

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

DEPERO FUTURISTA (1913-1950)

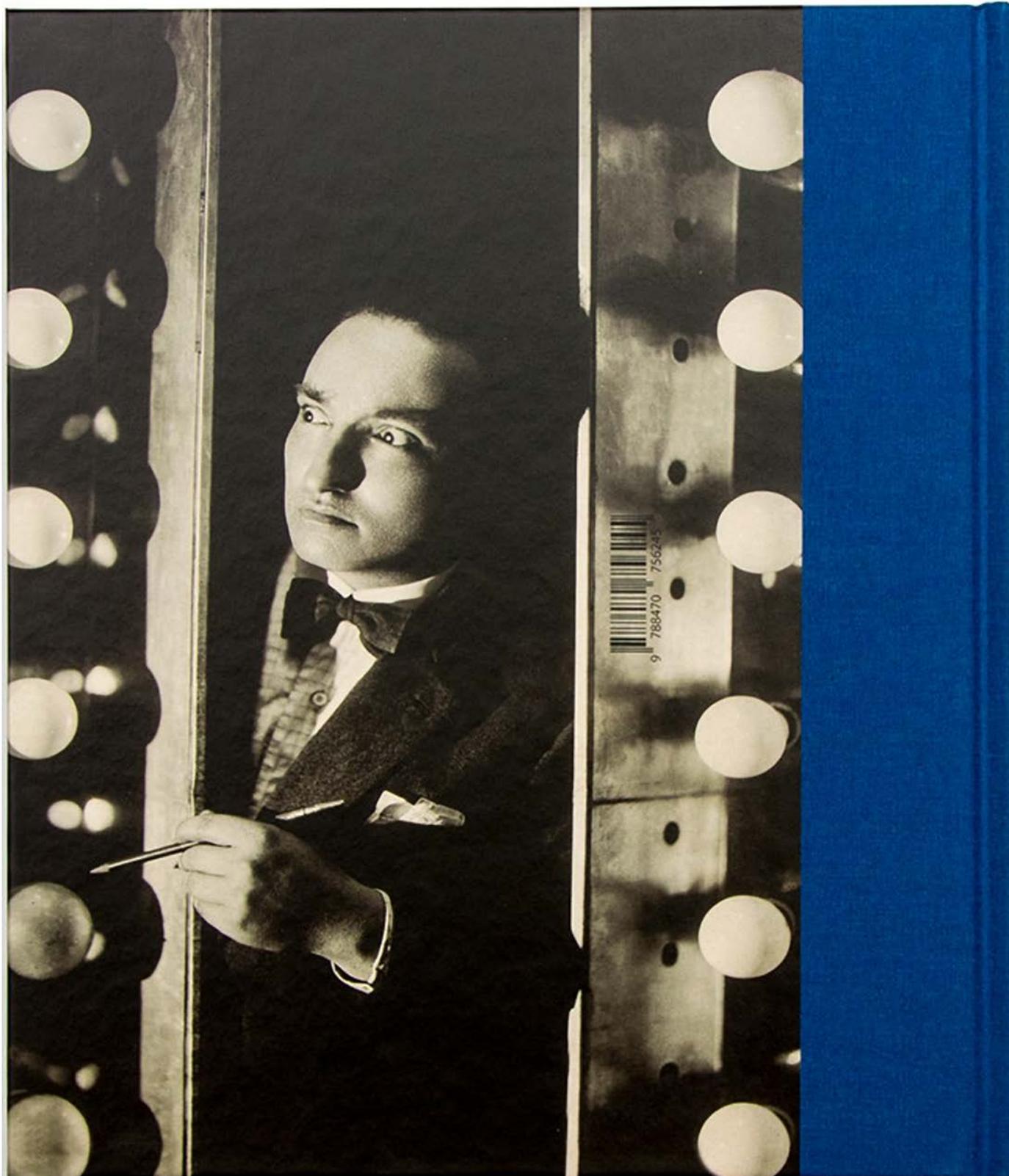
2014

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



**EL DEPERO
FUTURISTA
1913-
1950**



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

DEPERO

GLORIE PLASTICHE
ARCHITETTURA
PUBBLICITARIA
TEATRO
MAGICO
ARCHITETTO
FUTURISTA
PITTORE
SCULTORE
RACCONTO
PLASTICO
IL NUOVO
FANTASTICO
LO STILE
D'ACCIAIO
RITRATTO
PSICOLOGICO
MOTURISMO
PLASTICO
FAMA MONDIALE
ARAZZI
CUSCINI
GIOCATTOLE
CARTELLONI
TEATRO
MOBILI
AMBIENTI
DECORATORE

Este catálogo se publica con ocasión de la exposición

DEPERO FUTURISTA 1913-1950

Fundación Juan March, Madrid
10 de octubre de 2014 – 18 de enero de 2015

Manuel Fontán del Junco (ed.),
Maurizio Scudiero, Gianluca Poldi, Llanos Gómez Menéndez, Carolina
Fernández Castrillo, Pablo Echaurren, Alessandro Ghignoli,
Claudia Salaris, Giovanna Ginex, Belén Sánchez Albarrán, Raffaele Bedarida,
Giovanni Lista y Fabio Belloni



Nada de lo que va de la concepción a la producción de una publicación como esta puede no intentar emular a su protagonista. En un libro sobre un artista total como Depero (con el que pueden entenderse tantos aspectos de la vida y el arte estrictamente contemporáneos y sin el que no pueden contarse ni la historia del futurismo, ni la del diseño gráfico moderno, ni la de la tipografía de vanguardia ni la de los experimentos del arte del siglo XX con el libro) el medio es también el mensaje. Por eso las fuentes tipográficas de este libro han sido cuidadosamente elegidas (en el catálogo: Garage Gothic para títulos, Calibre y ITC Cheltenham para textos; en las piezas facsimiladas, Gothic, LoType, Romana, ITC Blair, Century Old Style, BT Normande, Latin, DeVenne, Founders Grotesque, Modern, Venus Halfett, Egizio, Else NPL, Madison, Torino, Vannes, Herold Condensed, Antique Bernhard, BE Block y FF Bau) y por eso este libro quiere definirse con expresiones y títulos de obras del propio Depero: se lo puede entender como un *essere viviente artificiale*, un “ser viviente artificial” que tiene un potente

corazón-máquina (las obras de Depero, que abren su índice) e, irrigándolo todo, un sistema sanguíneo interpretativo (constituido por 9 textos históricos del futurismo, 41 del propio Depero, algunos facsimilados, y los 13 ensayos que incluye). Este *Depero Futurista (1913-1950)* es como un *complesso plástico motorumorista*: un “conjunto plástico dinámico” con juegos (en sus capítulos) tipográficamente legibles, sí, pero en movimiento, “ruidosos” (haciendo eco a los poemas onomatopéyicos de Depero, liberados de gramática y sintaxis). Marinetti, que “glorificó” a Depero, declaró en 1909 que “un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia”. Depero consideró su “libro atornillado” de 1927 como un bólido tipográfico. Este catálogo puede abrirse como se abre la tapa de un motor, pero se ha hecho con la pretensión de que, además de poder admirar su “estilo de acero”, lectores e interesados en el arte también encuentren en él lo que necesiten para poner en funcionamiento el juego libre futurista de sus múltiples y variadísimas piezas.

futuro próximo



AGRADECIMIENTOS

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones, que han hecho posible esta exposición mediante su generoso préstamo de obras, su colaboración y su apoyo constante:

MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

Cristiana Collu, Nicoletta Boschiero, Clarenza Catullo, Francesca Velardita, Attilio Begher, Babila Scarperi

MART, Archivo del '900, fondo Depero

Paola Pettenella, Mariarosaria Mariech, Federico Zanoner, Carlo Prosser

Center for Italian Modern Art, Nueva York (CIMA)

Laura Mattioli, Heather Ewing, Emily Delheim, Raffaele Bedarida, Fabio Belloni

Colección Merrill C. Berman, EE.UU.

Merrill C. Berman, Joelle Jensen

Archivo Lafuente

José María Lafuente, Javier Maderuelo, Noelia Ordóñez

Archivo Depero

Maurizio Scudiero

Galleria Campari

Paolo Cavallo, Marina Mojana, Sarah Mirne Pecoroni

Civico Gabinetto dei Disegni-Castello Sforzesco, Milán

Francesca Rossi, Maria Rita D'Amato

Studio 53 Arte, Rovereto

Roberto Pizzini

L'Arengario Studio Bibliografico

Bruno y Paolo Tonini

Futur-Ism

Massimo Carpi

Massimo & Sonia Cirulli Archive

Massimo y Sonia Cirulli

Musei Civici di Arte e Storia, Brescia

Elena Lucchesi, Luisa Cervati

Colección Girefin

Clara Santini

Así como a los herederos de Fortunato Depero, a Victoria Marinetti y Filippo Piazzoni, a Maurizio Scudiero, Gianluca Poldi, Llanos Gómez Menéndez, Carolina Fernández Castrillo, Pablo Echaurren, Alessandro Ghignoli, Claudia Salaris, Giovanna Ginex, Belén Sánchez Albarrán, Raffaele Bedarida, Giovanni Lista y Fabio Belloni; a Lawrence Rainey; a Diana Gargano; a Carlos Pérez (*), a José María Sevilla Maches, y a todos aquellos coleccionistas que han preferido permanecer en el anonimato. Nuestra gratitud también a la Embajada de Italia en España y al Instituto Italiano de Cultura, así como a Banca March y a Corporación Financiera Alba

PRESTADORES

INSTITUCIONES

MART, Archivo del '900, fondo Depero: Cats: 16, 27, 37, 64, 94, 108, 109, 110, 112, 116, 131, 133, 137, 138, 150, 151, 164, 168, 169, 170, 171, 181, 182, 208, 217, 236, 237, 244, 245, 246, 247, 265, 267, 268, 269, 270, 273, 274. **MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto:** 26, 48, 49, 50, 52, 143, 161, 162, 163, 179, 180, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 205, 206, 234, 253, 254, 260, 261, 263, 266, 275. **MART, Archivo di Nuova Scrittura, Colección Paolo Della Grazia:** 36, 148. **Archivo Lafuente:** 2, 4, 5, 6, 7, 8, 15, 18, 19, 36, 38, 73, 132, 135, 152, 155, 157, 223, 233, 243, 255, 256, 262, 265, 271. **Archivo Depero:** 1, 31, 80, 81, 107, 119, 130, 149, 172, 174, 175, 176, 192, 220, 221, 264. **Galleria Campari:** 160, 165, 185, 194, 218, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 242. **Studio 53 Arte, Rovereto:** 93, 125, 184, 200. **L'Arengario Studio Bibliografico:** 17, 44, 178. **Civico Gabinetto dei Disegni-Castello Sforzesco, Milán:** 9, 11. **Massimo & Sonia Cirulli Archive:** 128, 156. **Musei Civici di Arte e Storia, Brescia:** 84

COLECCIONES PARTICULARES

Colección particular, Suiza: Cats: 10, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 33, 34, 46, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 77, 79, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 113, 115, 117, 118, 120, 122, 148, 153, 195, 239. **Colección Merrill C. Berman:** 30, 35, 39, 40, 41, 42, 45, 74, 78, 102, 103, 105, 106, 111, 123, 124, 129, 134, 154, 158, 159, 166, 167, 173, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 219, 222, 233, 235, 240, 241, 249, 248, 250, 251, 257, 258, 259. **Colección Massimo Carpi:** 136, 204. **Colección particular, Milán:** 47, 144. **Colección Girefin:** 76. **Colección particular, Brescia:** 104. **Otras colecciones particulares:** 3, 12, 13, 14, 28, 29, 32, 43, 72, 85, 95, 114, 121, 126, 127, 139, 140, 141, 142, 145, 146, 147, 148, 177, 183, 199, 214, 215, 216, 238, 252, 272

Autor desconocido, Fortunato Depero y Fedele Azari en automóvil, Torino, 1922. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 8 x 10 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

Autor desconocido, Fortunato Depero y Filippo Tommaso Marinetti con chalecos futuristas, Turín, 1925.
Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 22 x 17,5 cm. Photo Reportage Cav. Silvio Ottolenghi, Turín.
MART, Archivo del '900, fondo Depero



DEPERO FUTURISTA (1913-1950)

PRESENTACIÓN



Este catálogo y su edición inglesa acompañan la exposición *Depero futurista (1913-1950)*, que la Fundación Juan March dedica a la obra y a la figura de Fortunato Depero (Fondo, provincia de Trento, 1892-Rovereto, 1960), con la que quiere plantear una visión renovada de la que se ha considerado “la vanguardia de las vanguardias”: el futurismo italiano.

El movimiento plástico y literario comandado por Filippo Tommaso Marinetti ha pasado a la historia por la radicalidad de sus propuestas. Los efervescentes años fundacionales del movimiento, entre 1909 y 1915, supusieron, efectivamente, una novedosa y dinámica contribución a la plástica y a la literatura europeas, marcada finalmente

mente por la Primera Guerra Mundial, que supuso una cesura por la entrada en combate de muchos futuristas y la muerte de Umberto Boccioni, entre otros.

Fortunato Depero, por su parte, había viajado a Roma y conocido a Marinetti ya en 1913. Allí conocería a Boccioni, y el contacto con este y con Giacomo Balla provocaría un cambio radical en su producción artística: a principios de 1915 Depero sería oficialmente admitido en el movimiento futurista, del que se consideraría parte hasta el final de su vida, casi dos décadas después de la muerte de Marinetti en 1944. Talento múltiple de obra polifacética, cosmopolita e italianísimo, incansable trabajador, Depero es menos conocido en el contexto internacional de lo que debiera serlo a la vista de la significación real de su obra en la evolución interna del futurismo y de la enorme actualidad de su trabajo.

Esa convicción ha animado el proyecto *Depero futurista (1913-1950)*, que pretende mostrar, a través de una amplia selección de casi 300 obras –objetos, documentos y fotografías de Depero y otros artistas–, procedentes de instituciones y colecciones internacionales, públicas y privadas, la obra de Depero en su totalidad: por una parte, mostrar al “Tutto Depero” (así tituló el propio artista uno de los

últimos balances personales de su obra), y, por otra, presentar a Depero como la figura esencial que es para entender tanto la evolución del movimiento futurista hasta el final de los años cuarenta como su actualidad en el siglo XXI.

El lector encontrará en este catálogo, en primer lugar, las

Las obras de Fortunato Depero configuran un verdadero *complesso plastico moto-rumorista*: un conjunto plástico y literario cuyo dinamismo y fuerza se imponen al contemplador con el potente, divertido y fascinante ruido de lo nuevo.

obras de Fortunato Depero, que preceden, en el orden de los contenidos de este volumen, a los ensayos interpretativos de su obra e incluso a los importantes textos históricos que la encuadran y la ilustran. Se trata de más de 400 imágenes, a color y en blanco y negro, de pinturas, dibujos de escenografías, diseños publicitarios, cuadros-

ta - pices, esculturas, juguetes o poesía visual, además de documentos, manifiestos, fotografías, cartas, postales, libros y revistas. Junto con los textos traducidos y editados en la Antología (pp. 356-431), todas ellas configuran un verdadero *complesso plastico moto-rumorista*: un conjunto plástico y literario cuyo dinamismo y fuerza se imponen al contemplador con el potente, divertido y fascinante ruido de lo nuevo. Se trata de un material vasto y visualmente muy rico, que testimonia el extraordinario trabajo artístico de Fortunato Depero entre 1913 y 1950.

Con la intención de contextualizar al artista dentro del ambiguamente llamado “primer futurismo”, exposición y catálogo presentan una cuidada selección de obras de otros futuristas datadas entre 1909

ÍNDICE

I. DE LA ABSTRACCIÓN AL FUTURISMO 1909-1916	24
II. EL TEATRO Y LA VANGUARDIA 1916-1918	60
III. LA "CASA DE ARTE FUTURISTA" Y EL ARTE DE LA PUBLICIDAD 1919-1928	104
IV. UN FUTURISTA EN NUEVA YORK. Y DE VUELTA EN ITALIA 1929-1950	180

OBRAS EN EXPOSICIÓN

6
PRESENTACIÓN
FUNDACIÓN JUAN MARCH

18
SOBRE ESTA EXPOSICIÓN:
UN PORTAFORTUNA
PARA FORTUNATO DEPERO
MANUEL FONTÁN DEL JUNCO



250 PENSAMIENTOS EN LIBERTAD SOBRE DEPERO Y SU ARTE
MAURIZIO SCUDIERO

266 LA TÉCNICA PICTÓRICA DE DEPERO: UN ESTUDIO CIENTÍFICO
GIANLUCA POLDI

280 CONJUNTOS PLÁSTICOS Y ACCIONES MECÁNICAS. EL ORGANISMO PLÁSTICO, TEATRAL Y VIVIENTE DE DEPERO
LLANOS GÓMEZ MENÉNDEZ

286 DEPERO Y LA FOTOPERFORMANCE
CAROLINA FERNÁNDEZ CASTRILLO

292 ¡DEP, DEP, HURRA! (LOS LIBROS Y REVISTAS DE DEPERO)
PABLO ECHAURREN

298 LA ESCRITURA DE DEPERO: UNA TRANSDUCCIÓN POÉTICA
ALESSANDRO GHIGNOLI

SOBRE FORTUNATO DEPERO 246

304 EL "LIBRO ATORNILLADO" DE DEPERO O EL BÓLIDO TIPOGRÁFICO
CLAUDIA SALARIS

308 ¡NO SÓLO CAMPARI! DEPERO Y LA PUBLICIDAD
GIOVANNA GINEX

318 DEPERO: "EL ARTE DEL FUTURO SERÁ POTENTEMENTE PUBLICITARIO"
BELÉN SÁNCHEZ ALBARRÁN

328 "HARÉ PEDAZOS LOS ALPES DEL ATLÁNTICO." DEPERO Y EL AMERICANISMO
RAFFAELE BEDARIDA

338 "FUTURO-FASCISMO"
GIOVANNI LISTA

346 LA FORTUNA CRÍTICA Y LA RECEPCIÓN ARTÍSTICA DE DEPERO
FABIO BELLONI

FORTUNATO DEPERO (1892-1960).
UNA CRONOLOGÍA
AIDA CAPA Y MARTA SUÁREZ-INFESTA
434

DEPERO Y EL FUTURISMO: UNA ANTOLOGÍA (1909-1951)

EDICIÓN DE
MANUEL FONTÁN DEL JUNCO,
LLANOS GÓMEZ MENÉNDEZ Y
ERICA WITSCHY

356

EL FUTURISMO ITALIANO (1909-1933) 361 01 F. T. Marinetti, Fundación y manifiesto del futurismo (1909) 363 02 AA.VV., Manifiesto de los pintores futuristas (1910) 364 03 F. T. Marinetti, Manifiesto técnico de la literatura futurista (1912) 366 04 AA.VV., Programa político futurista (1913) 367 05 F.T. Marinetti, El teatro futurista sintético (1915) 369 06 G. Balla y F. Depero, Reconstrucción futurista del universo (1915) 376 07 AA.VV., La cinematografía futurista (1916) 377 08 AA.VV., El arte mecánico. Manifiesto futurista (1922) 379 09 F. T. Marinetti, Manifiesto futurista de la radio (Radio) (1933)

FORTUNATO DEPERO (1913-1951) 383 01 La exposición de Boccioni. Escultura futurista (breve comentario) (1913) 384 02 Tras un año de tentativas... (1914) (1915) 389 06 G. Balla y F. Depero, Principios y aplicaciones (1919) 398 06 Autopresentación (1921) 399 07 El teatro debe interpretar la vida (1926) 399 08 Plástica futurista (1922) 379 09 F. T. Marinetti, Manifiesto futurista de la radio (Radio) (1933)

385 03 Complejidad plástica, juego libre futurista, el ser viviente artificial (1914) 394 04 La Onomalengua. Verbalización abstracta. Creación Depero (1916) de hoy - manifiesto mural (1927) 404 09 Primer conjunto plástico moto-ruidista (1927) 405 10 Necesidad de auto-publicidad - manifiesto mural (1927)

408 11 Teatro Mágico (1927) 420 12 De Un futurista en Nueva York (Génova, 22 de octubre de 1930) 423 15 ABC del futurismo (1933) 424 16 Poemas radiofónicos (1934) 424 17 Perspectiva restorán italiano en el centro de Nueva York; Génova, 22 de octubre de 1930 421 13 El cinematógrafo y la pintura dinámica de hoy (1929)

422 14 Manifiesto del arte publicitario futurista (1937) 423 15 ABC del futurismo (1933) crítica mordaz; hotel; conozco a Giacomo Balla; naturaleza muerta; múltiple (1940) 425 18 De Tal como pienso, pinto (1947): un momento; aeropintura; antigrafiado; arquitectura tipográfica; automatata; charleston; continuidad en el espacio; perspectiva centrífuga y centripeta; a. perspectiva física; transcendentismo físico; sombras; perspectiva interna y emocional; naturaleza muerta viva; pasadista; c. perspectiva múltiple; pasadista; a. perspectiva física; transcendentismo físico; sombras; perspectiva interna y emocional; principios estrictos 428 19 Manifiesto de la pintura y la plástica nuclear (1950) 430 20 El futurismo ha vuelto a la superficie (1951)

442
CATÁLOGO DE
OBRAS EN EXPOSICIÓN

450
PARA SEGUIR LEYENDO

452
CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS
PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

456
CRÉDITOS

DEPERO

Il visitatore dell'Esposizione Mondiale d'Arte decorativa di Parigi notava subito entrando nell'Esplanade des Invalides, una originalissima creazione del Futurismo Italiano: gli alberi artificiali di cemento armato, realizzazione del progetto Depero (villaggio artificiale con alberi in cemento) presentato da lui nel Primo Congresso Futurista di Milano (dicembre 1924) e commentato da tutti i giornali francesi. Il genio inventivo del pittore, scultore e decoratore Depero si manifesta da dieci anni rivelando all'Italia un universo di forme, ritmi, colori, fantasie, che sorprendono e finiscono per dominare e sedurre anche i più tardigradi e cocciuti passatisti. Noi futuristi siamo partiti in guerra quindici anni fa, contro la bellezza passatista (romantica, sim-bolica e decadente) che aveva per elementi tipici la sfasciamento pittresco, l'crepuscolare, la corrosione, cie degli anni, le rovine, le trefazione, il pessimismo, la terie dell'agonia, l'estetica ragione della morte. Sono questo immane bric-à-brac sfato distrutto dai grandi sibilità dinamica, ultra colorante e simultanea creata lia e il mondo intero. Fui lettrizzato entrando quindici meretta di Depero tutta quadri, cuscini. L'Arte pla trale che questo roccioso fecondissimo, instancabile nella sua casa d'Arte di Rovereto non ha più nulla del tentativo e della ricerca; siamo assolutamente nel realizzato, nel compiuto. Chi ha vissuto vicino a Depero, nella gesticolazione esuberante, talvolta frenetica, del suo corpo muscoloso, snello, sempre pulsante d'entusiasmo artistico trova naturalissima la qualifica di „mago“ colla quale io lo caratterizzo. **Magicamente**, egli crea, crea, crea, costruisce, lancia vaste zone di colori sulle pareti, ridipinge le facciate cattedraliche delle sue montagne trentine, e quasi ri-plasmerebbe le nuvole dei tramonti alpestri, per foggiare i meravigliosi, giocondi mostri della sua fantasia. **Magicamente** egli ha realizzato, senza imitare nessuno, ciò che Boccioni definì così

mirabilmente nella sua opera „Pittura e scultura futurista“, la **solidificazione dell'impressionismo**. L'impressionismo quale conquista dell'atmosfera, ha offerto al mondo il fantastico sfasciamento degli oggetti nella luce, diventata la regina del mondo. Tutti sentono impressionisticamente la vanità dei profili chiusi e le innumerevoli Forze atmosferiche scatenarsi in compenetrazioni infinite, distinguersi una dall'altra, esigere dai nostri nervi una vita concreta sulla tela. Queste Forze esistono; alcuni le negano; ciò che è innegabile è la sensazione che noi proviamo della loro esistenza. Vi fu un impressionismo delle forze ambientali, che fatalmente doveva condurre al dinamismo plastico. Si tratta però, nell'esprimere queste forze, di evitare l'arruffio trito fumoso indeciso, la mania della nebulosità. Si trattava di creare delle forme definite, delle luci e delle ombre senza slabbrature, luci e ombre solidificate, tali da suggerire immediatamente delle costruzioni in legno o in metallo. Raggi, volumi, ombre, penombre, sfumature, dovevano diventare vere costruzioni fuori dall'incerto e dal confuso. Ed ecco la solidificazione dell'impressionismo che trionfa nelle opere di Depero. **Magicamente** Depero realizzò così quello **splendore geometrico e meccanico** da me cantato in un manifesto: „Questo ha per elementi essenziali: l'igienico oblio, la speranza, il desiderio, la forza imbrigliata, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo; il senso della grande città; l'ottimismo aggressivo che risulta dal culto dei muscoli e dello sport; l'immaginazione senza fili, l'ubiquità, il laconismo e la simultaneità che derivano dal turismo, dall'affarismo e dal giornalismo; la passione per il successo, il nuovissimo istinto per il record, la entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina; la concorrenza di energie convergenti in una sola traiettoria vittoriosa. Le grandi collettività umane, maree di faccie e di braccia urlanti, possono talvolta darci una leggera emozione. Ad esse però noi preferiamo la grande solidarietà dei motori preoccupati, zelanti e ordinati. Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante, che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto

GLORIFICATO

orizzonte, sintetizzate nei quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori, di tastiere e di commutatori lucenti. Questi quadri sono i nostri soli modelli in poesia. Abbiamo come precursori i ginnasti e gli equilibristi, che realizzano nei riposi e nelle cadenze delle loro musculature quella precisione scintillante d'ingranaggi e quello **splendore geometrico** che noi vogliamo raggiungere in poesia con le parole in libertà.“ **Magicamente** Depero ha realizzato un'arte „fresca di bucato“ secondo l'espressione originalissima del pittore Balla, cioè un'arte monda d'ogni ruga culturale, d'ogni tortura psicologica, d'ogni filosofumo. Nuova e lucente, come una uniforme militare nuova, **Magicamente** Depero è inventato un **Nuovo fantasterature** e figlio dei cristalli, **stico lontano dalle lettere** e del cemento armato. Le flore e le faune multicolori di Depero sembrano paritorite da grandi centrali elettriche o da grandi fabbriche di pneumatici e di cavi metallici. E' divertente inseguire colla fantasia le pance volubili, le mani tentacolari, i piedi inesaureibili dei mostri Deperiani nelle loro metamorfosi dal caucciù alla carne viva, all'acciaio, alle pietre preziose. Vi sono occhi proiettati fuori che diventano spaventose stalattiti lucenti, nasi che pugnalanano nubi, mentre queste resistono con una ridente solidità di gonfi seni Pirelli. **Magicamente** Depero ha realizzato la **Giocondità Ballerina** e **ultraesilarante** dei suoi fantasmi insieme terrificanti e piacevolissimi, come quelli che divertono i sogni dei bambini di genio. Depero è un genio bambino, strafottentissimo creatore di giocattoli che riassumono l'inesauribile risata dei vulcani e le loro eruzioni creative. Salute, forza, virilità, fantasia, slancio, fecondità,

spensierata allegria; ecco le qualità di questo grande Pittore quale lo conobbi nel nostro primo incontro nello studio di Balla, quale lo si ammirava ritratto da sé stesso nel famoso quadro **La Casa Magica**, fra i telai splendidi di nuovo rosa, sotto i conigli taglienti di nuova luce verde, ritto davanti alle sue operaie di nuovo caucciù. Ebbi il piacere sette anni fa, di rilevare l'arte nuova del **tattilismo** al pubblico milanese che gremiva il salone del **Cova**, ritto e aureolato dagli splendori di questo quadro. Un imbecillissimo passatista che tentò di contraddirmi con insolenza, fu da me acciuffato e proiettato contro il quadro della „Casa Magica“ di Depero. Il passatista ruzzolò a terra. Il quadro fu così degnamente battezzato dalla prima lotta tattilista. Seguirono i trionfi di Depero alla Biennale di Roma ed alla Esposizione delle Arti decorative di Parigi: Le maggiori riviste di Francia elogiano i meravigliosi arazzi Deperiani. Martinie in „**Art et Decoration**“ scrive: „*Toutes ces raisons expliquent aussi la virulence des revendications futuristes qui ne prennent tout leur sens qu'en Italie On sait que des avant la guerre le groupe des futuristes menait une action violente en vue de secouer le joug du passé dans tous les domaines de l'esprit. Les machines, la vitesse, le simultaneisme devaient enfanter des oeuvres fortes et complètement nouvelles . . L'esthétique futuriste . . . dans le domaine décoratif évolua parallèlement au cubisme en France. Comme ce dernier et pour les mêmes raisons, elle occupe une place importante dans diverses branches de l'art décoratif où elle apporte une fougue renovatrice. Des artistes comme Depero, Balla, Prampolini composent des affiches, tapis, étoffes, coussins, panneaux, de tapisserie, etc. . . . qui retiennent autant par l'éclat et les procédés de composition que par des qualités plus discrètes. Des groupes de bois découpé procedent de la même inspiration et font penser à des jouets pour quelque Gargantua. Les maquettes et accessoires du Théâtre Magnétique concrétisent les projets du Théâtre futuriste.*“ Elie Nazaire scrive nell'„**Illustration**“: „La présentation des futuristes est abondante: des panneaux, de tapis, des polychromies, des tableaux, des livres, des dessins, des

aportaciones de los Musei Civici de Milán y Brescia, el Archivo Depero y otras instituciones públicas y colecciones privadas. La estrecha colaboración con el CIMA (Center for Italian Modern Art), creado recientemente por Laura Mattioli en Nueva York para promover el conocimiento del arte italiano en el ámbito internacional (y que ha dedicado este año 2014 a la investigación sobre Depero) ha sido decisiva: la suma de fuerzas ha dado a *Depero futurista (1913-1950)* buena parte de su valor. Este catálogo, en su doble edición en español y en inglés, ha pretendido desde su concepción no sólo acompañar eficazmente a la exposición. Más allá –y a la vista de la práctica ausencia de monografías en español o inglés sobre el artista–, este libro pretende ayudar en los trámites para que a Depero se le expida un “pasaporte” internacional del que inexplicablemente todavía carece, que permita que su obra se mueva con mayor comodidad por el canon del siglo XX y sea internacionalmente mejor conocida aún de lo que es hoy. Ese es el motivo por el que las obras de Depero se presentan aquí escoltadas por un meditado y numeroso grupo de ensayos (pp. 246-353), algunos de ellos de la mano de reconocidos especialistas italianos en Depero y el futurismo como Maurizio Scudiero, en primer

lugar, Giovanni Lista, Claudia Salaris o Pablo Echaurren, y otros desarrollados por un grupo de investigadores italianos y españoles –algunos de ellos tan jóvenes aún como científicamente *bravissimi*– como Raffaele Bedarida, Fabio Belloni, Llanos Gómez Menéndez, Alessandro Ghignoli, Giovanna Ginex, Carolina Fernández Casttrillo o Belén Sánchez Albarrán. Resulta de especial importancia, tratándose de un artista difícil como Depero –cuya compleja obra todavía no está fijada por un catálogo razonado–, la presencia en estas páginas del riguroso trabajo de análisis llevado a cabo por Gianluca Polidoro sobre la técnica pictórica, los materiales y la datación de más de una treintena de obras de Depero. Junto a la profundidad y amplitud de los distintos ensayos –que concederán al lector una verdadera “prospectiva múltiple” sobre el artista–, un rigor analítico similar al de esos exhaustivos análisis científicos ha marcado constantemente la aproximación a la obra de Depero pretendida en estas páginas. Este catálogo incluye, además, una amplia selección de textos canónicos del futurismo y de escritos de Depero (que une a su capacidad plástica un ingenio literario tan directo como divertido), inéditos en español y en inglés en su práctica totalidad, que arrojan aún más luz sobre

su obra y su figura.

El número de las personas e instituciones sin cuya ayuda, colaboración y generosidad este proyecto no hubiera sido posible (en algunos casos, además, esa generosidad ha sido reforzada por una “visión” muy meritoria para comprender y superar determinados obstáculos) es muy numeroso. Muchas figuran en el apartado dedicado a ello. Otras han preferido permanecer en el anonimato. La Fundación Juan March desea dejar constancia de su profundo agradecimiento a todas y cada una de ellas.

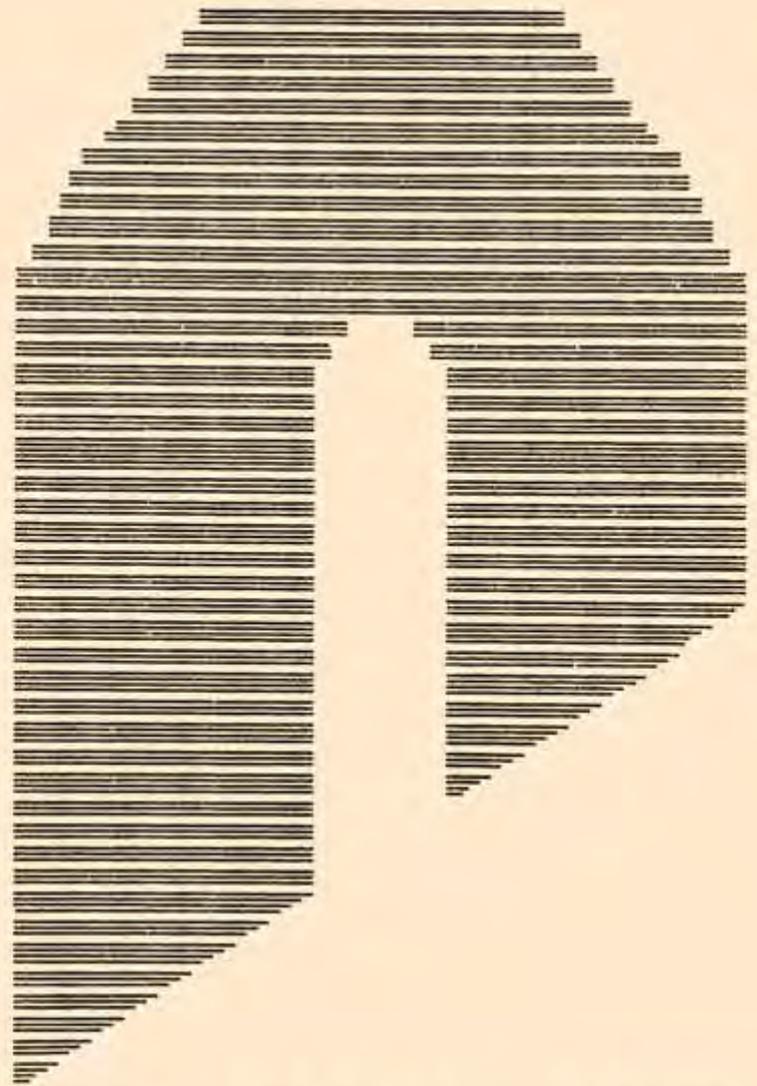
Fundación Juan March, Madrid, octubre de 2014

DA MARINETTI

groupes en bois. Tout est primitif. Rien n'est sans éloquence. La synthèse est arbitraire mais toujours pittoresque. Des assemblages de couleurs détonnent, étonnent, puis séduisent. Une psychologie évidente jaillit de formes que l'oeil inexperimenté repousse d'abord comme obscures. Le théâtre futuriste italien a des trouvailles. Une semence existe dans son invention. Voulez-vous des noms? Balla et ses tapisseries; Depero et ses mosaïques d'étoffes curieuses plaisantes; Prampolini et ses panneaux originaux, savoureux, ingénieux". Serge Franki scrive nella rivista „Les Artistes d'Aujourd'hui": L'exposition de l'Art d'aujourd'hui nous a révélé Fortunato Depero, et il faudrait que nous soyons d'une grande ignorance pour ne pas connaître l'action décisive que cet artiste multiple a sur le mouvement futuriste. Cet apôtre de la Modernolatrie a peut être le plus parfaitement saisi ce rythme propre a notre sensibilité contemporaine et dégage de son apparence métallique la vie mécanique de nos jours. Ce qui me paraît le distinguer tout particulièrement, c'est le caractère apocalyptique de son oeuvre (voir notamment Martellatori-macchina des Arts Décoratifs - la vache - Cavaliere piemontesi ecc.) où il semble que sa frénésie joyeuse l'ait projeté au delà de lui même par une exaltation créatrice de ses virtualités Sculpteur, peintre, décorateur, organisateur, Depero s'est livré tout entier aux forces vives qu'il a déchainées, mais c'est pour mieux les posséder et leur imposer les magiques fantaisies de sa virilité. Il est en lui une énergie indomtable, plus rapide que le temps et qui le dépasse et qui, intarissablement crée, forme une nouvelle genèse. ce d'un jeune Dieu opérant les jeunes d'aujourd'hui L'influence de Depero sur C'est un monde tout nouveau est et sera considérable. ment. Puissent leurs jeux voluptueux de vitesse et d'audace égaler en qualité les rares divertissements de leur fabuleux maître".

Italiani, vi consiglio di amare e glorificare i capolavori piagnucolosi di questo grande maestro italiano or mai mondiale

glio di amare polavori piagnucolosi di questo grande maestro mai mondiale



F.T. MARINETTI

**ITTENIRAM
AD OTAC
IFIROLG
OREPED**

Autor desconocido, Fortunato Depero asoma desde un embarcadero, Lago di Garda, 1926. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 8,5 x 6 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero



UN PORTAFORTUNA PARA FORTUNATO DEPERO SOBRE ESTA EXPOSICIÓN

Portafortuna: amuleto, talismán. Vocablo italiano compuesto de “portare” (portar) y “fortuna” (suerte, fortuna), procedente del francés *portebonheur*. Persona, animal, juguete u objeto al que por superstición se atribuye el poder de dar suerte

MANUEL FONTÁN DEL JUNCO

El futurismo, el movimiento plástico y literario de vanguardia cuyo pistoletazo de salida –una metáfora que se haría literal en 1914 con el estallido de la Primera Guerra Mundial– fuera el manifiesto publicado por Filippo Tommaso Marinetti el 20 de febrero de 1909 en el periódico parisino *Le Figaro*, ha pasado a la historia del arte por la radicalidad de sus propuestas: se trataba de abolir todo el enfoque tradicional del arte del pasado (considerado puro *passatismo*), glorificar el dinamismo, la máquina, la velocidad y la guerra, liberar a las palabras de la gramática y multiplicar los puntos de vista para expresar la interacción dinámica de la materia con el espacio circundante.

Desde entonces, el futurismo artístico y literario ha sido exhaustivamente estudiado, analizado, criticado, investigado y también presentado en exposiciones colectivas y temáticas de toda índole, además de las innumerables muestras que se han dedicado a las figuras más conocidas de su primera hora, como el propio Marinetti, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo o Gino Severini. Todos ellos firmaron, respectivamente en febrero y abril de 1910, el *Manifiesto dei pittori futuristi* (traducción española en pp. 363-64 de este catálogo) y el *Manifiesto tecnico della pittura futurista*, proclamas que encabezaron una poética de enorme empuje plástico. Y, efectivamente, los años fundacionales

del movimiento, entre 1909 y 1915, “constituyeron una novedosa y dinámica contribución a la pintura, la escultura y la literatura europeas” que impresionaría fuertemente a muchos.

Al mismísimo Erwin Panofsky, por ejemplo. En mayo de 1912, cuando el artista y crítico alemán Herwarth Walden expone en Berlín 33 pinturas de los futuristas, el futuro historiador del arte Erwin Panofsky (1892-1968) tiene veinte años y estudia Filosofía e Historia del Arte en la metrópoli alemana. Gerda Panofsky, su mujer, recordaba hace apenas dos años que “la pintura futurista le impresionó tan fuertemente que muchas décadas después aún podía recordar, en una carta a William S. Heckscher de 3 de septiembre de 1967, la excitación que le produjo entonces aquella exposición”¹.

La excitación general por el futurismo no ha disminuido, pero quizá sea, precisamente, demasiado general aún. Porque si no, ¿por qué habría que preguntar quién es este Depero “futurista”, protagonista de esta exposición? “Talento múltiple de obra polifacética, cosmopolita e italianísimo, incansable trabajador”, el Depero que se presenta aquí es menos conocido en el contexto internacional de lo que debiera serlo a la vista de la

significación real de su obra en la evolución interna del futurismo y de su actualidad, y esta exposición en torno a su obra quiere hacer lo posible para prestarle a Fortunato Depero algo tan italiano (y universal) como un portafortuna, un talismán que le conceda más suerte que la que tuvo en vida y contribuya a su mayor conocimiento internacional.

Como ya se ha dicho, Fortunato Depero (Fondo, provincia de Trento, 1892-Rovereto, 1960) había viajado a Roma y conocido a Marinetti, el fundador y galvanizador del movimiento futurista, ya en 1913. En Roma visitó la exposición de Boccioni en la Galería Sprovieri, y el contacto con la obra de Boccioni y de Balla provocaría un cambio en su producción artística: de Boccioni tomaría el dinamismo plástico y de Balla la tensión producida por la abstracción de las formas. En 1914, Depero ya es invitado a participar en la Esposizione Libera Futurista Internazionale [Exposición Abierta Futurista Internacional] en la misma Galería Sprovieri, donde se expusieron obras de Vasily Kandinsky, Aleksandr Arjipenko, Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Cangiullo, Giacomo Balla, Arturo Martini, Enrico Prampolini, Gino Rossi y Mario Sironi. En el mes de mayo regresa a Rovereto y expone sus primeros experimentos de dinamismo plástico en el Circolo Sociale. A principios de 1915 Depero sería oficialmente admitido en el movimiento futurista, del que se consideraría parte hasta el final de su vida,

¹ “Futurismo (todavía recuerdo la excitación que provocó en mí la exposición de Berlín de 1912 cuando yo era un joven estudiante”. Cf. Gerda Panofsky, “Eine Schau, die die Kunstgeschichte veränderte”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25.05.2012), p. 31.

Depero se aplicó a sí mismo la proclama transformadora de su *Ricostruzione futurista dell'universo* como quizá ningún otro futurista: fue un artista constructor de todo un universo futurista, un artista polifacético, multimedial y total: fue incansablemente pintor, escultor, dibujante, dramaturgo y escenógrafo, escritor, poeta, ensayista, diseñador gráfico y publicitario, creador de arquitecturas tipográficas y pabellones de ferias, libros, revistas y logotipos comerciales, juguetes y tapices, empresario cultural e inventor de uno de los primeros libros de artista de la historia. Y lo fue hasta el final de su vida.

casi dos décadas después de la muerte de Marinetti en 1944.

Depero firmará con Giacomo Balla, el 11 de marzo de 1915, el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo], que supondrá uno de los hitos más importantes en la evolución de la estética futurista, y en el que proponen, precisamente, la globalización de las artes y la fusión del arte con todos los aspectos de la vida cotidiana. Ambos proponen en él volver a construir el mundo: proceder a una transformación radical del entorno que abarque desde el mobiliario a la moda, el cine, la música, la literatura, la danza, las artes plásticas o los objetos de uso cotidiano, además de declarar acabado el lenguaje tradicional y proponer la elaboración de un lenguaje nuevo –que Depero llamará la “onomalengua”, un aspecto del que se ocupa aquí Alessandro Ghignoli (pp. 299-303)– que uniese la vida nueva con el nuevo arte.

Hoy, la obra de Depero, fronteriza entre la de los pioneros y la de los continuadores de la estética y la poética futuristas, ha sido expuesta fuera de Italia en algunas exposiciones monográficas desde los años setenta (1973: Bonn, Saarbrücken, Hannover; 1982: Salzburgo; 1988: Düsseldorf; 1992: Chicago, Nueva York; 1999: Miami; 2000: Tokio, Londres, Salford; 2004: Sofía; 2010: Varsovia, Budapest; 2013: Barcelona), pero nunca en una exposición retrospectiva completa, aunque haya experimentado una revaluación en el curso de las últimas décadas en el campo de los estudios sobre el futurismo y despierte la admiración de muchos artistas contemporáneos –como da cuenta Fabio Belloni en estas mismas páginas (pp. 347-53)–. A esto último ha contribuido, sin duda, la superación de un tipo de interpretación histórica, basada en la distinción excesivamente radical entre el primer y el llamado “segundo” futurismo (la expresión, que hizo época en los años sesenta, es de Enrico Crispolti), con la que se marcaba una diferencia entre el futurismo anterior a la muerte de Boccioni, durante la guerra, y el de posguerra. Esta idea del

“segundo” futurismo había penalizado la consideración de Depero y de otros futuristas, relegándolos, precisamente, al reservorio de lo secundario. Depero, como ha señalado Giovanni Lista en su reciente: *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (Milán: Abscondita, 2013), es “la víctima más ilustre” de esa clasificación del futurismo en dos periodos, una primordial y originaria y otra secundaria y casi epigonal.

Esa interpretación ha ido, con frecuencia, unida a una aproximación al futurismo ideológica y políticamente poco diferenciada en lo que se refiere a las complejas relaciones, a partir de la posguerra, entre el futurismo y el fascismo, una cuestión sobre la que hoy hay juicios más diferenciados, como trata de forma esclarecedora, para el caso de Depero, el propio Giovanni Lista en este volumen (pp. 339-45).

Pero quizá la razón más importante de que la mala fortuna personal y crítica de un Fortunato más bien “infortunado” esté cambiando sea –como ha señalado Maurizio Scudiero en su monumental *Depero, l'uomo e l'artista* (Rovereto: Egon, 2009), además de en su contribución a este catálogo (pp. 251-65) y en muchas de las publicaciones y catálogos que como reconocido investigador ha dedicado al artista y a su obra– la superación de un cierto “pinturocentrismo” a la hora de valorar las vanguardias históricas y en particular el movimiento futurista. La visión “pinturocéntrica” de la historia del arte, en efecto, opera en perjuicio de la importancia real que tuvieron en las vanguardias justamente las artes aplicadas y el diseño. Y su superación ha contribuido a despertar el interés por la figura de Depero. Esta ha encontrado su lugar en cuanto se ha entendido que la proclama general de “llevar el arte a la vida”, común a todas las proclamas y manifiestos de las vanguardias históricas del siglo XX, se hizo “real”, en gran parte, precisamente en aquellas prácticas “artesanas” fronterizas con las bellas artes, como el diseño, la decoración, la escenografía, la propaganda política o la publicidad comercial –en las que Depero fue un multitalento–, que

están precisamente en la vida, es decir, modificando las formas de vivir, consumir, habitar y comunicarse y produciendo verdaderos estilos de vida –individual, social y en ocasiones incluso política– a través del arte.

De hecho, el propio Depero se aplicó la proclama transformadora de su *Ricostruzione futurista dell'universo* como quizá ningún otro futurista: fue mucho más que un pintor que abrazara con entusiasmo el credo futurista y dejase atrás sus primeros pasos en la pintura, de clara raíz simbolista. Fue un artista constructor de todo un universo futurista, un artista polifacético, multimedial, total y global: fue incansablemente pintor, escultor, dramaturgo y escenógrafo –tal y como detalla Llanos Gómez en su texto (pp. 281-85)–, escritor, poeta, ensayista –Pablo Echaurren pasa revista a casi toda su producción en estas páginas (pp. 293-97)–, diseñador gráfico y publicitario (como cuentan con todo detalle Giovanna Ginex y Belén Sánchez: pp. 309-17 y 319-26), creador de arquitecturas tipográficas y pabellones de ferias, de libros, revistas y logotipos comerciales, creador de juguetes y tapices, empresario cultural –creador de uno de los primeros museos de artista del mundo, la Casa d'Arte Futurista en Rovereto– e inventor de uno de los primeros libros de artista de la historia, el célebre “libro atornillado” de 1927, el “museo portátil” (la expresión es de Raffaele Bedarida) titulado *Depero futurista* [cat. 148], del que se ocupa específicamente Claudia Salaris también en estas páginas (pp. 305-07).

Depero fue y volvió una y otra vez sobre sus obras (en un sentido literal, como explica Gianluca Poldi en su estudio, pp. 267-79), experimentó con todos los géneros y soportes, inventó algunos –como los *célebres quadri in stoffa*, cuadros-tapiz hechos con tejidos– y los mezcló todos: pintura, grabado, dibujo, escultura, tipografía, libros ilustrados, collages y fotocollages (del uso de la fotografía por parte de Depero se ocupa Carolina Fernández Castillo, pp. 287-91),

escenografías y figurines y “conjuntos plásticos motorruuidistas” (un verdadero antecedente, ya en 1916, de lo que hoy llamamos “instalaciones”); tablas onomalingüísticas y poesía parolibre y lírica para declamar en la radio, además de intentar (sin conseguirlo) producir una summa de todas las artes en su proyecto *New York, film vissuto* [Nueva York, película vivida], el libro sobre su experiencia neoyorquina que incluiría textos, reproducciones de sus obras, fotografías, sonido e imágenes en movimiento. Vivió en su Rovereto natal, pero también en Capri, Viareggio, Roma y París. Abandonó Italia para conquistar Nueva York –una empresa atrevida y fracasada, como narra Raffaele Bedarida (pp. 329-37), a la que llamó “nuova Babele”, en la que vivió y trabajó entre 1929 y 1931, y a la que volvería en 1947–.

Depero fue durante décadas una especie de director y guionista de una película, la de su vida, que convirtió en una extraordinaria conjunción de biografía y arte. Depero fue una fuente de energía artística y vital en permanente evolución, desde la abstracción a un futurismo engrasado en la estética de la máquina y en un cierto realismo mágico, y su obra constituye, para moverse en el contexto del futurismo y del arte italiano de la primera mitad del siglo XX, una verdadera brújula.

Los ensayos reunidos en este libro se ocupan, ofreciendo una perspectiva múltiple (cf. Fortunato Depero, “Perspectiva múltiple”, en pp. 424-25 de este catálogo) sobre su protagonista, de todos los aspectos importantes de su poética. Pero no se pretende aquí sólo historiar a Depero, sino favorecer, desde el conocimiento de su obra y la lectura de sus escritos, una idea: que Depero es un artista enormemente joven, un verdadero precursor de una serie de rasgos muy propios del perfil del artista contemporáneo. Depero es un antecedente de la práctica artística considerada como un trabajo multimedia y como trabajo colectivo (es difícil no pensar en la Casa d'Arte Futurista como un antecedente de la Factory de Warhol o los estudios de

artistas como Jeff Koons, Damien Hirst o Olafur Eliasson). Lo mismo cabe decir de su fallida aventura neoyorkina (contra el criterio de Marinetti, Depero se adelanta años al entender que la ciudad futurista y del futuro era Nueva York y ya no París) o de la actualidad de esa convicción tan suya de que el artista necesita promoción en los medios y auto-publicidad. Cómo no ver en sus ideas en torno a la mecánica del viviente y en su idea del ser viviente artificial un antecedente de nuestro mundo altamente tecnificado, desde las nuevas tecnologías hasta la ingeniería genética. Es muy difícil admirar sus “conjuntos plásticos motorruuidistas” sin pensar en Panamarenko o Jean Tinguely o en su uso del fotomontaje y el fotocollage sin considerarlos un obvio antecedente de la performance tal y como la han llevado a cabo Fluxus y los accionismos, o en su escritura sin aludir a la escritura experimental actual. Pero lo realmente significativo del caso Depero es que todas esas conexiones entre su obra y el presente se producen por un hilo más directo que el que hay entre esos fenómenos y el resto de los futuristas –que siguieron trabajando en el campo limitado de la pintura, volvieron a la figuración o abandonaron el movimiento–.

Hay pocos textos en español sobre Depero, pero hay uno temprano, firmado por un tal Lamberti Sorrentino (reproducido en español en la página 122 de Depero futurista) bajo el título “Fortunato se divierte”, donde escribe: “los autores del Manifiesto de la Pintura Futurista publicado en abril 1919, y al mismo Carrá, que anunció más tarde, el 11 de agosto, la Pintura de los Sonidos, Rumores y Olores, palidecen como sobrepajados, y su obra y conceptos parecen, con respecto al último hallazgo de Depero, cubrirse de un enmohecido de siglos”.

Existe una fotografía de 1922 (p. 4 de este catálogo) en la que Depero aparece subiéndose a un automóvil. Él mismo ha escrito a tinta sobre ella estas dos palabras: “futuro prossimo”. Y, verdaderamente, el futuro de Depero está muy cerca. Está teniendo lugar, como el de todos los artistas significantes, hoy mismo.

**OBRAS
EN EXPO
1909-1950**

SICIÓN

15
ILE-
MA-

so
nico

**I.
DE LA
ABSTRACCIÓN
AL
FUTURISMO
1909-1916**

P. 24

Autor desconocido, *Risa cinico* [Risa cínica], Roma, 1915 (detalle) [cat. 37]

121

Marinetti temporale patriottico. *Ritratto psicologico* [Marinetti temporal patriótico. Retrato psicológico], 1924. Óleo sobre lienzo, 220 x 160 cm. Colección particular

* Salvo que se indique lo contrario,
todas las obras son de Fortunato Depero



EEERBAIICRBAMM

RAAMNNOONNMMVA
REENNNOONNMMVA

IL FUTURISMO è un grande movimento antifiloso-
fico e anticulturale d'idee intuiti istinti pugni calci
e schiaffi svecchiatori, creato il 20 febbraio 1909
da un gruppo di poeti e artisti italiani geniali. Fra le
tante definizioni io prediligo quella data dai teosofi:

„I futuristi sono i mistici dell'azione“

Infatti i Futuristi hanno combattuto e combattono il
passatismo sedentario sotto tutte le forme: prudenza
diplomatica, logica pessimista, neutralismo, tradizio-
nalismo, culto del libro, biblioteche, musei e professori.
Essi hanno adorato e adorano la vita nella sua colo-
rata e tumultuosa varietà illogica e nella sua bellezza
muscolare sportiva. Armati di coraggio temerario e
innamorati d'ogni pericolo, essi arricchirono l'arte e
la sensibilità artistica col succo e colle vibrazioni di
una vita impavidamente OSATA-VISSUTA-GODUTA.
CREARE VIVENDO. Talvolta contraddirsi. Affermare,
slanciarsi, battersi, resistere, riattaccare! Indietreggiare
mai! Marciare e non marciare! F. T. MARINETTI

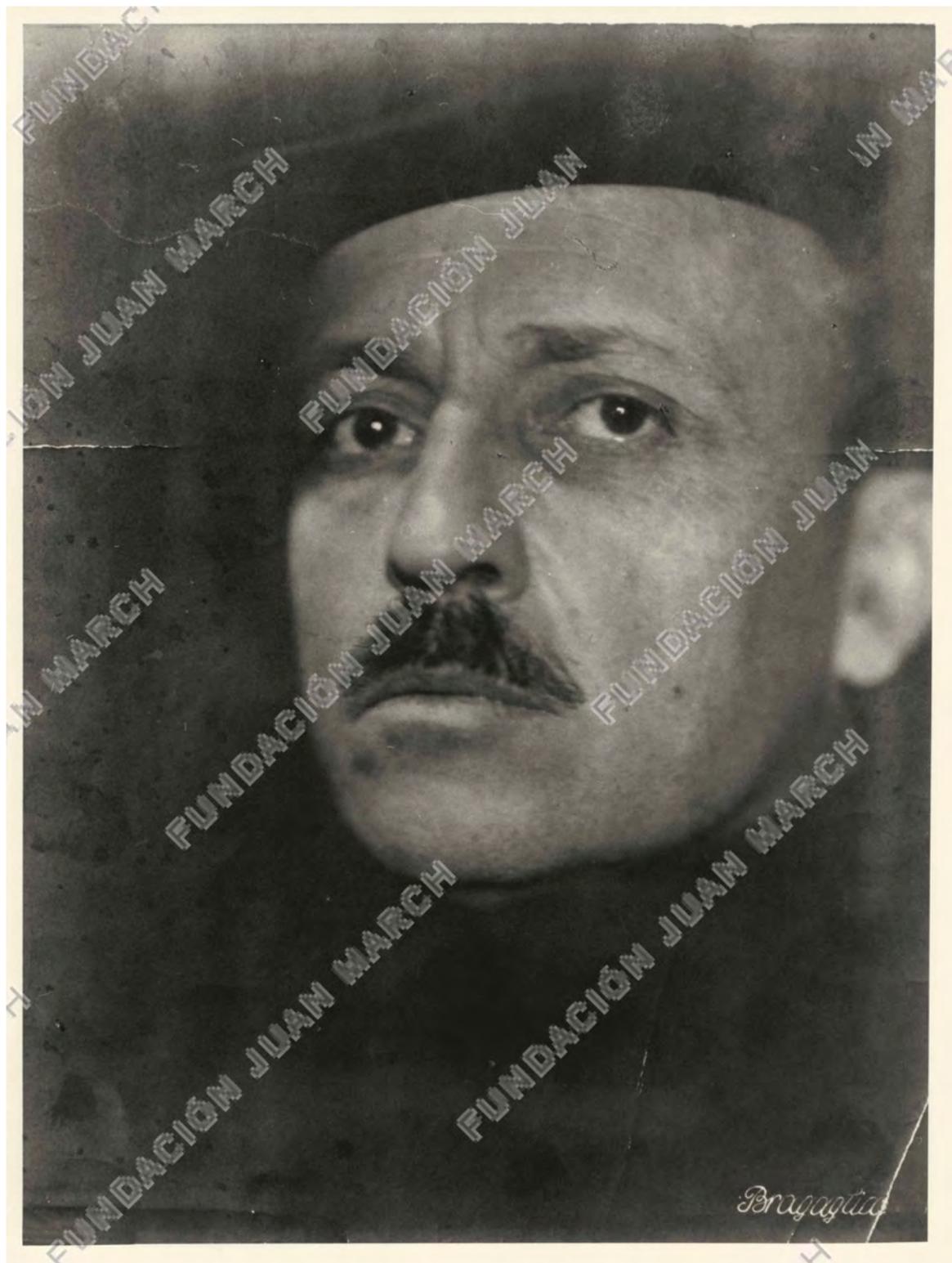
ENNOONNMMVAARRCII

RRREEMMVAARRCIIAR

Página interior de Depero
futurista 1913-1927. Milán:
Dinamo Azari, 1927 [cat. 148]

3

Anton Giulio Bragaglia,
Ritratto di Marinetti [Retrato
de Marinetti], 1910. Fotografía:
plata en gelatina sobre
papel baritado, 21,5 x 17 cm.
Colección particular





1
Poesia. Rassegna Internazionale diretta da F.T. Marinetti [Poesía. Reseña internacional dirigida por F.T. Marinetti], año V, nº 1-2 (febrero-marzo 1909). Revista: impresión litográfica sobre papel, 28,5 x 28,9 cm. Archivo Depero

2
Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* [Fundación y Manifiesto del futurismo], 1909. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29 x 23 cm. Archivo Lafuente

FONDAZIONE E MANIFESTO

DEL

FUTURISMO

(Pubblicato dal "FIGARO", di Parigi il 20 Febbraio 1909)

Avevamo vegliato tutta la notte — i miei amici ed io — sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perchè come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica e annerendo molta carta di frenetiche scritture.

Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poichè ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi e come sentinelle avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche occhieggianti dai loro celesti accampamenti. Soli coi fuochisti che s'agitano davanti ai forni infernali delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazzia corsa, soli cogli ubbriachi annaspanti, con un incerto batter d'ali, lungo i muri della città.

Sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli enormi tramvai a due piani, che passano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori, come i villaggi in festa che il Po straripato squassa e sradica d'improvviso, per trascinarli fino al mare, sulle cascate e attraverso i gorghi di un diluvio.

Poi, il silenzio divenne più cupo. Ma mentre ascoltavamo l'estenuato borbottio di preghiere del vecchio canale e lo scricchiolar dell'ossa dei palazzi moribondi sulle loro barbe di umida verdura, noi udimmo subitamente ruggire sotto le nostre finestre gli automobili famelici.

— Andiamo, diss'io, andiamo, amici! Partiamo! Finalmente la mitologia e l'ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!... Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!... Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole, che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie!... —

Manifiesto dei Musicisti Futuristi

Io mi rivolgo ai *giovani*. Essi soli mi dovranno ascoltare e mi potranno comprendere. C'è chi nasce vecchio, spettro barocco del passato, crittogramma tumida di veleni: a costoro, non parole, nè idee, ma una imposizione unica: *fine*.

Io mi rivolgo ai *giovani*, necessariamente assetati di cose nuove, presenti e vive. Mi seguano dunque essi, fidenti e arditi, per le vie del futuro, dove già i miei, i nostri intrepidi fratelli, poeti e pittori futuristi, gloriosamente ci precedono, belli di violenza, audaci di ribellione e luminosi di genio animatore.

Or è un anno, una commissione, composta dei maestri Pietro Mascagni, Giacomo Orefice, Guglielmo Mattioli, Rodolfo Ferrari e del critico Gian Battista Nappi, proclamava la mia opera musicale futurista intitolata «*La Sina d'Vargoun*» — su un poema pure mio ed in versi liberi — vincitrice, fra tutte le altre concorrenti del premio di L. 10.000, destinato alle spese di esecuzione del lavoro riconosciuto superiore e degno, secondo il lascito del bolognese Cincinnato Baruzzi.

L'esecuzione, avvenuta nel dicembre 1909 al Teatro Comunale di Bologna, mi procurò un successo di grande entusiasmo, critiche abiette e stupide, generose difese di amici e di sconosciuti, onore e copia di nemici.

Essendo entrato così, finalmente, nell'ambiente musicale italiano, in contatto col pubblico, cogli editori e coi critici, ho potuto giudicare con la massima serenità il mediocritismo intellettuale, la bassezza mercantile e il misonismo che riducono la musica italiana ad una forma unica e quasi invariabile di melodramma volgare, da cui risulta l'assoluta inferiorità nostra di fronte all'evoluzione futurista della musica negli altri paesi.

In Germania, infatti, dopo l'era gloriosa e rivoluzionaria dominata dal genio sublime di Wagner, Riccardo Strauss eleva il barocchismo della strumentazione fin quasi a forma vitale d'arte, e sebbene non possa nascondere, con maniere armoniche ed acustiche abili, complicate ed appariscenti, l'aridità, il misonismo e la banalità dell'anima sua, nondimeno si sforza di combattere e di superare il passato con un ingegno novatore.

In Francia, Claudio Debussy, artista profondamente soggettivo, letterato più che musicista, nuota in un lago diafano e tranquillo di armonie tenui, delicate, azzurre e costantemente trasparenti. Col simbolismo strumentale e con una polifonia monotona di sensazioni armoniche sentite attraverso una scala di toni interi — sistema nuovo, ma sempre sistema, e di conseguenza, volontaria limitazione — egli non giunge sempre a coprire la scarsità di valore della sua tematica e ritmica unilaterali e la mancanza quasi assoluta di svolgimento ideologico. Questo svolgimento consiste per lui nella primitiva e infantile ripetizione periodica di un tema breve e povero o di un andamento ritmico monotono e vago. Avendo ricorso, nelle sue formole operistiche, ai concetti stantii della Camerata fiorentina, che nel 1600 aveva nascita al melodramma, non è ancora pervenuto a riformare completamente l'arte melodrammatica del suo paese.

Manifiesto dei pittori futuristi

Agli artisti giovani d'Italia!

Il grido di ribellione che noi lanciamo, associando i nostri ideali a quelli dei poeti futuristi, non parte già da una chiesuola estetica, ma esprime il violento desiderio che ribolle oggi nelle vene di ogni artista creatore.

Noi vogliamo combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall'esistenza nefasta dei musei. Ci ribelliamo alla supina ammirazione delle vecchie tele, delle vecchie statue, degli oggetti vecchi e all'entusiasmo per tutto ciò che è tarlato, sudicio, corroso dal tempo, e giudichiamo ingiusto, delittuoso, l'abituale disdegno per tutto ciò che è giovane, nuovo e palpitante di vita.

Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità movimenti tanto profondi, da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi signori della radiosa magnificenza del futuro.

Noi siamo nauseati dalla pigrizia vile che dal Cinquecento in poi fa vivere i nostri artisti d'un incassante sfruttamento delle glorie antiche.

Per gli altri popoli, l'Italia è ancora una terra di morti, un'immensa Pompei biancheggiante di sepolcri. L'Italia invece rinasce, e al suo risorgimento politico segue il risorgimento intellettuale. Nel paese degli analfabeti vanno moltiplicandosi le scuole; nel paese del dolce far niente ruggono ormai officine innumerevoli; nel paese dell'estetica tradizionale spiccano oggi il volo ispirazioni sfolgoranti di novità.

È vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda. Come i nostri antenati trassero materia d'arte dall'atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, così noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla feroce rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle *Dreadnought*, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audaci e temerose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto. E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi metropoli, alla psicologia nuovissima del notturnalismo, alle figure febbrili del *vivier*, della *cocotte*, dell'*apache* e dell'alcolizzato?

Volendo noi pure contribuire al necessario rinnovamento di tutte le espressioni d'arte, dichiariamo guerra, risolutamente, a tutti quegli artisti e a tutte quelle istituzioni che pur zamuffandosi d'una veste di falsa modernità, rimangono intrascurati nella tradizione, nell'accademismo, e soprattutto in una ripugnante pigrizia cerebrale.

Noi denunciato al disprezzo dei giovani tutta quella canaglia incosciente che a Roma applaude a una stomachevole rifioritura di classicismo rammollito; che a Firenze esalta dei nevrotici cultori d'un arcaismo ermafrodito; che a Milano remunera una pedestre e cieca manualità quarantottesca; che a Torino incensa una pittura da funzionari governativi in pensiero; e a Venezia glorifica un farraginoso



4

Francesco Balilla Pratella,
Manifiesto dei Musicisti Futuristi
[Manifiesto de los músicos futuristas], 1910. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29 x 22 cm. Archivo Lafuente

5

Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini,
Manifiesto dei pittori futuristi
[Manifiesto de los pintores futuristas], 1910. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29,3 x 23,2 cm. Archivo Lafuente

13

Autor desconocido,
L'intonarumori di Russolo con Russolo e Piatti
[El entonarruidos de Russolo con Russolo y Piatti], c. 1913. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 18,9 x 25 cm. Colección particular

Per la guerra, sola igiene del mondo

Noi Futuristi, che da più di due anni glorifichiamo, tra i fischi dei Podagrosi e dei Paralitici, l'amore del pericolo e della violenza, il patriottismo e la guerra, sola igiene del mondo, siamo felici di vivere finalmente questa grande ora futurista d'Italia, mentre agonizza l'immonda genia dei pacifisti, rintanati ormai nelle profonde cantine del loro risibile palazzo dell'Aja.

Abbiamo recentemente cazzottato con piacere, nelle vie e nelle piazze, i più febricitanti avversari della guerra, gridando loro in faccia questi nostri saldi principii:

1. Siano concesse all'individuo e al popolo tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacco.
2. Sia proclamato che la parola *Italia* deve dominare sulla parola *Libertà*.
3. Sia cancellato il fastidioso ricordo della grandezza romana, con una grandezza italiana cento volte maggiore.

L'Italia ha oggi per noi la forma e la potenza di una bella *dreadnought* con la sua squadriglia d'isole torpediniere. Orgogliosi di sentire uguale al nostro il fervore bellicoso che anima tutto il Paese, incitiamo il Governo italiano, divenuto finalmente futurista, ad ingigantire tutte le ambizioni nazionali, disprezzando le stupide accuse di pirateria e proclamando la nascita del *Panitalianismo*.

Poeti, pittori, scultori e musicisti futuristi d'Italia! Finché duri la guerra, lasciamo da parte i versi, i pennelli, gli scalpelli e le orchestre! Son cominciate le rosse vacanze del genio! Nulla possiamo ammirare, oggi, se non le formidabili sinfonie degli *shrapnels* e le folli sculture che la nostra ispirata artiglieria foggia nelle masse nemiche.

F. T. MARINETTI.

Il movimento futurista letterario, pittorico e musicale è attualmente sospeso, causa l'assenza del poeta Marinetti, recatosi sul teatro della guerra.

Direzione del Movimento futurista

Nuova sede: Corso Venezia, 61 - MILANO

Manifesto tecnico della letteratura futurista

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'invita ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando L.

Ecco che cosa mi disse l'elica, turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaioli di Milano. E l'elica soggiunse:

1. — **Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono.**
2. — **Si deve usare il verbo all'infinito**, perchè si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce.
3. — **Si deve abolire l'aggettivo** perchè il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avrebbe in sé un carattere di sfumatura, è incompatibile con la nostra visione dinamica, poichè suppone una sosta, una meditazione.
4. — **Si deve abolire l'avverbo**, vecchia furbia che tiene unite l'una all'altra le parole. L'avverbo conserva alla frase una fastidiosa unità di tono.
5. — **Ogni sostantivo deve avere il suo doppio**, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uorco-torpediniere, donna-golfo, folia-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.
6. — **Abolire anche la punteggiatura**. Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile eroe, che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti. Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno i segni della matematica: + - × : = > <, e i segni musicali.
7. — Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad un altro animale, il che equivale ancora, press'a poco, a una specie di fotografia. Hanno paragonato per esempio un fox-terrier a un piccolissimo puro-sangue. Altri, più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante, a una piccola macchina Morse. Io lo paragono, invece, a un'acqua ribollente. V'è in ciò una **graduazione di analogie sempre più vaste**, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi. L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia.

Manifeste technique de la sculpture futuriste

La sculpture, telle qu'elle nous apparaît dans les monuments et dans les expositions d'Europe nous offre un spectacle si lamentable de barbarie et de balourdise, que mon oeil futuriste s'en éloigne avec horreur et dégoût.

Nous voyons à peu près partout l'imitation aveugle et grossière de toutes les formules héritées du passé: imitation que la timidité de la tradition et la veulerie de la facilité encouragent systématiquement. L'art sculptural dans les pays latins agonise sous le joug ignominieux de la Grèce et de Michel-Ange, porté avec l'aisance du génie en France et en Belgique, avec le plus morne des abrutissements en Italie. Nous notons dans les pays germaniques l'obsession ridicule d'un style gothique hébertisé que Berlin industrialise et Munich ramollit avec de lourdes mains professorales. Les pays slaves au contraire se distinguent par un mélange chaotique d'archaïsmes grecs, de démons conçus par les littérateurs du Nord et de monstres enfantés par l'imagination orientale. C'est un amas d'influences qui du particularisme excessif et syllabique du génie asiatique monte jusqu'à la puérite et grotesque ingéniosité des Lapons et des Esquimaux.

Dans toutes ces manifestations de la sculpture, dans les plus routinières aussi bien que dans celles qui sont agitées par un souffle novateur, persiste la même erreur: l'artiste copie le nu et étudie la statue classique avec la conviction ingénuë de pouvoir trouver un style qui corresponde à la sensibilité moderne, sans sortir de la conception traditionnelle de la forme sculpturale. Il faut ajouter d'autre part que cette conception, avec son vénérable idéal de beauté, ne se détache jamais de la période de Phidias et de la décadence artistique qui la suit.

Il est à peu près inexplicable que des générations de sculpteurs continuent à construire des fantoches sans se demander pourquoi tous les salons de sculpture sont devenus des réservoirs d'ennui et de nausée et les inaugurations des monuments dans les places publiques des rendez-vous d'hilarité irrécusable. Cela ne se vérifie guère dans la peinture, qui, par ses rénovations lentes mais continuelles, condamne brutalement l'œuvre pléiaire et stérile de tous les sculpteurs de notre temps. Quand donc les sculpteurs comprendront-ils que s'efforcer de construire et de créer avec des éléments égyptiens, grecs ou hérités de Michel-Ange est aussi absurde que de vouloir tirer de l'eau d'une citerne vide au moyen d'un seau défoncé?

Il ne peut y avoir aucun renouvellement dans un art si on ne renouvelle pas en même temps l'essence de cet art, c'est-à-dire la vision et la conception de la ligne et des masses qui forment l'arabesque. Ce n'est pas en reproduisant seulement les aspects extérieurs de la vie que l'art devient l'expression de son temps; c'est pourquoi la sculpture telle qu'elle a été comprise par les artistes du siècle passé et d'aujourd'hui est un monstrueux anachronisme. La sculpture ne pouvait absolument pas faire de progrès dans le domaine étroit qui lui a été assigné par la conception académique du nu. Un art qui a besoin de déshabiller entièrement un homme ou une femme, pour commencer sa fonction émolive est un art mort-né.

La peinture s'est fortifiée, intensifiée et élargie moyennant le paysage et l'ambiance que les peintres impressionnistes ont fait agir simultanément sur la figure humaine et sur les objets. C'est en prolongeant leur effort que nous avons enrichi la peinture de notre **compénétration des plans** (*Manifeste technique de la Peinture futuriste*; 11 Avril 1910). La sculpture trouvera une nouvelle source d'émotion, et par conséquent de style, en élargissant sa plastique dans l'immense domaine que l'esprit humain a sottement considéré jusqu'ici comme le domaine du divisé, de l'impalpable et de l'inexprimable.

Il faut partir du noyau central de l'objet que l'on veut créer pour découvrir les nouvelles formes qui le rattachent invisiblement et mathématiquement à l'infini plastique apparent et à l'infini plastique intérieur. La nouvelle plastique sera donc la traduction par la craie, le bronze, le verre, le bois ou toute autre matière, des

6

Filippo Tommaso Marinetti, *Per la guerra, sola igiene del mondo* [Por la guerra, única higiene del mundo], 1911. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 28,5 x 23 cm. Archivo Lafuente

7

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [Manifesto técnico de la literatura futurista], 1912. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29 x 23 cm. Archivo Lafuente

8

Umberto Boccioni, *Manifeste technique de la sculpture futuriste* [Manifesto técnico de la escultura futurista], 1912. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29,2 x 23 cm. Archivo Lafuente

IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Glorifichiamo la guerra,
sola igiene del mondo.

MARINETTI

(1° Manifesto del Futurismo - 20 Febbraio 1909)

Viva Asinari di Berzezzo!

MARINETTI

(1° Sberleffo futurista - Teatro Lario, Milano, Febbraio 1910)

L'umanità si vesti sempre di **quiete**, di **paura**, di **cautela** o d'**indecisione**, portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfonature e da tinte **neutre**, avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da parrucchiamenti.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappaggiati, solenni, gravi, scomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di **schiaffo**, negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezzette tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di **pace desolante**, funeraria e deprimente.

OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le tinte **neutre**, « carine », sbiadite, **fantasia**, semioscure o umilianti.
2. — Tutte le tinte e le foggie pedanti, professorali e teutoniche. I disegni a righe, a quadretti, a **puntini diplomatici**.
3. — I vestiti da lutto, nemmeno adatti per i becchini. Le morti eroiche non devono essere compiante, ma **riordinate** con vestiti rossi.
4. — L'equilibrio **mediocristo**, il cosiddetto buon gusto e la cosiddetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.
5. — La simmetria nel taglio, le linee **statiche**, che stancano, deprimono, contrastano, legano i muscoli; l'uniformità di goffi risvolti e tutte le cincischiate. I bottoni inutili. I colletti e i polsini inamidati.

Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni **neutralità**, dall'indecisione paurosa e quietista, dal pessimismo negatore e dall'inerzia



Vestito bianco - rosso - verde

portato dal parolifero futurista Cangiullo, nelle dimostrazioni del Futuristi contro i professori tebescofilli e neutralisti dell'Università di Roma (11-12 Dicembre 1914).

Manifesto futurista della Lussuria

RISPOSTA ai giornalisti disonesti che mutilano le frasi per render ridicola l'idea;
alle donne che pensano quello che ho osato dire;
a coloro per quali la Lussuria non è ancora altro che peccato;
a tutti coloro che nella Lussuria raggiungono solo il Vizio,
come nell'Orgoglio raggiungono solo la Vanità.

La Lussuria, concepita fuor di ogni concetto morale e come elemento essenziale del dinamismo della vita, è una forza.

Per una razza forte, la lussuria non è, più che non lo sia l'orgoglio, un peccato capitale. Come l'orgoglio, la lussuria è una virtù incitatrice, un focolare al quale si alimentano le energie.

La Lussuria è l'espressione di un essere proiettato al di là di sé stesso; è la gioia dolorosa d'una carne compita, il dolore gaudioso di un sbocciare; è l'unione carnale, quali si siano i segreti che uniscono gli esseri; è la sintesi sensoria e sensuale di un essere per la maggior liberazione del proprio spirito; è la comunione d'una particella dell'umanità con tutta la sensualità della terra; è il brivido panico di una particella della terra.

La Lussuria è la ricerca carnale dell'ignoto, come la Cerebralità ne è la ricerca spirituale. La Lussuria è il gesto di creare, ed è la Creazione.

La carne crea come lo spirito crea. La loro creazione di fronte all'Universo è uguale. L'una non è superiore all'altra, e la creazione spirituale dipende dalla creazione carnale.

Noi abbiamo un corpo e uno spirito. Restringere l'uno per moltiplicare l'altro è una prova di debolezza e un errore. Un essere forte deve realizzare tutte le sue possibilità carnali e spirituali. La Lussuria è per conquistatori un tributo che loro è dovuto. Dopo una battaglia nella quale sono morti degli uomini, **è normale che i vincitori, selezionati dalla guerra, giungano fino allo stupro, nel paese conquistato, per ricreare della vita.**

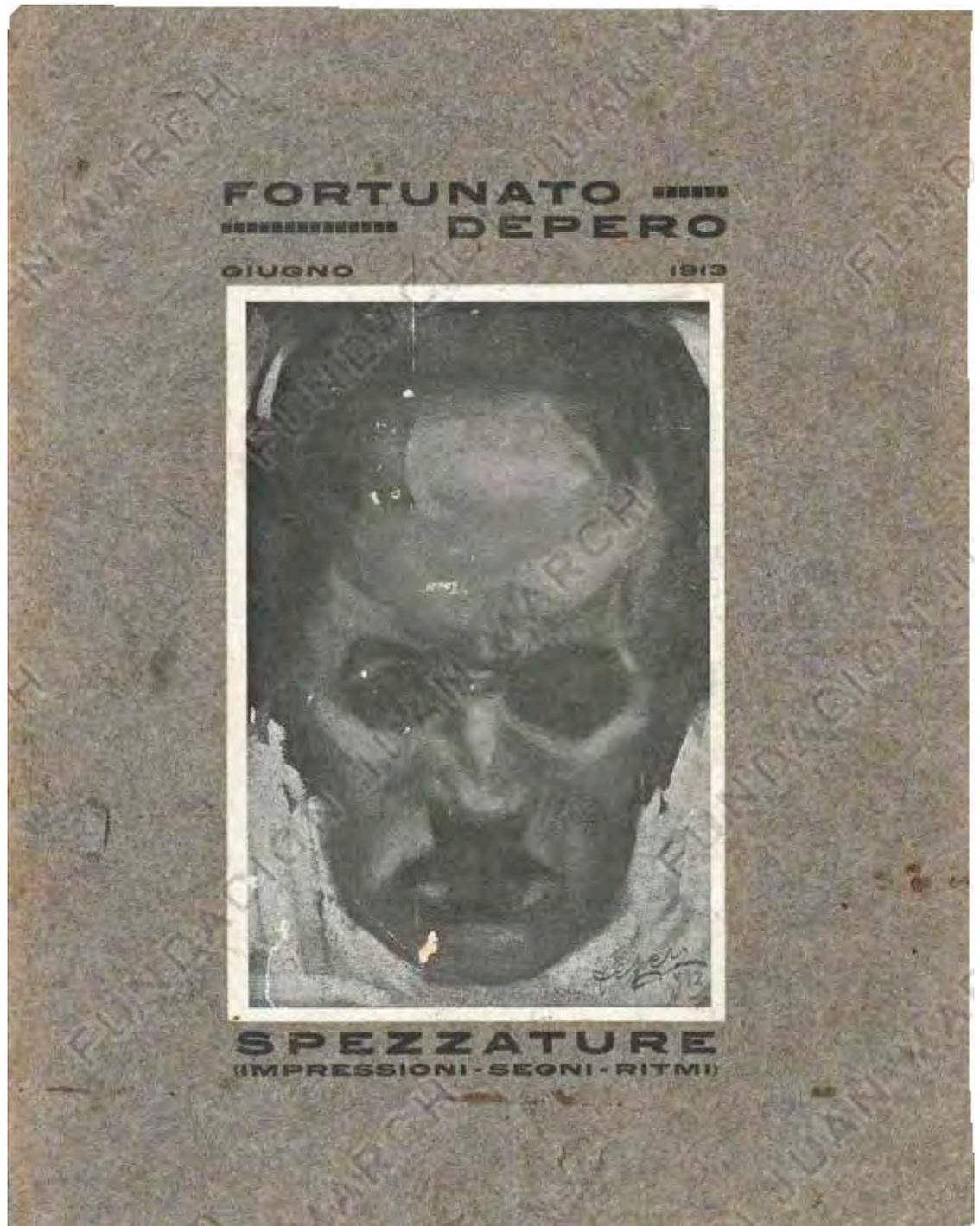
Dopo le battaglie, i soldati amano le voluttà, in cui si snodano, per rinnovarsi, le loro energie incessantemente assaltanti. L'eroe moderno, eroe di qualsiasi dominio, ha lo stesso desiderio e lo stesso piacere. L'artista, questo grande *medium* universale, ha

18

Giacomo Balla, *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista* [El traje antineutral. Manifesto futurista], 1914. Documento: impresión tipográfica y litografía sobre papel, 29,3 x 23,3 cm. Archivo Lafuente

15

Valentine de Saint-Point, *Manifesto futurista della Lussuria* [Manifesto futurista de la Lujuria], 1913. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29,5 x 23 cm. Archivo Lafuente



16
Spezzature (impressioni-segni-ritmi) [Pedazos (impressions-signos-ritmos)]. Rovereto: Tip[ografia] Mercurio, 1913.
Libro: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 22 x 17 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

SINTESI FUTU

Glorifichiamo la Guerra, che per noi è
 Le vecchie cattedrali non c'interessano
 d'arte. Questo diritto appartiene s

ELASTIC
 SINTESI INTI
 INVENZIO
 MULTIPLICA
 DI FOR
 ORDINE INV
 GENIO CRI

SERBIA { INDIPENDENZA
 AMBIZIONE
 TEMERITA'

BELGIO { ENERGIA
 VOLONTA'
 INIZIATIVA
 PERFEZIONE
 INDUSTRIALE

FRANCIA { INTELLIGENZA
 CORAGGIO
 VELOCITA'
 ELEGANZA
 SPONTANEITA'
 ESPLOSIVITA'
 DISINVOLTURA

RUSSIA { POTENZA
 SOLIDITA'
 INESPUGNABILITA'
 QUANTITA'

INGHILTERRA { SPIRITO PRATICO
 SENSO DEL DOVERE
 ONESTA'
 COMMERCIALE
 RISPETTO DEL-
 L'INDIVIDUALITA'

MONTENEGRO { INDIPENDENZA
 AMBIZIONE
 TEMERITA'

GIAPPONE { AGILITA'
 PROGRESSO
 RISOLUTEZZA

ITALIA { TUTTE LE FORZE
 TUTTE LE DEBOLEZZE
 DEL **GENIO**

MARI
 BOCC
 CARI
 RUSS
 PIAT

Dal Cellulare di Milano, 20 Sett

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61

URISTA DELLA GUERRA

la sola igiene del mondo (*1° Manifesto del Futurismo*) mentre per i Tedeschi rappresenta una grassa spanciata da corvi e da iene. ; ma neghiamo alla Germania medioevale, plagiaria, balorda e priva di genio creatore il diritto futurista di distruggere opere oltanto al Genio creatore italiano, capace di creare una nuova bellezza più grande sulle rovine della bellezza antica.

TÀ
IZIONE
NE
ZIONE
ZE
SIBILE
ATORE

CONTRO

RIGIDEZZA
ANALISI
PLAGIO METODICO
ADDIZIONE
DI CRETINERIE
ORDINE NUMISMATICO
CULTURA TEDESCA

GERMANIA

PECORAGGINE
+ GOFFAGGINE
+ FILOSOFUMO
+ PESANTEZZA
+ ROZZEZZA
+ BRUTALITA'
+ PEDANTISMO
PROFESSORALE
+ ARCHEOLOGIA
+ COSTIPAZIONE DI
CAMELOTE INDUSTRIALE
+ SCOCCIATORI e GAFFEURS

FUTURISMO

CONTRO

PASSATISMO

8 POETI CONTRO I LORO CRITICI PEDANTI

NETTI
IONI
RÀ
OLO
TI

embre 1914.

- MILANO

AUSTRIA

CRETINERIA
+ SUDIGIUME + FEROGIA
+ BALORDAGGINE POLI-
ZIESCA + SANGUE RAG-
GRUMATO + FORCA +
SPIONAGGIO + BIGOTTISMO
+ PAPALISMO
+ INQUISIZIONE
+ PERQUISIZIONE
+ CIMICI + PRETI



14

Anton Giulio Bragaglia, *Ritratto polifisiognomico di Umberto Boccioni* [Retrato polifisiognómico de Umberto Boccioni], 1913. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 12,3 x 17 cm. Colección particular

19

Umberto Boccioni, *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)* [Pintura escultura futuristas (Dinamismo plástico)]. Milán: Edizione futuriste di Poesia, 1914. Libro: impresión tipográfica sobre papel, 20,4 x 14,3 cm. Archivo Lafuente

22

Scomposizione di testa
[Descomposición de cabeza],
c 1914. Carboncillo, tiza y tinta
sobre papel, 18,5 x 14,5 cm.
Colección particular, Suiza

21

Scomposizione di testa
[Descomposición de cabeza],
c 1914 (firmado "1916").
Carboncillo, tiza y tinta sobre
papel, 18,5 x 14,5 cm. Colección
particular, Suiza

9

Umberto Boccioni, *Studio di
testa* [Estudio de cabeza], 1912.
Pluma, tinta y acuarela sobre
papel, 19,5 x 18,9 cm. Civico
Gabinetto dei Disegni-Castello
Sforzesco, Milán



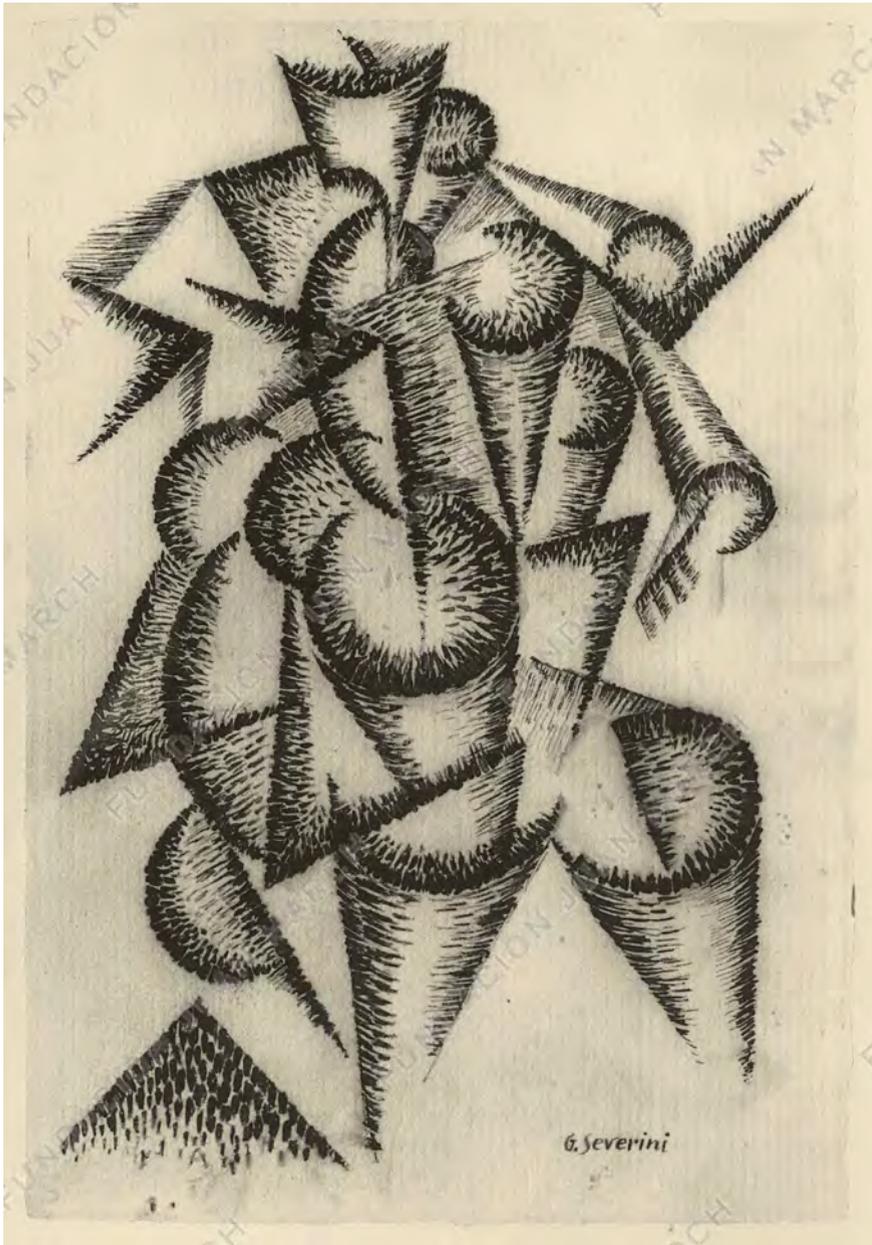


10
Umberto Boccioni, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* [Desarrollo de una botella en el espacio], 1913. Bronce, 38 x 59,5 x 32 cm. Colección particular, Suiza

46
Bottiglia [Botella], 1916. Carboncillo y tiza sobre papel, 41 x 38,5 cm. Colección particular, Suiza

20
Figura umana stilizzata [Figura humana estilizada], c. 1914. Carboncillo y tiza sobre papel, 17 x 12,7 cm. Colección particular, Suiza





12
Gino Severini, *Ritmo plástico*
[Ritmo plástico], 1913. Tinta
sobre papel, 26 x 18 cm.
Colección particular



72
Mario Sironi, *Dinamismo di
una ballerina* [Dinamismo de
una bailarina], 1917. Técnica
mixta sobre papel, 27 x 20 cm.
Colección particular



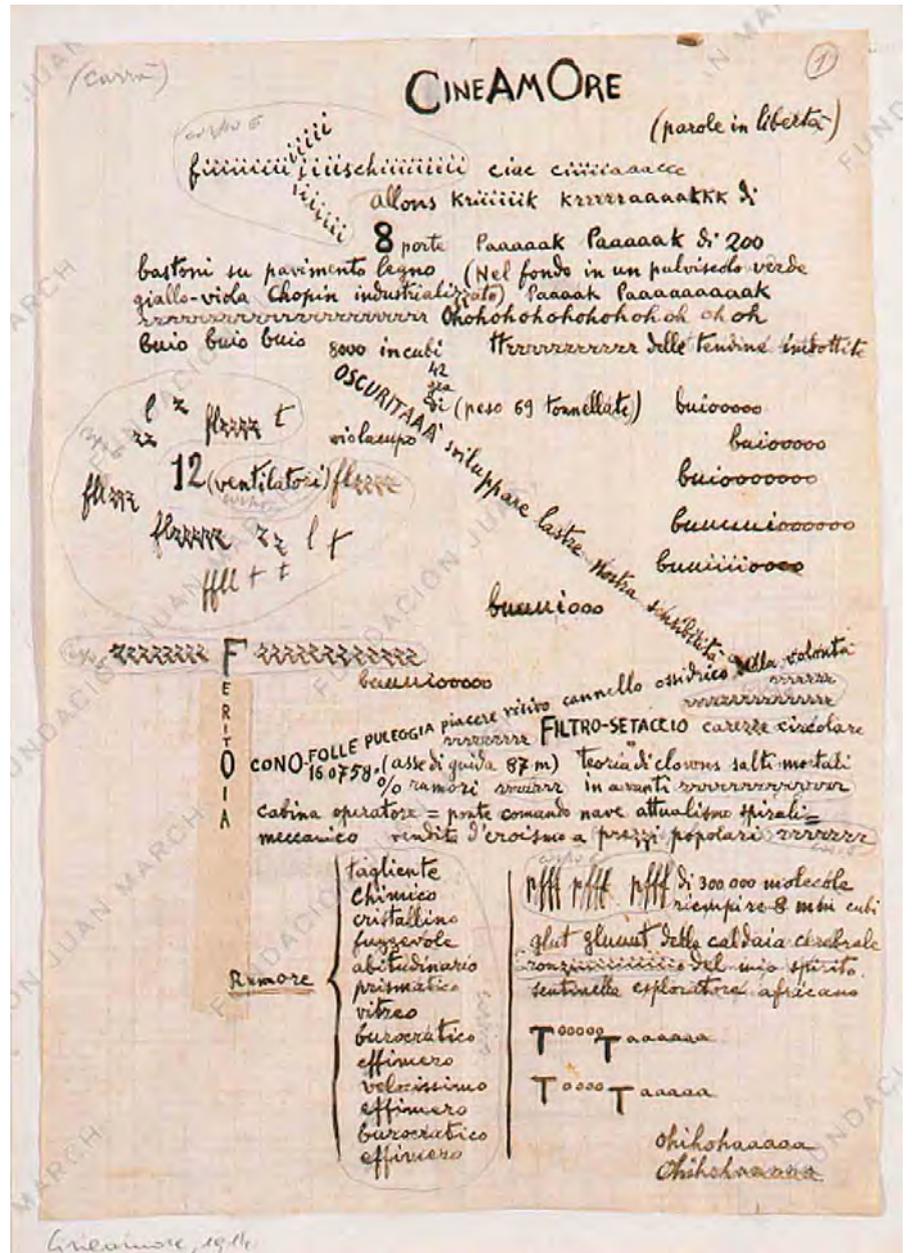
11
Umberto Boccioni, *Voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio* [Quiero sintetizar las formas únicas de la continuidad en el espacio], 1913. Carboncillo, acuarela y témpera sobre papel, 29 x 23 cm. Civico Gabinetto dei Disegni-Castello Sforzesco, Milán

25
Linee sintetiche di un uomo che getta un oggetto [Líneas sintéticas de un hombre que lanza un objeto], 1914. Tinta sobre papel, 11 x 10 cm. Colección particular, Suiza



23
Linee-Forza [Líneas-Fuerza], 1914. Tinta sobre papel, 12,5 x 10 cm. Colección particular, Suiza

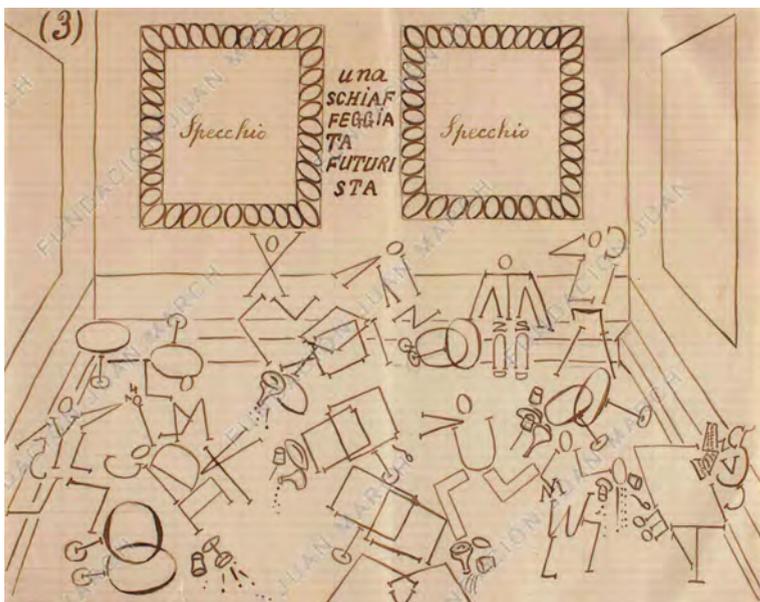
24
Uomo che cammina [Hombre que camina], 1914. Tinta sobre papel, 17,5 x 10 cm. Colección particular, Suiza



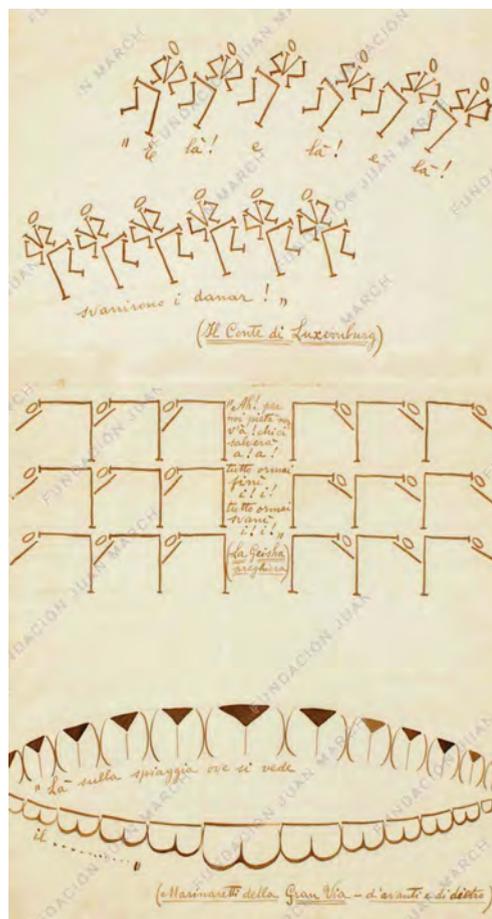
30
Filippo Tommaso Marinetti,
Parole in Libertà [Palabras en
libertad], 1915. Documento:
impresión tipográfica sobre
papel, 29,2 x 22,9 cm. Colección
Merrill C. Berman

29
Giacomo Balla, *Partenza di
Sironi per Milano* [Partida de
Sironi a Milán], 1914. Tinta
sobre papel, 28 x 22 cm.
Colección particular

28
Carlo Carrà, *Cineamore*
(*Sintes*) [Cineamor (Síntesis)],
1914. Collage, tinta y lápiz
sobre papel, 39 x 28 cm.
Colección particular



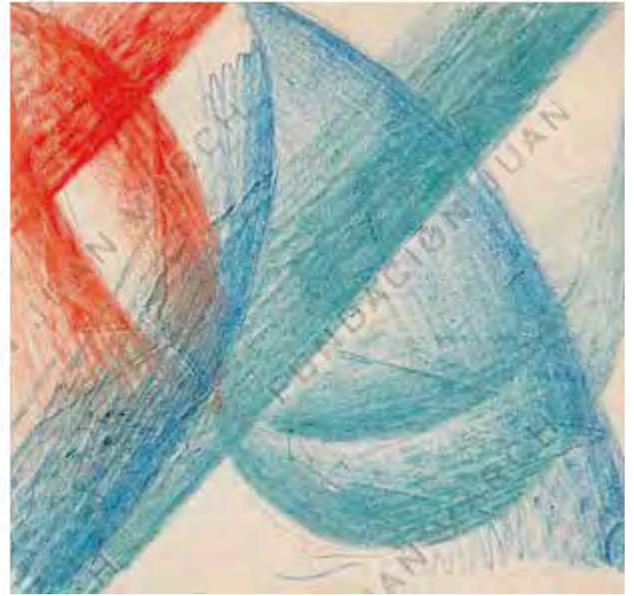
40
Pasqualino Cangiullo, *Una schiaffeggiata futurista* [Abofeteamiento futurista], 1916. Tinta sobre papel, 21 x 27 cm. Colección Merrill C. Berman



41
Francesco Cangiullo, *Chorus Girls II* [Coro de niñas II], c 1916. Tinta sobre papel, 48,8 x 26,6 cm. Colección Merrill C. Berman



42
Francesco Cangiullo, *Piedigrotta*. Milán: Edizione futuriste di Poesia, 1916. Libro: impresión tipográfica sobre papel, 26,3 x 19 cm. Colección Merrill C. Berman



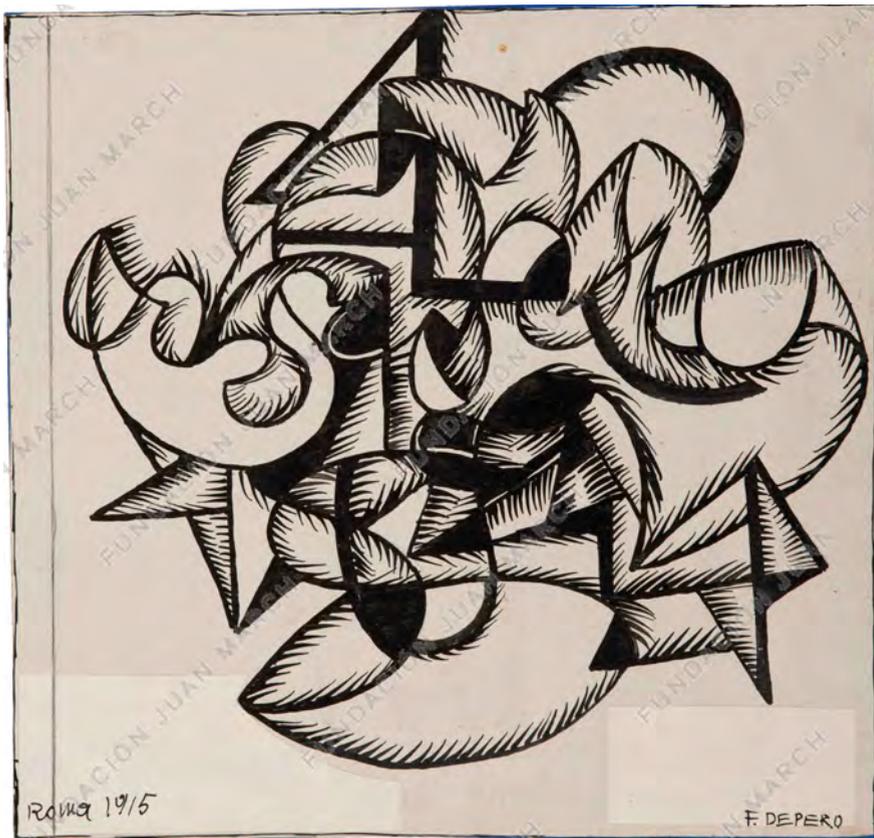
32

Giacomo Balla, *Studio per i quadri delle dimostrazioni interventiste* [Estudio para los cuadros de las manifestaciones intervencionistas], 1915. Pastel sobre papel, 16 x 14 cm, 7 x 7 cm y 16 x 16,5 cm. Colección particular

26

Giacomo Balla, *Studio per Elettricità* [Estudio para Electricidad], 1914. Carboncillo y acuarela sobre papel, 28 x 30 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto





34
Compenetrazione
 [Compenetración], 1915. Tinta sobre papel, 20 x 20,5 cm.
 Colección particular, Suiza

43
 Giacomo Balla, *Gli Avvenimenti*
 [Los acontecimientos], 1916. Tinta sobre papel, 34 x 25 cm.
 Colección particular

33
Vecicliss-Astrazione animale
 [Vecicliss-Abstracción animal], 1915. Carboncillo y tiza sobre papel, 43 x 67 cm.
 Colección particular, Suiza





ESPOSIZIONE FUTURISTA

DEPERO

ROMA

Corso Umberto N. 20

Aperta dalle 9 alle 13 e dalle 17 alle 20

Ingresso Cent. 30

DEPERO

formidabile genialità complessa futurista — giovanissimo *Trentino*, ventenne formidabile temperamento d'artista complesso — volontà — tenacia d'acciaio.

Creatore infaticabile — poeta — originalissimo parolibero — pittore eccezionale — scultore motorumorista — canzonettista — architetto.

Definito:

da Marinetti - **POTENTE**

da Boccioni - **VULCANO**

da Balla - **ULTRASENSIBILE**

oggi lancia una enorme raccolta di conclusioni e ricerche su vari problemi futuristi:

1. Motorumorismo - 2. Dramma astratto - pitto-plastico - 3. Architettura-dinamica - 4. Parole in libertà.

Ricerche assolutamente nuove e personalissime.

1. - MOTORUMORISMO.

Si conoscono pittura — scultura — dinamica futurista — quali furono e sono le intenzioni (espressioni di emozioni — simultanee — equivalenti di rumori — odori — velocità — e stati d'animo — espressi più o meno astrattamente).

Col manifesto: *La ricreazione futurista dell'universo* **Balla-Depero** abbiamo dato, **Balla**: le prime ricerche di complessità pitto-plastica di equivalenti astratti e dinamici con piani colorati — stagnole — lana, ecc.; **Io**: i primi esempi — con relativo programma tecnico — di *motorumorismo*, cioè la fusione complessa di espressioni plastiche astratte — dinamiche — trasparenti — sgargiantissime — odorose.

In moto — trasformanti — sparanti — scoppianti — viventi con l'aiuto capricciosissimo e svariaticissimo — magico — di ogni mezzo meccanico — fisico — chimico — elettrico, ecc.

Il Problema dell'intuizione delle emozioni pitto-plastiche nella loro vitalità — meccanica (spostamenti di colori e forme — fenomeni che succedono dentro e fuori di noi — spruzzaglie — getti — spari — scoppi — scivolamenti — rotolii — colori cangianti — bianco che diventa rosso, ecc. — blocco nero che scompare su di una parete e riappare in altro punto dopo breve tempo — (uomo che entra in casa — appare alla finestra).

2. - DRAMMA ASTRATTO Pitto-Plastico.

Simultaneità: a) Astrazione dello sviluppo organico dello stato d'animo plastico;
b) astrazione animale }
c) astrazione floreale } individualizzazione astratta dello stato d'animo.

(Risultato per la prossima complessità del Dramma-astratto motorumorismo — la ricreazione dell'Universo vivente astratto futurista).



38
Autor desconocido,
Esposizione Futurista. Depero
[Exposición futurista. Depero],
Roma, 1916. Folleto: impresión
tipográfica y fotomecánica
sobre papel, 20 x 30 cm.
Archivo Lafuente

37
Autor desconocido, *Riso
cinico* [Risa cínica], Roma,
1915. Fotografía: plata en
gelatina sobre papel baritado,
16,5 x 17 cm. MART, Archivo
del '900, fondo Depero

1914
DOPO un anno di tentativi - dubbi e scoperte -
tensione - più o meno rapide evoluzioni - abbraccia-
mento o ventaglio - impressionismo - postimpressioni-
simo - astrazioni pittoriche - arabesco - pittura
pura - REAZIONE - plastica - cubismo - astrazioni
plastiche - SUPERARE - sovrapposizioni - corupere
trasioni - simultaneità di stati d'animo - movi-
mento lirico - dinamico - materia plastica e
dinamismo plastico

depo

2 mesi di malinconia interiore elettrico-
vertiginosa gita d'eliche cerebrale - rotto di notte
cervello - RISOLUZIONE HURRAAAA!

FUTURISTA !!!

VIA DEL TRITONE

- 125

GALLERIA
FUTURISTA

27

Manuscrito de Fortunato Depero sobre su incorporación al movimiento futurista, 1914. Documento: tinta sobre papel, 18 x 20 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

36

Giacomo Balla y Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo], 1915. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29 x 23 cm. Dos ejemplares en exposición: Archivo Lafuente y MART, Archivo di Nuova Scrittura, Colección Paolo Della Grazia

L'ITALIA FUTURISTA

Marciare, con marcia.
Cancelliamo la guerra Romana con una guerra italiana più grande.
La parola Italia deve dominare sulla parola libertà. — Tutte le libertà tranne quella di essere vigliacci pacifisti antifiliani passivisti.
Modernizzazione violenta delle città passivate.
Abolizione dell'industria del forestiero, umiliante e alienatore.
Difesa economica e educazione patriottica del proletariato.
Erosimo — orgoglio italiano — preparazione del primato italiano in arte, industria e commercio — difesa del cavaliere contro masochismo, bibelotismo, archeologia e orficerie — speme geniale, sport metalismo, meccanicismo, velocità record — Dedicamo il saluto di una hostia-poco sentimentale e pessimista. MARINETTI.
Parole di libertà (senza liberato dalle prosodie e dalla ginstasi) — ortografia e tipografia libererespressive — sanzuola, pluribus — dinamotopie — verticalizzazione astratta. MARINETTI — BERTI — GANDUCCI.

DIREZIONE ARTISTICA
BRUNO CORRA - E. SETTIMELLI

JANNELLI - ARMANDO MAZZA - D'ALIA - DEPERO ecc.
Lotta contro la vigliaccheria artistica — l'assunzione della cultura — Modernità — Dinamismo plastico — solidità — simultaneità — trascendentalismo fisico. BOCCIONI — L. RUSSOLO — BALLA — SIRONI.
La musica futurista deve essere più musicale e senza quadratura. PRATELLA.
L'Architettura futurista liberata da ogni vecchia decorazione ricerca la massima elasticità, semplicità, leggerezza dinamica, praticità, igiene, mediante grandi aggruppamenti di masse e vasta disposizione delle piante.

elementi armati, ferro, vetro, fibre tirate ecc. ANTONIO SANT'ELIA.
Con gli intonarumori, i rumori della vita moderna intonati armonizzati e combinati simultaneamente creano la nuova musica. L. RUSSOLO.
Infiliamo risolutamente a mare tutta l'arte passata, che non ci interessa che si opponga a ciò che l'altra parte non possiamo misurare data la nostra assoluta forzata "ignoranza" della "quadratura di voto" in mezzo alla quale si lotta.
Il valore di un'opera d'arte è proporzionale alla quantità di energia contenuta per pratica ed è scientificamente misurabile.
Occorre a mare tutta la cronaca che è sempre suggestivamente inconfondibile e sorprendente, e l'abile a stabilire dei valori assoluti, che sempre ha un certo grado. Nel dopo ha dovuto risommere e sostituire con la "relatività" emotiva futurista. BRUNO CORRA - A. DINNA - E. SETTIMELLI - R. CHITI - M. CARLI - SANNETTI.

E morto UMBERTO BOCCIONI caro grande forte migliore divino genio futurista ieri denigrato oggi glorificato superarlo superarlo superarlo durezza eroismo velocità avanti giovani futuristi tutto tutto doloresanguévita per la grande Italia sgombra ingigantita agilissima elettrica esplosiva non lagrime acciaio acciaio! MARINETTI



IL PUGNO ITALIANO DI BOCCIONI

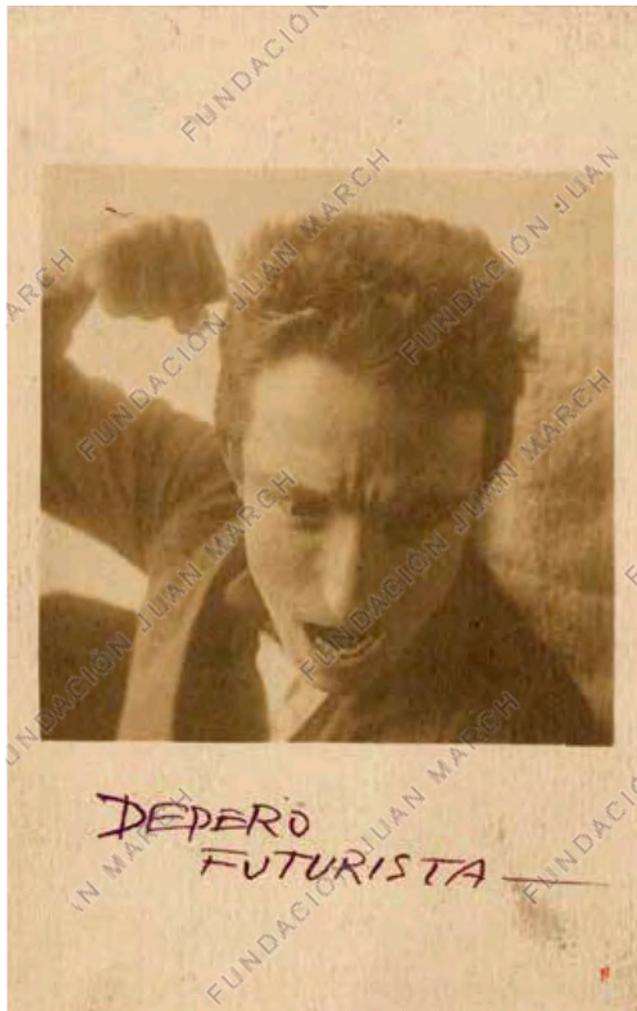
DISegnato da BALLA e MARINETTI

A Parigi, a Monaco, a Berlino, ovunque si parlasse male dell'Italia fuori d'Italia, Boccioni con la sua violenza e col suo ingegno si batteva coraggiosamente.

OPPO IDEA NAZIONALE (22 Agosto 1916)

Ecco perchè volevano la guerra, egli e i suoi amici, quando nessuno la pensava, perchè sapevano quanto ingiusta fosse la svalutazione delle forze nazionali e quante oscure potenti radici avrebbero germogliato il giorno che la coscienza delle proprie forze le avesse nutrite.

OPPO IDEA NAZIONALE (22 Agosto 1916)



31
 Autor desconocido,
Autoritratto con pugno
 [Autorretrato con puño], Roma,
 1915. Fotografía: plata en
 gelatina sobre cartón,
 14 x 19 cm. Archivo Depero

102
 Giacomo Balla, *Exposition
 des Peintres Futuristes
 Italiens et Conférence de
 Marinetti* [Exposición de los
 pintores futuristas italianos
 y conferencia de Marinetti].
 Galerie Reinhardt, París, mayo
 1921. Póster: litografía sobre
 papel, 98,7 x 78,4 cm. Colección
 Merrill C. Berman

103
 Giacomo Balla, *Exposition
 des Peintres Futuristes
 Italiens et Conférence de
 Marinetti* [Exposición de los
 pintores futuristas italianos
 y conferencia de Marinetti].
 Galerie Reinhardt, París, mayo
 1921. Catálogo: impresión
 tipográfica 23,4 x 17,5 cm.
 Colección Merrill C. Berman





45
Filippo Tommaso Marinetti,
L'Italia Futurista [Italia
futurista], año 1, nº 2 (junio
1916). Revista: impresión
tipográfica, 63,8 x 43,8 cm.
Colección Merrill C. Berman

35
Francesco Cangiullo, tarjetas
postales, c 1915. Tarjetas:
impresión tipográfica sobre
cartulina, 8,9 x 13,8 cm (c/u).
Colección Merrill C. Berman

Constatiamo che l'aspirazione plastica che guida noi FUTURISTI ITALIANI è per lo meno di un secolo in anticipo sulla sensibilità artistica italiana; ma una luminosa speranza ci guida nel buio dell'ignoranza e dell'indifferenza del nostro paese.

Boccioni 1914-1927

34

Noi non dobbiamo rimanere dei contemplativi, non dobbiamo sfruttare il patrimonio del passato.

Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo crearci un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi.

MUSSOLINI

Bisognerebbe impiccare, fucilare chi devia dalla idea di una grande Italia futurista.

BOCCIONI

Affermare, slanciarsi, battersi, resistere, riattaccare! Indietreggiare mai!

Marciare e non marcire!

MARINETTI



IL FUTURISMO
è l'espressione violenta
della nostra razza, aggressiva e ri-
voluzionaria; è l'espressione di giovinezza
incontenibile e frenetica. **IL FUTURISMO** è vibra-
zione, slancio, passione, audacia gioconda e festosità
orchestrale. **IL FUTURISMO** è il metodo ormai imperi-
turo dell'arte italiana che per merito di **MARINETTI**
e dei **FUTURISTI** ha ritrovato e riaffermato nel mondo la fede
nel continuo rinnovarsi della propria **GENIALITA' CREATRICE**.

Il Futurismo immortale

ha rivalorizzato la vera tradizione dell'arte italiana che è sempre stata:

creazione - superamento - rivoluzione

59

L'onomalingua

CREAZIONE DEPERO - 1916

VERBALIZZAZIONE ASTRATTA

E'
deri-
vata dal-
l'onomato-
pea, dal ru-
morismo, dalla
brutalità delle pa-
role in libertà, futu-
riste. E' il linguaggio
delle forze naturali:

**vento·pioggia·mare
fiume·ruscello·ecc.**

degli esseri artificiali rumoreggianti
creati dagli uomini:

Biciclette, tram, treni, automobili e tutte le macchine,

è l'assieme delle emo-
zioni e delle sensazioni espresso con il linguag-
gio più rudimentale e più efficace. Depero credè e
declamò queste sue originali composizioni davanti a
folle entusiaste ed ostili. Nei monologhi dei clowns e
dei comici di varietà vi sono tipici accenni all'onoma-
lingua che avranno futuri sviluppi, costituendo la lingua
più indovinata per la scena e specialmente per le esage-
razioni esilaranti. Con l'onomalingua si può parlare ed inten-
dersi efficacemente con gli elementi dell'universo, con gli ani-
mali e con le macchine. L'onomalingua è un linguaggio poetico di
comprensione universale per il quale non sono necessari traduttori.

217



II.
EL TEATRO
Y LA
VANGUARDIA
1916-1918

P. 60

Mario Castagneri, foto de Depero en el camerino del Teatro Trianon de Milán (Depero pintor y poeta), c 1924 (detalle) [cat. 119]

39

Autor desconocido, *Il Teatro futurista* [El teatro futurista] en el teatro Niccolini de Florencia, c 1916. Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 34 x 16,4 cm. Colección Merrill C. Berman

Regolamento Sport

R. TEATRO NICCOLINI

Massimo Teatro di Frosinone

Il Teatro si apre 30 min.
prima dello spettacolo.

Proprietà della Nobile Accademia degli Infocati
TELEFONO 2-77

Lo spettacolo terminerà
alle ore 23,30 circa

COMPAGNIA DRAMMATICA ITALIANA "ROMA,,

NINCHI e ROSA

DIRETTA DALL'ARTISTA

ANNIBALE NINCHI

Mercoledì 8 Marzo a ore 21 precise (9 pom.)

Grande serata patriottica

IL TEATRO FUTURISTA

CREATO DA

Marinetti - Settimelli - Bruno Corra

Spettacolo a beneficio della Croce Rossa

- 1.° - **TRICOLORE** sintesi teatrale di Settimelli
- 2.° - **L'ARRESTO** sintesi teatrale di Marinetti
- 3.° - **KULTUR** sintesi teatrale di Boccioni
- 4.° - **KAISERIANA** sintesi teatrale di Settimelli
- 5.° - **PANCIA DEL VASO** sintesi teatrale di Cangiullo
- 6.° - **IL SOLDATO LONTANO** sintesi teatrale di Marinetti
- 7.° - **GIALLO E NERO** sintesi teatrale di Remo Chiti
- 8.° - **LA CAMERIERA DELL'UFFICIALE** sintesi teatrale di
Marinetti
- 9.° - **DAVANTI ALL'INFINITO** sintesi teatrale di Bruno Corra

INTERPRETI: La Compagnia NINCHI - ROSA

Dopo lo spettacolo MARINETTI dirà le sue impressioni di guerra

Biglietto d'Ingresso alla Platea Galleria e Palchi Lire DUE

Stalloni, 2.° e 3.° fila L. 1,00 - 4.° fila L. 0,50 - 5.° fila L. 0,25 - 6.° fila L. 0,10 - 7.° fila L. 0,05

Poltrone L. 4,00 - Posti distinti L. 3,00 - Posti numerati L. 1,50 (oltre l'ingr.)

Palchi: I. e II. fila L. 20 - III fila L. 10 - IV. fila L. 5 (oltre l'ingresso)

Al Camerino del Teatro è aperta la vendita dei palchi, poltrone e posti distinti

L'impresa garantisce soltanto i palchi che si acquistano al teatro stesso

Biglietti sono in vendita all'ufficio (Frosinone) dell'Assoc. - z. Movimento Futurista - Via S.rozzi 1

È assolutamente proibito affiggere il presente anche nell'interno di qualunque località

STAB. TIP. IMPRESA GEN. AFFISSIONI - FIRENZE

119

Mario Castagneri, Depero en el camerino del Teatro Trianon de Milán (Depero pintor y poeta), c 1924. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 22,5 x 17 cm. Archivo Depero





47

Costume plastico per Mimismagia [Traje plástico para *Mimismagia*], 1916. Tinta y acuarela sobre papel, 29 x 18,7 cm. Colección particular, Milán

48

Costume plastico per Mimismagia [Traje plástico para *Mimismagia*], 1916. Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 20 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto



49

Costume plastico per Mimismagia [Traje plástico para *Mimismagia*], 1916.
Tinta y acuarela sobre papel, 24 x 15,5 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

50

Costume plastico per Mimismagia [Traje plástico para *Mimismagia*], 1916.
Tinta y acuarela sobre papel, 23 x 14 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto



scenario e costumi plastici per „L'Usignolo“ di J. Strawinski



Roma

1916



IL CANTO DELL'USIGNOLO

Balletto russo della celebre COMPAGNIA DIAGHILEW

Musica di JGOR STRAWINSKI

Scena plastica e Costumi meccanici di DEPERO

nel 1918,

Roma - 1916,

Vado in cerca d'un mio amico, un giovane pittore. Lo incontro in via Nomentana con un grosso signore straniero.

— Sai, mi dice, è un ricco russo, l'ho conosciuto allo studio di Balla, vuol vedere i miei disegni; sali anche tu con noi.

Dopo aver esaminato e ammirato i disegni del mio amico, il russo rivolgendosi a me, dice: — Anche voi pittore futurista?

— No, rispondo, non sono pittore, ma scultore, però non come Boccioni.... e qui comprendendo che egli non capiva una sola parola italiana e pensando che i russi un poco di francese e di tedesco lo sanno tutti, mi metto ad improvvisare un pasticcio di tedesco e di francese, accompagnandomi con la mimica: — **No, неpà, sculpteur, Bildhauer non in ships-ma-aber in carton grosse papier!**

— Abitare lontano? — No, tutt'altro, rispondo prontissimo (abitavo all'estremo opposto della città, ai Prati di Castello).

Prendiamo il tram, arriviamo in centro, poi in vettura giungiamo al mio studio, stanza-cucina-baracca-omnibus. Entusiasta mi acquista parecchie cose: è il pittore Larionow.

Questi miei disegni, il pittore Larionow, dopo averli arrangiati alla sua maniera li pubblicò nell'Album „Teatro Russo“ „Gontcerova-Larionow“ plagiandoli in pieno.

Ecco il perchè nel 1921, Margherita Sarfatti scriveva sul „Popolo d'Italia“ ch'io derivò dai russi. Ma il geniale critico Volt pensò subito a correggere su „Testa di ferro“ affermando che il fatto era perfettamente inverso. Cioè era Larionow che plagiava un futurista italiano.

Queste cose avvengono perchè gli editori italiani, che si occupano di edizioni artistiche, preferiscono ripetere all'infinito costosissime opere sui grandi del passato, trascurando completamente le nuove creazioni (contrariamente a quanto si pratica all'estero).

Così le nostre iniziative, creazioni ed invenzioni, appaiono alla luce sempre con incredibili e incresciosi ritardi e sovente, come nel caso sopra citato, quando possono venir scambiate per derivazioni da quelli stessi che le hanno plagate.

Il giorno dopo vennero alla mia baracca Larionow e Diaghilew accompagnati dal simpaticissimo e geniale ballerino Miassine.

In quei giorni costruivo i primi paesaggi plastici. Fra questi c'era un bozzetto in cartone d'un „complesso plastico floreale“, gruppo di fiori meccanici che Diaghilew mi ordinò di costruire in proporzioni giganti per il Teatro Costanzi.

133

nel 1917,

Mario Recchi descrisse questa favolosa flora sul „Popolo d'Italia“ di Milano, mentre stavo costruendola in un enorme atelier:

SCENARIO PLASTICO E COSTUMI MECCANICI DI DEPERO

„Tutte le singolarissime doti della pittura e della scultura di Depero si sono, per una singolare attitudine del suo spirito, travasate (e in un certo senso moltiplicate) nella scenografia e coreografia come nel loro naturale elemento. A render del resto possibile ciò, ha contribuito non poco il genere dello scenario diverso da quello del tipo tradizionale interamente plastico. Cioè un fantastico giardino che ci richiama alla mente i prodigi della flora dell'epoca primaria, ove alcune foglie gigantesche oltre cinque metri di larghezza, riempiono dei loro rossi e celesti abbaglianti i due lati, al cui centro giganteggia una sterminata campanula d'un abbagliante candore di neve che si apre sul folto dei fiori, nucleo centrale della costruzione. Intrico senza fine di colossali punte aggressive, spine minacciose come spade, petali taglienti più di una lama, costole e nervature violente dagli angoli angosciosi e dai profili inflessibili rosa, azzurri, scarlatti, gialli, verdi, arancioni, lilla, in una festa incontaminata di colori, in una ridda senza fine di toni e di sfumature. Eppure meravigliosamente saldi ed organati, forme e colori, in un unico edificio e non naturalisticamente dispersi ad intenti descrittivi. Ci si trova davanti a qualche cosa che ha la complessa e laboriosa vita di una foresta vergine, che per quanto ti ci aggiri e ti ci disperda senti immanente in ogni luogo la sua unità ed in ogni sua più lontana parte riconosci le membra di un unico organismo. Qui poi, per un miracolo di cui non la natura, ma solo l'arte è capace, la foresta ha la leggerezza, la grazia e l'affabilità di un ninno o di un giocattolo.

„Cespugli giganteschi di parecchi metri di diametro, rovi e sterpi mastodontici, foglie sterminate,

hanno qui l'impensabile leggerezza, alla vista, di un mazzolino di fiori campestri.

„Di più il rinnovamento completo di Depero dalle forme che ci mostrava l'anno passato da quelle odierne, non è meno evidente nei costumi per gli attori ed i ballerini.

„L'arte di lui, energica, volitiva, geometrica, a piani, rette, angoli, spezzature nette, precise, taglienti, pareva inadattabile ad una cosa di per sé molle e cascante come un vestito. Bisognava non cedere alle difficoltà pratiche di una estrinsecazione senza precedenti, creandosi gli strumenti per lavoro volta per volta. Anche per questo, come per lo scenario: rinnovare in un certo senso e in un certo modo l'officina artistica italiana di vecchio stampo, la „bottega“ dei maestri del passato, dell'operaio fiorentino come del tagliapietre gotico, e Depero vi è in gran parte riuscito.

„Così è che costumi e vestiti hanno potuto essere tagliati in una materia impensabile: l'acciaro ed il cartone delle sue sculture. Ne è risultata una costruzione che, pur avendo la leggerezza e la pieghevolezza richieste dalle esigenze dell'uso cui è destinata, mantiene tutta la rigidità ed inflessibilità volute dal disegno e crea per necessità inerenti alla sua fattura, nuovi movimenti nel ballerino che l'indossa o meglio li deforma secondo l'intenzione dello scenografo, costringendoli in una unica euritmia con le linee di cui essa risulta.

„E è questo sconfinamento ed ingeneranza dello scenografo del pittore, sui gesti degli attori che interpretano il dramma, conquista nuovissima ed essenziale sull'arte del Teatro.“

MARIO RECCHI.

Il teatro antico, greco, orientale, medioevale, usava maschere e corazze sulla scena: DEPERO ha realizzato LA NUOVA MASCHERA, LA NUOVA CORAZZA, plastica, colorata, meccanica, luminosa, trasformante, mobilissima, del teatro contemporaneo futurista.

134



53

Escenografía de flores mecánicas para el ballet ruso presentado en Roma en 1917 por Serguéi Diáguilev con la pieza musical "El ruiseñor" de Igor Stravinsky, 1917. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 36 x 39 cm. Colección particular, Suiza

51

Studi per i costumi de "Chant du rossignol" [Estudios para el vestuario de *El ruiseñor*], 1916. Tinta y lápiz sobre papel, 20,5 x 26,5 cm (c/u). Colección particular, Suiza

Fortunato Depero

Plastic scene of mechanical flowers for Ballet Russe made in Rome 1917 for Serge Diaghiloff with Igor Stravinsky's music "The Nightingale"





52

Flora magica, scenografia de "Le Chant du Rossignol" [Flora mágica, escenografía para El ruiseñor], 1917, reconstrucción del 2000. Madera y cartón pintados, 625 x 625 x 380 cm. aprox. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto



56
Costume per balletto di Diaghilev [Traje para un ballet de Diáguilev], 1917. Collage, 48 x 30 cm. Colección particular, Suiza



58
Dama di corte cinese per Diaghilev [Cortesana china para Diáguilev], 1917. Collage, 50 x 37 cm. Colección particular, Suiza



71
Dama di corte per Diaghilev [Cortesana para Diáguilev], 1917. Tinta y lápiz sobre papel, 18,5 x 16,5 cm. Colección particular, Suiza



59
Mandarino per il "Canto dell'Usignolo" [Mandarín para El ruiseñor], 1917. Collage, 64,5 x 53 cm. Colección particular, Suiza

60
Mandarino per il "Canto dell'Usignolo" [Mandarín para El ruiseñor], 1917. Collage, 48 x 30 cm. Colección particular, Suiza



55
Ballerina [Bailarina], 1916-17.
Collage, 33 x 29 cm. Colección particular, Suiza

57
Il Mandarino [El mandarín].
1916-17. Collage, 39 x 31,5 cm.
Colección particular, Suiza

61
Il cigno candido posteggiatore
per "Il giardino zoologico" di
Cangiullo [El cándido cisne
postegador para El jardín
zoológico de Cangiullo],
1917. Collage, 39,5 x 43 cm.
Colección particular, Suiza

87

Mandarino con ombrello
[Mandarín con sombrilla],
1919. Fragmentos de tejido de
lana sobre tela de algodón,
64,5 x 53 cm. Colección
particular, Suiza



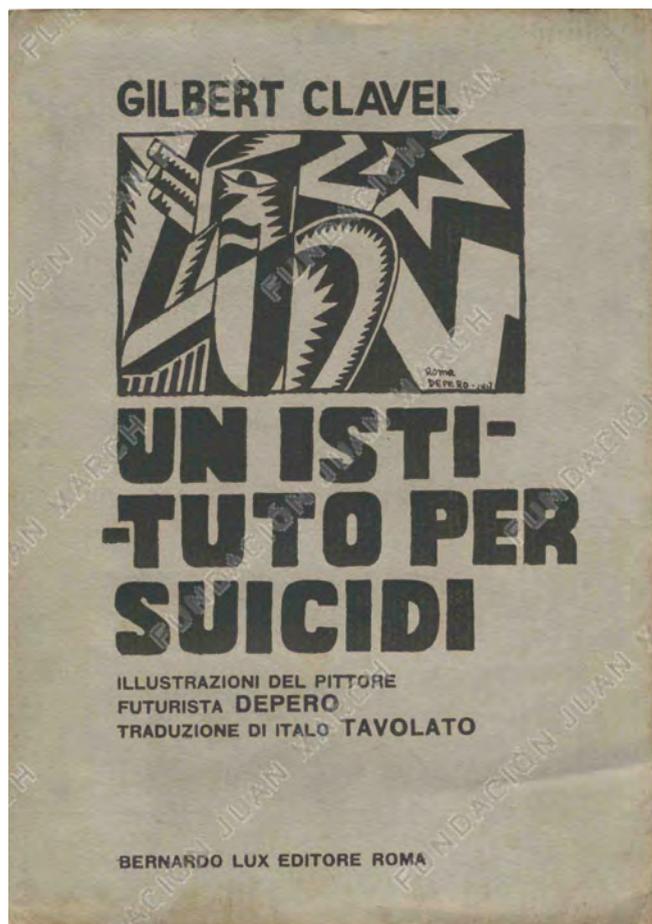


62
Ritratto di Gilbert Clavel
[Retrato de Gilbert Clavel], 1917
(firmado "1915"). Acuarela sobre
papel, 30 x 25 cm. Colección
particular, Suiza

63
Ritratto di Gilbert Clavel
[Retrato de Gilbert Clavel], 1917
(firmado "1916"). Carbonecillo
sobre papel, 60,3 x 26 cm.
Colección particular, Suiza

64
Depero e Clavel: mimica!
[Depero y Clavel: ¡mímica!],
Capri, 1917. Fotografía: plata en
gelatina sobre papel baritado,
8 x 8 cm. MART, Archivo del
'900, fondo Depero





73

Un Istituto per Suicidi [Una institución para suicidas] de Gilbert Clavel. Roma: Bernardo Lux Editore, 1917. Libro: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 25 x 18 cm. Archivo Lafuente

74

Ilustración de *Un Istituto per Suicidi* [Una institución para suicidas] de Gilbert Clavel, c. 1917. Postal: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 9 x 14,2 cm. Colección Merrill C. Berman



67

Ballerina [Bailarina], 1916-17. Carboncillo sobre papel, 34,5 x 23,5 cm. Colección particular, Suiza

66

Studio per *Un Istituto per Suicidi* de Gilbert Clavel [Estudio para *Una institución para suicidas* de Gilbert Clavel], 1917. Carboncillo sobre papel, 22 x 30 cm. Colección particular, Suiza

69

Marinaio sintetico con pipa [Marinero sintético con pipa], 1917. Carboncillo sobre papel, 38 x 28 cm. Colección particular, Suiza

68

Figura (Architettura sintetica di un uomo) [Figura (Arquitectura sintética de un hombre)], 1917. Carboncillo sobre papel, 31,5 x 21 cm. Colección particular, Suiza





120

La pitonessa [La pitonisa], 1924 (firmado "1916" y "1924")
Collage y tinta sobre papel, 56,5 x 43,8 cm. Colección particular, Suiza

70

Automi, Prospettiva dinamica figurata [Autómatas. Perspectiva dinámica figurada], 1917. Acuarela sobre papel, 62 x 40 cm. Colección particular, Suiza

54

Bambina e marinaio [Niña y marinero], 1917. Fragmentos de tejido de lana sobre tela de algodón, 79 x 78 cm. Colección particular, Suiza





AL·TEATRO·DEI·PICCOLI



BALLI·PLASTICI

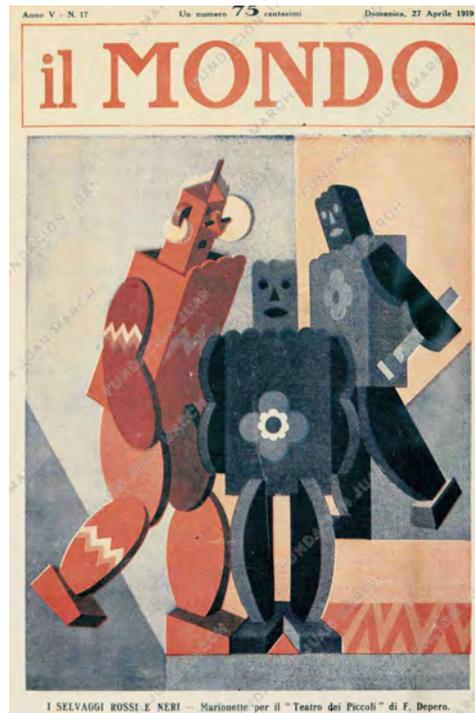
76

Al Teatro dei Piccoli, Balli Plastici [En el Teatro dei Piccoli, Bailes plásticos], 1918. Óleo sobre lienzo, 101 x 75 cm. Colección Girefin



77
I Selvaggi rossi e neri [Los salvajes rojos y negros], 1918.
 Óleo sobre cartón, 50 x 50 cm.
 Colección particular, Suiza

85
Il Mondo [El Mundo], año 5,
 nº 17 (27 abril 1919). Revista:
 impresión tipográfica y
 fotomecánica sobre papel, 34,5
 x 24,5 cm. Colección particular



78
Balli Plastici. Esposizione del pittore Deperò [Bailes plásticos. Exposición del pintor Deperò]. Teatro dei Piccoli, Roma, abril 1918. Folleto: impresión tipográfica sobre papel, 17 x 12,1 cm. Colección Merrill C. Berman

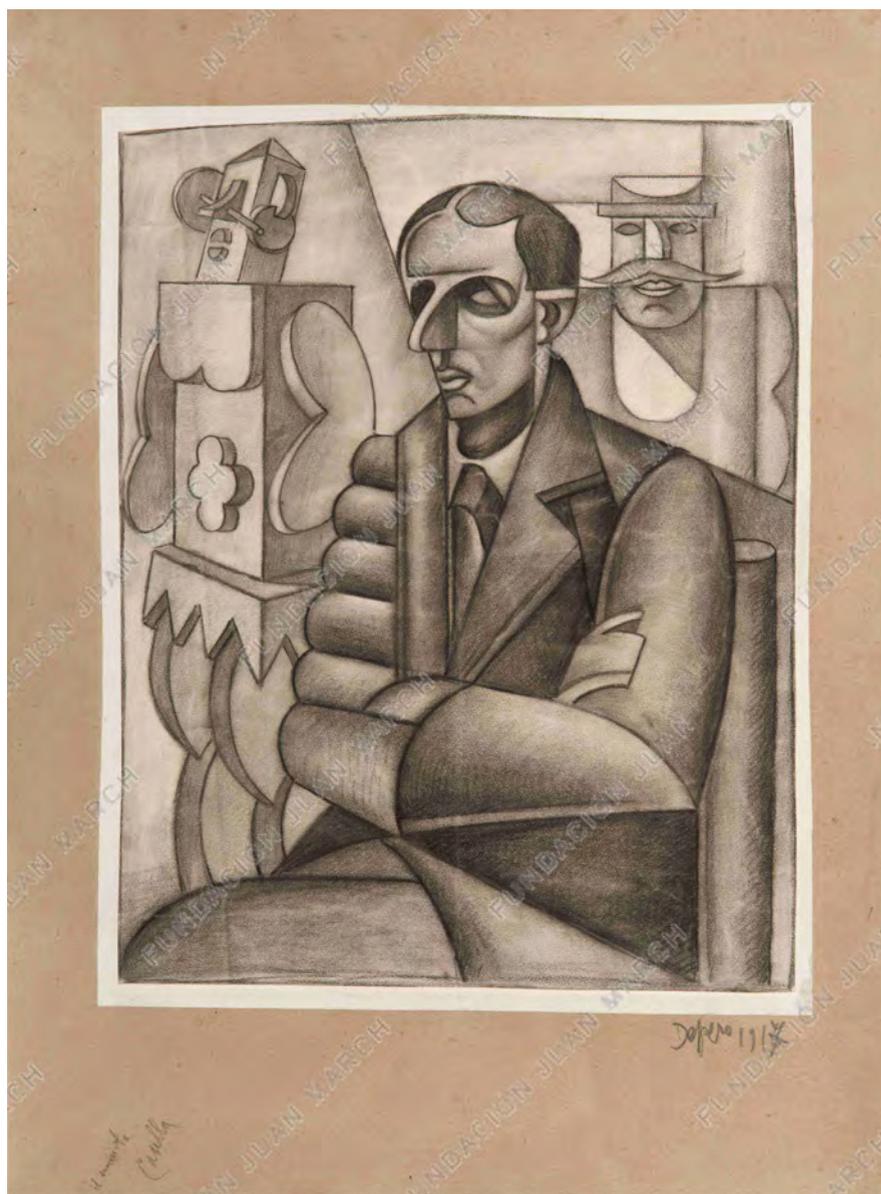




79
Marionette dei Balli Plastici
[Marionetas de los Bailes plásticos], 1918. Óleo sobre cartón, 30 x 30 cm. Colección particular, Suiza

92
Diavolo metallico [Diablo metálico], 1919 (fechado "1916"). Collage, 39 x 30 cm. Colección particular, Suiza





65
El músico Alfredo Casella
[El músico Alfredo Casella],
1917. Carboncillo sobre papel,
47 x 34,5 cm. Colección
particular, Suiza

75
Pagliaccio bianco per
"Pagliacci" di Casella [Payaso
blanco para *Payasos de*
Casella], 1918. Collage,
55 x 40 cm. Colección
particular, Suiza



I miei Balli Plastici [Mis bailes plásticos], 1918. Óleo sobre lienzo, 189 x 180 cm. Colección particular, Suiza





11 clamorose rappresentazioni dei Balli Plastici a Roma-1918

Balli e pantomime musicali eseguite da marionette ideate e costruite con stile sintetico, geometrico, asimmetrico.

Accompagnamento di musica descrittiva e ritmica a composizione ultramoderna con sfondo di scenari anch'essi disegnati e colorati vivamente e sinteticamente, con prospettive e toni perfettamente futuristi.

La stampa dichiarò che le scene dei „Balli plastici“ erano di effetto veramente straordinario; il che è molto importante considerando lo stato di decadenza della scenografia italiana di allora e di oggi. Infatti essa ha perduto ogni senso decorativo, ogni valore interpretativo dell'ambiente ed ogni originalità.

I BALLI PLASTICI DEPERO

furono rappresentati 11 sere a teatro sempre esaurito.

e questo nel 1918

ARTE DEPERO - DINAMO

137

IL PROGRAMMA

SCENE: Prospettive deformate - flora meccanizzata - architetture fantastiche di metallo e cristallo. } **OPERAZIONI**
COSTUMI: plastici in legno dipinto con colori a smalto lucidissimo. } **di DEPERO**

Direzione coreografica in collaborazione con Gilbert Clavel.

Direzione musicale di Alfredo Casella.

Esecuzione della Compagnia marionettistica Gorno dell'Acqua.

1. PAGLIACCI

villaggio luminoso floreale — pagliacci — ballerina — gallina e farfalle. Musica di Alfredo Casella.

2. L'UOMO DAI BAFFI

strada d'oro — ballerina azzurra — danze ubbriache — topi bianchi — pioggia di sigarette. Musica di Tyrwhitt.

3. I SELVAGGI

paesaggio tropicale — selvaggi rossi e neri — la selva gigante ed il serpente verde. Musica di Francesco Malipiero.

4. OMBRE

ombre dinamiche costruite — piani grigi e neri.

5. L'ORSO AZZURRO

danza dell'orso e rivista delle marionette. Musica di Chempenow.

„Ho assistito alle prove generali dei *balli plastici*, creazione di Depero, il più clamorosamente colorito e gaio pittore italiano e di Gilbert Clavel. Le sensazioni che ne ho ricevute sono fra le più strane della mia vita di esploratore spirituale. Le marionette ridanciane costruite da Depero ci infilano in un mondo di deformazione, di rigidità, di armonia nuova, risolvendo dentro di noi tutti gli istinti più ingenui, più puerili, più balocchi, e immergendoci per questo in una intensa gioia infantile tanto difficile a sentire ormai nella nostra vita complicata e febbrile. Non dico con questo che i *balli plastici* di Depero siano un saggio di primitivismo. Questo potrebbe sembrare ad un superficiale. Certe semplicità sono spesso il frutto delle più laboriose raffinatezze.

Questi *Balli* sono una delle espressioni più futuriste del nostro spirito moderno. Sono dei quadri che divengono danze, sono dei colori e dei volumi che aspirano alla musica. Per essi il pubblico, esilarato dalle chiassose violenze del colore e dalle buffe movenze delle marionette, verrà attanagliato dalle più nuove sensazioni. Altra cosa capitale: lo spettacolo è divertentissimo. Cosa molto rara quando si tratta di assaggi nuovi nella profondità misteriosa dello spirito. Sembra che la «noia» sia l'unico colore possibile dell'arte profonda. Imbecillità wagneriana che noi italiani moderni cancelleremo con la vivezza dinamica della nostra razza policroma. Ritengo che i *balli plastici* di Depero siano un tentativo di massima importanza in favore del risorgimento teatrale che non può avvenire se non attraverso alla originalità assoluta ed alla sconfitta definitiva di tutti gli'invasori: Ibsen, primo fra tutti.

EMILIO SETTIMELLI
oggi direttore de l'Impero.

1918

I BALLI PLASTICI FUTURISTI



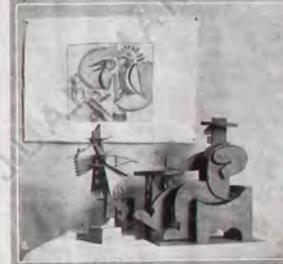
I BALLI PLASTICI FUTURISTI, ORGANIZZATI E COMPOSTI DAL PITTORE DEPERO, DAL COREOGRAFO GILBERT CLAVEL, DAI MUSICISTI CASELLA, TYRWHITT E MALPIERO, SONO STATI ESQUITI PER LA PRIMA VOLTA AL TEATRO DEI PICCOLI DI ROMA, DESTANDO CURIOSITÀ NEL PUBBLICO E NEGLI ARTISTI.

Che cosa sono i balli plastici futuristi? Sono balli o pantomime musicali eseguiti da marionette ideate e costruite con uno stile sintattico, accompagnate da musica descrittiva e ritmica di composizione ultra moderna, contro scenari anch'essi disegnati e colorati sintatticamente con prospettive e toni di stile cubista e futurista. Si tratta, come i lettori vedono nelle numerose fotografie che noi pubblichiamo, di pupazzi che non ricordano neppure lontanamente le nostre vecchie tradizionali marionette. Costruiti interamente in legno, pitturati di vernici lucrate, coperti di pochi ed elementari movimenti, essi non hanno, si può dire, che un compito decorativo.

Il vero animatore di questi balli plastici futuristi è stato il pittore Depero. Non solo egli ha immaginato e disegnato le marionette, ma le ha anche fabbricate nel suo studio, le ha verniciate, ne ha congegnate le articolazioni. Inoltre ha disegnato e dipinto le scene, d'un effetto decorativo veramente straordinario, che costituiscono, secondo noi, la parte meglio riuscita di questo bizzarro tentativo artistico. Depero ama molto le sue marionette.



I balli plastici con le marionette potrebbero forse suggerire a qualche artista d'ingegno un nuovo genere di spettacoli per bambini, oppure qualche originale nuovo da teatro di varietà. Come vere e proprie opere d'arte, seriamente considerate, essi non appaiono niente di buono. Sono curiosità, bizzarrie, stranezze di varietà per una volta, ma il loro avvenire è sterile e anche piuttosto noioso. La moda attira l'attenzione del pubblico, per un momento, su questo genere di novità, e il desiderio di creare cose originali giustifica in parte tali tentativi rivoluzionari. Il gusto borghese non reagisce, negando ad essi ogni riconoscimento. Il gusto borghese ha torto, perché i risultati di ricerche artistiche anche strane ed eccezionali possono essere in parte utilizzati. Nel caso particolare dei balli plastici potrebbe giovare l'arte della scenografia, che oggi è tanto decaduta, avendo perduto ogni senso decorativo e ogni specie di originalità.



In una sala del "Teatro dei piccoli", dove si rappresentavano i balli plastici, il pittore Depero aveva esposto alcuni suoi disegni, alcune tele, pochi pannelli decorativi, e qualche saggio di sculture in legno e di plastici di cartone. In queste fotografie i nostri lettori ne vedono alcuni esemplari. Queste opere che sarebbe difficile catalogare rivelano nel loro autore uno spirito industrioso e un raffinato gusto decorativo. Arazzi piumanti colorati, arabeschi vivaci, soprammobili di carta colorata che potrebbero essere riprodotti in qualche materia più preziosa, bambole e bambocci di legno, copertine per allegre riviste, ci sarebbe qui da aprire una originale ed interessante bottega nella quale si riunirebbe o addirittura si potrebbe creare ex novo un'industria nazionale del giocattolo, o un'industria decorativa applicata alle stoffe, ai ricami, ai mobili, agli arredi della casa, agli ornamenti delle sale cinematografiche e dei teatri in cui oggi si seguono gusti e mode straniere.

Il "Teatro Plastico,"

Il 15 aprile si inaugurerà a Roma, nel « Teatro dei Piccoli », un tentativo teatrale, intitolato « Teatro Plastico », e dovuto alla collaborazione del pittore Fortunato Depero e del poeta Gilbert Clavel con alcuni musicisti quali Malpiero, Tyrwhitt, Casella, ecc.

Su questo audace tentativo novatore — al quale la S. I. M. M. non può che associarsi con piena ed intera solidarietà — siamo lieti di pubblicare il seguente studio illustrativo di Mario Broglio:

Il problema scenografico è un fatto che riguarda l'avvenire del teatro non meno di tutte le altre controverse questioni che si dibattono intorno alla essenza e la costruzione del melodramma, sia per la musica come per la danza e la mimica — sempre che, questo avvenire, sia disegnato nella mente del creatore. E in Francia con spirito prevalentemente eclettico, in Russia con vero fuoco d'ispirazione per quanto disordinatamente, in Germania col trionfo del metodo, pittori e registi della più vasta e pesante fama, ora emancipandosi ora collaborando ad esigenze di poeti musicisti e coreografi, ne hanno tentato diverse soluzioni, improntando a questo genere di arte una fisionomia più o meno confacente allo sviluppo estetico della modernità.

Ma il sintomo di maggior rilievo che in questa specie di risorgimento scenografico vuole farsi segnalare, a parte la varietà e l'efficacia degli obbiettivi di ciascuna scuola ed artista, appare lo studio, l'applicazione e, persino, in taluni casi, lo sviluppo, che si è andato propagando delle forme e delle conquiste in genere dell'arte cosiddetta pura. Il che, mentre da una parte sta ad ammonire, contro ogni pregiudizio d'ordine me-

tafisico, il concetto arcadico della collaborazione e fusione delle singole arti, dall'altra viene logicamente ad avvalorare quello di restituire ad ognuna di esse la sua libera vita originale e indipendente, salvo il loro sviluppo specifico: dalla musica alla pittura, dalla danza alla mimica.

E', come avvertiti di codesto insegnamento, portato naturale dell'esperienza fatta, non poco illuminante — se ne vogliamo un esempio sintetico — nella accademica mobilitazione dei « Balli Russi », che, oggi, alcuni artisti italiani hanno compiuto un coraggioso e originale tentativo per darci un nuovo tipo di teatro, sostanzialmente

differente da ogni altro creato in questi ultimi tempi.

Alla testa di essi un pittore — il Depero — il quale già ebbe occasione di cimentarsi non poco audacemente, con esperimenti del genere, prima — questo teatro si fonda principalmente, o piuttosto trova la sua origine, in un fenomeno di carattere plastico, ed anzi vuole essere un altro che una realizzazione spaziale, prima, temporale, poi, di taluni principi dell'arte d'avanguardia — per cui il pittore e i suoi collaboratori si sono

trovati quasi inavvertitamente, come spinti da una necessità espansiva della loro arte, sul palcoscenico.

L'applicazione del principio fondamentale dell'arte futurista: il trasferimento dello spettatore nel centro del quadro ovvero l'abolizione della prospettiva visuale, sostituita da quella soggettiva, appare pertanto la sua base estetica. E' una rivoluzione di valori. Dal concetto logico della rappresentazione esterna, in cui le cose si trovano fra loro connesse e dipendenti da una logica tutta novellistica, si passa a quello apparentemente illogico, ma più vero, della visione interna della vita — del mondo, che poi la regola e la condizione inevitabile per procedere in un senso costruttivo e non imitativo.



Pagliacci e uomo dai baffi per i « Balli Plastici ».

Dunque niente rappresentazioni storiche, classiche, romantiche, esotiche e neppure commento



Selvaggio Rosso

Figurino di Depero per il ballo plastico « I selvaggi ».

ad un qualunque tema prefisso: poetico, musicale, coreografico, come tutt'al più, con ibrido senso decorativo internazionale. Si sono spinti a tentare i riformatori della scenografia moderna, dai russi Bakst e Larionoff ai tedeschi Starke e Stern, salvo l'inglese Craig, l'unico che aspiri, in un certo modo, ad una costruzione scenica investendo anche la coreografia. Abolito ogni pregiudizio intorno alla natura e alla funzione del teatro generico, questo vuole presentarsi come un vero e proprio organismo capace di vivere di vita sua, senza sussidi e complementazioni. Epperò non ricerca nella solennità, nei soggetti in storie eroiche le sue ispirazioni, ma esclusivamente nei fenomeni plastici. E, senza uscire dai limiti e dalla natura di una percezione rigorosamente pittorica, si realizza innalzando questa ad una costruzione architettonica di linee, di piani, di luci e di colori compenetrati: dove il mondo umano, vegetale, animale, è destinato ad

eccelsarsi dinanzi a quello artistico, che purifica tutte le sostanze tutti gli elementi, per servire unicamente il suo fine libero, per parlare, a noi, il suo linguaggio trascendente di forme e di colori. Di uomo (attore) di natura (scena) non se ne può quindi più parlare, poi che non vi sono più idee né sentimenti da esprimere e tantomeno vedute da proiettare. Codesti fattori, ai quali il teatro tradizionale conferiva una funzione specifica e persino eroica, qui debbono agire come parti indissolubili di un unico tutto, nel senso stesso che l'uomo è fatalmente collegato all'ambiente in cui vive: lo scopo essendo quello di infrangere e di trascendere il concetto schematico entro cui è imprigionata la visione della nostra esistenza convenzionale onde farci evadere in un mondo di pura fantasia plastica. E' insomma sulla potenza espressiva dell'essenzialità contenuta nella forma e colore concordati, che questo teatro si fonda per darci, con un processo semplice, un'emozione totale: principio, questo, che non trova la sua realizzazione definitiva in una visione dinamizzata della costruzione plastica, ma acquista il suo massimo rendimento espressivo mediante il gesto e la mimica o, per dir meglio, in una mobilità evolutiva, misurata, ritmica, quasi narrativa, degli insiemi plastici, provocando così, a tempo, una trasformazione drammatica all'ambiente.



Ballerina Rosa

Figurino di Depero per il ballo plastico « I pagliacci ».

Questo dinamismo scenico è la metà del teatro plastico. Ma per ora esso è solamente applicato ai personaggi, i quali vengono messi in moto coi mezzi tradizionali dei fili usati per tutti i burattini di tutti i teatri del mondo. Dato però il carattere schematico e geometrico di questo genere di sviluppo, è opportuna l'intenzione di costruire generico codesto dinamismo in tutto l'ambiente, dalle persone alle cose, e addirittura

con mezzi meccanici. Allo stato di puro e semplice tentativo questo teatro si presenta perciò come un audace ed ingegnosa promessa, il cui compimento sarà riservato certamente ad ulteriori modificazioni ed integrazioni anche relativamente alla parte musicale, contenuta, per ora, salvo qualche esperimento parziale, nei limiti di un accompagnamento indipendente.

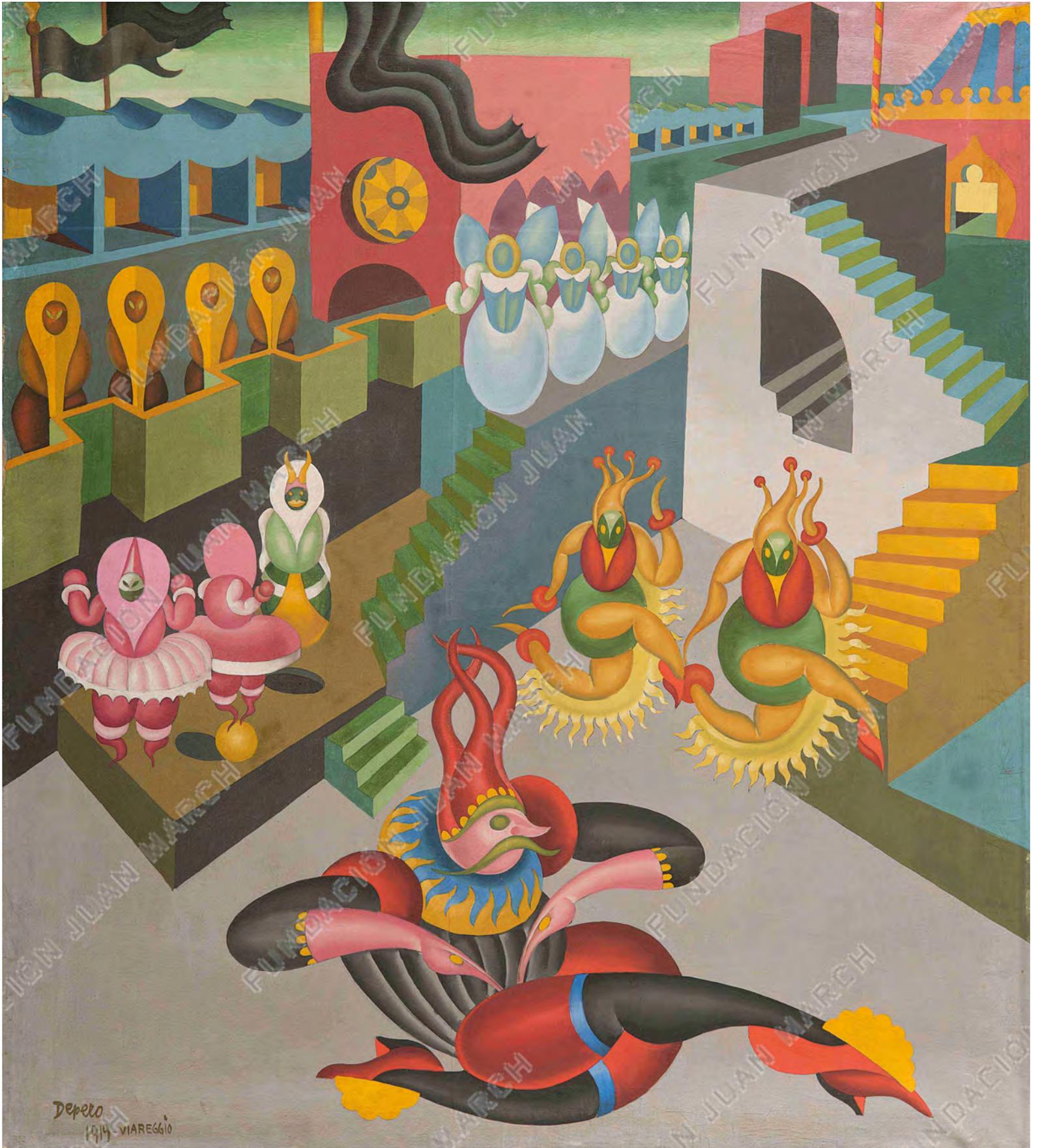
Mario Broglio

81

"I Balli Plastici Futuristi" [Los bailes plásticos futuristas]. In *Penombra. Revista d'Arte Cinematografica*, año I, nº 3 (agosto 1918). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 28,4 x 41,3 cm. Archivo Depero

80

"Il Teatro Plastico" [El teatro plástico]. *Ars Nova*, abril 1918. Revista: recortes de impresión tipográfica y fotomecánica sobre cartulina, 29 x 41,5 cm. Archivo Depero





86

Diavoletti di caucciù a scatto [Diablillos de caucho automáticos], 1919. Óleo sobre lienzo, 125 x 110 cm. Colección particular, Suiza

95

Ballerino di gomma (Danzatore di caucciù) [Bailarín de goma (danzante de caucho)], 1920. Cojin: tela, 52 x 55 cm. Colección particular



90
Il Giocoliere [El prestidigitador],
 1919. Lápiz y tinta sobre papel,
 13,5 x 13,5 cm. Colección
 particular, Suiza

91
Il circo [El circo], 1919. Lápiz
 sobre papel, 47 x 45 cm.
 Colección particular, Suiza

84
La bagnante [La bañista],
 1918. Óleo sobre lienzo,
 71,8 x 55,2 cm. Musei Civici di
 Arte e Storia, Brescia







IL COMPLESSO PLASTICO MOTORUMORISTA 1915-27

Fui preso da un amore febbrile, da un'ansia spasmodica, tormentante, di superare il quadro; per realizzare plasticamente ciò che il quadro rappresenta; cioè volli portare a realtà e potenza architettonica ciò che in passato è stato solamente apparenza pittorica e punto di partenza per la realizzazione plastica.

Le ricerche tecniche della pittura contemporanea, il volere ad ogni costo la deformazione prospettica, le frotture, gli spessori, gli ingrandimenti incoerenti, le curve, le pieghe, le cilindrità dei tronchi, delle membra, delle stoffe, i cili e i ferri aerei e cubici, gli interni a scatola, i fili, le aste; questo costruire, serrare, cristallizzare e meccanizzare compatto; questo superamento plastico della pittura, non fanno che darsi ragione.

Tali valori formali e pittorici ho voluto costruirli in autentici COMPLESSI PLASTICI COLORATI, non solo, ma andai audacemente oltre, inventando i COMPLESSI PLASTICI COLORATI in movimento.

Qui nulla esiste di piatto, di vago, di indefinito: tutto è costruito e rigorosamente concreto.

Tempo fa a Milano, in occasione della grande Mostra Futurista al Cova, andai col pittore Ferruccio Ferrazzi a visitare il Museo di storia naturale ai giardini. Nelle sale vi sono innumere vetrine contenenti scheletri di animali, di tutte le razze, dalle

antidiluviane paurosimi e gigantesche a quelle piccolissime degli uccelli-mosca americani.

Ho ammirato un'infinita varietà di strutture ossee d'un'evidenza schematica meravigliosamente complicata nei dettagli ed armoniosamente semplificata nell'insieme.

Esaminando le vetrine dei minerali, quelle dei volatili, coleotteri imbalamati, farfalle e lunache; osservando tutto questo universo naturale sconfinato, mi sentii dominato dal più vivo interesse per la varietà delle materie, dei ritmi e delle magnifiche strutture.

Il colore, il miracolo inesauribile di forme, intrecci piumati, ossi, cristallini; splendori terti e riorti di zampo-beochi-codi; pesci fioriformi, meraviglie d'incroci di dentature, mostri di cocondrilli e tartarughe, animali marini a stella, sferici, gobbi o schiacciati; stupende modellature di sistemi muscolari, ossi, sanguigni, e sezioni del corpo umano e di vari animali con sistemi di vene, gruppi di nervi, cervello, spina dorsale e rosario ecc. ecc. ecc. mi suggerirono e mi ispirarono innumerevoli possibilità di composizioni plastiche.

Le opinioni estetiche moderne fondamentali, a proposito dell'educazione dell'artista, tendono a valorizzare la sensibilità primitiva e barbara, cioè le manifestazioni costruttive dei bambini, dei primitivi e dei selvaggi.

Ecco mi interessarono sempre perché fatte con ogni libertà costruttiva, con ogni mezzo che capita loro sottomano.

114

Il quadro incorniciato, il paesaggio, la figura, la composizione dipinta su di un unico piano, la scultura fatta con materia unica e statica, oggi quale espressione artistica, non soddisfano sufficientemente la nostra sensibilità modernizzata, elettrificata, magicamente artificiale ed ultra-rumoristica.

Ogni mia attività sarà dedicata alla creazione di questo **ESSERE VIVENTE ARTIFICIALE** polissensitivo che ho definito:

complesso-plastico-motorumorista

Tali composizioni vengono costruite con:

Mecanismi d'ogni genere, pulegge, manovelle, filiro, ruote, orologerie, apparecchi rumorosi-luminosi, pompe, motori, tubi, carrousel ed ogni sistema di leve; legno, latta, specchi, vetri colorati; luci ed acque, fumi-sen-ci-odori, ecc. con l'applicazione d'ogni ritrovato e trucco fisico, chimico, elettrico, ecc. onde far oscillare a ritmo un campanile, apparire

e scomparire animali e nubi, aprire e chiudere porte e finestre, occhi e bocche, far agitare i personaggi che abitano l'opera d'arte o provocare albe e tramonti a piacimento dello spettatore.

Renderne cioè l'opera d'arte

agitata ruotante parlante suonante *fumante ronzante urlante scoppiante* *dolorante rallegrante odorosa spicciolosa*

animata da vita propria, quanto la natura, l'uomo, l'animale, la macchina, e tutto il mondo vivente (col suoi fenomeni atmosferici e tellurici) dal quale essa fu suggerita.

Questa sconvolgente visione artistica, lanciata nel 1915 riconfermata in conferenze ed articoli numerosi, e da me realizzata con diversi esemplari, è la più audace conquista della nostra epoca.



115

Il bambino costruisce la casetta, il bamboccio, la pagnotta, il ponte, gli argini con la sabbia; si fabbrica un cavallo con la scopa imbrigliata da una corda, se la mette tra le gambe e tosta; si confeziona la colomba, il bastimento, le barbe, le frecce con la carta; tutta la sua forza bambina esplosiva, istintiva e creativa la usa costruendo tutto un mondo di oggetti nuovi, caricaturali e personali, rivificati dalla propria fantasia.

I singoli elementi componenti queste bizzarre composizioni, sono sproporzionati agli oggetti, animali e paesaggi naturali; hanno coloriture e aspetti irreali, di esseri appartenenti ad un involucro-milieu mondo a sé; le materie più disparate sono accomunate con disinvolture ed audacia.

I più barbari ed impenitenti sistemi di connessione vengono praticati; per esempio un orecchio che è di stoffa viene attaccato con un chiodo ad una testa, intagliata nel legno; d'inverno i ragazzi amano fuggare grandi e goli fantocci di neve, a per fare gli occhi, con istintivo, brutale lirismo plastico, pigliano due grossi pezzi di carbone e li ficcano nel viso di queste statue.

Le bambine che si costruiscono bambole di ceci vi caricano perle false al posto delle papille; i negri intascano nelle loro sculture di legno ovali di sembo o madreperla e coralli rossi al posto delle labbra, i mandri ancor più brutali vi piantano aculei d'istrici sulla pancia, sulla testa, al mento, al posto dei peli e dei capelli, oppure lunghe alche al posto della barba.

A noi ricercatori moderni questa libertà primitiva hanno molto insegnato; e desideriamo che le nostre opere sieno concepite con altrettanta libertà e dinamismo frenetico.

Con specchi, stagnole, cartoni, legni dipinti, metalli, stoffe, vetri, ecc. con tutti i più svarciati materiali vogliamo creare infinitamente divertendoci, con la più acrobatica disinvoltura.

I bambini hanno figli e amanti di stoffa, di celluloido, di gomma, di cera e di massiccio; hanno mobili e suppellettili d'ogni misura, dai mille colori; e si divertono con un mondo rimpicciolito e trasformato; hanno il treno sotto il letto, il bastimento nel lavasano, gli alberi che fruttano bambole, cioccolatini, lampioncini, trombette; mangiano serci di

cioccolata e ramarini di zucchero; hanno cavalli verdi che belano, cani rossi di stoppa che grugniscono, serci, serci, gatti automatici, trucchi a sorpresa, serpenti a molla, ecc. hanno un mondo artificiale, ultra-divertente e che godono assai.

Anche a noi i nostri divertimenti plastici, ancora più stravaganti, più sorprendenti, più divertenti.

I maggiori e più significativi artisti d'avanguardia mondiale, hanno costantemente coltivate queste possibilità e tendono tutti al superamento del quadro.

Il manifesto della mia prima mostra personale a

Roma - 1915

incominciava così:

«Si conoscono pittura e scultura dinamica futurista e quali ne furono e sono le intenzioni; espressione di emozioni SIMULTANEE, EQUIVALENTI di RUMORI, di ODORI, di VELOCITÀ e STATI D'ANIMO.»

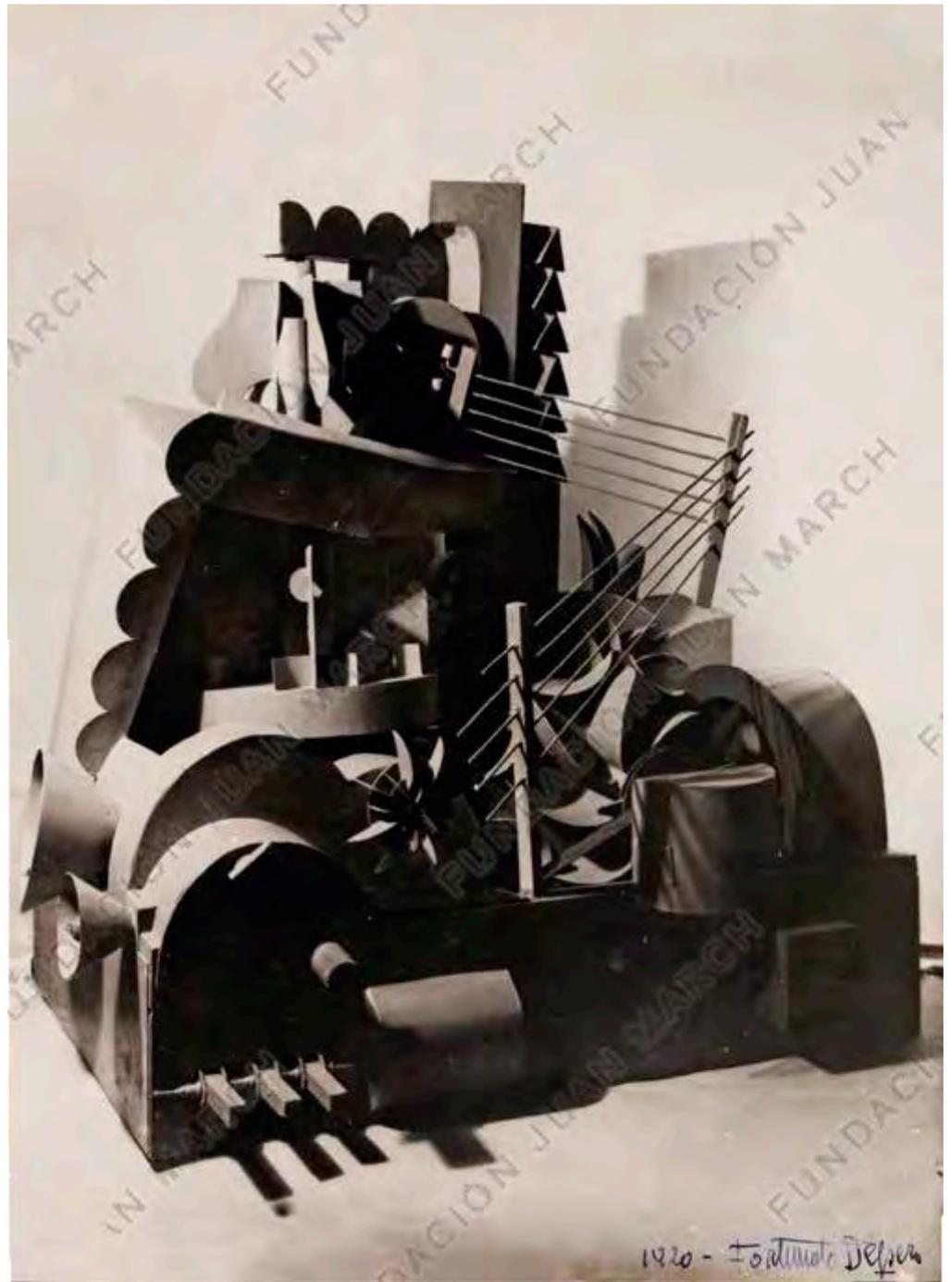
«Col manifesto La Ricostruzione Futurista dell'Universo BALLA, DEPERO, abbiamo dato»

«BALLA: le prime ricerche di complessità pitto-plastica di equivalenti astratti e dinamici.»

«IO i primi esempi con relativo programma tecnico di Motorumorismo, cioè la fusione complessa di espressioni plastiche astratte, dinamiche, trasparenti, sgar-giantissime, odorose in moto»



117 PANORAMAGICO COMPLESSO PLASTICO MOTORUMORISTA - 1928



138
Autor desconocido,
Panoramagico [Panoramágico],
post. a 1926. Fotografía:
plata en gelatina sobre papel
baritado, 40 x 29 cm. MART,
Archivo del '900, fondo Depero

106

Teatro degli Indipendenti (Teatro sperimentale). Bragaglia. *Girotondo. Dieci quadri* di Arturo Schnitzler. *Novita' per l'Italia. Piazza Barberini* [Teatro de los independientes (Teatro experimental)]. [Director: Anton Giulio] Bragaglia. *Girotondo. Diez cuadros* de Arthur Schnitzler. *Novedad en Italia*, 1922. Cartel: impresión tipográfica y litografía sobre papel, 70,5 x 32,7 cm. Colección Merrill C. Berman

129

Autor desconocido, *Teatro Lirico. Recite straordinare di Teresa Franchini e Mario Fumagalli. Il Tamburo Di Fuoco di F. T. Marinetti* [Teatro lírico. Representación extraordinaria de Teresa Franchini y Mario Fumagalli. *El tambor de fuego* de F. T. Marinetti], c. 1924. Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 97 x 50,5 cm. Colección Merrill C. Berman

TEATRO DEGLI INDIPENDENTI



PIAZZA BARBERINI
VIA DEGLI AVIGNONESI 8
Depero

BRAGAGLIA

(TEATRO SPERIMENTALE)

Avviso ai soci del Circolo delle Cronache d'Attualità alle Terme Romane di Via Avignonesi - Telefono 4888

Sabato 6, Dom. 7, Lun. 8, Mart. 9, Merc. 10, Giov. 11 Marzo, alle ore **20,55** (9 meno 5)

GIROTONDO

Dieci quadri di ARTURO SCHNITZLER

<i>La prostituta</i> Fulvia Giuliani	<i>Il marito</i> Giordano Cecchini
<i>Il soldato</i> Umberto Sacripante	<i>La dolce ragazza</i> Mina della Pergola
<i>Il soldato</i> Umberto Sacripante	<i>La dolce ragazza</i> Mina della Pergola
<i>La cameriera</i> Mina della Pergola	<i>Il poeta</i> Armando Bonamano
<i>La cameriera</i> Mina della Pergola	<i>Il poeta</i> Armando Bonamano
<i>Il signorino</i> Luigi Barberi	<i>L'attrice</i> Elma Vercelloni
<i>Il signorino</i> Luigi Barberi	<i>L'attrice</i> Elma Vercelloni
<i>La giovine signora</i> Fulvia Giuliani	<i>Il conte</i> Cesare Murra
<i>La giovine signora</i> Fulvia Giuliani	<i>Il conte</i> Cesare Murra
<i>Il marito</i> Giordano Cecchini	<i>La prostituta</i> Fulvia Giuliani

NOVITA' PER L'ITALIA

INGRESSO Lire CINQUE - POLTRONE Lire DIECI

TEATRO LIRICO

- SOCIETA' ANONIMA SUVINI - ZERBONI - TELEFONO 46 -

RECITE STRAORDINARIE di

Teresa Franchini e Mario Fumagalli

Lunedì 5 Giugno ore 20.45 prec.

si rappresenterà

IL TAMBURO DI FUOCO

di **F. T. MARINETTI**

Dramma in 3 atti, diretto ed inscenato da MARIO FUMAGALLI

Personaggi

Kabango, un capo MARIO FUMAGALLI
Mabina, la sua donna . . . TERESA FRANCHINI
Lanzirika, il poeta ETTORE MASI
Bagamoio, un seguace . . UMBERTO BOMPANI

Il dramma si svolge ne l'Africa Equatoriale - Epoca presente

Le voci del deserto, della foresta e della battaglia saranno initate, per la prima volta in Italia, da gli intonarumori di LUIGI RUSSOLO
Canti di BALILLA PRATELLA. Organizzatore GIUSEPPE MASI

Precederà la Rappresentazione una **CONFERENZA** di

F. T. MARINETTI

sul nuovo indirizzo del Teatro Futurista

PREZZI

Ingresso Platea, Palchi e Balconata L. **5** - Ingresso Galleria L. **2.50**

Palchi di I. e II. ordine L. 60	Poltroncine L. 10
Palchi di III. ordine 40	Posti Numerati di Balconata 6
Palchi di IV. ordine 25	Posti Numerati di Platea 6
Poltrone 12	Numerati di Galleria 3

(Tutto oltre l'ingresso)

Se tutti indistintamente i prezzi su espasti devono pagare il 15% per cento per diritto orario (Regio Decreto 23 Gennaio 1921 N. 5).

Le frazioni di centesimi devono essere arrotondate sino a 10 centesimi (Regio Decreto 4 Maggio 1920 N. 567).

Per le rappresentazioni serali la vendita dei palchi e posti numerati si termina oltre che al Teatro anche presso Segreteria. SOMMARIVA, Post. Nord in galleria Vittorio Emanuele II.

LETTR. "LA PRESSE" MILANO



F. Deher

III.
**LA “CASA DE ARTE
FUTURISTA”
Y EL ARTE DE LA
PUBLICIDAD
1919-1928**

P. 104

Autor desconocido, *Fortunato Depero ritratto di profilo*
[Fortunato Depero retrato de perfil], 1922 (detalle) [cat. 108]

88

Io e mia moglie [Yo y mi mujer], 1919. Óleo sobre lienzo, 113 x 95 cm. Colección particular, Suiza





149
Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto [Casa de arte futurista Depero, Rovereto], c. 1927. Tarjeta: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 14,3 x 9,3 cm. Archivo Depero

L'auto-
rèclame non
è vana, inutile o
esagerata espressione
di megalomania, ma bensì
indispensabile NECESSITA' per
far conoscere rapidamente al pub-
blico le proprie idee e creazioni. In
qualunque campo della produzione al di
fuori di quello dell'arte è permessa e ammessa
la più strepitosa rèclame; ogni industriale può e
fa la più ardita pubblicità ai suoi prodotti; soltanto

necessità di auto-rèclame

**per noi produttori di genialità,
di bellezza, di arte, la pubblicità
è considerata cosa anormale, mania
arrivista e sfacciata immodestia. E' ora di
finirla con il riconoscimento del-
l'artista dopo la morte o in
avanzata vecchiaia. L'artista ha biso-
gno di essere riconosciuto, valu-
tato e glorificato in vita, e perciò ha diritto di usare tutti i
mezzi più efficaci ed impensati per la reclame al proprio
genio e alle proprie opere. Il primo e più com-
petente critico dell'opera d'arte è l'artista
che l'ha creata: a lui tutti i mezzi per
illustrarla e per lanciarla. Se l'artista
attende la celebrità e la rico-
noscenza dell'opera pro-
pria per mezzo altrui
ha tempo di mori-
re 5000 volte
di fame.**



132

Exposition des arts décoratifs. Maison d'Art futuriste Depero, Rovereto [Exposición de artes decorativas. Casa de arte futurista Depero, Rovereto], 1925. Tarjeta postal: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 9,4 x 14 cm. Archivo Lafuente

105

Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto [Casa de arte futurista Depero, Rovereto], 1922. Tarjeta: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 14,3 x 9,5 cm. Colección Merrill C. Berman

150

Autor desconocido, *Esposizione Casa d'Arte Futurista Depero* [Exposición Casa de arte futurista Depero], Libreria Principato, Messina, 5-14 mayo 1927. Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 70 x 100 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

CASA D'ARTE FUTURISTA

5-14

DEPERO

MAGGIO

1927

ESPOSIZIONE

Originalissimi

Coloratissimi

Audacissimi

ARAZZI - CUSCINI

Libreria PRINCIPATO - Messina

INDUSTRIE GRAFICHE MERIDIONALI

MESSINA - Via Nicola Fabrizi



164
 Autor desconocido, *Lavoranti della Casa d'Arte Depero a Rovereto* [Trabajadores de la Casa de arte Depero en Rovereto], 1928. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 27 x 33 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero



94
 Autor desconocido, *Lavorazione delle tarsie in panno nel salone di casa Keppel* [Trabajo de taracea en textil en el salón de Casa Keppel], Rovereto, 1920. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado 41,8 x 58,3 cm. Studio fotografico B. Filippini, Rovereto. MART, Archivo del '900, fondo Depero

ROVENTE
 N.º FUTURISTA 7-8
 DIRETTORE: PIERO ILLARI
 19 maggio 1923 - PARMA - via Saffi 23
 L. 5 - Anno II. L. 12 - Est. L. 30 - Sostenitore II. L. 30 - Est. L. 30

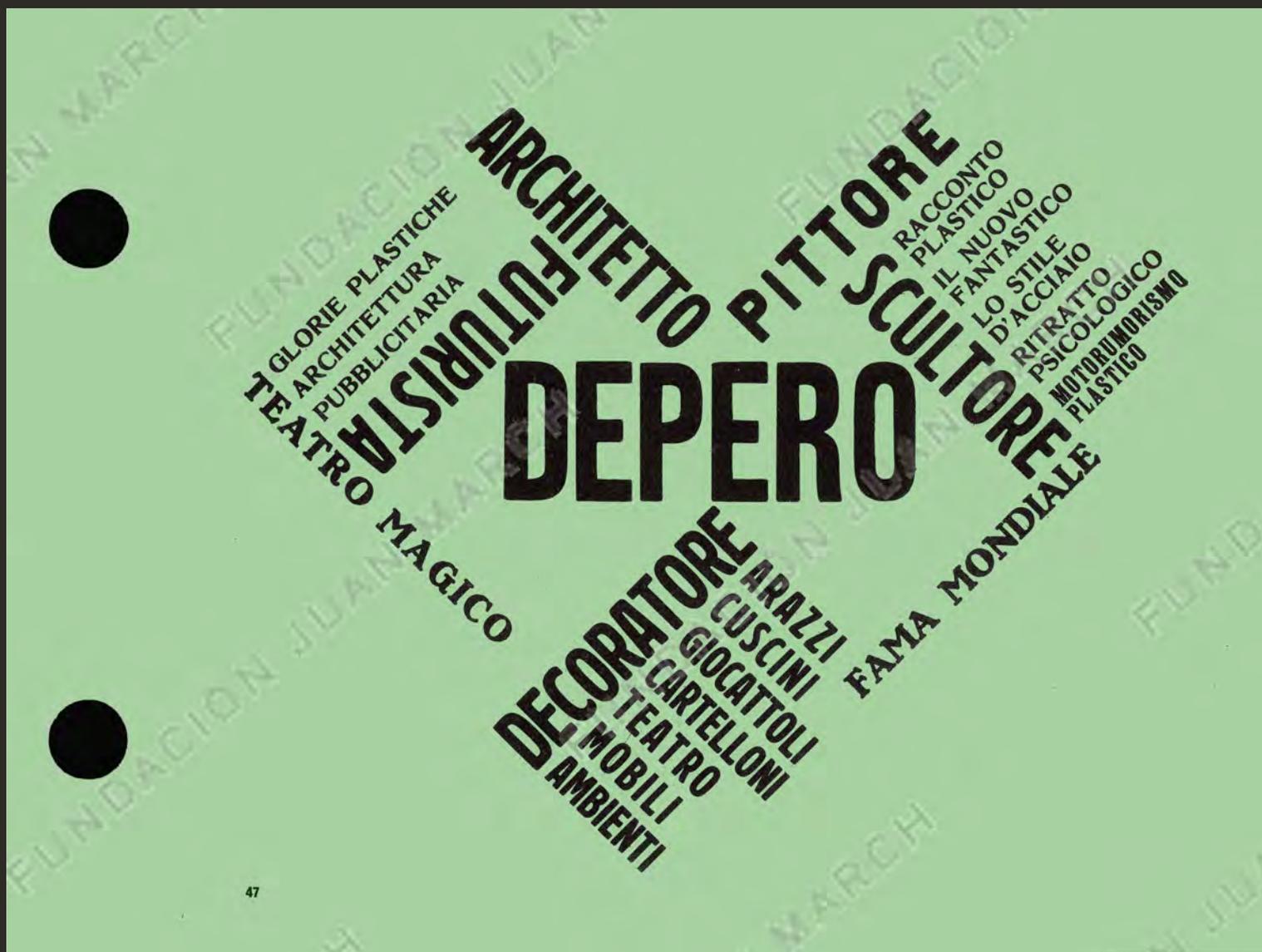
MARINETTI, la maison magique - BUZZATI, parolibertà - DEPERO, 3 anni di vita della casa d'arte - KOLTUNSKI, depero - ILLARI, gli stati d'animo - CASAVOLA, la poesia postgrammatica - CASAVOLA, musica - MARCHI, la casa braggaglia - DALLA DEPERO, MARASCO, PRAMPOLINI, illustrazioni e opere originali - GIRANDOLA di informazioni.

Alla GLORIFICAZIONE della SALA FUTURISTA e TRENTINA di DEPERO

Laboratorio della casa d'arte Depero a Rovereto. Riparte quadri in stoffe e tappeti.

alla I. MOSTRA INTERNAZIONALE d'ARTE DECORATIVA a MONZA

In questo numero la Direzione s'è fatta permesso inserzioni di pubblicità



Página interior de Depero
futurista 1913-1927. Milán:
Dinamo Azari, 1927 [cat. 148]



SALONE DEPERO ALLA PRIMA INTERNAZIONALE D'ARTE DECORATIVA
MONZA - 1928

39



SALA TRENTINA ALLA PRIMA BIENNALE DI MONZA - 1923
PROGETTATA DA DEPERO

41



SALA DEPERO AL GRAND PALAIS

Mondiale d'arte decorativa di Parigi — 1925

43



GRUPPO DEPERO NEL PADIGLIONE FUTURISTA
DELLA XV BIENNALE DI VENEZIA — 1926

45



189
11 bozzetti per coperchi di scatole intarsiate. Motivi decorativi per coperchi di scatole intarsiate [11 bocetos para tapas de cajas taraceadas. Motivos decorativos para tapas de cajas taraceadas], 1925-30. Tinta china y acuarela sobre papel, 34 x 49,3 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

93
I selvaggi (progetto per arazzo) [Los salvajes (proyecto para tapiz)], 1920. Tinta sobre papel, 30,3 x 32,3 cm. Cortesía Studio 53 Arte, Rovereto



97

Diavolo di caucciù [Diablo de caucho], 1920. Fragmentos de tejido de lana sobre tela de algodón, 60,5 x 60 cm. Colección particular, Suiza

96

Due maschere tropicali [Dos máscaras tropicales], 1920. Fragmentos de tejido de lana sobre tela de algodón, 138 x 98 cm. Colección particular, Suiza







98
Estudio per Cavalcata fantástica
 [Estudio para Cabalgata fantástica], 1920. Lápiz sobre papel, 48 x 58,5 cm. Colección particular, Suiza

100
Cavalcata fantástica [Cabalgata fantástica], 1920. Fragmentos de tejido de lana sobre arpillera, 237 x 376 cm. Colección particular, Suiza









99
Città meccanizzata dalle ombre
[Ciudad mecanizada por las
sombras], 1920. Óleo sobre
lienzo, 119 x 188 cm. Colección
particular, Suiza







110

Autor desconocido, *Depero prima di un volo* [Depero antes de un vuelo] y *Depero dopo il volo* [Depero después del vuelo], Turín, 1922. Fotografías: plata en gelatina sobre papel baritado, 8 x 10,5 cm (c/u). MART, Archivo del '900, fondo Depero



239

Primo schizzo di Nitrito in velocità [Primer boceto para Relincho a velocidad], 1932.
Tinta sobre papel, 20 x 35 cm.
Colección particular, Suiza



104

Ritratto psicologico dell'aviatore Azari [Retrato psicológico del aviador Azari], 1922. Óleo sobre lienzo, 140 x 93 cm. Colección particular, Brescia

RITRATTO PSICOLOGICO

Con il ritratto psicologico io intendo dare non l'aspetto fisico, ma la fisionomia interiore di una persona: il suo carattere, il suo temperamento, l'ambiente che la domina, il paesaggio che la circonda, l'atmosfera che la inquadra; influenzata dalle preoccupazioni interiori.

Due persone possono essere fisicamente rassomiglianti, ma psicologicamente agli antipodi. Per esempio:

l'ingegnere:

calcolatore, rigido, freddo, preoccupato di valori matematici, ambientato in atmosfere meccaniche, geometriche—

il musico:

sognatore, elastico, irrequieto, ipersensibile, sempre assorto in atmosfere astratte.

Lo scopo del pittore futurista deve essere appunto quello di rendere e caratterizzare tali differenze psichiche ed ambientali; creando il

RITRATTO SPIRITUALE e dando all'opera l'autentico valore di geniale interpretazione e di creazione.

S'intende che rimane ai fotografi-artisti o agli artisti-fotografi il compito di dare il ritratto fisico del soggetto, che avrà sempre il suo interesse dal punto di vista affettivo-documentario.

71



RITRATTO PSICOLOGICO DELL'AVIATORE AZARI (1922)
uomo-aviatore-azzurro costruito di spazio, accanto all'uomo mondano, amante di eleganza
e di belle donne; aureolato da cielo-aeroplano-officine.
Proprietà Azari.

75



178

Primo dizionario aereo italiano
[Primer diccionario aéreo italiano] de Filippo Tommaso Marinetti y Fedele Azari. Milán: Morreale, 1929. Libro: impresión tipográfica sobre papel, 17,8 x 12,3 cm. L'Arengario Studio Bibliografico



258

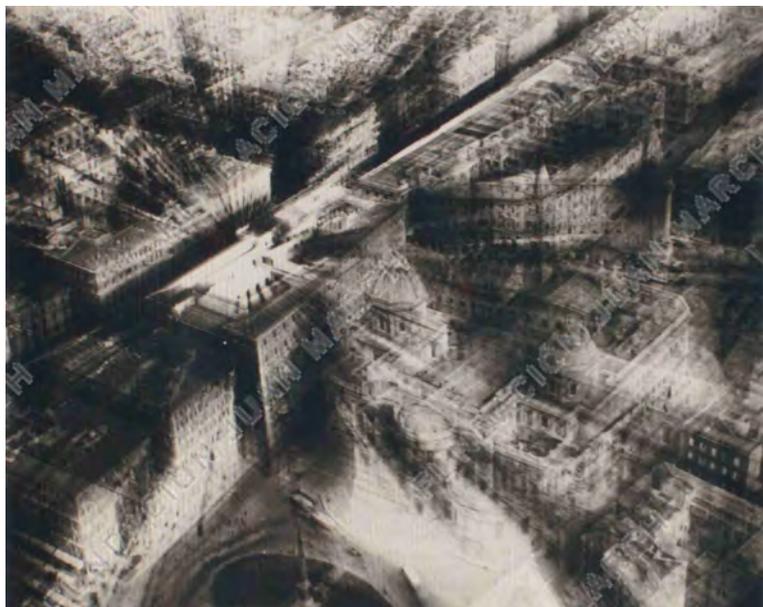
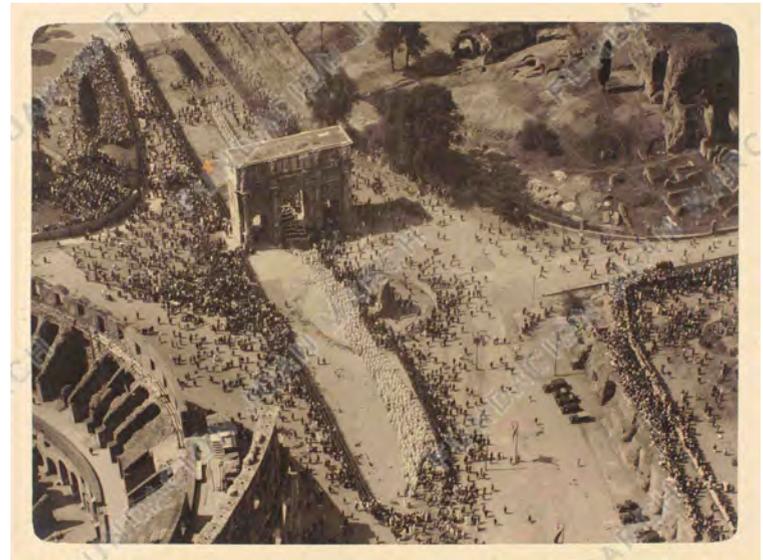
Filippo Masoero, *Caproni Airplane* [El aeroplano de Caproni], c. 1935. Fotomontaje: plata en gelatina sobre papel baritado, 17,8 x 24 cm. Colección Merrill C. Berman

248

Filippo Masoero, *The Atlanticis fly over Costantino's Arch in Rome* [Los Atlanticis sobrevuelan el Arco de Constantino en Roma], 1933. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 30,2 x 41,2 cm. Colección Merrill C. Berman

259

Filippo Masoero, sin título, c. 1935. Fotomontaje: plata en gelatina sobre papel baritado, 12 x 14,9 cm. Colección Merrill C. Berman



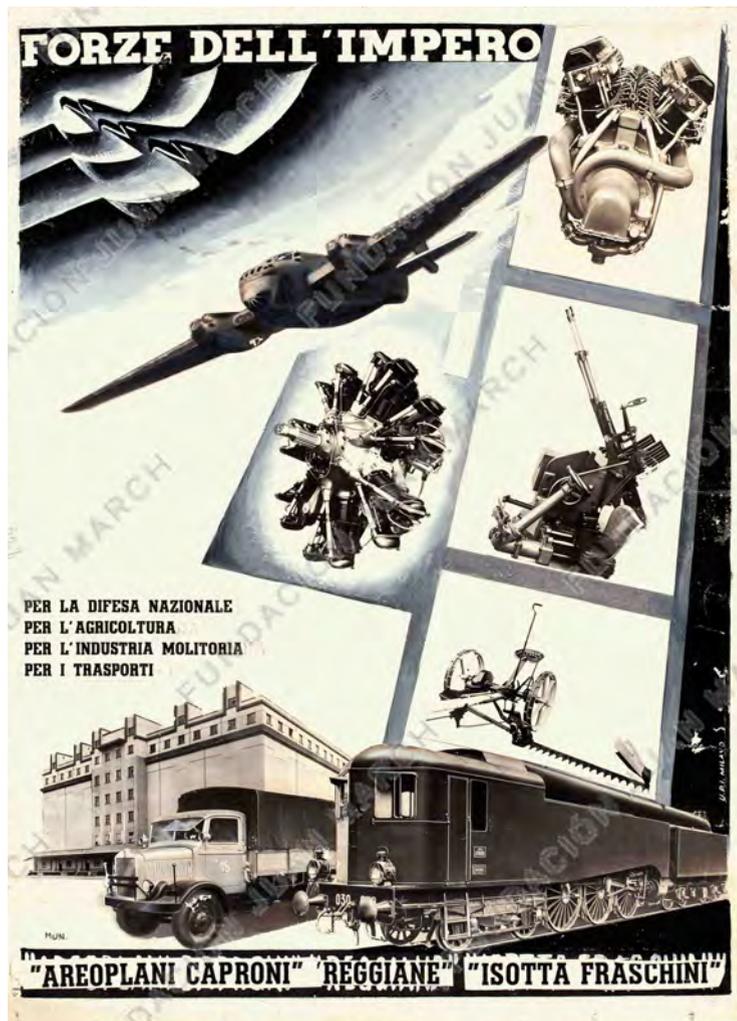
212

Bruno Munari, *They have even invented this, the world has gone mad* [Han inventado esto, el mundo se ha vuelto loco], c. 1930. Fotocollage sobre cartón, 23,4 x 17,3 cm. Colección Merrill C. Berman



210

Bruno Munari, *Aeronautica italiana* [Aeronáutica italiana], c. 1930. Fotomontaje: plata en gelatina sobre papel baritado, 22,2 x 17,1 cm. Colección Merrill C. Berman



209

Bruno Munari, *Forze Dell'Impero* [Fuerzas del Imperio], c. 1930. Fotocollage sobre cartón, 66,3 x 48,2 cm. Colección Merrill C. Berman

211

Bruno Munari, *Airplane* [Aeroplano], c. 1930. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 29,5 x 20 cm. Colección Merrill C. Berman



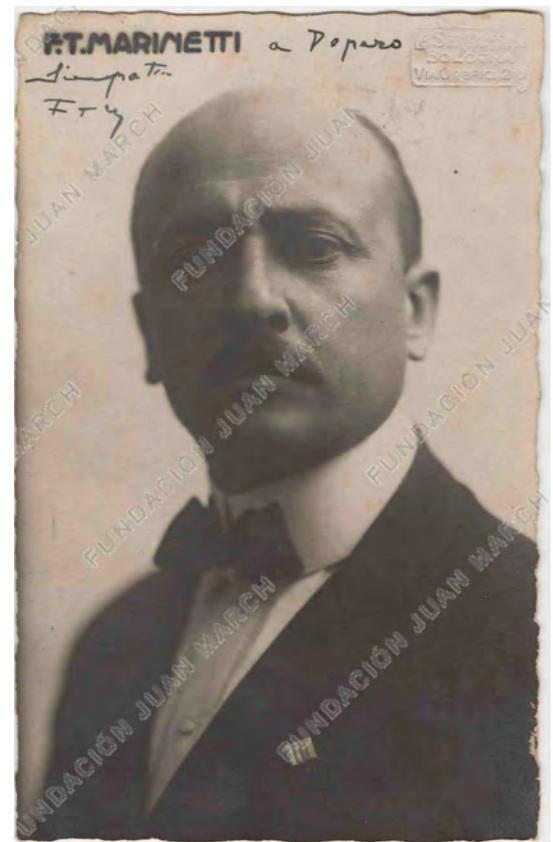


108

Autor desconocido, *Fortunato Depero ritratto di profilo* [Fortunato Depero retrato de perfil], 1922. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 12 x 8,5 cm. Stab. d'arte fotografica A. S. Biasiori, Trento. MART, Archivo del '900, fondo Depero

109

Autor desconocido, *Filippo Tommaso Marinetti*, 1922. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 14 x 9 cm. La Serenissima. MART, Archivo del '900, fondo Depero





WWW WWW
MARINETTI
WWW WWW

MOVIMENTO FUTURISTA

MOTORE

F.T. MARINETTI

ROMA (33) PIAZZA ADRIANA, 30

CENTRALE DI CREAZIONE

Azari - Balestrieri - Balla - Benedetta
Buzzi - Carli - Casavola - Caviglioni
Chiti - Depero - Dottori - Folgore - Jan-
nelli - Marchi - F. T. Marinetti - Mazza
Pannaggi - Prampolini - Pratella
Russolo - Settimelli - Tato - Vasari - Volt

CENTRALE DI AZIONE

F. T. Marinetti - Luigi Russolo - Fortu-
nato Depero - Enrico Prampolini -
Fedele Azari - Franco Casavola

**DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA
ROMA (33) PIAZZA ADRIANA 30**

Per favorire sempre più i rapporti tra i futuristi di tutto il mondo si invierà l'elenco
dei **FUTURISTI COLLAUDATI**, degli **ACCUMULATORI REGIONALI** e degli
ADEBENTI FUTURISTI
Ogni futurista è tenuto ad
inviare alla Direzione, Roma (33) Piazza Adriana 30, il proprio indirizzo esatto

14

POETI — PAROLIBERI — PROPAGANDISTI FUTURISTI

ALCARO	CARRIGLIO	D'ONOFRIO	MAINO	RAIMONDI Giovanni
ALFONSI	CARROZZA Franc.	ESCODAME'	MALVINI	RAMIERI
ALIOFO	CARUSO	FABBR	MALUTI	RAMPA-ROSSI Franc.
AMATI	CASSIOLI	FACCIOTTI	MANCUSO Mimj	BANZI
ANIANTE	CASTELLANI	FANTASIA	MARCHESI	RAVELLI
ARGIROFFI	CATRIZZI Loris	FARABOLLINI	MARCHINI	ROCCHETTI
AURICCHIO	CERATI	FARFA	MARCHITELLI	ROGNONI
ATTI	CERVELLATI	FARNESE	MARCIANTI	ROMANI
AZARI	CHICCO	FERRANTE	MARENA	RONDOLOTTI
BALDERI	CHITI Remo	FERRARI	MARINETTI	ROTIROTI
BALDINI	CIACCIO	FILLIA	MARINI	RUFO
BASSANINI	CIARDELLI	FOLGORE	MARZI	SANDRI Sandro
BECCHI	CIMINO	FOLICALDI	MASNATA	SANZIN
BELLI Carlo	CIOLLI	FORTUNATI	MATTIOLI Gianni	SARTOSIS
BELLOMO	CIONI	FRALICH	MAZZA Armando	SCAPARRO
BENCI	CIPOLLETTI	FULLONI	MAZZONE	SEBASTIANO
BENCETTI	CIVELLO	FUSETTI	MEDAS	SHRAPNEL Mario
BENEDETTA	COCCHIARA	GALLIAN	MELOTTI	SILVA L.
BENEDETTO Enzo	COCOZZA	GEBBIA	MIANI	SIMONETTI
BERNARDELLI	COLOMBO	GERBINO	MORETTI	SIMONI
BERTOLI	COMESSATI	GHARA	MOSILLO	SIVILLA
BIANCANI	CONFALONIERI	GHINASSO	MURANA LUPIS	SOGGETTI
BIANCHI Virgilio	COTTONE	GIARDINA	MUTI	SOLDI Giacomo
BIANCHINI	CREMONA	GIGLI Pietro	MUZZINGHI	SOMENZI
BLANCHINI	CREMONESI	GIONFRIDA	NAPOLETANO	SORTINO-BONA F.
BOLOGNA	CRISTOFOLETTI	GIUFFRIDA	NELLI	SPADANUDA
BOLONGARO	CUGINI	GORDINI	NICASTRO	SPANO
BONASSOLA-CESARI	CUGUSI	GORI Gino	NICEFORO	SQUAZZONI
BONESSIO-TERZET	CURTONI	GRANDI	OLIVA	STEINER Giuseppe
BONFIGLIO	D'ANGELO	GUATTERI	ORANO	STRUMIA
BONINSEGNI	DANZI	GUIZZIDORO	ORAZZI	TAGNI
BONOMI	D'ARGENZIO	GUSMANO	PALMIERI	TANZINI
BORGONDO	DE FILIPPI	GUZZARDI	PANGOLI	TEMPESTINI
BORRELLI	DEGASPERI	HYERACE	PARATORE	TIRELLI
BRAGA	DE GIORGI	IACOPINI	PASINI	TONELLO
BUZZI	DELEDDA	IANFOLLA Ugo	PASOTTI	TONINI
CACCHI	DELIBERO	IANNELLI Guglielmo	PEDRO-TALARICO	TORBOLI
CAPPARO	DEL GUERRA	ILLARI Piero	PELLEGRINO	TRAMONTE
CALDERONE	DELLA CASA Nino	IUCH Pippo	PERACCHIO	TRIMARCO Alfredo
CALIGARIS	DEL RE Aurelia	INCERTI	PETRONI	TULLI
CALVOSA	DE MATTEIS	LA BOZZETTA	PINELLI	UNITA
CANDIA	DE NARDIS	LANZA	PINI E.	VALLI
CANNONIERI	DENTE	LEONI	POCARINI	VANTI
CAPRILE	DE PAOLO	LEVI-BASSANO Lucia	POLIDORI	VASARI
CAPIZZI	DEPPEO	LUNI	POLITO	VECCHIO A.
CARANTI	DESSY Mario	LO SCHIAVO	POZZO	VELLANI
CARDINALE Cesare	DESTRO	LUCIROSO	PRATELLA Belilla	VENTURINI
CARELLA	DIAZ Charen	LUZZI	PRESENZINI-MATTOLI	VERNA
CARILLO MARIO	DI PAOLA	MAFFI	PRIMO Alessandro	VESPRI
CARLI Mario	DI PERI	MAGGI	QUATTROMIA	VIANELLO
CARMINE Giovanni	DOLFI	MAINARDI	QUEIROLO	VIDRICH

15

VILLA
VILLA SANTA
VIVANET
VOCCA
VOLT
VOLUTI
ZAPPULLA Giuseppe
ZANZANI
ZAZZARINI
ZIGNO
ZINGONI
ZIRARDINI
ZOBOLI
ZONGHETTI
ZUCCO

PROTECTORI DELLE MACCHINE

AZARI
CASAVOLA
CATRIZZI
DEPERO
ESCODAMÉ
GERBINO
MARINETTI
PANNAGGI
PRAMPOLINI
RUSSOLO

MUSICISTI E RUMORISTI

BARTOLAN
BELLOMO
CASAVOLA
GUGLIELMINETTI
MORTARI
NUSSIO
PRATELLA
RUSSOLO Luigi
RUSSOLO Antonio
TRONCHI

PITTORI — SCULTORI — AR- CHITETTI — SCENODINAMICI

AGO
ALBERT
ALOISIO
AMBROSI
AZARI
BALESTRIERI
BALLA
BALDESSARI R.
BENEDETTA
CAPRILE
CARMELICHI
CAVIGLIONI
CERLIENCO
CIVILETTI
CORONA Gigia
CORONA Vittorio
CURTONI
DALMONTE
DEPERO
DOTTORI
FERNANDO
FERRANTE Giorgio
FILLIA
FIOZZI
FORLAI
GAUDENZI
GHELARDINI
GOBBO Cesare
IACOPINI
LAZZARI Mimy
LIBERA
LOMBARDI

LORETA
LUCANOVIC
MAGGI Luigi
MAINO
MARASCO
MARCHI Vittorio
MARCHI Virgilio
MARGOTTI
MAZZINGHI
MUSACARA
NANNETTI
NEBBIA
PANNAGGI
PETESE
PINI
PIZZI
POLI
PRAMPOLINI
RIZZO
RUSSOLO
SABBATINI
SASSI
SCARTAZZINI
SOGGETTI
SOLDI Giacomo
SOMENZI
TATO
VALENTINI
VALERI
VARVARO
VERDERAME
VUETICH

TEATRISTI

BALLA
BRAGAGLIA
BUZZI
BRUNO Carlo
CARLI Mario
CHITTI Remo
CIMINO
DEPERO
DE ANGELIS
FILLIA
ILLARI Piero
IUOH Pippo
LUCIANI S. A.
MARINETTI
MOLINARI
PETROLINI
PRAMPOLINI
PRATELLA
ROGNONI
SETTIMELLI
VASARI

TATTILISTI

AZARI
BENEDETTA
DEPERO
MARINETTI

TIPOGRAFI

AZARI
CAVANNA
DEPERO
FRASSINELLI

ZAMBONI

16

IL FUTURISMO MONDIALE

Dal „Manifesto a Parigi“ di F. T. Marinetti

Voici le polyplaniste Nicolas Beaudin, l'auteur de l'Homme Cosmogonique, le chanteur paroxyste du jazz-band et des Grands Espres internationaux.

Voici Pierre-Albert Birot, créateur du l'Homme coupé en morceaux, vision polytonale.

Voici le Sans Fil Blaise Cendrars, filmeur de rêves nègres, émetteur de Radios, écrivain solaire du monde entier.

Voici Jean Cocteau, collectionneur de roses électro-chimiques, voyageur du Cap de Bonne Espérance.

Voici Paul Dermée, dardant son Volant d'Artimon vers le zénith futuriste.

Voici Fernand Divoire, le simultanéiste aux voix révélatrices, le poète polyphonique.

Voici Driez la Rochelle, le lyrique mesureur de la France.

Voici Valéry Larbaud, le poète des Wagons-lits.

Voici Henri Martin Barzun, toujours debout sur le pont de Brooklyn.

Voici Alexandre Mercereau, l'Évangéliste lyrique, centrale électrique des lettres modernes.

Voici le poète des Feuilles de température, Paul Mirand, très puissant ail futuriste.

Voici l'alchimiste verbal Pierre Reverdy, chercheur de la moderne pierre philosophale.

Voici André Salmon, l'auteur de Prikas.

Voici Max Jacob, l'auteur du Laboratoire Central, voici Ivan Goll, auteur des Cinq Continents.

Voici Henry de Montherlant, le grand sportif, et d'autres qui viennent au Futurisme, centre-du-monde: Marcel Sauvage, Supervielle, Géo Charles, Marcello Fabri, Malepine, Soupault, Aragon, Breton, Tzara jongleur de mots en liberté.

A ces poètes, tous futuristes, s'unissent ces autres créateurs de modernités: les peintres Picasso, Léger, Lhote, Picabia, Braque, Gleizes, Delaunay, Chagall, Gris,

F. Kupka, Valensi, Metzinger, Larionoff, Gontcharova, Zadkine, Marcoussis, Survage, etc.; les sculpteurs Laurans, Lipchitz, Archipenko; les musiciens Strawinski, Schönberg, Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc, Satie et son école d'Arcueil-Cachan, — et ces bons auxiliaires de l'Esprit Nouveau, Ozenfant et Jeannerot.

LONDRES, avec Rodker, Newinson, Windham Lewis, Wadsworth, Aldington, Flint, Elliot; — BRUXELLES, ANVERS, LIÈGE, avec P. Bourgeois, Hellens, Neuhys, G. Linze, Moens, Berkelaers, De Troyer, Peeters, Joostens, Servrank, Flouquet, Mass; — BERLIN, avec H. Walden, Angermayer, Schwittera, Gropius, Richter, Feininger, Hergoz, Melzer, Eggeling, Poelsig, Klein, Moeller, Goetz, Belling; — MOSCOU, PÉTROGRAD, avec les Futuristes Essénine, Majakowski, Zdanévitch, Rotchenko, Malievitch, Papoff, Tatline, Granowski, V. Barth, Tretiakoff, O. Brick, Pasternak, Kroustchouyck, Terentiev, Ehrenburg, Lissitzky, Kandinski, Puni, Altmann, Exter, Sterenberg; — VARSOVIE, CRACOVIE, avec Tuwim, Zannover, Streminsky, Gabo, Belzova, Stonimski, Wierzanski, Peiper, Kurek, Stern, Wat, Witkiewicz, Sierpski, Jasienaki, Cyszewski, Koltonski; — LITUANIE, ESTONIE, LETTONIE, avec Zalit, Dzirkals, Struncke; — VIENNE, avec Kassak, Moly-Nagy; — PRAGUE, avec Teige, Neumann, Feuerstein, Filla, Hoffmann, Spala, Kapak, Krejcar, Seifert, Muzika; — BELGRADE, ZAGABRIA, avec L. Mitich, Poljanski; — BUCAREST, avec Janco, Vinea; — AMSTERDAM, LEYDE, avec Mondrian, Haszar, Bonset, Doesburg; — MADRID, BARCELONE, avec De la Serna, De Torre, Rivas; — NEW-YORK, CHICAGO, avec Stella, Man Ray, Sandburg, Lindsay, E. Lee Masters, Amy Lowell, Ezra Pound; — les Capitales du SUD-AMÉRIQUE, avec Huidobro, Luis Borges, Oribe, Torres Bodet, Lozano, Maples Arce, Ortelli, Caraffa, Smith, Guglielmini, De Andrade, D'Almeida, Prado; — TOKYO-YOKOHAMA, avec Tai Kambara, Togo, Hirato, Nagano, Murayama.

17

113

Doppio ritratto di Marinetti
[Doble retrato de Marinetti],
1923. Collage, 47 x 63 cm.
Colección particular, Suiza





**SPARO QUESTA
CREAZIONE FUTURISTA
IN SEGNO DI FESTA A
F. T. MARINETTI**





**GLI ORIGINALIS
SIMI CUSCINI E
ARAZZI DEPERO**

153

114

Panciotto Futurista di Marinetti,
Panciotto "serpenti" [Chaleco
futurista de Marinetti, Chaleco
"serpientes"], c. 1923. Chaleco:
fragmentos de tejido de lana
sobre algodón, 58 x 56 cm.
Colección particular

115

Panciotto Futurista di Depero
[Chaleco futurista de Depero],
1923. Chaleco: fragmentos
de tejido de lana sobre
algodón, 52 x 45 cm. Colección
particular, Suiza









112
 Autor desconocido, *La Grande Selvaggia* [La gran salvaje], c. 1923. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 41,5 x 30,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

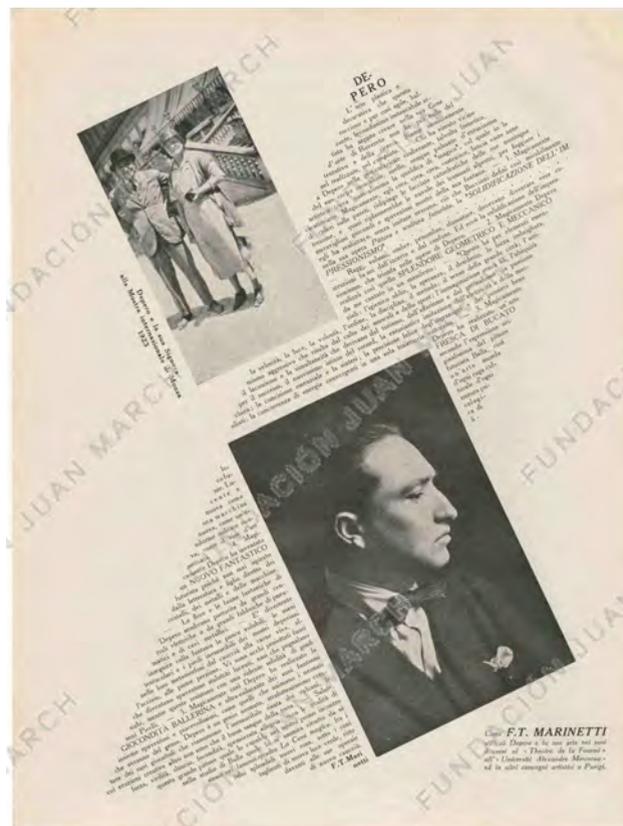
131
 Autor desconocido, *Martellatori macchina* [Martilladores máquina], 1925. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 30,5 x 40 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero



89
Selvaghetto [Salvajillo], 1919. Madera pintada, 25,5 x 12 x 3,5 cm. Colección particular, Suiza

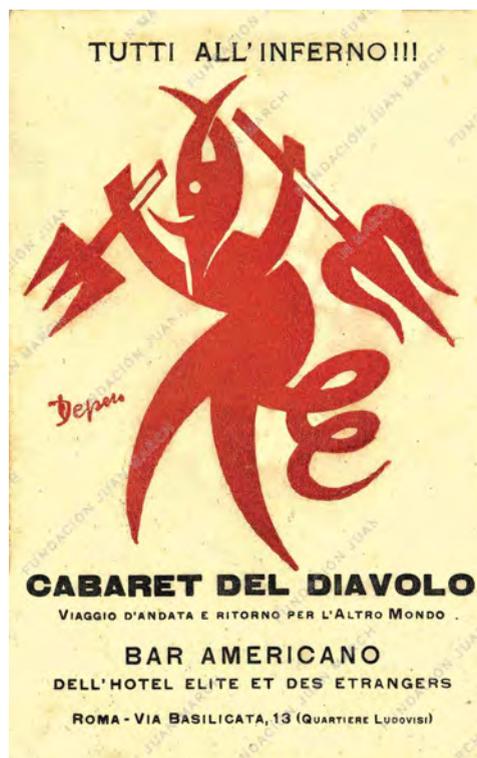
117
Mangiatori di cuori [Comedores de corazones], 1922-23. Madera pintada, 36 x 23 x 10 cm. Colección particular, Suiza

118
Cavaliere plumato [Caballero plumado], 1923. Madera pintada, 97 x 93 x 45 cm. Colección particular, Suiza



135

Trentino. Rivista e Bollettino della Legione Trentina [Trentino. Revista y Boletín de la Legión Tridentina], año V, n° 7 (1925). Revista: impresión tipográfica sobre papel, 30,5 x 23,4 cm. Archivo Lafuente



111

NOI. Rivista d'Arte Futurista
[NOI. Revista de Arte Futurista], nº 1 (abril 1923).
Revista: impresión tipográfica sobre papel, 34,3 x 24,8 cm.
Colección Merrill C. Berman

130

NOI. Rivista d'Arte Futurista
[NOI. Revista de Arte Futurista], nº 10-12 (otoño 1925). Revista: impresión tipográfica sobre papel, 34,5 x 24,8 cm. Archivo Depero

107

Tutti all'inferno!!! Cabaret del Diavolo [¡¡¡Todos al Infierno!!! Cabaret del Diablo], 1922.
Invitación: litografía sobre cartulina, 14 x 8,8 cm. Archivo Depero



122
Spazialità lunari, o Convegno in uno smeraldo [Espacios lunares, o Reunión en una esmeralda], 1924. Óleo sobre lienzo, 100 x 95 cm. Colección particular, Suiza

127
Gara ippica tra le nubi [Concurso hípico entre las nubes], 1924. Óleo sobre lienzo, 112 x 125 cm. Colección particular



143

Alto paesaggio d'acciaio (Alba e tramonto sulle Alpi) [Alto paisaje de acero (Alba y ocaso sobre los Alpes)], 1927. Óleo sobre lienzo, 90 x 132 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, depósito a largo plazo





144

Scarabeo Veneziano (Il gondoliere) [Escarabajo veneciano (el gondolero)], 1927.
Óleo sobre lienzo, 60 x 90 cm.
Colección particular, Milán





128

Mandorlato Vido [Turrón Vido], 1924. Cartel: litografía sobre papel, 140 x 100 cm. Massimo & Sonia Cirulli Archive

126

Linoleum - il pavimento moderno [Linóleo - el suelo moderno] (1924). Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 36 x 28 cm. Colección particular

139

La Rivista illustrata del popolo d'Italia [La Revista ilustrada del pueblo de Italia], nº 9 (1926). Cubierta de revista: impresión litográfica sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Colección particular

140

La Rivista illustrata del popolo d'Italia [La Revista ilustrada del pueblo de Italia], nº 1 (1927). Cubierta de revista: impresión litográfica sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Colección particular

145

Buona Pasqua [Felices Pascuas], 1927. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 34 x 24 cm. Colección particular

146

1919. *Rassegna mensile illustrata* [1919. Revista mensual ilustrada], nº 3 (1927). Revista: impresión litográfica sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Colección particular

152

EMPORIUM, vol. LXVI, nº 396 (1927). Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 27 x 20 cm. Archivo Lafuente



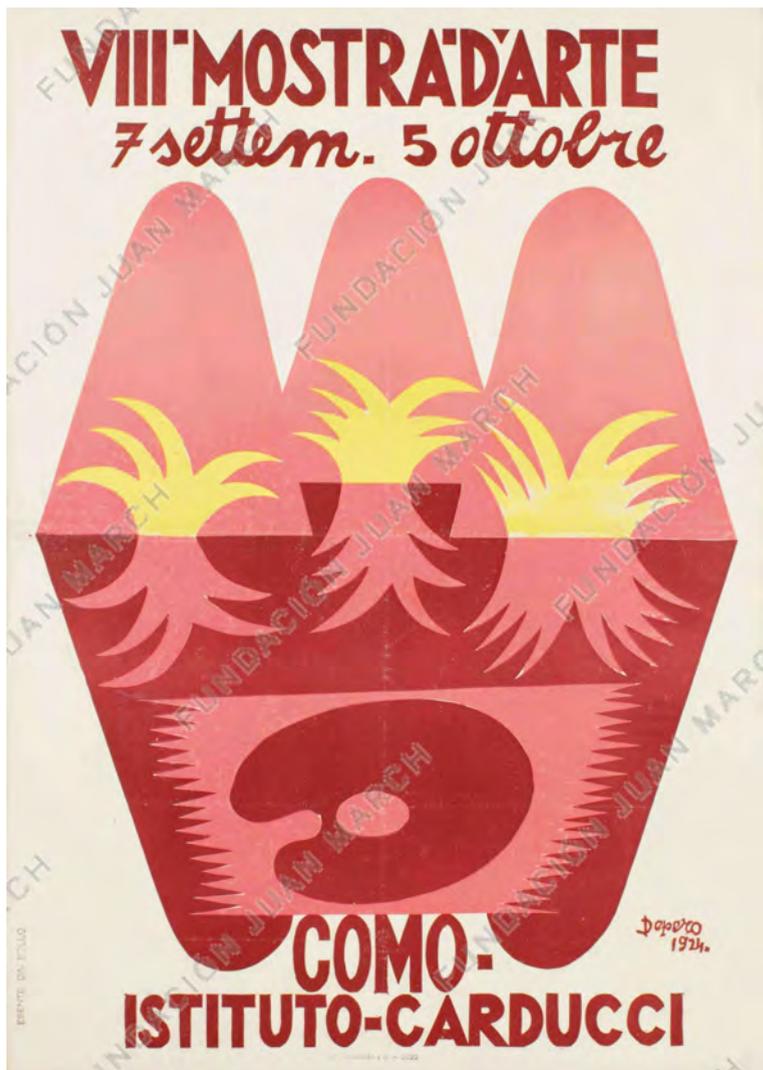
DAVIDE CAMPARI & C
MILANO



F. Depero
Rovereto

BITTER
CAMPARI
L'APERITIVO

OFFICINE GRAFICHE LEOPOLDO SARFATI MILANO



156

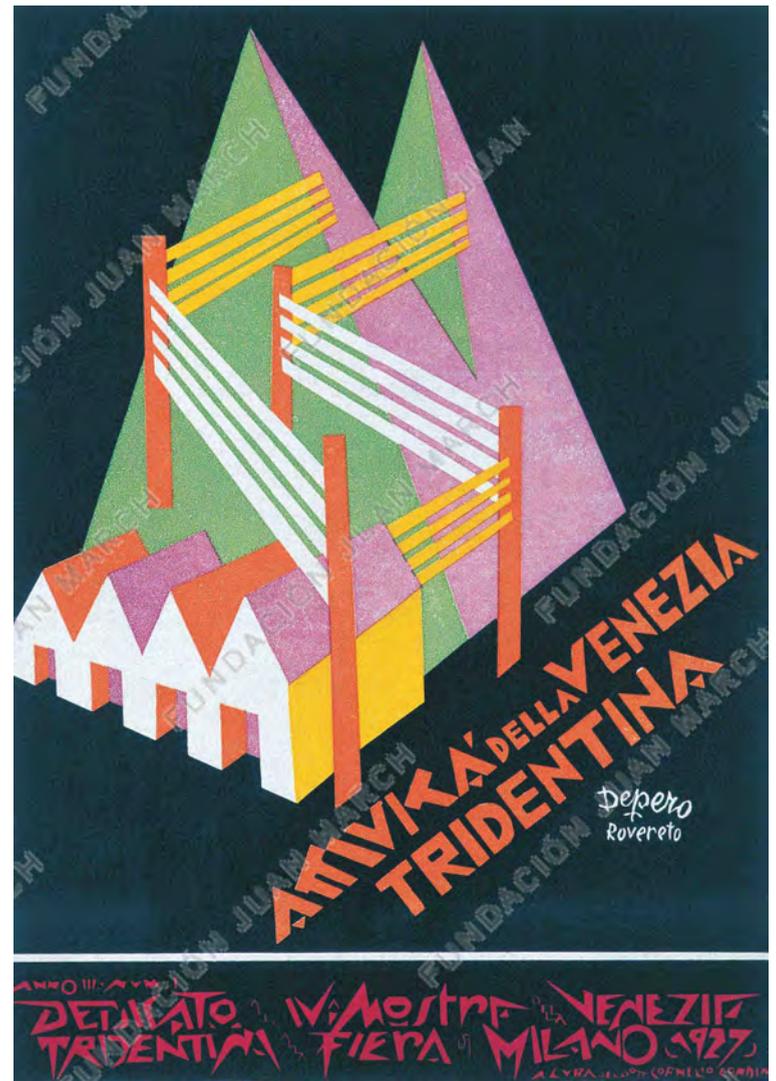
Bitter Campari l'aperitivo
[Bitter Campari el aperitivo],
1928. Cartel: litografía sobre
papel, 98 x 67,5 cm. Massimo
& Sonia Cirulli Archive

123

VIII Mostra d'arte di Como [VIII
Muestra de arte de Como],
1924. Cartel: litografía sobre
papel, 70 x 50 cm. Colección
Merrill C. Berman

134

*G. Verzocchi V & D Mattoni
Refrattari* [G. Verzocchi,
ladrillos refractarios V&D],
1924-25. Tinta sobre papel,
33,5 x 23,5 cm. Colección
Merrill C. Berman





147

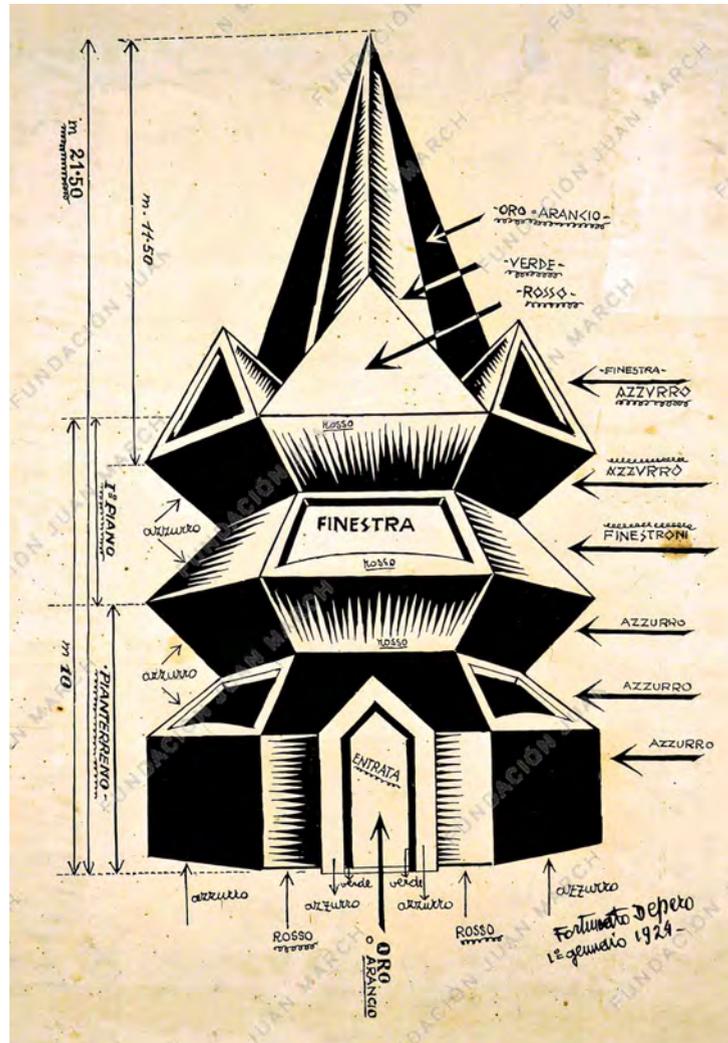
1919. Rassegna mensile illustrata [1919. Revista mensual ilustrada], nº 11 (1927). Revista: impresión litográfica sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Colección particular

142

Attività della Venezia Tridentina [Actividades de la Venecia tridentina], 1927. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 30 x 24 cm. Colección particular

151

Padiglione del Libro Bestetti Tumminelli Treves alla III Mostra Internazionale delle Arti Decorative [Pabellón del Libro de Bestetti, Tumminelli y Treves en la III Muestra internacional de artes decorativas], Monza, 1927. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 23 x 28,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero



125

Padiglione pubblicitario
 [Pabellón publicitario],
 1924. Tinta sobre papel,
 43,5 x 32,5 cm. Cortesía Studio
 53 Arte, Rovereto

ARQUITETTURA

La grandiosa
Esposizione d'arte
decorativa di Parigi
del 1925, ha eloquentemente dimostrato come il
FUTURISMO
prodotto genialissimo puramente italiano, abbia influenzato tutta l'arte nuova d'Europa. Esso vi si trova applicato in tutte le forme, a tutte le materie, dalle più umili alle più preziose. Tutto, dappertutto, era di decisa tendenza futurista; dall'architettura dei padiglioni alle plastiche colorate per giardinaggi e chioschi; dalle stoffe tessute, stampe, ricamate ai cristalli, gioielli e mosaici; dai mobili ai cartelli e giocattoli; dal libro al teatro ecc... ecc., indicando il trionfo dello stile dinamico, meccanico, ultra-colorato dei nostri tempi ed inasistentemente affermato dai futuristi. Vittoria del futurismo inconfutabile e di enorme portata. In essa vedo l'inizio di una nuova e grande era futurista. Un futurismo realizzatore, costruttore, architettonico, vincitore in tutti i campi. E' giunto il momento di ricostruire la grande e nuova Italia. Anche noi sapremo dare i nostri **CAPOLAVORI ARCHITETTONICI**.

Alla Prima Biennale d'arte decorativa di Monza 1923 esposi la prima „GLORIA PLASTICA“, costruzione colorata luminosa in moto, in onore di F. T. Marinetti. A Parigi nel 1925, al grand Palais presentai la „GLORIA PLASTICA“ con il titolo

„MARTELLATO“

Sono questi esempi di plastica mo-
in avvenire sulle piazze delle città
rismo è stato adottato arte di
lizzato ed anche da noi sarebbe ora
ed i giardini con goffi pupazzi di
informe, offendendo il senso este
illustri scomparsi. Ripeto quello che

„RI-MACCHINA“.

numentale, che dovrebbero sorgere
rinnovate. In Russia, dove il futu-
stato, questo stile è già stato rea-
di finirla con l'abbruttire le piazze
bronzo mal colato e di pietra me-
lico dei moderni e la memoria degli
dicevo nel precedente manifesto:

**Bisogna glorificare genio, creatori, inventori, costruttori,
con le materie che servirono a realizzare le loro miracolose crea-
zioni, con strutture e materiali tipici dell'epoca in cui vissero.**

Al Primo congresso futurista (Milano 1924) trattai anche il problema del „VILLAGGIO FUTURISTA“
cioè un paese costruito da pittori,
di perfetto accordo con le esigenze
siamo obbligati a vivere in abitazioni,
in ogni stile, meno che in quello da
si creerebbe un capolavoro d'arte,
e che tutto il mondo verrebbe a visiti
anni dal congresso futurista di Mi
GLORIE PLASTICHE E
e constatando le difficoltà, per la
naro e la mancanza di mentalità ne

VILLAGGIO FUTURISTA
sollecita attuazione, di tempo e de-
cessaria per tale realizzazione, ho

83

Progetto per il Padiglione della Venezia Tridentina alla Fiera Campionaria di Milano

Fortunato Depero, venuto a conoscenza che gli artisti trentini erano stati invitati a concorrere ad un progetto per un padiglione rappresentante la regione alla Fiera di Milano, ha creduto opportuno di presentare una sua creazione.

Alcuni ingegneri, architetti e competenti di Trento sbbero l'occasione di esaminare attentamente l'ardito progetto prima della regolare consegna al Comitato esecutivo.

Le linee essenziali del progetto sono riassumibili in una sintesi architettonica delle costruzioni caratteristiche del Trentino: alberghi, chiese, dolomiti, rifugi, ecc.

E' un blocco geometrico a base ottagonale che sale in piani rientranti ed uscenti a zig-zag, alternandosi di colore in *blau* e *rosso*.

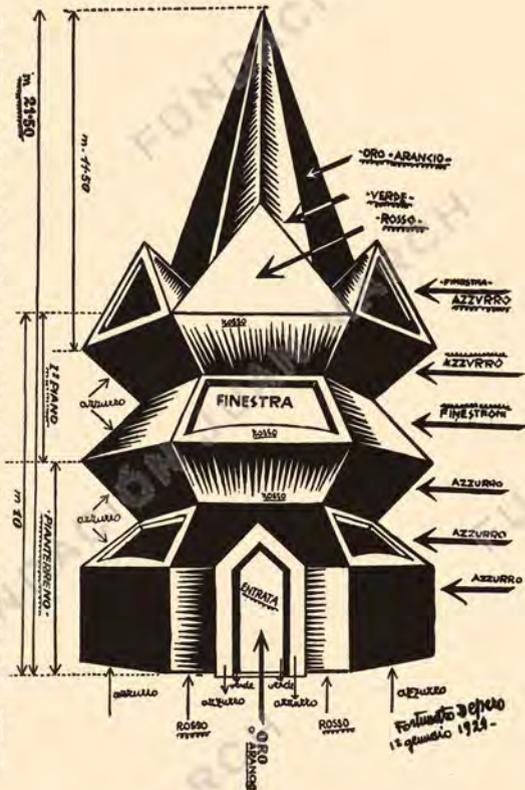
Il tetto è il più elementare rassunto plastico delle montagne in cui i profili rappresentano otto vette minori attorno ad una guglia altissima centrale *verde-oro*; la più evidente e indovinata glorificazione architettonica alpestrale.

Depero ha presentato (scala 1:25) le piante, le sezioni, nonché i dettagli tecnici per le armature in cemento armato e legno, con una felicissima soluzione pratica, tanto per la staticità quanto per la utilizzazione degli spazi interni.

Il padiglione è diviso in due piani: salone, e otto stands perimetrali al pian terreno e altri otto stand a forma di originalissimo loggiato al piano superiore.

I comitati artistici delle mostre internazionali di Monza e Parigi mettono in prima linea nei loro programmi l'esclusione di ogni rifacimento degli stili del passato, invitando gli artisti a creare architetture, decorazioni, ammobigliamenti nuovi. Altrettanto dovrebbero pensare i comitati minori e regionali dove abitualmente la competenza artistica è sempre o quasi esclusa, mentre i relativi uffici delle Belle Arti si guardano bene di occuparsene, essendo interessati alla sola conservazione dei ruderi e dei cocci dei nostri antenati.

E così anche questo magnifico progetto Depero, causa il lodevolissimo comitato esecutivo, non venne realizzato, nonostante il primato artistico di eccezionale originalità che avrebbe carpito. Invece venne costruito un banale villino di ricostruzione veneziana.



87

PADIGLIONE DEL LIBRO

PADIGLIONE DEL LIBRO

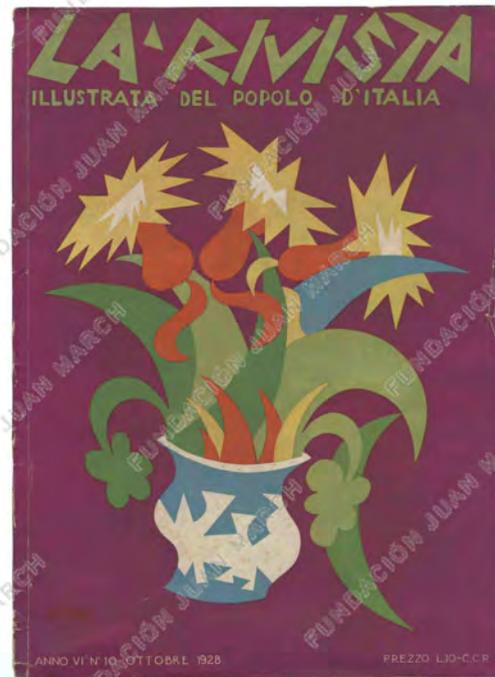
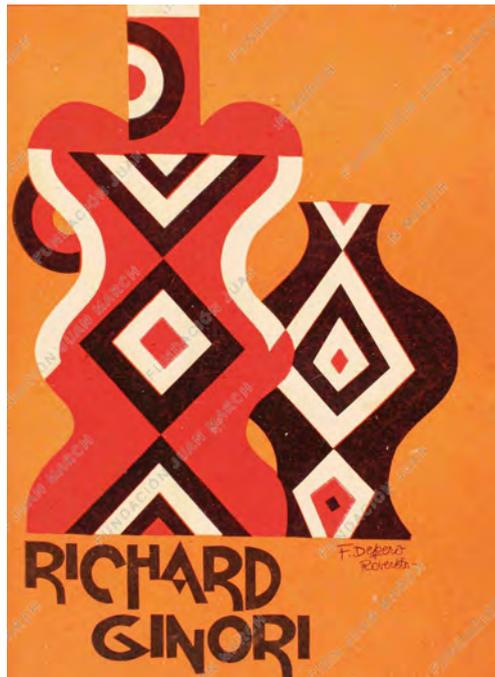
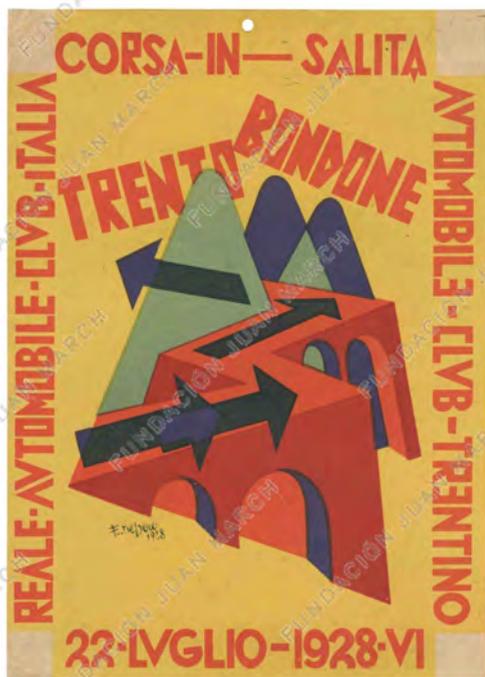
delle case editrici Bestetti e Tumminelli e Fratelli Treves alla III^a Biennale
d'arte decorativa di MONZA - 1927

Il comitato artistico della III^a Biennale di Monza ha scelto d'accordo con le case editrici Bestetti e Tumminelli e F.^{lli} Treves, il pittore futurista Depero per l'allestimento della Bottega del libro. Invece di presentare due sale appositamente decorate Depero propose di erigere un padiglione all'aperto con assoluta libertà di stile. Il padiglione in un mese venne progettato e realizzato. Depero ha creato audacemente un nuovo saggio d'architettura intimamente legata al tema "L'ARCHITETTURA TIPOGRAFICA". Depero ha già ripetutamente esposto le proprie concezioni sull'architettura dei Padiglioni, delle Fiere e delle Esposizioni, che sono generalmente costruiti in uno stile assolutamente stonato in rapporto al loro scopo pubblicitario ed al loro contenuto. Difatti si vedono padiglioni per automobili, per macchine, aeroplani ecc. in stile

ARCHITETTURA TIPOGRAFICA

greco-romano barocco o liberty! Lo stile ch'essi richiedono deve invece essere suggerito dalle linee, dai colori, dalla costruzione degli oggetti ch'essi contengono e per i quali vengono costruiti. Depero inizia con il „Padiglione del libro“ ISPIRATO DA CARATTERI TIPOGRAFICI, questo suo programma architettonico nel modo più audace e persuasivo.

Lettere gigantesche, compenstrate, impacchettate, avraposte; lettere tolte ai nomi BESTETTI-TUMMINELLI-TREVES formano il blocco centrale dell'edificio ed i plastici laterali esterni. Anche la porta è composta da scritte in rilievo massiccio. L'interno è un continuo sviluppo dell'esterno: le tre grandi vetrine sono composte dalle gigantesche parole scavate nei muri Bestetti-Tumminelli-Treves; ogni lettera è un vano-vetrina per i libri. Gli scanni sono pure delle „E“ e delle „R“ maiuscole. Anche il soffitto è una decorazione tipografica. Perfino le piccole museole che sostengono i volumi nelle vetrine, sono delle maiuscole grigie e plastiche, orizzontali, verticali o capovolte. Il padiglione è bianco-grigio-azzurro. Anche questa volta, l'iniziatore e creatore di una nuova concezione costruttiva è un futurista. E siamo certi come giustamente ebbe a pronosticare anche l'on. Marangoni (Direttore generale della Mostra di Monza), che questo ardito esempio sarà punto di partenza per l'innovazione delle mostre future. Altre ditte sapranno coraggiosamente seguire l'esempio delle case Bestetti-Tumminelli-Treves, rivolgendosi all'architetto DEPERO ed agli altri originali architetti futuristi Marchi-Pannaggi-Valentini ecc... ecc... ecc... ecc...



155
Corsa in salita Trento-Bondone
 [Carrera en subida Trento-Bondone], 22 julio 1928. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 23,6 x 17 cm. Archivo Lafuente

124
Richard Ginori, 1924. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 23,2 x 17,5 cm. Colección Merrill C. Berman

157
La Rivista illustrata del Popolo d'Italia [La Revista ilustrada del pueblo de Italia], año VI, nº 10 (1928). Revista: impresión tipográfica y litografía sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Archivo Lafuente

158
Citrus [Cítrico], 1928. Postal: litografía sobre cartulina, 8,8 x 14,3 cm. Colección Merrill C. Berman

159
 1919, 1928. Cubierta de revista: litografía sobre papel, 38,5 x 26,3 cm. Colección Merrill C. Berman

154
 1928, 1927. Cubierta de calendario: collage sobre papel, 32 x 38 cm. Colección Merrill C. Berman





153
Motociclista, sólido in velocità
[Motociclista, sólido con
velocidad], 1927. Óleo sobre
lienzo, 117 x 163,5 cm. Colección
particular, Suiza

Per pubblicità Depero e applicazioni industriali
rivolgersi alla
MILANO Via Omaso 6
Tel. 43250
PARIS - BERLIN
DINAMO AZARI NEW-YORK
Concessionaria „Arte industriale DEPERO“



143

**PUBBLICITÀ
DEPERO**

Per pubblicità Depero e applicazioni industriali
rivolgersi alla
MILANO Via Omaso 6
Tel. 43250
PARIS - BERLIN
DINAMO AZARI NEW-YORK
Concessionaria „Arte industriale DEPERO“

183

DINAMO

PUBBLICITA' DEPERO



CASA D'ARTE DEPERO

**AZARI
MILANO
NEW-YORK
PARIS
BERLIN**



ROVERETO

**PUBBLICITA'
DEPERO**



**sintesi
simboli
fantasie
splendori**

per l'APERITIVO e il CORDIAL

CAMPARI

La Casa d'arte DEPERO ha lavorato e lavora per le seguenti Personalità, Ditte, Riviste, Giornali, Hôtel, Bar, ecc.:

Galleria d'arte moderna di Roma
 Ditta Davide CAMPARI — Milano
 Cioccolato BONATTI — Milano
 Ditta RIMMEL, profumerie — Milano
 S. A. LINOLEUM — Milano
 Grand Hôtel Bristol — Merano (Alto Adige)
 Hôtel Elite et Etranger — Roma
 Villa NOTARI, alla Santa — Monza
 Villa JANNELLI — Castoreale-Bagni — Messina
 ISTITUTO EDITORIALE — Milano
 Casa Editrice TREVES — Milano
 Casa Editrice BESTETTI & TUMMINELLI — Milano
 S. A. „AV MOLARD“, Anc. Maison Weber & C.“ — Genève (Svizzera)
 Casa d'Arte BRAGAGLIA — Roma
 „EL NUEVO MUNDO“ — Mexico
 Handelsvereentging „ONDERLING BELANG“ — Soerabaya (Java)
 Mandorlato VIDO — Lendinara (Rovigo)
 Ditta VERZOCCHI, mattoni refrattari „V & D“ — Milano
 Theatre des CHAMPS ELYSEËS — Paris
 CONSOLATO DEL PERÙ — Genova
 Ditta BORIO — Torino
 Ditta LOMBARDI, esportazione — Milano
 G. GRANATA & C.* — New-York
 Marchesa CASATI — Roma
 Casa Editrice PRINCIPATO — Messina
 Onorevole GAVAZZENI
 ALFREDO CASELLA, musicista — Roma
 Gr. Uff. MORGAGNI
 On. MARANGONI — Milano
 TATIANA PAWLOVA - Compagnia Teatrale
 ANDREE DAVEN - Teatre des Champs Elyseës
 Contessa LOVATELLI — Roma
 Principessa BASSIANO — Roma
 Prof. Comm. ARNÒ del Politecnico di Milano
 Avv. AZARI — Milano
 Conte PIER FILIPPO CASTELBARCO
 Pubblicista SPROVIERI

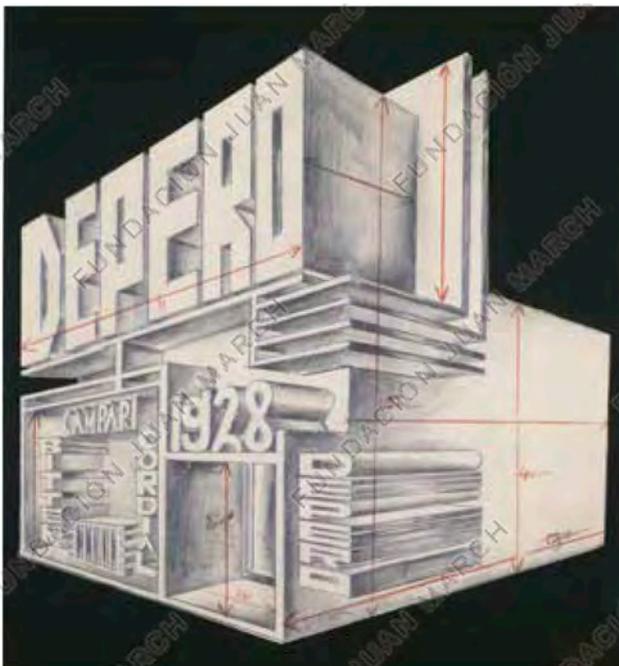
Gr. Uff. DONZELLI
 Casa MARINETTI — Roma
 Palazzo della Provincia — Trento
 La „RIVISTA ILLUSTRATA“ del „Popolo d'Italia“
 La rivista „IL 1919“ diretta da Giampaoli
 Le „I. I. I.“ di Umberto Notari
 „IL TRENTINO“ diretta dall'onorevole Lunelli
 „LE TRE VENEZIE“ diretta da A. Galata
 „NOI“ di E. Prampolini — Roma
 „IL FUTURISMO“, Rivista sintetica diretta da F. T. Marinetti
 „L'IMPERO“, quotidiano politico diretto da Carli e Settimelli — Roma
 „IL SUCCESSO NEGLI AFFARI“ — Milano
 „IN PENOMBRA“ di U. Fracchia — Milano
 „IL MONDO“ — Milano
 S. E. il Ministro di Cuba in Portogallo ANTONIO FRAIZOZ — Lisbona
 „AUGUSTEA“ Rivista diretta dall'onorevole Ciarlantini
 „ZENITH“ diretta da Mitich — Belgrado
 Balletti Russi - Compagnia DIAGHILEW — Parigi
 Teatro Futurista - Compagnia A. DE ANGELIS
 Fiera Campionaria di MILANO
 Fiera Campionaria di PADOVA
 Rivista „CITRUS“ — Messina
 Società SUVINI & ZERBONI — Milano
 „OLIMPIONICA“, Rivista dello sport mondiale — Milano
 Società AGRUMARIA — Messina
 Comm. LINO PESARO — Milano
 MARGHERITA SARFATTI — Milano
 Signora GUALINO — Torino
 Pitttrice ALCIATI — Torino
 Pittore GOLIA — Torino
 G. CEAS, Architetto — Roma
 LUIGI POLI — Milano
 OTTOLENGHI — Genova
 „LES ARTISTES D'AUYORD'HUI“ — Parigi
 Galleria POLIAKOFF — Moskau
 ECC... ECC... ECC... ECC... ECC... ECC... ECC... ECC...

161

Progetto per padiglioni pubblicitari Casa d'Arte Futurista Depero [Proyecto para pabellones publicitarios de la Casa de Arte Futurista Depero], 1927-28. Lápiz sobre papel, 31 x 30,4 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

242

Bozzetto di padiglione per la ditta Davide Campari & C. [Boceto de pabellón para la empresa Davide Campari & C.], 1933. Tinta china sobre cartulina, 40 x 37 cm. Galleria Campari





185
Cordial Campari, 1929. Tinta china sobre cartulina, 55,5 x 40,2 cm. Galleria Campari

218
Paesaggio quasi tipografico Cordial Campari [Paisaje casi tipográfico Cordial Campari], 1930-31. Tinta china sobre cartulina, 60 x 39,5 cm. Galleria Campari

194
Cordial Campari - New York [Cordial Campari - Nueva York], 1929-30. Tinta china sobre cartulina, 55,7 x 39,7 cm. Galleria Campari

224
Il nuovo semaforo Bitter Cordial Campari [El nuevo semáforo Bitter Cordial Campari], 1931. Tinta china sobre cartulina, 44 x 32 cm. Galleria Campari





228

Campari, 1931. Tinta china
sobre cartón, 39,5 x 41,5 cm.
Galleria Campari



227

Bitter Cordial Campari gli unici che si salvano [Bitter Cordial Campari, los únicos que se salvan], 1931. Tinta china sobre cartulina, 43 x 33,5 cm. Galleria Campari

229

Un triplice evviva [Un triple viva], 1931. Tinta china sobre cartulina, 42,5 x 32,4 cm. Galleria Campari





165
Bitter Cordial, 1928. Tinta china
 sobre cartulina, 32,3 x 27,4 cm.
 Galleria Campari

226
Palestra tipografica [Palestra
 tipográfica], 1931. Tinta china
 sobre cartulina, 51 x 39,3 cm.
 Galleria Campari

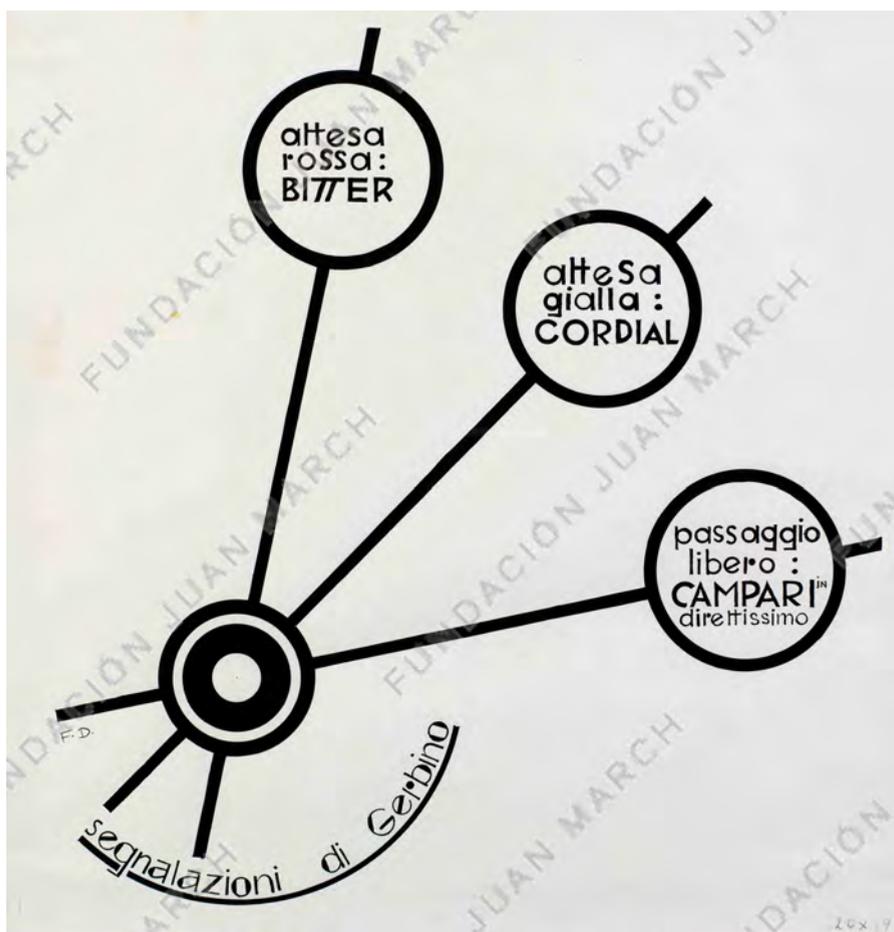
160
*Con un occhio vidi un Cordial
 con l'altro un Bitter Campari*
 [Con un ojo vi un Cordial, con
 el otro un Bitter Campari], 1928.
 Tinta china sobre cartulina,
 33,7 x 29,1 cm. Galleria Campari

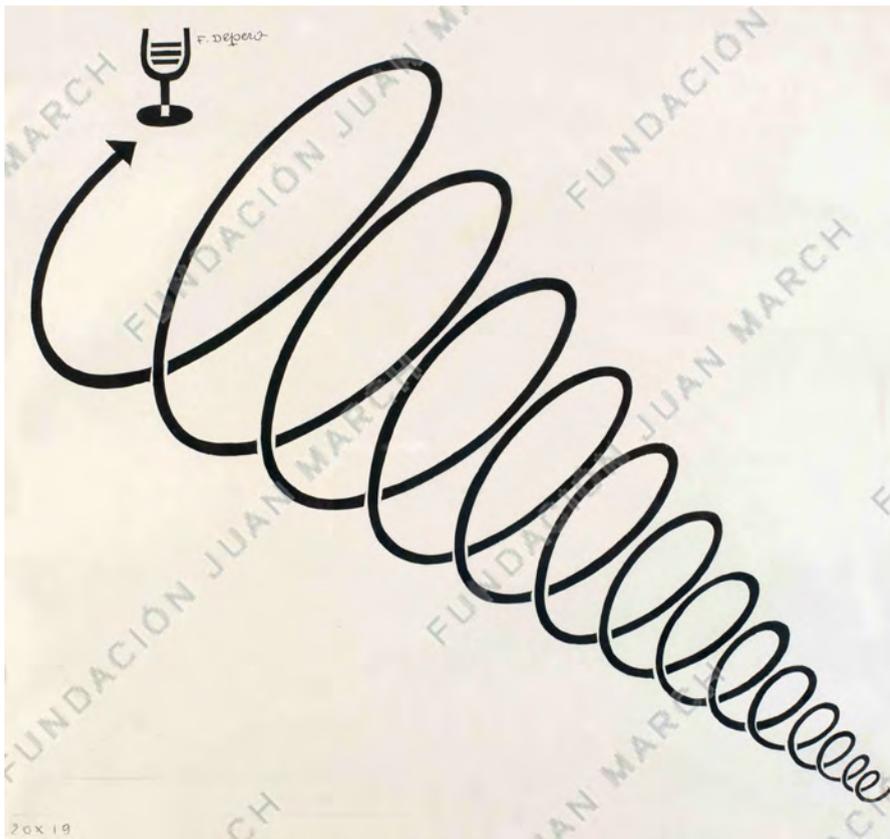
225

Segnalazioni di Gerbino
[Señales de Gerbino], 1931.
Tinta china sobre cartulina,
31,8 x 31,5 cm. Galleria Campari

231

Esperimento spiritico
[Experimento espiritista], 1931.
Tinta china sobre cartulina,
20 x 21 cm. Galleria Campari



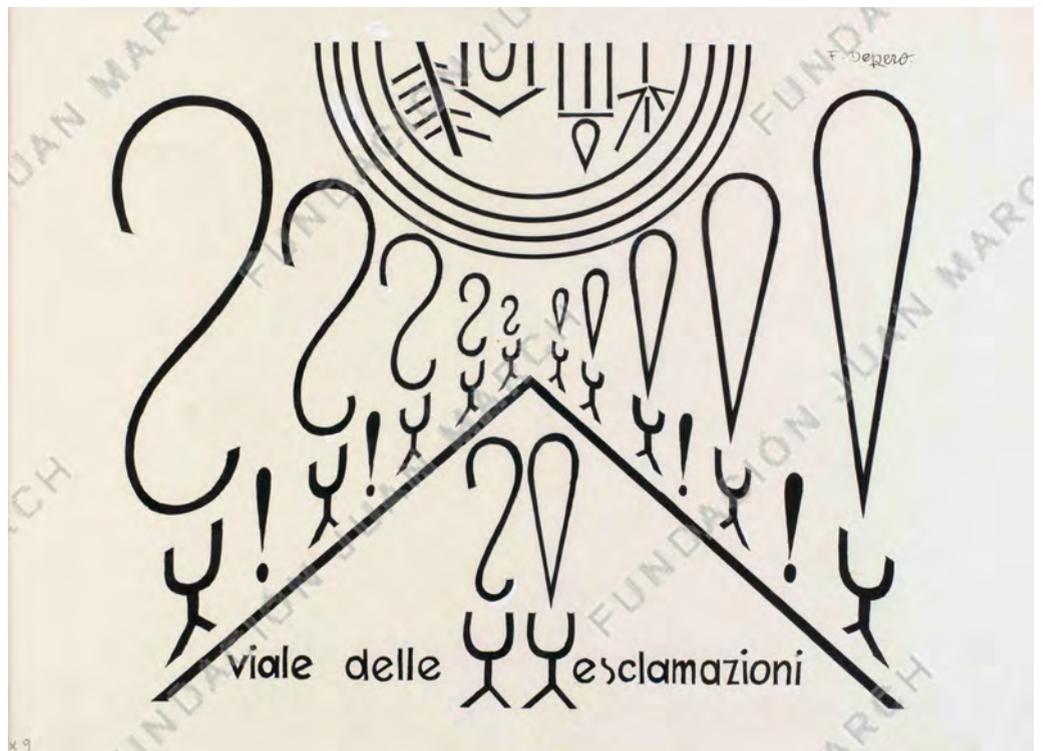


232

Spirale Cordial Campari liquor
[Espiral licor Cordial Campari], 1931. Tinta china sobre cartulina, 32 x 34,5 cm. Galleria Campari

230

Viale delle esclamazioni [Paseo de las exclamaciones], 1931. Tinta china sobre cartulina, 23,7 x 32,5 cm. Galleria Campari



136

Pupazzo Campari [Muñeco Campari], c. 1925. Madera pintada, 63,5 x 46 x 29 cm. Colección M. Carpi, Roma

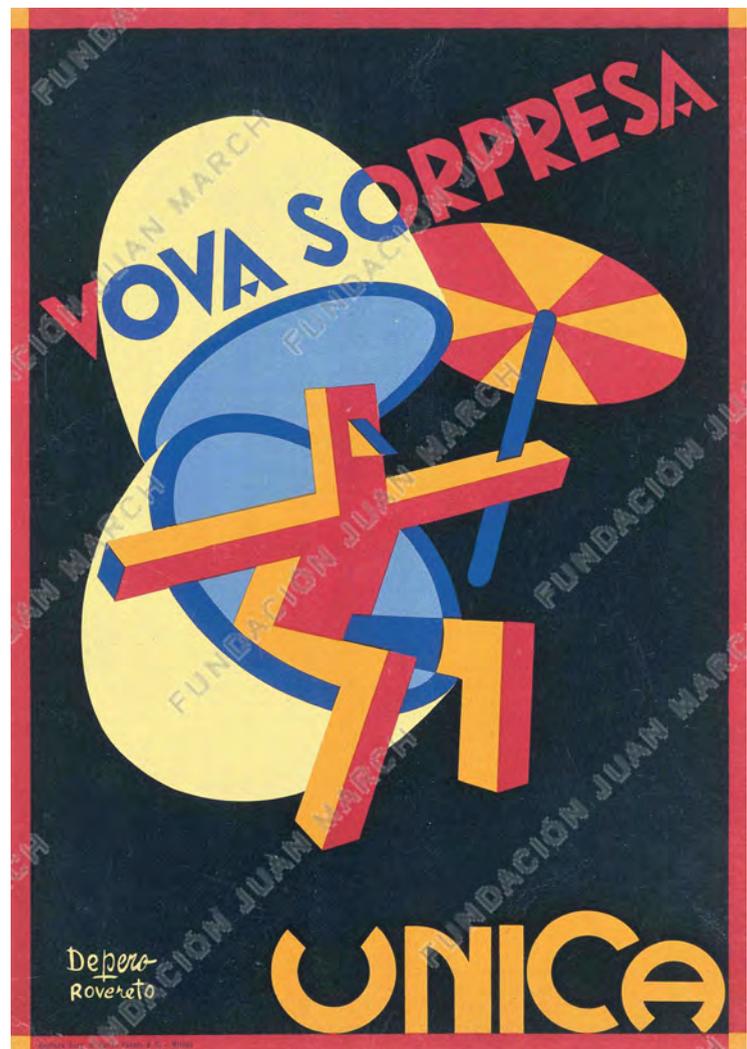
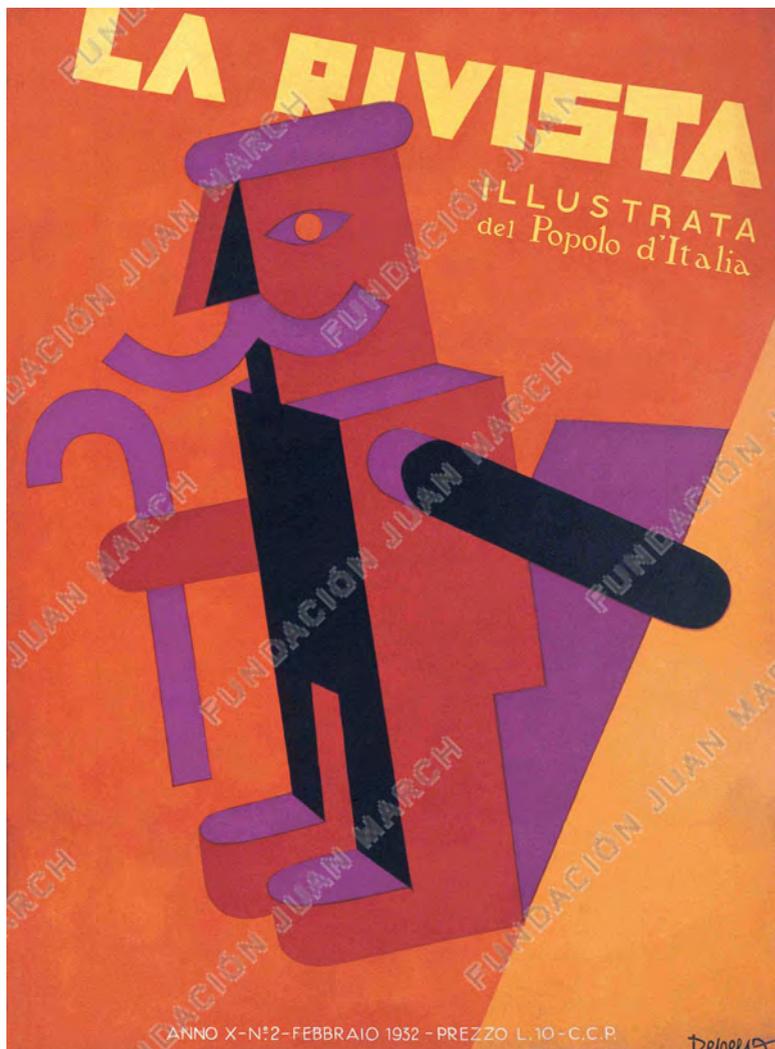


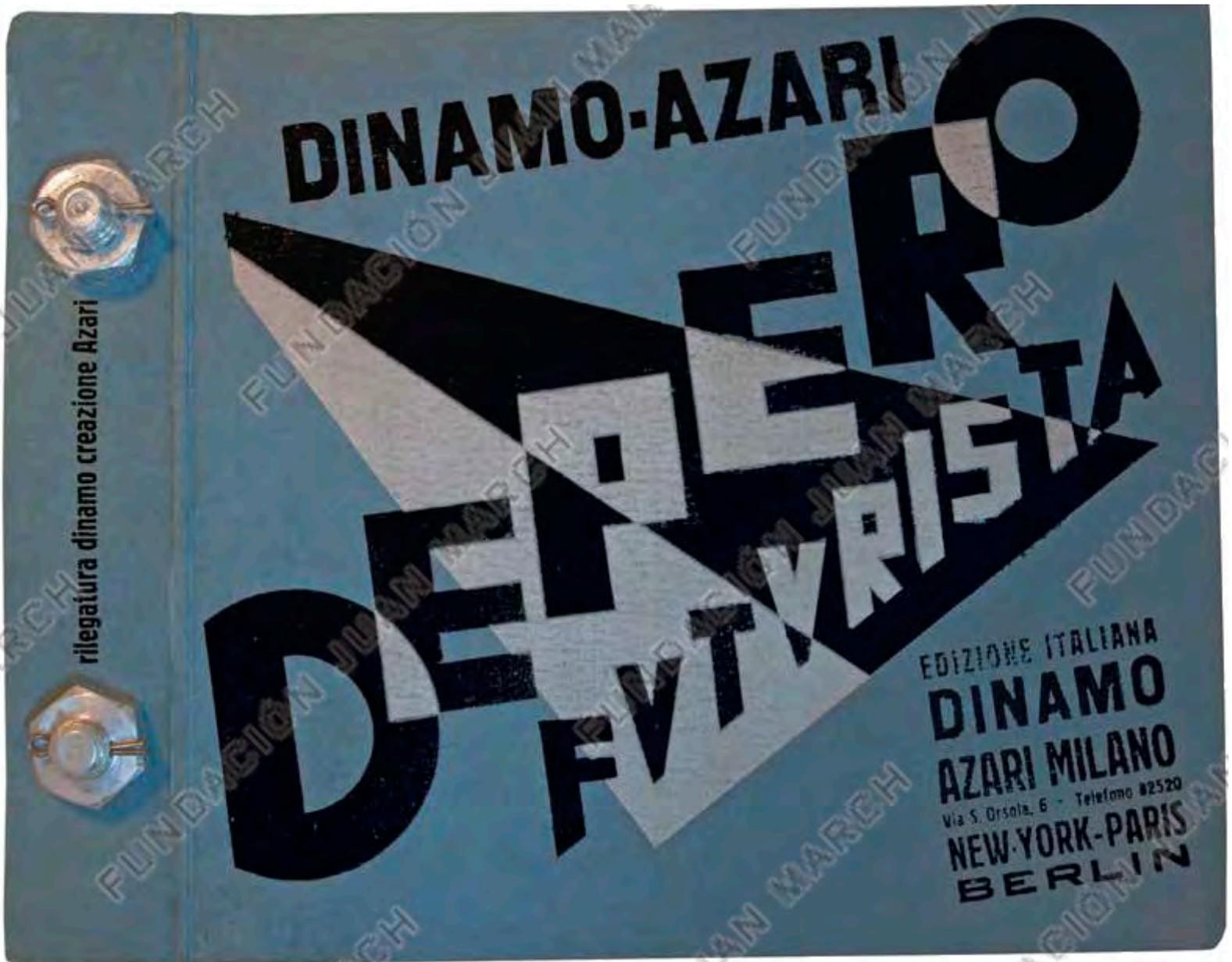
238

La Rivista illustrata del popolo d'Italia [La Revista ilustrada del pueblo de Italia], nº 2 (1932). Cubierta de revista: impresión tipográfica sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Colección particular

141

Unica (Cioccolato): "Uova a sorpresa" [Unica (Chocolate) "Huevos sorpresa"], 1927. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 34 x 24 cm. Colección particular





Depero Futurista 1913-1927.

Milán: Dinamo Azari, 1927.

Libro: impresión tipográfica sobre papel, 24,5 x 31,9 cm.

Tres ejemplares en exposición:

Colección particular, Suiza;

Colección particular; MART,

Archivo di Nuova Scrittura,

Colección Paolo Della Grazia





162

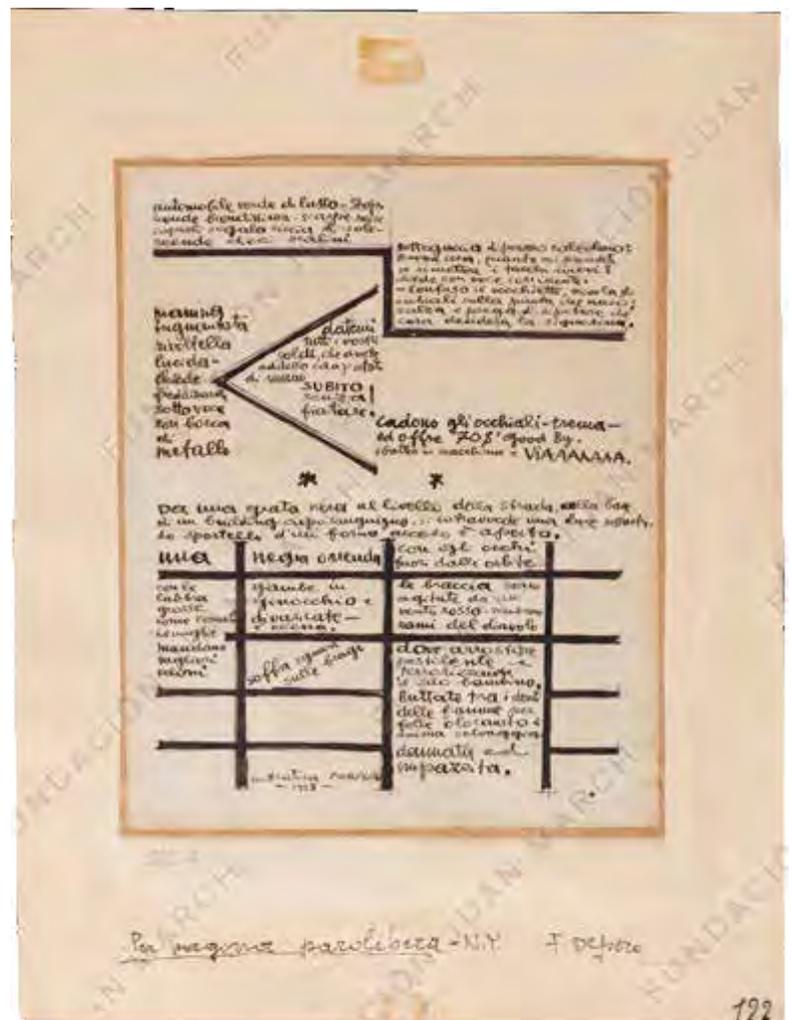
Centrale di Azione [Central de acción], 1928. Fotocollage, 20 x 31 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

137

Exhibition of Modern Italian Art [Exposición de arte italiano moderno]. Nueva York, Italy America Society, 1926. Catálogo: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 26 x 20 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

163

Automobile verde di lusso (Autentica New York). *Pagina parolibera* [Automóvil verde de lujo (Nueva York auténtica). Página parolibre], 1928. Tinta china sobre papel, 25,3 x 20,4 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto





CREAZIONE
FOTOGRAFICA
di
M. CASTAGNERI
MILANO - N. NAPOLONE

Fundación Juan March

IV.
UN FUTURISTA
EN NUEVA YORK.
Y DE VUELTA
EN ITALIA
1929-1950

P. 180

Mario Castagneri, *Fortunato Depero a New York* [Fortunato Depero en Nueva York], 1930-32. Fotomontaje: plata en gelatina sobre papel baritado adherido a soporte de cartón, 30 x 24 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

237

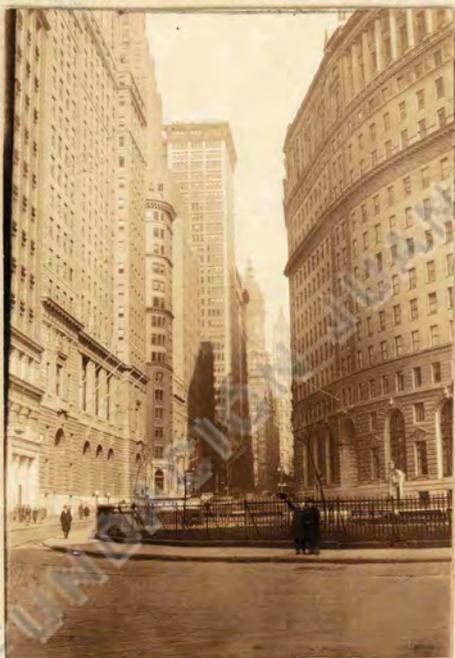
Mario Castagneri, *Depero e grattacieli* [Depero y rascacielos], c. 1932. Fotomontaje: plata en gelatina sobre papel baritado adherido a soporte de cartón, 30 x 24 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero



CREAZIONE
FOTOGRAFICA
di
M. CASTAGNERI
MILANO e NAPOLI 1933

Deperi e grattacieli

Milano 1933. XI



wall street



ponti per i treni elevati



grattacieli in prospettiva



cinema popolare

1928

F. Depero

New York

1930



173
Hotel Manhattan [Hotel Manhattan], c 1929. Postal: impresión fotomecánica sobre cartulina retocada por el artista, 13,8 x 8,25 cm. Colección Merrill C. Berman

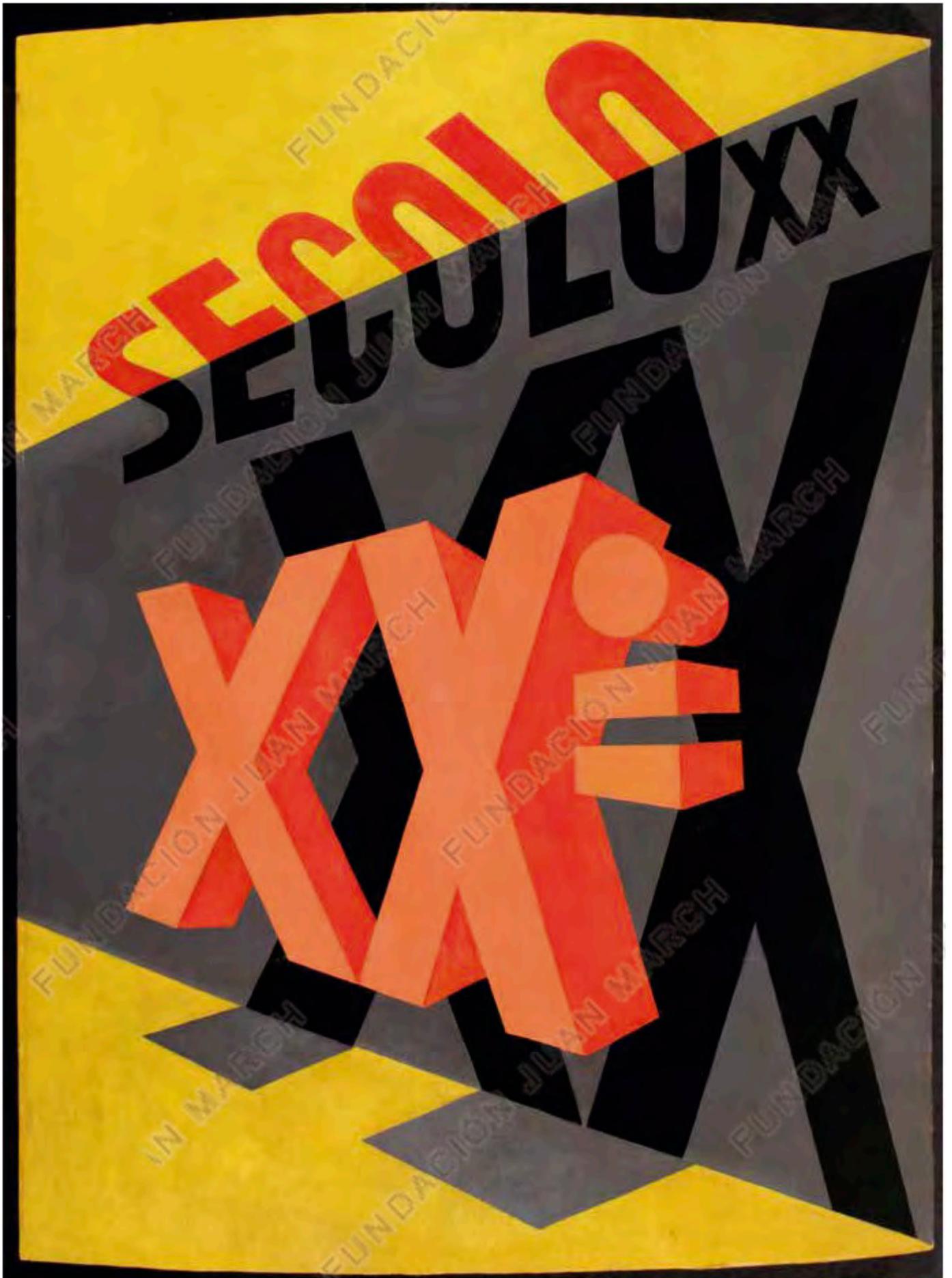
172
Futurismo y Distruggiamo i musei [Futurismo y Destruyamos los museos], 1929. Postales: impresión fotomecánica sobre cartulina retocada por el artista, 14 x 8,8 y 8,8 x 14 cm. Archivo Depero





167
 Secolo XX [Siglo XX], nº 6
 (1929). Cubierta de revista:
 litografía sobre papel,
 38,7 x 29,5 cm. Colección Merrill
 C. Berman

166
 Secolo XX [Siglo XX], 1928. Óleo
 sobre cartón, 64,1 x 49,8 cm.
 Colección Merrill C. Berman



168

Depero *Modernist Paintings and Tapestries* [Pinturas y tapices modernistas de Depero]. Guarino Gallery, Nueva York, 8 enero-8 febrero 1929. Folleto: impresión tipográfica sobre papel, 24 x 20 cm. (plegado). MART, Archivo del '900, fondo Depero

182

"Il futurista Depero alle Gallerie Guarino" [El futurista Depero en la galería Guarino], *Corriere d'America* (Nueva York, 10 enero 1929). Hoja de periódico: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel adherido a cartón, 42,5 x 30 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero





176

Mostra Depero a New York (a la sala del Fascio Femminile)
[Muestra de Depero en Nueva York (en la sala del Fascio Femminile)], 1929. Invitación: impresión tipográfica sobre cartulina, 9,5 x 16, 8 cm. Archivo Depero

175

Autor desconocido, *Mostra Depero a New York (a la sala del Fascio Femminile)*
[Muestra de Depero en Nueva York (en la sala del Fascio Femminile)], 1929. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado adherido a cartulina, 22 x 28,5 cm. Archivo Depero



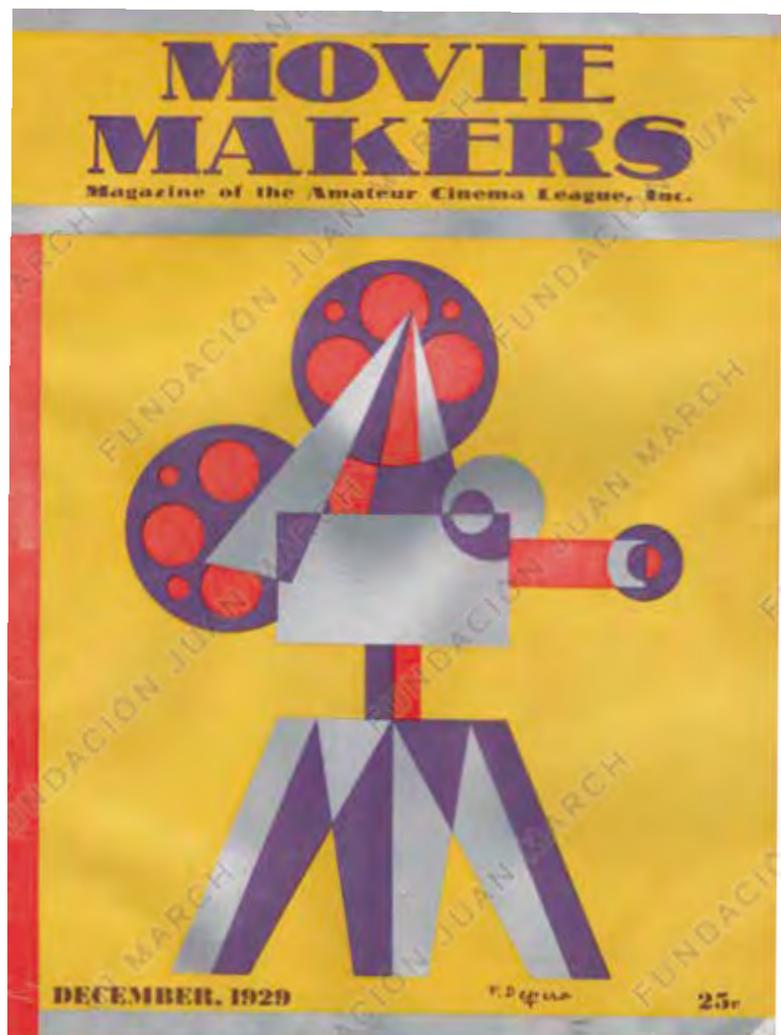
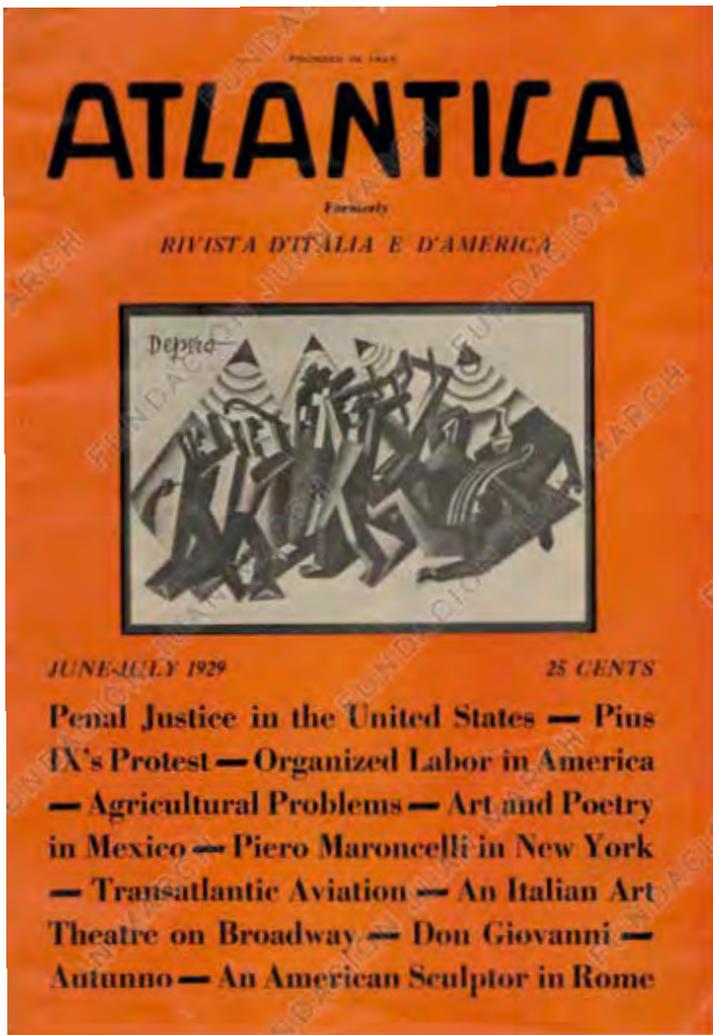
174

Mr. & Mrs. Nathan Jacobson
[Sr. y Sra. Jacobson], 1929.
Felicitación navideña: impresión
litográfica sobre cartulina,
10,6 x 13,8 cm. Archivo Depero

177

Christmas Greetings
[Felicitación navideña], para
Dance Magazine (Nueva York,
diciembre 1929), Anuncio para
revista: litografía sobre papel,
32,3 x 24,5 cm. Colección
particular





170
Atlantica [Atlántica], (junio-julio 1929). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 24,5 x 16,5cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

171
Movie Makers [Cineastas], vol. IV, nº 12 (diciembre 1929). Revista: impresión tipográfica y litográfica sobre papel, 30,5 x 23,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

169
Depero Futurist Art [Arte futurista Depero], 1929. Hoja volante: impresión tipográfica sobre papel, 9,5 x 12 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

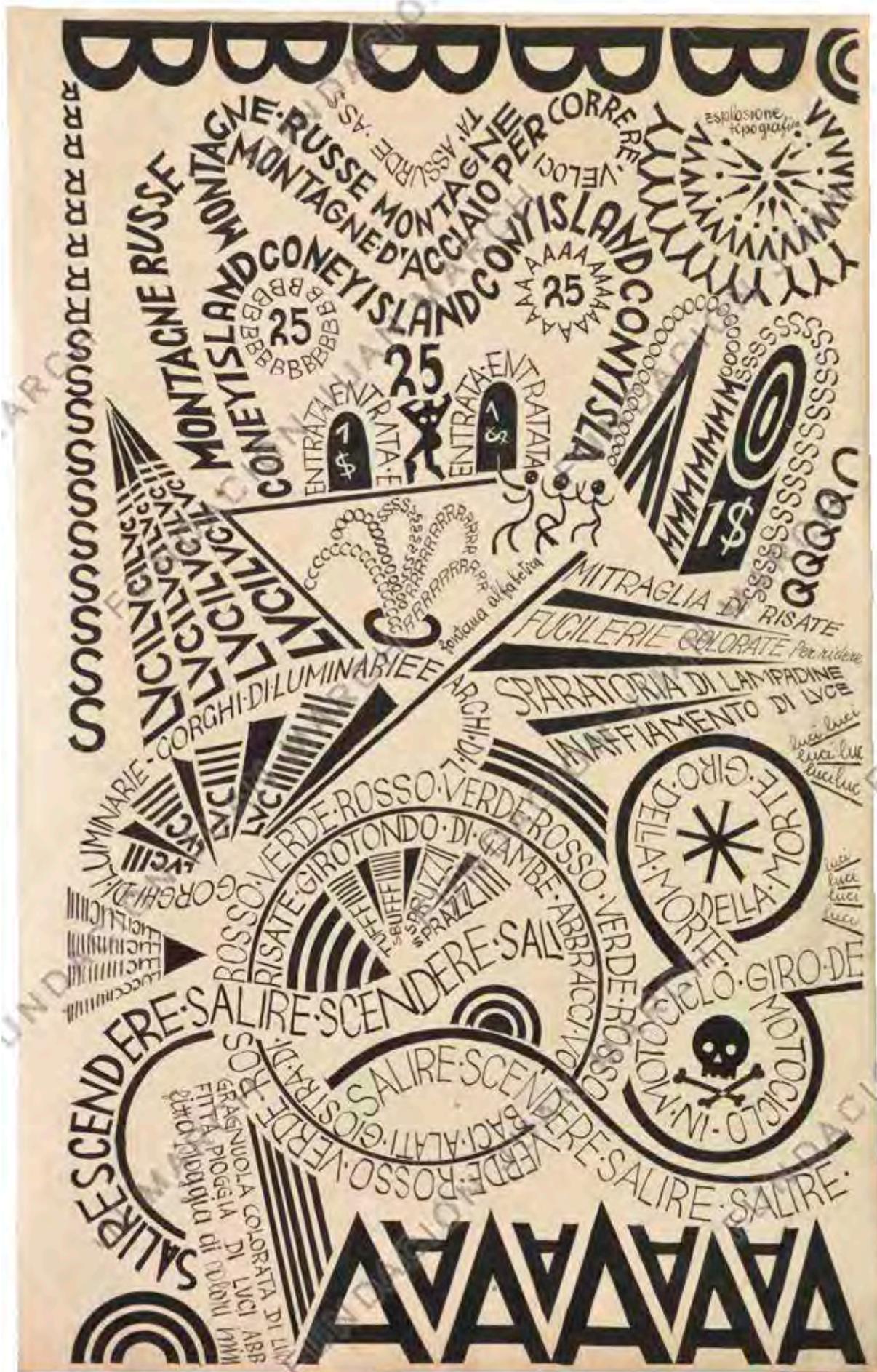


FUTURIST ART

**paintings
plastic
wall panels
pillows
interiors
posters
publicity
stage settings**

**OFFICE
210 FIFTH AVE.
TEL. ASHLAND 5 5 7 5**

**STUDIO
70 WEST 11TH ST.
TEL. ALGONQUIN 3676**



180

Luna park. Esplosione tipografica (Montagne russe a Coney Island) [Parque de atracciones. Explosión tipográfica (Montaña rusa en Coney Island), 1929. Tinta china sobre papel, 48,2 x 30,2 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

179

Festa di bambini-strilli. Pagina parolibera [Fiesta de niños-gritos. Página parolibre], 1929. Tinta china sobre papel, 36 x 26 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

F. De Pina

FESTA DI
BAMBINI-STRILLI

SONO LAZZANTE RIVOLUZIONE

- DI STRACCI
- DI CARTE
- DI GIORNALI
- DI ERBAGGI
- DI ARANCI
- DI LIMONI
- DI PESCI e DI FIORI
- DI TUTTI I COLORI

gorgogli nell'aria, ondate, risucchi di mille odori

COCOMERO
IN UNA LAMPADINA
CHE SCOPPIA

MOZZARELLE:
CHEWING-GUM
per l'olfatto.
PEPERONI ROSSI:
GRATTUGGIE ALLA
GOLA.

*spaghetti fusilli fusilli fusilli fusilli
spaghettii fusillii fusillii fusillii fusillii
aggomitolano automobili frecce in velocità*

tagliatelle tagliatelle tagliatelle tagliatelle tagliatelle

STRILLI strilli di BAMBINI IN FILA ZA TI SULLE PUNTE DELLA
LUCE che garrurrrrrriscono



188

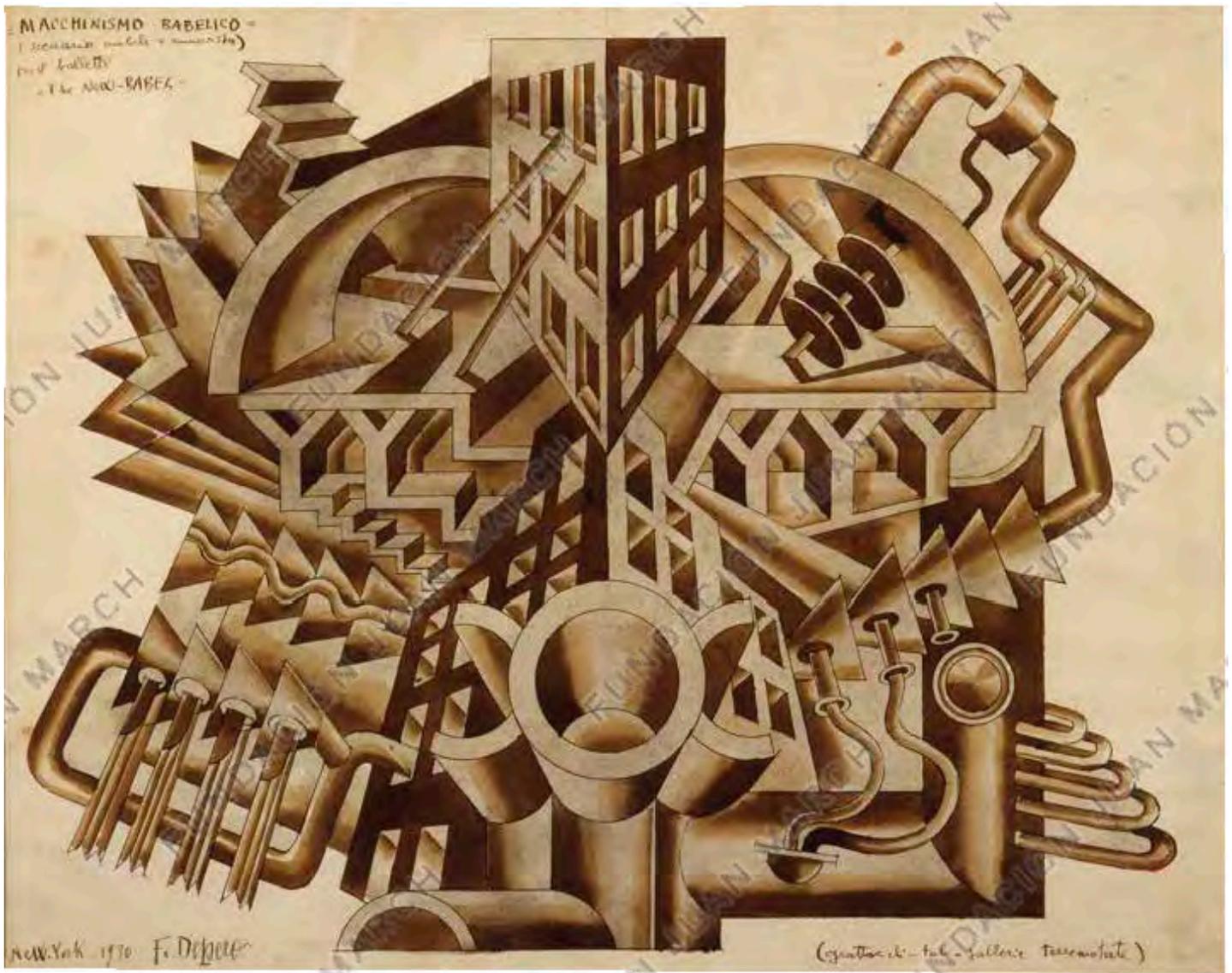
Famiglia negra in Elevated
[Familia negra en el tren
elevado], 1929. Témpera y
lápiz sobre papel, 52 x 73 cm.
MART, Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e
Rovereto

187

Carne e putrelle [Carne y
vigas], 1929. Tinta china sobre
papel, 46,5 x 37 cm. MART,
Museo di arte moderna e
contemporanea di Trento e
Rovereto







203

Broadway, follia, Roxy Theatre
[Broadway, muchedumbre,
Teatro Roxy], 1930. Tinta china y
témpera sobre papel, 44 x 61 cm.
MART, Museo di arte moderna e
contemporanea di Trento e Rovereto

201

Macchinismo babelico [Maquinismo
babélico], 1930. Tinta china sobre
papel, 40 x 48 cm. MART, Museo di
arte moderna e contemporanea di
Trento e Rovereto





202

Broadway, vetrine- follie- macchine- Paramount
 [Broadway, escaparates- muchedumbre- máquinas- Paramount], 1930. Tinta china y témpera sobre papel, 58,8 x 69,7 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

204

Subway (Folla ai treni sotterranei) [Subway (Muchedumbre en los metros)], 1930. Tinta china y témpera sobre cartulina, 60 x 90 cm. Colección M. Carpi, Roma





206

Grattacieli e subway per "The New Babel" [Rascacielos y metro para La nueva Babel], 1930. Tinta y acuarela sobre papel, 40,8 x 46,8 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

205

Bozzetto di scenario mobile per il balletto "The New Babel" [Boceto de escenario móvil para el ballet La nueva Babel], 1930. Tinta china y témpera sobre papel, 40 x 49,7 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto



200

L'innaffiatore delle vie di New York [El regador de calles de Nueva York], 1930. Tinta y témpera sobre cartulina, 41 x 37 cm. Cortes a Studio 53 Arte, Rovereto





184

Big Sale (Mercato di Downtown) [Gran rebaja (Mercado en el Centro)], 1929. Óleo sobre lienzo, 116 x 184 cm. Cortesía Studio 53 Arte, Rovereto

Continues Its Efforts to Back Up Fresh Talent

FOUND IN THE BOUND OF THE GALLERIES.



Various Attractions In the Galleries

The activities of the art world in New York have been very busy during the past few days. The art world has been very busy during the past few days. The art world has been very busy during the past few days.

Depero--Italian Modernist

Shows His Separational Paintings and Tapestries Here.

There can be no doubt that the most important exhibition of this week is that in the Galerie Moderne by Francesco Depero. Mr. Depero is Italian, who lived in America for all the lifetime of this period, who has not only painted in all styles in the entire world. Up to the present exhibition, it is supposed, that of 1928, he has been in New York.

**SOCIETE ANONYME
ENDORSES
DEPERO**

at the
GUARINO GALLERY

400 Madison Avenue
First February to

FRANCES MATHABELLI
WILL EXPLAIN
THE SIGNIFICANCE OF
FUTURISM
Tuesday, Thursday and
Sunday Afternoon

**RETROSPECTIVE
EXHIBITION**

1912 to 1928
PAINTINGS

by
PAUL BERLIN

JANUARY 11, FEBRUARY 24

**DE HAUKE
GALLERY**

**WILDENSTEIN
PAINTINGS**

**ANCEL
ZARRAGA**

647 Fifth Avenue

**Decorative Paintings
by
JANE PETERSON.**

January 14th to 20th
MUCH Galleries

**DAISY WELLS
THE AMERICAN GALLERIES**

**Anne Goldkwaite
MILTON PAINTING**

January 14th to 20th
THE AMERICAN GALLERY

NEW-YORK-1929

"Depero-Italian Modernist Shows His Sensational Paintings and Tapestries Here" [Depero-modernista italiano muestra aquí sus extraordinarias pinturas y tapices], *The New York Sun* (Nueva York, 12 enero 1929). Recorte de periódico: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel adherido a cartulina, 54,5 x 40 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

"F.P. Marinetti glorificato dal pittore Depero" [F.P. (sic.) Marinetti glorificado por el pintor Depero], *Corriere d'America* (Nueva York, 9 junio 1929). Hoja de periódico: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 42 x 31 cm. Colección particular

Corriere d'America - Domenica 9 Giugno 1929 5 - S

F. P. Marinetti glorificato dal pittore Depero

(Conferenza tenuta al Fascio Margherita di Savoia in N. Y.)



MARINETTI è un esempio unico nella storia, quale grande artista che dedicò tutto il suo entusiasmo oratorio e tutta la sua prodigiosa attività alla fama di altri artisti.

Generalmente l'artista non ebbe e non ha che il limitato tempo per creare e difendere il pane di tutti i giorni.

Marinetti è vero che visse e vive con discreti mezzi da non conoscere l'incubo atroce dei bisogni quotidiani, ma questo poteva essere per lui anche il pretesto di inchiararsi degli altri e di scrivere i propri romanzi, le proprie poesie e liriche tranquillamente appartato.

Invece amò difendere il genio italiano e specialmente quel genio giovanile e vivente che in ogni centro cittadino e provinciale viene deriso e compatito, disprezzato e abbandonato dalla saggiezza professorale con tanto di titoli e con tanto di barba.

L'Italia non ha le miniere del Transvaal o del Colorado, ma ha miniere di genio inesauribile.

Bisognava però scovarlo, coltivarlo, difenderlo e valorizzarlo.

Marinetti fu il più ardente e ardentissimo questo sacro apostolato, l'ardentissimo e difficilissimo.

Già amò a raccolta gli artisti più freuetici, più ansiosi di novità e di nuova genialità.

A Marinetti si unirono UMBERTO BOCCIONI, GIACOMO BALLA, LUIGI RUSSOLO, BALILLA PRATELLA, GOVONI, MAZZA, CASAVOLA, DEPERO, PRAMPOLINI, AZARI, BUZZI, FOLGORE, DOTTORE, TATO, PANNAGGI, VASARRE, GERBINO, ed altri, per svegliare a colpi di pugni svecciatori e vificatori, gli artisti e l'Italia tutta, addormentata sui comodi materassi della gloria del passato.

- 100.000 conferenze.
- 100.000 manifesti
- 100.000 battaglie
- 100.000 esposizioni

Bastonate, spunti, urli, pedate e schiaffi, lancio di uova fresche e fradiche, di patate e di mele, di scarpe e di attaccapanni; volo di

sedie e di teste cornute imbalzamate, gazzarra violentissima ed indimenticabile, sulle piazze, sulle vie, nei circoli d'arte, sui palcoscenici.

Tutta questa gigantesca orchestra di guerra contro l'ingegno addormentato ed alla razza dimenticata di essere italiana, cioè figlia di quella razza di genio, che insegnò a tutto il mondo, in tutti i secoli, le più ritornare maestri ed indicatori di nuove grandi scoperte, di nuovi vasti orizzonti inesplorati.

Con questo grido, tale gruppo di artisti geniali, nel 1909, capitanati da MARINETTI, iniziarono la loro durissima e gloriosa marcia.

Marinetti indicò un motto che riassume tutto il programma che ogni futurista si dovette tracciare, il motto celeberrimo di MARCIARE E NON MARCIARE.

Marinetti creò l'ottimismo ad ogni costo, arma infallibile e sostegno immane per reggere alle più aspre e sbrantanti fatiche.

Ogni esposizione era una lotta. Ogni discorso una bufera. Ogni spettacolo o serata un putiferio.

Marinetti gridava sempre: avanti, avanti, urlava. Il suo collo sudatissimo era lucidissimo, il collo inamidato si affacciava, i suoi occhi fonda s'ingrandivano e schizzavano sanguigni, i suoi nervi elettrizzavano.

La sua oratoria travincente colpiva le platee, le balconate ed i loggioni atterrapanti ed urlanti.

Orgoglioso della propria parola futurista, a dispetto della saggiezza passatista, di fronte alle folle inferocite, Marinetti si punta con precisi tiri, con perfetti fuochi accelerati. Con sicurezza matematica, colpisce, deraglia ogni bersaglio scocciatore, lo manda più compatte di risate e di vituperi.

Scherzisce a sorride, alla ignobile mitraglia di cereali e di scherchi che la folla abbruttita gli sputa sulla scena.

Marinetti resiste e vince, plasmando questo mare turibondo, finché sempre riesce ad imporsi, ad affascinare e trascinare al trionfo anche le belve più arrabbiate.

Marinetti oratore e declamatore è insuperabile. Ha i polmoni eccezionali, resiste all'infinito.

Le sue doti oratorie hanno contribuito enormemente alla rapida e clamorosa propaganda del futurismo in tutto il mondo.

È sonorissimo, veloce, forte, pronto ad ogni assalto.

Attacca sempre, provoca impetentemente; annulla ed avvilisce ogni disgraziato contraddittore; persuade ed affascina il più ringhioso critico.

Quando declama, romba, esplosione. Le sue immagini s'invano nello spazio, fischiano, danzano, angosciano come una invisibile e presente folla palpabile.

Ho visto colonnelli, generali, giovani ed anziani di convulsioni poetiche accuratamente passatista, ma con cuori che vissero ben superiori

lirici sul campo di battaglia, li ho visti rabbrivire, fremere e piangere di emozione.

Marinetti prima del cimento futurista creò una rivista d'avanguardia per i poeti più arditi d'Europa. Essa si chiamava "Poesia".

Con essa si rivelarono i primi poeti italiani destinati a fama futurista mondiale.

Marinetti pubblicò in questo tempo un suo primo romanzo, scandalosamente comico, con il quale si rese subito celebre a Parigi: **RE BALDORHA**.

Publicò quindi "MAFARKA" romanzo d'Africa, con paesaggi sensuali di calore e di architettura e quattoriale. Naturalmente scandaloso, naturalmente commentatissimo anche questo.

In quell'epoca pubblicò pure in Francia il più audace romanzo politico, "Tutta l'Europa sbadigliava una fierte pace. L'Italia ammuffiva in un faticoso e profondo sonno ripulciario e servile.

Ogni senso di orgoglio italiano era scomparso. Marinetti mise in luce un romanzo — bomba, copertina di fuoco, con il titolo: **GUERRA SOLA IGIENE DEL MONDO**.

Con sorprendente e sbalorditivo senso profetico, prevede la conflazione europea ed indicò per prioritario un programma di risveglio italiano, antiaustriaco, antiservile, arditamente giovane, prevede con una miracolosa fede il magnifico risuscitamento dell'Italia d'oggi.

Con la rivista "Poesia" Marinetti esaltò il verso libero, combattendo le vecchie misure poetiche, ormai noiose e di una musicalità convenzionale ed addormentante.

Difatti oggi quale poeta e quale dilettante di gusto potrebbe scrivere un sonetto od un poema in endecasillabi senza rendersi illeggibile ed insignificante.

Il "verso libero", cioè la libera misurazione poetica delle immagini, il libero ritmo musicale delle impressioni e sensazioni poetiche, rinfrescò e colorì la nuova poesia italiana.

Trionfarono con il verso libero Paolo Buzzi, Luciano Folgore, Carlo Carrà, Govoni, Libero Altomare, Palazzeschi, Mazza, Yannelli, ed altri.

Marinetti naturalmente incontestabile andò ancora oltre e rivelò nuove forme poetiche.

Rivelò con un chiaro, complesso e vasto programma la nuova poesia futurista delle **PAROLE IN LIBERTÀ**.

Poesia espressa con libertà assoluta, con una immaginazione dina-

mica, senza fili, con rivoluzione tipografica, con la distruzione della sintassi e della logica.

Le **PAROLE IN LIBERTÀ** futuriste esaltarono il romorismo delle città moderne, delle officine e delle guerre del nostro tempo.

Le immagini che turbinavano nel cervello vennero espresse con simultaneo e telegrafico stile indicato dalla vita.

La vita è un'accozzaglia di contrasti, assurda varietà emotive; ed il poeta sincero e vero attingendo da essa le emozioni non potrà dare che poesia simultanea, imprevedibile, logica, con contrasti lirici, immaginosi, colorati, del più vivace interesse.

Come nella poesia antica il senso fonico ed il ritmo onomatopico ebbe una predominante importanza, così Marinetti e gli altri poeti futuristi cantarono l'onomatopoeia romorista delle metropoli, delle officine, delle macchine.

Marinetti in questo senso fu maestro inaspettato di poesia romorista.

Con il suo volume-dinamite "ZANG-TUM-TUM" ha cantato e musicalizzato i più micidiali romorismi della guerra vissuta.

Le parole in libertà aprirono orizzonti sconfinati di nuova originalità poetica; i giovani poeti futuristi crearono una incredibile varietà di liriche e poesie, che con la vecchia quadratura non sarebbero risultate.

Anche la rivoluzione tipografica delle parole in libertà diede alla poesia nuova bellezza sinfonia.

La poesia si rese più interessante e più emotiva.

Parole grandi, parole piccole, parole medie, parole spezzate, parole ripetute, allungate, deformate secondo la sensazione da esprimere.

Parole scritte verticalmente, orizzontalmente, oblique.

Parole con lettere sdraiate, in piedi o capovolte; parole a spirale come il fumo dei sigari, parole in fuga come i treni, parole scritte come i campanili, immagini scritte verticalmente come la pioggia attraverso immagini piatte come le vie, i campi ed i prati.

Infine parole sconquassate e le canonate; parole leggere sparpagliate come fiocchi di neve o svolazzi iridescenti di farfalle.

Insomma la nuova poesia ha il diritto di essere espressa con la massima libertà lirica e grafica; sul foglio bianco o colorato deve vivere con lo stesso magico disordine come è vissuta.

Disordine apparente, ma di reale ordine interiore.

La poesia deve differire da una qualunque pagina di protocollo o d'una verenza legale.

La poesia non è che un paesaggio interno che il poeta ha ragione di esprimere come il pittore con tutti i piani e tutte le prospettive poetiche e grafiche, onde rendere magistralmente viva la propria creazione.

Il dinamismo artistico e vitale di Marinetti, fu maestro di tutti i dinamismi italiani e stranieri d'oggi.

Nella gioventù artistica presente c'è una linea ed una attività sbriciolata, polemica e veloce; c'è una gara artistica veramente sportiva.

Nella discussione c'è una tonalità più marcata, ottimista ed indagatrice. C'è un maggiore orgoglio di italianità e di genialità che prima non c'era.

Quando un critico d'arte o un oratore intellettuale inaugura una esposizione od un congresso d'arte, parla di dinamismo e di sintesi; questa non è che influenza futurista marinettiana.

Non confondiamo il dinamismo politico affascinatore di Mussolini, con quello polemico ed artistico di Marinetti.

Sono due dinamismi paralleli e pertinenti giostosi.

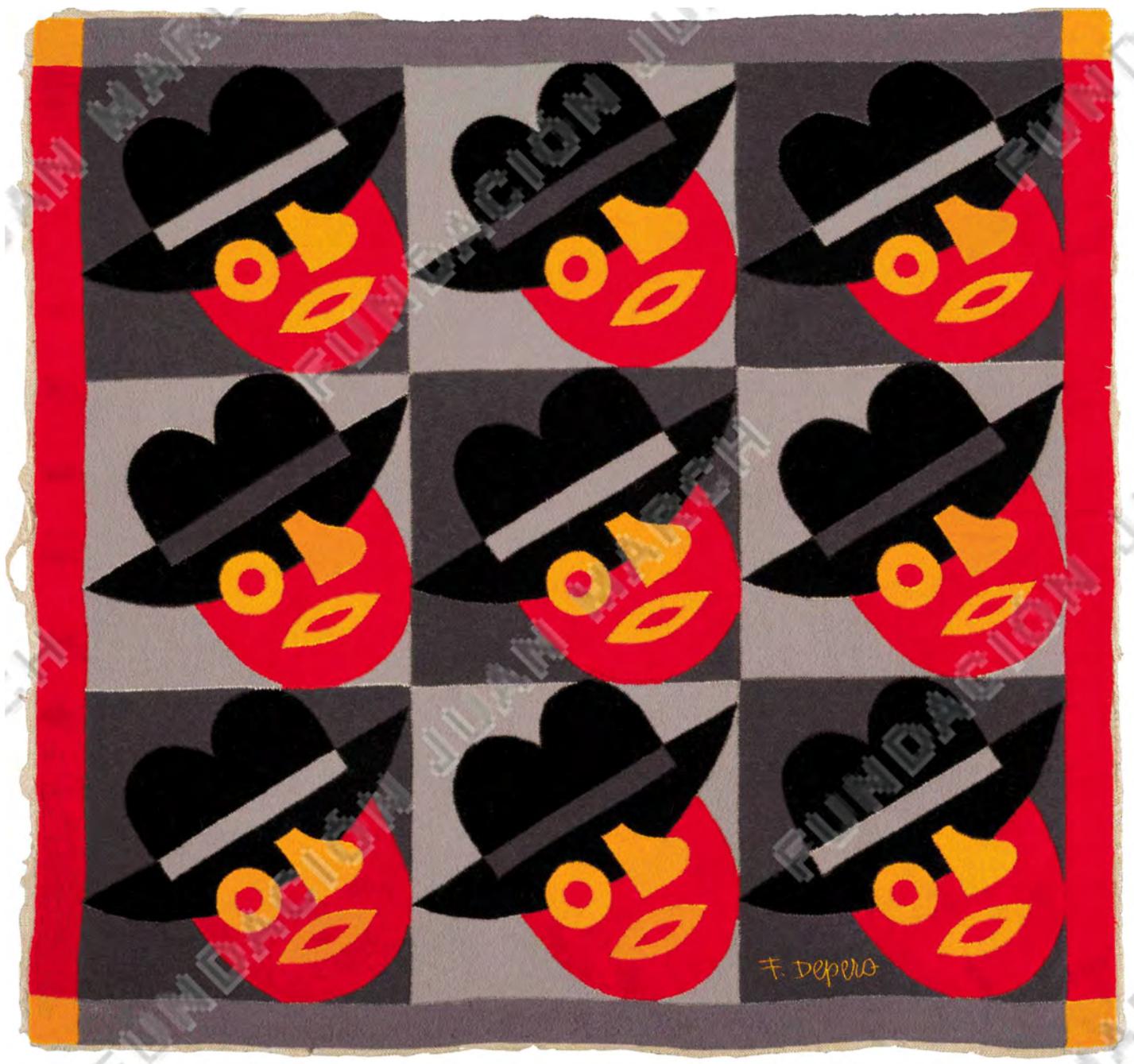
(Continua a pagina 11-S)



= Marinetti ed un gruppo di futuristi =



Il pittore Fortunato Depero





195
*Nove teste con capello /
 Nine Heads with Hat* [Nueve
 cabezas con sombrero],
 1929-30. Fragmentos de
 tejido de lana sobre tela de
 algodón, 46 x 48 cm. Colección
 particular, Suiza

217
News Auto Atlas [Atlas del
 automóvil], Nueva York, The
 News, 1930. Guía de carreteras:
 impresión tipográfica y
 litográfica sobre cartulina,
 32,5 x 24 cm. MART, Archivo
 del '900, fondo Depero



186
Bozzetto per locandina pubblicitaria De Marinis & Lorie
[Boceto para cartel publicitario para De Marinis & Lorie], 1929. Tinta china sobre papel, 42 x 32 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

190

Bozzetto pubblicitario per il Ristorante Zucca (Corsa di cameriere) [Boceto publicitario para el restaurante Zucca (Carrera de camareros)], 1930. Tinta china y lápiz sobre papel, 35,1 x 44,6 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

191

Bozzetto per il Ristorante Zucca (Scorcio dell'interno) [Boceto para el restaurante Zucca (Escorzo del interior)], 1930. Lápiz sobre papel, 30,5 x 22,8 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

192

Autor desconocido, el restaurante Zucca en Nueva York decorado por Fortunato Depero, c.1960. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 18 x 24 cm. Archivio Depero





193
Bozzetto per pubblicità Venus Pencils [Boceto para publicidad de lápices Venus], 1929-30.
 Tinta china sobre papel, 43,4 x 36,1 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

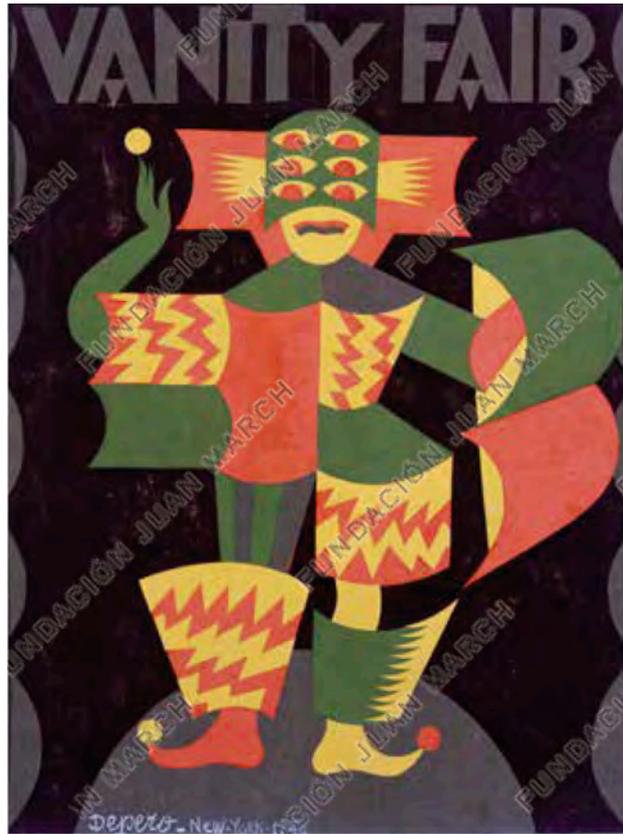
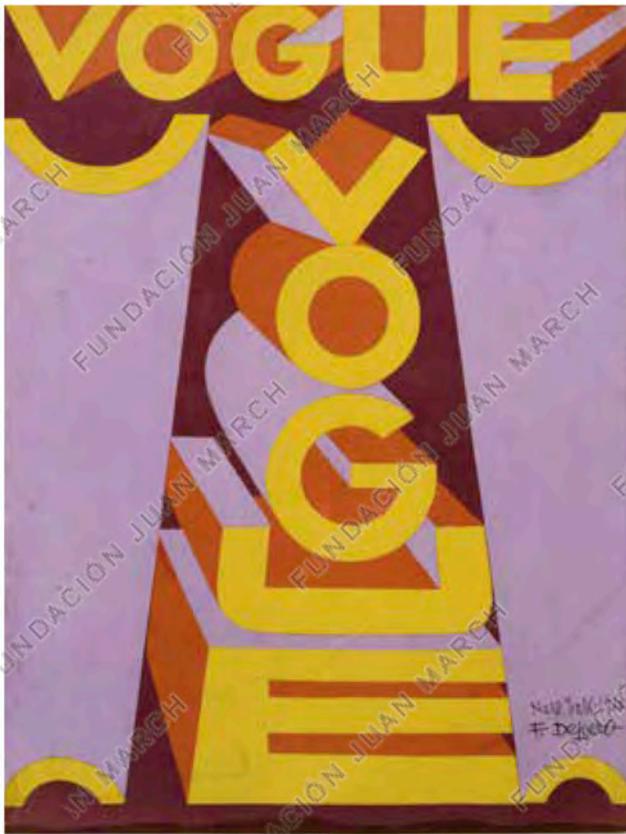
234
Donna matita per pubblicità Venus Pencils [Mujer-lápiz para publicidad de lápices Venus], 1929-31. Tinta china y lápiz sobre papel, 39,9 x 33,6 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto





196

Bozzeto per pubblicità Venus Pencils [Boceto para publicidad de lápices Venus], 1929-30. Collage, 30,5 x 50,5 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto



198

Bozzetto di copertina per "Vogue" [Boceto para la cubierta de Vogue], 1930. Collage, 45,6 x 34,5 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, depósito a largo plazo

197

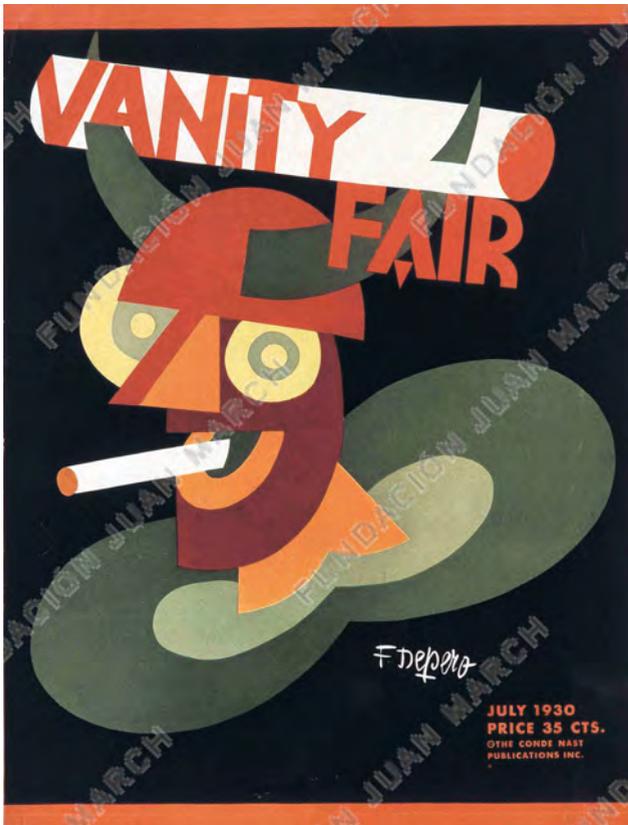
Bozzetto di copertina per "Vanity Fair" [Boceto para la cubierta de Vanity Fair], 1930. Collage, 46 x 35,5 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, depósito a largo plazo

199

Vanity Fair (Nueva York, julio 1930). Cubierta de revista: litografía sobre papel, 32,7 x 24,7 cm. Colección particular

222

Vanity Fair (Nueva York, marzo 1931). Revista: impresión litográfica sobre papel, 32,3 x 25 cm. Colección Merrill C. Berman





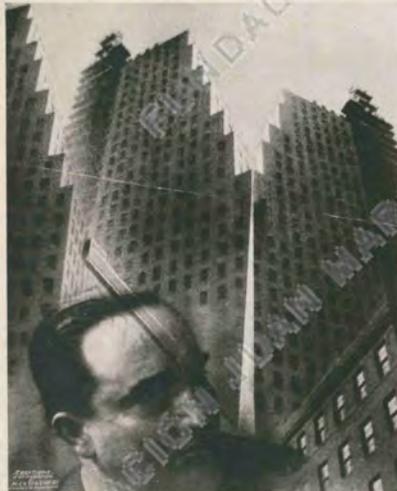
214
Sparks [Chispas], (Nueva York,
septiembre 1930). Cubierta de
revista: impresión litográfica
sobre papel adherido a
cartulina, 28 x 41 cm. (abierto).
Colección particular



215
Gebrauchsgraphik - International Advertising Art [Arte gráfico publicitario], volumen encuadernado con los nº 1, 2, 4, 6, 7 y 8, 1930. Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 30 x 23,5 cm. Colección particular

233
New York, film vissuto. Primo libro parolibero sonoro [Nueva York, película vivida. Primer libro sonoro parolibre]. Rovereto: s. n., 1931. Libro: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 15,6 x 24 cm. Dos ejemplares en exposición: Colección Merrill C. Berman y Archivo Lafuente

NEW-YORK



creazione fotografica di M. Castagneri - Milano, via Montenapoleone

FILM VISSUTO

PRIMO LIBRO PAROLIBERO

FORTUNATO DEPERO 1931

SONORO
SONORO
SONORO
SONORO

SONORO
SONORO
SONORO
SONORO
SONORO

SONORO
SONORO
SONORO
SONORO
SONORO
SONORO
SONORO
SONORO
SONORO
SONORO
SONORO
SONORO
SONORO

I° LIBRO PAROLIBERO SONORO

1000 ESEMPLARI numerati
e firmati

vita vissuta a **NEW-YORK**
illustrazioni - tavole parolibere
liriche - paesaggi tipografici
DUE DISCHI FUORI TESTO
lisciaj dall'autore

PRENOTATEVI IN TEMPO

NEW-YORK - FILM VISSUTO





208

Autor desconocido, *Motonave "Roma": ponti* [Motonave "Roma": puentes], octubre 1930. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado adherido a cartulina, 23 x 50 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

NUOVE PUBBLICAZIONI

La fidanzata di Giuseppe Garibaldi

Da una e stasera di Giuseppe Garibaldi

Una nuova e stasera di Giuseppe Garibaldi...
 La fidanzata di Giuseppe Garibaldi...
 Una nuova e stasera di Giuseppe Garibaldi...
 La fidanzata di Giuseppe Garibaldi...

La fidanzata di Giuseppe Garibaldi...
 Una nuova e stasera di Giuseppe Garibaldi...
 La fidanzata di Giuseppe Garibaldi...
 Una nuova e stasera di Giuseppe Garibaldi...

LA SERA

Da una e stasera di Giuseppe Garibaldi

La fidanzata di Giuseppe Garibaldi...
 Una nuova e stasera di Giuseppe Garibaldi...
 La fidanzata di Giuseppe Garibaldi...
 Una nuova e stasera di Giuseppe Garibaldi...

Le memorie di un detective

Le memorie di un detective

Le memorie di un detective...
 Una nuova e stasera di Giuseppe Garibaldi...
 La fidanzata di Giuseppe Garibaldi...
 Una nuova e stasera di Giuseppe Garibaldi...

ARTE E ARTISTI EUROPEI IN AMERICA Depero a New York



Umberto Boccioni

Il possibile credere che un futurista...
 Depero a New York...
 Umberto Boccioni...
 Depero a New York...



Umberto Boccioni

Il possibile credere che un futurista...
 Depero a New York...
 Umberto Boccioni...
 Depero a New York...

Su da noi, di Gino Rocca all'Olympia

di Gino Rocca all'Olympia

Su da noi...
 di Gino Rocca all'Olympia...
 Su da noi...
 di Gino Rocca all'Olympia...

di Gino Rocca all'Olympia

Su da noi...
 di Gino Rocca all'Olympia...
 Su da noi...
 di Gino Rocca all'Olympia...

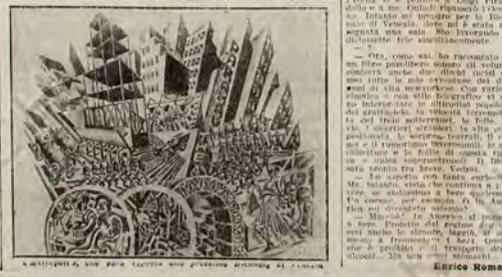
Toscanni giunto a New York

Toscanni giunto a New York

Toscanni giunto a New York...
 di Gino Rocca all'Olympia...
 Su da noi...
 di Gino Rocca all'Olympia...

Toscanni giunto a New York

Toscanni giunto a New York...
 di Gino Rocca all'Olympia...
 Su da noi...
 di Gino Rocca all'Olympia...



Advertisement for SUPERMART



Advertisement for Cristóbal Bortolotti's sculpture



Advertisement for Massimo Mila's book

220

"Depero a New York" [Depero en Nueva York], La Sera (Milán, 25 febrero 1931). Hoja de periódico: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 58,5 x 41,5 cm. Archivo Depero

Grido ai Futuristi

Il mondo intero **marcia** di scoperta in scoperta.

marcia
marcia

All'estero si compiono prodigi per battere qualsiasi „record“.

MACCHINE - MACCHINE - MACCHINE - MACCHINE
 macchine **aeree** - macchine **subacquee**
 macchine **terrestri**

ogni sforzo **super-chimico**
super-fisico
super-chirurgico
super-artistico
super-sportivo per brandirne il **PRIMATO**.

Il teatro prorompe in libertà con le fanfare più **colorate**
 e **meccano-magiche**.

Nelle meravigliose Fiere internazionali
Trasformismo — Eletticismo.

Nonostante il nostro preziosissimo **PRIMATO INVENTIVO**
 anche l'Italia ansa e corre **TRANNE CHE NELL'ARTE**.

Ancora - ancora - ancora - ancora - ancora - ancora
O — STI — NA — TA — MEN — TE
PE — DE — STRE — MEN — TE
CA — MOR — RI — STI — CA — MEN — TE

si plagia, si sfrutta il passato, gloriosamente vilmente, invece
 di sentirne stimolo di gara eroica e **SUPERARLO**.

Manca ancora il riconoscimento **TOTALE, AUDACE e GA-**
GLIARDO del FUTURISMO

ITALIANISSIMO.

E' perfettamente inutile che si ostenti un'opposizione neo-
 imbecille di **4** melanconici ripetitori incapaci.

Le nostre scatole, con frenesia di gong impazziti, non re-
 sistono:

Assaliamo selvaggiamente
 la **malafede giornaliera** che ci vieta la rapidità.
 la **camorra**

W MARINETTI

e i suoi ministri di velocità e di creazione.

Nelle arti plastiche ciò che è fuori del Futurismo non signi-
 fica nulla.

I passatisti sono dei mediocri, dei dilettanti, dei mestieranti,
 degli artisti mancati, in perfetta malafede, degli arenati e
 disorientati; intendi gli accademici, gli ufficialmente ricono-
 sciuti, i neoclassici e quelli che vanno per la maggiore.
 Togliete la firma alle loro opere e ne risulterà lampante la
 nullità.

La sola arte che viva oggi è il **FUTURISMO**:

Arte precisa | **ardita**
 matematica | **patriottica**
 colorata | **motoreggiante**
 pulsante | **guerresca**

I passatisti sono sostenuti dalla camorra dei comitati, dai
 giuristi o dalla critica ufficiale, alleati alla mediocrità contem-
 poranea, esaltatrice dei grandi del passato, bene incasset-
 tati, bene inchiodati e sotterrati ermeticamente.

W BOCCIONI | **W ESCODAME** | **W AZARI**
W BALLA | **W JANNELLI** | **W CASAVOLA**
W RUSSOLO | **W GERBINO** | **W DOTTORI**
W DEPERO | **W FILLIA** | **W PANNAGGI**
W PRAMPOLINI

e tutti gli altri futuristi.

Il destino glorioso dei nostri nomi sarà sempre più trionfante.
 L'esercito degli oppositori ci fa nauasea.

4 critici avvelenati beeeceelano e malignano, tentando in-
 ciamparci.

NON RIESCONO...

4 artisti mancati falliscono nei loro sforzi.

Il destino—sparo,
il fatale vampare e divampare,
il marciare ed il riuscire ad ogni costo,
lo stravincere:

questo dilagare ed ultra-interessare del **FUTURISMO**
 nelle capitali e nelle provincie, all'estero, oltre i mari, nelle
 Americhe, in Giappone, in Australia, ci fa

GIOSIOSISSIMAMENTE

ridere — ridere — ridere — ridere — ridere — ridere
 ridere — ridere — ridere — ridere — ridere — ridere
 ridere a crepappancia

ridere da scoppiare in un autentico fuoco d'artificio, rimbal-
 zare come palle di gomma dalle risa, e ancora **RIDERE**
RIDERE
RIDERE

ORGOGLIOSISSIMAMENTE, di questa in-
 confutabile, inconfondibile superiorità.

La vostra ostilità non è per noi che una droga solleticante.

Siamo i più compatti,
 siamo i più veloci,
 siamo i più geniali,
 abbiamo più fede di tutti,
 siamo i più fantasiosi,
 ricchi e straricchi di progetti;

Se volete ne abbiamo anche di segreti e barbarici: aspet-
 tatevi da noi ogni sorpresa; siamo anche capaci di nutrirvi
 delle vostre coriacee bistecche

CANNIBALISTICAMENTE.

W IL FUTURISMO

W IL FUTURISMO

W IL FUTURISMO

WW e sempre WW il Futurismo

la sola **l'unica**
 la sola **l'unicissima** arte degna di rappresentare

l'ITALIA

Vi abbraccio affettuosissimamente
 vostro Depero

AZARI



DINAMO

la più originale e colorata
pubblicazione del mondo

il libro più fascista e
più futurista

Prenotatelo
inviando vaglia di L. **25**

**DIFFUSIONE
MONDIALE**

**ALLE
EDIZIONI METROPOLI**
Galleria del Corso, 4 - MILANO

ITALIANE
TUTTE LE ARTI
TUTTE LE INVENZIONI
TUTTI I PRIMATI
TUTTE LE INDUSTRIE

TUTTI GLI EROIMI IN TERRA - IN
CIELO, E IN MARE DESCRITTI DAI
CONDOTTIERI DELLA GRANDE GUERRA

TUTTA L'ITALIA
BELLEZZA
ARTE
FORZA
AUDACIA
AMORE AL
FUTURO

REGIONI
TUTTE
GENIO

TUTTO LO SFORZO PRODUTTIVO
DELL'ITALIA RINNOVATA DAL FASCISMO

GENIALI e
COMPETENTI

L'ALMANACCO I.V.
PARLERÀ
CON DUE PAGINE DISCO

PORTERÀ LA VOCE
DEL DUCE E DI
MARINETTI
AGLI ITALIANI
DI TUTTO IL MONDO

GLORIFICATA DAGLI
ARTISTI ITALIANI

1930 - SEDEGGIATA DI MILANO - TALE UNICO, 34

213

Filippo Tommaso Marinetti,
Almanacco Italia Veloce
[Almanaque Italia Veloce], 1930.
Folletto: impresión tipográfica
y fotomecánica sobre papel
con anotaciones manuscritas,
28,9 x 22,5 cm. Colección
Merrill C. Berman

**ALMANACCO
ITALIA VELOCE**



a Benito Mussolini
grande capo Veloce
delle Italia Veloce
F. T. Marinetti

"Poeti Futuristi - L'autunno futurista" [Poetas futuristas - El otoño futurista], *Futurismo*, año 1, nº 15 (Roma, 18 diciembre 1931). Hoja de revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 63,5 x 43,8 cm. Archivo Depero



S. E. Starace amira l'arco triomfale futurista eretto a Savona dai futuristi D'Albissola, Pastini e Galotti



DEPERO - Inaffiatore delle strade di New York



DEPERO - Nitrito in velocità (nitro)



DEPERO - Elasticità di gatti (proprietà Conte Volpi)



DEPERO - Alba e tramonto sulle Alpi



DEPERO - Fulmine compositura

POETI FUTURISTI

L'autunno futurista

L'aridità nella pienezza del giubilo.

*Gongolamare delle solennità insepolti su profeti moreschi
Squarcature-delizie sotto le dorature medianiche dell'ambizione
Imparadimento della materia nell'amplesso immensificato della bellezza*

AGONE STELLARE

*Scherzosità scherzosità scherzosità di benedice affinero nelle capriole turchine del piccolo passato
Saltellare di capricci in un'estensione di grottesco quotidiano
Riviere-sporazioni
Affollamenti-inconvenienze in una spazzata di gaudio
Figurine figurine figurine nella striccola-mento inane delle chiazze
Lamentazioni d'oro in paleggi di piccolo sole
Sbandamenti sbandamenti sbandamenti di certe reminiscenze
Poesamenti-regaliti
Rotamenti-sbalordimenti nell'impresso ossessionato
Diligenza inutile inutile inutile
Serenità improvvisa in rettilineità di solitudine*

CABINA DI SENSI

*Giù
giù
illiccivimenti progressivi
Frecciate di viola - alalona di luce criminale
Riflessi-pensieri di mammella nell'insondabile
Filamentosità-intersezioni-reminiscenza
materialità
Pacifamento dei progetti in capole d'im-
z'ombra
Solleggi dannati nel riposo della mezz-
omboli nudi degli specchi*

PERNO D'ORO

*Giù
giù
trascinamento delle soddisfazioni
dell'ottimismo
Pigoli pigoli pigoli sulla pagina aperta*

AFFACCIAMENTI NUOVI

*Scandire nuova ebbrezza in nuovi metraggi di favolosità
Urto delle dolcezze*

ESPANSIONE SERAFICA

*Sottogita-simpatia di angeliscentelle in grazie di beatitudine
Ribollimenti azzurrati e languore fervorosa rivelazioni*

AMPIEZZA NUOVA

*Giandolamare d'estasi
Perfezionamenti-instancabilità
Incrinare d'alcol
Sbaragliamento nell'inconsiderata*

*Giù
giù
stilizazione delle ostilità*

RITMO NUOVO

*Inalberare inalberare inalberare bandiere d'orgoglio
Via via via per la linea grammofonica dell'ottobre violato
Crollamento dell'inestabile
Spaccamento degli attimi nell'aperturata del cosmo
Pendagli pendagli pendagli di effimero sopra barchezze di bengala
3 gocce d'azzurro pomeridiano
Sinfonismi bianchi*

Aeroplano d'autunno

*Intersezioni delle nudità cosmopolite
Arabeschi arabeschi esanti
Scenari-istinti-inconoscibilità
Folgorare dell'innabile temporaneo
Papattala di cartone venale per l'inconsistenza superata d'Afrodite
Danze-gioiinezza sotto le equilatera delle castità rinnoce*

LIBERAZIONE CONTINUA

*Feste-sensualità spostarsi spostarsi spostarsi
GIOCO BIANCO-LAVATO
Dispersioni-sfumatore sotto la pressione dell'essenzialità
Regalità di 2 caprezzoli
Campanelli campanelli campanelli per la geometria della lussuria
Perfezione-nudità*

STATUA - LIBRIDINE - ESSENZIALITÀ

*Ombelico d'ebbrezza nella rettilinea fredda dell'ottobre futurista
Autannabilità alcoolizzata nella sovranità dell'attimo
Ascese ascese ascese nella connessione dell'azzurro puro
Danze polierome delle miserie*

FASCIO MAGNETICO

*Splendori splendori splendori di 1000 leggende
REALTÀ NUOVA
Preghiere preghiere preghiere di 1000 pupille*

ESCHI-DELIMITAZIONE

Lamentazioni lamentazioni lamentazioni consacrare a un torrice d'ebbrezza

LIRISMO NUOVO

*Sorriso nuovo
(Donna nuda nella cantilena effimera del sole)
Folicaldi perfezioni perfezioni nell'ala lamentevole dell'ottobre*

FOLICALDI

FARFA POETA RECORD NAZIONALE

Vendemmia

*nelle vigne bestiali e umane
coglia
salenda arigine strade
condacanti a pastorizio di
giovence
a legioni di testarde agnelle
staccherò polposi grappoli
di mammelle pecorarie
e capozzoli di cagna
e poppe di vitelle
di cucchine
di mogli dei cerbiatti*

*duchesse
aristocratiche
borghesucce
popolane dimesse
archesse e portesse
all'uscita d'un teatro
ognuna priverò del seno
floscio rotomando superbo
cappamontolo*

*colmandomi gli omeri
di ricolmi sacchi
l'ava carmosa pigiata nei miei
dog piedi miei spronata
baverà umori e linfe di co-
lori strani*

*di quelli di giardini sbrai
di fuori
e distillerò il latte estraden-
so e nutriente
pei gesti disinvolte delle man-
chine*

FARFA

Prendo

*la torre ojel a guisa di chi-
tarrà
con innesse corde di piog-
gia
e canto sotto le finestre della
stella*

*la più bella
nascosta dal ventaglio delle
nubi
vorrei morir per te se il pa-
ralidiso*

*fosse popolata d'angeli
almeno quarantata come le
uri*

*da monnetta pre-messa
ad ogni maschio morto
lazzaro è risuscitato
volutire che non ha travolto
d'angeli nemmeno traccia*

*e perciò per te io vivo
maledicendo la luna
che oscura il tuo splendore
con tacco d'amore e spunto
sangue
di lampadine rosse che mi
piacciono quasi
quasi più di te*

FARFA

Stazione

*vale la tettoia arcuata
quale bosca di ginna
allontanare un sigaro fu-
mante*

*di treno in partenza
riaccostando alle labbra
il diretto in arrivo
finché spunto lontano
l'ultima mozzicone
d'un vagone merci*

FARFA

Fresco

*bicchierone d'acqua all'an-
ce
con spicchi di limone-luce
la notte ti birra*

*nebbiane dense
sendari pure sperma
e i cittadini spermatozo
convergente verso le nebbie
della città*

FARFA



L'arco triomfale ghi Savona futurista ha innalzato in onore di S. E. Starace



TULLIO D'ALBISOLA - Vettrine pubblicitarie per il libro in lotta "Parole in libertà", di F. T. Marinetti



LIANDRO GAMBINI - Josephine Baker (Aeropittura)



ANTONIO MARASCO - Gi'in cantosimi di Calliterre



P. SALADIN Sintesi di religione



E. THAYART - "Bantia", venerazione del 700 (sintesi plastica)



POESIA
PITTU
R A
FUTU
RISTA

TEATRO ARGENTINA

SABATO 13 GIUGNO 1931 - ORE 21

PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELLA
Tournée **TEATRO FUTURISTA**

DIREZIONE ARTISTICA

MARINETTI

Rappresenterà il Movimento Futurista

il Poeta **ESCODAME'**

Gestione e organizzazione: **CORRADO DE CENZO** Condirezione Artistica: **PIERO CARNABUCI**
SI RAPPRESENTERA'

SIMULTANINA

Divertimento Futurista
in 16 Sintesi di **MARINETTI**

Scenografie di **BENEDETTA** realizzate da **GUIDO GALLI**

La Signora **LIA ORLANDINI-LUPI** canterà la canzone di **"SIMULTANINA"**, musicata da **Carmine Guarino** su parole di **Escodamè**
(Edizioni **Carisch e C.**)

La Signorina **GIANNINA CENSI** eseguirà una "Danza simultanea di gioia - dolore di **CARMINE GUARINO**
Il poeta **ESCODAMÈ** declamerà **"RITRATTO OLFATTIVO DI SIMULTANINA"**, parole in libertà di **MARINETTI**

PERSONAGGI

1ª SINTESI LIA ORLANDINI-LUPI - Simultanea UGO CESERI - Il Buongustaio PIERO CARNABUCI - L'Arruffatore	8ª SINTESI PIERO CARNABUCI - L'Arruffatore	13ª SINTESI ELVIRA BORELLI - Mamma Biù LIA ORLANDINI-LUPI - Simultanea ACHILLE RAMPEZZOTTI - Una Voce PIERO CARNABUCI - L'Arruffatore AUGUSTO OLIVIERI - Il Professore Poeta CESARE POLACCO - Lo sportivo UGO CESERI - Il Buongustaio EDOARDO BORELLI - Il Bibliofilo RICCARDO TASSANI - Il Dongiovanni Pubblicista Snob MICHELE MIAÇOLA - Il Mendicante
2ª SINTESI UGO CESERI - Il Buongustaio GIULIO CANTONI - Prima Voce MARIO RASI - Seconda Voce	9ª SINTESI LIA ORLANDINI-LUPI - Simultanea AUGUSTO OLIVIERI - Il Professore Poeta Gli scolari	14ª SINTESI ELVIRA BORELLI - Mamma Biù
3ª SINTESI LIA ORLANDINI-LUPI - Simultanea CESARE POLACCO - Lo Sportivo A. RAMPEZZOTTI - Una Voce	10ª SINTESI AUGUSTO OLIVIERI - Il Professore Poeta	15ª SINTESI Sala da pranzo della Villa Simultanina. I mobili rovesciati danno la sensazione di una dopo-rissa o di un dopo-terremoto. Formano così un
4ª SINTESI CESARE POLACCO - Lo Sportivo	M. ESCODAMÈ . . . Il Poeta futurista	DRAMMA D'OGGETTI
5ª SINTESI LIA ORLANDINI-LUPI - Simultanea EDOARDO BORELLI - Il Bibliofilo	11ª SINTESI LIA ORLANDINI-LUPI - Simultanea RICCARDO TASSANI - Il Dongiovanni Pubblicista Snob UGO CESERI - Il Buongustaio	16ª SINTESI LIA ORLANDINI-LUPI - Simultanea ELVIRA BORELLI - Mamma Biù PIERO CARNABUCI - L'Arruffatore RICCARDO TASSANI - Il Dongiovanni Pubblicista Snob UGO CESERI - Il Buongustaio EDOARDO BORELLI - Il bibliofilo CESARE POLACCO - Lo Sportivo RENATO NAVARRINI - L'Aviatore AUGUSTO OLIVIERI - Il Professore Poeta MICHELE MIAÇOLA - Il Mendicante
6ª SINTESI EDOARDO BORELLI - Il Bibliofilo	12ª SINTESI RICCARDO TASSANI - Il Dongiovanni Pubblicista Snob UGO CESERI - Il buongustaio PIERO CARNABUCI - L'Arruffatore EDOARDO BORELLI - Il Bibliofilo CESARE POLACCO - Lo Sportivo AUGUSTO OLIVIERI - Il Professore Poeta ACHILLE RAMPEZZOTTI - L'Agente di Navigazione	
7ª SINTESI LIA ORLANDINI-LUPI - Simultanea PIERO CARNABUCI - L'Arruffatore GIANNINA CENSI - La Danzatrice Le Donne	INTERVALLO Durante la 2ª Sintesi il "BUONGUSTAIO", rivelerà ai più ghiotti spettatori una vivanda futurista che sbraglierà il rito della PASTA ASCIUTTA.	

Alla fine della rappresentazione se il divertimento Futurista di **MARINETTI** sarà applaudito, si accetterà un eventuale **CONTRADDITORIO**

Nell'atrio del Teatro **MOSTRA DI AEROPITTURA**

Tutti i Modelli che indosserà la Sig.ra **LIA ORLANDINI-LUPI** sono creazioni della **CASA DI MODE MARTA PALMER**

I Modelli realizzati dalla **PALMER** ed indossati dalla Sig.ra **LIA ORLANDINI-LUPI** sono confezionati con tessuti creati dalle **Seterie DE ANGELI FRUA**

Il Teatro sarà profumato col **"GIACINTO INNAMORATO"**, di **Giviemme**

Tto. Lit. Nav. e C. - Roma

219

Autor desconocido,
Simultanina, 1931. Hoja volante:
impresión tipográfica sobre
papel, 34,6 x 24,8. Colección
Merrill C. Berman

250

Autor desconocido [Mino
Somenzi], *Grande Mostra
Nazionale d'Arte Futurista*
[Gran exposición nacional de
arte futurista], 1933. Cartel:
impresión tipográfica sobre
papel, 70,3 x 33,1 cm. Colección
Merrill C. Berman

dal 29 Ottobre XII

**Grande
Mostra
Nazionale
d'Arte
Futurista**

organizzata
da

FUTURISMO

**Palazzo
dell'Esposizione**

**Piazza
Adriana**

Esente da Bollo

DR. A. NAVA



**VENERDI
4 MARZO**

alle ore 21 nella Sala della
GRAN GUARDIA
gentilmente concessa

il poeta - pittore

DEPERO

terrà una conferenza sul tema
**"NEW-JORK
NUOVA BABELE.**

Vita vissuta e declamazioni
liriche - rumoriste e parolibere.

Posti distinti L. 5
Secondi posti L. 2
Studenti L. 1.

Edizione - Via C. Galvani, 10 - Torino - Tel. 212



236

Depero *New-Jork Nuova Babele* [Depero *Nueva-Jork Nueva Babel* (sic.)], c. 1932.
Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 100 x 70 cm.
MART, Archivo del '900, fondo Depero

235

"La prima mostra della ambientazione e della moda a Torino" [Primera muestra de decoración de interiores y de la moda en Turín], *La Città' Nuova*, año I, nº 7 (Turín, 15 junio 1932). Portada de revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 55,3 x 41,6 cm. Colección Merrill C. Berman

244

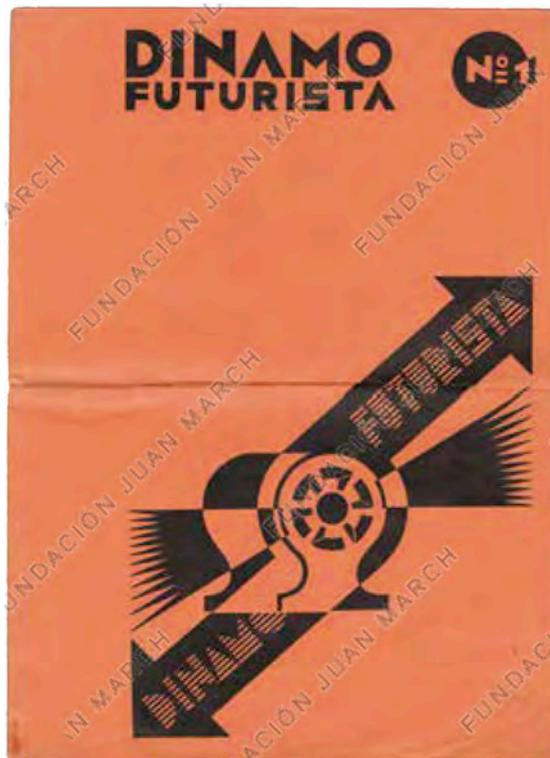
Dinamo futurista [Dinamo futurista], año I, nº 1 (Rovereto, febrero 1933). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 41 x 30 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

245

Dinamo futurista [Dinamo futurista], año I, nº 2 (Rovereto, marzo 1933). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 41 x 30 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

223

Numero unico futurista Campari [Número único futurista Campari]. Milán: F. Depero/D. Campari, 1931. Libro: impresión tipográfica y litográfica sobre papel, 15,6 x 24 cm. Archivo Lafuente





246
 Dinamo Futurista. Numero speciale per le onoranze ad Umberto Boccioni [Dinamo futurista. Número especial en honor de Umberto Boccioni], n° 3-5 (Rovereto, junio 1933). Revista: impresión tipográfica sobre papel, 34,5 x 24,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero



252
 Futurismo, año II, n° 40 (Roma, 11 junio 1933). Revista: impresión tipográfica y litográfica sobre papel, 63,5 x 43,8 cm. Colección particular



247
 Dinamo Futurista. Numero speciale per le onoranze ad Umberto Boccioni [Dinamo futurista. Número especial en honor de Umberto Boccioni], 1933. Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 50 x 70 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

241
Futurismo, año I, n° 16
(Roma, 25 diciembre 1932).
Revista: impresión tipográfica
y litográfica sobre papel,
64 x 43,8 cm. Colección Merrill
C. Berman

249
Futurismo, año II, n° 38
(Roma, 28 mayo 1933).
Revista: impresión tipográfica
y litográfica sobre papel,
64 x 44,4 cm. Colección Merrill
C. Berman

251
Futurismo, año II, n° 42 (Roma,
junio 1933). Revista: impresión
tipográfica y litográfica sobre
papel, 64 x 43,8 cm. Colección
Merrill C. Berman

240
Futurismo, año I, n° 8 (Roma,
28 octubre 1932). Revista:
impresión tipográfica y
litográfica sobre papel,
64 x 44,5 cm. Colección Merrill
C. Berman

esce ogni domenica (settimanale) 25 dicembre 1932-XI

FUTURISMO

a. l. n. 16 cent. 50

settimanale del futurismo italiano e mondiale - via delle tre madonne 14 - roma - telefono 871285

NOI SIAMO FASCISTI, E QUINDI, PIU' CHE GUARDARE AL PASSATO, SIAMO SEMPRE INTENTI VERSO IL FUTURO - Mussolini

RITMO EROICO

di Carlo Sennarod.

IL BOMBARDAMENTO DI ADRIANOPOLI parole in libertà

di F. T. MARINETTI

JOHN DOS PASSOS

di F. T. MARINETTI

TRAU - TRAU - TRAU - ecco il nuovo grido di guerra dei futuristi italiani

esce ogni domenica (settimanale) 28 Maggio 1933-XI

FUTURISMO

a. l. n. 38 cent. 50

settimanale dell'arte e della cultura italiana - via delle tre madonne 14 - roma - telefono 871285

Difendiamo "venti anni di lotte artistiche e politiche spesso consacrate col sangue," AFFISSIONE IL FUTURISMO

Premio di pittura "Golfo di Spezia,"

di F. T. MARINETTI

IL PREMIO VAZZRADIANE di P. M. BARDI

Milano - 15 giugno - Adunata Futurista

esce ogni domenica (settimanale) 25/Giugno 1933 - XI

FUTURISMO

a. l. n. 42 cent. 50

settimanale del futurismo italiano - via stamperia vecchia 30 - roma - telefono 871285

la triennale fallimento!

Umberto Boccioni e la modernolatria

di F. T. MARINETTI

esce ogni domenica (settimanale) 28 Ottobre XI

FUTURISMO

a. l. n. 8 cent. 50

settimanale dell'arte e della cultura italiana - via delle tre madonne 14 - roma - telefono 871285

Evviva il genio futurista di BENITO MUSSOLINI

La "Casa Rossa"

di F. T. MARINETTI

W il Fascismo



253

Bozzetto della prima pagina per "Alta Tensione Futurista" [Boceto de la primera página de *Alta Tensione Futurista*], 1933. Tinta china y lápiz sobre papel, 49,9 x 34 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

254

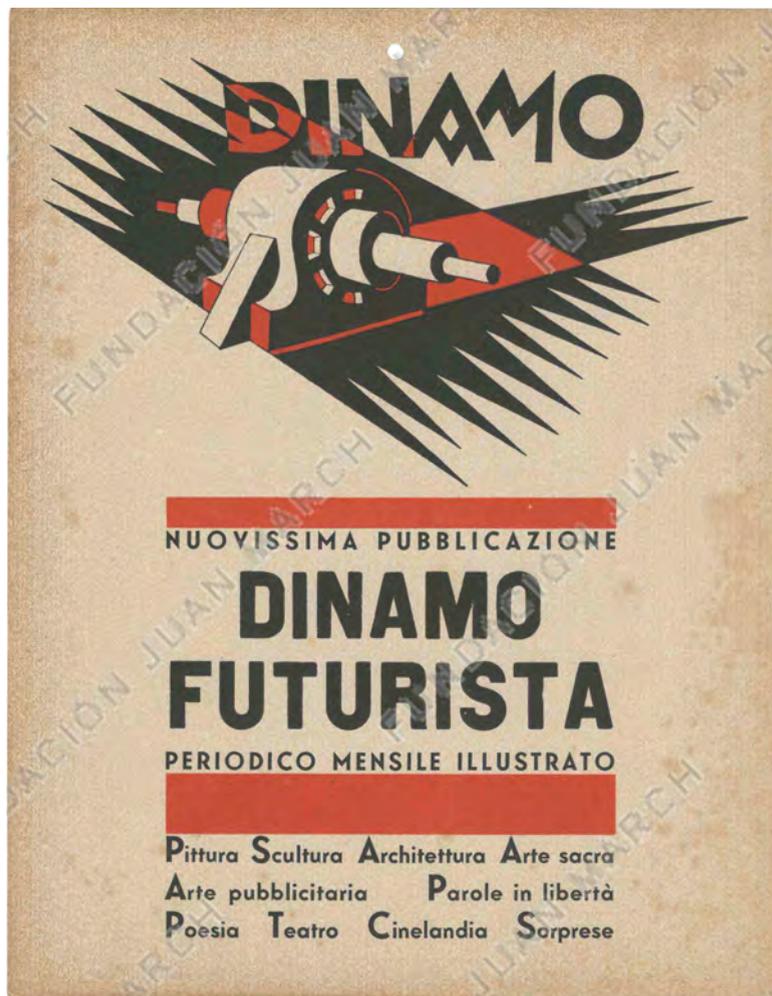
Bozzetto della prima pagina per "Dinamo Futurista" [Boceto de la primera página de *Dinamo Futurista*], 1933. Tinta china y lápiz sobre papel, 43,3 x 29,1 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

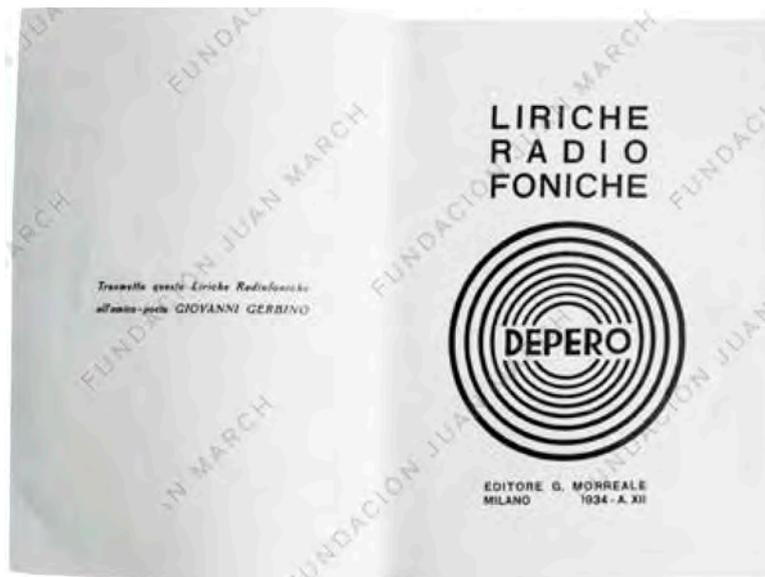
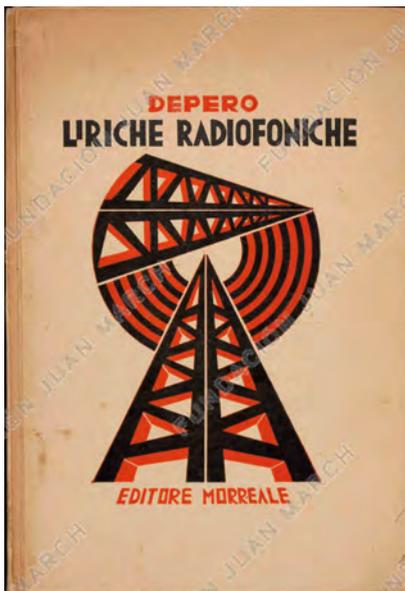
243

Dinamo futurista [Dinamo Futurista], 1933. Cartón publicitario: impresión tipográfica y fotomecánica sobre cartulina, 29,7 x 23 cm. Archivo Lafuente

256

Esposizione privata Depero [Exposición privada de Depero], 1934. Tarjeta de invitación: impresión litográfica sobre cartulina, 11,5 x 14,7 cm. Archivo Lafuente





255

Liriche Radiofoniche [Poemas radiofónicos]. Milán: G. Morreale, 1934. Libro: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 24,5 x 16,5 cm. Dos ejemplares en exposición: Colección Merrill C. Berman y Archivo Lafuente

207

Senco, 2ª mostra della radio [2ª muestra de la radio], 1930. Cartón pubblicitario: litografía sobre cartulina, 23,8 x 17 cm. Colección Merrill C. Berman

262

Festa dell'Uva [Fiesta de la vendimia], nº único (Rovereto, 1936). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 27,6 x 20,5 cm. Archivo Lafuente





263

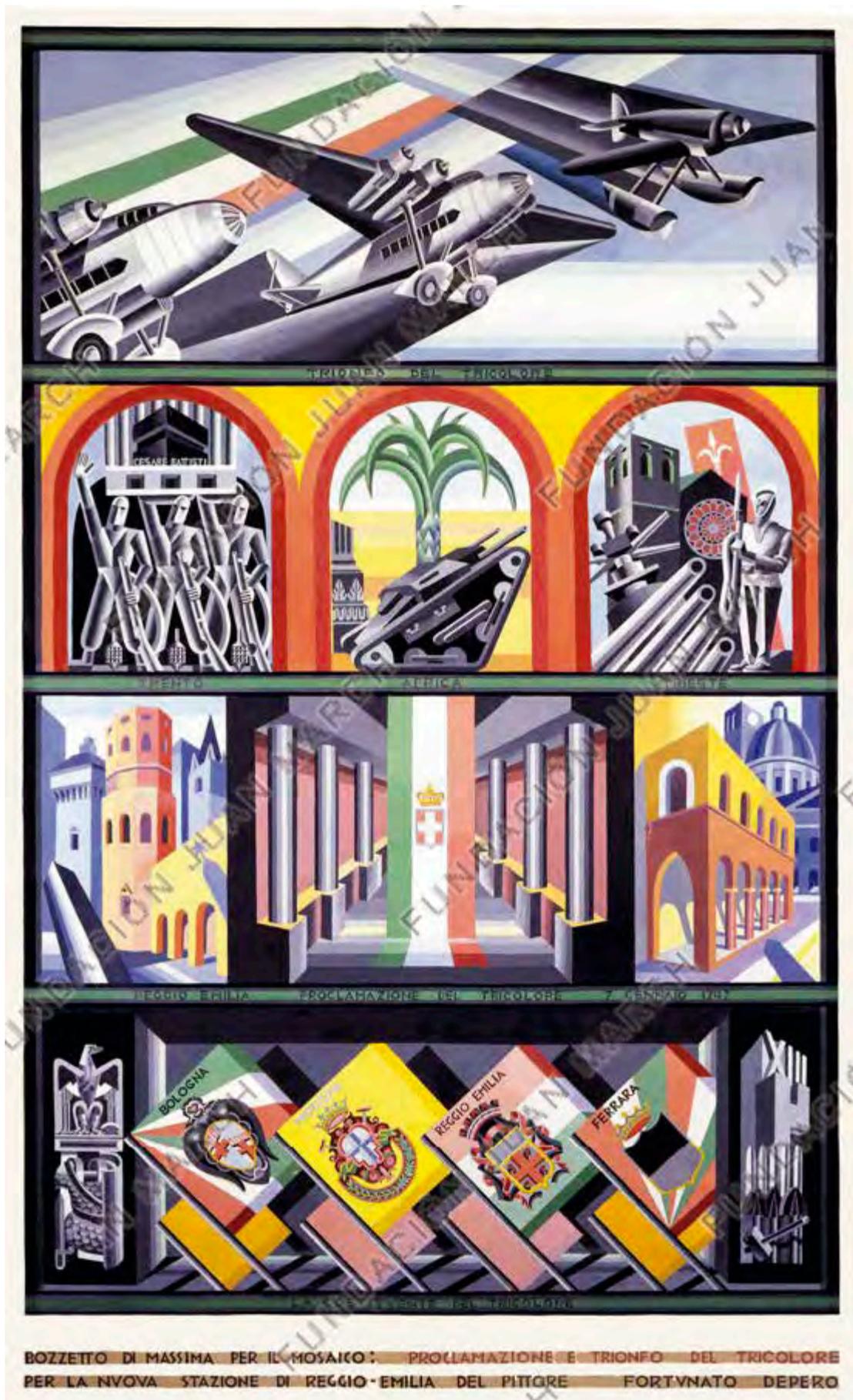
Schizzo per carro allegorico Monopoli [Boceto de carroza alegórica para Monopoli], 1936. Lápiz y tinta china sobre papel, 57,1 x 38,7 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

264

Carro del dopolavoro della Manifattura Tabacchi (Monopoli) in occasione della Festa dell'Uva [Carroza del dopolavoro de la Manufactura de Tabacos Monopoli], 1936. Fotografia: plata en gelatina sobre papel baritado, 11,7 x 17,8 cm. Archivio Depero

261

Proclamazione e trionfo del tricolore [Proclamación y triunfo de la tricolor], 1935. Témpera sobre cartulina pegada sobre Masonite, 228 x 141 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto



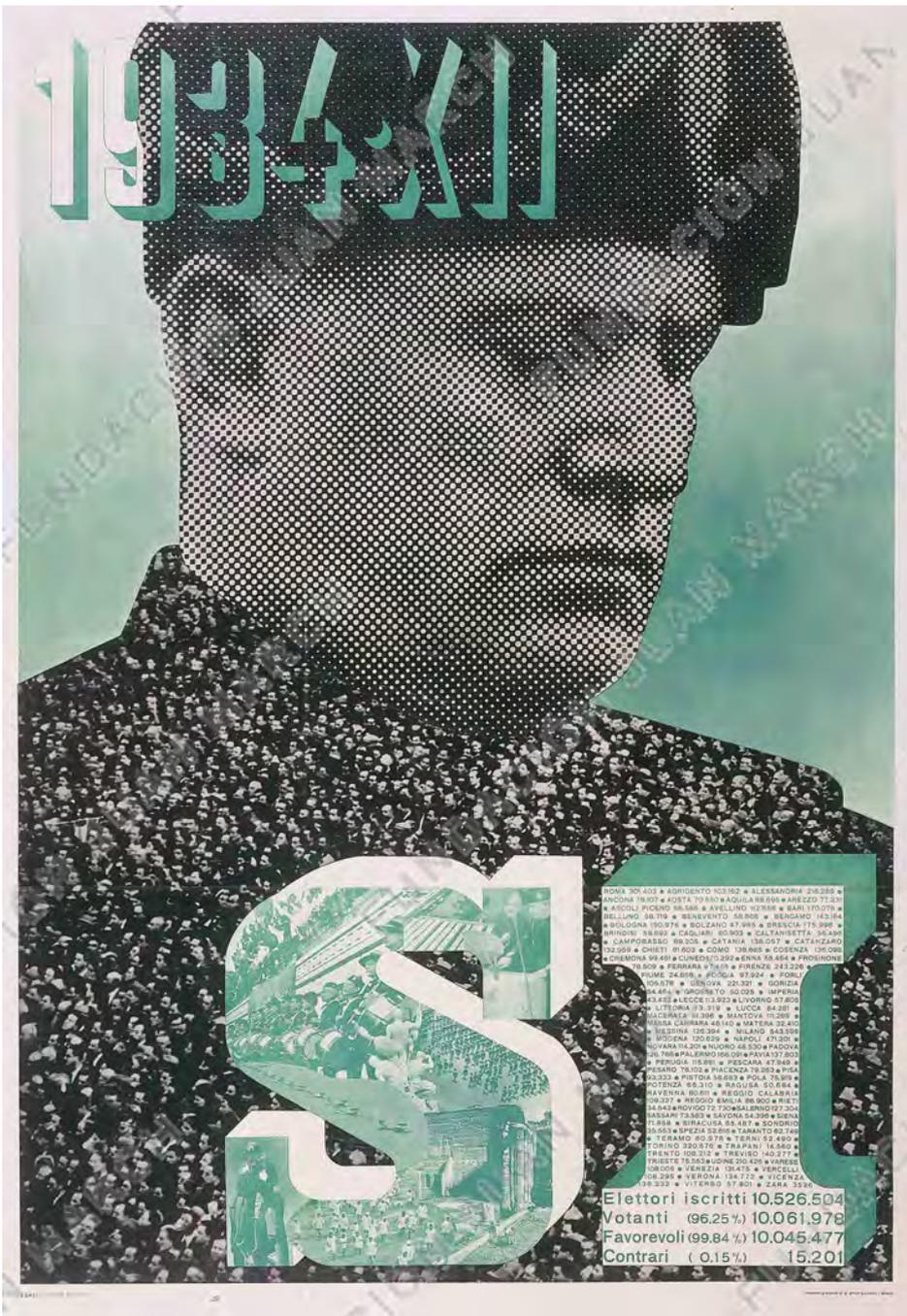


133
Padiglione pubblicitario
 [Pabellón publicitario],
 c. 1925. Fotografía: plata en
 gelatina sobre papel baritado,
 35 x 29,5 cm. MART, Archivo
 del '900, fondo Depero

265
Bilancio 1913-1936 [Balance
 1913-1936], Rovereto: R.
 Manfrini, 1937. Libro: impresión
 tipográfica sobre papel,
 24,3 x 17 cm. Dos ejemplares en
 exposición: MART, Archivo del
 '900, fondo Depero y Archivo
 Lafuente



260
*Bozzetto di diploma per il
 Partito Nazionale Fascista*
 [Boceto de diploma para el
 Partido Nacional Fascista],
 1935. Témpera y tinta china
 sobre papel, 43,3 x 30 cm.
 MART, Museo di arte moderna
 e contemporanea di Trento e
 Rovereto



257
Xanti Schawinsky, *Si (YES / Year XII of the Fascist Era XII)* [Si (Yes/ Año XII de la Era fascista)], 1934. Cartel: litografía sobre papel, 95,7 x 71,8 cm. Colección Merrill C. Berman

266
Ala fascista [Ala fascista], 1937. Fragmentos de tejido de lana sobre tela de algodón, 204 x 94,5 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto





Autografo di F.T. Marinetti - Roma - 1938 //



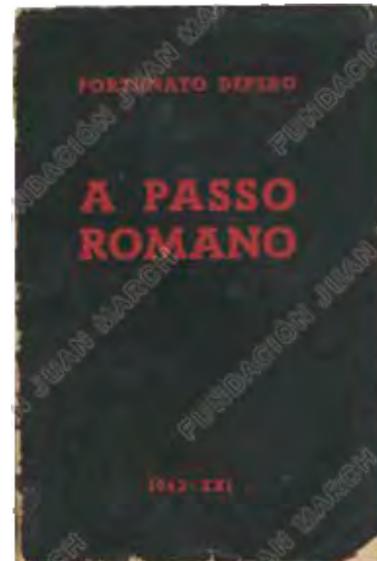
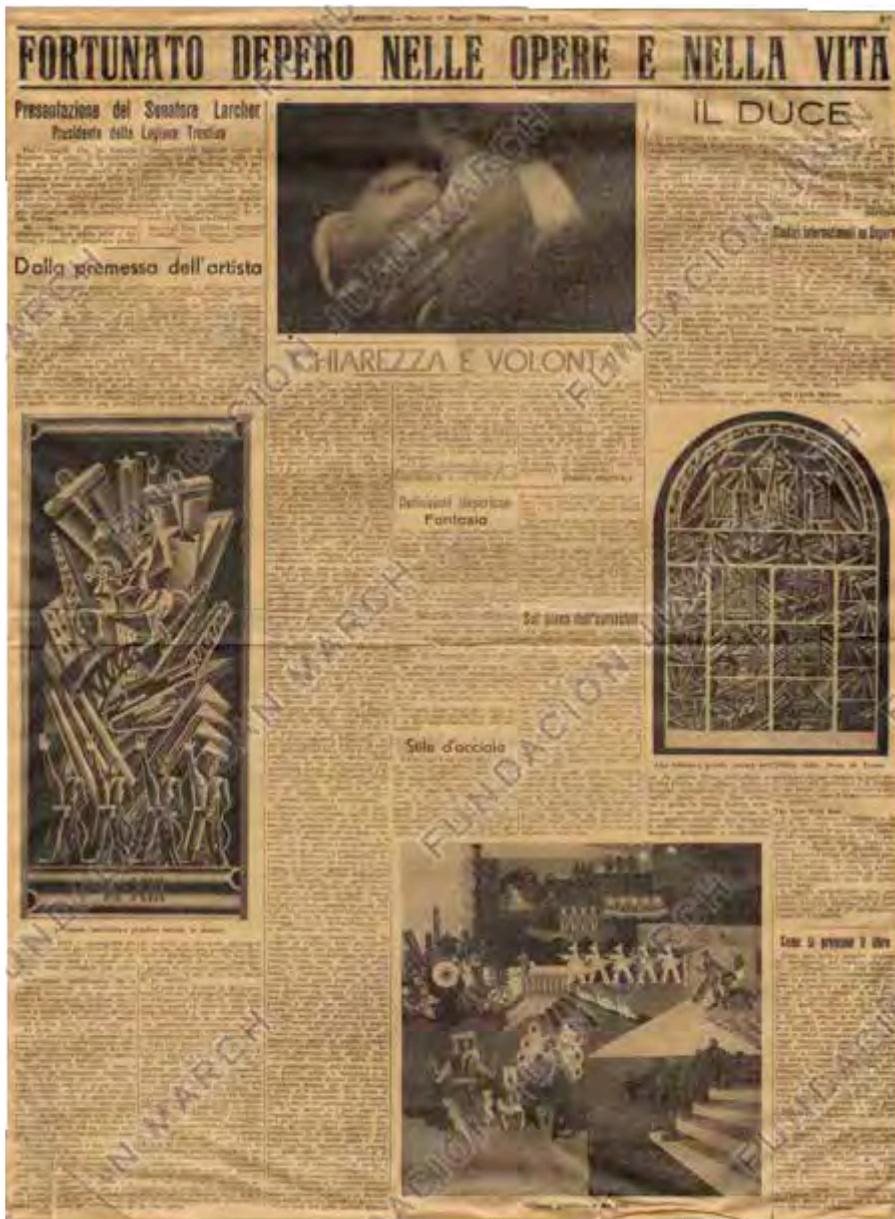
268
Filippo Tommaso Marinetti, *La potenza futurista di Depero* [La potencia futurista de Depero], Roma, 1938. Documento: texto mecanografiado sobre papel con anotaciones manuscritas, 27 x 37 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

269
Fortunato Depero nelle opere e nella vita [Fortunato Depero en sus obras y en su vida]. Trento: TEMI, 1940. Libro: impresión tipográfica sobre cartón, 32 x 24 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero



267
96 tavole a colori per "I Dopolavoro Aziendali in Italia" [96 láminas en color para Los "dopolavoro" empresariales en Italia], Rovereto: Manfrini, 1938. Libro: impresión sobre tela, 29,5 x 27,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

274
Fortunato Depero. New School for Social Research, Nueva York, 1-20 marzo 1948. Folleto: impresión tipográfica sobre papel, 17,5 x 12,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

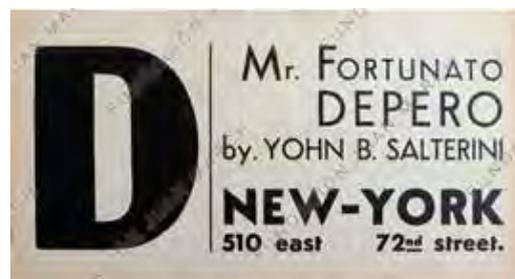


271
A passo romano: lirismo fascista e guerriero programmatico e costruttivo [A paso romano: lirismo fascista y guerrero programático y constructivo], 1943. Trento: Edizioni di creder obbedire combattere, 1943. Libro: impresión tipográfica sobre papel, 24 x 16 cm. Archivo Lafuente



273
So I Think so I Paint: Ideologies of an Italian Self-made Painter [Tal como pienso, pinto: convicciones de un pintor italiano autodidacta]. Trento: TEMI, 1947. Libro: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 27 x 22 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

270
 "Fortunato Depero nelle opere e nella vita" [Fortunato Depero en sus obras y en su vida], *Il Brennero*, (Trento, 21 mayo 1940). Hoja de periódico: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 54,5 x 40 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero



272
 Etiqueta con la dirección para el equipaje pesado enviado a Nueva York, c 1947. Tarjeta de identificación de equipaje: impresión tipográfica sobre cartulina, 12,3 x 23,3 cm. Colección particular

275

Cantiere sonoro [Taller sonoro],
1950. Carboncillo y tinta china
sobre papel, 91 x 111 cm.
MART, Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e
Rovereto





DEEP

ERRO



SO
FORTUN
DEP

BRE ATO ERO

MAURIZIO SCUDIERO

GIANLUCA POLDI

LLANOS GÓMEZ MENÉNDEZ

CAROLINA FERNÁNDEZ CASTRILLO

PABLO ECHAURREN

ALESSANDRO GHIGNOLI

CLAUDIA SALARIS

GIOVANNA GINEX

BELÉN SÁNCHEZ ALBARRÁN

RAFFAELE BEDARIDA

GIOVANNI LISTA

FABIO BELLONI

HAN COLABORADO



Maurizio Scudiero

(Rovereto, 1954) Arquitecto e historiador del arte, estudió con Mario De Micheli y Dino Formaggio. Se ha interesado principalmente por las vanguardias históricas y el futurismo, especializándose en la obra de Fortunato Depero y otros futuristas como R. M. Baldessari, Tullio Crali, Renato Di Bosso e Ivanhoe Gambini. Ha comisariado más de un centenar de exposiciones en museos y galerías internacionales y publicado más de doscientos libros, catálogos y artículos en revistas especializadas. Ha sido miembro del comité científico del Wolfsonian Institute de Miami y advisor en Yale University, New Haven. En 2009 publicó una completa biografía sobre Fortunato Depero (*Depero. L'uomo e l'artista*. Rovereto: Egon, 2009).



Gianluca Poldi

(Milán, 1971) Físico (Università degli Studi di Milano), Doctor en Ciencias de la Conservación (Università degli Studi di Firenze) y Doctor en Letras (Università degli Studi di Bergamo), se especializó en el diagnóstico no invasivo de objetos artísticos policromados. Ha colaborado en numerosos proyectos científicos llevados a cabo por museos o empresas privadas, examinando cientos de obras de arte. Ha publicado numerosos ensayos, libros y artículos científicos. Desde 2008 trabaja en la Università degli Studi di Bergamo, investigando sobre nuevas tecnologías en la conservación de obras de arte y sobre el diálogo teórico entre las competencias científicas y humanísticas.



Llanos Gómez Menéndez

(Madrid, 1974) Doctora por la Universidad Complutense de Madrid, es autora del ensayo *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2008) y de *Expresiones sintéticas del futurismo* (Barcelona: DVD, 2008), una selección de textos teatrales del movimiento futurista traducidos al español. Junto con Alessandro Ghignoli codirigió el volumen *Futurismo. La explosión de la vanguardia* (Madrid: Vaso Roto, 2011). Profesora en la Universidad Rey Juan Carlos-TAI, dramaturga y directora de la Compañía Loco-motora Teatro, ha impulsado la plataforma para la investigación escénica Saladensayo.



Carolina Fernández Castrillo

(Madrid, 1981) Doctora por la Universidad Complutense de Madrid y por la Università degli Studi di Roma "La Sapienza", obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado con la tesis *El futurismo como reconstrucción poliexpresiva del universo: del cine a la condición postmedia*. Es profesora de Medios Audiovisuales y Cultura Digital en la Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA) y profesora invitada en el Máster en Medios Audiovisuales de la IE School of Communication, Madrid. Su área de especialización se centra en el estudio del papel del futurismo en el Media Art y la arqueología de los medios.



Pablo Echaurren

(Roma, 1951) Artista y escritor, empezó a pintar con Gianfranco Baruchello. Comenzó a exponer en los años setenta con Arturo Schwarz, su primer galerista, y su obra ha sido presentada en diferentes ciudades, tanto europeas como americanas. Artista polifacético, es también diseñador de cerámica, tapices, portadas de revista y carteles publicitarios. Su estilo está muy influenciado por el futurismo, sobre el que ha escrito varios ensayos y artículos.



Alessandro Ghignoli

(Pesaro, 1967) Doctor en Filología Italiana por la Universidad Complutense de Madrid, es docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga. Ha publicado varios ensayos, entre los que destaca *Un diálogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana 1939-1989* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2009), *La palabra ilusa. Transcodificaciones de vanguardia en Italia* (Granada: Comares, 2014). Ha traducido a numerosos autores españoles, hispanoamericanos y portugueses. Es codirector de varias colecciones de literatura, miembro de distintos comités científicos y redactor de las revistas *L'area di Broca* y *TRANS. Revista de Traductología*.



Claudia Salaris

(Roma, 1949) Presidenta de la Fundación Echaurren-Salaris en Roma y profesora de Historia de los Movimientos de Vanguardia, es una de las principales expertas internacionales en el futurismo. Ha colaborado en numerosas exposiciones, tanto en Italia como en otros países, y es autora de numerosos estudios sobre el arte y la literatura del siglo XX. Contribuyó a la celebración del centenario de la publicación del primer manifiesto del futurismo con la edición de *L'avanguardia delle avanguardie* (Florencia: Giunti, 2009) y ha publicado también *Un futurista a New York* (Montepulciano: Editori Del Grifo, 1990).



Giovanna Ginex

(Milán, 1956) Historiadora del arte, profesora y curadora independiente, trabaja desde 1980 en diferentes ámbitos del arte italiano de los siglos XIX y XX, con particular atención a pintura, escultura, artes decorativas, historia de la fotografía, conservación y catalogación de bienes culturales. Ginex ha organizado proyectos y exposiciones del arte de vanguardia. Es autora de diversos textos sobre el futurismo, entre las que destacamos un estudio sobre *Il Corriere dei piccoli* (*Corriere dei piccoli: storie, fumetto e illustrazione per ragazzi*) (Milán: Skira, 2009).



Belén Sánchez Albarrán

(Salamanca, 1966) Licenciada por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, donde trabaja desde 1999 como profesora asociada de Diseño Gráfico, ha colaborado con diferentes editoriales de arte y arquitectura. Desde 2011 ha desarrollado varios trabajos de investigación sobre las relaciones entre el arte y el diseño gráfico en el marco de las vanguardias históricas. Investigadora durante 2012-2013 en el Archivo del 900', Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MART), actualmente trabaja sobre la obra gráfica y publicitaria de Fortunato Depero.



Rafael Bedarida

(Pisa, 1979) Historiador del arte y curador independiente especializado en arte contemporáneo europeo y americano del siglo XX, es profesor adjunto en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, Nueva York, y cofundador de Harlem Studio Fellowship (HSF), un programa de residencia para artistas emergentes. Autor de varias publicaciones y monografías, imparte regularmente conferencias en el MoMA y en el Solomon R. Guggenheim Museum. Durante el 2013-2014 ha sido investigador visitante en el Center for Italian Modern Art (CIMA), Nueva York.



Giovanni Lista

(Perugia, 1943) Académico, historiador y crítico del arte, es un reconocido especialista en el arte y la cultura de los años veinte, especialmente en el futurismo. En 1988 funda la revista de arte *Ligeia, dossiers sur l'art*, que continúa dirigiendo en la actualidad. Director de Investigación en el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Francia, es autor de numerosos trabajos críticos sobre artistas y escritores modernos, como Umberto Boccioni, Medardo Rosso, Luigi Russolo o Giorgio De Chirico, destaca también su dedicación a temas de mayor amplitud, como el futurismo, el arte povera, el dadaísmo, el happening o la fotografía de vanguardia.



Fabio Belloni

(Ferrara, 1980) Licenciado en Historia del Arte por la Università degli Studi di Udine, en 2009 se doctoró con una tesis titulada *Impegno, ricerca, azione. Militanza artistica in Italia 1968-1972*. Ha llevado a cabo diferentes proyectos de investigación, algunos de ellos sobre la figura de Fortunato Depero, entre los que destaca *Sulle fonti visive di Fortunato Depero*, desarrollado en el Archivo del 900' del Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MART). Durante 2013 y 2014, en colaboración con The Graduate Center, City University of New York (CUNY), ha sido investigador visitante en el Center for Italian Modern Art (CIMA), Nueva York.



PENSAMIENTOS-EN-LIBERTAD SOBRE Y SU PARTE

MAURIZIO SCUDIERO

PENSAMIENTO NÚMERO 1: DE DEPERO A DEPERO FUTURISTA

Fortunato Depero (1892-1960) procede de una formación centroeuropea, de la *Scuola Reale Elisabettina* de Rovereto, en el extremo norte de Italia, que en 1919 formaba parte del territorio austriaco. Se trataba de una escuela con itinerario de

“artes aplicadas”, similar al de las *Realschulen*¹ dispersas por todos los territorios austro-húngaros, que a su vez se inspiraban en el modelo bávaro, iniciado ya en los primeros años del siglo XIX. Una escuela, en resumen, que daba a sus discípulos una sólida preparación técnico-artística, y a la que también asistían, en la época de Depero, personajes que después serían claves de la vanguardia italiana del siglo XX: Luciano Baldessari, Carlo Belli,

Fausto Melotti, Gino Pollini, Adalberto Libera, por dar algún nombre².

Para la pequeña ciudad de Rovereto aquellos son años cruciales. A pesar de la distancia con Viena, se respiraba un clima centroeuropeo. El aparato público era muy eficiente: el correo se entregaba dos veces al día; había luz eléctrica pública en toda la ciudad, y, desde mediados del siglo XIX, un eficiente acueducto suministraba agua a las ca-

sas. No existía prácticamente el analfabetismo, y los trenes y servicios de transporte funcionaban al minuto.

Sin embargo, desde que Austria perdiera sus territorios “italianos” (el Lombardo-Veneto) a causa de las distintas guerras de independencia con Italia, el Trentino se había convertido en la cuña austriaca inserta en la bota itálica, lindante por tres lados con el “enemigo”. En el ambiente se sentía que antes o después sucedería algo, y había señales que así lo indicaban. El hecho más destacable es que la propia idea de unidad nacional italiana había nacido precisamente de su estar “contra” Austria. Desde Turín al Reino de Cerdeña se había extendido la reconquista para liberar el territorio nacional de las distintas “ocupaciones” extranjeras. Pero sobre todo la revancha contra Austria formaba parte del ADN de la nueva Italia. Ideas que comenzaban a afirmarse también en el Trentino, donde residía la minoría italiana.

Depero crece artísticamente en aquella escuela, en la que trabajan el dibujo del natural y el dibujo geométrico, así como la decoración; en la que se estudia matemáticas, pero también historia del arte.

En mayo de 1911 tiene lugar en Rovereto su primera muestra compuesta por veintiséis obras, entre dibujos, pinturas y escayolas, hoy en gran parte dispersas. Además de trabajos naturalistas, retratos, composiciones estudiantiles en las que resuena todavía el ambiente escolar. Después, en febrero de 1913, en su segunda muestra, algo ha cambiado. En ausencia de documentación fotográfica, lo dan a entender las palabras de Depero, entrevistado en el periódico local:

[...] yo quiero zambullirme en lo sucio de la vida humana. El cirujano o el médico estudian los males del cuerpo humano; yo, sin embargo, estudio el arte de lo grosero, lo tísico, la infección del espíritu. Abro de par en par las pupilas, vivo de danzas macabras de alucinados, de gritos sordos, gruñidos acres, risas lacerantes, pinchazos irónicos y arañazos endemoniados [...].

En esta época no se puede decir claramente que Depero fuese ya futurista, aunque de estas líneas se deduce que ya lo era “in nuce”. En efecto, ¿cómo no reconocer en este párrafo la rebelión futurista? ¿Cómo no sentir casi una mordacidad hacia la normalidad, y un neto rechazo de lo bello? Así es, aquí está el elogio de lo desagradable boccioniano y la búsqueda de lo macabro. Es más, esta alusión a las “danzas macabras” hace pensar que Depero, en una óptica amplia, miraba más aquí y más allá del futurismo: desde Alberto Martini a Romolo Romani⁴, del que toma esa actitud angustiosa, esa idea del grito “sordo”; la impotencia para una condición humana que poco a poco parece devenir casi patológica. En junio de 1913 publica su primer libro⁵, con el título *Spezzature (impressioni-segni-ritmi)* [Pedazos (impresiones-signos-ritmos)] [cat. 16]. En él, además de los ecos de aquel gusto, épico, por las fuerzas naturales y por el horror –que Depero toma de sus lecturas (Kafka, pero también Alfred Kubin⁶ y, sobre todo, Nietzsche)–, muestra también una notable sugestión por la bohemia literaria así como por la literatura “maldita”⁷. Sin embargo –y

este es un dato nuevo–, Depero muestra que ya ha “tomado nota” del futurismo, si no a nivel formal, sí en su vertiente filosófica y literaria.

Desde finales de 1911, como muy tarde principios de 1912, el futurismo estaba ya en Rovereto. Gino Sottocchia, periodista y poeta-escritor, se había convertido en su portavoz y en 1912 había publicado una selección de composiciones poéticas titulada *La nova voce*⁸. En este inédito y raro volumen, junto a distintas composiciones poéticas de ascendencia todavía dannunziana, se encuentran otras ya referidas al movimiento marinettiano, como un poema en verso libre dedicado a Folgore⁹. Además, inserta a modo de tabla fuera del texto, está la reproducción fotoestática de una carta de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) a Sottocchia, con membrete del Movimiento Futurista, valorando el trabajo desarrollado, pero también animándolo a despojarse todavía de influencias y adornos decimonónicos decadentes y simbolistas. Depero pertenece, por tanto, al pequeño manojito de jóvenes exuberantes, simpatizantes del futurismo, a los que probablemente Sottocchia sirve de catalizador y da coraje. Sin embargo, en *Spezzature* el futurismo se encuentra sólo en germen; en todo caso, cercano al clima general de rebelión y audacia polémica con las que Depero expresa todos sus pensamientos, y no casualmente Sottocchia lo menciona como ejemplo del “futurismo de nuestro país”¹⁰.

Llegamos así a noviembre de 1913, y a su tercera muestra personal¹¹. Depero expone dibujos todavía grotescos, pero con comportamientos más audaces, más futuristas, que levantan polémicas en la crítica local. Lo que emerge es que, en esta época, Depero está ya proyectado hacia la esfera futurista y tiene plena conciencia de que su desarrollo artístico no puede realizarse en Rovereto. El contraste con lo que está aconteciendo en Florencia lo pone en una situación de abatimiento. Allí tienen lugar las batallas por el arte, por la patria y por la vida. Aquí, sin embargo, se vive sólo el aislamiento de la provincia, y a la espera de aquello que todos saben que está por llegar: la guerra.

En la *Lacerba* del 1 de diciembre de 1913 aparece el anuncio de que en Roma tendría lugar una muestra de Umberto Boccioni (1882-1916), y aquella era la señal que Depero esperaba¹².

El 11 de diciembre de 1913 llega por fin la anhelada partida hacia Roma¹³ donde se aloja en “ai Prati”, en el número 21 de la *via Terenzio*. Pese al hambre y a la falta de dinero, los primeros días son vividos con entusiasmo. Como atestigua un texto suyo que describe la exaltación que siguió a la lectura del número 24 de *Lacerba*, a la venta el 15 diciembre:

Me faltaba un pan, sentía hambre-palabras-obras, todo esquelético... Vi “Lacerba”, olí el perfume de revolución, olfateé diluvios llamativos de disparos y explosiones de petardos... Alargué el paso, saludé al amigo y me precipité en la habitación-jaula de reflexiones y violáceo aglomerarse de futuros resplandores de explosiones. ¡Hervidos- rehervidos! Casi lloraba conmovido...

“Gran Velada Futurista – Informe – Discursos – poesía – diario de a bordo...”

[Yo] Temblaba... aplaudía frenético – saltaba en pie enfurecido por tan sucia bovinidad... Leí en voz alta – burbujear sanguíneo en los labios... Las sienas martilleaban... Era de metal fundido, todo centellas... Alegría, alegría, alegría, joyas y todo por aquel nuevo, nuevo, NUEVO y gran periódico ‘LACERBA’... Violines, violines... no más habitación gris... sino rojas paredes y amarillos marcos – negras luces y sillones de llama – vasos aterciopelados – mujeres azulísimas...

Ahí la alegría de mi Navidad, en la miseria, en la gris melancolía 23 diciembre, en Roma...¹⁴.

En la Galería Futurista de Giuseppe Sprovieri está la muestra de Boccioni que se convierte en la Meca de sus continuos “peregrinajes”; durante las repetidas visitas a la muestra, y por mediación del galerista, Depero encontrará a Giacomo Balla (1871-1958) y a los otros futuristas romanos. Así, con su llegada a Roma por fin casi puede tocar con la mano el trabajo de aquellos futuristas de los que hasta entonces solamente ha leído o visto malas reproducciones fotográficas. Inicia aquí su nueva vida: la futurista.

PENSAMIENTO NÚMERO 2: EVOLUCIÓN DEL ESTILO PICTÓRICO. DE LA ABSTRACCIÓN ANALÓGICA AL FIGURATIVISMO MECÁNICO FUTUR-METAFÍSICO

La influencia boccioniana que Depero absorbe tras su llegada a Roma está ampliamente documentada en un breve pero intenso ciclo de esbozos y estudios sobre el dinamismo, probablemente realizados en la inmediatez de las repetidas visitas a la galería futurista de Sprovieri entre finales de 1913 y comienzos de 1914. En ellos es ya casi verificable la ruptura total con la producción del año anterior. De hecho ya han desaparecido los temas y las formas modernistas y simbolistas: aquí es pura materia, objetos, cuerpos, que son analizados y descompuestos en sus movimientos y en su estructura. Y, al poco tiempo, después del encuentro con Balla, llega un ulterior distanciamiento: de Boccioni. Distanciamiento ya identificable en una acuarela, *Strada+Vetrina* [Calle+Vitrina] (en el MART), de inicios de 1914, donde la imbricación de los reflejos de escritos, objetos y de una cara en el cristal remite más claramente a Balla y Boccioni.

De cualquier manera, lo que está claro es que las asiduas visitas a la Galería Sprovieri producen la invitación a participar en la Exposición Libre Futurista Internacional, que tendría lugar en abril-mayo de 1914. Entre los artistas italianos están Balla, Francesco Cangiullo, Marinetti, Arturo Martini, Ottone Rosai, Enrico Prampolini (para quien, como Depero, es su debut), Giorgio Morandi y Mario Sironi¹⁵. Entre los extranjeros, Aleksandr Arjípenco, Vasily Kandinsky, Alfred Kubin y Aleksandra Ékster¹⁶. Depero está presente con trece obras, de las cuales siete están en el catálogo, las otras fueron añadidas en segunda instancia, dada la venta de casi todas las obras expuestas. Son evidentes las referencias a Balla, especialmente en *Scomposizione di bambina in corsa* [Descomposición de niña corriendo] [fig. 1], que obviamente hace referencia a la famosa pintura del turinés, *Bambina che corre sul balcone* [Niña corriendo en el balcón], de 1912, pero se detectan también otras referencias: *Elettricità* [Electricidad] [cf. cat. 26] presenta notables similitudes con el dinamismo compenetrante y de amplias volutas de líneas-fuerza practicado por Balla, o *Luci+rumori* [Luces+ruidos] y *Bambina+giocattoli+luc*e [Niña+juguetes+luz], que claramente hacen referencia a *Plasticità+luci x velocità* [Plasticidad+luces x velocidad], también de Balla, de 1912.

En otoño de 1914 es atribuida (por mí) la compilación por parte de Depero de un manifiesto teórico, manuscrito, titulado *Complessità plastica – Gioco libero futurista – L'essere vivente artificiale* [Complejidad plástica – Juego libre futurista – El ser viviente artificial]¹⁷, aunque alguno haya insinuado

fig. 1. *Scomposizione di bambina in corsa*
[Descomposición de niña corriendo], 1914. Colección particular



que pueda ser posterior a *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo] [cat. 36]¹⁸, datado el 11 marzo de 1915 (en el intento de atribuirse los méritos a posteriori)¹⁹. El manifiesto se compone de catorce folios escritos con pincel en tinta bicolor, y se divide en tres partes sustanciales: 1. *Complessità plastica*; 2. *Gioco libero futurista* y 3. *Essere vivente artificiale*. Esto nace de una atenta lectura del libro *Pittura e scultura futuriste* [Pintura y escultura futuristas] [cat. 19], de Boccioni, aparecido en marzo de 1914 (por cuanto concierne, sobre todo, a las especulaciones “plásticas”), pero también de las aportaciones teóricas de Luigi Russolo (1885-1947) (por el “ruidismo”) [cf. cat. 13] y de Carlo Carrà (1881-1966) (por cuanto concierne a la esfera de las onomatopeyas). No es que Depero hubiera realizado una operación de copia-pegar de escritos anteriores, pues es del todo inédita la idea de Depero acerca de las modalidades de actuación de la praxis artística en el seno de la sociedad, con el intento de llegar a realizar el binomio “arte-vida”, que desde los inicios estaba en el ADN del futurismo, pero que poco a poco se había perdido, diluido, en el magma y en la marea de tantas intervenciones teórico-programáticas, y que ahora, en cambio, Depero quería reconducir hacia una “visión global”, claro está que con un notable impulso utópico, típico de ciertos intelectuales de “confín”, precisamente porque desde el “borde”, donde son posibles las comparaciones “laterales”, se tiene una visión más objetiva del “contenido”.

En *Complessità plastica*... Depero parte de dos premisas y hace surgir, por necesidad lógica, una

tercera proposición conclusiva. En otras palabras, va más allá, por ejemplo, del sentido estrictamente literario de las “palabras-en-libertad” (que, superficialmente, pueden sólo parecer un “léxico” posterior al codificado por la sintaxis) y las transforma en una “nueva semiótica”, es decir, en un conjunto de “significantes”, de signos lingüísticos y códigos de la comunicación que puedan dialogar e intervenir en el marco de la vida social, y que llama “equivalentes”. Y estas equivalentes, según los postulados de Depero, debían servir para realizar la tesis boccioniana de la superación de los distintos ámbitos de la pintura, la poesía, la música y la escultura, que se habrían debido fundir en aquel todo uno que Boccioni definía como “creación”²⁰. Para alcanzar esto, Depero postulaba, precisamente, la creación de una “nueva estética de la realidad”, que definía como “plasticidad compleja – ruidosa – psíquica” y que se articulaba en once puntos, debiendo llegar a ser “abstracta, transparentísima, coloreadísima, ligerísima, continuamente en movimiento, suspendida en el espacio, transformable, luminosa, volátil, ruidosa y milagrosamente estre-mecedora”²¹. Esta “plasticidad compleja” se ponía entonces en total contraposición con una plástica “estática, opaca, incolora, pesada, fija, de materia única y estable, seria y monótona, silenciosa, fétidamente fúnebre”²². En cuanto a las características mencionadas arriba, debían en suma contribuir a definir, gracias al uso de “equivalentes tono-plásticos, fono-plásticos y psico-plásticos”, la naturaleza propiamente fenomenológica de los “conjuntos plásticos” que compendaban todo esto. Es decir

“dar cuerpo” a las propiedades emocionales de los colores, los sonidos y las palabras.

Ahora, si en las primeras ocho páginas Depero describe el “juguete” (el conjunto plástico), en la segunda parte, que titula “Juego libre futurista”, define en cambio al “destinatario”. Y es evidente que el “conjunto plástico”, en la óptica deperiana, pretende superar no sólo a la escultura tradicional, sino también a la futurista, introduciendo (y aquí está el factor innovador) el sentido lúdico, el juego, como praxis artística. Y en efecto, para poder funcionar, el “conjunto plástico” reclama a menudo una intervención “externa”, y esta interacción del destinatario con el conjunto plástico liberará y desarrollará –según Depero– aquella sensibilidad estética a menudo cautiva dentro del ser a causa de las convenciones sociales.

Bruno Passamani a su vez insistía mucho (con razón) sobre el hecho de que esta nueva visión del juego, entendido como actividad estética y también poética, era una absoluta novedad también para el futurismo, precisamente porque iba más allá de los impetuosos giros verbales toscanos de Aldo Palazzeschi y de su contrador, de su “dejado que me divierta”, entendido como “última playa” (“ninguno pide nada a los poetas”)²³. Depero, sin embargo, entendía el juego como vía primaria para una suerte de refundación de la praxis artística, a través justamente de la remodulación del papel del artista, más inervado en la sociedad²⁴.

Llegados a este punto, también las polémicas de años anteriores entre futuristas y cubistas se vuelven opacas, lejanas, precisamente porque se limitan a posibilidades de contigüidad de signo. La fuga utópica hacia delante del futurismo, gracias también a Depero, no quedará ni siquiera en el recuerdo.

En los últimos meses de 1914 se pueden entonces datar los primeros resultados del nuevo curso pictórico deperiano, hijo de las formulaciones del manifiesto *Complèssità plastica*... Se trata de obras hoy dispersas, pero localizables en fotos y documentos de la época. En una anotación autógrafa inédita, realizada con ocasión de la muestra per-

sonal romana de *corso Umberto* en abril de 1916, encontramos enumerados los “dibujos abstractos estilo Depero” realizados justo entre 1914 y los primeros meses de 1916²⁵. El elenco proporciona título, técnica, formato y fecha: aunque se detiene en el primer folio con un salomónico “continúa”, nos da ocasión de conocer los datos completos de un conjunto de dieciocho obras (y entre ellas, *Ritmi di strada* [Ritmos callejeros] [fig. 2]). El otoño-invierno 1914-15 está ciertamente dedicado al desarrollo de una nueva pintura, a la revisión del manifiesto manuscrito y a la construcción de “conjuntos plásticos” (algunos, incluso, como documentan las fotos de la época, están datados “Roma 1914”). Pero el acontecimiento importante de los primeros meses de 1915 (en marzo) es la publicación “oficial”, en cuanto “movimiento futurista”, del manifiesto *Ricostruzione futurista dell’universo*, escrito por Balla y Depero, que se definen “abstractos futuristas”²⁶. Se trata de un hecho importante, porque reconoce a Depero también como teórico, pero sobre todo porque este manifiesto supone un verdadero punto de partida en el futurismo de mediados de los años diez. Incluso abre toda una serie de posibilidades operativas y aplicadas a la intervención del artista en más ámbitos de la esfera humana, en un impulso de superación de los ámbitos de pintura y escultura. Y es, precisamente por esto, al fin y al cabo obvio, por lo que este manifiesto firmado junto con Balla es hijo de aquel otro manuscrito de Depero del año anterior, después revisado y corregido por Balla y Marinetti.

Entretanto la “gran guerra” estaba en curso en gran parte de Europa desde 1914, aunque Italia permanecía neutral. Años antes había estipulado una alianza con Austria y Alemania, y por tanto el gobierno no quería intervenir en el conflicto. Para los futuristas esta neutralidad era una “vergüenza nacional”. Desde las páginas de *Lacerba*, número tras número, los ataques al gobierno eran cada vez más duros y las manifestaciones “intervencionistas” –que pedían sumarse a la guerra, no “junto a” Austria, sino “contra” Austria, con el fin de liberar los últimos territorios lingüística

y culturalmente italianos todavía bajo el Imperio Austrohúngaro, es decir Trento y Trieste– poco a poco se intensificaban, llegando a ser periódicas. El propio Depero en sus escritos describe aquellos momentos cruciales, y se puede imaginar con qué pasión, con qué emoción en el corazón pudo haberlos vivido. Él, originario justamente de Trento, la tierra que quería unirse a Italia, en medio de las masas que querían hacer la guerra para liberar a su tierra del yugo de Austria, gritaba quizá más que todos, y a menudo era arrestado junto con Marinetti y Boccioni. Probablemente concomitante con la entrada de Italia en el conflicto mundial, el 24 de mayo de 1915, es una colérica composición “intervencionista” de Depero en la que escribía:

BRINDEMOS... Potente spettacolo, un millón de italiani liberados, vengare a nuestros hijos y hermanos mártires... GRITEMOS ABAJO AUSTRIA... MUERTE A AUSTRIA, MUERTE A LOS ALEMANES, AHORQUEMOS AL EMPERADOR, BUUUUMMMM... PATAPLUMF... FERROZMENTE – GLORIOSAMENTE COMBATIR TRIUNFAR POR TRENTO Y TRIESTE²⁷.

Así pues, inevitablemente, y por coherencia, se enrola voluntario y permanece en el frente hasta agosto. Por las numerosas cartas y postales que escribe a su esposa, que permanece cerca de Roma, sabemos que fue una experiencia terrible, y que Depero, a su regreso a Roma, teniéndola todavía muy viva en su mente, la plasma en una breve serie de dibujos “guerreros” (hoy en día perdidos, pero en gran parte documentados en fotos de la época) en los cuales indaga sobre el dato “pirotécnico” de la guerra. Como se puede intuir, Depero no pinta situaciones u objetos, sino que, sobre todo, el sujeto de estas pinturas es propiamente el sonido, el ruido de la explosión, que se solidifica y toma forma en la mente del artista siguiendo aquel proceso analógico preanunciado ya en el manifiesto *Complèssità*... y después puntualizado en *Ricostruzione*... Ciertamente, como se ha dicho, Depero había “estudiado” a los maestros, en primer lugar Carrà, y su manifiesto *La pittura dei suoni, rumori e odori* [La pintura de los sonidos, ruidos y olores], de 1913, y después también al Marinetti de *Zang Tumb Tuumb* y *La battaglia di Adrianopoli* [La batalla de Adrianópolis], de 1914, en los cuales la relación sonido-ruido-imagen y palabras era muy estrecha, pero, a diferencia de ellos, Depero se distancia del dato real, de toda referencia lógica, de espacio y tiempo, y confía sobre todo en la analogía entre sonidos y visión y en sus interacciones emotivo-psicológicas. Así el “timbre” sonoro en Depero se convierte en “timbre” cromático y este color asume “volumen”, es decir, una “forma”, justo porque Depero es pintor, pero también un “plástico”.

Pero ya se perfila en el horizonte la preparación de su gran muestra individual anunciada desde hacía tiempo y que se concreta en abril de 1916. Lo señala también el propio Boccioni en enero, en su rúbrica de *Avvenimenti* después de haber visitado el estudio de Depero a finales de 1915: “Trabajador infatigable, tiene ya acumulada una producción enorme, donde el dinamismo se



fig. 2. *Ritmi di strada* [Ritmos callejeros], 1914. Colección particular



fig. 3. *Ciz-ciz guaglia*, 1915.
Colección particular



fig. 4. *Movimento d'uccello*
[Movimiento de pájaro],
1916. MART, Museo di arte
moderna e contemporanea di
Trento e Rovereto

ha estudiado y expresado en todas sus infinitas posibilidades. Una próxima exposición mostrará en Depero a un artista completamente nuevo²⁸. Y, posteriormente, el catálogo-manifiesto teórico será justamente la ocasión de precisar la entidad, amplitud y paternidad de sus invenciones, subdivididas en: 1. Motorruidismo – 2. Drama abstracto picto-plástico – 3. Arquitectura dinámica – 4. Palabras en libertad²⁹. En el primer punto, donde en sustancia se tratan conjuntos plásticos, Depero formula la distinción entre él y Balla por lo que concierne a las invenciones respectivas: se comprende así que Balla ha trabajado sobre la analogía formal dinámica y sobre el polimaterialismo, mientras que Depero se ocupaba de la investigación analógica conectada al cinetismo. Depero llevará a la muestra una notable cantidad de construcciones, hoy casi todas destruidas, como por ejemplo *Ki-Ki-golà* y esbozos motorruidosos como *Pianoforte motorruista* [Piano motorruidoso], de 1915 [cf. fig. 6, p.

284]³⁰, y los cuatro trajes plásticos motorruidosos y luminosos para el baile *Mimismagia*, de 1916 [cat. 47-50]. El segundo punto se refiere a la pintura, y Depero lo subdivide a su vez en: a) abstracción del desarrollo orgánico del estado de ánimo plástico - b) abstracción animal - c) abstracción floral. Y sobre estos enunciados, ya en el invierno 1915-16, nace un grupo de obras que se presentarán en la muestra, entre ellas *Ciz-ciz-guaglia* (1915, papel coloreado) [fig. 3] y *Movimento d'uccello* [Movimiento de pájaro] (1916, óleo sobre tela) [fig. 4] hoy en el MART³¹. Junto con las del bienio 1914-15 forman un corpus de obras de gran interés, que sin embargo se han dispersado casi por completo en distintas colecciones extranjeras (seguramente muchas obras fueron destruidas, y otras repintadas debido a la escasez de telas). El tercer punto de la invitación-manifiesto desarrolla posteriormente las pulsiones arquitectónicas ya presentes en *Reconstrucción futurista del universo*, represen-

tadas en la muestra por obras como *Padiglioni plastici futuristi* [Pabellones plásticos futuristas] y *Vegetazione a deformazione artificiale* [Vegetación con deformación artificial]. Por su parte, el punto final, el cuarto, versa sobre “palabras en libertad”, con grandes composiciones de arquitectura tipográfica y poesías “onomalingüísticas”, una suerte de verbalización abstracta de su invención sobre bases onomatopéyicas.

Se hablaba, más arriba, de la notable mole de construcciones expuestas en la muestra de abril; algunos meses después, conversando con el ruso Mijaíl Semiónov (1873-1952), que había visitado su estudio, a la pregunta “¿también usted pintor futurista?” Depero responde con un improbable pastiche franco-alemán inventado por él sobre la marcha: “no, ne pà sculteur in ghips, ma in carton... grosse papier” [No, no escultor en yeso, sino en cartón... papel grande]. En resumen, incide en que él es, antes que nada, un “plástico” y que la pintura, por tanto, viene después: una pintura abstracta como la de Balla, su maestro, pero con más volumen, porque es hija de su escultura en cartón. Así pues, pintura que se distingue de la de Balla por sus aplicaciones de tintas lisas casi tridimensionales, que podríamos denominar “plástico-dinámicas”. Y estas tintas lisas y este impulso a la solidificación de la pintura serán después la base de su gráfica publicitaria. Pero antes... ¡estará el teatro!

El teatro es, en definitiva, el elemento clave para la comprensión de la futura iconografía pictórica y gráfica de Depero. En el teatro Depero alcanza quizá sus más altas concepciones vanguardistas: comenzando por *Colori* [Colores], de 1915, o por entidades cromático-abstractas, como *Mimismagia*, de 1916, con trajes transformables, hinchables, luminosos y sonoros... es decir, irrealizables en la época. Y después *Le chant du rossignol* [El ruiseñor], de 1917 [cf. cat. 51-53, 59, 60], para cerrar con sus *Balli Plastici* [Bailes plásticos], de 1918 [cat. 76-82], ideados junto con el poeta suizo Gilbert Clavel (1883-1927). Pero, más allá del hecho escénico en sí mismo, lo que más nos interesa aquí es que, una vez clausurado el espectáculo, estas marionetas se convierten en un fecundo depósito de “memoria de visión”, que Depero usará hasta los años treinta en varios niveles: el pictórico, ya en la inmediatez temporal del evento, a modo de “fijación de memoria”; el de las artes decorativas, con la realización de tapices y cojines; y por último, el de la publicidad, desde los primeros años veinte en adelante.

Sobre el teatro de Depero, que es importantísimo, ya se ocupan otros en este catálogo, y por tanto no se trata de repetirse. Sin embargo, vale la pena recordar su estancia en Capri y Positano, que, además de en los proyectos teatrales, ve a Depero ocupadísimo también en el frente pictórico y plástico. Y es sobre todo la figura oculta y onírica de Clavel, las atmósferas oscuras y tétricas de su castillo, su joroba y las analogías plásticas que de todo ello brotan, lo que entra con gran fuerza en su pintura, imponiéndole un decidido giro figurativo respecto a los dibujos abstractos del bienio 1914-16.

Dibujos que, digámoslo claramente, Depero había vendido sólo en parte, y sólo a aquella *intelligentsia* internacional, a personajes como Ígor Stravinsky, Léonide Massine, Lev Bakst, y otros pocos que conocían el trabajo de Kandinsky y de Malévich, y que por eso eran capaces de reconocer el carácter de absoluta vanguardia de esta “vía italiana” a la abstracción, por parte de Balla, Depero y Baldessari³², una vía no “espiritualista” como la de Kandinsky, ni conceptual-suprematista como la de Malévich, sino regulada por las “analogías plásticas”. Un dato novedoso que, en el panorama internacional, habían entendido y apreciado. ¿Pero en Italia? Nada. Por eso Depero vuelve a la figuración y a un contexto espacial, el paisaje, es decir, a formas que, a primera vista, se dirían natural-realistas. Sin embargo, en esta vuelta a lo figurativo, Depero trabaja siempre sobre la línea de sus desarrollos plástico-figurativos precedentes, en particular sobre la experiencia de las figuraciones “constructivas”, sintéticas y esenciales, ideadas para los trajes de *Le chant du rossignol*, y realizadas con papeles de colores. Ahora, en el clima de Capri, pero sobre todo en su luz y en sus atardeceres, descubre tonalidades para él casi desconocidas. Digo esto, porque es necesario considerar que Depero provenía de Rovereto, en el “profundo Norte”, en el Trentino, una pequeña ciudad en el fondo de un valle pre-alpino, rodeada de montañas que ascienden entre los mil trescientos y los mil seiscientos metros, montañas que no permiten un atardecer, digamos, de “sol rojo”. En otras palabras, en Rovereto, cuando el sol cae, es sólo porque se oculta tras la montaña: pero en realidad está todavía relativamente alto. Y después está la luz, que arriba, entre las montañas, es cortante, vívida, y que emana desde un cielo por lo general terso. Capri es otra cosa, está sobre el mar, “asomada” al Oeste, y por tanto con atardeceres que escalonan todas las posibles gradaciones del amarillo al morado y con una luz difusa y refleja, que proviene ya del cielo, ya de la superficie del mar. Para Depero todo esto fue, en sustancia, una nueva y, en cierto sentido, inédita aproximación cromática a la “realidad”, y esto explica la nueva paleta anti-naturalista, cromáticamente más decidida y ampliada en su espectro cromático, así como el uso más frecuente de la acuarela, una técnica hasta entonces usada sólo esporádicamente [fig. 5].

Más allá de Clavel, sus personajes son, pues, marineros, aldeanas (aguadoras) bailarines de tarantela, fumadores, paisajes y arquitecturas “sintéticas” (de personas). Una producción conspicua, dado que, en septiembre de 1917, Depero organiza una muestra de cien obras, expuestas en una gran sala del famoso Caffè Morgano, en cuyo catálogo declara haberlas realizado “de mayo a agosto de 1917 en Anacapri”³³. Un vistazo a la lista de obras nos proporciona otra interesante información, y es que ya en esta época estaban bastante avanzadas y precisadas las ideas respecto a los *Balli Plastici* (el espectáculo de vanguardia que tendrá lugar en Roma en 1918), dado que al menos dos obras se referían expresamente a los “Salvajes”,



fig. 5. *Donna in vetrina* [Mujer en escaparate], 1917. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

es decir, a una de las coreografías que después se realizarán en el espectáculo. Este hecho es doblemente interesante, porque viene en cierto modo a “desmentir” una creencia bastante arraigada en el análisis de la pintura deperiana, y era que esta se había desarrollado sobre los “fundamentos” de los *Balli Plastici*, es decir, como “memoria de visión” casi serial, retomada después más veces; aquí, en cambio, la experiencia teatral es “pre-anunciada”, incluso “re-evocada”. Por otra parte, si queremos dar fe a una firma y una fecha anotadas en 1947 –es decir, el año en que Depero “restauró” el dibujo *La grande Selvaggia* [La gran salvaje], firmada abajo “Capri - F. Depero - 1917”–, debemos concluir que también este personaje estaba perfectamente codificado antes del regreso a Roma, en octubre de 1917, que, de otro modo, Depero habría firmado con un “Roma - F. Depero - 1917”. En este periodo, aunque seguramente de 1918, situaría idealmente también la famosa pintura *Clavel nella funicolare* [Clavel en el funicular], ya propiedad del galerista Sprovieri (junto a otra pintura de análogas dimensiones, titulada *Villaggio luminoso* [Aldea luminosa] y alusiva precisamente a uno de los “escenarios” de los *Balli Plastici*), por el ambiente capriota que se respira. Hay en esta obra un clima pre-metafísico de gran fuerza, que Depero difícilmente hubiera podido alcanzar sin frecuentar de forma continua, sin la presencia física, de Clavel. Póngase esta pintura junto a otra de los Museos Cívicos de Milán, un Clavel casi cubista sentado a la mesa, un Clavel que parece casi casi salido del escenario de los *Balli*

Plastici, hasta tal punto que parece una marioneta, por lo demás poco metafísica.

A principios de octubre de 1917 Depero está ya de vuelta en Roma. El libro que está ilustrando para Clavel (*Un istituto per suicidi* [Una institución para suicidas] [cat. 66, 73, 74]) está en elaboración, mientras están en gestación los *Balli Plastici*, que serán una nueva concepción del teatro de marionetas, según la óptica de vanguardia. El espectáculo se llevó a escena el 14 de abril y fue repetido con éxito once veces. La experiencia de los *Balli Plastici*, como se ha dicho, se reveló como una preciosa fuente de inspiración iconográfica que dio vida a un ciclo pictórico, en el cual la efímera existencia de aquellos personajes de madera (utilizados después para calentar a Depero y a Rosetta en la estufa de su casa...) fue “fijada” para siempre. Claramente de este periodo (o realizadas en el curso de 1918) son algunas de las obras más significativas de la pintura deperiana, como la gran pintura *I miei Balli Plastici* [Mis bailes plásticos] [cat. 82], donde, con una estructura que recuerda los grandes ciclos de jeroglíficos egipcios (reminiscencias clavelianas), aquella experiencia se asume en su globalidad, o *Rotazione di ballerina e pappagalli* [Rotación de bailarina y papagayos], o *I selvaggi rossi e neri* [Los salvajes rojos y negros] [cat. 71], aparecido también en la cubierta de *Il Mondo* en abril de 1919 [cat. 85].

En agosto de 1918 Depero se traslada a Viareggio para la gran exposición *La pittura d'avanguardia* [La pintura de vanguardia], que se celebra en el Kursaal, y en la que participan Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Enrico Prampolini, Achille Lega, Primo Conti, y otros³⁴. Entre las pinturas que expone figuran *Doppio ritratto di Clavel* [Doble retrato de Clavel] (colección Mattioli), *Prospettiva sotterranea* (cioè *Clavel nella funicolare*) [Perspectiva subterránea (es decir, Clavel en el funicular)] y un *Capri - Sintesi prospettiva luminosa* [Capri - Síntesis perspectiva luminosa] (que debería ser *Paese di tarantelle* [Pueblo de tarantelas]) [cat. 83]. Siguen una *Scena napoletana* [Escena napolitana], *Complesso plastico di ballerini* [Conjunto plástico de bailarines], *Selvaggi-Marionette* [Salvajes-Marionetas] y *Prospettiva campestre con vacche* [Paisaje campestre con vacas]...

Durante la muestra, el 29 octubre, De Pisis pronunció una conferencia en el Casino y, entre otros, habló también de Depero, afirmando:

[...] a primera vista el arte de Depero es sobre todo decorativo, colorista y sugestivo. La pureza de los colores, que parecen sonreírnos en una luminosísima atmósfera matinal, de pronto atrae con la exactitud de sus líneas crudas y su contorno decidido. Pero si observamos bien, esas figuras deperianas de madera, rígidas, de titiriteros, encierran un profundo misterio. Tienen un aspecto fatal, quizá doloroso. Su humanidad nos interesa y nos hace pensar en la de posibles habitantes de la Luna. Si nosotros, como absortos, casi magnetizados, ante la lámina de un gran espejo, nos pusiéramos a contemplar el más grande y complejo cuadro de Depero, “Capri”, nos sentiríamos verdaderamente oprimidos por el sentido de calor y de luz deslumbrante que invade la tela, encantados ante las casas, los pórticos y las figuras, incrustados en un cielo de ostra y de perla; a nuestros ojos, a nuestra memoria volverían

pesadamente las escenas de ciertos monumentos egipcios, terribles, espectrales, sugestivos, precisamente en su leñosa y esquelética simplicidad y en su inefable ritmo³⁵.

La lectura de *De Pisis* es aquí clara, y capta en profundidad la situación creativa de Depero tras la experiencia de *Capri* y, sobre todo, después de haber conocido a Clavel. Hasta tal punto que se podría hablar de un Depero “antes” y “después” de Clavel, como justamente, entre líneas, señala *De Pisis* cuando escribe:

[...] Depero partió también del futurismo, que dejó huella en él y todavía le atraen las perspectivas sintéticas y las descomposiciones sabias de planos y de cuerpos... Aunque se dice futurista, es más complejo y con caracteres que yo llamaría pos-futuristas, es un joven y tenaz trabajador [...]³⁶.

Así pues, la palabra “pos-futurista” parecería la clave, según *De Pisis*, del arte de Depero en octubre en 1918. En su examen, además, descubre, junto a los rasgos egipcios, otras influencias que provienen de más lejos y que tienen un cuño tan primitivista que podríamos parafrasear como “primigenio” para hacerlo comprensible y accesible especialmente a aquellas almas puras todavía no corrompidas por la civilización moderna. Lo que parecería una paradoja para quien se profesa futurista. Pero ¿qué decir entonces de sus junglas tropicales, de sus desenfrenadas danzas salvajes? *De Pisis* prosigue:

[...] tiene una consumada pericia técnica, que le permite encontrar efectos coloristas agradables también a los ojos de los profanos y que nos lo muestra pintor a primera vista. Se ha dicho que un buen juez de las obras modernas sería aquel que viniera de la oscuridad, del silencio, de la quietud perfecta... Estoy seguro de que sería más capaz de penetrar en el verdadero espíritu de las fuertes obras de Depero, un salvaje virgen de panaceas anecdóticas, histórico-sentimentales que un crítico viciado por falsas preocupaciones estetizantes. ¿O no se ha enseñado siempre que la línea verdaderamente grande y universal aparece en la infancia de los pueblos y precede ampliamente a la lenta evolución de la civilización?³⁷.

Un último apunte dedicado a la obra llamada *Capri*, un “gran y complejo cuadro” que no es difícil colocar junto al ya mencionado *Paese di tarantelle*, de junio de 1918, cuya presencia en exposiciones está además documentada en un artículo de Mario Tinti, que se extiende tanto sobre Depero como sobre esta obra:

[...] Me queda hablar del artista más significativo de la muestra, un verdadero maestro de la fantasía y de la decoración: Depero. [...] En el “*Paese di tarantelle*” son los hombres [...] que asumen aspectos y gestos de marionetas o de juguetes. Es una visión festiva de la isla de Capri, donde cada color y cada forma aparecen transfigurados como a través de un prisma de cristal, y en el cual cada cosa se solidifica y vibra internamente, como hecha de piedras preciosas, dentro de la difusa llamarada orgiástica del sol. Hay en él un sentido alegremente folclórico de tarantelas y de carros pintados, que eclosionan aquí y allá como flores atrevidas, en la soledad casi lunar que dos turistas saborean suspendidos en el vacío estático, polarizados por los colores y las luces; mientras calles de un amarillo deslumbrante se mueven perezosamente entre el sueño de arquitecturas geométricas de colores nítidos y absolutos. Pero a pesar de la abstracción fantástica, en este cuadro permanecen elementos sensibles y casi impresionistas.

En la vasta escena panorámica, de una perspectiva que recuerda a Paolo Uccello, nuestra fantasía vive y vaga sensiblemente. Signo de que Depero no nos ha dado una de las habituales traducciones literales en “argot” cubista, sino que ha vivido todos los aspectos de la propia visión³⁸.

En este estado de ánimo nacen, entre agosto y diciembre de 1918, obras como *La Bagnante* [La bañista] [cat. 84], originariamente concebida como boceto propio para el manifiesto de la muestra del Kursaal, pero sobre todo, en Viareggio, prosigue el trabajo de la gran tela *I miei Balli Plastici*, que ha iniciado en Roma, así como *Rotazione di ballerina e pappagalli* (cf. fig. 18 p. 274), e inicia también el espléndido *Diavoletti di caucciù a scatto* [Diablillos de caucho automáticos] [cat. 86] y que completará después en los primeros meses de 1919.

En marzo de ese año Depero participa en la *Grande Esposizione Nazionale Futurista*, celebrada primero en Milán y después en Génova y Florencia, y que quiere relanzar el futurismo de “posguerra” tras la muerte de Boccioni y Antonio Sant’Elia (1888-1916) y la defeción de Carrà. Y, a modo de inciso, no estará fuera de lugar subrayar un aspecto

que emerge en el catálogo, aunque aparentemente no hace referencia directa a la pintura (pero de hecho sí). Depero presenta, además de las pinturas, también sus consabidos “tapices” (que después serían mosaicos de telas coloreadas) y que en el catálogo define como “cuadros en tela”. Esta afirmación no sólo no ha sido considerada jamás por la crítica; diría que ni siquiera ha sido comprendida: ¡pero corresponde a una época! En otras palabras, con aquella afirmación Depero intentaba decir que para él, en 1919, la época del “cuadro pintado” había terminado, concluido, y que se podía “pintar” también con otros materiales: por ejemplo con telas, pero también con papeles de colores. Y si esto no es anticipación, en varios decenios, de los “descubrimientos” de las vanguardias de la segunda posguerra... ¿qué otra cosa sería?

A finales de la primavera de 1919, tras cinco años en Italia, Depero regresa a una Rovereto independizada de Austria pero destruida en gran parte. Su intención era abrir una “casa de arte”, un nuevo tipo de taller en el que produciría no sólo pinturas, sino también tapices decorativos

fig. 6. *La ciociara*
[Campesina de Ciociaria],
1919. Colección particular,
Brescia



(o “cuadros en tela”, como los había definido en la exposición de Milán), utensilios y arte publicitario. Pero la primera pintura que realiza es un *souvenir* [recuerdo] de Capri, *La Ciociara* [Campesina de Ciociaría] [fig. 6]. Este tipo de mujer, hierática, con una aureola como los santos, aparece sentada, en una pose renacentista, entre dos ventanas en cuya parte interior Depero inserta dos menciones, dos recuerdos de su estancia en Capri. A la izquierda, una mujer que lleva un jarro de agua y a la derecha la iglesia de Positano; en resumen, una presencia humana y otra arquitectónica.

La mujer es de por sí un recuerdo de *Paese di tarantelle* (1918), en el que una mujer (también con aureola) es de hecho la protagonista central de la obra. Pero la mujer del cuadro de 1919 nos brinda información sobre la manera en que la mujer del cuadro de 1918 había sido pintada en su momento. Porque mientras el cuadro de 1919 ha llegado a nosotros en su forma original, el de 1918 fue retocado por Depero, especialmente en la parte del delantal de la mujer, que era “decorativo”, al igual que el del cuadro de 1919. La razón de esta “corrección” se halla en una polémica entre Depero y Marinetti. Este, en un texto explicativo sobre el futurismo –un prefacio incluido precisamente en el catálogo de la *Esposizione Nazionale Futurista* [Exposición Nacional Futurista] de 1919 en Milán–, distinguía en la pintura futurista cuatro tendencias o corrientes de sensibilidad pictórica: 1. Pintura pura; 2. Dinamismo plástico; 3. Decorativismo dinámico de tintas planas, y 4. Estado de ánimo coloreado sin preocupaciones plásticas. Depero, reconociéndose bien “encasillado” en el tercer apartado, intuyó enseguida el peligro de un encasillamiento excesivamente esquemático, que podía resaltar sólo un aspecto de su personalidad artística, es decir, el “decorativo” (sus nuevos experimentos con tejidos), y con ello también relegar a un segundo plano sus otras cualidades. Por eso corrige esta y otras pinturas.

En cuanto al título, dado que en Capri no había *ciociare* (la Ciociaría es una zona del Lacio, situada al sur de Roma), el cuadro constituye un homenaje a la “ciociara” [*L’italienne*] de Picasso, de 1917, que Depero le había visto pintar en Roma, cuando Picasso le pidió ayuda para construir los personajes de *Parade*.



fig. 7. *Lettrice e ricamatrice automátiche* [Lectora y bordadora automáticas], 1920-21. Colección particular

PENSAMIENTO NÚMERO 3: LA “NUEVA” PINTURA: DE LA POSGUERRA EN NUEVA YORK

Mi pintura.

Es una arquitectura compleja de valores internos emotivos expresados en visiones orgánicas; la irrealidad pictórica, luminosa, sensitiva, impresionista, se convierte en mis cuadros en realidad plástica, sólida, construida; todas mis proyecciones parten de un único punto de vista, que fue el mismo y el único en el arte de todos los tiempos, “la perspectiva interna”, es decir, la realización del fenómeno interno.

No más realismo académico plano, no más verismo ligeramente pictórico de tímida apariencia estilística pero fuertemente transformado, reconstruido, recreado. La mirada dirigida hacia el interior, al misterioso, mágico, infinito mundo del alma, del pensamiento, de la imagen. La capacidad de materializar todo el universo vivido en los ambientes, en las zonas, en los amaneceres, en las noches del estado de ánimo. Volviendo de esta manera a la verdadera obra de arte, uniéndose a todas las grandes artes del pasado, orientales, occidentales, antiguas y modernas, sin recurrir en absoluto al semiplagio, sin pintar abstracciones incomprensibles, arbitrarias, fruto de incapacidad creativa y mala fe. La obra de arte autónoma, clara, nítida, exacta, iluminada por luz propia, vivida por flora y fauna propias, por personajes exclusivamente plásticos y pictóricos.

La aparición de la obra de arte en su irreal magia estará organizada por la naturaleza que nos rodea. Todo el universo en el que vivimos es ritmo; ningún desajuste arrítmico de línea, de forma, de color, de sonido, de ruido; todo es rigurosamente matemático, medido, pesado; tal es el estilo perfecto de lo verdadero. En la obra de arte, esto es, en la realización del universo interno, deberá existir siempre la misma disciplina rítmica, el idéntico rigor métrico, en las relaciones de cada elemento, y entonces se tendrá una auténtica obra de arte de estilo...³⁹

Así se auto-presenta Depero en el catálogo de la gran muestra, dedicada a la promoción de su Casa d’Arte Futurista, muestra que tiene lugar en el Palazzo Cova, en Milán, en enero de 1921. Y se hace evidente un “ajuste de tiro” en virtud de las mismas posiciones futuristas, allí donde Depero usa expresamente términos como “valores internos emoti-

vos [...] irrealidad pictórica, luminosa, sensitiva, impresionista”, y después “al misterioso, mágico, infinito mundo del alma [...] el estado de ánimo”, y, paradójicamente, también el “uniéndose a todas las grandes artes del pasado... sin pintar abstracciones incomprensibles, arbitrarias...” que, en cierto modo, hacen que “la obra de arte en su irreal magia estará organizada por la naturaleza que nos rodea” y, en definitiva, que la obra de arte deba someterse a un “rigor métrico, en las relaciones de cada elemento”. Si no supiéramos que quien escribe ha sido (¿y era?) un futurista de los más convencidos, parecería que estamos leyendo una declaración de intenciones de uno de los primeros seguidores de De Chirico, pero también asiduo lector de la *Pittura metafisica* [Pintura metafísica] de Carrà (1919), e incluso un anticipador de la “medida áurea” de *Du Cubisme au Classicisme* [Del cubismo al clasicismo], de Gino Severini (1883-1966), aparecido justo en aquel año. Y ¿dónde ha ido a parar el “rechazo del pasado”? ¿Dónde está la “musa mecánica” de los *Balli Plastici*, si ahora, por el contrario, se espera una dirección, mágica, de parte de la propia Naturaleza? Aquí se evidencia que el Depero de estos años está en plena evolución conceptual, comprometido en un *work-in-progress*, que vendrá a redefinir sus específicas coordenadas mucho más allá de la esfera futurista, aunque, emotivamente, él se proclamará siempre como tal. ¿Cómo concebir si no (y conciliar con el futurismo) obras como *Io e mia moglie* [Yo y mi mujer] (1919) [cat. 88] y *La casa del mago* [La casa del mago] (1920)? Obras que distan años luz de la poética futurista, a la cual oponen precisamente aquella sensibilidad “mágica” y aquella visión de una “perspectiva interna” (donde “interna” significa “interior”) explicitada en su escrito y que de hecho expresan su desosiego “existencial”, por otro lado típico, y transversal, en la cultura italiana de posguerra, exceptuando, quizás, justo el futurismo. En efecto, en *Io e mia moglie* la visión no es “simultánea”, sino más bien “simbólica”, es decir, cargada de un *pathos* mágico, de

aquella aura “mágica” del creador de obras de arte. Igual que es mágica aquella de *La casa del mago*, posteriormente acentuada por aquel ambiente “lunar”, nocturno, que encontramos de nuevo en *Città meccanizzata dalle ombre* [Ciudad mecanizada por las sombras] (1920) [cat. 99], en el que el tema onírico y también esotérico de la sombra, usado en las pinturas de Clavel, vuelve en forma solidificada. Los maniqués metafísicos de *La casa del mago*, que en realidad son “autómatas de caucho” (aunque también “seres vivientes artificiales”), vuelven también en *Lettrice e ricamatrice automatiche* [Lectora y bordadora autómatas] (1920) [fig. 7] donde Depero “añade” una “vacuidad” ambiental que sugiere el vacío y el silencio de un espacio cósmico.

Todas estas pinturas son el síntoma de un “desencanto de la civilización moderna”, que Depero vive íntimamente en el debate (que para él es todo interior) entre las proclamas victoriosas y pos-guerreras de Marinetti, por una parte, y la oleada de *rappel a l'ordre* [llamada al orden], por otra. Entre el triunfalismo casi mesiánico del futurismo de pos-guerra y la trágica realidad de las cosas.

En este periodo, la actividad de la Casa d'Arte le tiene cada vez más ocupado, hasta tal punto que el tiempo dedicado a la pintura es cada vez menos. Y justo por esto se cuentan con los dedos de una mano las pinturas realizadas a princi-

pios de los años veinte, en particular en el bienio 1922-23. Podríamos incluir *Riesumazioni alpine* [Reexhumaciones alpinas] (aunque podría ser de la segunda parte de 1921); después, *Ritratto psicologico dell'aviatore Azari* [Retrato psicológico del aviador Azari] [cat. 104], que inicia una serie de obras que poco a poco asumen progresivamente tonos y formas aerodinámicas, mostrando bien un retorno al dinamismo boccioniano, bien su “singular” adhesión al manifiesto del *Arte meccanica* [Arte mecánico] publicado en 1922 con las firmas de Ivo Pannaggi, Vinicio Paladini⁴⁰ y Enrico Prampolini. Digo “singular”, justamente porque la adhesión “mecánica” de Depero es más que nada formal, en el sentido de que está experimentando un nuevo “traje” para sus ideas, pero claro está que no comparte en su totalidad los teoremas del manifiesto. Sus logros no tienen aquella “frialdad” formal que caracteriza las obras de los tres firmantes, pero, paradójicamente, las pinturas de Depero parecen mucho más mecánicas que las de estos. Estoy hablando de obras como *Ciclista moltiplicato* [Ciclista multiplicado] [fig. 8], la primera versión de *Nitrato in velocità* [Relincho a velocidad] [fig. 9, cf. cat. 239] y *La ricamatrice* [La bordadora] [fig. 10], todos de 1922, y después *Motociclista, solido in velocità* [Motociclista, sólido con velocidad], de 1923 [cat. 153]⁴¹ y *Spazialità lunari, o Convegno in*

uno smeraldo [Espacios lunares, o Reunión en una esmeralda], de 1924 [cat. 122]. Se trata de obras caracterizadas por la forma de tubos que adquieren brazos y piernas gracias al uso masivo de los medios tonos, que han suplantado las tintas planas, pero también gracias al diagonalismo de la perspectiva, que hace efectivo el desarrollo a lo largo de las líneas-fuerza del dinamismo boccioniano. En sustancia, con los efectos óptico-dinámicos, Depero corrige la estaticidad intrínseca de sus personajes, debida justo a la acentuada dimensión plástica que les impone. Pero estas obras no nacen así, por pura inspiración ocasional: son más bien el resultado de una meditación que Depero está llevando a cabo y que ya ha dado algunas señales en pinturas anteriores. Nuevos “síntomas”, por tanto, que Depero está codificando, pero que publicará en su versión definitiva sólo en 1927, en su famoso libro con tornillos, mostrando en ello un aspecto ulterior de su concepción teórica del arte. De hecho, está sustituyendo el manifiesto “programático”, que anuncia aquello que se intenta hacer, por lo que podríamos definir como un manifiesto “de suma total”, es decir, que recoge los “resultados” efectivos que siguen a la teorización. Parafraseando desde el ámbito científico, podríamos decir que Depero lleva al conocimiento de “teorías ya probadas”, y por tanto seguras. Para confirmar esto, podríamos recurrir al

fig. 8. *Ciclista moltiplicato* [Ciclista multiplicado], 1922. Colección particular

fig. 9. *Nitrato in velocità* [Relincho a velocidad], 1922. Colección particular, en depósito en los Musei Civici di Venezia

fig. 10. *La ricamatrice* [La bordadora], 1922. Colección particular



texto *Architettura della luce* [Arquitectura de la luz], publicado en el libro *imbullonato* [libro atornillado], de 1927, pero cuyos principios están ya *per se* codificados en *La ricamatrice*, de 1922, y también en *La casa del mago*, de 1920. En esta última pintura, de hecho, uno de los maniqués metafísicos, el de la derecha, está como “bañado” por una ducha de luz verde, que crea un cono aparentemente solidificado. Todavía más, en *La ricamatrice*, la luz tiene una acción compositiva, en el sentido de que la luz crea y dibuja el espacio. Dentro del cono luminoso, donde la bordadora (su mujer, Rosetta) cose, todo es solar, mientras fuera el ambiente es lunar. Depero presta a la luz facultades compositivas, sí, pero al mismo tiempo “mágicas”, y generadoras de extrañeza, es decir, que definen unas áreas de vida y otras donde todo, también el tiempo, queda suspendido. Como escribe Depero:

Los divisionistas dirigieron sus franjas cromáticas lineales hacia las fuentes luminosas: el sol, la luna, las lámparas. Las superficies de los cuerpos quedaron plegadas y orientadas hacia esos centros de perspectiva del cuadro. Este impulso hacia un arbitrario sentido de perspectiva me inició en todas las posibilidades de nuevas perspectivas que fuesen deformaciones de aquella convencional y geométrica. Llegué así a crear construcciones sugeridas por las diversas y entrelazadas direcciones de la luz.

BOCCIONI creó e intuyó el primero la solidificación del impresionismo.

Ejemplos de luces sólidas, construidas, se encuentran también en las potencias de los Cristos en la cruz, o en los rayos que estallan desde los corazones de los santos, y quizá los obeliscos y las propias pirámides no son sino gigantescos rayos de sol solidificados o dunas geometrizadas por la luz solar. Pero aquí tenemos el paisaje reconstruido, cristalizado por el sol, delineado en todo su esplendor solar. Los rayos luminosos parecen puentes y calles dirigidos intrépidamente hacia el cielo. Las casas, los campanarios, están destruidos por terremotos en todas sus pendientes, sostenidos por paredes de mar y en equilibrio sobre abismos de sombras profundas, excavadas.

GEOMÉTRICOS POZOS DE MISTERIO.

Desde los lagos irrumpen pirámides de oro invertidas. Los personajes y los objetos brillantes se acorazan con espinas cristalinas como nuevos erizos de cristal.

EL SOL DA LA VIDA, EL SOL DA LOS COLORES y ahora el sol dona al arte una

NUEVA ARQUITECTURA⁴².

Ahora, haciendo un recorrido en sentido contrario, podremos decir que, en cambio, los conceptos que sostienen las obras más “mecánicas” como *Ciclista moltiplicato* y *Nitrato in velocità*, de 1922, y después *Motociclista, solido in velocità* y quizá también *Convegno in uno smeraldo*, que sin embargo son de 1923, serán también los codificados en un texto publicado en aquel libro mecánico de 1927, es decir, *W [Evviva] la macchina e lo stile d'acciaio* [Viva la máquina y el estilo de acero]. Estas obras son de hecho indiscutiblemente mecánicas, no sólo por el tono cromático de sus personajes, que les hace parecer como macizos bloques modelados en acero, sino también para la actitud aerodinámica, que los querría mostrar con evidente velocidad. Un comentario aparte merecería en cambio *Convegno in uno smeraldo*, que mezcla el mecanicismo de los personajes con aquella perspectiva céntrica que dirigía todo hacia la fuente luminosa: la Luz,

justamente. Es esta una obra “lunar”, envuelta por este ambiente de suspensión temporal, en el que el componente mecánico es sustancialmente sólo formal.

Veamos ahora algunos extractos de ese largo texto:

[...] nuestro arte será hijo de las máquinas: nuevo flamante esplendoroso y preciso mortalmente eléctrico [...] ADORO LOS MOTORES, ADORO LAS LOCOMOTORAS, me inspiran optimismo inquebrantable [...] T E N E M O S ruedas en las rodillas, embudos en la orejas y discos impresos en el cerebro. Pinzas en las manos, pernos en los codos y en la espalda; los músculos y los nervios son sutiles e intrincadas cadenas, poleas y ejes de transmisión, guiados por dos motores unidos, el corazón y el cerebro [...] La máquina dura mucho. La máquina sirve mucho. La máquina es diferente y bella. La máquina no traiciona [...]

Para superar todas las miserias del arte pasado abrazamos agradecidísimos la

M Á Q U I N A

M Á Q U I N A

M Á Q U I N A

MÁQUINA

máquina⁴³.

Se trata de un párrafo de claridad metálica. Una afirmación de pleno amor, no sólo por el aspecto mecánico del mundo moderno, sino también por los posibles desarrollos futuros, y al mismo tiempo un “renovado” rechazo del pasado, después de su “recuperación” de valor en este texto de 1921 que se ha citado antes. Y todavía, para cerrar el círculo de este paréntesis pictórico, hay que citar algunas

fig. 11. *Radioincendio* [Radioincendio], 1926. Colección particular



obras, todas de 1924, como los famosos *Treno partorito dal sole* [Tren parido por el sol], *Marinetti temporale patriottico* [Marinetti temporal patriótico] [cat. 121] y *Gara ippica tra le nubi* [Concurso hípico entre las nubes] [cat. 127], que muestran una evidente “discontinuidad” en el recorrido conceptual del artista, justamente porque, en su alterno “traje estilístico”, evidencian que se está llevando a cabo un nuevo proceso. Es decir, que introducen con fuerza nuevas coordenadas, y esto no es tanto el inicio de un alejamiento de la “musa mecánica”, o de una fase de reflexión, como una “remodulación” hacia una poética que vincula esta línea mecánica con la recuperación de “valores tradicionales”: su tierra, su paisaje, y en sustancia el concepto de Naturaleza en su acepción más amplia. El *rappel à l'ordre* de Cocteau tiene ya algunos años, y también en Italia está ascendiendo la revisión de Novecento, el nuevo movimiento guiado por Margherita Sarfatti⁴⁴, que a la modernolatría de los futuristas opone la recuperación de una pintura no contaminada, que mira a Paolo Uccello y a Piero della Francesca más que a los impresionistas. Es una posición diametralmente opuesta a la del futurismo, con el que inevitablemente entra en conflicto. Y sin embargo Depero expone, en Milán, en la primera muestra de Novecento, en 1926, justo porque, en efecto, era evidente una cierta convergencia.

Pero en estas alternas vicisitudes estilísticas deperianas, será todavía la musa mecánica la que “cierrre” el momento pictórico del decenio, esto es, antes de la partida de Depero hacia los Estados Unidos, en el otoño de 1928. Además de las obras citadas arriba, y partiendo de nuevo de 1924, podríamos citar *Marinaio ubriaco* [Marinero borracho] y después (quizá) *l'Autoritratto diabolico* [Autorretrato

diabólico]. Digo quizá por el segundo, porque no existe una publicación histórica que certifique la fecha, sino sólo un dibujo firmado y datado en 1924 (por lo demás con una caligrafía muy posterior), que “sugeriría” que la pintura es de la misma fecha. Sin embargo, por una serie de razones, yo lo colocaría o inmediatamente antes del viaje a Nueva York, o inmediatamente después, es decir, entre 1928 y el final de 1931, o mejor en 1932. La pintura, que representa a Depero vestido de montañés con los rascacielos de Nueva York al fondo, se encuentra de hecho incluso demasiado cercana, en su filosofía de fondo, a una bella prosa que Depero escribirá justo durante el bienio americano y en la cual se define como un “mulo metropolitano” que arranca para subir a la cima de las “dolomitas de los rascacielos”, es decir, de esta babélica selva torreada de casas-montaña. Volviendo a la producción de estos años anteriores a Nueva York, se sitúan aquí algunos de los grandes trabajos de esta década, obras en las cuales estas dos tendencias “de fondo” que hemos descrito más arriba –es decir, la mecánica (que emerge con fuerza en obras como *La Rissa* [La pelea], y la de recuperación de los “flujos naturales” (que hemos visto preanunciada en *Treno partorito dal sole*)– se entrelazan y funden en un todo que definirá una visión casi de fábula, es decir, de un paisaje natural entendido como montaje y desmontaje mecánico de la realidad (en el intento de crear una “nueva realidad fantástica”) en la mayor parte de los casos, o, por el contrario, como contraposición, incluso violenta, de los dos ámbitos, el natural, tradicional, y el del progreso tecnológico, de la modernidad. Entre estas señalo (ambas de 1926) *Fulmine compositore* [Rayo compositor] (aunque sería mejor llamarlo “destructor”), que es una meditación pesimista sobre las fuerzas naturales; y *Radioincendio* [Radioincendio] [fig. 11], que en cambio cuenta los daños del progreso cuando este se te escapa de las manos... Pero, en la mayor parte de los casos, la de Depero es una visión “solar”, justamente porque es el sol el que da la vida y el que está tomado como centro nodal, compositivo, es decir, como centro de perspectiva, de varias obras. Veáanse, por ejemplo, *Aratura (Paesaggio al tornio)* [Aradura (Paisaje con cabrestante)] [fig. 12], *La fienagione* [La siega] [fig. 13], *Proiezioni crepuscolari* [Proyecciones crepusculares] o *Il Legnaiolo* [El leñador] (los primeros tres de 1926 y el último de 1927), todas ellas obras en las que el sol o la luz tienen una función determinante en la definición formal y compositiva. No solar, pero definida por la “luz”, que con sus “conos” delinea el “espacio vital” (mientras fuera de los conos hay un “vacío absoluto”), es, en cambio, *La Rissa* (o *Umanità d'acciaio* [Humanidad de acero] o *Discussione del 3000* [Discusión del 3000]), de 1926, un dinámico montaje de robot, una civilización futura y mecánica que sin embargo está “afectada” por vicios muy “humanos”, como una solemne borrachera.

Un comportamiento del todo mecánico tienen sin embargo otra aradura, esto es, *Alto paesaggio d'acciaio (Alba e tramonto sulle Alpi)* [Alto paisaje

fig. 12. *Aratura (Paesaggio al tornio)* [Aradura (Paisaje con cabrestante)], 1926. Galleria d'Arte Moderna, Turín

fig. 13. *La Fienagione* [La siega], 1926. Colección particular



de acero (Alba y ocaso sobre los Alpes)] [cat. 143], justo con los únicos tonos del acero, *Il Gondoliere fuso* [El gondolero fundido], mecánicamente, con su góndola bajo un baño de luz metafísica, y *Solidità di cavalieri erranti* [Solidez de caballeros errantes], todos de 1927. En este último Depero opone al constructivismo formal la ausencia de las tonalidades mecánicas e introduce en él un haz solidificado de rayos solares, por una parte, y un cielo vacío, de una azul noche, por otra, envolviendo así la composición en un aura de “realismo mágico”. Se trata de la última gran pintura antes de atravesar hacia el “nuevo mundo”, que para el artista no será sólo un viaje físico, sino también el inicio de un gran cambio interior, que quizá está preanunciado aquí, en este ambiente de “suspensión de la realidad”.

PENSAMIENTO NÚMERO 4: PINTURA DESPUÉS DE NUEVA YORK

En Nueva York, como en gran parte de los años veinte, su principal actividad es la publicidad: pero de esto se habla en otro lugar... Y por eso saltamos a octubre de 1930, cuando Depero, tras dos años de duras batallas, vuelve a Italia. Y no es el mismo Depero que dos años antes había partido hacia Nueva York lleno de entusiasmo y de esperanza, porque la experiencia americana lo ha cambiado profundamente, y le ha quitado aquel impulso vital hacia el futuro que siempre lo había sostenido. Nueva York, con sus altos rascacielos centelleantes, pero también con sus tristes suburbios en ruinas; Nueva York, con la ostentación de su riqueza, pero también con su miseria mal disimulada, le

mostró el verdadero rostro del futuro tecnológico con el que los futuristas italianos siempre habían soñado. Este futuro no era “la ciudad solar”, eficiente, hermanada, vista por Sant’Elia, sino un caótico y hormigueante crisol de razas y gente apesadumbrada, jadeante, insensible, desconfiada, violenta y asustada. No un futuro para el bien del hombre sino, quizá, su prisión tecnológica.

Así pues, de vuelta entre sus montes, en el Trentino, Depero reencuentra el contacto con la realidad, con la concreción, con los valores de la tierra y de la familia. El regreso a la pintura, al arte, refleja su estado emocional, adolece además de la caída de pulsión creativa debida al hecho de haber “verificado” aquel futuro tan anhelado pero que después lo ha decepcionado, del cual no queda ya nada que imaginar.

En Nueva York ha pintado quizá su *Big Sale* (*Mercato di Down-Town*) [Gran rebaja (Mercado en el centro)] [cat. 184], un fresco de la vida del

centro de Nueva York, el mercado al aire libre de Canal Street. Después, desde el inicio y poco a poco con el avanzar del decenio, cambian también las temáticas: de los caballos al galope, de los autómatas alegres y de las visiones metropolitanas se pasa rápidamente a las cabañas alpinas, a los bebedores rústicos, a los animales de montañas. Muy reducida su actividad como gráfico publicitario, su alegría innata parece enfriarse, y su paleta lo refleja. En la *XVIII Biennale di Venezia*, en 1932, presenta un núcleo de obras de gran calidad pictórica pero en las que prevalecen las tonalidades monocromáticas y “frías”. Entre las obras expuestas destacan algunas obras maestras, como *Big Sale*, *Sintesi veneziana* [Síntesis veneciana] [fig. 14], *Prismi lunari* [Prismas lunares] [fig. 15], *Nitrito in velocità* y *Elasticità di gatti* [Elasticidad de gatos]. Pero estas obras señalan también una “re-modulación” de su visión del arte y de la vida. En ellas encontramos el intento de una comunión universal entre la musa mecánica y la de



fig. 14. *Sintesi veneziana* [Síntesis veneciana], 1932. Ministero delle Attività Produttive, Roma

fig. 15. *Prismi lunari* [Prismas lunares], 1932. Galleria nazionale d'arte moderna, Roma

fig. 16. *Natura morta accesa* [Naturaleza muerta encendida], 1932. Colección particular

fig. 17. *Colpo di vento* [Golpe de viento], 1947. Colección particular





fig. 18. *Gli automi*
[Los autómatas], 1945.
Colección particular

la velocidad, con la energía que emana de los “flujos naturales”. Es como una especie de *palingenesis* que Depero intenta llevar a cumplimiento, pero, a pesar de eso, traza aquí las coordenadas de aquello que él “ya no es” y especialmente de cómo “quiere ser”. Aludo aquí a *Prismi lunari*, envuelto en su aura mágica, en el azul noche lunar, en un “tiempo sin tiempo”, en el silencio del espacio, mientras otra obra, *Elasticità di gatti*, encuentra justificación en la analogía de los “movimientos de los oscilantes alerces o de los gatos elásticos, felices y pensantes” de un escrito suyo de entonces titulado *Aver fede* [Tener fe]⁴⁵.

Todo esto nos hace entender cómo, desde su regreso de Nueva York en adelante, su pintura tiene directa correlación con sus escritos, cada vez más numerosos, como si Depero en este momento de pasaje crucial, sintiese la necesidad de una “sustancia poética” como ancla de salvación. Y es tanto como decir que su pintura se convierte en un ámbito de especulación literaria, es decir, todo lo contrario de una secuencia, improvisada, de “futurismo lugareño o rústico”, como a menudo se ha pensado de su trabajo de los años treinta en adelante. Se podría afirmar más bien que su pintura pasa de un *topos* lúdico –en el que encuentran vida sus creaciones teatrales y que caracteriza su producción de 1917-18 hasta su estancia en Nueva York– a convertirse ahora en un momento de “solidificación visual” de una idea poética y literaria. De 1935 en adelante, toda su obra pictórica se alejará cada vez más de las temáticas clásicas del futurismo (la velocidad, el dinamismo, la máquina) para centrarse sobre todo en una relectura, todavía en

parte futurista en su rendición volumétrica, de temáticas naturalistas, cuando no rústicas [fig. 16].

En los años cuarenta, tras una segunda desastrosa estancia en Nueva York (1947-49) –durante la cual, por otra parte, pinta el distinguido *Colpo di vento* [Golpe de viento] (1947) [fig. 17]–, su pintura vive un continuo reflujo entre el retorno nostálgico a los personajes de los *Balli Plastici* (*Gli automi*, 1915 [fig. 18]) o a las visiones simultáneas de *Capogiro* [Vértigo] (1946) y a las nuevas formulaciones de “pintura nuclear” (*Iride nucleare di gallo* [Iris nuclear de gallo], 1950).

Pinta mientras las fuerzas se lo permiten y en los últimos años se dedica a la preparación de su museo, que abre en agosto de 1959. Después, el 29 de octubre de 1960, Depero nos abandona, sin clamores, dejando en la ciudad de Rovereto un patrimonio de más de tres mil obras.

- 1 Un tipo de escuela secundaria superior orientada a la formación profesional [N. del Ed.].
- 2 Luciano Baldessari (1896-1982), arquitecto, diseñador y pintor se unió al movimiento futurista liderado por Depero en 1913; Carlo Belli (1903-1991), periodista, escritor y crítico de arte, autor del relato homónimo que inspiró la obra de Depero *Città meccanizzata dalle ombre*; Fausto Melotti (1901-1986), pintor y escultor; Gino Pollini (1903-1991), arquitecto y uno de los promotores de la arquitectura racional en Italia, al igual que Adalberto Libera (1903-1963) [N. del Ed.].
- 3 “[...] lo voglio tuffarmi nel lordo della vita umana. Il chirurgo, il medico studia i mali del corpo umano; io, invece, studio nell'arte il goffo, il tísico, l'infezione dello spirito. Spalanco le pupille, vivo di danze macabre d'allucinati, d'urli rauchi, guaiti acri, risa lacerate, punture ironiche e graffi indemoniati...” “L'esposizione di arte grottesca”. *Alto Adige*, 7-8 febrero 1913. en todas las citas se ha conservado la grafía original de los

nombres, así como algunas formas gramaticales o de sintaxis en uso en la época.

- 4 Alberto Martini (1876-1954), pintor e ilustrador, es considerado uno de los precursores del surrealismo por la presencia en su obra de elementos eróticos y fantásticos; Romolo Romani (1884-1916), pintor e ilustrador, colaboró en la revista *Poesia* y su firma aparecía en el primer volante del *Manifesto dei pittori futuristi* [Manifiesto de los pintores futuristas], aunque fue retirado cuando este se publicó oficialmente. El manifiesto se incluye en este catálogo [cat. 5], así como la traducción española del texto, pp. 363-64 [N. del Ed.].
- 5 Fortunato Depero, *Spezzature*. Rovereto, 1913, “con los tipos de la Tipografía Mercurio” (p. 2).
- 6 Alfred Kubin (1877-1959), pintor e ilustrador austriaco, autor de una de las obras maestras de la literatura fantástica europea, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman* [El otro lado. Una novela fantástica] [N. del Ed.].
- 7 Bruno Passamani reenvía a los nombres de Praga, Boito y Torelli. Cf. *Fortunato Depero*. Rovereto: Comune di Rovereto, 1981, p. 22. [El poeta y pintor Emilio Praga (1839-1875), el arquitecto y escritor Camillo Boito (1836-1914) y el periodista Eugenio Torelli-Violier (1842-1900) formaron parte de Scapigliatura [desenfreno], un grupo de artistas y escritores activos sobre todo en Milán en la segunda mitad del siglo XIX y caracterizados por su rechazo de la tradición y sus propuestas de una vida, arte y literatura alejados de toda regla, N. del Ed.].
- 8 Gino Sottocchia, *La nova voce: poesie*. Rovereto: Grandi, 1912.
- 9 Se trata del poeta italiano Omero Vecchi (1888-1966), cuyo seudónimo era Luciano Folgore [N. del Ed.].
- 10 Gino Sottocchia, “Spezzature”, *Alto Adige* (16 junio 1913).
- 11 Tomamos esta noticia de la recensión de la muestra redactada por Enrica Sant’Ambrogio Pischel (ESP): “L’Esposizione Fortunato Depero”, *Il Popolo* (Trento, 4 noviembre 1913).
- 12 Se trata de *Lacerba*, año I, n.º 23 (Florenca, 1 diciembre 1913). El anuncio se encuentra en la última página, la 280 (numeración correlativa), significativamente entre el anuncio del libro de Nietzsche, *El Anticristo*, y *Pintura y escultura futuristas*, de Boccioni, de inmediata publicación.
- 13 La fecha es deducible por un manuscrito del Archivo Depero, titulado *Nozze clandestine* [Boda clandestina], con variantes y correcciones respecto a la versión publicada en *Fortunato Depero nelle opere e nella vita, (autobiografía)*. Trento: Tipografía Editrice Mutilati ed Invalidi, 1940, p. 247. Cualquiera que sea, en ambas versiones Depero escribe: “Parto. Un mes después, el día 11 de enero de 1913, Rosetta me sigue...”, de lo que se deduce que Depero dejó Rovereto el 11 de diciembre de 1913 y solo.
- 14 “Mi mancava un pane, sentivo fame-parole-opere, tutto ischeletrito... vidi “Lacerba”, annusai profumo di rivolta, fiutai diluvi sgargiantissimi di spari e scoppi petardeschi... Allungai il passo, salutai l'amico e mi precipitai nella stanza-gabbia di riflessioni e violaceo agglomerarsi di futuri guizzi di esplosioni. Lessi-riless! Quasi piangeva commosso... / “Grande Serata Futurista – Resoconto - Discorsi - poesia - giornale di bordo...” / Tremavo... applaudivo frenetico - balzavo in piedi imbestialito per tanta porca bovinità... Lessi forte – spumeggiar sanguigno sulle labbra... Le tempie martellavano... Ero di metallo fuso, tutto scintille... Gioia, gioia, gioia, gioielli e tutto per quel nuovo, nuovo, NUOVO e grande giornale ‘LACERBA’... Violini,

- violini... non più stanza grigia... ma rosse pareti e gialle cornici - nere luci e divani di fiamma - bicchieri vellutati - donne azzurrissime... / Ecco la gioia del mio Natale, nella miseria, nella grigia malinconia 23 dicembre, a Roma..." MART, Fondo de manuscritos de Bruno Passamani.
- 15 Francesco Cangiullo (1884-1977), poeta y pintor italiano, promotor, junto con Marinetti, del *teatro a sorpresa*; Arturo Martini (1889-1947), escultor, miembro del grupo Valori plastici, al que también pertenecían Carrà, De Chirico y Morandi; Ottone Rosà (1895-1957), pintor y escritor, inicialmente próximo al futurismo, se decantó más tarde por el constructivismo; Enrico Prampolini (1894-1956), pintor, diseñador y escenógrafo italiano, uno de los representantes más destacados del futurismo; Giorgio Morandi (1890-1964), pintor y también destacado grabador, su etapa futurista dio paso a una pintura más poética y metafísica. Federico Fellini rindió homenaje a su pintura en *La dolce vita*; Mario Sironi (1885-1961), pintor inicialmente futurista, tras la guerra se vinculó con el movimiento Novecento, es autor de un *Manifesto della pittura murale* [Manifesto de la pintura mural], de 1933. [N. del Ed.].
- 16 Aleksandr Arjpenko (1887-1964), escultor y artista gráfico ucraniano; Vasily Kandinsky (1866-1944); Aleksandra Ékster (1882-1949), pintora y diseñadora ruso-gala [N. del Ed.].
- 17 El texto se publica en ambas lenguas en semifacsimil en este catálogo, pp. 385-93 [N. del Ed.].
- 18 *Ricostruzione futurista dell'universo*, Manifesto futurista, Milán, 11 marzo 1915. [El texto se publica en ambas lenguas en semifacsimil en este catálogo, cf. pp. 369-75, N. del Ed.].
- 19 Aludo al amigo y maestro, desgraciadamente desaparecido Mauricio Fagiolo (gran experto en Balla), que tras numerosos cambios de opiniones, vista la documentación y mis motivaciones "cronológicas", había admitido (era cerca de 1988/89) que en efecto el manifiesto de Depero podía sin más haber sido la premisa para *Reconstrucción futurista del universo*.
- 20 "non v'è né pittura, né musica, né poesia, non v'è che creazione!" [¡no es pintura, ni música ni poesía, no es sino creación!]. U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*. Milán: Edizioni futuriste di *Poesia*, 1914, p. 325.
- 21 "astratta, trasparente, coloratissima, leggerissima, continuamente mosca, sospesa nello spazio, trasformabile, luminosa, volatile, rumoreggiante, microlosamente sconvolgitrice".
- 22 "statica, opaca, incolore, pesante, fissa, di materia unica e stabile, seria e monotona, silenziosa, fetidissimamente funebre".
- 23 Aldo Palazzeschi [seud. Aldo Giurlani] (1885-1974). *Il controdolore [manifesto futurista]*, 29.12.1913 [N. del Ed.].
- 24 B. Passamani, *Fortunato Depero*, cit., p. 42
- 25 F. Depero, *Mostra Corso Umberto - Dipinti astratti stile Depero*, 1916, manuscrito inédito, Archivo Depero.
- 26 *Ricostruzione futurista dell'universo*, Manifesto futurista, cit. [Cf. pp. 369-75 de este catálogo, N. del Ed.].
- 27 "BRINDIAMO... Potente spettacolo, un milione d'italiani liberare, vendicare nostri figli e fratelli martiri... URLIAMO ABBASSO L'AUSTRIA... MORTE ALL'AUSTRIA, MORTE AI TEDESCHI, IMPICCIAMO L'IMPERATORE, BUUUUMMMM... PATAPLUMF... FEROCEMENTE - GLORIOSAMENTE COMBATTERE TRIONFARE PER TRENTO E TRIESTE". Carta a Guglielmo Jannelli. MART, Fondo manoscritti Museo Depero, n° ms7430 sin fecha (probablemente finales de mayo de 1915).
- 28 "Lavoratore infaticabile, ha già accumulato una produzione enorme, dove il dinamismo viene studiato ed espresso in tutte le sue infinite possibilità. Una prossima esposizione mostrerà in Depero un artista completamente nuovo". Umberto Boccioni, "Depero", *Gli Avenimenti* (Milán, 23-30 enero 1916).
- 29 1. Motorumorismo - 2. Drama astratto picto-plastico - 3. Architettura dinamica - 4. Parole in libertà.
- 30 *Pianoforte motorumorista* es en efecto mencionado en la carta a G. Jannelli citada arriba.
- 31 Sigo mencionando títulos incluidos en la lista autógrafa ya citada, cf. F. Depero, *Mostra Corso Umberto...*
- 32 [Roberto] Iras Baldessari (1894-1965) [N. del Ed.].
- 33 Todos los títulos y anotaciones de Depero en el catálogo de esta muestra están citados según *Catálogo-Esposizione futurista del pittore e scultore Depero*. Sala Morgano, Capri, 8-16 septiembre 1917. MART, Fondo manoscritti Museo Depero, Eco della Stampa I, Dep.8.1.1.
- 34 Giorgio De Chirico (1888-1978), pintor greco-italiano, fundador de la denominada "escuela metafísica"; Filippo De Pisis (1896-1956), pintor y escritor; Achille Lega (1899-1934), pintor y grabador, su *Vibrazioni atmosferiche di un aeroplano in volo* es considerada la primera "aeropittura"; Primo Conti (1900-1988), pintor y compositor [N. del Ed.].
- 35 "[...] a prima vista l'arte di Depero è soprattutto decorativa, coloristica, suggestiva. La purezza dei colori che sembrano sorriderci in una luminosissima atmosfera mattinale, subito attira con l'esattezza delle linee crude e del contorno deciso. Se noi osserviamo bene però, un profondo mistero è racchiuso nelle figure legnose, rigide, burattinesche del Depero. Esse hanno un loro aspetto fatale, forse doloroso. La loro umanità ci interessa e ci fa pensare come quella dei possibili abitanti della Luna. Se noi, come intenti, quasi magnetizzati, davanti alla lastra di un grande specchio, ci ponessimo a contemplare il più grande e complesso quadro del Depero, "Capri", noi ci sentiremmo veramente oppressi dal senso di caldura e di luce abbagliante che invade la tela, ci incanteremmo davanti alle case, ai portici, alle figure, intarsiate in un cielo d'anodonta

e di perla; ai nostri occhi, alla nostra memoria torrebbero pesantemente le scene di certi monumenti egizi, terribili, spettrali, suggestivi, appunto nella loro legnosa e scheletrica semplicità e nel loro ineffabile ritmo". Conferencia de De Pisis, en "Pittura moderna", Ferrara, novembre 1918; reed.: "Ricordando Filippo De Pisis", en *Dizionario Volante Depero*, Secondo gruppo, pieghevole 9, Rovereto, s. d. [1956].

36 "[...] Depero partì anch'egli dal Futurismo che lasciò in lui tracce e ancora lo attraggono le prospettive sintetiche e le scomposizioni sapienti di piani e di corpi... Sebbene si firmi futurista, più complesso e con l'accento a caratteri ch'io chiamerei post-futuristi, è un giovane e tenace lavoratore". *Ibid.*

37 "[...] ha una consumata perizia tecnica che gli permette di ricavare effetti coloristici grati anche agli occhi dei profani e che ce lo mostra pittore a prima vista. Si disse che un buon giudice delle opere moderne sarebbe colui che venisse dal buio, dal silenzio, dalla quiete perfetta... Sono certo che sarebbe più in grado di penetrare il vero spirito delle forti opere del Depero, un selvaggio vergine di panacee aneddotiche, storico-sentimentali che un critico viziato dalle false preoccupazioni degli estetizzanti. O non si è sempre insegnato che la linea veramente grande ed universale compare nella infanzia dei popoli e precede di gran lunga la lenta evoluzione della civiltà?". *Ibid.*

38 "[...] Mi resta a parlare dell'artista più significativo della mostra, un vero maestro della fantasia e della decorazione: il Depero... Nel "Paese di tarantelle" sono gli uomini... che assumono aspetti e gesti marionettistici e giocattolosi. E' una visione festivalica dell'isola di Capri, dove ogni colore ed ogni forma appaiono trasfigurati come attraverso un prisma di cristallo e in cui ogni cosa si solidifica e vibra internamente, come materiata di pietra preziosa, dentro la diffusa vampa orgiastica del sole. E vi è un senso

gioiosamente folkloristico di tarantelle e di carretti dipinti, sboccianti qua e là come fiori sfacciati, nella solitudine quasi lunare che due turisti assaporano sospesi nel vuoto estatico, polarizzati di colori e di luce; mentre strade di un giallore abbagliante s'aggirano pigramente fra il sogno di architetture geometriche dai colori nitidi e assoluti. Nonostante l'astrazione fantastica, permangono in questo quadro elementi sensibili e quasi impressionistici. Nella vasta scena panoramica, di una prospettiva che ricorda Paolo Uccello, la nostra fantasia vive e s'aggira sensibilmente. Segno che il Depero non ci ha dato una delle solite traduzioni letterali in "argot" cubistico, ma ha vissuto tutti gli aspetti della propria visione". Texto de Mario Tinti, con ocasión de la muestra de Viareggio. *Nuovo Giornale* (Florenca, septiembre 1918), reed. en *XXVI Mostra del pittore futurista Depero* [cat. expo., Trento, 4-15 noviembre 1921].

39 En *Depero e la sua Casa d'Arte* [cat. expo., Palazzo Cova, Milán, enero 1921], pp. 5-7.

40 Ivo Pannagi (1901-1981), Vinicio Paladini (1902-1971) [N. del Ed.].

41 Respecto a la fecha de composición de esta obra, cf. las observaciones de G. Poldi en el texto publicado en este catálogo, p. 276 [N. del Ed.].

42 "I divisionisti diressero i loro fasci lineari cromatici verso le fonti luminose: il sole, la luna, le lampade. Le superfici dei corpi risultarono ripiegate ed orientate verso tali centri prospettici del quadro. Questo spunto di arbitrario senso prospettico mi iniziò a tutte le possibilità di nuove prospettive che fossero deformazioni di quella convenzionale e geometrica. Arrivai così a creare intere costruzioni suggeritemi dalle direzioni varie ed intrecciatissime della luce. / BOCCIONI creò ed intuì per primo la solidificazione dell'impressionismo. / Esempi di luci solide, costruite, si trovano anche nelle raggiere dei cristalli in croce, o scoppianti dai cuori dei santi, e forse gli obelischi e le stesse Piramidi non

sono che giganteschi raggi di sole solidificati o dune geometrizzate dalla luce solare. Ma eccoci al paesaggio ricostruito, cristallizzato dal sole, sagomato in tutti i suoi splendori solari. I raggi luminosi appaiono come ponti e strade dirette arditamente verso il cielo. Le case, i campanili, sono terremotati in tutte le pendenze, sorretti da pareti di mare ed in bilico sui baratri di profonde ombre, scavanti / GEOMETRICI POZZI DI MISTERO. / Dai laghi scoppiano piramidi d'oro capovolte. I personaggi e gli oggetti lucidi si corazzano di aculei cristallini quali nuovi isticri di vetro. / IL SOLE DA' LA VITA, IL SOLE DA' I COLORI ed ora il sole dona all'arte una / NUOVA ARCHITETTURA". F. Depero, *Architettura della luce*, manifesto, en *Depero futurista 1913-1927* (libro imbullonato). Milán: Dinamo Azari, 1927, p. [77] [cat. 148].

43 "[...] La nostra arte sarà figlia delle macchine: nuova di zecca splendente e precisa micidialmente elettrica [...] ADORO I MOTORI, ADORO LE LOCOMOTIVE, mi ispirano ottimismo infrangibile [...] ABBIA MO ruote alle ginocchia, imbuti alle orecchie e dischi impressi nel cervello. Pinze alle mani, perni ai gomiti ed alle spalle; i muscoli ed i nervi sono sottili ed intricate catene, pulegge ed alberi di trasmissione, guidati dai due motori collegati, il cuore ed il cervello [...] La macchina dura molto. La macchina serve molto. La macchina è varia e bella. La macchina non tradisce [...] / Per superare tutte le miserie dell'arte passata abbracciamo riconoscentissimi la / M A C C H I N A / M A C C H I N A / M A C C H I N A / M A C C H I N A / MACCHINA / macchina". F. Depero, *W la Macchina e lo stile d'Acciaio*, manifesto, en *Depero futurista 1913-1927*, cit., pp. [65-66].

44 Margherita Sarfatti (1880-1961), escritora y crítica de arte, de origen judío, fue amante de Mussolini [N. del Ed.].

45 *Dinamo futurista*, n° 2 (Rovereto), p. 1 [cat. 245].



FRANCISCO
1915³
DEPER
villanueva

UN
ESTUDIO

LA TÉCNICA
PICTÓRICA DE

DEPERO

GIANLUCA POLDI

Todo en mis obras más recientes está construido con ritmo, una lógica ultraevidente de relaciones, y contrastes de colores y de formas, de manera que formen un conjunto fuerte y único. Como reacción al estilo impresionista, me he impuesto un estilo plano, simple, geométrico, mecánico [...] me esfuerzo siempre por encontrar la línea que funde y rige los elementos más dispares de una unidad arquitectónica¹.

Este ensayo² surge a partir de un triple objetivo: el conocimiento de la metodología de trabajo de Fortunato Depero –en especial en sus pinturas

sobre soportes móviles–, la verificación y comprensión del estado de conservación –y en qué medida depende de la técnica empleada por el pintor–, y la adquisición de una base de datos sobre obras del autor confirmadas y documentadas. Este último propósito favorece también la posibilidad de desenmascarar posibles falsificaciones, producidas típicamente tras la muerte del artista, que pudieran contaminar el mercado y dificultar en cierto modo

la manifestación de la calidad específica de Depero y de sus logros, al menos en las dos primeras décadas desde el nacimiento del movimiento futurista.

Desde el enfoque cognoscitivo y restaurador, al abordar este estudio surgieron determinadas exigencias debido al evidente hecho de que algunas pinturas deperianas de los años diez y veinte presentan ciertos problemas de conservación en términos de color; no es así en otras, mientras que

en algunas ya era conocida –si bien quedaba por aclarar su alcance y necesidad– la intervención del artista antes de ser adquiridas por Gianni Mattioli. Entender por qué y cómo interviene el artista en sus propias obras se convierte en una exigencia en absoluto secundaria incluso en términos estilísticos e históricos.

Mientras que los dos primeros objetivos se han perseguido a menudo en los últimos años, incluso en los estudios sobre maestros antiguos o modernos (los impresionistas, por ejemplo), y hasta en algunos casos del arte del siglo XX (pensemos en primer lugar en Picasso), todavía pocos estudios se han centrado en la obtención de auténticas bases de datos que también faciliten la identificación de falsificaciones. Obviamente, las falsificaciones se pueden reconocer en la medida en que hayan sido realizadas con métodos y materiales distintos a los propios del artista, por lo que es esencial abordar estudios sistemáticos sobre decenas de piezas firmadas y con instrumentación estandarizada para que los datos recogidos resulten fiables, reproducibles y que la muestra de comparación sea significativa. En estos términos, tiene sentido hablar de “base de datos”.

La oportunidad de poder estudiar un conjunto de obras homogéneas en fecha, y a menudo también en origen, ha favorecido decididamente este tipo de investigación, basada en diez pinturas creadas entre 1917 y 1927 (para consultar el listado, cf. tabla 1), algunas obras en papel y un par de esculturas, de cuyos principales resultados damos cuenta en las páginas que siguen³.

Desde el punto de vista de los métodos de análisis utilizados, se estimó oportuno llevar a cabo pruebas no invasivas, por lo general capaces de proporcionar los datos más significativos sobre las características particulares de un pintor, centrando el análisis en la pincelada, en el dibujo de base, en los pigmentos utilizados, en los soportes. En base a los resultados y a las necesidades, en adelante se podrán llevar a cabo estudios específicos y pormenorizados sobre los materiales pictóricos mediante micromuestras de materia. Por tanto, en esta primera fase⁴, se han realizado análisis de imagen –reflectografía infrarroja (IRR) y transiluminación IR (TIR), infrarrojo en falso color (IRC), fotografía con luz difusa, rasante y macrofotografía, estudios con luz ultravioleta (fluorescencia UV)⁵– y, en segundo lugar, análisis espectroscópicos de reflectancia (vis-RS), útiles para reconocer numerosos pigmentos y para la obtención de datos colorimétricos relacionados con los aspectos estudiados⁶.

LIENZOS, PREPARACIONES, CONSERVACIÓN

Una de las características más relevantes de las pinturas de Depero estudiadas (cf. tabla 1), y de otras contemporáneas, tiene que ver con los soportes. Principalmente se contempla el uso de bastidores armados con lienzos bastante densos (a menudo de más de 20 hilos/cm, tanto en la trama como en la urdimbre) y relativamente finos, de color claro, con frecuencia tendentes al color

crema. No se trata de lienzos adquiridos ya preparados, como los que se encontraban disponibles en el mercado desde hacía varias décadas y que utilizaban muchos colegas –no sólo futuristas– en Italia y Europa, ni de grandes lienzos cortados a medida: los soportes son a menudo el resultado de la combinación de varias piezas de tela. Piezas con toda seguridad cosidas directamente por el propio pintor o por su esposa, como demuestra el tipo de costuras a máquina y, al menos en un caso, el corte de los bordes del lienzo con tijeras de modista de dientes de sierra, perceptible únicamente mediante

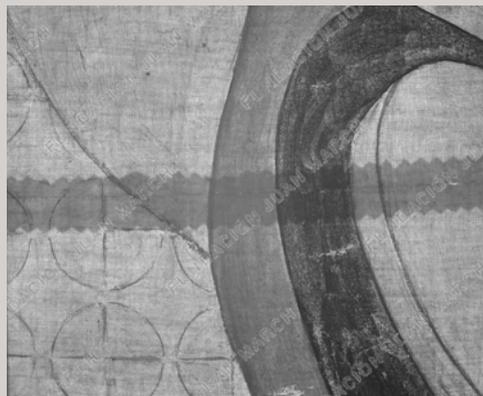


fig. 1. *Ritratto di Gilbert Clavel* [Retrato de Gilbert Clavel], 1917 (detalle mediante transiluminación infrarroja). Colección particular, Suiza, en depósito en la Peggy Guggenheim Collection, Venecia

fig. 3. *Spazialità lunari, o Convegno in uno smeraldo* [Espacios lunares, o Reunión en una esmeralda], 1924 (trasera). Colección particular, Suiza [cat. 122]

fig. 2. *Città meccanizzata dalle ombre* [Ciudad mecanizada por las sombras], 1920 (trasera). Colección particular, Suiza [cat. 99]



transiluminación IR al estar cubiertas por el lienzo del reentelado [fig. 1]. El uso de tales lienzos no es exclusivo del periodo del conflicto bélico, sino que parece más bien una constante, fruto de decisiones concretas, ya se dieran antes o después de su regreso a su región natal, el Trentino. En 1920, en *Città meccanizzata dalle ombre* [Ciudad mecanizada por las sombras] [cat. 99], emplea cuatro piezas de lienzo [fig. 2]; a la inferior de ellas, dispuesta en toda su longitud en horizontal, se le aplican otras piezas, más pequeñas, para completar la zona superior. Téngase en cuenta que el soporte era el mismo desde un principio, habiendo sido pintado tras un estudio a priori, y no muestra signos de ampliación durante su realización. Con la excepción de que, tanto en esta pintura como en la contemporánea *Flora e fauna magica* [Flora y fauna mágica] [cat. 101], que presentan algunos hilos de diámetro variable bien perceptibles desde el frente, el hilado es muy regular, prestándose a fondos cromáticos de anchas capas homogéneas.

En la obra posterior *Motociclista, solido in velocità* [Motociclista, sólido con velocidad] [cat. 153], de dimensiones ligeramente inferiores, el lienzo es, por el contrario, de una única pieza y también de diferente elaboración: especialmente regular en el grosor del hilado, está constituido por hilos de color y una estructura ligeramente diferente, en blanco la urdimbre y en beis la trama.

De los dos ejemplos de reutilización de soportes inicialmente pintados con otro tema, *Paese di tarantelle* [Pueblo de tarantelas] [cat. 83] y *Spazialità lunari, o Convegno in uno smeraldo* [Espacios lunares, o Reunión en una esmeralda] [cat. 122], en el último el lienzo se reutiliza en su reverso; de hecho, en su parte posterior se aprecian motivos geométricos triangulares sobre un fondo amarillo [fig. 3], que forman parte de una composición más amplia, tal vez el fondo de una escena. De esta pintura llama la atención el bastidor, original⁷, sin cuñas y formado por listones de distinto espesor –más delgados los laterales–, obtenidos en buena parte del bastidor inicial, tal y como atestiguan también algunas gotas dispersas de color amarillo. Uno de los listones laterales, el de la izquierda, dividido en sentido lon-

Tabla 1. Pinturas examinadas durante los análisis científicos indicados en la introducción del ensayo; algunas de sus características. Únicamente en el caso de *I selvaggi rossi e neri* no se ha llevado a cabo la TIR, puesto que el soporte de cartón no lo permite. Por lo que respecta al barniz protector, las indicaciones se basan en la observación, sin haber llevado a cabo análisis específicos para su verificación; la información, por tanto, no está confirmada. En las pinturas reenteladas generalmente no resulta posible distinguir entre la trama y la urdimbre, llevándose a cabo el cálculo de los hilos desde la parte frontal, también con ayuda de imágenes infrarrojas. Las pinturas pertenecen a colecciones particulares, principalmente a la colección Mattioli.

nº	título	fecha	medida	densidad del lienzo (trama x urdimbre, hilos/cm ² , aprox.)	soporte	preparación del lienzo	barniz	firma visible	restaurado por Depero
1	<i>Ritratto di Gilbert Clavel</i> [Retrato de Gilbert Clavel]	1917	70 x 75	24 x 24	reentelado (2 lienzos colocados en horizontal)	ninguna, como se evidencia a lo largo de algunos bordes de las imprimaciones	sí	no	no
2	cat. 82 <i>I miei Balli Plastici</i> [Mis bailes plásticos]	1918	189 x 180	24 x 24	reentelado (3 lienzos colocados en vertical) el más grande en el centro, sin hilar, de 103-105 cm de ancho)	ninguna, como se evidencia a lo largo de algunos bordes de las imprimaciones	sí	original (en azul)	no parece; como mucho en pocos colores; tela reducida en algunos centímetros en parte inferior
3	cat. 83 <i>Paese di tarantelle</i> [Pueblo de tarantelas]	1918	117 x 187	24 x 24	reentelado (2 lienzos colocados en horizontal)	? (en cualquier caso la pintura se ha realizado sobre otra de tema diverso, pintado al menos en parte)	sí	no	sí
4	cat. 77 <i>I selvaggi rossi e neri</i> [Los salvajes rojos y negros]	1918	50 x 50	-	original (cartón)	-	?	tardía (p cortada; en negro)	sí
5	cat. 86 <i>Diavoletti di caucciù a scatto</i> [Diablos de caucho automáticos]	1919	125 x 110	30 x 26	original (2 lienzos colocados en vertical)	no parece, pero quizá sea muy ligera y no homogénea (de hecho hay manchas blancas en el reverso)	no	probablemente original (en verde)	no
6	cat. 88 <i>Io e mia moglie</i> [Yo y mi mujer]	1919	113 x 95	14 x 14 (hilos de la trama dobles)	original (lienzo más tosco que los demás)	no homogénea (en el reverso, manchas blancas, absorbidas del anverso)	no	tardía (p cortada; en negro)	sí
7	cat. 99 <i>Città meccanizzata dalle ombre</i> [Ciudad mecanizada por las sombras]	1920	119 x 188	25 x 15	original (4 piezas, dos de ellas dispuestas horizontalmente)	no parece, pero quizá sea ligera y no homogénea (de hecho hay manchas blancas en el reverso)	sí	no	no
8	cat. 101 <i>Flora e fauna magica</i> [Flora y fauna mágica]	1920	130 x 198	18 x 18	original (2 lienzos colocados horizontalmente)	no parece, pero quizá sea ligera y no homogénea (de hecho hay manchas blancas en el reverso)	sí	tardía (p cortada; en marrón)	sí
9	cat. 122 <i>Spazialità lunari, o Convegno in uno smeraldo</i> [Espacios lunares, o Reunión en una esmeralda]	1924	100 x 95	18 x 21	original (lienzo reutilizado: fragmento de otra pintura en el reverso)	probablemente no (inexistente en los márgenes; reverso pintado con otro tema)	sí	no	retomado en fecha desconocida, modificando el color y el marco exterior
10	cat. 153 <i>Motociclista, solido in velocità</i> [Motociclista, sólido con velocidad]	1927	117 x 163,5	24 x 15	original (lienzo, trama color beis, urdimbre blanca)	probablemente no (inexistente en los márgenes)	sí	no	retomado poco después, recubriendo una anotación arriba a la derecha

gitudinal, fue reutilizado por el pintor, separando las partes y luego uniendo las caras largas y lisas: así lo indica la firma “Depero”⁸ a lápiz, dividida por la mitad sobre ambos listones.

Pese a la ausencia de análisis estratigráficos (láminas delgadas), la atenta observación en detalle de anverso y reverso, y en ocasiones de los márgenes del lienzo (donde no están cubiertos por listones), sugiere que la preparación es a menudo inexistente, o por lo menos, que falta una preparación regular que cubra bien todo el tejido, más allá de la superficie pintada. El tono amarillo-marrón del lienzo que emerge entre los intersticios de colores [fig. 4] puede indicar la presencia de una capa de imprimación sólo con aglutinante (¿cola?) aplicada directamente sobre el lienzo, o simplemente la absorción de los aglutinantes.

Asumiendo que tales lienzos, de coste inferior respecto a los preparados industrialmente, fueran utilizados por exigencias económicas, su fidelidad a ellos refleja el modo tan peculiar de Depero de afrontar la pintura: sin prestar atención a los cánones de la tradición académica, Depero pinta directamente sobre el lienzo, sin una adecuada capa de preparación, lo que afectará, al menos en parte, a la futura conservación de sus pinturas.

Sin duda, esto se relaciona con el hecho de que no se formó en una academia, ni en una escuela de artes aplicadas. Depero es fundamentalmente un autodidacta, deseoso de darse a conocer, además de un buen observador. Asistió a la *Scuola Reale Elisabettina* [Real Escuela Isabelina] de Rovereto, cuando la ciudad formaba parte del Imperio Austro-húngaro, una escuela secundaria superior que tendía a promover una cultura general, en la que el dibujo artístico y la geometría eran las únicas asignaturas vinculadas a una carrera artística; y eran también las únicas en las que sobresalía Depero, que abandonó sus estudios en su quinto año y posteriormente no superó el examen de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Viena⁹.

Casi todas las pinturas estudiadas parecen barnizadas, a menudo conservando aún la capa de barniz original, como testimonio de la larga permanencia en una misma colección cuyas restauraciones fueron, prudentemente, bastante limitadas y generalmente circunscritas a la reintegración de pérdidas localizadas¹⁰. También ha de tenerse en cuenta la presencia de reentelados sólo en tres casos, para obras de 1917-18. Por otro lado, incluso el craquelado y las lagunas son limitadas o inexistentes, dependiendo de las pinturas y del hecho de que el artista, como veremos, haya intervenido en ellas años después de su finalización.

Precisamente en relación con el craquelado de la película pictórica, se aprecia en condiciones normales casi sólo en *Motociclista*, donde tiene una disposición fundamentalmente horizontal, y puede apuntar a un enrollamiento del lienzo. Es sabido que, en su traslado a Nueva York (1928), Depero llevó, evidentemente desmontados del bastidor, algunos lienzos pintados –incluido este– pudiéndose tratar de una práctica común para facilitar los des-



fig. 4. *Ritratto di Gilbert Clavel* [Retrato de Gilbert Clavel], 1917 (detalle con partes de la tela visibles). Colección particular, Suiza, en depósito en la Peggy Guggenheim Collection, Venecia

fig. 5. *Paese di tarantelle* [Pueblo de tarantelas], 1918 (en el detalle se aprecian manchas amarillas superficiales y huellas del dibujo negro que había debajo). Colección particular, Suiza [cat. 83]

fig. 6. *I miei Balli Plastici* [Mis bailes plásticos], 1918 (detalle). Colección particular, Suiza [cat. 82]



plazamientos reduciendo los costes de transporte. Las grietas son a veces visibles sólo con transluminación, como es el caso de *Città meccanizzata dalle ombre* y *Flora e fauna magica*: se trata, por tanto, de grietas finas, de un tipo que difícilmente hallaríamos en el caso de una preparación normal y con capas pictóricas múltiples o espesas.

Depero opta, en definitiva, por una técnica pictórica que, por el uso del soporte y el control de los espesores puede recordar, por una parte, la de algunas escenografías o determinados elementos decorativos; por otra, dirigiendo la mirada hacia el pasado, la de algunos ejemplos del Renacimiento, desde el raro *Tüchlein* [sarga]¹¹ nórdico a los templos a la cola de Mantegna, entre otros, o incluso la de los aparatos efímeros renacentistas, de los cuales nos quedan muy pocos ejemplos.

Los mayores riesgos para la conservación de estas obras residen en la evidencia de la heterogeneidad de las pinceladas, con puntuales variaciones cromáticas en las partes más finas; en la posible falta de adhesión del color al lienzo, con pérdidas parciales y propensión a la abrasión –de hecho presente en las pinturas, aunque, afortunadamente, de forma limitada–; además, en las diferencias en la absorción de los aglutinantes (aceites secantes y eventuales aditivos) por el soporte, con el riesgo de desecaciones, es decir, de áreas en las que el color aparece mate por haber perdido en exceso la cantidad de aceite necesaria para mantener un aspecto brillante. En algunas de las pinturas estudiadas, las diferencias de brillo entre fondos del mismo periodo, o entre algunas en concreto, son de hecho atribuibles a este último efecto. Depero, al menos en esos primeros años, escoge conscientemente una técnica que le permite una cierta rapidez de ejecución y control de la uniformidad de la superficie y de su aspecto final general, prefiriendo la simplicidad de trazos y obteniendo un secado lo más rápido posible.

Normalmente hay una sola capa de color, salvo donde hay sucesivos retoques y modificaciones, haciendo uso raramente y con cautela de superposiciones y difuminados en claro o en oscuro para representar la formación de los volúmenes, algo presente de manera gradual en la evolución de su pintura.

ALTERACIONES SUPERFICIALES Y PIGMENTOS

El aglutinante de las obras estudiadas parece ser el aceite, pero al menos en un caso, en *Diavoletti di caucciù a scatto* [Diablillos de caucho automáticos] [cat. 86] que presenta retoques locales para recuperar pérdidas de color, aunque no parece haber sido barnizado- la superficie es mate, hasta el punto de parecer un temple o, más probablemente, un óleo magro. No se perciben manchas amarillas o grumos marrones superficiales que, por el contrario, sí están presentes en varios cuadros, en el caso de algunas áreas de color [fig. 5]¹². Si los grumos marrones, fácilmente eliminables con una leve remoción mecánica, se deben a la pintura original (¿de mala calidad y rica en aceites secantes?)

o al aglutinante (¿aceites secantes con aditivos?) el barniz es objeto de estudios en curso. En una muestra tomada de estos grumos superficiales de *Paese di tarantelle*, los análisis de espectroscopía FTIR detectaron la presencia de material proteínico mezclado con resina natural, con algunas partículas de blanco de plomo y carbonato cálcico, que sugieren, probablemente, un problema causado por el barniz.

Un caso análogo de buena conservación, sin manchas amarillas aunque con algunas grietas y abrasiones locales, se encuentra en *I miei Balli Plastici* [Mis bailes plásticos] (1918) [cat. 82], lienzo reducido en varios centímetros, como veremos más adelante, pero no retocado por Depero¹³, sino, probablemente, barnizado de nuevo al ser reentelado [fig. 6].

En ausencia de documentos, no conocemos las marcas ni los tipos de colores utilizados por Depero, probablemente colores al óleo en tubo, pero los análisis espectroscópicos vis-RS llevados a cabo hasta ahora en decenas de planos de diferentes colores por cada obra, ya nos permiten conocer numerosos pigmentos, de entre los cuales los azules, varios verdes, parte de los rojos y de los amarillo-marrones¹⁴. En particular, se observa en los azules el uso de toda la gama disponible: azul ultramar (sintético), azul cobalto, azul cerúleo, rara vez azul de Prusia, tendente a un tono bajo de verde.

Respecto a los verdes, Depero prefiere verdes mates de longitudes de onda del IR utilizado (como el verde cinabrio y los cupro-arsenicales), con menor frecuencia se encuentran verdes óxido de cromo (hidrato, en general) y verdes obtenidos con azul cobalto. Para los violetas usa fosfato de cobalto o pigmentos a base de colorantes orgánicos (tipo lacas).

Entre los rojos y los rosas, utiliza el bermellón, el rojo de cadmio y rojos derivados de colorantes como la laca de tipo carmín, de tono violáceo; en cambio, en sus acuarelas¹⁵ encontramos un colorante a base de granza, de tono rosa intenso, incluso purpúreo. Es infrecuente el uso de óxidos de hierro (tierras u ocre).

Rara vez los análisis espectroscópicos dan lugar a hipótesis sobre el uso de mezclas de diferentes pigmentos, a excepción de las mezclas con blanco y de algún otro caso especial, una señal de lo mucho que a Depero le gustaba utilizar los colores “puros”, tal y como eran suministrados por el fabricante, en lugar de trabajar las mezclas en la paleta siguiendo el método tradicional. Como blanco utiliza el blanco de cinc o el blanco de plomo tradicional.

En una muestra tomada de estos grumos superficiales de *Paese di tarantelle*, los análisis de espectroscopía FTIR detectaron la presencia de material proteínico mezclado con resina natural, con algunas partículas de blanco de plomo y carbonato cálcico, que sugieren, probablemente, un problema causado por el barniz. Como blanco utiliza el blanco de cinc o el blanco de plomo tradicional¹⁶.

A menudo en las pinturas se detectan esporádicos grumos de color y pelos del pincel.

Al nivel de las alteraciones cromáticas, en un par de casos se ha notado una decoloración de ciertas tonalidades, por lo general de color rosa. En la pintura *Ritratto di Gilbert Clavel* [Retrato de Gilbert Clavel] (1917) [fig. 7], de la colección Mattioli, se percibe que, a lo largo de los márgenes izquierdo e inferior, en áreas que originalmente iban a estar protegidas por el marco, en las franjas del suelo y en el fondo con motivos circulares y cuadrados, se da un tono rosa más intenso que en las demás partes: se trata de una laca tipo carmín¹⁷, con toda probabilidad de síntesis artificial, que ha sufrido un proceso de fotodegradación. Este pigmento, utilizado asimismo en otras pinturas, podría haber sufrido también allí daños similares, aunque no verificables a simple vista en ausencia de zonas protegidas para comparación.

Esta obra es también importante, desde el punto de vista de la restauración, para comprender los efectos de la ausencia de preparación, junto con la delgadez de las capas de color: de hecho, en diferentes áreas de color –especialmente en las azules– se pone de manifiesto una variación cromática, debida en gran parte a la falta de homogeneidad de las pinceladas y al hecho de que con el tiempo asoma el tono amarillento.

DIBUJOS SUBYACENTES Y VARIACIONES

Una práctica pictórica rápida y simplificada como la de Depero se fundamenta en realidad, como en la pintura tradicional, en numerosos bocetos en papel así como, tal y como muestran los análisis de infrarrojos, en el esmerado dibujo bajo la pintura. El dibujo preparatorio sobre el lienzo resulta fundamental para disponer las superficies del fondo y pintarlas con diferentes colores, evitando errores y posibles replanteamientos pictóricos.

La seña de identidad en todas sus pinturas es de tipo lineal, para perimetrar hasta el detalle las diferentes formas y elementos de la composición. Al menos desde 1918, se detecta a menudo la presencia de cuadrículas, para controlar cuidadosamente el *underdrawing* [dibujo subyacente] en el caso de obras de grandes dimensiones. Depero prefiere, en general, transponer el dibujo del papel al lienzo mediante la ampliación en lugar de utilizar papeles semitranslúcidos, brillantes o aceitosos, y adopta el mismo método en los bocetos en papel para los tapices. Como, por ejemplo, en *Studio per Cavalcata fantastica* [Estudio para Cabalgata fantástica] (1919-1920) [cat. 98, cf. cat. 100], de colección particular, donde además las cuadrículas están divididas por la mitad en sentido vertical, formando rectángulos, con el fin de aumentar la precisión en la plasmación de los detalles.

Probablemente se trata de una técnica aprendida en la escuela, particularmente eficaz para sus



fig. 7. *Ritratto di Gilbert Clavel* [Retrato de Gilbert Clavel], 1917 (detalle del borde inferior con pérdidas del color rosa). Colección particular, Suiza, en depósito en la Peggy Guggenheim Collection, Venecia

fig. 8. *Studio per Cavalcata fantastica* [Estudio para Cabalgata fantástica], 1920 (detalle con la cuadrícula). Colección particular, Suiza [cat. 98]

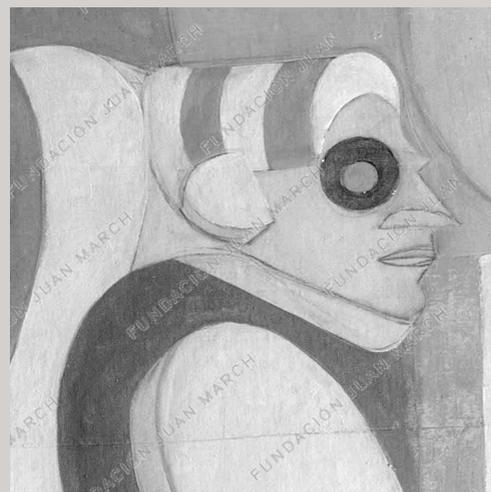


fig. 9. *Ritratto di Gilbert Clavel* [Retrato de Gilbert Clavel], 1917 (detalle con reflectografía IR (con sistema de escaneado)). Colección particular, Suiza, en depósito en la Peggy Guggenheim Collection, Venecia



temas. El dibujo se realiza a lápiz o a tinta negra [fig. 8], probablemente china, con trazados regulares, valiéndose de reglas y compases, aunque trabajando también a mano alzada en numerosos detalles y formas curvilíneas. En el caso de *Ritratto di Gilbert Clavel*, la reflectografía¹⁸ muestra un extenso uso de trazos a mano alzada [fig. 9], a pesar de la rica geometría de la pintura: las propias líneas del suelo están dibujadas sin regla y no son paralelas entre sí, como muestra la elaboración gráfica [fig. 10]. En esta pintura, que podemos considerar en gran parte experimental, es probablemente la falta de cuadrícula lo que justifica una mayor aproximación¹⁹. En al menos un caso, para una obra que obviamente debía ser reproducida en varias copias y fácilmente, el autor prepara un cartón perforado para transferir la imagen: hay evidencias de ello en *Balli Plastici* [Bailes plásticos] (óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm, MART, Rovereto), donde se pueden apreciar los ligeros puntitos negros de la plantilla alrededor de los escritos y de las figuras.

Para hacernos una idea del proceder de Depero sobre el lienzo disponemos de un documento fotográfico interesante en relación con *Flora e fauna magica* (1920) en el que se ve la obra en fase de ejecución, sobre el caballete del estudio, con numerosas obras en las paredes²⁰. Extrayendo el detalle y enfocándolo [fig. 11] se observa el inicio del proceso de coloración: el dibujo subyacente, por otra parte muy cuidado, como siempre, es visible sólo de forma parcial en la ampliación, y se ve cómo el pintor no comienza con un único color, sino que procede a partir de varios puntos (del primer plano y del fondo, sin jerarquía aparente) con colores diversos.

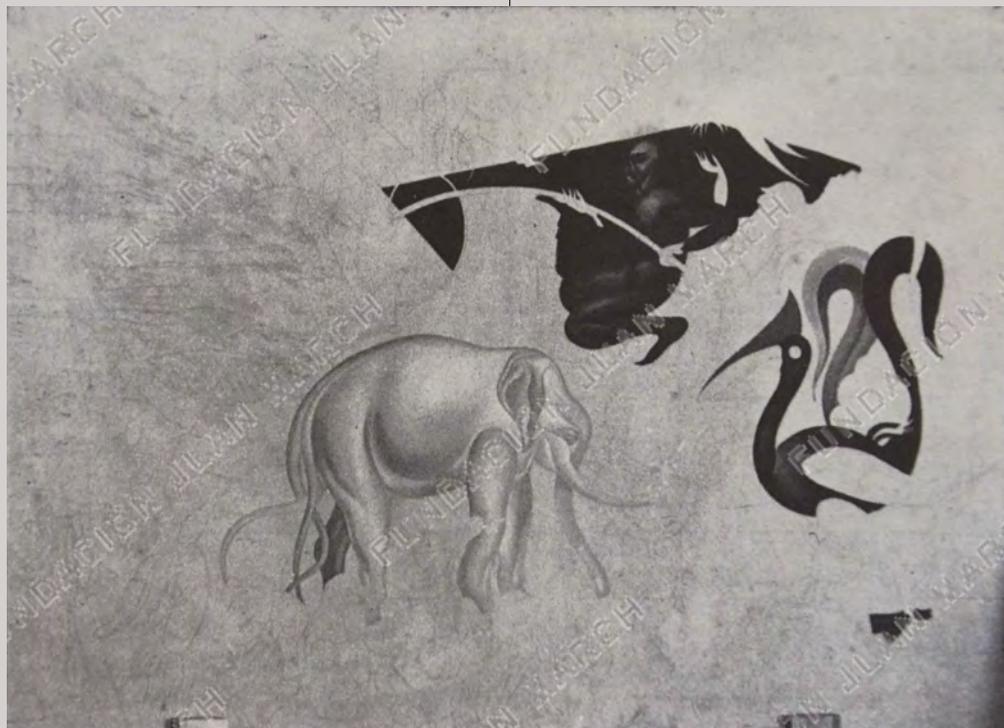
Las imágenes IR a menudo indican, además del dibujo, variaciones de la pintura respecto a él, generalmente de poca relevancia, y también diferentes versiones de los dibujos subyacentes.

En este último caso, el mejor ejemplo es probablemente *I miei Balli Plastici*, en el que, aparte de pequeños cambios como la eliminación del puro en los hombres alineados a la derecha y las pequeñas ondas en las piernas de la pequeña bailarina central, emergen bajo la pintura ideas dibujadas y luego descartadas en la zona del fondo: bajo el



fig. 10. *Ritratto di Gilbert Clavel* [Retrato de Gilbert Clavel], 1917 (cotejo entre lo visible (izquierda) y la reflectografía IR (con sistema de escaneado) en la que se superponen, en rojo, las directrices del pavimento). Colección particular, Suiza, en depósito en la Peggy Guggenheim Collection, Venecia

fig. 11. *Flora e fauna magica* [Flora y fauna mágica] (imagen obtenida de una fotografía antigua que muestra la pintura en fase de elaboración sobre el caballete)



mar verde habían sido trazadas cuidadosamente olas con curvas equidistantes, también bajo la *Gran Salvaje* –que no debía de estar prevista, y junto a la que, en lo alto, se dibujan dos formas con contornos en zigzag, quizás un relámpago y un pájaro [fig. 12]. En *Studio per I miei Balli Plastici* [Estudio para Mis bailes plásticos] (hoja datada el 12 de mayo de 1918 y ya propiedad de Alfredo Casella), es visible esta primera versión, sin la salvaje y con tres marineritos en lugar de cuatro [fig. 13]²¹. Sin embargo, el formato de este pliego es, en proporción, mayor que la propia pintura, y, de hecho, en una fotografía de archivo (MART) de la pintura el formato es similar al del dibujo, esclareciendo que el cuadro fue reducido aproximadamente diez centímetros en la parte inferior [fig. 14], perdiendo así el siguiente texto, escrito en mayúsculas con un pincel: “Mis ‘Bailes-plásticos’ exhibidos en Roma en mayo 1918”. En cambio, sigue siendo todavía visible la firma original, en cursiva y en azul. Por lo demás, el pliego documenta la versión actual de la obra. Las pequeñas ondas en el fondo aún no habían sido pintadas, sino simplemente dibujadas, tal vez no en todas partes.

Es difícil de explicar el motivo por el que se acorta el lienzo, tal vez debido a razones de conservación.

En *Paese di tarantelle* se encuentran –además del repinte posterior de algunos colores, tal y como abordaremos– algunas modificaciones respecto al dibujo y a la primera versión pintada. Especialmente la drástica simplificación del vestido de la mujer en primer plano y de su muñequita: el traje tradicional estaba dibujado y también pintado con muchas puntillas y con pliegues estilizados en el delantal [fig. 15], antes de que Depero decidiese reelaborar la superficie pictórica cubriendo

fig. 12. *I miei Balli Plastici*
[Mis bailes plásticos], 1918
(detalle mediante IR)

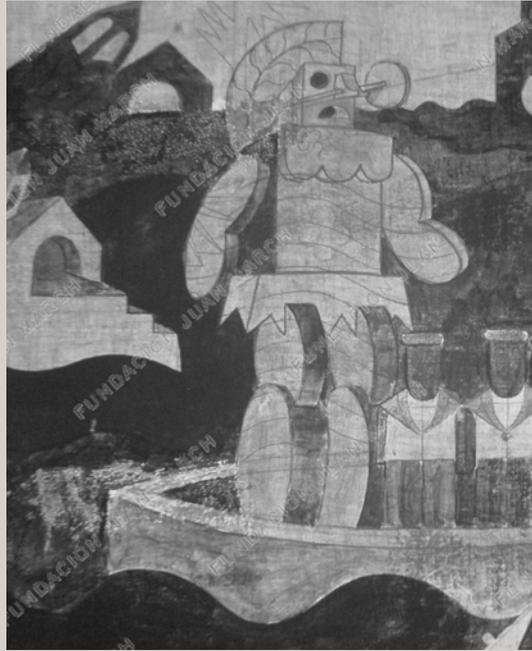


fig. 13. Estudio para
I miei Balli Plastici [Mis bailes plásticos]. Obra en localización desconocida



fig. 14. *I miei Balli Plastici* [Mis bailes plásticos], 1918 (cotejo entre una fotografía de época enderezada y equilibrada (izquierda) y la pintura actual). Colección particular, Suiza [cat. 82]



fig. 15. *Paese di tarantelle*
[Pueblo de tarantelas], 1918 (cotejo entre un detalle visible (izquierda) y la correspondiente reflectografía IR, en la que es evidente el dibujo de la primera versión). Colección particular, Suiza [cat. 83]



fig. 16. *Paese di tarantelle*
[Pueblo de tarantelas], 1918 (la pintura tomada de una fotografía de época). [cat. 83]





fig. 17. *Paese di tarantelle* [Pueblo de tarantelas], 1918 (detalle de la traseira de la pintura (a) e imagen por medio de IR (b)). En este último se evidencia una elaboración gráfica anterior a la que remiten las líneas subyacentes en rojo). Colección particular, Suiza [cat. 83]



fig. 18. *Rotazione di ballerina e pappagalli* [Rotación de bailarina y papagayos], 1917. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

con negro el encaje sobre el pecho, y con blanco las diferentes difuminaciones azules. El vestido debió ser modificado en torno al mismo año de realización²², a juzgar por el aspecto de la superficie, que muestra las características manchas de color amarillo-marrón debidas a la alteración del aglutinante o del barniz presentes en las partes más antiguas de la obra.

Sabemos de al menos dos viejas fotografías conservadas en el MART de Rovereto, tomadas en diferentes épocas, en una de las cuales²³ se ve bien la primera versión pintada del traje, rico en colores y detalles, evidentemente desequilibrando el efecto y el significado de la composición. Incluso los zapatos estaban decorados con una abertura lobulada, mientras que el muchacho llevaba botas y calcetines hasta la rodilla a rayas o en zigzag. La otra imagen de la que disponemos [fig. 16]²⁴, también sin fecha, muestra ya el cambio en la mujer, pero diverge de la actual versión en parte de las estructuras de los suelos bajo los dos hombres sentados a mesa redonda, y en el fondo a su izquierda, que se presentaba entero y no dividido mediante una forma de rosa intenso, y apenas estaban difuminados sus tonos, de un rojo no uniforme. Esta fotografía muestra también que el cuadro actual está recortado en algún centímetro en el margen izquierdo y en el inferior, careciendo aquí del pe-



queño escalón sobre el que se apoyan las figuras en primer plano.

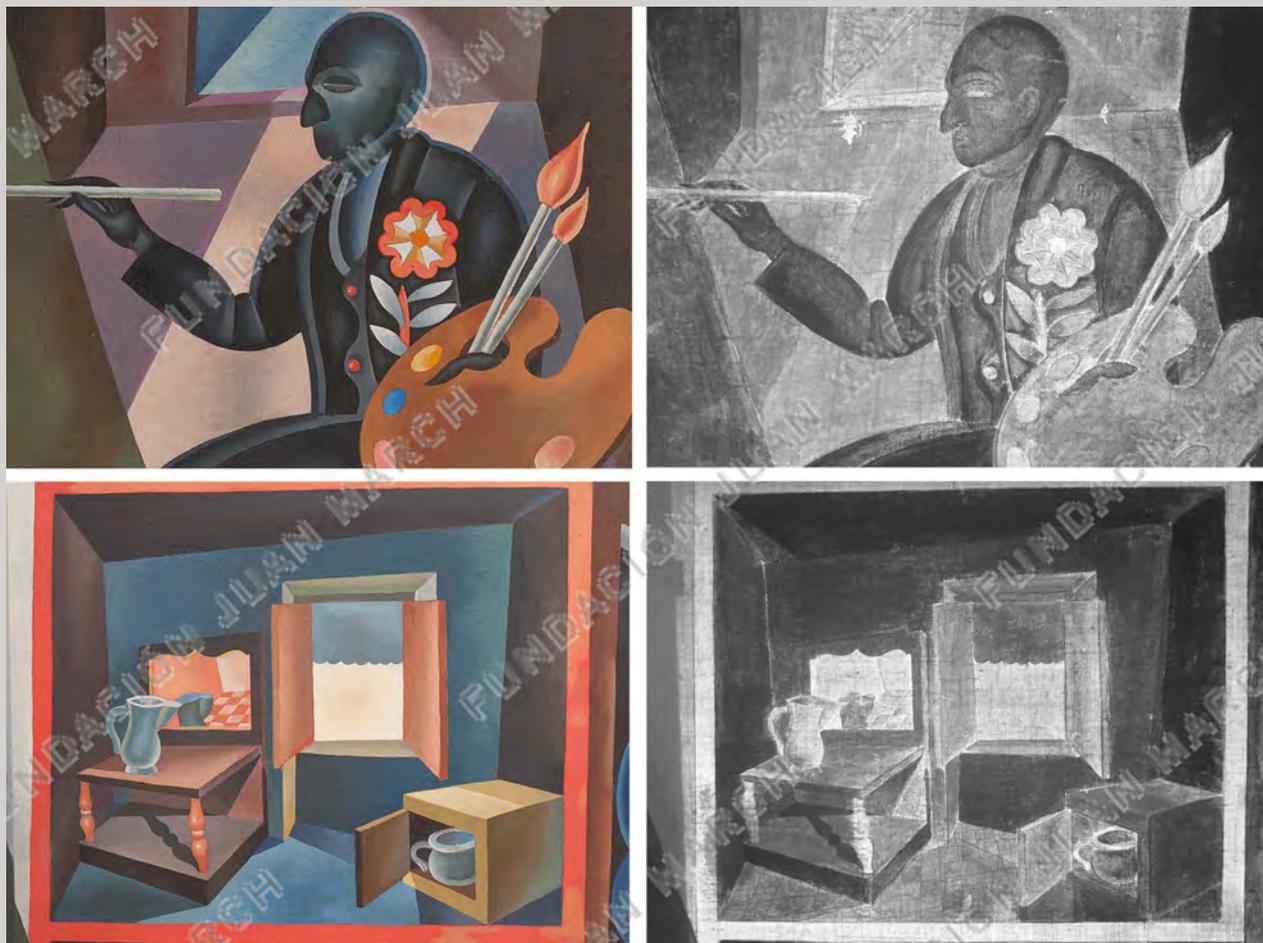
En la primera de las fotografías descritas, se entrevé que la actual banda blanca sobre el murete amarillo que sale en diagonal por detrás de la mujer, anteriormente fue pintada con una secuencia de cuadrados divididos en triángulos de colores alternados, cuyo motivo gráfico se puede apreciar bien mediante reflectografía²⁵. Es una prueba más de la necesidad de simplificar que sentía Depero, que aparece en muchos detalles bajo el infrarrojo: algunos bailarines en el fondo presentaban detalles en sus rostros, vestidos y peinados que luego fueron eliminados, y el carro rojo muestra motivos decorativos ondulados.

En su contemporáneo *Paese di tarantelle* las imágenes IR muestran también la reutilización del soporte, inicialmente pintado (bajo el color) con otro tema –completado sólo parcialmente con la pintura, es decir, abandonado en gran parte en su estadio gráfico²⁶– que ayuda a precisar el análisis cruzado de varias técnicas, incluido el estudio de la absorción de los aceites en el reverso del lienzo, a pesar de que está reentelado [fig. 17a]. En la reconstrucción de la fig. 17b se evidencian en rojo las líneas subyacentes que no se relacionan con el tema hoy visible²⁷, ni con la cuadrícula, también presente.

Debía de tratarse de una gran figura similar a las del teatro plástico, tal vez comparable con *Rotazione di ballerina e pappagalli* (*Ballerina meccanica*) [Rotación de bailarina y papagayos (Bailarina mecánica)] (1917) [fig. 18]²⁸. Sobre esta pintura y sobre la reutilización de los soportes, recordemos que en el reverso de su lienzo aparece un dibujo preparatorio muy preciso y listo para ser pintado, sobre el tema de *Prospettiva sotterranea* [Perspectiva subterránea] y que puede relacionarse con las ilustraciones para el libro *Un istituto per suicidi* [Una institución para suicidas] (1917) de Gilbert Clavel [cat. 66, 73, 74], al que se asocian un dibujo sobre papel y una versión pintada en distinto formato y con variaciones, más alargada en sentido horizontal, conocida como *Clavel nella funicolare* [Clavel en el funicular], de 1918. Por otra parte, la reutilización de los temas es una especie de *leitmotiv* para Depero, que desarrolla ciertas ideas en numerosas expresiones artísticas y con diferentes técnicas, desde el diseño gráfico al collage, a la pintura, al tapiz, a la publicidad, y posteriormente también a la marquería, valiéndose de dibujos precisos que, pudiendo ser funcionales para las llamadas artes aplicadas, a menudo contienen indicaciones de los colores que se asignarán a las distintas áreas, de un modo que no hemos podido ver en los dibujos subyacentes de las pinturas²⁹.

Io e mia moglie [Yo y mi mujer] [cat. 88], de 1919, revela a través de IR algunos descubrimientos interesantes que lo sitúan en estrecha relación con dos dibujos conocidos³⁰. En los dibujos –de los cuales el cuadrículado constituiría su etapa más avanzada, aunque en los análisis no se haya detectado la presencia de una cuadrícula– se puede apreciar,

fig. 19. *Io e mia moglie* [Yo y mi mujer], 1919 (cotejo de dos detalles con luz visible (izquierda) y mediante IR (derecha), en el que se evidencia la primera versión del pavimento y de otros detalles). Colección particular, Suiza [cat. 88]

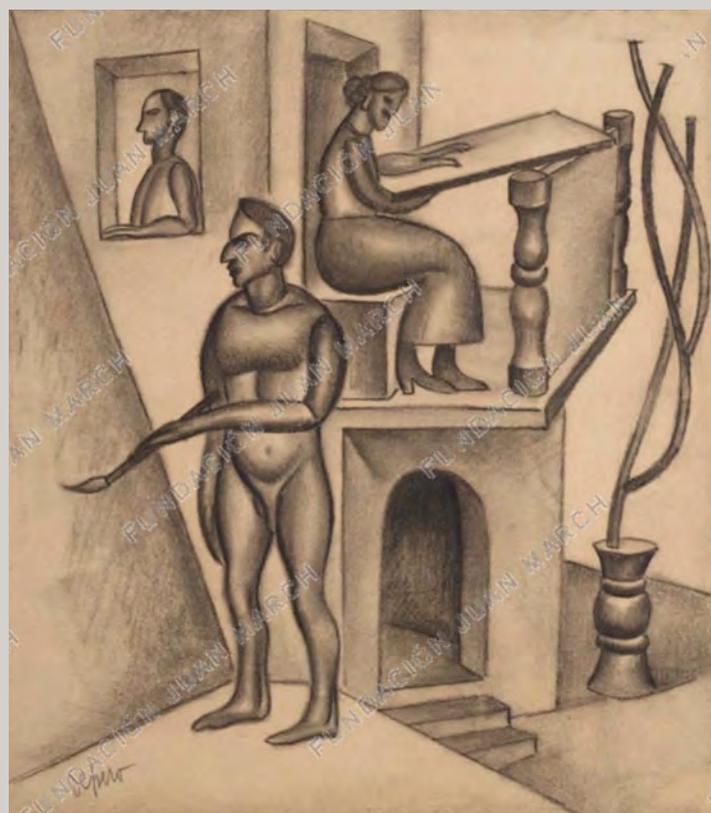


por ejemplo, la presencia de suelos con azulejos cuadrados, en perspectiva, también visibles en las imágenes TIR [fig. 19], de los que en la pintura queda como único testimonio visual el extraño reflejo en el espejo detrás del cántaro. Depero debió de haber cambiado de idea rápidamente, ya que los suelos no habían sido pintados, ni tampoco la sombra de la balastrada que aparece en la parte inferior derecha de los dibujos, donde se encuentra actualmente su firma, la cual también se contempla en IR, pero sin pintar y completamente eliminada.

Pero quizás el cambio más significativo a nivel iconográfico, un replanteamiento pictórico durante la realización de esta obra (y desconocido en las fotografías de entonces) se encuentra en la cabeza del pintor [fig. 20], que en la primera versión era –al igual que en los esbozos– más realista, con la

fig. 20. *Io e mia moglie* [Yo y mi mujer], 1919 (detalle de la cabeza del artista con luz visible (izquierda) y mediante IR (derecha), en la que se evidencia la primera versión). Colección particular, Suiza [cat. 88]

fig. 21. Estudio para *Io e mia moglie* [Yo y mi mujer], c. 1919. Colección particular



presencia de la oreja, la boca, el perfil del cabello, un estrecho ojo de forma almendrada parecido al de la mujer, una nariz más precisa: Depero, obviamente, quiere hacer de su autorretrato una especie de máscara muda y sorda, distinguida y altanera, una cabeza inexpugnable cuya única prerrogativa, como pintor, es el ojo reducido a una ranura, del mismo modo que su único instrumento son sus pinceles y el color. Personalmente encuentro que otro dibujo, perteneciente a colección particular [fig. 21] y tal vez anterior a los anteriormente citados, constituye una interesante reflexión ulterior de Depero sobre el tema, mostrando la casa sin seccionar y con un hombre de perfil en la ventana, el pintor de pie frente al lienzo en blanco con un pincel que parece como una suave prolongación de la mano, la izquierda en este caso.

Entre los más espectaculares resultados de las pruebas diagnósticas llevadas a cabo incluimos los obtenidos con *Motociclista*, en el que los análisis IR dieron a conocer la anotación “MOTOCICLI BIANCHI” [Motocicletas Bianchi], en letras mayúsculas oportunamente comprimidas en la primera palabra para ocupar la misma longitud que la segunda [fig. 22]. Generalmente datada en 1923–1925 según el negativo fotográfico conservado en el MART³¹–, es probable que deba situarse en 1927, año en el que son conocidos los intentos por trabajar en la publicidad para la empresa Bianchi³²; la eliminación respondería por tanto a la negativa de dicha empresa y en este sentido se debería evaluar la corrección. Figurando en el número siete del listado elaborado por Depero de las obras llevadas a Nueva York desde Italia en 1928, es muy probable que el escrito fuera recubierto antes de esta fecha,

para hacerlo “vendible” como obra autónoma en el mercado americano.

Tampoco parece que el pintor haya reequilibrado los colores en zonas distintas al área del escrito.

DEPERO SE RESTAURA A SÍ MISMO

Como se sabe, en los últimos años de su vida Fortunato Depero no sólo tendió a reutilizar algunos de los temas de los años diez y veinte, sino que también intervino en algunas de sus obras, “restaurándolas” él mismo, en mayor o menor medida³³. En este caso, los análisis científicos ayudan a comprender en qué grado intervino, y si sus intervenciones se debieron realmente a problemas de conservación –por lo general pérdidas de color o alteraciones cromáticas– y cuál fue su entidad, o si fueron sólo un pretexto para una especie de actualización del gusto, de revisión a la luz de una sensibilidad evolucionada y una nueva experiencia cromática.

Como veremos, Depero aprovecha la oportunidad de la “restauración”, con intervenciones de mayor alcance de lo necesario, tanto con fines económicos como para actualizar el gusto.

Un caso particularmente significativo es el de *Io e mia moglie*, pintado en el otoño de 1919, y retomado a principios de los años cuarenta (¿1944?) antes de su venta a Gianni Mattioli: en una carta

dirigida a este del 13 de febrero de 1950 Depero afirma haber repintado algunas partes del cuadro, pero sabemos que ya en 1944 Mattioli había acordado la compra de la pintura por cinco mil liras, con una suma extra de diez mil liras para “el retoque y arreglos parciales”³⁴. Cuando el coleccionista toma posesión de las pinturas restauradas –aparte de este, hay otros cuadros aquí estudiados– escribe al artista, el 18 de junio de 1944, una carta que viene al caso retomar respecto al tema que nos ocupa: “He vuelto a ver con gran alegría todos estos trabajos tuyos que sabes lo mucho que me gustan; también el retoque de *Io e mia moglie* y de los *Selvaggetti* [salvajillos] es perfecto. Los colores frescos y vivos con los que has sido capaz de rejuvenecerlos como un auténtico *mag*o, tu técnica y tu personalísima fantasía han creado dos obras que me entusiasman hoy tanto como hace años, como la primera vez que las vi. Me siento feliz de ser el afortunado propietario de todos los dibujos y pinturas que me has enviado”³⁵.

Queda clara la transparente relación entre ambos, el conocimiento por parte de Mattioli de la operación que Depero ha llevado a cabo y su aprecio hacia él, y con ello la confirmación de que, además del retoque, el autor ha intervenido con “reelaboraciones parciales”. Reelaboraciones que, como demuestran los análisis, en parte van más allá de las necesidades de la conservación de la obra, como retoques vinculados a la presencia de algunas lagunas³⁶. Los estudios con IR muestran, de hecho, la presencia de ciertas pérdidas de color, que, aunque de escasa importancia, llegan hasta el lienzo, situadas esencialmente en la parte superior derecha, en los pájaros y en las ramas, en la tela sobre la que trabaja su esposa, sobre su cabello, sobre la frente; alguna pérdida también se da en el fondo, cerca del hombre, y poco más. Algún daño también parece deberse al propio lienzo, a juzgar por algunos parches cuadrados entre este y el bastidor. En lugar de retocar localmente las zonas dañadas, el pintor prefirió repetir todo el plano de color, con el fin de asegurar la uniformidad cromática³⁷. Los varios repintes y modificaciones del tono, incluyendo la inserción de manchas claras antes ausentes, se ilustran someramente en la fig. 23, para comparar los resultados de los análisis con la vieja fotografía. En comparación con dicha foto, se puede apreciar también la eliminación de la firma original, probablemente en blanco “Depero Rovereto 1919 (otoño)” (en letras mayúsculas, a excepción de la parte en paréntesis, en cursiva), cubierta con un ligero difuminado que hace que la parte frontal resulte menos plana. La nueva firma se coloca en la parte inferior derecha, en cursiva, con la característica p cortada.

Resulta digno de mención que Depero trabaja, sobre todo en esta pintura, con gran precisión y con sumo cuidado en los difuminados cromáticos, los tonos y la mimesis en su intervención, probablemente considerando esta obra como una piedra angular de su actividad. Y sobre todo los difuminados

fig. 22. *Motociclista, solido in velocità* [Motociclista, sólido con velocidad], 1927 (detalle mediante IR en el que se evidencia la anotación “MOTOCICLI BIANCHI” [Motocicletas Bianchi], posteriormente cubierta)





Io e mia moglie 1919



fig. 23. *Io e mia moglie* [Yo y mi mujer] (fotografía de época de una versión anterior en la que se indican los cambios adoptados en la segunda versión). Studio Emidio Filippini, Rovereto. MART, Archivo del '900, fondo Depero

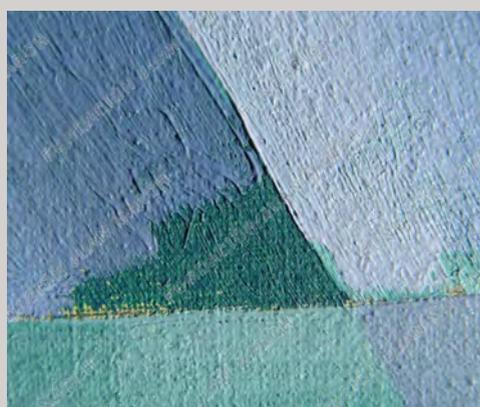
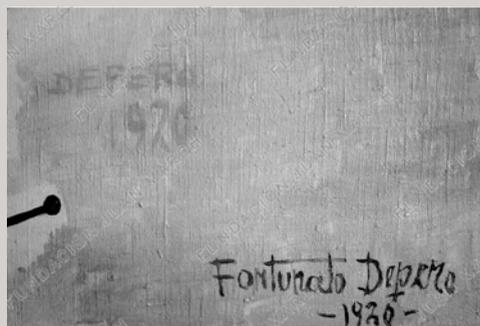
fig. 24. *Flora e fauna magica* [Flora y fauna mágica], 1920 (detalle con reflectografía IR en el que emerge la primera firma de la obra (a la izquierda, en blanco))

fig. 25. *Spazialità lunari, o Convegno in uno smeraldo* [Espacios lunares, o Reunión en una esmeralda] (fotografía de época de la primera versión. En el reverso, la anotación en cursivas: "Convegno d'automi/ F. Depero" [Reunión de autómatas/ F. Depero]). Studio Emidio Filippini, Rovereto. Colección particular, Suiza [cat. 122]

fig. 26. *Spazialità lunari, o Convegno in uno smeraldo* [Espacios lunares, o Reunión en una esmeralda], 1924 (detalle que muestra los tonos verdes de la primera versión). Colección particular, Suiza [cat. 122]

cromáticos muestran una renovada sensibilidad del pintor por los valores "plásticos" de la pintura.

Retrocediendo en el tiempo, en *I miei Balli Plastici* se notan retoques en algunos colores, sólo limitados a las pocas áreas dañadas, como en los verdes, retoques que probablemente no sean de Depero y de todos modos sin entidad suficiente como para hablar de reelaboraciones, mientras que en *Paese di tarantelle* se da, como ya se mencionó, el repinte de ciertos colores, especialmente rojos, rosas y azules, que sí se considera una intervención de autor. En *I selvaggi rossi e neri* [Los salvajes rojos y negros] [cat. 77] se aprecia el repaso de numerosos colores (casi todos), modificados en el tono, aunque manteniéndose próximos a los colores originales que aparecían en la portada de la revista *Il Mondo* el 27 de abril de 1919 (año V, nº 17) [cat. 85]: a simple vista se aprecia el color original en los



bordes de las áreas pintadas, con rojos y rosas más brillantes, mientras que las pinceladas de la intervención presentan una mayor textura, con relieve en los bordes, y cuidadosamente paralelas; la firma (con la p cortada), en cursiva, sobre la pintura, es sin duda de fecha posterior. Las reflectografías no muestran evidencias de problemas de conservación y la intervención del artista parece explicarse por cuestiones de gusto y oportunidad. Así como *Diavoletti di caucciù a scatto*, que fue adquirida por Mattioli en 1931³⁸, no presenta repintes y se encuentra en un notable estado de conservación, *Città meccanizzata dalle ombre* (1920) puede presentar un leve repaso en dos de las áreas de color (en el banco rosa con forma de arco y en los intersticios de la balaustrada), pero no resulta significativo y tal vez sea antiguo; la grieta original es claramente perceptible bajo transiluminación. A diferencia del anterior, su contemporáneo *Flora e fauna magica* muestra la presencia de la cuadrícula y el repaso posterior de varios colores, borrando la firma original en mayúsculas "Depero 1920", que se recupera mediante IR [fig. 24], firma documentada en una vieja fotografía. Sobre esta obra, que se considera parcialmente repintada en la citada carta de 13 de febrero de 1950³⁹, la comparación con la fotografía indica la introducción de una silueta azul de un pez barbudo (como sombra coloreada) a la izquierda y, sobre todo, de forma similar a *Io e mia moglie*, de difuminados homogéneos en varias zonas de los fondos, entre ellos el azul a la derecha. En este último, de hecho, los análisis espectroscópicos y multiespéctricos evidencian que el color original era azul claro entre la probóscide y el pájaro y tras la cabeza de este; y que la zona a la derecha, hacia el borde del lienzo, es la parte "restaurada" por Depero, con pigmentos totalmente diferentes: utiliza en un principio azul cobalto y repasa con azul de Prusia aclarado con mucho blanco⁴⁰. En conjunto, no parece que la pintura cambie de aspecto de un modo considerable respecto a la versión original, por tanto la restauración apenas puede justificarse por algún pequeño daño.

De *Spazialità lunari, o Convegno in uno smeraldo*, de 1924, disponemos de una valiosa fotografía que nos muestra la primera versión de la pintura, significativamente diferente en lo que se refiere al borde exterior [fig. 25]. Como puede deducirse a partir de una observación detallada, observando los bordes de las formas [fig. 26], originalmente la habitación central era de color verde (de verde claro a verde medio), las figuras eran verde oscuro, mientras que en los bordes se apreciaban rastros de azul oscuro bajo el actual azul claro; puede que fuera negro el pentágono que delimitaba la estancia. La firma de la primera versión aparece a través de la reflectografía, en el ángulo inferior izquierdo. La fecha de la intervención –que parece dictada por el deseo de cambiar el sentido de la imagen y no por razones de conservación– no es fácil de determinar, tampoco teniendo en cuenta el hecho de que incluso en las "restauraciones" de los años cuarenta, como hemos visto, Depero tiene mucho

cuidado de no imponer su nuevo estilo, basado por aquel entonces en tramos de color en constante variación tonal. Él, cómplice probablemente del deseo del coleccionista (al menos en el caso de Mattioli), tiende a trabajar con trazos cromáticos más bien planos, semejantes a los característicos de los años diez y veinte, aunque con mayor tendencia al difuminado, útil para dar vibración a las superficies.

El descuido y la falta de precisión –creo que intencionada– por parte de Depero al cubrir las áreas cromáticas originales, a menudo se detecta también en otras obras, como en *Meccanica di ballerini* [Mecánica de bailarines], de 1917 (óleo sobre lienzo, 75 x 71,3 cm), conservada en el MART, donde se observa que la gran capa verde oscuro por detrás de las figuras se superpone a una primera versión más clara⁴¹.

Me parece oportuno un breve apunte en relación con las “restauraciones” de autor, también por lo que se refiere a las esculturas: de las tres estudiadas, además de *Selvaggio* [Salvajillo] [cat. 89] que conserva los colores originales, tanto *Testa* [Cabeza] como *Cavaliere piumato* [Caballero plumado], de 1923 [cat. 118], fueron repintadas, probablemente por el propio Depero antes de venderlas a Mattioli. De hecho, entre los pigmentos se ha identificado la presencia inconfundible de ftalocianina en el verde de ambas⁴², junto con el blanco de titanio (este último en venta desde los años veinte), aunque los primeros colores sintéticos comenzaron a finales de esa década, y sólo estuvieron disponibles en el mercado a partir de 1935 y todavía más tarde se extendió su uso como material para artistas. Resulta imposible, sin muestras precisas, decir cuál era el color original de *Cavaliere piumato*, en la actualidad pintado en azul ultramar, sin embargo resulta más sencillo en el caso de *Testa*, donde el verde debía de tener una tonalidad similar a la actual, algo menos brillante, como indican algunas manchas de color más antiguo bajo la base (verde veronés o verde cinabrio), un verde de la misma tonalidad se da también en algunas lagunas bajo el negro, lo que sugiere que la propia cabeza podría ser monocroma, o en cualquier caso, con menos partes negras⁴³.

CONCLUSIONES (Y NO)

El estudio conducido sobre ciertas obras de procedencia contrastada –todas las adquiridas por Gianni Mattioli para su célebre colección en Milán, algunas directamente al artista durante los años cuarenta– nos han permitido entender mejor, como nunca antes se había intentado⁴⁴, la técnica pictórica de Fortunato Depero, y evaluar plenamente la naturaleza y el alcance de las intervenciones de “restauración” que él mismo llevó a cabo.

Como demuestran los análisis, Depero pone a punto una técnica pictórica bastante sencilla, probablemente por diversas razones, como es ob-

vio de tipo estético, pero –como él mismo señala sobre el uso del collage en la época de los Ballets– también de tipo económico. Ahorro en el tiempo y en los recursos propios del pintor (soportes, colores, etc.), que se adaptan perfectamente a la simplificación estética de su arte. Pensemos, por ejemplo, en lo elemental de su enfoque escultórico, incluyendo una cierta modularidad, que abre la posibilidad de aplicarla no sólo a una práctica artesanal sino también al montaje industrial y a su inherente repetitividad. Y pensemos también en cómo la idea de las superficies monocromas claramente separadas y, por así decir, encajadas, se puede transferir fácilmente desde la pintura sobre lienzo a la acuarela, a los trabajos en fieltro (los denominados tapices) y a aquellos en madera y *buxus*⁴⁵, y al diseño gráfico.

El imaginario de Depero es, en algunos aspectos y más que en otros artistas de la época, exquisitamente repetitivo en algunas ideas y motivos y, en ese sentido, considero perfectamente futurista su obsesión y capacidad de reinención, que constituyen una peculiar interpretación del tema del dinamismo y de la unidad del universo plástico.

También estos aspectos hacen de Depero un artista ecléctico y único, no sólo en el panorama futurista, y un precursor de las prácticas operativas y de tendencias que se consolidarán tan sólo décadas más tarde.

Se están llevando a cabo ulteriores análisis sobre otras obras de colecciones públicas, incluyendo algunas que se conservan en el MART de Rovereto, de la cuales se esperan nuevos hallazgos que muestren de forma aún más precisa la evolución del artista.

1 “Tutto nelle mie opere più recenti è architettato con ritmo, logicità ultraevidente di rapporti e contrasti di colori e di forme, così da formare un unico e forte assieme. Per reazione allo stile impressionista, mi sono imposto uno stile piatto, semplice, geometrico, meccanico [...] mi sforzo sempre di trovare la linea che fonde e regge i più disparati elementi di una unità architettonica”. Fortunato Depero, “Teatro plastico Depero – Principi ed applicazioni”, *Il Mondo*, año V, nº 17 (27 abril 1919). [El texto se publica en traducción española en este catálogo, pp. 396-97, N. del Ed.].

2 Esta investigación, posible gracias al generoso interés de la Fundación Juan March y con motivo de esta exposición, nace a partir de las conversaciones con Laura Mattioli y de la excepcional atención que presta a los análisis científicos oportunamente fundamentados. De hecho, está dedicada a ella.

3 He presentado los primeros resultados de este estudio en la jornada dedicada a Depero celebrada el 21 de febrero de 2014 en el Center for Italian Modern Art (CIMA), de Nueva York. Estoy agradecido a numerosas personas por la posibilidad de desarrollar esta labor diagnóstica, entre ellas, además de a Laura Mattioli, a Philip Rylands, Siro De Boni, Heather Ewing, Fabio Belloni, Milena Dean, Nicholas Fox Weber, Eugenia De Beni y Luciano Pensabene Buemi.

4 He llevado a cabo los análisis a lo largo del 2013, integrándose en buena parte en el marco de las actividades investigadoras del Centro Ateneo de Artes Visuales (CAV) de la Universidad de Bérgamo. El archivo personal y del CAV asciende a cinco mil pinturas de varias épocas y en diversos soportes, entre ellas algunas obras futuristas, todas ellas estudiadas durante quince años de trabajo.

5 Los análisis de reflectografía de infrarrojos (IRR) y con IR transmitido (IRT) –útiles para identificar la presencia del dibujo subyacente, los cambios gráficos o pictóricos y las reutilizaciones del soporte– han sido llevados a cabo empleando sobre todo una cámara fotográfica digital Sony (5 Mpx., resolución máxima de aproximadamente 20 puntos/mm, revelador CCD de silicio, operativo en el rango de 0,85-1 micron) e iluminación con lámpara halógena de 1000 W. En algunos casos también se ha empleado el sistema de escaneado IR a distancia Osiris de Opus Instrument (revelador InGaAs, rango de espectro 1-1,7 micron). La cámara fotográfica ha sido utilizada también para las tomas de luz visible e IRC, estas últimas útiles para estudiar la distribución superficial de algunos pigmentos y la presencia de retoques/repintes. Para las imágenes con luz visible y fluorescencia UV (con lámpara de emisión máxima a 365nm) también se ha empleado una cámara fotográfica Nikon de 16 Mpx. Acerca de las técnicas no invasivas mencionadas en el texto se sugiere ver, por ejemplo, D. Pinna, M. Galeotti y R. Mazzeo, *Scientific examination for the investigation of paintings: a handbook for conservators-restorers*. Florencia: Centro di edizioni della Edifimi, 2009 y G. Poldi, G. C. F. Villa, *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.

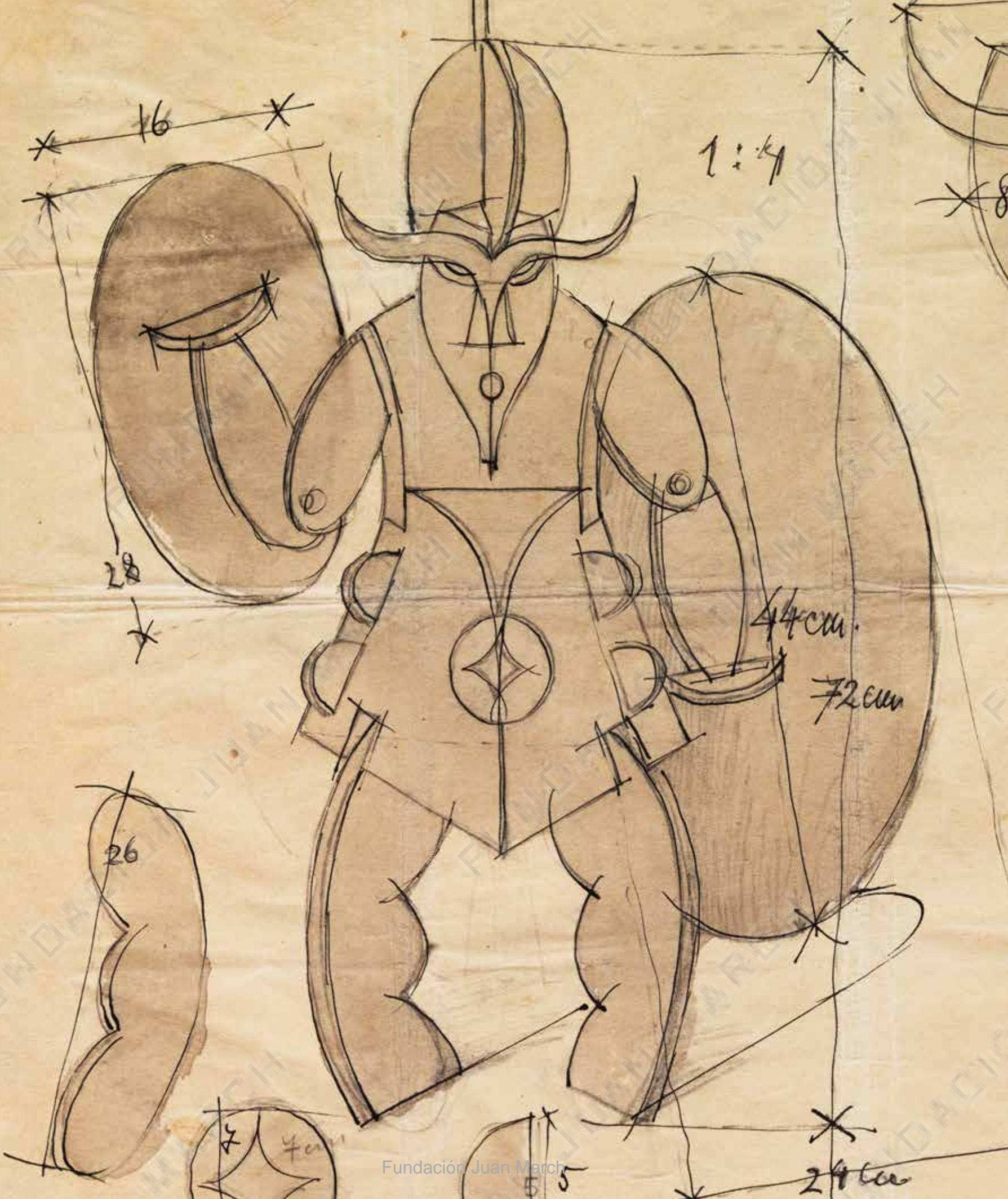
6 Para la espectrometría de reflectancia difusa de lo visible (vis-RS) –técnica adecuada para reconocer los pigmentos, incluso orgánicos, del estrato cromático superficial– se ha empleado el espectrofotómetro Minolta CM 2600d dotado de una esfera integradora interna, operativa en el intervalo de 360-740 nm con el paso en la adquisición de 10 nm, área de medición de 3 mm de diámetro. La apreciación de los espectros vis-RS se efectúa sobre una gran base de datos personal de referencia. Sobre el potencial de esta técnica para pigmentos modernos puede verse G. Poldi, “Spettrometria in riflettanza e pigmenti dei Divisionisti: uno studio su Pellizza da Volpedo”, en *Colore e arte. Storia e tecnologia del colore nei secoli*, Actas del Congreso AIAR [Associazione Italiana di Archeometria], Florencia, 28 febrero-2 marzo 2007 (ed. M. Bacci). Bolonia: Pàtron, 2008, pp. 69-84; D. Oltrogge, *The Use of VIS Spectroscopy in Non Destructive Paint Analysis*, Research Project Painting Techniques of Impressionism and Postimpressionism, Online-Edition (www.museenkoeln.de/impressionismus), Colonia, 2008.

7 El bastidor original se conserva generalmente en las pinturas no reenteladas que han sido examinadas.

8 La firma no presenta la p cortada por el pequeño trazo horizontal a lo largo del trazo vertical, que aparece alrededor de la segunda mitad de los años veinte.

9 Cf. Lia De Finis (ed.), *La Scuola Reale Elisabetina di Rovereto: docenti e allievi nel contesto del primo Novecento*. Trento: Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, 2008, en particular pp. 96, 166-67. Considero que buena parte de la “habilidad” geométrica de Depero depende de la enseñanza del profesor de construcciones geométricas, Cesare Coriselli, quien,

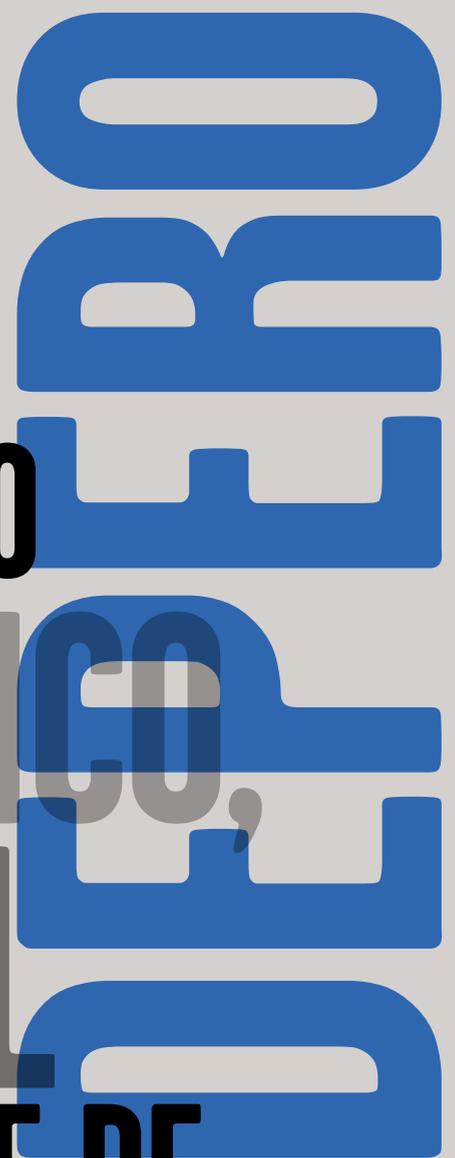
- entre otras cosas, ejercitaba a sus estudiantes en el acoplamiento de figuras sólidas. Cf. *Ibid.*, pp. 71-87.
- 10 La pintura que presenta más indicios de restauración, con múltiples retoques bien legibles con luz UV, es el *Ritratto di Gilbert Clavel* [Retrato de Gilbert Clavel], estudiado en la Colección Peggy Guggenheim de Venecia.
 - 11 Se entiende por *Tüchlein* un género de pintura y de técnica difundido entre el siglo XV y el XVI en Flandes y en los países de lengua germana –y, de forma más reducida, en Italia– que imita la superficie textil de tapices y bordados, y, en algunos aspectos, de la pintura mural. Con frecuencia de carácter decorativo pero abordando a menudo temas religiosos, técnicamente los *Tüchlein* se realizan con temple magro sobre lienzo de lino sin preparar, en parte sin pintar para aprovechar como fondo el color natural de la tela. Debido al carácter altamente perecedero de estos productos manufacturados, los testimonios materiales de esta tradición son extremadamente raros.
 - 12 Dichos grumos y manchas amarillas aparecen en las áreas de color originales, no en las “restauradas” por el artista en época posterior, de tal forma que un criterio para detectar las zonas no retocadas por el artista suele ser (pero no siempre) la presencia de tales alteraciones. No es el caso de *Diavoletti di caucciù a scatto* [cat. 86], carente de retoques y sin embargo en buen estado de conservación.
 - 13 No está claro si el barnizado es posterior a la reducción del lienzo, en cualquier caso se nota la presencia de varios pelos de pincel en algunos colores.
 - 14 Para la identificación de algunos tipos de verdes, amarillos-naranja y rojos, la espectrometría de reflectancia (RS) por lo general no resulta suficiente, y será necesario sumar otros análisis espectroscópicos no invasivos, como los de la fluorescencia de Rayos X (XRF), capaces de detectar los elementos químicos constituyentes de muchos pigmentos inorgánicos. Sin embargo, el vis-RS permite, incluso donde la composición no resulta identificable, adquirir espectros moleculares de los pigmentos superficiales que constituyen datos fundamentales para fines comparativos entre obras auténticas y falsas. Se debe advertir que los espectros vis-RS recogidos, agrupados por clases de color, son clasificables en tipologías concretas en base a sus características comunes, lo cual indica que la paleta del artista y sus elecciones preferidas permanecen esencialmente constantes en el curso de la década examinada. Esto es aplicable también a las acuarelas.
 - 15 Entre las acuarelas se han estudiado: *Disegno astratto (Chimera)* [Dibujo abstracto (Quimera)] de 1916 y *Ritratto di Gilbert Clavel* [Retrato de Gilbert Clavel] y *Automi (Prospettiva dinamica figurata)* [Autómatas (Perspectiva dinámica figurativa)], ambos de 1917.
 - 16 Estoy en deuda con mi colega Maria Letizia Amadori (Università di Urbino) por la estratigrafía de esta muestra estudiada con microscopía óptica y electrónica (SEM+EDS) y por los análisis FTIR de la muestra del grumo citado anteriormente.
 - 17 De hecho, resultan evidentes en vis-RIS las bandas de absorción típicas de las lacas de carmín a 520-530 y 570 nm.
 - 18 A diferencia de otros cuadros de la Colección Mattioli, conservada actualmente en la Fundación Peggy Guggenheim de Venecia, no he estudiado esta pintura con ocasión del catálogo razonado. Cf. G. Poldi, “Reflectographic Analysis of Some Paintings in the Mattioli Collection”, en *The Mattioli Collection: masterpieces of the Italian avant-garde* (ed. F. Fergonzi). Milán: Skira, 2003, pp. 409-28.
 - 19 En esta pintura también cabe destacar una modificación cromática: Depero corrige con un verde más claro algunas partes de la silla que estaban pintadas con un verde más oscuro, mientras que las manchas claras en los bordes de las áreas en verde oscuro (en las caras) parecen voluntarias, y son fácilmente detectables en obras posteriores. Se tiene constancia de variaciones cromáticas similares en los verdes –aquí, al parecer, debidas en parte a los cambios– en una versión del *Manifesto per Balli Plastici* [Manifiesto para Bailes plásticos], descrito como “temple sobre lienzo, 99 x 69 cm, colección particular” y fechado en 1917-18 en Depero (ed. M. Fagiolo dell’Arco; con la colaboración de N. Boschiero) [cat. expo., Museo d’Arte Moderna, Rovereto, 12 noviembre 1988-14 enero 1989; Städtische Kunsthalle, Dusseldorf, 29 enero-12 marzo 1989; Palazzo Reale, Milán, 24 marzo-14 mayo 1989]. Milán: Electa, 1989, p. 111.
 - 20 La foto, titulada por Depero “Angolo della mia officina” [Esquina de mi taller], por ejemplo, está publicada en Depero [cat. expo.], cit., p. 120.
 - 21 El dibujo (publicado en Depero [cat. expo.], cit., p. 77) es indudablemente preparatorio.
 - 22 Según Maurizio Scudiero, la pintura “ya a comienzos de los años veinte fue limpiada y aligerada, especialmente en el grupo de baile en primer plano”. M. Scudiero “La ricerca deperiana: problemi di metodo”, en Depero [cat. expo.], cit., pp. 226-36, aquí p. 229.
 - 23 La imagen (un detalle) está publicada en Depero [cat. expo.], cit., p. 98.
 - 24 MART, Archivo del ‘900, fondo Depero nº inv.: 7.1.3.4.6
 - 25 El mismo motivo decorativo aparece en el dibujo en la parte posterior del lienzo de *Rotazione di ballerina e pappagalli* [Rotación de bailarina y papagayos (Bailarina mecánica)] (véase más adelante), pero no en su versión modificada pintada en *Clavel nella funicolare* [Clavel en el funicular] (1918), de colección privada.
 - 26 En resumen, se había pintado parcialmente la parte derecha.
 - 27 Una parte del tema original se intuye a simple vista bajo el carro, a la derecha, debido a la mayor transparencia de la pintura y a la falta de uniformidad del color del sustrato.
 - 28 Depero [cat. expo.], cit., cat. 13, pp. 100-01.
 - 29 La indicación de qué colores utilizar no debe sorprendernos y, en muchos casos, puede ser funcional para el trabajo en el estudio de su “Casa del mago” en Rovereto. Notas parecidas sobre los colores se encuentran también en varios cuadros del siglo XV-XVI, interpretables como indicaciones dirigidas a los colaboradores del taller.
 - 30 Los dibujos, considerados con razón preparatorios (tal y como demuestran los resultados de recientes estudios), han sido publicados en *La casa del mago. Le Arti applicate nell’opera di Fortunato Depero 1920-1942* (ed. G. Belli) [cat. expo., Archivo del Novecento, Rovereto, 12 diciembre 1992-30 mayo 1993]. Milán: Charta, 1992, p. 90.
 - 31 Depero [cat. expo.], cit., cat. 24, pp. 138-39.
 - 32 Tal y como ha puntualizado Giovanna Ginex en la jornada de estudios sobre Depero celebrada en el CIMA de Nueva York (cf. supra). Cf. también su ensayo en el presente catálogo, pp. 309-17.
 - 33 En relación con el tema cf. por ejemplo, M. Scudiero, op. cit., p. 229), que incluye entre las obras restauradas por Depero “por daños” *I Selvaggi* [Los salvajes], *Io e mia moglie*, y *Flora e fauna magica* y *La Grande Selvaggia* [La gran salvaje] (1917, colección particular) [cf. cat. 112].
 - 34 *La casa del mago* [cat. expo.], cit., p. 92.
 - 35 *Ibid.* Al hablar de “Selvaggetti” se refiere a *I selvaggi rossi e neri* [Los salvajes rojos y negros] [cat. 77], que trataremos más adelante.
 - 36 El autor de la ficha de *La casa del mago*, en cambio, consideraba que la restauración llevada a cabo era “exclusivamente para su conservación”. Cf. *La casa del mago* [cat. expo.], cit., p. 92.
 - 37 En una de las pocas zonas en las que se perciben a simple vista algunos retoques, a lo largo de la sección de las paredes de la estancia superior, el rojo de las adiciones tiene un tono menos brillante y bien reconocible respecto al original.
 - 38 Depero, [cat. expo.], cit., cat. 14, pp. 102-03.
 - 39 cf. *Ibid.*, p. 125, cat. 19.
 - 40 En la mancha de color azul claro de esta zona, en la parte superior derecha, así como en el espacio comprendido por la cola del pájaro se mantiene el color original, que en la época de Depero quizá no debía notarse, pero hoy sí a causa del cambio cromático que ha tenido lugar durante estas décadas.
 - 41 La pintura conservada en Rovereto presenta características similares a las analizadas para este estudio: sin preparación, en los márgenes y en los bordes de varias áreas de color se ve el lienzo, de color beis-marrón.
 - 42 La ftalocianina es un pigmento brillante azul o verde empleado actualmente para esmaltes, pinturas, impresiones en tinta o plásticos. En relación a la bibliografía sobre las ftalocianinas remito a G. Poldi, S. Caglio, “Phthalocyanine identification in paintings by reflectance spectroscopy. A laboratory and in situ study”, en *Optics and Spectroscopy*, 6, nº 114 (2013), pp. 929-35.
 - 43 Téngase en cuenta que el aspecto del color en *Testa* y en *Cavaliere piomato* es distinto: las áreas pintadas de la primera son más claras, mientras que en el segundo cuadro el azul (un ultramar), el verde (con base de ftalocianina del mismo tipo que la de la cabeza) y el rojo (un óxido de hierro) son brillantes pero mates, y se han dado sobre una mano de blanco que cubre el color original. Una muestra de las intervenciones que se produjeron en diferentes momentos.
 - 44 Todavía falta, curiosamente, un estudio suficientemente sistemático de los demás artistas futuristas, de Boccioni a Carrà, de Balla a Severini.
 - 45 El *buxus* ha sido un material de recubrimiento para la arquitectura, la industria y la decoración, creado y producido en Italia desde 1928, durante la autarquía promovida por el régimen fascista por las Fábricas de Papel Giacomo Bosso. Se trata de un material elástico, resistente, con vetas de mármol, obtenido a partir de un proceso de elaboración de la celulosa; en los años treinta ha supuesto uno de los sustitutos más populares de la madera. Acerca de la historia del *buxus* y su uso también por parte de Depero, cf. Daniele Bosia, *Il Buxus: un materiale “moderno”*. Milán: Franco Angeli, 2005.



CONJUNTOS PLÁSTICOS
Y ACCIONES MECÁNICAS.

EL ORGANISMO

PLÁSTICO,
TEATRAL
Y VIVIENTE DE



LLANOS GÓMEZ MENÉNDEZ

La obra de Fortunato Depero comprende diversas manifestaciones, como pintura, cartelería, escenografía, figurinismo teatral o realización de marionetas, que encontrarán un espacio de convergencia total en la escena, donde el artista italiano podrá dar vida a los denominados conjuntos plásticos, así como a l'essere vivente artificiale [el ser viviente artificial], habitante privilegiado de este lugar de creación.

La admiración que Depero profesaba a Umberto Boccioni, del que toma la idea del dinamismo plástico, se plasmará en el texto programático *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo] (1915) [cat. 37]¹, que firma junto a Giacomo Balla y donde aparecen conceptos ya formulados en el manifiesto manuscrito de Depero titulado *Complessità plastica – Gioco libero futurista – L'essere vivente*

artificiale [Complejidad plástica – Juego libre futurista – El ser viviente artificial] (1914)², en el que proclama un arte plástico exclusivamente dinámico y abstracto. Al margen de la evidente influencia de Boccioni, presente en las teorías del montaje y del ensamblaje, también se advertirá la decisiva aportación de *La pittura dei suoni, rumori e odori* [La pintura de los sonidos, ruidos y olores] de Carrà (1913); los hallazgos de Bruno Corra, Arnaldo

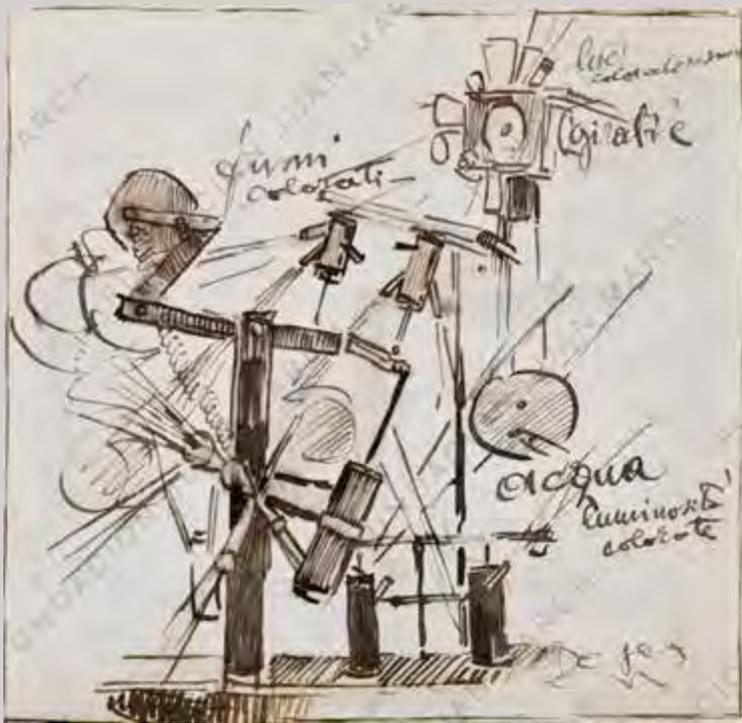


fig. 1. **Completo plastico motoromorista a luminosità colorate e spruzzatori** [Conjunto plástico motorruidista con luminosidad de colores y aspersores], 1915. MART, Archivo del '900, fondo Depero

Giina y Emilio Settimeli³ y los ecos de la psicología de la Gestalt, con sus estudios sobre la percepción y sobre movimiento aparente, que hallamos en las referencias a las rotaciones y descomposiciones, en especial en el escrito de 1915.

Depero indaga, pues, en el dinamismo constructivo y mecánico de los conjuntos plásticos y en el estudio de este espacio tridimensional, donde insertar un cuerpo humano mecanizado y automatizado en el acto cinético: el animal mecánico, *l'essere vivente artificiale*, tomará ahora la escena teatral. Sin embargo, este ser híbrido ya había conquistado el escenario a través del ideólogo del futurismo. La prolífica obra de Marinetti y sus escritos teóricos⁴ serán determinantes para la formulación de la *Onomalingua* deperiana⁵, aunque no sólo. Es decir, las experiencias teatrales de Marinetti también tendrán una gran repercusión en todas las propuestas escénicas futuristas, pues no sólo la organización de las veladas, sus piezas y síntesis implican una nueva concepción teatral, sino que todos los escritos teóricos confirman su preocupación por la escena, más allá del teatro, en pos de un escenario total que abarcara la actividad en revistas y periódicos, las tertulias de los cafés, las propias calles y, por tanto, la comunicación estrechísima con el público, en busca de una reacción que superara la mera observación; así se aprecia en *El Teatro de variedades* (1913), *El teatro futurista sintético* (1915), *La declamación dinámica y sinóptica* (1916), *El tactilismo* (1921) y *El teatro de la sorpresa* (1921)⁶, entre otros.

La relevancia que adquirirá la figura de Filippo Tommaso Marinetti, principal ideólogo e impulsor del futurismo, en especial en el periodo comprendido entre 1909 y 1920 aproximadamente, así como la

relación que establecerá con el público, al igual que otros futuristas, queda ya anunciada en el modo en el que se presenta precisamente este primer manifiesto: en París, entonces capital cultural europea y sede del panteón simbolista, y dado a conocer a través de un diario.

Queda así formulada, desde el manifiesto fundacional, la estrecha comunicación que los futuristas pretenderán mantener con sus seguidores, simpatizantes e incluso detractores por medio de la divulgación de sus textos, recogidos en revistas y periódicos ajenos al movimiento y también en aquellos surgidos en su seno, así como gracias a sus acciones, fieles correlatos de sus textos programáticos, que tendrán cabida en las veladas futuristas, donde se describe la transformación del espectador en actor, entendiéndose tanto en actor social como en intérprete⁷.

Así, por ejemplo, la *síntesis futurista* marinettiana *Elettricità* [Electricidad], que más tarde tomaría los títulos de *Elettricità sessuale* [Electricidad sexual] o *Fantoci elettrici* [Fantoques eléctricos], no es sino el resultado de suprimir el primer y el tercer acto de la pieza *La donna è mobile*, traducción de *Poupées électriques*⁸, estrenada en el Teatro Regio de Turín (1909). Tanto la versión primigenia como sus transformaciones provocarán un enorme escándalo entre el público, debido al atrevimiento de la trama. Analicemos, pues, el argumento del acto central, que sin duda nos permitirá observar el impacto en el joven Depero: el matrimonio Marinetti –guño evidente del autor– conversa en su villa con dos autómatas, realizados a su imagen y semejanza por el marido, que es ingeniero. Los dos muñecos tienen por función preservar, con su inquietante presencia, el amor de los cónyuges, evitando la

relajación que conllevan las costumbres y rutinas. Así, estos seres actúan como oscura conciencia de los protagonistas. El hombre, finalmente, arrojará al mar a ambos autómatas y unos pescadores interpretarán que ha cometido un doble homicidio.

La versión extensa no sólo cierra con el “asesinato” de los autómatas por su creador –lo que hay que añadir la extraña relación que la pareja establece con estos–, sino que incluye dos suicidios más. Era previsible, por tanto, que el público respondiese con gestos de desaprobación, silbidos e improprios, que encontraron réplica en la revista *Poesia*, en el número correspondiente a febrero-marzo, en la que Marinetti insertó un bufo comentario, que cerraba con la invitación de los agitadores a su próxima representación, *Le Roi Bombance*⁹, obra igualmente irreverente e inspirada en *Ubú Roi*, de Alfred Jarry.

Retomemos, tras esta última anécdota, a los dos autómatas propuestos por Marinetti y cuyo mundo será asimismo evocado por Depero, aunque desde otros presupuestos, abandonando el tono adulto y sensual abordado por el fundador del futurismo para transitar hacia un universo abstracto, naïf y en el que habrá de prosperar la fusión del *compleso plastico* [conjunto plástico] [fig. 1] y de *l'essere vivente artificiale* [el ser viviente artificial]. Esta síntesis queda expuesta en *Vestito e apparizione* [Traje y apariencia] (1916), donde Depero explora su propia estética dinámica-abstracto-constructiva a través de un traje teatral que produce espectáculo *per se*: “Sobre este principio novísimo construido por Depero e inaugurado por Marinetti en la extraordinaria exposición Depero-Balla 1915 – se construirán trajes para el futuro teatro futurista abstracto y dinámico”¹⁰.

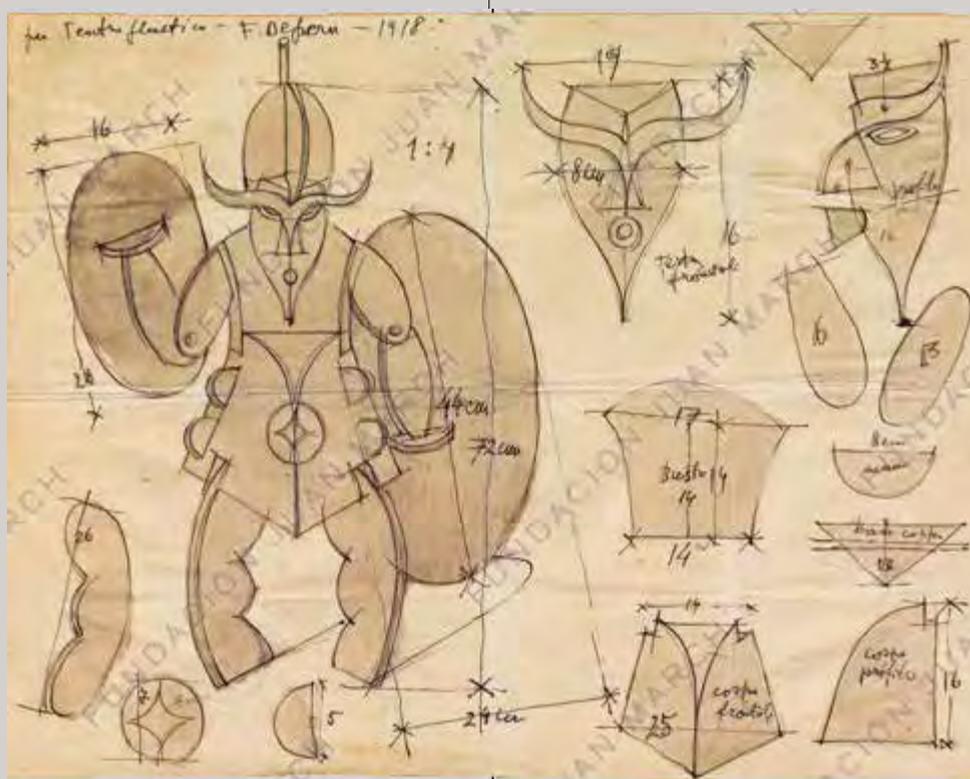
Este constructo será aplicado a los trajes del ballet *Mimismagia* [fig. 2, cat. 47-50], que, como sucederá con otros trabajos del artista, no será jamás representado. Sin embargo, Depero se empleará en los diseños, proyectando trajes móviles capaces de producir ruidos y luces, convirtiéndolos en una prolongación de los movimientos del bailarín [fig. 3]. De tal modo, el traje teatral cobra una nueva dimensión “maquinica”, que, no obstante, se inserta en las raíces del espectáculo popular bajo la fórmula del circo, del pasacalle, del *Teatro di Varietà*, siguiendo así la estela de la amplísima investigación teatral de Marinetti. Si bien no debemos olvidar que esta invención, descrita en *Vestito e apparizione*, supone dotar de vida a la escultura cinética, teorizada previamente por Boccioni.

Esta exploración coincide con el primer encuentro, propiciado por el pintor Lariónov¹¹, entre Depero y Serguéi Diáguilev, director y empresario de los Ballets Rusos. En esta cita en el estudio del italiano, a la que también acudiría el bailarín Massine, el empresario quedará maravillado ante una composición plástica floral futurista, que le animará a encargar a Depero un desarrollo floral similar como escenografía para *El ruiseñor* de Stravinsky. Se cerrará, de este modo, un contrato que contemplaba la realización de una escena plás-



fig. 2. *Costume per Mimismagia* [Traje para Mimismagia], 1916. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto [cat. 50]

fig. 3. *Bozzetto scenografico per Danze Acrobatiche* [Boceto escenográfico para Danzas acrobáticas], 1918. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto



el personaje de *Mafarka* o en pasajes de *Spagna veloce e toro futurista* [España veloz y toro futurista]¹².

En definitiva, Depero asume el trabajo encomendado por Diáguilev como una prueba totalizadora en la que pretende hacer confluir sus diversas líneas de investigación artística, que se sostienen sobre los pilares centrales del futurismo, es decir, modernolatría; primitivismo mecanicista; exaltación del instinto, del movimiento, del dinamismo, de la simultaneidad y mito de la autogénesis. Como explica Giovanni Lista:

Depero procede sobre todo por énfasis, ampliando la forma vegetal o antropomorfa, haciéndola proliferar de modo vitalista y fantástico. Es con este espíritu de absoluta ambición lúdica e inventiva que la artista encuentra en la dimensión teatral el humus para condensar y desarrollar las diversas orientaciones de la propia experimentación: onomalengua, conjunto plástico-móvil, estética mecánica, imaginario lúdico-fantástico¹³.

Los contactos entre los artistas futuristas y los miembros de los Ballets Rusos serán cada vez más frecuentes. Sin embargo, este vínculo quedará extinto con la llegada a Roma, en 1917, de Jean Cocteau y, poco tiempo después, de Picasso. El

fig. 4. *Le chant du Rossignol* [El ruiseñor], 1917 (fotografía del boceto de la escenografía). Colección particular, Suiza [cat. 53]

fig. 5. *Ballerina* [Bailarina], 1915. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

tica, de treinta y cinco trajes y treinta accesorios escénicos, cuya entrega vencería, a lo más tardar, en febrero de 1917. Este proyecto arrojó como resultado una escenografía floral gigantesca, en la que Depero empleó hilos metálicos, maderas, cartón, telas, haciendo emerger la geometría dinámica de un entorno cristalizado [fig. 4].

También, con la intención de fomentar el movimiento, y siendo fiel a sus presupuestos estéticos, elaborará los trajes-coraza provistos de elementos eléctricos para enfatizar la danza mecánica de los bailarines, motores ahora de este juego plástico que les permitiría confundirse con la escenografía [fig. 5]. La distinción entre fondo-forma tiende a disolverse en Depero, al tiempo que aparece el organismo plástico-teatral-viviente, preconizado por el propio autor. Sin embargo, cabe señalar que la idolatría de Depero hacia el mundo contemporáneo no se circunscribe a una simple fascinación por la máquina, sino que se concentra en la capacidad de adaptación del ser humano para fundirse con la mecanicidad de este nuevo mundo. Obviamente, aquí reaparece el mito de la autogénesis presente en el futurismo y bien reconocible, por ejemplo, en

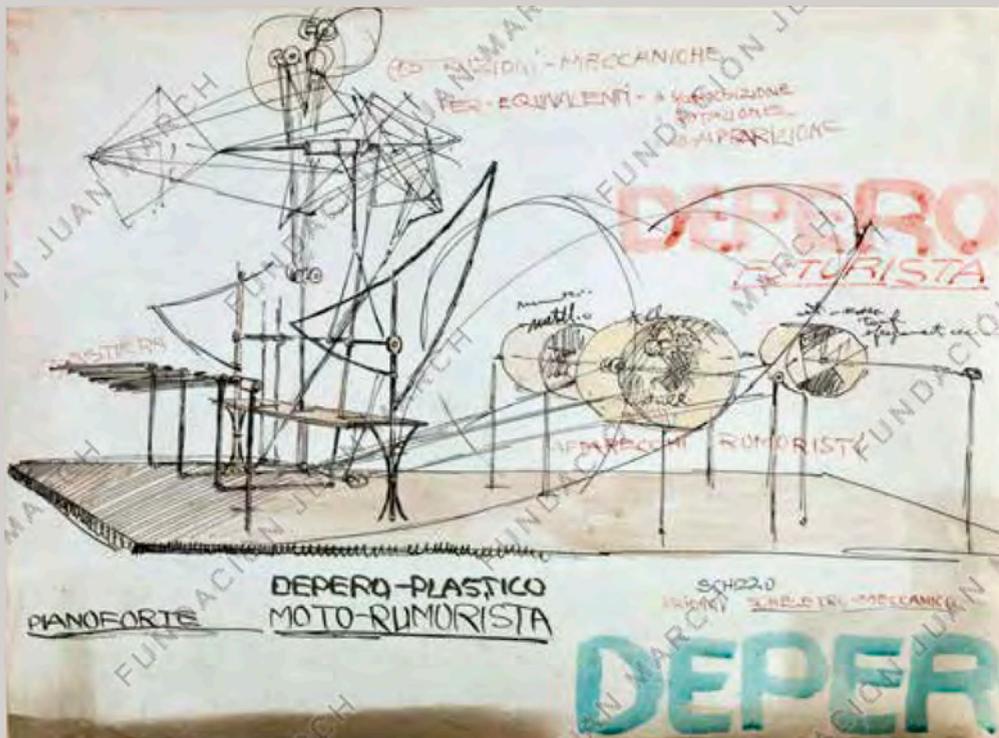


fig. 6. *Pianoforte moto-rumorista* [Piano motorizado], 1915. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

empresario ruso tenía la firme intención de ligar el nombre de sus Ballets a los grandes exponentes artísticos internacionales y asegurarse así representaciones en París, lo que siempre otorgaba cierta pátina de prestigio. Por tanto, Diáguilev no desaprovechó la ocasión de mantener un contacto directo con el cubismo parisino ahora en Roma. De ahí que “A medida que se intensifican las relaciones con Diáguilev, Cocteau y Picasso intentarán minimizar la aportación de las innovaciones estéticas futuristas ante los ojos del empresario”¹⁴.

La relación entre Cocteau, Picasso y Diáguilev puso fin ese mismo año al proyecto *El ruiseñor*. Si bien Depero recibió una nueva tarea consistente en realizar la escenografía y el figurinismo del *Giardino zoologico*, escrito por Francesco Cangiullo. Aquí el artista tridentino optará por la técnica del *collage* para acometer los distintos animales; sin embargo, este montaje tampoco llegará a ser representado. En cualquier caso, llama la atención que Diáguilev realizase un nuevo encargo a Depero, más si tenemos en cuenta que se trataba precisamente de construir las carcasas de dos personajes diseñados por Picasso para el ballet *Parade*, siguiendo por cierto los principios futuristas del *complesso plastico*.

En efecto, toda la documentación existente por cuanto respecta a todos los testimonios, incluida la de Cocteau, confirman que Picasso había ideado los trajes de los Managers en Roma, y no en París, y que antes de su estancia romana el pintor español sólo había esbozado la estructura genérica del traje de los “hombres pancartas” para las entradas. Sin la sugestión del cinetismo futurista y de los “conjuntos plásticos moto-ruidosos”, Picasso no habría pensado jamás en extender a la dimensión teatral el

fig. 7. *Al Teatro dei Piccoli, Balli Plastici* [En el Teatro dei Piccoli, Bailes plásticos], 1918. Colección Girefin [cat. 76]



principio formal del ensamblaje ni habría relanzado en la escena la estética cubista que entonces estaba envejeciendo, puesto que él mismo, en su investigación, se inspiraba todavía en Ingres¹⁵ [fig. 6].

Llama poderosamente la atención el modo en el que los futuristas serán apartados, e incluso menospreciados, sobre todo si tenemos en cuenta que simultáneamente se recuperan sus hallazgos escénicos. Como era de esperar, la operación Picasso-Cocteau concluyó con la decadencia de la relación hasta extremos insospechados, o quizá no tanto¹⁶. Tampoco la amistad de Lariónov con Depero continuó, pues este acusó de plagio al pintor ruso, ya que los diseños para el ballet *Historias naturales*, en especial los trajes de Pavo, Dama con Abanicos y Grillo, mostraban una enorme similitud con los bocetos creados para *El ruiseñor*.

En el verano de 1917, Depero decide embarcarse en un nuevo proyecto en el que reformular sus invenciones escenográficas, aunque en esta ocasión se producirán dos cambios relevantes; por un lado, y vistos los intentos más que fallidos con Diáguilev, contará con Gilbert Clavel como productor, y, por otro, trasladará el *complesso plastico* a las marionetas; nacen así los *Balli Plastici* [Bailes plásticos] [cat. 76, 79, 82], que serán representados en el Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca [fig. 7], único en acoger este espectáculo lleno de fantasía y que constituye un reflejo del universo deperiano, donde las fronteras entre acción y representación, así como entre fondo y forma, tienden a difuminarse. La escenografía cortada geoméricamente y de fuertes colores alberga el movimiento pretendidamente mecánico de las marionetas de madera a lo largo de cinco acciones plásticas: *Pagliacci* [Payasos] [cat. 75], con música de Casella; *L'uomo con Baffi* [El hombre con bigotes], con música de Tyrwhitt; *I Selvaggi* [Los salvajes], con música de Malipiero; *Ombre* [Sombras], con música de Bartók¹⁷; y, por último, se desarrollará un número de variedades con todas las marionetas. Los *Balli Plastici* se fundamentan en el ritmo cromático y en la repetición de movimientos mecánicos, pues todos los elementos –incluida la música– estarán supeditados a este dinamismo visual, que rechaza la connotación naturalista y, obviamente, cualquier esquema narrativo clásico. Más tarde encontraremos *Automi* (*Prospettiva dinamica figurata*) [Autómatas (Perspectiva dinámica figurada)] [cat. 70], donde pequeñas criaturas mecánicas repetirán hasta el infinito la misma acción. Depero observa, pues, lo mecánico desde la fascinación infantil, evocando así el juego que se muestra en su aproximación lúdica, fantástica, imaginativa, colorista, vital, y cuyo resultado es la progresiva desfiguración antropomorfa por medio del movimiento.

Esta intensa investigación no hace sino mostrar sus postulados escénicos, que quedarán contenidos también en el volumen (*imballonato*) *Depero futurista* (1927) [cat. 148], bajo el título de *Teatro mágico*. Aquí, nuevamente, el artista de Trento insiste en el hecho de que hay que rehacer y ampliar

el palco escénico, en todos los sentidos –entiéndase, tratándose de Depero, en un sentido eléctrico y mecánico–; apostando, también, por una escenografía original y personalísima; en definitiva, un mundo de luces y reflejos en velocidad vertiginosa y de dimensiones enormes. La *Gesamtkunstwerk* wagneriana, germen del teatro futurista –y diríamos que en general todo el movimiento– resurge con la explícita formulación de la escenografía móvil, como fundamento esencial del *complesso plastico*, que, según recalca Depero, habría de componerse a partir de la variedad, la novedad, la sorpresa y la velocidad. Obviamente, y como era de esperar, *l'essere vivente artificiale* también hace acto de presencia, pues el artista incide en la importancia de la inserción de los autómatas, que en este caso compartirán escena junto con actores de carne y hueso, con el fin de multiplicar y de hacer ver de manera simultánea todas las dimensiones de un personaje.

Las dos grandes preocupaciones de Fortunato Depero, que marcan toda su obra, se dan cita aquí; es decir, reencontramos de nuevo el *complesso plastico* y *l'essere vivente artificiale*, que ahora emerge –parafraseando a Depero–, como el debut de la divina máquina que fusiona el escenario y la orquesta, que da vida a los autómatas, que hace posible una escenografía e iluminación móvil. Es aquí donde no sólo se evidencian las obsesiones de Depero, sino los principios impulsores del propio futurismo, que, aún a finales de la década de los veinte, seguía vivo, exhibiendo su admiración hacia lo “maquinico”, hacia el dinamismo, y proclamándose “Ministros de la velocidad”. Sin duda, este legado sigue hoy presente en la publicidad, en el cine, en la radio, en la multiplicación de espacios y la condensación del tiempo; en el teatro mínimo, heredero del teatro sintético futurista; y sobre todo sigue presente porque la semilla del futurismo ha crecido y florecido en ese ser viviente artificial, ese autómata, trasmutado en *cyborg*.

Podemos convenir, entonces, que el teatro ha constituido el espacio excepcional, conquistado por el futurismo desde las primeras *serate* [veladas] en 1909, para la conjugación de las artes, para alcanzar la ansiada comunicación con el público, para lograr la combinación y fusión de las diversas manifestaciones del movimiento, para conseguir la “obra de arte total”. Sin duda, Depero, artista prolijo, que cultivó la publicidad, la cartelería, el teatro, la escenografía, el figurinismo, la radio, supo transgredir y romper los límites entre estas actividades, con el propósito de hacer de ellas una, la obra deperiana; y el mejor exponente de este pro-

ceso es la contemplación de su evolución artística y su inmenso interés por la escena, como espacio de creación en el que poder hacer confluir todos sus trabajos y experimentaciones. De ahí que no sea del todo posible estudiar las aportaciones de Depero de forma singular o aislada, puesto que la *Onomalingua* también habita en su *Depero futurista*, en sus *Balli Plastici*, en las *Liriche radiofoniche* [Poemas radiofónicos] [cat. 255], y se hace indispensable reconocer todas estas conexiones para poder adentrarse en Depero, que por voluntad propia reconstruye y mecaniza el universo.

- 1 El texto se publica en ambas lenguas y en semifacsimil en este catálogo, pp. 369-75.
- 2 La autoría del *complesso plastico* creará distintas tensiones en el futurismo. Pamprolini dirigirá diversas cartas a Boccioni reivindicando la invención de los conjuntos plásticos antes de visitar los estudios de Balla e indicando también que esto queda reflejado en sus textos *Scenografía futurista o Scultura dei colori e totale*. [El manifiesto se publica en ambas lenguas y en semifacsimil en este catálogo, pp. 385-93., N. del Ed.]
- 3 Cf. Giovanni Lista, *Cinema e fotografia*. Milán: Skira, 2001. [Bruno Corra [Bruno Ginanni Corradini] (1892-1976), escritor y cineasta, cofundador de la revista *Il Centauro*; participó, junto con Balla y Marinetti, en la realización del film *Vita futurista* (1916), dirigido por su hermano Arnaldo Ginna [Arnaldo Ginanni Corradini] (1890-1982), pintor, escultor y cineasta, con el que realizó también la síntesis teatral *Alternazione di carattere* [Alternancia de carácter], 1915; Arnaldo Gina fue uno de los firmantes del manifiesto del cine futurista, *La Cinematografía futurista*, de 1916, que se publica en traducción española en este catálogo, pp. 376-77; Emilio Settemili (1891-1954), escritor y editor, cofundador de la revista *Il Centauro* y firmante del texto programático *Il teatro futurista sintetico* [El teatro futurista sintético], también en traducción española en este catálogo, pp. 367-68, N. del Ed.]
- 4 *Manifiesto tecnico della letteratura futurista* [Manifiesto técnico de la literatura futurista] (1912), en traducción española en esta catálogo, pp. 364-66; *Distruzione della sintasi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* [Destrucción de la sintaxis – Imaginación sin hilos – Palabras en libertad] (1913); o *Lo splendore geometrico o meccanico e la sensibilità numerica* [El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica] (1914).
- 5 “L’onomalingua. Verbalizzazione astratta. Creazione Depero 1916” [La onomalingua. Verbalización abstracta. Creación Depero 1916], publicada en el volumen *imballonato Depero futurista*. Milán: Dinamo Azari, 1927. El texto se publica en ambas lenguas en semifacsimil en este catálogo, pp. 394-95 [N. del Ed.]
- 6 *Il Teatro di Varietà; Il teatro futurista sintetico*, en traducción española en este catálogo, pp. 367-68; *La declamazione dinamica e sinottica; Il Tattilismo; Il Teatro della Sorpresa*.

- 7 Llanos Gómez Menéndez, “Comunicación de masas y Futurismo: la conformación del público y la escena mediática”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº 45 (Madrid, 2010).
- 8 [Muñecas eléctricas] Cf. Llanos Gómez Menéndez, *La dramaturgia de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008, cap. I.
- 9 [El Rey Francachela] Cf. Ll. Gómez Menéndez, “Comunicación de masas y Futurismo, cit., cap. I.
- 10 “Su questo principio novissimo costruito da Depero e inaugurato da Marinetti all’esposizione straordinaria Depero-Balla 1915 – saranno costruiti costumi per il futuro teatro futurista astratto e dinamico [futurista]”. Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l’universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012, p. 37. (Carte d’Artisti, 143).
- 11 El pintor ruso Mijaíl Lariónov acudió al estudio de Depero y al día siguiente se presentó con Serguéi Diáguilev y el bailarín Léonide Massine, según recoge en sus apuntes el artista italiano.
- 12 Ll. Gómez Menéndez, *La dramaturgia...*, cit.
- 13 “Depero procede piuttosto per enfasi, ampliando la forma vegetale o antropomorfa, facendola proliferare in modo vitalista e fantastico. È con questo spirito di assoluta ambizione ludica e inventiva che l’artista trova nella dimensione teatrale l’humus miglior per condensare e sviluppare i diversi orientamenti della propria sperimentazione: onomalingua, complesso plastico-mobile, estetica mecánica, immaginario ludico-fantastico”. F. Depero, op. cit. p. 246.
- 14 “Man mano che si intensificano i rapporti con Diáguilev, Cocteau e Picasso cercano di minimizzare agli occhi dell’empresario la portata delle innovazioni estetiche futuriste”. *Ibid.*
- 15 “Infatti, tutta la documentazione esistente al riguardo e tutte le testimonianze, compresa quella di Cocteau, confermano che Picasso ha ideato i costumi dei Managers a Roma, non a Parigi, e che prima del soggiorno romano il pittore spagnolo aveva abbozzato solo la struttura generica del costume degli «hommes pancartes» per le locandine. Senza la suggestione del cinetismo futurista e dei «complessi plastici moto-rumoristi», Picasso non avrebbe mai pensato di estendere alla dimensione teatrale il principio formale dell’assemblaggio, né avrebbe rilanciato, in funzione della scena, l’estetica cubista che era allora piuttosto vecchietta poiché egli stesso era giunto, nella sua ricerca, a ispirarsi a Ingres”. F. Depero, op. cit. p. 247
- 16 Cocteau escribe: “Mon cher Balla, vous êtes un con. Cher Balla je vous emmerde” [Mi querido Balla, es usted un gilipollas. Querido Balla, yo le jodo]. Cf. Deborah Menaker Rothschild, *Picasso’s “Parade”*. New York: Sotheby’s Publications, 1991.
- 17 Alfredo Casella (1883-1947); lord Gerald Tyrwhitt-Wilson (1883-1950); Gian Francesco Malipiero (1824-87); Béla Bartók (1881-1945) [N. del Ed.]



PERFORMANCIA Y LA FOTO-

CAROLINA FERNÁNDEZ CASTRILLO

La confrontación entre arte y técnica (*episteme/ téchne* o *artes liberales/artes mechanicae*) ha regido la evolución del sistema estético y social, suscitando innumerables manifestaciones de atracción y rechazo a lo largo de la historia.

En 1909 los futuristas irrumpían en el escenario europeo al grito de “¡Látigo o dinamita!”¹ para anunciar que ya nadie podría escapar de los descubrimientos científicos y de la influencia de los nuevos

medios de transporte, producción y comunicación que estaban transformando el mundo en un lugar cada vez más interconectado y veloz. Urgía establecer un nuevo orden estético-comunicativo capaz de captar el ritmo de la sociedad, más enérgico y frenético que nunca. De este modo, la primera vanguardia italiana se desmarcaba de las corrientes culturales finiseculares al proponer un plan de acción concreto, capaz de agitar las conciencias

de sus contemporáneos contra el “pasadismo” (la nostalgia por el pasado) y la pasividad.

En su afán provocador, el líder futurista no dudó en publicar desde París su manifiesto inaugural en el periódico más popular de la época, *Le Figaro*. Mediante este primer acto público, Filippo Tommaso Marinetti pretendía difundir su ideario a escala global, más allá de las fronteras italianas, desde la metrópoli moderna por excelencia. Se tra-

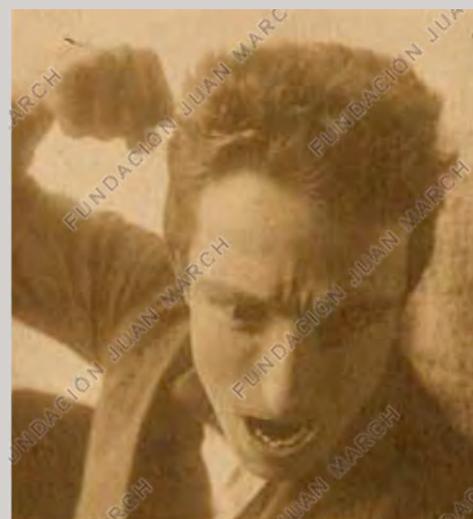
taba de una declaración de intenciones, en la que expresaba abiertamente su deseo de explorar el potencial creativo de aquellas obras que se apoyaran en los avances técnicos de la sociedad industrial y en los medios de comunicación emergentes.

Los futuristas creyeron hallar en la alianza entre arte y técnica la respuesta a la crisis moderna y el camino ideal para afrontar los innumerables desafíos e incertidumbres que les deparaba el futuro. Este planteamiento supuso un giro decisivo en la discusión sobre el rango de las disciplinas artísticas y una auténtica revolución creativa con relación al papel de la propia obra, al creador y a su público, cuya trascendencia adquiere mayor significado aún si cabe en la actualidad.

En efecto, a comienzos del siglo XX la creciente presencia de los medios de reproducción mecánica de la realidad y el influjo de la comunicación de masas en el panorama cultural resultan determinantes para sentar las bases del Media Art [arte de los medios]. No obstante, la disolución de los viejos límites entre las artes y la recepción de los nuevos medios no estuvo exenta de polémica. Más adelante comprobaremos que esta complicada encrucijada encierra algunas de las principales claves de la evolución del arte contemporáneo hasta nuestros días.

Al abordar el desarrollo de la relación entre arte y técnica, merece un lugar destacado la invención de la fotografía en 1839 y el intenso debate que tuvo lugar a partir de entonces en los círculos intelectuales parisinos en torno a su entrada en el Olimpo de las artes [fig. 1]. En un breve artículo titulado “Le public moderne et la photographie” [el público moderno y la fotografía], recogido en sus escritos del *Salon de 1859*, Charles Baudelaire se hacía eco de la controvertida acogida del invento: “Si se permite que la fotografía supla al arte en alguna de sus funciones, pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido”². Advertía de sus peligros al tiempo que denunciaba la irrefrenable “decadencia del aura”. Una idea que más adelante fue retomada por Walter Benjamin en su célebre ensayo *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (1936), donde reflexionaba sobre la crisis de la percepción en relación con el quebrantamiento del *hic et nunc* del original y con la emancipación de la obra artística respecto a su vínculo con la realidad. La aparición de la fotografía generó una explosión creativa sin precedentes en el terreno de las artes plásticas, que halló su máxima expresión en el periodo vanguardista.

Sin embargo, pese a responder en buena parte a las prerrogativas anunciadas por Marinetti, la recepción del nuevo medio no resultó tan entusiasta como cabría esperar, y originó un cisma en el seno del movimiento futurista entre los defensores del modo tradicional de representación de la realidad, ligado a las viejas disciplinas artísticas (pintura, escultura, poesía, teatro), y los promotores de la introducción de los nuevos medios.



En un primer momento, la posición oficial del futurismo siguió la postura generalizada de la época, que consideraba la fotografía como una mera técnica, un simple instrumento carente de originalidad para mejorar la precisión en la reproducción mecánica, superficial y fragmentaria de la realidad. Esta decisión se debió en buena parte a la obstaculización llevada a cabo por Umberto Boccioni³, el máximo ideólogo futurista del momento junto a Marinetti. El pintor rechazaba la fotografía al no casar con su concepción del arte como transmisión del *élan vital* [energía vital], tal y como propugnara el filósofo francés Henri Bergson⁴ en *La evolución creadora* (1907).

En un intento de descubrir las posibilidades expresivas del medio fotográfico y en línea con los postulados futuristas, en 1911 Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) planteó un nuevo sistema para la captación de la imagen en movimiento, que denominó *fotodinamismo*⁵. Se proponía superar la trayectoria lineal y continua de las *cronofotografías* de Étienne Jules Marey⁶ para plasmar la esencia del dinamismo y la energía latentes en cada gesto mediante una apertura continua del obturador. De este modo intentaba franquear las críticas vertidas sobre la fotografía, demostrando su capacidad de reflejar el impulso vital en la trayectoria del movimiento. Entre algunos de los ejemplos más relevantes se encuentra la provocadora captación de uno de los actos más puramente futuristas en *Lo schiaffo* [El bofetón] (1910) o el ágil movimiento de dedos en *Dattilografa* [Mecanógrafa] (1913).

Consciente de la fuerte competencia que este tipo de aportaciones podría suponer para la investigación que estaba llevando a cabo desde el ámbito pictórico y escultórico, Boccioni se escudó en su personal interpretación de las teorías bergsonianas para justificar el veto⁷ al *fotodinamismo* y su férrea defensa de las viejas disciplinas artísticas. Por tanto, la tendencia oficial se basó en una representación sincrónica de la realidad según el principio de simultaneidad boccioniano, en oposición al planteamiento diacrónico del heterodoxo Bragaglia, interesado en reflejar el desarrollo del movimiento en el tiempo.

El 1 de agosto de 1913 Boccioni difundía a través de la revista florentina *Lacerba* su anatema final:

Peor para los miopes que nos han considerado amantes de este episodio. Que han creído ver en nosotros a los cazadores de

fig. 1. Fortunato Depero, c.1922. *Stabilimento d'arte fotografica* A. S. Biasiori, Trento. MART, Archivo del '900, fondo Depero

fig. 3. *Autoritratto con pugno* [Autorretrato con puño], Roma, 1915. Archivo Depero [cat. 31]

fig. 2. *Riso cinico* [risa cínica], Roma, abril 1915. MART, Archivo del '900, fondo Depero [cat. 37]

trayectorias y de gestos mecánicos. Hemos rechazado siempre con aversión y desprecio cualquier lejano parentesco con la fotografía por estar fuera del arte⁸.

Esta categórica afirmación queda puesta en entredicho al examinar las composiciones pictóricas futuristas de aquella época, íntimamente vinculadas a los avances obtenidos mediante las experimentaciones fotográficas. En *Dinamismo di un cane a guinzaglio* [Dinamismo de un perro con correa] (1912) Giacomo Balla traducía en términos lúdicos la visión estroboscópica del movimiento, mientras que en *Bambina che corre sul balcone* [Niña que corre por el balcón] (1912) indagaba en las posibilidades plásticas de la *cronofotografía* de Marey. Por último, entre los numerosos ejemplos existentes, cabe señalar la representación de la vibrante trayectoria de los bastones, al más puro estilo *photodinámico*, llevada a cabo por Carlo Carrà en *Funerali dell'anarchico Galli* [Funerales del anarquista Galli] (1911).

Lamentablemente, la dura acogida del medio fotográfico dificultó el desarrollo de una línea experimental y puso en una delicada situación a los artistas más visionarios. Es significativo que la publicación del *Manifesto della fotografia futurista* [Manifiesto de la fotografía futurista] por parte de Marinetti y Tato (Guglielmo Sansoni)⁹ no viera la luz hasta 1930.

Los futuristas se sirvieron principalmente de la fotografía con el fin de promocionar al movimiento a través de la difusión de los retratos de sus máximos exponentes y las imágenes de sus obras. La primera fotografía asociada a esta vanguardia de la que se tiene constancia es una imagen de 1908, en la que se ve a un orgulloso Marinetti al volante de su nuevo vehículo, el mismo al que un año más tarde se referiría en el manifiesto inaugural al relatar su famoso accidente. En los años anteriores a la fundación del futurismo, solía retratarse en pose burlona, haciendo alarde de su carismático carácter. Una actitud que cambió radicalmente a partir de 1909 cuando, al convertirse en el líder de la primera vanguardia italiana, pasó a ser un gran censor de aquellas fotografías en las que aparecía en una actitud demasiado humana.

Los primeros posados futuristas se realizaron aproximadamente a partir de 1912, según el modelo marcado por la tradición iconográfica burguesa, tal y como podemos comprobar en la primera fotografía de grupo en la que Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo y Severini aparecen alineados frente a la cámara en una acera de París en febrero de ese mismo año, con motivo de la exposición que tuvo lugar en el Bernheim Jeune. Curiosamente, entre las aportaciones más originales se encuentra el retrato multiperspectivo prefuturista de Boccioni titulado *Io-noi* [Yo-nosotros] (1905-07) en el que se refleja su interés en explorar su propia identidad a partir de la representación simultánea de su fisonomía en cinco estadios distintos.

El propósito de captar la pulsión vital, difícilmente alcanzable en las instantáneas tradicionales, culminó en 1915 con la entrada oficial en el

movimiento futurista de Fortunato Depero, que introdujo una de las contribuciones más significativas en el campo fotográfico: la *fotoperformance*. Mediante este nuevo género proponía retratar al sujeto a través de sus gestos y movimientos, para reproducir así las emociones y los estados de ánimo del momento inmortalizado [fig. 2]. Una línea de actuación estrechamente ligada a la voluntad de expresar la vitalidad y el genio futurista, uniendo la vida al arte, uno de los principios fundamentales del futurismo, tal y como Marinetti explicó ese mismo año al recordar los orígenes de esta vanguardia:

Era la nueva fórmula de Arte-acción [...] joven estandarte renovador, antitradicional, optimista, heroico y dinámico, que debía alzarse sobre las ruinas del tradicionalismo (estado de ánimo estático, tradicional, profesoral, pesimista, pacifista, nostálgico, decorativo y esteta)¹⁰.

El proyecto anunciado por el líder futurista no se limitaba a una simple confrontación entre modernidad y tradición, en realidad anunciaba una auténtica batalla socio-cultural. Estaba convencido de la necesidad de llevar a cabo una profunda transformación de los códigos de conducta mediante la incorporación del arte a todas las facetas de la vida cotidiana. Con el fin de lograr este objetivo, Marinetti no dudaría en recurrir a la apología de la violencia para generar un mayor impacto; propinando así una “bofetada al gusto del público” hacía propio el lema “épater le bourgeois” [escandalizar a la burguesía].

Autoritratto con pugno [Autorretrato con puño] (1915) [fig. 3] constituye la traducción iconográfica más genuina de esa desafiante actitud y un fiel reflejo de la incontenible energía vital futurista. En la imagen, Depero aparece lanzando un puñetazo hacia la cámara, y por ende al espectador. Pese a la controversia generada en torno al medio fotográfico, el artista no desistió en el intento de explorar su potencial y, siguiendo los pasos de Bragaglia, inauguró

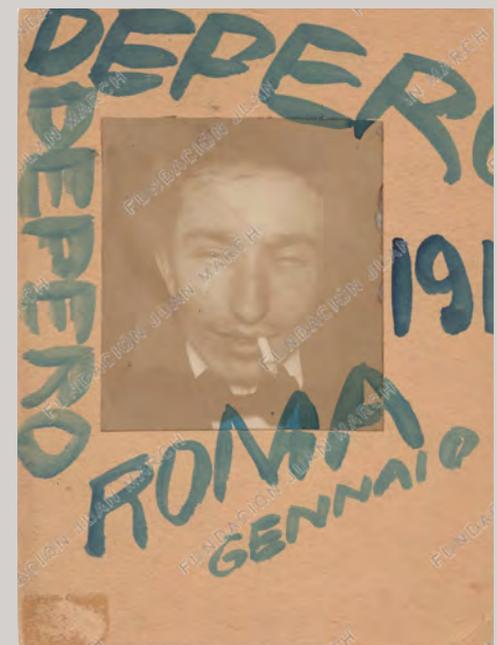


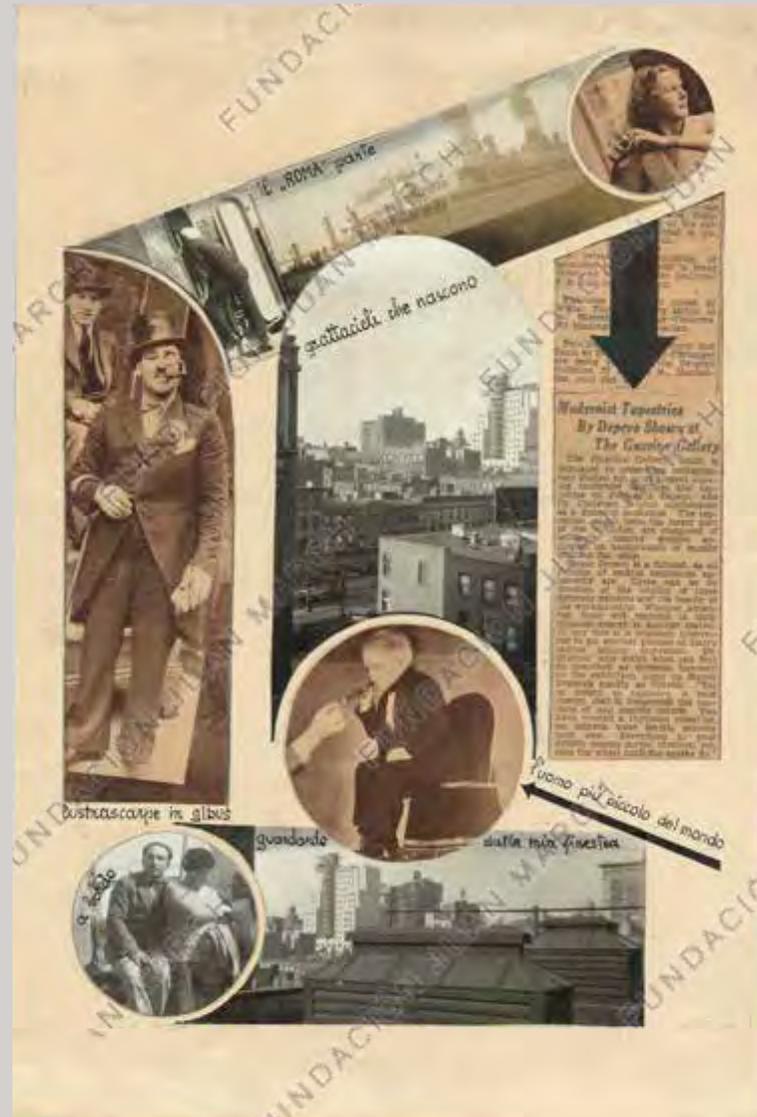
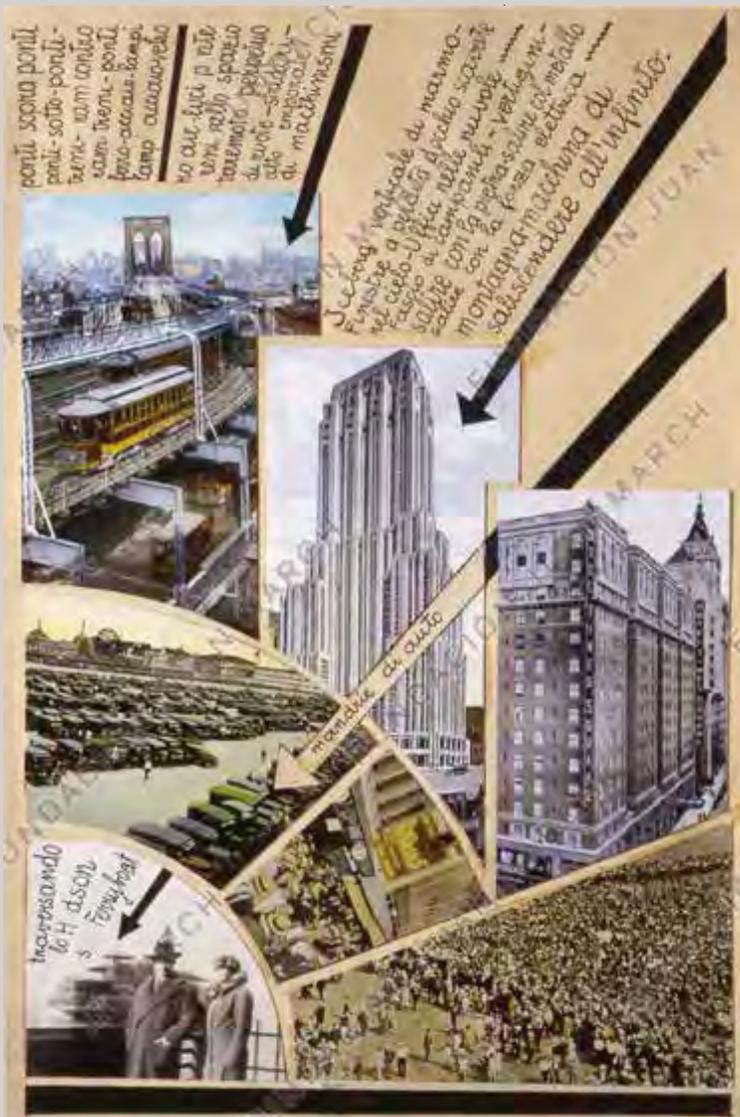
un nuevo campo expresivo vinculando la fotografía a la *performance*¹¹. Un modelo de actuación en el que adoptaba la provocadora dinámica presente en las “veladas futuristas”, un singular espectáculo basado en la interacción con el público, que combinaba el teatro con la música, el debate político y la jarana. Precisamente el anglicismo *performance* fue empleado por primera vez en 1914 por el periodista Paolo Scarfoglio para describir uno de estos encuentros que tuvo lugar en la Galería Sprovieri de Nápoles.

La adopción de una actitud irónica también estuvo presente en los autorretratos de muchos otros intelectuales como Balla o el poeta suizo Gilbert Clavel, quien aparece en una pose iconoclasta junto a un jovencísimo Depero en una de sus *fotoperformances* [fig. 4]. Con su pantomima y risa desmedida estos artistas planteaban un sugerente desafío a la concepción de la fotografía como representación pasiva de la realidad. Depero incluía también pinteladas de colores y textos en sus fotografías, que transformaba en postales para su autopromoción, convirtiéndose en un precursor del Mail Art [fig. 5]. Superaba así la vieja jerarquía existente entre las disciplinas artísticas, mientras abría el camino a la exploración de nuevas sinergias creativas entre los distintos medios.

fig. 4. Depero e Clavel: *mimica!* [Depero y Clavel: imímica], Capri, verano 1917. MART, Archivio del '900, fondo Depero [cat. 64]

fig. 5. *Autoritratto con sigaretta* [Autorretrato con cigarrillo], Roma, enero 1915. MART, Archivio del '900, fondo Depero





En el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo] (1915) [cat. 36], anunciaba junto a Giacomo Balla su intención de “recrear de forma integral” el universo según el dictamen de su “caprichosa inspiración”¹². Una idea que llevaría a cabo a través de las técnicas del fotomontaje (asociación de imágenes fotográficas de distinta procedencia) y del fotocollage (inserción de un elemento fotográfico dentro de otro soporte, como un dibujo o una pintura) [fig. 6] en obras posteriores como, por ejemplo, en *New York, film vissuto* [Nueva York, película vivida] (1930-31) [fig. 7].

Junto a estas originales aportaciones, cabe destacar la importante labor documental de la *fotoperformance*. Algunas de las imágenes conservadas nos acercan al ambiente de aquellos espectáculos improvisados e irrepetibles, brindándonos una idea del proceso de desarrollo de una obra o adoptando una función testimonial en el caso de los proyectos inacabados [fig. 8]. En definitiva, estos reportajes fotográficos responden al deseo



fig. 8. Fortunato Depero e Filippo Tommaso Marinetti con i panciotti futuristi [Fortunato Depero y Filippo Tommaso Marinetti con los chalecos futuristas], Turin, 1925. Studio Silvio Ottolenghi, Turin. MART, Archivio del '900, fondo Depero

fig. 6. Mandrie di auto [Rebaños de automóviles], 1930. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

fig. 7. Alla scoperta di New York [Descubriendo Nueva York], 1931. MART, Archivio del '900, fondo Depero [cat. 233]

de unir la vida al arte, tal y como sucediera en la película *Vita futurista* [Vida futurista] (1916), en la que, a través de una *performance* colectiva, los propios artistas ilustraban el modelo de conducta futurista frente al “pasadista”¹³; y, al mismo tiempo, constituyen un vehículo de difusión para la promoción de las producciones artísticas, cuya máxima expresión habría sido *Il futurismo italianissimo*, un *filme-performance* sobre los futuristas, sus obras y espacios de creación, que, pese a anunciarse en 1926, Depero nunca llegó a realizar.

El transgresor impulso creativo originado por la *fotoperformance* no logró ser superado por las perspectivas aéreas de la *aerofotografía* futurista en la década de los años treinta. El rechazo del medio fotográfico por parte del futurismo oficial en aquellos primeros años fue un acicate para Depero. A través de la *fotoperformance* puso de manifiesto la imperiosa necesidad de generar un contacto real con el espectador, provocando una respuesta activa y no meramente contemplativa, implicándole psíquica y físicamente como parte fundamental del proceso creador. Un discurso que posteriormente desarrollaría el canadiense Marshall McLuhan en sus teorías comunicativas sobre la distinción entre medios “fríos” y “calientes”¹⁴.

En efecto, el escaso grado de interacción con el público, junto a la dificultad para transmitir el dinamismo del presente y la vibrante energía del artista, fue el motivo principal por el que Marinetti apoyó la postura de Boccioni, dificultando la entrada de la fotografía, y posteriormente del cinematógrafo, en las experimentaciones futuristas. Se posponía así la comunión entre arte y técnica, pues su posicionamiento provocó que, en un primer momento, los futuristas se interesaran por la fotografía únicamente como recurso para la revitalización de las expresiones artísticas precedentes, rechazándola como medio autónomo.

Mediante su reveladora contribución, Depero puso de manifiesto las contradicciones ideológicas existentes en un contexto inestable, dominado por profundos cambios, de donde surgieron algunas de las aportaciones más inspiradoras para com-

prender la aún compleja relación entre el mundo artístico y los avances tecnológicos.

- 1 “Frusta o dynamite!”. Filippo Tommaso Marinetti, “La Divina commedia è un verminaio di glossatori” (1917), en F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (ed. Luciano De Maria). Milán: Mondadori, 1998.
- 2 Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996, p. 233.
- 3 Umberto Boccioni sostenía que las investigaciones futuristas sobre “simultaneidad” habían precedido a las aportaciones realizadas por los franceses. Umberto Boccioni, “Il dinamismo futurista e la pittura francese”, *Lacerba*, año I, nº 15, (Florenca, 1 agosto 1913). Un año después, en “Simultaneità” [Simultaneidad], aparecido en la misma revista, reiteraba su posición al afirmar que “Nadie había usado esta palabra antes que nosotros para definir la nueva condición de vida en la que se manifestaría el nuevo drama plástico”. De ese modo proclamaba la absoluta necesidad de incorporar el concepto de “simultaneidad” a la obra de arte moderna, al ser “la exaltación lírica, la manifestación plástica de un nuevo absoluto: la velocidad; de un espectáculo nuevo y maravilloso: la vida moderna; de una nueva fiebre: los descubrimientos científicos”. Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (dinamismo plastico)*. Milán: Ediciones futuristas de Poesia, pp. 169-71. Una de sus obras plásticas más representativas es *Visioni simultanee* [Visiones simultáneas] (1911), que presentó en la Galería Bernheim de París.
- 4 En realidad, el filósofo francés exponía un argumento próximo a la teoría de Bragaglia: “En cierto sentido el movimiento es más que las posiciones y que su orden, pues basta con darse ese movimiento, en su indivisible simplicidad, para que la infinidad de las posiciones sucesivas, así como su orden, estén dados de una vez, con algo más que no es ni orden ni posición, pero que es lo esencial: la movilidad”. Henri Bergson, *La evolución creadora*. Madrid: Espasa Calpe, 1973, pp. 90-91.
- 5 La primera edición de *Fotodinamica futurista* fue publicada en 1911 por la Editorial Ugo Nalato en Roma, ante la negativa recibida por parte de las Ediciones futuristas de Poesia. Según señaló el propio Bragaglia, entre 1911 y 1913 hubo tres versiones distintas del opúsculo inicial. Anton Giulio Bragaglia, “La fotografia del movimento”, *Noi e il mondo* (Roma, 1 abril 1913).
- 6 Étienne Jules Marey (1830-1904), médico e investigador francés, famoso por sus estudios fotográficos del movimiento [N. del Ed.].

- 7 Boccioni mostró su rotunda oposición a la fotodinámica en una carta dirigida a Giuseppe Sprovieri el 4 de septiembre de 1913, en la que le comentaba su intención de recuperar de París su escultura *Voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio* [Quiero sintetizar las formas únicas de la continuidad en el espacio] (1913) [cat. 11] para exhibirla en la futura exposición que tendría lugar en su galería. Al final del texto aprovechaba para advertirle: “Te recomiendo, en nombre de todos los amigos futuristas, que evites todo contacto con la fotodinámica de Bragaglia”. Umberto Boccioni, cit. en Maria Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.), *Archivi del futurismo*. Roma: De Luca Editore, 1986, vol. I., p. 288. Una postura que quedó reiterada en el “Avviso”, publicado en octubre de 1913, en el que se rechazaba cualquier tipo de vinculación entre el futurismo pictórico y el fotodinamismo: “Dado el desconocimiento general sobre el arte, y para evitar cualquier malentendido, nosotros los Pintores futuristas declaramos que todo lo relativo a la fotodinámica concierne únicamente a las innovaciones en el campo de la fotografía. Tales investigaciones puramente fotográficas no tienen absolutamente nada que ver con el Dinamismo plástico inventado por nosotros, ni con cualquier investigación sobre dinámica en el campo de la pintura, la escultura y la arquitectura”. AA.VV., “Avviso”, *Lacerba*, año I, nº 19 (Florenca, 1 octubre 1913).
- 8 Cf. Umberto Boccioni, “Il dinamismo futurista e la Pittura francese”, cit.
- 9 Tato [Guglielmo Sansoni] (1896-1974), pintor y fotógrafo, fue uno de los autores del *Manifesto della aeropittura* [N. del Ed.].
- 10 Filippo Tommaso Marinetti, *Per la guerra sola igiene del mondo*. Milán: Ediciones futuristas de Poesia, 1915 [cat. 6].
- 11 RoseLee Goldberg traza un interesante recorrido por la evolución de la *performance* desde la primera *velada futurista*, el 12 de enero de 1910 en el Teatro Rosetti, hasta la actualidad. RoseLee Goldberg, *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino, 2002, pp. 369-75.
- 12 Giacomo Balla y Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*. Milán: Direzione del Movimento Futurista, 11 marzo 1915 (panfleto).
- 13 El término *passatista* fue empleado por los futuristas para referirse al arte y a las costumbres ancladas en el pasado [N. del Ed.].
- 14 Marshall McLuhan, *Understanding the Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

PADIGLIONE DEL LIBRO

PADIGLIONE DEL LIBRO

delle case editrici Bestetti e Tumminelli e Fratelli Treves alla III^a Biennale d'arte decorativa di MONZA - 1927

Il comitato artistico della III^a Biennale di Monza ha scelto d'accordo con le case editrici Bestetti e Tumminelli e F.^{lli} Treves, il pittore futurista Depero per l'allestimento della Bottega del libro. Invece di presentare due sale appositamente decorate Depero propose di erigere un padiglione all'aperto con assoluta libertà di stile. Il padiglione in un mese venne progettato e realizzato. Depero ha creato audacemente un nuovo saggio d'architettura intimamente legata al tema "L'ARCHITETTURA TIPOGRAFICA". Depero ha già ripetutamente esposto le proprie concezioni sull'architettura dei Padiglioni, delle Fiere e delle Esposizioni, che sono generalmente costruiti in uno stile assolutamente stonato in rapporto al loro scopo pubblicitario ed al loro contenuto. Difatti si vedono padiglioni per automobili, per macchine, aeroplani ecc. in stile

ARCHITETTURA TIPOGRAFICA

greco-romano barocco o liberty! Lo stile ch'essi richiedono deve invece essere suggerito dalle linee, dai colori, dalla costruzione degli oggetti ch'essi contengono e per i quali vengono costruiti. Depero inizia con il „Padiglione del libro“ ISPIRATO DA CARATTERI TIPOGRAFICI, questo suo programma architettonico nel modo più audace e persuasivo.

Lettere gigantesche, compenstrate, impacchettate, sovrapposte; lettere tolte ai nomi BESTETTI-TUMMINELLI-TREVES formano il blocco centrale dell'edificio ed i plastici laterali esterni. Anche la porta è composta da scritte in rilievo massiccio. L'interno è un continuo sviluppo dell'esterno: le tre grandi vetrine sono composte dalle gigantesche parole scavate nei muri Bestetti-Tumminelli-Treves; ogni lettera è un vano-vetrina per i libri. Gli scanni sono pure delle „E“ e delle „R“ maiuscole. Anche il soffitto è una decorazione tipografica. Perfino le piccole mensole che sostengono i volumi nelle vetrine, sono delle maiuscole grigie e plastiche, orizzontali, verticali o capovolte. Il padiglione è bianco-grigio-azzurro. Anche questa volta, l'ini-

¡DEPERO, DEPERO,

FUTURISMO

(LOS LIBROS
Y REVISTAS
DE DEPERO)

PABLO ECHAUREN

Sobre quién ha inventado el futurismo no hay dudas.

Aunque Gabriel Alomar reivindicaba la paternidad del término (*El Futurismo*, 1905)¹, no cabe duda de que el futurismo como vanguardia organizada sea una idea de Filippo Tommaso Marinetti. Él, y sólo él, dio consistencia e hizo explotar aquella palabra (futurismo). Le infundió alma, le dio vida, le hizo levantar el vuelo. Sin el genio de Marinetti

la intuición de Alomar hubiera permanecido como letra muerta. El vacío envoltorio de una crisálida. Una simple invitación a la renovación espiritual y nacional de un catalán insatisfecho².

Sin embargo, sobre quién ha inventado el Pop Art, la cuestión sigue todavía abierta. Los ingleses se atribuyen la primacía temporal (Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi) mientras los americanos, como de costumbre, se llevan la parte del león

acaparando por entero el *brand* [marca] comercial (Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg³).

Yo prefiero pensar que ha sido nuestro Fortunato Depero quien ha anticipado y practicado el Pop Art de manera sistemática y no episódica. Pero será difícil apuntalar esta idea. Un poco como la historia de la invención del teléfono, que desde siempre ve contrapuestos a Italia y a los Estados Unidos, Meucci y Bell⁴. No se resuelve, cada uno

mantiene inalterada y enarbolada la propia convicción⁵.

Mi convicción es que Depero es, sin lugar a dudas, el primer artista pop de la historia.

Y él es el primero que ha conjugado el mundo popular con el de la vanguardia, es él quien ha hecho dialogar al imaginario del folclore con el de la contemporaneidad más exagerada, quien ha insertado las marionetas, las tallas, las máscaras tirolesas, en los engranajes y en los espejismos de la civilización mecánica; él es quien ha puesto juntas la estabilidad de las montañas con la mutabilidad de la velocidad, la fijeza del tiempo geológico con la fluidez del tecnológico.

Es él quien ha mezclado alto y bajo, arte puro y arte aplicado, paisaje y *réclame*, en un cóctel de experimentación e ingenuidad sin par, teniendo como padrinos una cultura hecha de tradición y revolución, mito y juego, fábula y cómic, plácido sueño ante el hogar y alucinación del caótico imaginario industrial.

También el cromatismo de sus cuadros más culturales refleja los contrastes netos de Antonio Rubino, del *Corriere dei piccoli*, de las *figurine* [cromos] de la Liebig⁶.

En Depero conviven el hombre de la calle y el genio de la comunicación, el jovencuelo y el arquitecto, el destructor y el constructor de geometrías intachables, el presentista y el futurista. El pop antes del Pop.

A Depero se debe que la vanguardia haya sabido hablar la lengua de la gente común, de los campesinos, de los artesanos, de los lugareños, y no sólo la de los refinados estetas metropolitanos.

Con él la vanguardia se convierte en una opción anti intelectual.

Con él se anticipa la profecía de la aldea global.

Dicho esto, es sabido que Depero ha sido un artista completo, un artista de 360 grados, un artista total.

Ha conjugado cada aspecto singular de la creatividad. De la pintura a la escultura, del teatro a la arquitectura, de la moda a la decoración, a la publicidad.

Pero el siglo XX se ha caracterizado también por una figura en particular, la del pintor-escritor, del artista que se perfecciona y se completa en la forma-libro.

Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Gino Severini, Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Filippo de Pisis... quedándonos sólo en el campo italiano la lista es larguísima.

En esta lista Depero ocupa un puesto de excelencia. No sólo pintor-escritor, pintor-poeta, pintor-ilustrador, sino también egregio pintor-tipógrafo, pintor-encuadernador, pintor-editor.

A diferencia de otros (Maiakovsky, por ejemplo), él no se sirve de técnicos o grafistas para realizar sus trabajos más arduos; se implica personalmente, revelando un talento de excelente *designer*, que no tiene nada que envidiar a campeones del calibre de El Lisitsky⁷.



fig. 1. *Spezzature* (*Impresioni-segni-ritmi*) [*Pedazos (impresiones-signos-ritmos)*]. Rovereto: Tip. Mercurio, 1913. MART, Archivo del '900, fondo Depero [cat. 16]

fig. 2. Gilbert Clavel, *Un istituto per suicidi* [*Una institución para suicidas*]. Roma: Bernardo Lux Editore, 1917. Archivo Lafuente [cat. 73]



Depero es un perfecto *one-man band* [hombre orquesta]. Hace todo solo.

Inicialmente sus *Spezzature* [Pedazos] [fig. 1]⁸ no se apartan del clásico libro juvenil de artista, meditaciones y elucubraciones de un jovencito que se adentra en el camino del arte, estados de ánimo típicos de un expresionismo montañés, veteados de ascendencias grotescas. En resumen, quedan ancladas a un viejo estilo libresco sin mostrar ni desvelar ningún indicio de los desarrollos futuros de su autor.

Tendremos que esperar un tiempo para que Depero madure y elabore de forma completa su aproximación al libro en cuanto objeto, pero cuando lo haga será en su expresión más deslumbrante, asombrosa y convincente.

El salto será decisivamente desmesurado, inesperado, no anticipado por ninguna prueba particular, desde *Spezzature* directamente a *Depero futurista* [cat. 148]⁹, sin vías intermedias, si se excluye *Un istituto per suicidi* [Una institución para suicidas] [fig. 2, cf. cat. 66, 74] de Gilbert Clavel¹⁰, en el que Depero colabora de manera determinante, aportando curiosas tonalidades sombrías y metafísicas.

Y, con una profunda sacudida en el planteamiento, se pasa entonces de un librito intimista al más fúlgido ejemplo de representación del concepto de editorial futurista.

Desde este momento, para su autor, el libro ya no es una simple selección de páginas en secuencia, ya no es una custodia para poesías o pensamientos, ya no es algo que rellenar y embellecer, desde este momento el libro es un instrumento primario para sintonizar con la sociedad de masas.

Es un vehículo privilegiado de la comunicación en la era de la mecanización; es la concretización de la sensibilidad tecnologizada, es un dispositivo tipográfico cuyo contenido no puede ser separado de la forma.

Suspendido entre el catálogo de muestras de telas para tapiceros y el libro de instrucciones para aviadores, Dinamo-Azari (del nombre de la editorial) es el emblema más inmediato y evidente de cómo un volumen pueda resultar tan sobrealabundante e impetuoso como para deber ser fijado y mantenido unido con grandes tornillos de construcción. Como si la materia tratada desbordase, sondease y saliese de los propios ámbitos específicos. Justo como un tren que debe ser enganchado a los raíles para no descarrilar.

En el fondo de esta encuadernación de excepción está contenida una potente declaración de intenciones: el libro deja de ser un objeto de meditación, un objeto tranquilizante, relajante, que acariciar y deshojar en una situación de quietud y reflexión, para convertirse, en cambio, en un objeto imprevisible, desconcertante, voluminoso. Un objeto con el cual se deben hacer cuentas poniendo en juego el cuerpo entero. Se ha convertido en algo físico.

Para Depero el libro no es ya el confidencial interlocutor a elegir en las estanterías de una biblioteca; no, el libro es un peleón, un alborotador, un

concentrador de atención, cosa que le impide ser banalmente alineado y enfilado entre otros libros semejantes. Es por esto por lo que el atornillado, por consejo del propio autor, debería conservarse apartado de la librería y apoyado sobre un cojín, uno de aquellos cojines de colores llamativos que su fiel mujer Rosetta cosía siguiendo los dibujos de ensamblados geométricos suministrados por el marido.

Casi como si fuese un ser pulsante y pataleante, casi como si fuese algo vivo, animado, mecanizado, domesticado.

La lectura agota su función de tranquila mediación entre realidad e imaginación, se hace convulsión, agitación, intrusión directa en la existencia del lector, conjunción entre todas las diversas formas de expresión.

Un nuevo medio de transmisión del pensamiento, verbo visual.

Por este motivo nos falta muchísimo el proyectado, anunciado y jamás realizado fonolibro *New York, film vissuto* [Nueva York, película vivida] (1931) [cat. 233], que hubiera debido contener, además de ilustraciones, tablas parolibres, líricas y paisajes tipográficos, y dos discos aparte, grabados por el autor.

En sus libros Depero nos suministra todo tipo de incitaciones: lenguas inventadas (*Onomalingua*¹¹), fonocomposiciones (*Liriche radiofoniche* [Poemas radiofónicos] [fig. 3])¹², proclamas, ofertas promocionales, eslóganes sesquipedales¹³.

Su obra entera impresa entra en la categoría de la propaganda: personal, política, comercial.

En ella se encuentra, condensada y amplificada hasta la comicidad (a veces involuntaria), la esencia misma de aquella modernidad de la que los *mass media* son los amos incontestables.

Es cierto que algunas de sus ocurrencias, hasta ciertas salidas ultra fascistas, son desvergonzadamente artificiosas y facciosas hasta rozar el límite de la simpleza, del histrionismo o del “clownismo”.

Es precisamente este comportamiento de sacudir la gran caja, de pregonar las propias ideas, de dar aire a las trompetas, lo que hace de cada uno de sus libros algo más que un simple conjunto de páginas escritas y dibujadas.

Deshojando sus obras se asiste a *spots* en plena regla: bromas, gags, juegos de palabras típicos de una batalla publicitaria, tan descarados y bien orquestados como para preguntarse por qué no han sido ampliados y situados en los muros, en las calles, en las fachadas de los edificios.

Entre Depero y los rutilantes letreros de neón, los redundantes carteles, la mescolanza de letreros e imágenes que caracterizan el escenario de las metrópolis más avanzadas no hay solución de continuidad, sino total complicidad, perfecta reciprocidad.

Y esto no vale solamente para aquellos libros en los cuales el intento de reclamo es declarado y evidente (como por ejemplo el *Numero unico futurista Campari* [cat. 223]¹⁴, sino también para cada



creación que sale de su taller, sea el catálogo de una muestra personal, sea un encabezamiento para papel de cartas, sea una postal.

Cada uno de sus impresos, en cuanto necesariamente mudo, áfono, es un concentrado de ruido: es jaleo, clamor, alboroto.

Es color del tiempo.

Con Depero la cultura no queda asignada a una élite, no está separada de la vida cotidiana, no es inmune a la contaminación, es también un producto. Y como tal se gestiona y siente.

fig. 3. *Liriche radiofoniche* [Poemas radiofónicos]. G. Morreale, Milán, 1934. Archivo Lafuente [cat. 255]

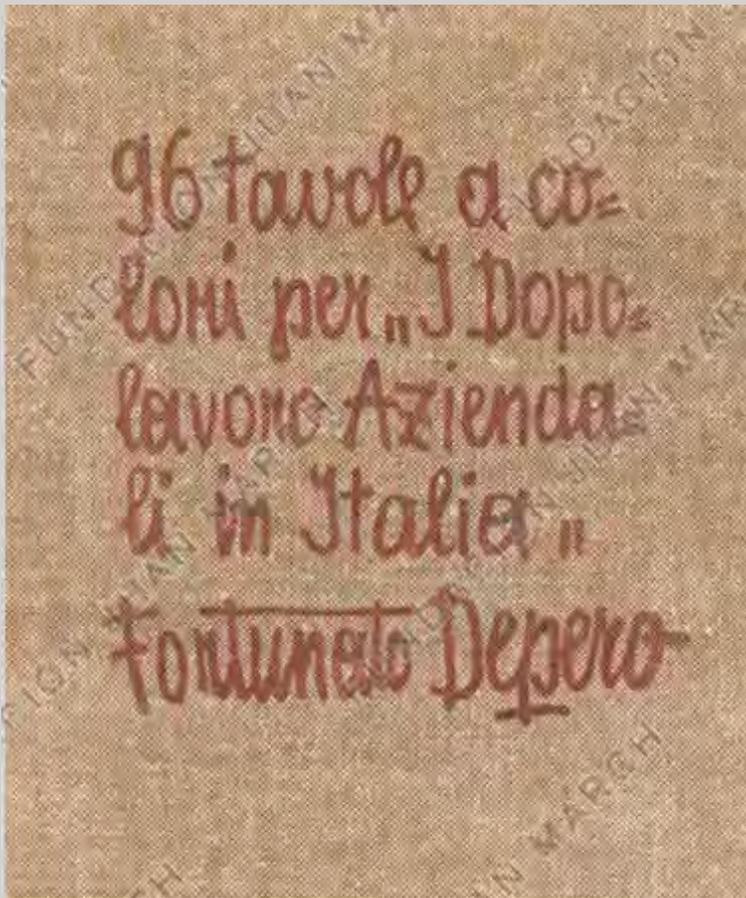


fig. 4. 96 tavole a colori per "I dopolavoro aziendali in Italia" [96 láminas en color para "Los dopolavoro empresariales en Italia"]. Rovereto: Manfrini, 1938. MART, Archivio del '900, fondo Depero [cat. 267]

En Depero el confín entre el arte como fin en sí mismo y el arte al servicio de [otro] pierde para siempre toda nitidez, todo se confunde en un único flujo dinámico. Su concepción del arte es semejante a una Times Square donde multitudes, luces, carteles, concurren para inventar un nuevo espacio mental.

Es purísimo Pop.

Antonio Gramsci, que había entendido, antes que otros, todo lo relacionado con la cultura nacional popular, escribía a propósito de Marinetti que hacer arte verdaderamente revolucionario "significa destruir jerarquías espirituales, prejuicios, ídolos, tradiciones rígidas, significa no tener miedo a la novedad y a las audacias, no tener miedo a los monstruos, no creer que el mundo se quiebra si un obrero comete errores de gramática, si una poesía renquea, si un cuadro se asemeja a un cartel, si la juventud desprecia la senilidad académica y lela"¹⁵.

Que un cuadro parecía un cartel (publicitario) era el insulto más violento que se podía hacer en la época, era señal de una decadencia del estilo, de un sometimiento a la industria, de un envilecimiento de la misión del artista.

Todas estas cosas juntas son precisamente el punto fuerte del mensaje deperiano.

No tener miedo de mancharse las manos, sumergirse totalmente en el flujo de la contemporaneidad, de la actualidad, sin hacer demasiadas distinciones entre aquello que es noble y lo que es

innoble, sin escatimar el propio entusiasmo. Un entusiasmo derivado de la conciencia de estar viviendo una época irrepetible de fuerte aceleración. En todas direcciones.

Y en toda dirección Depero derrocha su pasión, de los encargos públicos a la autopromoción –96 tavole a colori per "I Dopolavoro Aziendali in Italia" [96 láminas en color para "Los dopolavoro empresariales en Italia"]¹⁶ [fig. 4] y *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* [Fortunato Depero en sus obras y en su vida]¹⁷ [fig. 5]–, de la re-visitación de la vanguardia en salsa trentina –22 disegni [22 dibujos]¹⁸–, hasta la más fosca obra de propaganda –*A passo romano* [A paso romano] [fig. 6]¹⁹–.

Le absuelve la ingenua convicción de que no hay límites al hacer artístico, que todo puede ser manipulado y regenerado, que todo debe ser masticado de nuevo, que todo merece ser salvado.

También el tema más temerario.

Mejor que un *cowboy* de gira por Italia con el circo de Búffalo Bill, mejor que un pastor a la conquista del Oeste.

La apuesta de la primera parte del siglo XX encuentra en Depero un intérprete fenomenal, un *copywriter* inimitable, un infatigable malabarista. A él le corresponde el mérito de haber aniquilado la retórica de la maquinolatría y de la apología del progreso a cualquier costo gracias al uso de un código sencillo, casi infantil, lúdico. Muñecos, animalillos, marionetas desarticuladas habitan en un



fig. 5. *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* [Fortunato Depero en sus obras y en su vida], edición a cargo de la Legione Trentina. Trento: TEMI, 1940. MART, Archivio del '900, fondo Depero [cat. 269]



fig. 6. *A passo romano: lirismo fascista e guerriero programmatico e costruttivo* [A paso romano: lirismo fascista y guerrero programático y constructivo]. Trento: Edizioni di credere obbedire combattere, 1943. Archivio Lafuente [cat. 271]

futuro alegre, positivo, feliz, a mil millas de distancia de las atmósferas oscuras y deshumanizadas de *Metrópolis* o de *R.U.R.*²⁰

Lo mismo puede decirse de sus trabajos con fines comerciales, desfachatados, festivos, ultra coloreados, hechos para divertir, no para enredar.

Haber pasado indiferentemente de la pintura a la ilustración, a la publicidad, sin hacer ninguna distinción, con la precisa voluntad de dirigirse a un público más amplio, no necesariamente seleccionado en los salones parisinos o milaneses, incluso no educado, hace de Depero un artista pop *ante litteram*.

En esto Depero no tiene rival.

Su sensibilidad se ha confrontado con todas las realidades y los fantasmas de un siglo, los ha batido, los ha englobado en un único universo de signos y los ha ofrecido como visión encantada, apasionada, devota de la sociedad de masas.

En su trabajo no encontraremos jamás una intención crítica, un movimiento de desaprobación, la tentación de juzgar, sino tan sólo una sintonía perfecta con los cambios de los comportamientos, una adhesión total a la evolución de las costumbres.

Depero es al mismo tiempo artista refinado que registra los cambios y hombre de la calle que asiste espantado e hipnotizado al caleidoscopio de una modernidad vivida en positivo.

Niño frente a los rascacielos y hombre del futuro frente a las Dolomitas.

Es el perfecto primitivo de la nueva sensibilidad.

En definitiva, cada libro de Depero es un *pop-up* no expresado, un *pop-up* reprimido. Sus figuras, sus invenciones, sus anticipaciones se proyectan hacia delante, salpican desde las páginas en todas direcciones. Sin excluir ninguna. Expresionismo, futurismo, constructivismo, agencia para la promoción local del turismo.

No hay ismo que no haya probado, que no haya absorbido.

Así como hoy no hay historia de la edición de artista que no se apropie de él para insertarlo entre los fundadores, entre los que han olfateado, los que han captado, los que seriamente han jugado.

- 1 Gabriel Alomar i Villalonga (1873-1941), poeta y escritor mallorquín. En 1904 pronunció una conferencia en el Ateneu de Barcelona con el título *El Futurisme*, un manifiesto en el que expone su ideal modernista; el texto se publica en forma de folleto (75 pp.) en 1905 por la editorial de la revista *L'Avenç* [N. del Ed.].
- 2 En realidad, los postulados de Alomar iban en otra dirección: el futurismo como una constante cíclica en la historia del arte (idea muy próxima a la expuesta por Eugenio d'Ors en diversas glosas y en 1914 en su libro *Lo barroco*) [N. del Ed.].
- 3 A pesar de ser europeos, la obra del británico Richard Hamilton (1922-2011) y del escocés (de origen italiano) Eduardo Paolozzi (1924-2005) es menos conocida en Europa que la de sus colegas americanos Andy Warhol (1928-1987) y Roy Lichtenstein (1923-1997), reproducida por todas partes; algo menos se conoce la del sueco-americano Claes Oldenburg (1929) [N. del Ed.].

- 4 Antonio [Santi Giuseppe] Meucci (1808-1889); Alexander Graham Bell (1847-1922). Bell consiguió la primera patente en Estados Unidos [N. del Ed.].
- 5 Al menos desde el punto de vista legal, esta disputa ha sido dirimida con la resolución 269, del 11 de junio de 2002, del Congreso de los Estados Unidos, que reconoce a Meucci como inventor [N. del Ed.].
- 6 Antonio Augusto Rubino (1880-1964), diseñador italiano, trabajó para el *Corriere dei Piccoli*, suplemento semanal infantil del diario milanés *Corriere della Sera*, publicado de 1908 a 1955. Las *figurine* eran cromolitografías que la casa Liebig distribuía para promocionar su producto –un extracto de caldo de carne, invento del químico alemán Justus von Liebig (1803-1873)– y que pronto se convirtieron en objeto de colección. Los cromos conocieron distintas series entre 1872 y 1974. En 1998, la casa Agnesi, gestora de la marca, retomó la colección con nuevas series [N. del Ed.].
- 7 El poeta y dramaturgo Vladimír Maiakovsky (1893-1930), iniciador del futurismo en Rusia, se asoció con Aleksandr Ródchenko (1891-1956) en lo que hoy llamaríamos agencia de publicidad; Maiakovsky se encargaba de los eslóganes y Ródchenko de los diseños. El Lisitsky [Lázar Márkovich Lisitsky] (1890-1941), fue uno de los artistas vanguardistas más polifacético, con sus trabajos como pintor, fotógrafo, diseñador, “colagista”, tipógrafo, arquitecto... [N. del Ed.].
- 8 *Spezzature (impressioni - segni - ritmi)* [Pedazos (imágenes - signos - ritmos)]. Rovereto: Tipografía Mercurio, 1913.
- 9 Rovereto: Tipografía “Dinamo” Mercurio, 1927.
- 10 Roma: Bernardo Lux, 1918. [Se trata del relato fantástico de un hombre que se dirige a un “servicio público de muerte” con el fin de lograr suicidarse, N. del Ed.].
- 11 Cf. el texto *Onomalengua - Verbalización abstracta - creación Depero* (1916), en pp. 394-95 de este catálogo [N. del Ed.].
- 12 Milán: Morreale, 1934. [El prólogo a este poemario se publica en traducción española en este catálogo, p. 424, N. del Ed.].
- 13 De pie y medio de largo [N. del Ed.].
- 14 Rovereto: Tipografía Mercurio, 1931.
- 15 *L'ordine nuovo*, Turín, 5 enero 1921 [Revista fundada en 1919 por A. Gramsci, N. del Ed.].
- 16 Roma: Opera Nazionale Dopolavoro, OND, 1938. [Con ocasión del III Congreso Mondiale del Dopolavoro, junio 1938, se realizó una edición de 200 ejemplares numerados y firmados por el autor. Rovereto: Tipografía R. Manfrini, 1938. Los *dopolavoro* eran locales para actividades de ocio después del trabajo, N. del Ed.].
- 17 *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* (ed. Legione Trentina). Trento: Tipografía Editrice Mutilati ed Invalidi, 1940.
- 18 Rovereto: Tipografía Editrice Mutilati ed Invalidi, 1944.
- 19 Trento: Credere, obbedire, combattere, 1943.
- 20 *R.U.R.* (Rossumovi univerzální roboti [Robots Universales Rossum]) es una obra teatral de ciencia ficción del checo Karel Capek (1890-1938), que supone la primera aparición de la palabra “robot” [autómata], una idea de su hermano Josef, también escritor, a partir del término checo “robotá” [trabajo forzado] [N. del Ed.].

LA
ESCRITURA
DE

DEPERO

UNA
TRANSDUCCIÓN
POÉTICA

ALESSANDRO GHIGNOLI

Entrar en la escritura, en general, y en la poética, en particular, de Fortunato Depero significa hacer una inmersión en el lenguaje. Un lenguaje que une aspectos que a primera vista pueden parecer muy distantes, pero que en este caso confluyen en una poesía que concibe tanto lo verbal como lo visual, sin olvidar el componente sonoro, como partes integrantes para la construcción de una escritura tan singular como la deperiana.

La conjunción de estos tres aspectos que cobran vida en su poesía nos lleva a detenernos y a apreciar una nueva tipología de lenguaje, que no es otra cosa que una investigación en el interior del lenguaje mismo. Esta construcción es necesaria en cuanto escritura que arquitectónicamente define una sociedad en plena remodelación de sus ideas. Una, entonces, *Ricostruzione futurista dell'universo*, manifiesto firmado por Balla y Depero el 11 de mar-

zo de 1915 [cat. 36], en el que se hacía hincapié, entre otros aspectos, en las onomatopeyas, los sonidos y los ruidos. De aquí nacerá la *onomalingua* [fig. 1], en un texto escrito por el propio Depero, firmado en mayo de 1916 y publicado en 1927 en el que el futurista de Trento escribe:

Deriva de la onomatopeya, del ruido, de la brutalidad de las palabras en libertad futuristas. Es el lenguaje de las fuerzas naturales: **viento - lluvia - mar - río - arroyuelo, etc.**, de los

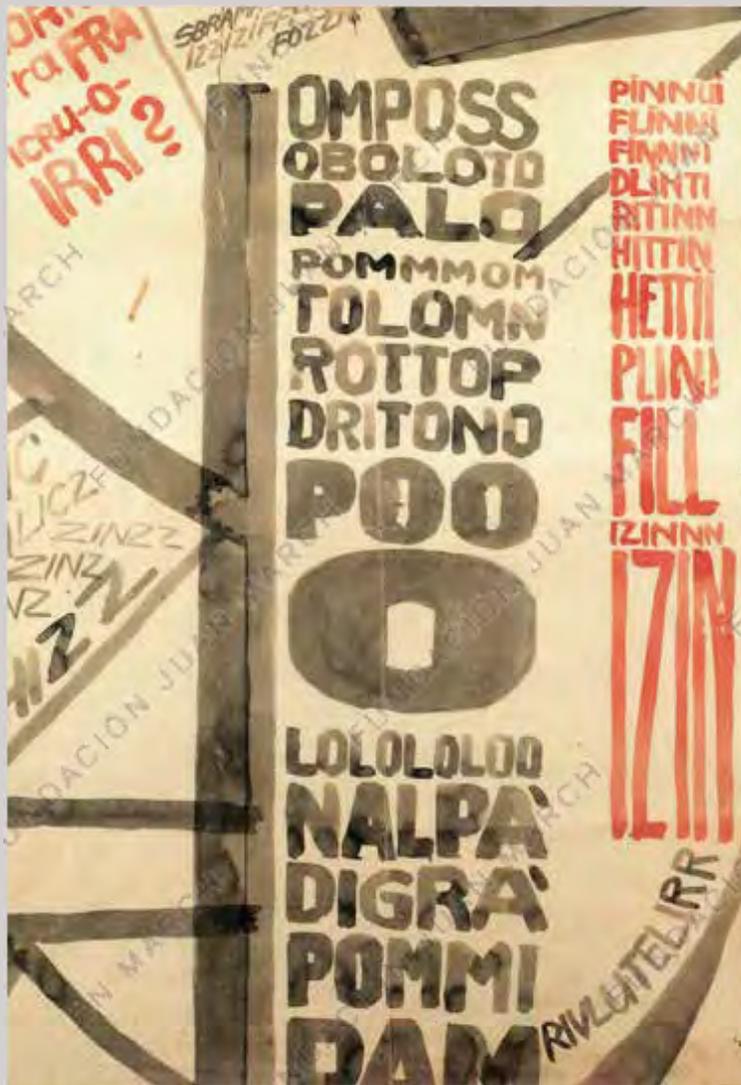


fig. 1. *Frammento di tavola onomalinguistica* [Fragmento de tabla onomalinguística], 1915-16. Obra en localización desconocida

fig. 2. *Tabla en onomalengua: Acciaicia (emozioni metalliche - punte - tagli - lame - ingranaggi - elementi di macchina ecc. onomalengua)* [Sensación de acero (emociones metálicas - puntas - filos - hojas - engranajes - piezas de máquinas etc. onomalengua)]. Roma, 1916. MART, Archivo del '900, fondo Depero

seres artificiales ruidosos creados por los hombres: Bicicletas, tranvías, trenes, automóviles y todas las máquinas, es el conjunto de las emociones y de las sensaciones expresado con el lenguaje más rudimentario y más eficaz².

Esta lengua de la poesía, no es sólo, como comúnmente se piensa, la lengua de los poetas, sino la de una nueva sociedad; las referencias a los carteles o a la publicidad, por ejemplo, son emblemáticas. Aquí la relación entre las palabras y las cosas, los objetos que se convierten en otras palabras², nos presenta un momento de encuentro y de superación del significado para concretarse en un proceso de transducción, un recorrido de un lugar a otro. Entrar en la poesía de Depero significa ampliar el camino que pasa a través de una modulación interpretativa de lo verbal, lo visual y lo sonoro. Es esta transformación de códigos en un único conjunto lo que permite que se lea sólo y exclusivamente como un todo; nos impone, por tanto, una lectura que entra en el “gesto” deperiano de manera totalizante.

El descubrimiento por parte de Fortunato Depero de la lengua poética consiste en ver cómo la



abstracción de una verbalización visual y fonética es el origen y el fin de un lenguaje que tiene que ser la raíz de todo lenguaje posible. En definitiva, en un sentido bajtiniano, el texto tiene que superar los, o mejor, sus límites para crear una transtextualidad que aúne, como en el caso de Depero, aspectos que una vanguardia como el futurismo supo aglutinar. En el prólogo a sus poemas del libro *Liriche radiofoniche* [Poemas radiofónicos] (1934) [cat. 255], el autor escribe:

Precisamente el estilo que el poeta de hoy debe tener ante el micrófono es extraer y reasumir las propias creaciones de nuestro mundo dinámico externo e interno: con claridad comunicativa, con vibración emotiva; con imaginación unida y orgánica también en el contraste; con desarrollo sorprendente y encuadre; con simultaneidad valerosa y un feliz sentido de unión de realidad y fantasía³.

Ahora bien, la palabra no es (o no es sólo) sonoridad, ni es (o no es sólo) visualidad. El lenguaje de la palabra tiene y mantiene un camino autónomo respecto a lo fonético y lo visual, pero estos tres planos –verbal, fonético y visual– pueden comunicarse, pueden tener un punto de contacto. Depero entendió que, en una época en la que el paso del campo a la ciudad había transformado una sociedad prevalentemente campesina en una sociedad de la modernidad, en una construcción, la palabra poética ya no era simplemente bidimensional, sino tridimensional. Superar a Mallarmé y sus “dados” era el paso obligatorio. La sonoridad, la vocalidad del texto suponen asimismo un redescubrimiento medieval de la lectura del poema, y sabemos cuánta presencia tuvieron en los futuristas –antipasadistas por excelencia– autores como Leopardi, Tasso o Dante.

Arnold Schoenberg, en su *Moses und Aron* [Moisés y Aarón], deja que al final del tercer acto Moisés exclame: “O Wort, Du Wort, das mir fehlt!” [¡Oh, palabra, tú, palabra que me falta!], y es precisamente esa palabra la que tanto echa en falta Depero, que como vanguardista promueve la interacción entre la palabra escrita –tanto manuscrita como tipográfica– y su visualización, para llegar a conquistar también el espacio donde se pueda convertir en sonido. Así que el texto poético ha de tener presente la entonación, porque no hay palabra oral sin tono, sin timbre, sin su particular e intrínseca sonoridad. Como apunta Giovanni Lista, el lenguaje deperiano es semejante a “una «verbalización abstracta» del universo plurisensorial moderno, es decir, de un orden de comunicación inmediato y directo basado exclusivamente en la concatenación de onomatopeyas y ascensiones ruidosas y sonoras que restituyen la traza psíquica impresa en la percepción sensorial”⁴. El sonido tiene que ser parte integrante del dictado poético, la *vox* de la palabra es uno de los recorridos posibles para alcanzar “la expresión lírica de un purísimo estado de ánimo”⁵, para utilizar las palabras del propio Depero.

En los poemas del autor tridentino, lo visual y lo sonoro son “palabra”; Edgar Varèse hablaba de “sonido organizado” cuando la música encontraba



otras tipologías lingüísticas; en el caso de Depero podríamos definir su quehacer poético como una textualización organizada entre los tres códigos que utiliza para “escribir” un poema. Pensamos en los textos que están dentro de la composición *Astrazione di onomatopee di gatto e di gallina* [Abstracción de onomatopeyas de gato y de gallina], o en poemas manuscritos de 1916, donde la palabra conlleva ya de por sí una sonoridad implícita; o en composiciones onomatopéyicas como *Acciacia* [fig. 2] o *Fiorilleria* (*fiori-odori-forme-colori verbalizzati*) [*Fiorilleria* (flores-olores-formas-colores verbalizados)], también de 1916. En estos textos, no son los únicos, Depero utiliza una escritura sonora, la palabra se descubre como un lugar donde el semántico se une y convive con la asemántico del sonido. Será Gustav Mahler quien atenderá a los ruidos y sonidos de la naturaleza como ejemplo de

fig. 3. *Tramvai*. *Parole in Libertà* [Tramvai. Palabras en libertad], en *Depero futurista 1913-1927*. Milán: Dinamo Azari, 1927. [cat. 148]

fig. 4. *Verbalizzazione astratta di SIGNORA* [Verbalización abstracta de SEÑORA], en *Depero futurista 1913-1927*. Milán: Dinamo Azari, 1927. [cat. 148]

fig. 5. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [Manifiesto técnico de la literatura futurista], 1912. Archivo Lafuente [cat. 7]

fig. 6. Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in Libertà*: [Palabras en libertad], 1915. Colección Merrill C. Berman [cat. 30]

un lugar donde no está presente la huella humana; es decir, es el *Naturlaut* [sonido de la naturaleza] del autor checo, lo que Fortunato Depero entiende como un principio, como el inicio de su investigación poética. Sabemos, como ya hemos dicho anteriormente, que otros sonidos estarán presentes en su formación vital y artística, y no es casualidad que lo podamos advertir en algunas composiciones, como, por ejemplo, *Tramvai* (1916) [fig. 3], *Verbalizzazione astratta di SIGNORA* [Verbalización abstracta de SEÑORA] (1916) [fig. 4] o *Fumando un Paesaggio* [Fumando un paisaje] (1917), textos que remiten a una utilización tanto del código sonoro como del visual; la descomposición de la página en rectángulos que dan lugar a diversos espacios de escritura, como en el caso de *Verbalizzazione astratta di SIGNORA*, impone una mirada modular, que interfiere en el ritmo de la lectura y, por ende, en su sonoridad.

Si volvemos al texto citado anteriormente, *Tramvai*, podemos notar que la casi totalidad de las palabras están privadas de significado, en favor de una cantidad de ruidos producidos por el tranvía protagonista del poema. Ahora bien, este aspecto pone de relieve la teoría de que la *onomalingua* incluye una visión de la escritura que supera la comprensión de la palabra como centro y territorio de una comunicación *per verba*, para llegar a ser “un lenguaje poético de comprensión universal, para el cual no son necesarios los traductores”⁶. Recordamos lo que Filippo Tommaso Marinetti afirmaba en el *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) [fig. 5] sobre la idea de la comprensión del texto: “Esser compresi, non è necessario” [no es necesario ser comprendidos]⁷; esta necesidad, o quizás incluso voluntad, de no ser entendidos, se verifica aún más en estas piezas poéticas de Depero. En un texto como *Subway* (1932) se alcanza la unión entre sistemas gráficos no alfabéticos; en él la estructura de tipo arquitectónico delinea la lectura del texto, en un proceso de visión que

permite al lector una lectura/mirada de arriba abajo, de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, además de otro sistema que es el alfabético. En esta presunta libertad –cómo olvidar las *parole in libertà* [fig. 6]– hallamos concretamente una doble lectura: por una parte, una completamente visual y, por otra, también una alfabética. En este caso Depero utiliza dos líneas de elementos gráficos, aunque la alfabética sirva también para rellenar, delimitar, crear espacios, para construir el recorrido del poema.

Ahora bien, como decía el pintor Luigi Russolo, en *L'Arte dei rumori* [El arte de los ruidos]: “los poetas futuristas, con las palabras en libertad, fueron los únicos que sintieron todo el valor del ruido en la poesía”⁸. Es decir, la superación de la idea viquiana de los “*parlari mutoli*” [hablares mudos] de su *Scienza nuova*⁹, donde las formas lingüísticas anteriores a lo verbal tenían en el signo visual el valor más alto, formas que se sobrepasan en Depero, retomado la concepción del pensamiento icónico de Giambattista Vico y típico de la época barroca, tan hermanada con la vanguardia. En los poemas del autor futurista el elemento fonético provoca un desplazamiento del texto hacia fuera del texto mismo; desplazamiento que tiene un carácter de interacción con el tiempo; el sonido existe solo y, cuando deja de emitirse, cesa su existencia¹⁰. La salida de la palabra, de lo que de sonoro tiene la palabra, contribuye a una lectura de unificación de los sentidos a través de una escucha. Si estamos de acuerdo con Walter Ong (1982) cuando afirma que la comunicación de la oralidad une a las personas, mientras que la escritura y la lectura dejan al lector en una constante individual de soledad, en los poemas de Fortunato Depero estas aparentes situaciones contradictorias se rebelan y muestran en lo verbal, lo visual y lo sonoro como un juego de transducción poética, conviviendo para crear un poema, o, mejor, una lectura del poema que pueda ser practicable, tanto seleccionando los distintos planos de escritura, como de forma conjunta. Desde nuestro punto de vista, Depero buscó en la creación poética la unión de los diferentes códigos, para crear un pluricódigo, una *onomalingua* que no necesitase de traductor ninguno, porque las onomatopeyas, los ruidos, las palabras en libertad de los futuristas, permitían “hablar y entenderse eficazmente con los elementos del universo, con los animales y con las máquinas”¹¹; en la práctica, esta

suerte de supercódigo daba la posibilidad de una no-comprensión –no olvidamos lo que significaba para Marinetti la idea de ser comprendido, como afirmaba en su *Manifesto tecnico della letteratura futurista*–, para poder llegar a “una profunda sensibilidad para el potencial expresivo de la palabra, encerrado en su significante gráfico y sonoro, una gran atención al cuerpo plástico de los signos y a su composición en la página y una peculiar actitud hacia la visualidad de la paginación”¹², como dijo justamente Giovanni Lista.

Desde una perspectiva semiótica, y más aún de tipo pierciano, vemos cómo la idea del filósofo estadounidense sobre una particular inferencia que Charles Peirce llama abducción –una forma de hipótesis, o sea, el origen de todo pensamiento científico– tiene relevancia en la lectura de los poemas de Depero para crear formulaciones interpretativas cuanto menos interesantes. En una lectura fonética de cualquiera de los poemas deperianos, sobre todo de los inicios, la abducción interviene para entrar en la descodificación de un mensaje textual y poético que puede resultar ambiguo o incluso oscuro. A través de esta tipología de hipótesis, el poema, en todos sus códigos de lectura, puede relevarse y abrirse a un conjunto de posibilidades lectoras que amplían los significados y los significantes del texto que nos ponemos a “leer”. Aquí por texto entendemos, en un sentido semiótico, tanto la parte verbal como la visual y, por ende, la sonora; así que la *verbalizzazione astratta* deperiana se configura en un poema que muestra sólo una parte de lo que quiere transmitir, dejando al lector todas las posibilidades para re-construir un modelo, por qué no, personal, de la obra. Las distintas tipologías de lectura de la composición de *onomalingua* como *Verbalizzazione astratta di SIGNORA* y su estructura modular de la página, separan la mirada para dividirla en formatos más en sintonía con una página de periódico que de un clásico poema. Se trata, así, de crear una hipótesis, o abducción, que remite a un poema como a un texto más cercano a la publicidad que a un soneto petrarquesco. El discurso, entendido aquí como construcción de un texto en la cotidianidad, se reformula en una producción publicitaria¹³ que, en su lógica comunicativa, habla de otra cosa para vender una mercancía. Lo que le interesa a Depero es “vender” el poema, también como acto ideológi-

co, como esencia tipográficamente seductora para crear una complicidad entre el texto y el lector.

Así pues, podemos considerar los poemas de Depero como textos sincréticos, que contienen partes verbales, partes visuales y, como ya hemos señalado, partes sonoras; el intento de Depero es subrayar y dar visibilidad a su contenido a través de un “semisimbolismo”¹⁴, donde contenido y expresión comunicativa están estrechamente relacionados. En los poemas deperianos podemos encontrar distintas categorías, como, por ejemplo, la topológica, o sea, la espacialidad de las imágenes en la página; o la eidética, que concierne a las líneas, a los caracteres tipográficos (cuando sea impreso y no manuscrito); la cromática, siempre en el caso de utilizar los colores: todos estos elementos, llegan así a crear un sentido tanto figurativo como enunciativo.

La revolución tipográfica¹⁵, que tanto interesaba a los futuristas, llevó a Depero a publicar un libro como *Depero Futurista / libromacchina imbullonato* [Depero futurista / libromáquina atornillado] (1927) [cat. 148], publicación que representa un conjunto de ideas puestas en una práctica tipográfica donde se unían también experiencias de otros escritores y artistas de Rusia o Alemania. La idea, claramente original, tuvo que ser extremadamente compleja en su realización; cosido con tornillos, el libro se presentaba como un producto, un manufacturado industrial. En *Liriche radiofoniche*, por ejemplo, es evidente la búsqueda de un nuevo lenguaje para conseguir un medio de comunicación de masas capaz de llegar al mayor número posible de destinatarios. En el prólogo del libro el propio Depero afirmaba: “Mis líricas radiofónicas son expresiones adaptadas para la transmisión a distancia. El oyente [...] se encuentra por todas partes: en la calle, en los cafés, en un aeroplano, sobre el puente de una nave, en mil atmósferas distintas”¹⁶, como queriendo decir que la “nueva” poesía no puede reducirse a un papel, sino que tiene que moverse en el espacio, diríamos, sonoro; una suerte de divorcio del libro. Su idea de la *onomalingua* está bastante presente en el ya citado prólogo, donde el poeta futurista dice: “Brevedad de tiempo. Variedad concisa de imágenes. Sujeto contemporáneo. Estilo simultáneo y alegre. Lirismo poético fundido con lirismo fónico, sonoro y ruidoso; onomatopeyas; imitativas e interpretativas; lenguajes inventados;

cantos y voces tintineantes; estados de ánimo de sorpresa”¹⁷. La finalidad es intentar una vía comunicativa más rápida e inmediata, donde el elemento declamativo sea uno de los aspectos más relevantes. Un intento de teatralización poética que ve incluso la posibilidad, anunciada en el libro, de la grabación de un disco que nunca se ha encontrado.

Si nos detenemos ante la *Sinnlichkeit* marcusianna, donde “sensibilidad” y “sensualidad” se funden para construir una relación entre el ser humano y su entorno, podemos convenir que Fortunato Depero ya había puesto en práctica las ideas del filósofo de la Escuela de Fráncfort; incluso en lo concerniente a lo lúdico y en el placer estético, el poeta italiano verá una posibilidad de felicidad, idea presente también en Nietzsche, cuya obra nutre el pensamiento futurista. También atisbamos a Depero cuando Marcuse, en *Eros y civilización*, toma prestada la idea de la “fantasía” de Freud. La fantasía, tan presente en el autor tridentino, es un elemento de libertad que hace de su quehacer poético uno de los más libres y *giocondo* [alegre], como diría en el prólogo a *Liriche radiofoniche*. El aspecto del juego en la escritura deperiana sirve para que la realidad abandone su presencia severa y dominadora en pos de una nueva vitalidad artística, que, para Depero, llega a incluir la propia existencia y las propias experiencias. Esta visión utópica y quizás irreal pone de manifiesto que el arte y la poesía tienen en sí un elemento de emancipación de la realidad, o, mejor, no tanto la representación de una realidad, sino su propia construcción, su realización distinta, y otra. Puede ser que la poesía, o la escritura en general de Depero tenga un *trait d'union* [vínculo] con el juego de la transformación, con el intento de ser otra cosa en el momento mismo en que el autor deja de ser su dueño –cómo no recordar la función bajtiniana del lenguaje–. En ese instante, entre lo verbal, lo visual y lo sonoro, la poesía inicia su camino posible, su recorrido en los espacios de la subversión poética para la utópica creación de una lengua, o mejor, de una *onomalingua*, para la reconstrucción y mecanización del universo; cómo abstenerse de declamar estos versos deperianos de *Tramvai*: “poglitichilla nello / esofamagosto / eccebomi –lentegiana / caleicelucere / brillinervicarie / DIGERIRE...”¹⁸.

- 1 “È derivata dall’onomatopea, dal rumorismo, dalla brutalità delle parole in libertà, futuriste. È il linguaggio delle forze naturali: **vento – pioggia – mare – fiume – ruscello – ecc.**, degli esseri artificiali rumoreggianti creati dagli uomini: **Biciclette, tram, treni, automobili e tutte le macchine**, è l’assieme delle emozioni e delle sensazioni espresso con il linguaggio più rudimentale e più efficace”. Fortunato Depero, “Onomalingua”, en *Ricostruire e meccanizzare l’universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012, p. 42. (Carte d’Artisti, 143). [El texto se publica en ambas lenguas en semifacsimil en este catálogo, pp. 394-95, N. del Ed.].
- 2 Cf. Alessandro Ghignoli, *La parola ilusa. Transcodificaciones de vanguardia en Italia*. Granada: Comares, 2014.
- 3 “Lo stile appunto che il poeta d’oggi deve avere davanti al microfono è quello di estrarre e di riassumere le proprie creazioni dal nostro mondo dinamico esterno ed interno: con chiarezza comunicativa; con vibrazione emotiva; con immaginazione collegata ed organica anche se contrastante; con svolgimento sorprendente ed inquadrate; con simultaneità coraggiosa ed un felice senso d’impasto di realtà e fantasia”. F. Depero, op. cit. p. 171.
- 4 “Una ‘verbalizzazione astratta’ dell’universo plurisensoriale moderno, cioè di un ordine di comunicazione immediato e diretto, fondato esclusivamente sulla concatenazione di onomatopee e accensioni rumoristiche e sonore che restituiscono la traccia psichica impressa dalla percezione sensoriale”. Giovanni Lista, en F. Depero, op. cit. p. 235.
- 5 “L’espressione lirica di un purissimo stato d’animo”. *Ibid.*, p. 172.
- 6 “Un linguaggio poetico di comprensione universale per il quale non sono necessari i traduttori”. *Ibid.*, p. 42.
- 7 Filippo Tommaso Marinetti, cit. en *Manifesti futuristi* (al cuidado de Guido Davico Bonino). Milán: Rizzoli, 2009, p. 118.
- 8 “Furono solo i poeti futuristi con le parole in libertà a sentire tutto il valore del rumorismo nella poesia”. *L’Arte dei rumori: Luigi Russolo e la musica futurista* (1916). Milán: Auditorium, 2009, p. 106.
- 9 Giambattista Vico, *Principi d’una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni* (1725) [N. del Ed.].
- 10 Cf. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1982). México: F.C.E., 1987.
- 11 “Parlare ed intendersi efficacemente con gli elementi dell’universo, con gli animali e con le macchine”. F. Depero, op. cit., p. 42.
- 12 Giovanni Lista, cit. *Ibid.*, p. 236.
- 13 No es ninguna casualidad que Depero escribiese un *Manifesto dell’arte pubblicitaria futurista* (1931), que empezaba de esta manera: “L’arte dell’avvenire sarà potentemente pubblicitaria” [El arte del futuro será

poderosamente publicitario] (p. 135), y continuaba afirmando que “L’arte della pubblicità è un’arte colorata, obbligata alla sintesi [...] l’arte pubblicitaria offre temi e campo artistico d’ispirazione completamente nuovi” [el arte de la publicidad es un arte coloreado, obligado a la síntesis (...) el arte publicitario ofrece temas y campo artístico de inspiración completamente nuevos] (p. 136). Cito según F. Depero, op. cit. Recordamos en este sentido la obra de Depero *Numero unico futurista Campari* (1931) –con la colaboración de Giovanni Gerbino y Franco Casavola–, quizás el ejemplo más elevado en su obra para llegar a construir tipologías de escrituras. [El *Manifesto dell’arte pubblicitaria futurista* se publica en traducción española en este catálogo, pp. 422-23, N. del Ed.].

- 14 Omar Calabrese, *Lezioni di semisimbolico*. Siena: Protagon, 1999.
- 15 Filippo Tommaso Marinetti en *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà* (1913), en el apartado dedicado a la revolución tipográfica, afirmaba: “lo inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse e ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l’espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi a gli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa” [Comienzo una revolución tipográfica dirigida contra el bestial y nauseabundo concepto de libro de versos pasadista y d’annunziano, impreso en papel del siglo XVII, fabricado a mano, ribeteado con yelmos, Minervas y Apolos, con elaboradas iniciales en rojo, adornos florales, motivos mitológicos, epígrafes y números romanos. El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista. Pero no sólo esto. Mi revolución se dirige contra la denominada armonía tipográfica de la página, que es contraria al flujo y reflujo, a los saltos y explosiones de estilo que la recorren]. Citado en *Manifesti futuristi*, cit., p. 131.
- 16 “Queste mie liriche radiofoniche sono espressioni adatte per la trasmissione a distanza. L’ascoltatore [...] si trova ovunque: per strada, nei caffè, in aeroplano, sui ponti di una nave, in mille atmosfere diverse”. F. Depero, op. cit., p. 171.
- 17 “Brevità di tempo. Varietà coincisa di immagini. Soggetto contemporaneo. Stile simultaneo e giocondo. Lirismo poetico fuso con il lirismo fonico, sonoro e rumorista; onomatopee: imitative e interpretative; linguaggi inventati; canti e voci rallegranti; stati d’animo a sorpresa”. *Ibid.*, p. 171.
- 18 *Ibid.*, p. 55.



EL “LIBRO
ATORNILLADO” DE

O EL BÓLIDO

TIPOGRÁFICO

CLAUDIA SALARIS

La práctica de la publicidad, o, mejor, de la autopublicidad, caracteriza la acción de los futuristas desde sus inicios. Marinetti adoptó todos los métodos posibles para hacer *réclame* [publicidad] del propio movimiento: octavillas, anuncios en los periódicos, carteles, veladas futuristas como carruseles autopublicitarios, concursos con premios, práctica del escándalo y de la provocación sistemática y así sucesivamente. Efectivamente se

trató de formas del todo novedosas para difundir la cultura, y no por casualidad Palazzeschi observará, muchos años después de la experiencia futurista, que “Marinetti había entendido ya por entonces el poder de la publicidad, que debía alcanzar hechos y personas a todas las profundidades y a todas las alturas”¹.

El autorreclamo futurista encuentra el modo de desarrollarse sobre todo en relación con la activi-

dad de las casas de arte abiertas por Depero, Balla, Prampolini, Tato, Fedele Azari, Luigi Maggi, Pippo Rizzo, M. G. Dal Monte, Carmelich², etc.

Claro está que entre estos la primacía corresponde a Depero, que desde 1922 utiliza el aeroplano para difundir octavillas que publicitan su muestra turinesa del Winter Club. Sin embargo, la verdadera gran obra de autopublicidad es el *Depero futurista* [cat. 148]. “Libro mecánico atornillado como un

fig. 1. Fortunato Depero y Fedele Azari en automóvil, Turín, 1922. MART, Archivo del '900, fondo Depero

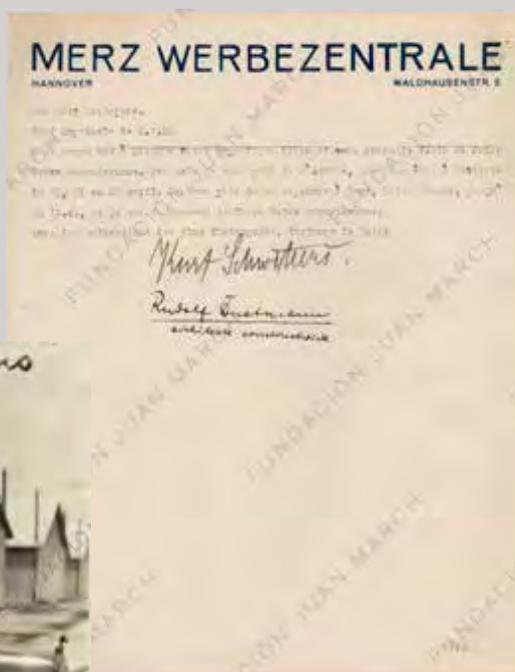


fig. 2. Carta de Merz Werbezentrale (Rudolf Dustmann y Kurt Schwitters) a Fortunato Depero, Hannover, 6 abril 1928. MART, Archivo del '900, fondo Depero



fig. 3. Carta de Filippo Tommaso Marinetti a Fortunato Depero, c 1927-28. MART, Archivo del '900, fondo Depero

motor. Peligroso puede constituir un arma-proyector. Inclasificable no se puede colocar en la librería entre los demás volúmenes. Y por tanto también en su forma exterior Original-Invasor-Acuciante como Depero y su arte"; así escribe Azari al presentarlo, sugiriendo recostarlo sobre un "mullido-resistente cojín Depero"³. Y el poeta-aviador comprende bien el valor de unicidad y sorpresa de este volumen, hasta tal punto insólito que parece un Ovní caído en el planeta del libro. Y en efecto: a cada página, un descubrimiento, una mesa para gozar visualmente y velozmente, como sucede asimismo con la publicidad.

Además, este libro artesanal de la Casa de arte Depero es el emblema de aquel expandirse en las artes aplicadas, con descendencia en el sector artesanal e industrial, que caracteriza gran parte de la experimentación futurista a partir de los años veinte y a lo largo de los treinta. Reducir la distancia que tradicionalmente separa el arte puro de las aplicaciones prácticas de la creatividad, también en campos "poco ortodoxos" como los de la publicidad, es un tema que recorre la reflexión de muchos protagonistas del futurismo en aquellos años,

desde Fillia, Diúlguerov, Farfa, Marinetti, Gerbino⁴ hasta el propio Depero, que llega a elaborar, como es notorio, un manifiesto del arte publicitario futurista.

La superación del cuadro de caballete en la investigación de una nueva dimensión más vasta que vaya de la pintura al óleo al cartel, de la gráfica a la poesía visual, del conjunto plástico al móvil, al juguete, al tapiz, al cojín, del *design* a la arquitectura tipográfica y al pabellón publicitario es lo que indica el *Depero futurista*, reseña de ejemplares prototipo para multiplicar a vasta escala. Ambicioso proyecto, este, que se pone en marcha en 1915 con la codificación balliana y deperiana de una "reconstrucción futurista del universo".

Estilísticamente el producto encuentra una colocación en las redes de ósmosis y recíprocas influencias que caracteriza la experimentación gráfica de las vanguardias europeas, expresando, en su brillante originalidad, una cierta contigüidad con el constructivismo ruso-alemán, con el cual, por otra parte, Depero ha podido confrontarse participando con Balla y Prampolini en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de

París en 1925. Se puede individuar más de una relación, por cuanto respecta a la composición de la página, con el *Plan estatal de literatura escogida del centro literario constructivista*⁵, donde lo escrito está compuesto por módulos geométricos y en particular por el redondo.

Por la presencia "concreta" de su encuadernación de verdaderos tornillos, el volumen de Depero se vincula, sin embargo, con otros libros-objeto de la tradición de vanguardia como el *Libro transracional*⁶ (Moscú, 1916) de Kruchóny y Aliagrov (Jakobson)⁷ con portada de Rozánova⁸, sobre la que está encolado un corazón de papel con un botón real; o los libros pentagonales de Kamensky⁹, impresos sobre papel pintado, o todavía el sucesivo *Catálogo de los campeones de los papeles pintados* diseñados por la Bauhaus (primeros años treinta) con cubierta azul y también ligado por medio de dos tornillos.

El libro, a su aparición, fue bautizado en la imprenta como el "Atlante Depero"; diez años después, sobre el número de *Campo gráfico* dedicado por Enrico Bona al futurismo (1939)¹⁰ ya se reconoce el alcance revolucionario del valor estético

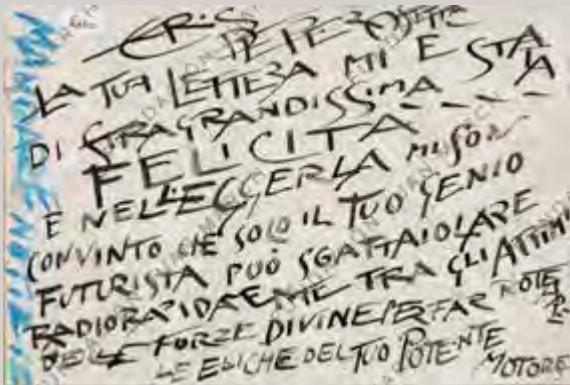


fig. 4. Carta de Giacomo Balla a Fortunato Depero, c. 1929. MART, Archivio del '900, fondo Depero



fig. 5. Depero futurista 1913-1927. Milán: Dinamo Azari, 1927. [cat. 148]

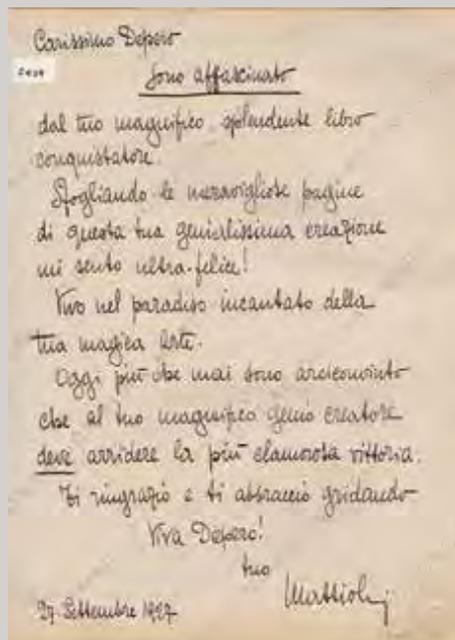


fig. 7. Carta de Friedrich Kiesler a Fortunato Depero, Nueva York, 30 marzo 1926. MART, Archivio del '900, fondo Depero

fig. 6. Carta de Gianni Mattioli a Fortunato Depero, 27 settembre 1927. MART, Archivio del '900, fondo Depero

de sus páginas. El propio Marinetti, por lo demás, había saludado su aparición en estos términos: “El libro futurista «Depero» es el libro más original, más potente y más futurista que jamás ha aparecido en el mundo. / Sus engranajes parolibres¹¹ se engranan directamente en las grandes ruedas planetarias y estelares. / El Libro Depero –bólide tipográfico– ha sido impreso evidentemente en el cielo sobre papel de la Vía Láctea bajo la explosión de granadas y lámparas en arco añadidas a 300 soles naturales”¹².

* Texto publicado previamente con el título “Il bolide tipografico” en Luciano Caruso, *Il libromacchina (imbullonato) di Fortunato Depero con lettere inedite di Fedele Azari e interventi critici di Guido Almansi, A. Lucio Giannone, Arrigo Lora-Totino, Stelio M. Martini, Ugo Piscopo, Claudia Salaris, Christopher Wagstaff*. Florencia: Studio per Edizioni Scelte, SPES, 1987, pp. 46-47.

1 “Marinetti aveva capito fino da allora il potere della pubblicità che doveva raggiungere fatti e persone a tutte le profondità e a tutte le altezze”. Aldo Palazzeschi, “Prefazione”, en F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*. Verona: Mondadori, 1968, p. xxi.

2 Fedele Azari (1895-1930), pintor y publicista; Luigi Maggi (1867-1947), actor y director de cine; Pippo Rizzo (1897-1964), pintor; Mario Guido Dal Monte (1906-1990), pin-

tor; Giorgio [Riccardo] Carmelich (1907-1929), pintor [N. del Ed.].

3 “Libro meccanico imbullonato come un motore. Pericoloso può costituire un’arma-proiettile. Inclassificabile non si può collocare in libreria fra gli altri volumi. È quindi anche nella sua forma esteriore Originale-Invadente-Assillante come Depero e la sua arte”; “sofice-resistente Cuscino Depero”. Fedele Azari, introducción a *Depero futurista*. Milán: Dinamo, 1927, p. 9.

4 Fillia [seud. Luigi Colombo] (1904-1936), pintor; Nikolái Diúlguerov (1901-1982) artista, diseñador y arquitecto búlgaro asentado en Italia; Farfa [seud. Vittorio Osvaldo Tommasini] (1879-1964), pintor, fotógrafo y poeta; Giovanni Gerbino (1895-1969), poeta [N. del Ed.].

5 Ilyá Selvinsky y Kornelí Zelinsky (eds.), *Gosplan literature: Sbornik Literaturnogo tsentra konstruktivistov*. Moscú-Leningrado: Krug, 1924.

6 *Záumnaya kniga*. Moscú: [s.n.], 1916 [1915].

7 Alekséi Kruchóny (1886-1968), poeta futurista, inventor de ‘zaum’ (lenguaje experimental fundamentado en el simbolismo de los sonidos); Aliagrov era el seudónimo utilizado por el lingüista y teórico de la literatura ruso Roman Jakobson (1896-1982) para sus creaciones poéticas. Para lo relativo al futurismo ruso son de gran interés los textos de Kruchóny y otros publicados en *Aleksandr Deineka (1899-1969): una vanguardia para*

el proletariado [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, 7 octubre 2011-15 enero 2012], pp. 312 ss. Ed. digital: <http://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?l=1&p0=cat:136&p1=9> [N. del Ed.].

8 Olga Rozánova (1886-1918), pintora abstracta rusa, en una época compañera de Ródchenko y después esposa de Kruchóny [N. del Ed.].

9 Vasily Kamensky (1884-1961), poeta futurista ruso [N. del Ed.].

10 Vol. 7, n° 3-5 (Milán, marzo-mayo 1939).

11 Adjetivo creado a partir de los términos *parole* y *libero*, en alusión a las Palabras en libertad formuladas por Marinetti. Cf. el texto programático *Reconstrucción futurista del universo* [cat. 36], de Balla y Depero, publicado en ambas lenguas en semifacsímil en este catálogo, pp. 369-75 [N. del T.].

12 “Il libro futurista «Depero» è il libro più originale, più potente e più futurista che sia mai apparso nel mondo. / I suoi ingranaggi parolibri si ingranano direttamente nelle grandi ruote planetarie e stellari. / Il Libro Depero –bolide tipografico– è stato stampato evidentemente in cielo su carta di via Lattea sotto l’esplosione di granate e lampade ad arco aggiunte a 300 soli naturali”.



hmm

2310

Depero

¡NO SÓLO CAMPARI! DEPERO Y LA PUBLICIDAD

GIOVANNA GINEX

En la actualidad es normal la preocupación por el “impacto medioambiental” de la publicidad en nuestras vidas y en el entramado de la ciudad, pero, aunque parezca increíble, ya en 1903 el arquitecto milanés Luca Beltrami (1854-1933) llamó la atención sobre los peligros que conllevaban las columnas de anuncios de colores chillones, a las que denominó “pequeñas molestias del progreso”. En opinión de Beltrami, los milaneses se habían tenido que acostumbrar a vivir

con la publicidad en las calles, en los tranvías, en los periódicos. Incluso los sueños de los niños se veían poblados por los personajes que aparecían en carteles y rótulos. De manera sarcástica, Beltrami sugirió utilizar las vidrieras de la catedral para “anuncios artísticos en colores, iluminados con luz eléctrica”¹.

En un período de tiempo relativamente corto, la polémica visión del futuro de Beltrami se convirtió en realidad con la llegada de una nueva generación

de artistas –como Umberto Boccioni y Fortunato Depero– para quienes los anuncios eran elementos positivos y funcionales del paisaje urbano. Así, por ejemplo, en 1914 el arquitecto futurista Antonio Sant’Elia proyectó un edificio que contenía espacios específicos para anuncios luminosos.

Igualmente en 1914, Boccioni, en un ensayo titulado “Contro il paesaggio e la vecchia estetica” [Contra el paisaje y la vieja estética], escribió:

Gloria al gran anuncio rojo, reivindicador de la naturaleza en lo arqueológico y triunfante como complemento del paisaje verde de rabia. Gloria a los grandes anuncios que se repiten, violentamente expresivos, a veces iguales, exasperando a los estetas de la Arcadia... Los carteles amarillos, rojos, verdes, las grandes letras negras, blancas y azules, los letreros chillones y grotescos de las tiendas, de los bazares, de las rebajas...².

Este modo de sentir fue recogido por Giacomo Balla y Fortunato Depero en su manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo], publicado por vez primera el 11 de marzo de 1915 [cat. 36]: "El haber destripado y lanzado al patio un libro, nos hace intuir el anuncio fono-moto-plástico..."³. Filippo Tommaso Marinetti defendía también los letreros luminosos en carta abierta a Mussolini en 1927, oponiéndose a la propuesta de apagar el anuncio luminoso de la plaza del Duomo de Milán: "derrotado el odiado siglo XIX", el progreso –afirmaba– cubre la fachada del palacio Carminati, frente al Duomo, con un despliegue de "lunas eléctricas" –en oposición a la nostálgica luna, símbolo de lo tradicional– [fig. 1]⁴.

La revolución provocada por el futurismo en la relación de los artistas con los anuncios invalidó la propia definición de publicidad. El futurismo, al concebir la vida como una expresión artística global, derribó las barreras entre la cultura de élite y la cultura popular, así como entre las artes mayores y menores. En este proceso se hicieron posibles áreas de creatividad totalmente nuevas.

LA PUBLICIDAD DE DEPERO

Los críticos han señalado con frecuencia cómo Depero anuló con un gran salto la producción publicitaria italiana tradicional, todavía excesivamente anclada en el gusto del siglo XIX. No obstante, y aun siendo cierto, debe tenerse en cuenta que la obra publicitaria de Depero y, de hecho, el universo completo de su producción artística, tiene sus raíces en campos culturales, iconográficos y visuales de distinta índole.

Los aspectos más novedosos de sus composiciones, y en especial sus creaciones publicitarias, tienen una deuda impagable con la cultura popular y con el teatro de marionetas. Depero fue un observador atento de la producción de Picasso y, sobre todo, de Aleksandr Arjipenko, invitado a exponer algunas de sus obras –entre ellas *Naturaleza muerta*, *Retrato de una dama* y *Carrusel Pierrot* [fig. 2]– en la primera Esposizione Libera Futurista Internazionale [Exposición Abierta Futurista Internacional], organizada por Giuseppe Sprovieri en su galería futurista de Roma en 1914.

Sprovieri encargó a Depero diseñar el cartel para esta exposición –probablemente el primer trabajo de Depero en publicidad–. A este le siguió, en 1916, el anuncio de su exposición individual en Roma y, en 1917-18, el cartel para los *Balli Plastici* [Bailes plásticos] en el Teatro dei Piccoli de Roma, propiedad de Vittorio Podrecca [fig. 3, cat. 76]. El estilo de Depero en estas obras tempranas se caracteriza por el uso de colores de tonalidades planas, perfectos para la fotolitografía en color –la



fig. 1. Autor desconocido, Plaza del Duomo, Milán, c 1930. Colección particular

fig. 2. Aleksandr Arjipenko, *Carrusel Pierrot* [Carrusel Pierrot], 1913. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York



fig. 3. *Balli Plastici* [Bailes plásticos], cartel, 1918. MART, fondo Depero, Archivo del '900



fig. 4. Bruno Angoletta, *I Piccoli di Vittorio Prodecca* [I Piccoli de Vittorio Prodecca], cartel, 1930. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milán



fig. 6. Sergio Tofano, *Bonaventura* [Buenaventura], *Corriere dei Piccoli*, nº 46, Milán: diciembre 1917

fig. 5. Aleksandr Arjipenko, *Signora alla toilette* [Señora en el aseo], 1916. Obra en localización desconocida

técnica de estampación utilizada para los carteles–, y por su especial atención a los caracteres tipográficos. Estas obras contribuyeron a popularizar un gusto visual que se mantendría en auge durante muchos años, como manifiesta el cartel diseñado por Bruno Angoletta (1889-1954) en una fecha tan tardía como 1930 para el mismo Teatro dei Piccoli [fig. 4].

Al estudiar las influencias que determinaron el estilo de Depero, hay que señalar la destacada presencia de los artistas rusos en Italia a partir de los años noventa del siglo XIX. En 1914, el Pabellón ruso abrió sus puertas en la XI Exposición Internacional de Arte de Venecia. En los años siguientes, Depero conoció a los artistas rusos Mijaíl Lariónov (1881-1964) –a quien más tarde acusaría, con razón, de plagio– y a su compañera Natalia Goncharova (1881-1962), que, tras haber emigrado a Francia, viajaron a Roma en la primavera de 1916

como parte de la compañía del empresario Serguéi Diáguilev.

En 1917 Depero trabajó con Giacomo Balla en los decorados para los Ballets Rusos. En abril de ese año, cinco obras de Depero, así como otras de Goncharova y Lariónov, Léger, Picasso y otros artistas, se mostraron en la exposición de la colección del coreógrafo y bailarín ruso Léonide Massine, en el teatro Costanza de Roma. Unos años más tarde, en 1920, Depero visitó la XII Exposición Internacional de Arte de Venecia, donde había obras de Goncharova y Lariónov y una importante exposición retrospectiva de Arjipenko, que incluía un número considerable de sus “escultopinturas” [fig. 5].

Es posible detectar rastros de la influencia de estos artistas en la obra posterior de Depero. En 1921 Depero viajó a Milán y después a Roma para promocionar su actividad con una exposición que mostraba la producción de su Casa de arte. En

el catálogo de la exposición, un texto atribuido al editor y mecenas de Depero, Umberto Notari, proclamaba:

Tenemos que resucitar el arte de los carteles. Tenemos que obligar con violencia al público a pararse en las esquinas de las calles para contemplar un anuncio mural irresistible... frente a un cartel del joven artista trentino, el viandante debe detenerse con un grito de sorpresa⁵.

A pesar de todo, se pueden encontrar otras referencias y polinizaciones cruzadas en otros campos próximos. Es interesante comparar, por ejemplo, las producciones de Sergio Tofano (1883-1973), creador del personaje del señor Bonaventura, que apareció en la revista semanal infantil *Il Corriere dei Piccoli* durante la Primera Guerra Mundial [fig. 6], con las creaciones teatrales y payasos de Depero. Encontramos el mismo toque sintético incluso en las frágiles marionetas de papel de Tofano.



fig. 7. *Foire Flottante Italiana* [Feria Flotante Italiana], 1920. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

fig. 8. Enrico Sacchetti, *Foire Flottante Italiana de la Méditerranée et de l'Atlantique* [Feria Flotante Italiana del Mediterráneo y del Atlántico], 1920. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milán



fig. 9. *Anihccam 3000* [Aniuqám 3000], 1927. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milán

LA CASA DE ARTE FUTURISTA Y LOS AÑOS VEINTE

En 1919 el joven Depero inauguró la Casa de arte Futurista en Rovereto. Desde ese momento en adelante, el trabajo publicitario se convirtió en la actividad más lucrativa de su estudio.

Una de las primeras comisiones que obtuvo Depero fue para la Foire Flottante [Feria Flotante], compañía para la que diseñó en 1920 una serie de carteles para dar a conocer productos italianos en los puertos mediterráneos y atlánticos [fig. 7]. Depero fue responsable de la campaña publicitaria en Milán para el Istituto Editoriale Italiano de Umberto Notari, editor de los textos de Marinetti y de los manifiestos futuristas. El pintor y diseñador de carteles romano Enrico Sacchetti (1877-1967) trabajó el tema, llegando incluso a pegar los pósters él mismo [fig. 8]. Es revelador comparar las propuestas de estos dos artistas, pues representan las dos tendencias creativas del diseño gráfico italiano a finales de los años veinte.

El póster de 1924 para el ballet mecánico *Anihccam 3000* [fig. 9] –con la palabra *macchina* [máquina] deletreada al revés–, con decorados y trajes diseñados por Depero, fue quizá el último cartel realizado por el artista para uno de sus propios espectáculos, pues ya en esta época el trabajo comercial de la Casa de arte había ido ganando cada vez más importancia, siendo en este mismo año cuando Depero recibió los primeros encargos de las principales compañías italianas, entre ellas Richard Ginori y Verzocchi.

De hecho, la primera colaboración de Depero como publicitario para una compañía comercial, con cierta continuidad en el tiempo, fue con Giuseppe Verzocchi. Depero trabajó, junto con un grupo numeroso de artistas, en las ilustraciones para un sofisticado folleto publicitario para promocionar los ladrillos refractarios de Verzocchi [cat.

134], los famosos *VD*, destinados a convertirse en protagonistas de la arquitectura fascista. También creó para Verzocchi carteles, anuncios, diseños para fiestas de disfraces y pinturas, llegando incluso a trabajar para él como editor. En 1950 Verzocchi y Depero organizaron una exposición en Venecia donde el arte se convirtió en una extensión de la publicidad. Cada artista tenía que llevar a cabo una pintura que incluyese la imagen de un ladrillo y las letras *VD*. Depero diseñó asimismo la portada para el catálogo de esta exposición⁶.

PARÍS Y AZARI

En 1925 París acogió la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* [Exposición internacional de las artes decorativas e industriales modernas]. La organización de este evento había comenzado antes de la guerra y, aunque tuvo lugar una década después, los organizadores se mantuvieron fieles a la idea original, que excluía toda reproducción o imitación de formas tradicionales. En esta ocasión, la obra de Depero fue expuesta no en el grandioso pabellón italiano, descrito en la época como una capilla funeraria en el estilo de la Roma clásica, sino en una pequeña sala del Grand Palais, como parte de la exposición de arte futurista organizada por Marinetti, junto con obras de Balla y Enrico Prampolini. Depero obtuvo varios premios por su arte urbano.

Dos años más tarde, en 1927, el artista creó *Depero futurista*, más conocido como el “libro atornillado” [cat. 148]. El volumen fue concebido como medio de autopromoción de sus primeros quince años de actividad publicitaria y como ejemplo de la manera en que un objeto artístico podía ser patrocinado. Campari y Richard Ginori adquirieron cada uno una sección completa del libro, comprando asimismo muchos de los ejemplares de esta publicación. Richard Ginori, en concreto, adquirió ciento veinte ejemplares del mismo.

El sistema de financiación del libro mediante la venta de páginas, que fue en sí mismo una forma de autopropaganda y el mejor paradigma del arte publicitario, debe su idea a la iniciativa de Fedele Azari (1895-1930), aviador, editor, pintor, poeta y miembro de la buena sociedad milanesa, que fue el socio de Depero en esta empresa⁷. En los años siguientes, otros artistas futuristas copiaron este modelo en sus transacciones con distintas compañías: Marinetti lo hizo con SNIA Viscosa⁸, Farfa con Ferrania⁹ y Nikolái Diúlguero con Fiat. A pesar de su gran influencia y prestigio, el libro atornillado fue un rotundo fracaso comercial, como escribía Depero a Gianni Mattioli:

Nuestro libro fue un negocio desastroso a excepción de dos buenas ventas, una hecha por Azari a Richard Ginori y la otra por mí a Campari. Ahora el libro se ha quedado obsoleto. Aprovecho los ejemplares como regalos publicitarios¹⁰.

CAMPARI

En la primera mitad del siglo XX, durante más de tres décadas, la compañía milanesa de licores Campari influyó en el lenguaje del diseño gráfico contemporáneo mediante sus carteles y su identidad gráfica. Campari demostró una excepcional comprensión del potencial de una campaña publicitaria moderna, sirviéndose de los artistas más innovadores, entre los que se incluían Marcello Dudovich (1878-1962) [fig. 10], Enrico Sacchetti [fig. 11], Leonetto Cappiello (1875-1942), Marcello Nizzoli (1887-1969) [fig. 12] y, por supuesto, Depero [fig. 13]. El estilo gráfico de Depero, con sus líneas interrumpidas, su poderoso sentido del color y su atención a los caracteres tipográficos –inspirados por la experiencia poética de sus composiciones parolibres– estaba llamado a dominar la producción publicitaria italiana.

El trabajo de Depero para Campari está documentado a partir 1924-25, aunque el acuerdo definitivo con Davide Campari no se firmó hasta marzo de 1926, y se prolongó hasta 1937. Las atribuciones de Depero fueron muy amplias, desde el diseño de los letreros para las máquinas expendedoras de la soda Campari hasta la presentación en la XV Bienal de Venecia en 1926 de su *quadro pubblicitario-non cartello* [cuadro publicitario-no cartel], titulado *Bitter Campari - Squisito al Selz* [Bitter Campari - Delicioso con agua de Seltz] [cf. fig. 7, p. 323]. Con esta obra, Depero derribó públicamente, en uno de los templos del arte oficial, toda barrera entre pintura y publicidad. No por casualidad en 1931 Depero eligió esta pintura para ilustrar el frontispicio de su *Manifesto dell'arte pubblicitaria futurista* [Manifiesto del arte publicitario futurista]¹¹.

LOS AÑOS TREINTA

En 1928 Depero y su mujer Rosetta se trasladaron a Nueva York. Este período de dos años marca la transición desde el uso de la publicidad como instrumento para promocionar el producto artístico a su transformación en un trabajo profesional dentro de un sector privilegiado. Depero comparó a los nuevos líderes de la industria con los grandes mecenas del arte renacentistas:

Incluso en la actualidad tenemos nuestros capitanes que consignan poderosas hazañas para dar valor a sus batallas, a sus campañas de los propios productos y proyectos –por ejemplo, PIRELLI, rey de infinitas selvas de caucho, dueño de montañas de goma, produce millones de neumáticos para dar e incrementar la velocidad mundial – ¿No es esto un poema? ¿una obra dramática? ¿un cuadro? ¿una impresionante arquitectura de la más elevada poesía, de la paleta más mágica, de la más diabólica fantasía? / ANSALDO-FIAT-MARCHETTI-CAPRONI-ITALA-LANCIA-ISOTTA FRASCHINI-ALFA ROMEO-BIANCHI, etc. ¿no son fábricas de milagros que crean y arrojan furias mecánicas, sirenas mecánicas, águilas mecánicas... creando el nuevo superdeleite: el extásis de la *velocidad* y del *espacio*?¹²

Para Depero la publicidad dejó de ser un medio secundario de la comunicación moderna para convertirse en el modo de comunicación por excelencia: el único arte posible.



fig. 10. Marcello Dudovich, *Bitter Campari* [Bitter Campari], c. 1904. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milán

fig. 11. Enrico Sacchetti, *Bitter Campari* [Bitter Campari], 1931. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milán

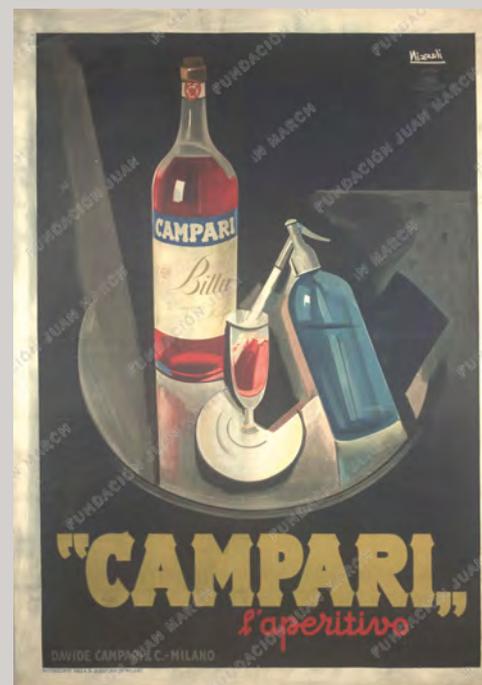


fig. 12. Marcello Nizzoli, *Campari l'aperitivo* [Campari el aperitivo], 1931. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milán

fig. 13. *Se la pioggia fosse di Bitter Campari* [Si la lluvia fuese de Bitter Campari], 1926-27. MART, Archivo del '900

PIRELLI

En los años veinte del siglo XX, Pirelli era una de las compañías más importantes no sólo de Italia, sino también de Europa. Sin embargo, la relación de Depero con esta compañía apenas se conocía hasta que consulté la documentación conservada en el MART (Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto) y en el archivo de la compañía Pirelli, con el fin de desentrañar las fases de dicha relación. La historia de esta conexión ilustra tanto la postura adoptada por la Casa de arte de Depero con sus posibles clientes como las dificultades que el artista tuvo que afrontar para convencerlos de que aceptasen sus innovadores diseños gráficos.

A finales de 1927 Azari presionó a Depero para que entrase en contacto con Pirelli, ofreciendo sus servicios en general y, más en concreto, la creación de diseños decorativos para los nuevos suelos de linóleo que la compañía acababa de introducir en el mercado¹³. Incluso propuso crear la campaña publicitaria de Pirelli en los Estados Unidos. La compañía agradeció a Depero el envío de un ejemplar de su libro atornillado (que, por supuesto, el artista había empleado como carta de presentación), pero rechazó su oferta¹⁴. Entre 1938 y 1939 Depero hizo un último intento de trabajar para Pirelli, trazando dos bocetos publicitarios para máscaras de gas que, al parecer, no fueron bien recibidos por la compañía [fig. 14].

Asimismo, la compañía Bianchi –fabricante de automóviles, motocicletas y bicicletas– rechazó las propuestas de Depero alegando razones económicas. Recientemente se ha descubierto la existencia de un cartel publicitario que formaría parte de esta campaña malograda bajo su pintura *Motociclista* [fig. 15, cf. cat. 153]¹⁵.

PUBLICIDAD RADIOFÓNICA

Otro ejemplo del talento polifacético de Depero en relación con la publicidad fue la publicación en 1924 del libro titulado *Liriche radiofoniche* [Poemas radiofónicos] [cat. 255]: “He llamado a estos poemas «radiofónicos» porque algunos de ellos fueron creados específicamente para la radio y porque otros contienen asimismo los elementos necesarios requeridos para una emisión radiofónica”¹⁶. La Società Italiana Pubblicità Radiofonica Anonima, SIPRA, se había fundado en Italia en 1926, mientras que en los Estados Unidos Procter & Gamble produjeron y patrocinaron en 1930 la primera radio-novela para promocionar sus productos. También en este campo Depero se situaría en la vanguardia, componiendo su primer poema publicitario en febrero de 1928. Estos poemas futuristas eran eslóganes o descripciones breves de productos de cuya publicidad el artista ya se había encargado o cuyos carteles había diseñado, como era el caso de Bitter y Cordial Campari o Magnesia S. Pellegrino. A comienzos de los años treinta Depero creó también para Pirelli algunos poemas ensalzando las glorias de su gomaespuma¹⁷.



fig. 14. Estudio para el anuncio de Pirelli *Maschere antigas* [Máscaras antigás], 1938-39. MART, Archivo del '900

fig. 15. *Motociclista, solido in velocità* [Motociclista, sólido con velocidad], 1927 (mediante transiluminación infrarroja). Colección particular, Suiza



ARQUITECTURA PUBLICITARIA

En la segunda mitad del siglo XIX la arquitectura efímera de casetas, tiendas y quioscos se convirtió en un terreno abonado para la publicidad. A partir de 1850 las ferias industriales internacionales dieron acogida a increíbles construcciones monumentales, frecuentemente inspiradas en la arquitectura clásica, donde los tradicionales elementos decorativos escultóricos –armas, instrumentos musicales, figuras alegóricas o escenas de caza– fueron sustituidos por los productos exhibidos.

Depero experimentó más de una vez con esta clase particular de publicidad. En su *Pabellón del Libro* [fig. 16] para la III Biennale di Monza [III Bienal de Artes Decorativas de Monza] de 1927, Depero convirtió el edificio completo en un anuncio, utilizando lo que denominó “tipografía arquitectónica”: gigantescos caracteres tipográficos, que formaban las palabras “il libro” y “Treves”, se emplearon como elementos arquitectónicos en sí mismos. Depero pensaba que la arquitectura expositiva para automóviles, máquinas, aviones y demás productos industriales, diseñada en estilo griego, romano, barroco o art nouveau era absurda. En su opinión, esta clase de arquitectura debía

surgir de las líneas, de los colores y de la construcción de los objetos que contenía, de ahí que su *Pabellón del Libro* para las casas editoriales Bestetti e Tumminelli y Treves estuviera inspirado en sus caracteres tipográficos. Depero emplearía este mismo concepto unos años después en el pabellón que diseñó para Campari en 1933.

EPÍLOGO

A finales de los años treinta del siglo XX los importantes encargos publicitarios que, a nivel nacional e internacional, habían recibido Depero y su Casa de arte, comenzaron a disminuir, siendo sustituidos por los de una clientela local a menor escala. Algunos estudios recientes sobre el artista han demostrado cómo estas circunstancias fueron consecuencia directa del *ritorno all'ordine* [vuelta al orden]: el drástico cambio en el arte oficial del régimen y, por lo tanto, en el gusto popular, con el fin de restaurar los valores estéticos de la antigüedad, apenas dejó espacio para las lúdicas invenciones del artista de Rovereto. Sea como fuere, lo cierto es que durante esta época Depero continuó creando obras dignas de mención, como por ejemplo, los carteles que diseñó para la Società Nazionale Gazometri¹⁸.

En 1936, *Guida Ricciardi* [La guía Ricciardi] –el manual más importante de la publicidad comercial italiana– publicó un texto de Marinetti en el que el artista subrayaba la estrecha conexión entre el arte futurista y la publicidad:

La publicidad tiene sólo una razón de ser: despertar la curiosidad del público con la máxima originalidad, la máxima síntesis, el máximo dinamismo, la máxima simultaneidad y el máximo alcance mundial. Por tanto tiene que ser futurista. No puede apoyarse en ningún medio tradicional o en ninguna forma habitual. Todos aquellos que esperan mantenerla en una atmósfera pasadista dañan la producción, que tiene derecho a ser valorada. Considero a los diseñadores publicitarios futuristas como auténticos artistas creativos¹⁹.

En consecuencia, fue, en gran medida, la segunda generación de futuristas, apoyada por la infatigable vitalidad de su fundador, la que en la práctica sacó el mayor partido de estos medios publicitarios que aportaron valor al mundo comercial e industrial y que habían sido empleados desde las más tempranas apariciones públicas del movimiento: volantes, anuncios de periódico, rótulos, carteles y demás, todos usados para promover las iniciativas artísticas del grupo. Con el futurismo, estos medios de comunicación entraron en la esfera del arte, poniendo en entredicho los juicios negativos de la mayoría de intelectuales que criticaban el estilo de Marinetti por ser demasiado "americano".

El omnipresente interés del régimen fascista por el mundo de las imágenes en general dejó su marca en el campo de la publicidad: en 1936 el Sindicato Interprovinciale Fascista di Belle Arti [Sindicato Interprovincial Fascista de las Bellas Artes] del Lazio organizó en el Palazzo delle Esposizioni de Roma, la *Prima mostra nazionale del cartellone e della grafica pubblicitaria* [Primera exposición nacional del cartel y de las artes gráficas publicitarias]. En la introducción al catálogo de la muestra, Antonio Maraini escribió: "el Sindicato ha reconocido la singular importancia del cartel y de las artes gráficas publicitarias, que son una y la misma cosa, porque mientras que en otras clases de arte es imposible identificar al cliente como una categoría, aquí sí se puede"²⁰.

A esta iniciativa romana, en la que el artista de Rovereto no estuvo presente, le siguieron otras exposiciones, comisariadas por otras oficinas regionales del sindicato, donde pudieron verse carteles de Depero para Campari, Michelin y otros clientes, algunos de los cuales fueron premiados.

El 29 de mayo de 1952, Depero fue invitado a un congreso en Milán celebrado con ocasión de la *Mostra del bozzetto pubblicitario edito e inedito* [Exposición del dibujo publicitario publicado e inédito]. Además de presentar algunos de sus bocetos, Depero dio una conferencia en la que desarrolló el tema de los usos de la poesía y el arte en la publicidad, comenzando por sus experimentos futuristas y reivindicando el papel fundamental de su manifiesto de 1931, para terminar hablando de los publicitarios contemporáneos. Accediendo a la petición de los organizadores del congreso, Depero dedicó una parte de su discurso a la obra de Gino Boccasile (1901-1952), famoso ilustrador fallecido poco antes, maestro de la figuración todavía ligada al naturalismo del siglo XIX, y cuyo gusto, en consecuencia, estaba en las antípodas de los avances gráficos vanguardistas promovidos por los futuris-

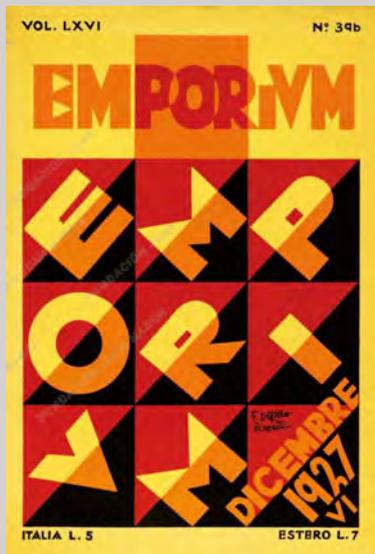
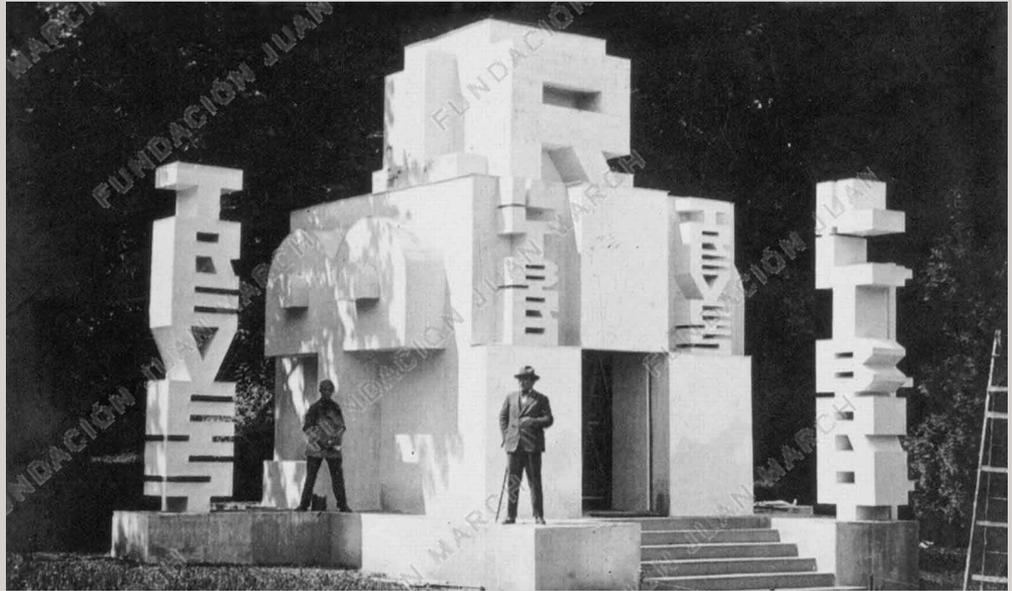


fig. 16. El Pabellón del Libro Bestetti-Tumminelli y Treves en la III Muestra Internacional de Artes Decorativas, Monza, 1927. MART, Archivo del '900, fondo Depero [cat. 151]

fig. 17. *Emporium*, vol. 66, n° 369 (Bergamo, diciembre 1927). Archivo Lafuente [cat. 152]



fig. 18. Andy Warhol, *Marilyn Diptych* [Díptico de Marilyn], 1962 (detalle). The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc

tas. Aunque Depero se plegó diligentemente a la petición de los organizadores, debió hacerlo con un gran peso en el corazón.

Estoy convencida, sin embargo, de que a Depero le hubiera encantado ver una de sus invenciones gráficas, como la de los nueve elementos repetidos de *Nove teste con il capello* [Nueve cabezas con sombrero] –el pequeño tapiz realizado quizá durante su estancia en Nueva York o a lo sumo antes de 1932, inspirado en la estructura de la portada que hizo para el número de diciembre de 1927 de la revista *Emporium* [fig. 17]–, junto a una de las obras de Andy Warhol, cuyos comienzos en el mundo de la publicidad fueron, de hecho, muy semejantes a los de nuestro artista de Rovereto [fig. 18].

* El presente ensayo es una versión ampliada de un estudio realizado para el Fortunato Depero Study Day que el Center for Italian Modern Art (CIMA) de Nueva York organizó el 21 de febrero de 2014.

- 1 Trisbis [seudónimo de Luca Beltrami], “Le colonne luminose nella civiltà moderna”, *La Perseveranza* (Milán, 21 noviembre 1903).
- 2 “Gloria alla grande *réclame* rossa, rivendicatrice della natura nell’archeologico e trionfante come complementare sul paesaggio verde di rabbia. Gloria alle grandi *réclames* che si ripetono violentemente espressive a tratti uguali, esasperando gli esteti dell’arcadia ... Le afiches gialle, rosse, verdi, le grandi lettere nere, bianche e blu, le insegne sfacciate e grottesche dei negozi, dei bazar, delle liquidazioni...”. Umberto Boccioni, “Contro il paesaggio e la vecchia estetica” (1914), citado por Angelo Maria Ripellino, *L’arte della fuga*. Nápoles: Guida, 1987, p. 123.
- 3 “L’aver lacerato e gettato nel cortile un libro, ci fa intuire la *Réclame* fonno-moto-plastica...”. Giacomo Balla y Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell’universo* (1915). [El texto se reproduce en ambas lenguas en semifacsímil en este catálogo, pp. 369-75, N. del Ed.].
- 4 Filippo Tommaso Marinetti, “Gli avvisi luminosi. Lettera aperta a S.E. Mussolini”, *L’Impero* V, núm. 37, 12 de febrero de 1927.
- 5 “Noi dobbiamo risuscitare l’arte del cartellone. Noi dobbiamo violentamente costringere il pubblico a fermarsi agli angoli delle strade in contemplazione di un avviso murale irresistibile ... davanti a un cartellone del giovane artista trentino il passante deve soffermarsi con un grido di sorpresa”. Umberto Notari, “Depero e la sua casa d’arte”, en *Grande esposizione arazzi cuscini pittura della Casa d’Arte Depero* [cat. expo., Galleria Centrale d’Arte, Palazzo Cova, Milán; Galleria d’Arte Bragaglia, Roma]. Rovereto: Casa d’Arte Depero, 1921.
- 6 *Il lavoro nella pittura italiana d’oggi. 70 pittori italiani d’oggi. Collezione Verzocchi*. Milán: Raccolte Verzocchi, 1950.
- 7 Carta de Fedele Azari a Fortunato Depero, 9 enero 1928, Fondo Fortunato Depero, Archivio del ‘900, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, MART.
- 8 SNIA, Società Nazionale Industria Applicazioni, grupo industrial que en la posguerra inició la producción de tejidos sintéticos y desde 1922 pasó a denominarse SNIA-Viscosa [N. del Ed.].
- 9 Empresa creada en 1915 y dedicada a la fabricación de material fotográfico [N. del Ed.].

- 10 Fortunato Depero a Gianni Mattioli, 30 de diciembre de 1930, Mattioli Archive.
- 11 Fortunato Depero, "Manifeto dell'arte pubblicitaria futurista", en Fortunato Depero y Giovanni Gerbino, *Numero unico futurista Campari*. Milán, 1931. [El texto se publica en traducción española en este catálogo, pp. 422-23, N. del Ed.].
- 12 "Anche oggi abbiamo i nostri capitani che annotano poderose imprese per la valorizzazione delle loro battaglie, delle loro campagne per i propri prodotti e progetti –ad esempio PIRELLI, re di selve infinite di caucciù, proprietario di montagne di gomma, produce milioni di pneumatici per dare ed accrescere la velocità al mondo– non è questo un poema? un dramma? un quadro? una formidabile architettura della più alta poesia, della più magica tavolozza, della più diabolica fantasia?
ANSALDO - FIAT - MARCHETTI - CAPRONI - ITALIA - LANCIA - ISOTTA FRASCHINI - ALFA ROMEO - BIANCHI ecc. non sono cantieri di miracoli che creano e gettano furie meccaniche - sirene meccaniche - aquile meccaniche [...] creando la nuova superdelizia: l'estasi della *velocità* e dello *spazio*?". *Ibid.*
- 13 Carta de Fedele Azari a Fortunato Depero, 30 diciembre 1927, Fondo Fortunato Depero, Archivio del '900, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, MART.
- 14 Carta de la Compañía Pirelli a Fortunato De Pero [sic], 21 junio 1928, Fondo Fortunato Depero, Archivio del '900, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, MART.
- 15 Este descubrimiento fue dado a conocer por Gianluca Poldi por vez primera con motivo del Fortunato Depero Study Day, celebrado el 21 de febrero de 2014 en el CIMA – Center for Italian Modern Art en Nueva York.
- 16 "Ho definito queste liriche «radiofoniche» perché alcune di esse furono create espressamente per radio-trasmisioni e perché le altre contengono pure gli elementi necessari che le radio-trasmisioni esigono". Fortunato Depero, *Liriche radiofoniche*. Milán: G. Morreale, 1934, pp. 7-8.
- 17 Todos los escritos originales de Depero, tanto manuscritos como mecanografiados, se encuentran en el Fondo Fortunato Depero, Archivio del '900, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, MART.
- 18 Compañía nacional de distribución de gas [N. del Ed.].
- 19 "La pubblicità ha soltanto una ragione d'essere: quella di agganciare la curiosità del pubblico con la massima originalità, la massima sintesi, il massimo dinamismo, la massima simultaneità e la massima portata mondiale. Deve essere quindi futurista. Non può appoggiarsi a nessun mezzo tradizionale e a nessuna forma consueta. Coloro che sperano di mantenerla in un'atmosfera passatista danneggiano la produzione che ha diritto di essere valorizzata. Considero i pittori pubblicitari futuristi come autentici artisti creatori". Filippo Tommaso Marinetti, citado según Giulio Cesare Ricciardi, *Guida Ricciardi: pubblicità e propaganda in Italia*. Milán: Ricciardi, 1936.
- 20 "Il sindacato ha riconosciuto l'importanza particolare del cartellone e della grafica pubblicitaria che è tutt'uno, in quanto mentre per ogni altra specie d'arte non è possibile individuare come categoria il committente, per essa invece lo si può". *Prima mostra nazionale del cartellone e della grafica pubblicitaria Roma a. XIV* [cat. expo., Palazzo delle Esposizioni, Roma]. Milán: Pizzi & Pizio, 1936.



**“EL ARTE
DEL FUTURO
SERÁ
POTENTEMENTE
PUBLICITARIO”**

BELÉN SÁNCHEZ ALBARRÁN

“La presente publicación, a pesar de su evidente sentido utilitario y de su objetivo publicitario, está concebida con un sincero sentido del arte”¹. Con estas palabras comienza Fortunato Depero la “Premessa” [Introducción] del *Numero unico futurista Campari*, un catálogo publicitario editado en 1931 [fig. 1, cat. 223]. Depero explica allí su concepción de la publicidad y deja clara la postura que mantendrá firmemente a lo largo de toda su trayectoria como grafista publicitario: la liquida-

ción de las fronteras que en ese momento histórico separaban las llamadas “artes mayores” de las “artes aplicadas”.

Sorprende en este texto la supresión de las mayúsculas, un gesto que elimina jerarquías y en el que se aprecia la clara intención del artista de llevar a la práctica este principio de un modo tan minucioso como radical, en un momento en el que la tipografía estaba sujeta aún a la linealidad tradicional del siglo XIX. Pues, en efecto, esta

“Premessa” del *Numero unico futurista Campari* está enteramente impresa en minúsculas, incluidos el título y el nombre y apellido del artista al final del texto. Y se cierra con toda una declaración de intenciones sobre su compromiso simultáneo con el arte que él llama de “libre inspiración” y con la publicidad comercial:

aunque pinte a diario cuadros de libre inspiración con igual armonía de estilo, con el mismo amor, con no menor entusiasmo y mimo, exalto con mi fantasía los productos industriales².

premesse: la presente pubblicazione, nonostante la sua evidenza utilitaria ed il suo scopo pubblicitario, è concepita con un sincero senso d'arte -

vi sono celebrità passatiste che scrivono, compongono e dipingono opere per esaltare ditte ed industrie con un senso di palese opportunismo e assoluta mancanza di sincerità artistica -

infatti le loro immagini mitologiche, il lirismo medioevale, lo stile pregno di tradizione è di urtante dissonanza con i nuovi prodotti che vogliono esaltare -

le vittorie alate, i volatili pennuti, gli allori funebri, i centosauri mitidillaviani, e tutti i soggetti settecenteschi, sono inutili e goffamente ridicoli per glorificare velocità, macchine e prodotti moderni -

I futuristi rivolsero tutte le loro attenzioni e tutta la loro sensibilità verso ogni novità moderna, estraendo da essa uno stile nuovo e dinamico -

con questo stile esaltiamo tutto quello che ci circonda, cioè la nostra vita -

benché lo dipinga giornalmente quadri di libera ispirazione, con eguale armonia di stile, con lo stesso amore, con non minore entusiasmo e cura, esalto con la mia fantasia prodotti industriali nostri -

tanto per intenderci - fortunato depero

fig. 1. "Premessa"
[Introducción], *Numero unico futurista Campari* (Milán, 1931). Archivo Lafuente

fig. 2. Manuscrito de *Complessità plastica - Gioco libero futurista - L'essere vivente artificiale* [Complejidad plástica - Juego libre futurista - El ser viviente artificial], 1914. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

LA RECONSTRUCCIÓN DEL UNIVERSO A MANOS DEL FUTURISMO

Volveremos más adelante al *Numero unico futurista Campari*, pero primero debemos regresar quince años atrás en la vida de Depero y, para profundizar en la concepción de publicidad con la que operó, destacar uno de los manifiestos más importantes del futurismo, publicado en el año 1915 por él y por Giacomo Balla: *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo] [cat. 36]³. Además de ser uno de los textos centrales del futurismo –y probablemente la aportación teórica más importante de Fortunato Depero al movimiento futurista–, la *Ricostruzione* significa sobre todo el principio de la proyección de los intereses interdisciplinarios de Fortunato Depero hacia ámbitos –como el de la publicidad– inexplorados por el resto de los futuristas. A partir de este momento Depero se alejará de la herencia de Boccioni, del lenguaje puramente pictórico o escultórico, y planteará propuestas globales, desde intereses múltiples, con una clara intención de transformación total del “ambiente” humano. Depero comienza a plantearse nuevas formas de intervenir artísticamente en lo que podríamos llamar los escenarios de la vida: la ciudad, el teatro, los interiores domésticos, los objetos de uso cotidiano, los juguetes, el mobiliario: como el título del manifiesto indica, todo el universo debía ser “reconstruido”, transformado.

Naturalmente, el manifiesto tiene ecos de las proclamas teóricas del primer futurismo y de los textos de Marinetti y Boccioni; pero se produce en él un salto cualitativo, porque las intuiciones de Depero se traducirán en realizaciones concretas y totalmente ajenas al espacio operativo de la pintura y la escultura. En las cuatro páginas del manifiesto se percibe claramente el carácter de la poética de Depero, más centrada en la práctica y producción que en la divagación teórica. Depero fue principalmente productor, y aunque desarrolló algunas reflexiones teóricas sobre la mirada y la sensibilidad del artista, la auto-publicidad y la publicidad de productos industriales muy novedosos, lo que le diferencia de otros futuristas es que puso en práctica los desarrollos teóricos esenciales de las proclamas de la vanguardia futurista.

El manifiesto del año 1915 no alude concretamente al “arte publicitario”, pero ya proyecta la intención entusiasta de Depero de dedicarse a la actividad multiforme de quien quiere encarnar, simultáneamente, al diseñador de producto, el escenógrafo, el proyectista editorial y el grafista publicitario. En este sentido, *Ricostruzione futurista dell'universo* tiene un directo antecedente en el manuscrito de Fortunato Depero (datado sólo un año antes) titulado *Complessità plastica - Gioco libero futurista - L'essere vivente artificiale* [Complejidad plástica - Juego libre futurista - El ser viviente artificial] [fig. 2]⁴, un texto que sorprende que esté “pintado”, “dibujado” más que escrito, con pincel. ¿Cómo no ver en ese gesto, ya en 1914, el germen de su intención de eliminar las diferencias entre



los diversos sistemas de comunicación visual, mezclando, como por ejemplo aquí, el lenguaje de la pintura con el del texto literario?

En el texto de *Complèssità plastica*, Depero hace referencia al “conjunto plástico” que encontramos como elemento central de *Ricostruzione futurista dell’universo* como una manifestación artística “volitiva, eléctrica, trascendental, en contra de una absoluta-poesía-pintura-escultura-música [...] a favor del maravilloso conjunto plástico”. Y aunque tampoco hace en él referencia directa a la publicidad, enumera ocho características que deberá tener la “plasticità complessa”, la mayoría de ellas extrapolables a la esencia de su futuro trabajo publicitario, ya que ésta debe ser “exclusivamente dinámica y abstracta, transparentísima, coloreadísima, ligerísima, luminosa, volátil, milagrosamente perturbadora”⁵ y “actuar directamente, con toda la vitalidad, en el ánimo del observador”.

A Bruno Passamani se debe una exhaustiva comparación entre el texto manuscrito de Depero de 1914 y el manifiesto Balla-Depero de 1915, en la que esclarece cuáles son las aportaciones del texto de Depero llevadas a *Ricostruzione futurista dell’universo*. El historiador analiza la contribución de Fortunato Depero al famoso manifiesto, en absoluto subordinada respecto a la de Balla⁶. Muchas de las propuestas del manifiesto fueron teorizadas por los fundadores del futurismo, sí; pero Depero, que no fue tanto un teórico puro como un pragmático, fue uno de los artistas más activos en la puesta en práctica de estas ideas. Será él quien concretará el credo futurista de construir un mundo nuevo, produciendo multitud de objetos útiles y numerosos trabajos publicitarios que ocuparán un lugar destacado, en periódicos y revistas, en publicaciones y en los muros de la ciudad moderna.

EL PRIMER TRABAJO PUBLICITARIO Y LA NECESIDAD DE AUTO-PUBLICITARSE

Depero realizó su primera incursión directa en el mundo de la gráfica publicitaria con un cartel para una obra de teatro. En 1916 conoció a Gilbert Clavel, egiptólogo suizo, poeta surrealista, editor y crítico de arte de sofisticada sensibilidad, y junto a él desarrolló su proyecto de “teatro plástico” con el espectáculo *Balli Plastici* [Bailes plásticos] [cat. 79-82], obra teatral articulada en cinco actos mímico-musicales, con música de Casella, Malipiero, Bartók y Tyrwhitt. La obra se estrenó en Roma en el *Teatro dei Piccoli* el 15 de abril de 1918. Depero diseñó el cartel publicitario para el espectáculo [cat. 76], con una pieza a mitad de camino entre el cuadro y el cartel –con esa mezcla de lenguajes tan característica en el trabajo del artista entre la pintura y la publicidad–, para el que utilizó colores planos y formas sintéticas y que realizaría en óleo sobre tela. Pero el cartel de los *Balli Plastici* sólo es el principio.

Depero diseñará invitaciones para sus exposiciones, tarjetas para publicitar su “Casa d’Arte” [fig. 3], que abrirá en 1919 en Rovereto y que representa la suma de su concepción global del arte,

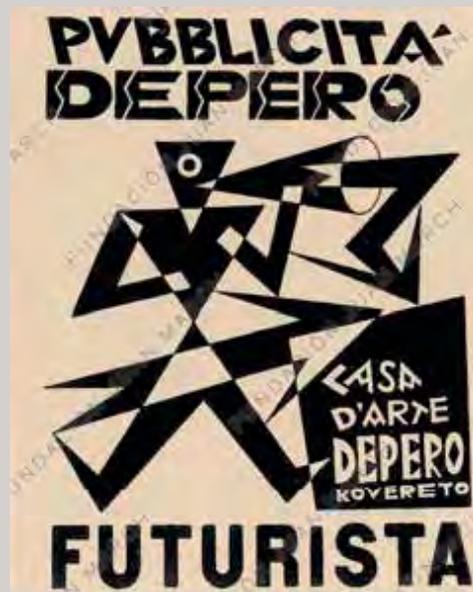


fig. 3. Tarjeta autopublicitaria de la Casa d’Arte futurista Depero [Casa de arte futurista Depero], 1921-23. MART, Archivo del ‘900, fondo Depero

entendida como un proyecto estético unitario expresado a través de diversas técnicas artísticas: cuadros, carteles, tapices, cojines, mobiliario, juguetes... Y llevará a cabo sus principales trabajos publicitarios, gráficos y editoriales durante los años veinte y treinta, en una Italia que vivía todavía influenciada por los suntuosos ornamentos florales y motivos naturalistas heredados principalmente del Art Nouveau francés y de la Secesión de la vecina Austria. Depero sustituirá estos motivos por sus “seres vivientes artificiales” –como los denomina en *Complèssità plastica*–, que habitarán el escenario geométrico de sus carteles publicitarios –así el de los *Balli Plastici*–, en los que serán protagonistas vibrantes, sintéticos, geométricos y de intensa expresividad y dinamismo. Estos personajes robóticos son uno de los elementos con los que Depero construye su propio imaginario fantástico; jugará con ellos y los trasladará del campo del teatro al de la publicidad, la pintura y la escultura.

Pero el trabajo publicitario de Fortunato Depero no es un mero cambio de la imagería naturalista por la maquinal. Procede de una visión de lo publicitario como una necesidad y una nota esencial del artista plástico. En su manifiesto, titulado precisamente *Necessità di auto-réclame* [Necesidad de auto-publicidad] [fig. 4]⁷, que más tarde será recogido en una de las páginas del “libro imbullonato” como una de sus más singulares composiciones tipográficas, Depero declara:

La auto-publicidad no es vana, inútil o exagerada expresión de megalomanía, sino indispensable NECESIDAD de hacer conocer rápidamente al público las propias ideas y creaciones. [...] Ya es hora de acabar con el reconocimiento del artista tras la muerte

o a edad avanzada. El artista necesita ser reconocido, valorado y glorificado en vida, y por ello tiene derecho a usar todos los medios más eficaces e impensados para la publicidad del propio genio y de sus propias obras [...]⁸.

EL CARTELISMO: UN LENGUAJE SINTÉTICO Y UN CROMATISMO “VIOLENTO”

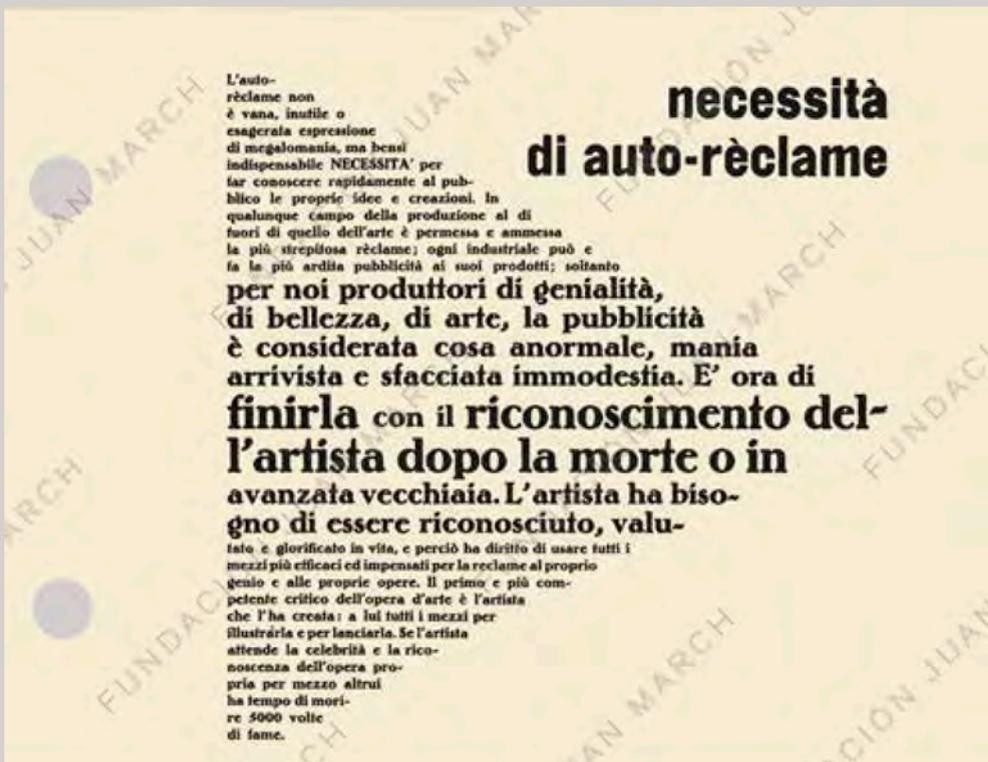
En el manifiesto “El futurismo e l’arte pubblicitaria” [El futurismo y el arte publicitario]⁹, que publicará en 1931 en el *Numero unico futurista Campari*, Depero indica con claridad qué debe ser y significar el “arte del cartel”: “el cartel es la imagen simbólica de un producto, es un hallazgo genial plástico y pictórico para exaltar y atraer”¹⁰. Como escribirá también Bruno Passamani:

El producto no se presenta nunca en su fría consistencia objetual, quizá exhortado o exaltado a la manera habitual, pero es reabsorbido por su símbolo o por la acción que este reclama [...] este se constituye así como una mágica aparición, como un evento, como un personaje grotesco o hiperbólico, afectado por la exuberancia plástico-cromática, por la excentricidad formal y suscitando simpatía automática¹¹.

Esta idea de que el producto es una representación simbólica la comparte Depero con los trabajos publicitarios de Leonetto Cappiello [fig. 5], uno de los cartelistas más conocidos del momento, admirado por él. Los carteles de ambos artistas están poblados por criaturas fantásticas que personifican el producto al que sirven, para sorprender al público y quedarse fijados en su memoria, aunque las soluciones formales de Depero responderán a una estructura geométrica, a la eliminación de las medias tintas y las transiciones de color en favor de las tintas planas y los colores altamente contrastados. Con un mensaje gráfico muy diferente, ambos compartirán la opinión de que el cartel tiene un lenguaje propio con valor artístico, al mismo tiempo que su mensaje debe ser comprendido con facilidad e inmediatez por todos sus espectadores.

“EL ARTE DEL FUTURO SERÁ POTENTEMENTE PUBLICITARIO”

Con esta frase inicia Depero el citado manifiesto. En un texto anterior titulado *L’arte pubblicitaria ed il Futurismo*¹², Depero utiliza las mayúsculas; sin embargo, cuando publica el manifiesto en el *Numero unico futurista Campari* –al igual que hace en la ya mencionada *Premessa* a esta publicación–, todo el texto aparece en minúsculas. Sin embargo, resulta curioso que, en el texto, los nombres de las compañías industriales (que considera “creadores de milagros que ofrecen al artista espectáculos más poderosos y sugerentes que una naturaleza muerta”), son las únicas palabras escritas con todas sus letras en mayúscula. El artista destaca así tipográficamente la importancia que concede a los empresarios como fuente de inspiración creativa. Considera a los industriales creadores de una nueva naturaleza, que encierra en su forma la esencia del presente y del futuro. En este manifiesto llega a escribir que “un solo industrial es más útil para el arte moderno que cien críticos o mil inútiles “pasadistas”.



BALBO – DE PINEDO – DE BERNARDINI – DAL MOLIN – MADDALENA estos nombres han creado auténticos milagros, ofrecen a los artistas espectáculos más interesantes que “una vaca pastando”, “una cabra en el abrevadero” o “una naturaleza muerta”¹³.

Depero destaca también en este texto el aspecto de explícita y clara visibilidad de los carteles que decorarán los muros de la ciudad y la necesidad de un acercamiento del arte al pueblo de un modo directo, fuera del contexto museístico:

El arte debe caminar al lado de la industria, de la ciencia, de la política, de la moda del momento, glorificándolas [...] arte vivo, multiplicado, y no aislado y sepultado en los museos. Arte libre de cualquier freno académico¹⁴.

El de Depero quiere ser un arte que sale del museo de la mano de los principios futuristas para insertarse en el tejido social y desempeñar así la función de “glorificar” las aptitudes de una sociedad dinámica, ya industrializada, así como los productos y servicios de las grandes industrias del momento. Se percibe la enorme importancia que Depero otorga al elemento base de cualquier campaña publicitaria, a lo que hoy llamamos “imagen de marca”.

Nuestro esplendor, nuestros éxitos, nuestros hombres, nuestros productos, necesitan un arte nuevo igualmente brillante, igualmente mecánico y veloz, exaltador de la dinámica, de la práctica, de la luz de nuestros productos¹⁵.

En su autobiografía *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* [cat. 269]¹⁶, el artista dedicó un pequeño capítulo a los letreros publicitarios (“Cambiamos de traje a las ciudades”), en el que plantea un proyecto expositivo para ciudades y

fig. 4. *Necessità di auto-rèclame* [Necesidad de auto-publicidad], en *Depero futurista 1913-1927*. Milán: Dinamo Azari, 1927. [Cat. 148]

fig. 5. Leonetto Cappiello, *Lo Spirittello* [El duende], cartel para Campari, 1921. Galleria Campari



pueblos, un proyecto “audaz y original, que será de vivo y real interés para la ciudad y contribuirá a un aumento del atractivo turístico”, un proyecto que llamará *1ª Mostra dell'Insegna* [1ª exposición del letrado publicitario]. Depero exalta también la necesidad de la ciudad de renovar su imagen, algo intrínsecamente unido para él al cartelismo: “si cambiamos la cara a los letreros publicitarios cambiaremos la cara a las calles”.

Además de la defensa de la publicidad como casi la única propuesta de arte nuevo, encontramos en *L'arte pubblicitaria ed il Futurismo*, otro aspecto clave para entender los planteamientos de Depero con respecto a esta nueva noción de arte: la síntesis, que él considera obligatoria en la gráfica publicitaria. Este es el gran paso que lo diferencia de tantos otros artistas dedicados a la realización de carteles publicitarios: en Depero, el nivel de síntesis del lenguaje publicitario es claramente más pronunciado y es considerado decisivo para la comunicación y comprensión del mensaje.

Estas soluciones sintéticas las resuelve también a través de un tratamiento cromático que el artista acostumbraba calificar de “violento”: el color debía ser uno de los elementos principales para el reclamo de múltiples miradas. La personal forma de utilizar el color, con la eliminación de las medias tintas y las transiciones, la utilización de colores planos y brillantes y sus pronunciados contrastes cromáticos, son marcas diferenciadoras de la publicidad del artista trentino. El color se distribuye en la superficie del cartel a través de múltiples planos geométricos, que delinearán arquitecturas de una modernísima plasticidad sintética [fig. 6].

Por otro lado, Depero se sirve también de la simultaneidad, esencial a la mayoría de las investigaciones artísticas y a las reflexiones teóricas de los futuristas –aunque fueron los cubistas los primeros en teorizar sobre esta idea y en llevarla a la práctica–. El futurismo planteaba la simultaneidad como una experiencia de vida, como una manera distinta de percepción del hombre moderno, que se consigue a través de diferentes experiencias conscientes y de sensaciones simultáneas obtenidas por medio de la velocidad, que debían producir un arte simultáneo, una poesía simultánea de “palabras en libertad”, una música simultánea, un teatro simultáneo... en definitiva: una vida vivida en la simultaneidad, a la que Depero contribuirá con el lenguaje de lo múltiple, de lo instantáneo y de lo intenso de sus sorprendentes y novedosos carteles publicitarios.

EL “QUADRO PUBLICITARIO” Y CAMPARI

En su empeño por eliminar las diferencias entre el arte y el diseño gráfico, publicitario y editorial –empeño que apreciamos tanto en sus múltiples investigaciones prácticas como en sus reflexiones teóricas–, Depero realizará en 1926 el cuadro titulado *Squisito al Selz* [Delicioso con agua de Seltz] [fig. 7], que expuso en la XV Biennale di Venezia. Dos hombres disfrutaban de un Bitter Campari en una colorista taberna “geométrica”, en cuyas pa-

fig. 6. *Mandorlato Vido* [Turrón Vido], cartel, 1924. Massimo & Sonia Cirulli Archive [cat. 128]

fig. 7. *Bitter Campari - Squisito al Selz* [Bitter Campari - Delicioso con agua de Seltz], 1926. Obra en localización desconocida

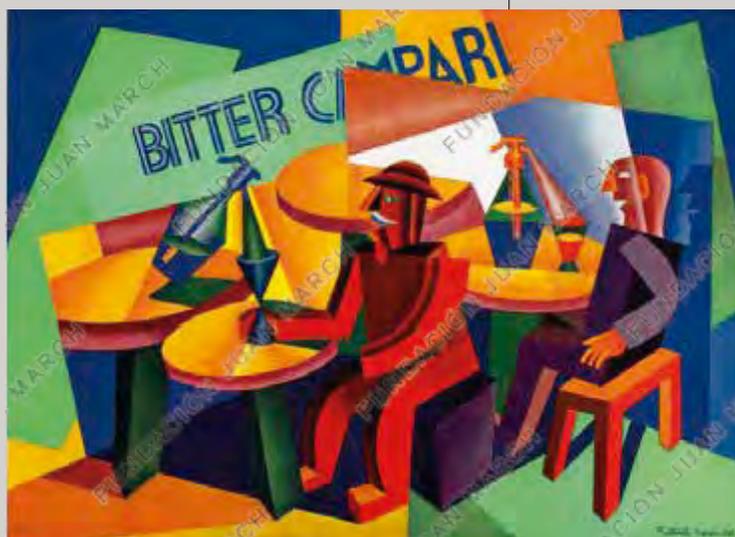
redes figuran dos palabras, *Bitter Campari*. Este es un cuadro que Depero denomina “cuadro publicitario”, lo que manifiesta, una vez más, su manera de entender la pintura y la publicidad como dos lenguajes de igual importancia.

Squisito al Selz es una de las muchas muestras de una significativa relación entre Depero y una conocida empresa de la industria italiana, que hará historia, la Campari de Milán. Será en el año 1926 cuando comience un periodo de intensa colaboración entre ambos, que durará hasta 1939. Merece especial atención la figura del propietario de la empresa, Davide Campari, un gran innovador tanto en el modo de producir sus aperitivos –el Campari Soda entre otros– como en la manera de publicitarlos: confiará la imagen de sus productos a soportes expresivos nada convencionales, convirtiendo la Campari en un caso muy especial en el panorama de la comunicación visual, tanto de Italia como de la Europa del momento.

Bajo la dirección de Davide Campari, la imagen publicitaria de la compañía perseguía sus objetivos por medio de una síntesis entre un espíritu empresarial visionario y un sofisticado mensaje artístico, entre el mundo del arte y la imagen de marca. Cada uno de los artistas que trabajó para publicitar los productos de esta compañía –entre los que se encuentran grandes artistas como Dudovich, Diùlgerov, Nizzoli, Capiello y Mochi¹⁷ entre otros– interpretó libremente las exigencias del cliente, y este, a su vez, siempre trató de respetar las distintas formas de trabajar de cada uno de ellos, valorando la diversidad del lenguaje y del estilo, cuestiones fundamentales que contribuyeron a definir la inconfundible imagen de Campari. El éxito que disfrutó esta empresa reside en gran parte en el respeto y la admiración de un empresario por la creatividad de los que crearon la imagen de su empresa y de sus productos inconfundibles e inolvidables. La publicidad de Campari de estos años no transmite sólo información sobre la calidad del producto, sino la sugerencia de una experiencia artística, resuelta en construcciones formales de imágenes que proporcionaban al espectador un disfrute sensorial y un impacto difícil de olvidar.

La colaboración de Fortunato Depero con Campari ha dejado trabajos publicitarios de extraordinaria belleza y modernidad, resueltos en múltiples soportes, desde la pintura –con el ya mencionado “cuadro publicitario”– hasta el cartel de gran formato, anuncios en prensa o elementos escultóricos como el *Pupazzo Campari* [Muñeco Campari] [cat. 136], que se situaría sobre una de

fig. 8. Botella de Campari Soda diseñada por el artista con el nuevo logo, 2009. Galleria Campari



las primeras máquinas expendedoras de bebidas de la historia, y que, además, nos ofrecería una bebida también distinta, el “Campari Soda”, un combinado listo para tomar, de consumo individual y envasado en una pequeña botella de vidrio tallado diseñada a partir de los bocetos de Depero, un producto que se sigue comercializando en la actualidad [fig. 8].

En los originalísimos carteles que diseña Fortunato Depero para la casa Campari nos encontraremos de nuevo con su universo geométrico, poblado por sus personales y sintéticas figuras mecanizadas [cat. 156, 160, 165, 185, 194, 218, 224-232]. Apreciamos en ellos la tensión de sus composiciones publicitarias, en las que superpone elementos gráficos y tipográficos sin ninguna marca diferenciadora. Depero realizó, también para Campari, multitud de anuncios publicitarios en tinta china, que no pierden su intensidad visual y su originalidad aun utilizando únicamente el color negro sobre el fondo del papel blanco.

Sus personajes mecánicos son un eficaz reclamo para el público, sorprendido por estos originales seres fantásticos que ocupan todo el protagonismo de sus carteles y que, desde su habitual primer

plano, establecen una relación directa y un diálogo entusiasmado con el producto, que Depero posiciona casi siempre en un segundo plano. La personal concepción espacial de sus carteles los diferencia esencialmente de la publicidad del momento; su espacio está lleno de vida en movimiento, sus composiciones parecen bailar acompasadamente en jovial celebración. Su publicidad no es un mero instrumento de persuasión, es “poesía publicitaria”, como diría el poeta Giovanni

Gerbino en el manifiesto que cierra el *Numero unico futurista Campari*:

Por poesía publicitaria no debe entenderse una rima de palabras lanzadas para cantar obligatoriamente con voz lúgubre las cualidades de un producto industrial o comercial [...] sino una verdadera poesía en el sentido más alto de la palabra¹⁸.

Esa peculiar publicación, dedicada exclusivamente a la empresa Campari, recoge más de ciento cincuenta dibujos publicitarios, varios slogans y numerosas composiciones tipográficas (la mayor parte de ellas realizadas con Gerbino y con el músico Franco Casavola) que demuestran la sofisticada y amplia mirada de Fortunato Depero en su interpretación de la publicidad como una forma de comunicación abierta a todos los medios posibles, con los que llevar al espectador el mensaje deseado.

TIPOGRAFÍA Y PUBLICIDAD

La tipografía es el otro elemento protagonista de las composiciones publicitarias que aparecieron en las páginas de Campari. Depero proyecta las letras como estructuras arquitectónicas, paisajes urbanos, “exclamaciones” publicitarias que buscan sorprender y captar la mirada del espectador. El interés de Depero por la arquitectura publicitaria le llevará a la realización de algunos bocetos para quioscos y pabellones de ferias italianas como la *III Triennale d'Arte Decorativa* [IIIª Trienal de Artes Decorativas] de Milán. Excepto en este caso –con el pabellón que diseñará para la editorial Bestetti-Tumminelli e Treves– y en el del quiosco tipográfico que proyecta para la compañía Campari [fig. 9, cf. cat. 151, 242] –del que existe una maqueta de gran tamaño en la Galleria Campari de Milán–, la mayoría de estos bocetos se quedarán en papel o en pequeñas maquetas.

Se han visto y aún se ven pabellones para automóviles, para máquinas, para aeroplanos, para productos agrícolas, para el turismo y para la industria más dispar (de la industria de la madera a la del cristal, de la del papel a la imprenta, de la agricultura a la mecánica, etc.) concebidos con un estilo greco-romano, barroco o *liberty*; o incluso, como es habitual hoy, con un estilo cuadrículado de una pobreza imaginativa poco satisfactoria.

Incongruentes, monótonos, tímidos en el color, e incluso fúnebres y carentes de imaginación. Desde mi punto de vista requieren una construcción no sólo racional en cuanto a la luz y a las exigencias prácticas, sino también sugerente en las líneas y en la forma; elementos que se pueden extraer inteligentemente de la construcción íntima de los productos que contienen. Productos naturales o artificiales, que sugieren y ofrecen una rica variedad planimétrica, estructural y cromática¹⁹.

Con estos presupuestos teóricos trabajará Depero al proyectar el pabellón para la editorial Bestetti-Tumminelli en 1927. Recurrirá a la esencia de los productos que en él se presentarían, los libros, para extraer el elemento mínimo con el que estos están contruidos, las letras. Se inspira en los caracteres tipográficos, y con letras gigantes proyecta la fachada, la cubierta, la puerta de entrada, los expositores, el techo e incluso los muebles: todo en él está inspirado en las letras del alfabeto.

En el *Numero unico futurista Campari* encontraremos también algunas composiciones inspiradas en la arquitectura de Nueva York, donde residió entre 1928 y 1930. Durante su estancia en la ciudad de los rascacielos [fig. 10], que a Depero le recordaban sus montañas de las Dolomitas, trabajó principalmente como diseñador gráfico (aunque colaborara con el Roxy Theatre como diseñador de vestuario y escenografías), y realizó portadas para importantes revistas del momento como *Vogue* o *Vanity Fair* [cat. 197-199, 222]²⁰. En algunas de ellas nos encontramos de nuevo con sus personajes mecánicos, como la marioneta que había realizado en tres dimensiones para Campari dos años antes.



fig. 9. Maqueta del pabellón Campari según diseño del artista de 1933, años 60. Galleria Campari

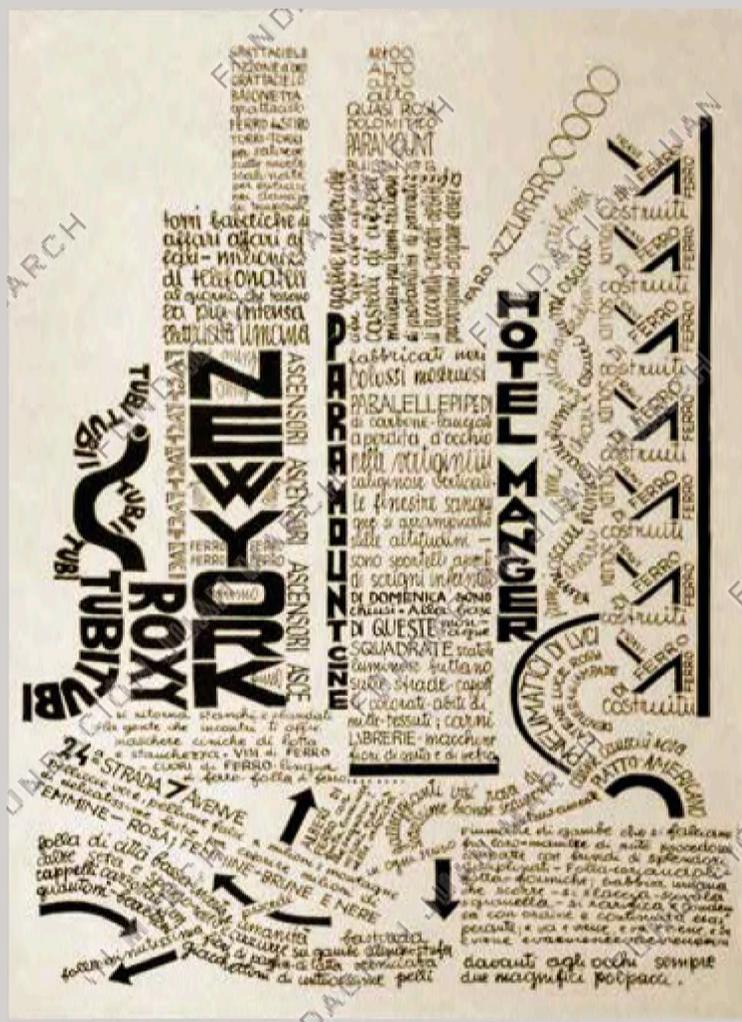


fig. 10. Tabla parolibre, 24th Street [Calle 24], 1929. Colección Carlo Belloli, Basilea

UN AUTO-CATÁLOGO: EL LIBRO “IMBULLONATO”

El carácter multidisciplinar de Depero, y su incansable indagación le llevaron a realizar una de las obras consideradas maestras en el campo editorial, *Depero futurista*, conocido como “libro imbullonato” [libro atornillado] [fig. 11, cat. 148]. Editado por otro futurista, agente y amigo personal de Depero, el aviador Fedele Azari, y publicado en 1927, este libro es un ejemplo de auto-publicidad: recoge gran parte del trabajo pictórico, literario, gráfico y teórico realizado por el artista trentino desde 1913. Además de ser el primer libro-objeto del futurismo, es considerado por la crítica especializada como uno de los primeros libros de artista de las vanguardias históricas.

Con 234 páginas, el libro *imbullonato* está encuadernado con dos grandes tornillos de aluminio. La portada es una extraordinaria interpretación de la poética del arte mecánico: sobre un cartón muy grueso se utilizarán dos tintas para estampar una dinámica composición tipográfica de Depero, un color metálico de color plata, inusual en ese momento, y el negro. En el libro se recoge una amplísima variedad de soluciones de la página con propuestas tipográficas que constituyen claros exponentes de la más original revolución tipográfica futurista. Un genial ejemplo de liberación de la página impresa, en el que Depero demuestra una moderna concepción compositiva de los elementos gráficos y tipográficos sobre el papel, que cambia de grosor y color en muchas de las páginas. Casi puede decirse que la única característica común de estas páginas es la doble perforación del papel y el uso de sólo dos tintas, el negro y el rojo, además del tercer color que, como hemos dicho, se suma en algunas de las páginas impresas a través del papel tintado.

Depero diseñó las páginas del libro como trabajos individuales, como “propuestas tipográficas antisedentarias” –diría Depero–, cada una de ellas resuelta con una estructura diferente, buscando siempre la síntesis. Con un carácter decididamente publicitario, convierte cada página en un cartel gráfico, un extraordinario y genial juego de tipografías que lleva a soluciones extremas todo lo teorizado por Marinetti en el manifiesto de 1913 *L’immaginazione senza fili e le parole in libertà* [La imaginación sin hilos y las palabras en libertad]²¹.

La aportación de Depero al alfabeto de las tipografías futuristas puede ser considerada como la más importante de entre las de este movimiento de vanguardia. La relación con las composiciones asociativas o disociativas de las *parole in libertà* de Marinetti es obviamente directa, pero en este trabajo (y en general en todas sus investigaciones tipográficas o editoriales), Depero proyecta estos planteamientos hacia soluciones que, sin perder su dimensión poética, significan la transmisión de un mensaje claro, objetivo, sintético y de fácil comprensión para el espectador; el paso hacia delante que dará Depero en esta dirección lo sitúa sin duda en un lugar destacado de la gráfica y de la moderna publicidad.

Y hasta nuestros días: en la ampliación que realizó en 2009 en el edificio central de la compañía Campari en Milán [fig. 12], el arquitecto suizo Mario Botta proyectó en la fachada, a base de relieves de ladrillo, las figuras de dos de los “hombres mecánicos” que imaginara en su día Fortunato Depero para la publicidad de Campari. Depero, que había escrito que “si cambiamos la cara a los letreros publicitarios cambiaremos la cara a las calles”, se habría sentido, seguramente, muy satisfecho con este ejemplo de “arte publicitario en los muros de la ciudad”.

- 1 “La presente pubblicazione, nonostante la sua evidenza utilitaria / ed il suo scopo pubblicitario, è concepita con un sincero senso d’arte”. Fortunato Depero, *Numero unico futurista Campari*. Rovereto: Ediciones Mercurio, 1931 [cat. 223].
- 2 “Benchè io dipinga giornalmente quadri di libera ispirazione, / con eguale armonia di stile, con lo stesso amore, con no minore entusiasmo / e cura, esalto con la mia fantasia prodotti industriali nostri”.
- 3 El texto se publica en ambas lenguas en semifacsímil en este catálogo, pp. 369-75 [N. del Ed.].
- 4 Citado en adelante como *Complèssità plastica*. La primera noticia de este manuscrito se encuentra en la monografía que Giampiero Giani dedica a Depero en 1951. El texto será publicado íntegramente por Bruno Passamani en el catálogo de la exposición realizada en la Galería Martano de Turín en 1969 y posteriormente en el catálogo de la exposición antológica *Fortunato Depero. 1892-1960* en el Museo Civico Palazzo Storm de Bassano del Grappa en 1970. Enrico Crispolti lo considera documento fundamental del futurismo y primer borrador



fig. 11. Página interior de *Depero futurista* 1913-1927. Milán: Dinamo Azari, 1927. Colección particular

fig. 12. Vista de la sede central del grupo Campari en Sesto San Giovanni, Milán (edificio histórico, 1904, ampliación de Mario Botta, 2009)

- del famoso manifesto de 1915. Cf. *Ricostruzione futurista dell'universo* [cat. expo, Museo Civico, Turín, 1980] [se publica en ambas lenguas y en semifacsímil en este catálogo, pp. 369-75, N. del Ed.].
- 5 “Volitiva elettrica trascendentale”; “un’assoluta poesia-pittura-scultura-musica”; “meraviglioso complesso plastico”; “esclusivamente dinamica e astratta, trasparente, coloratissima, leggerissima, luminosa, volatile, miracolosamente sconvolgitrice”; “deve direttamente agire con tutte le vitalità [...] sull’anima dell’osservatore”. F. Depero, *Complessità plastica*, cit.
- 6 Como se puede apreciar claramente en ciertos pasajes de la primera parte del manifesto, tomados literalmente del manuscrito de Depero. Bruno Passamani, *Fortunato Depero*. Rovereto: Comune di Rovereto, 1981, pp. 40-48
- 7 Texto publicado en el volumen “imbullonato” *Depero futurista*. Milán: Dinamo Azari, 1927. [El texto se publica en ambas lenguas en semifacsímil en este catálogo, pp. 405-07, N. del Ed.].
- 8 “L’auto-réclame non è vana, inutile o esagerata espressione di megalomania, ma bensì indispensabile NECESSITÀ per far conoscere rapidamente al pubblico le proprie idee e creazioni. In qualunque campo della produzione al di fuori di quello dell’arte [...] É ora di finirla con il riconoscimento dell’artista dopo la morte o in avanzata vecchiaia. L’artista ha bisogno di essere riconosciuto, valutato e glorificato in vita, e perciò ha diritto di usare tutti i mezzi più efficaci ed impensati per la réclame al proprio genio e alle proprie opere”. *Ibid.*
- 9 Este manifesto se publica en traducción española en este catálogo, pp. 422-23 [N. del Ed.].
- 10 “Il cartello è l’immagine simbolica di un prodotto, è la geniale trovata plastica e pittorica per esaltarlo ed interessarlo”. *Ibid.*
- 11 Bruno Passamani, op. cit., p. 184.
- 12 Manuscrito *L’arte pubblicitaria ed il Futurismo*, 1931. *Archivio ‘900* del Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, MART. Fondo Depero. Dep. 4.1.47. Publicado en *Numero unico futurista Campari*, cit.
- 13 “Un solo industriale è più utile dell’arte moderna ed alla nazione che 100 critici, che 1000 inutili passatisti”; “balbo – de pinedo – de bernardi – dal molin – maddale-na – questi nomi hanno creato degli autentici miracoli, offrono agli artisti degli spettacoli ben più potenti che «una mucca al pascolo» od «una capra all’abbeveratoio» od «una natura morta»”. *Manifesto dell’arte pubblicitaria futurista*, cit.
- 14 “Anche l’arte deve marciare di pari passo all’industria, alla scienza, alla politica, alla mode del tempo, glorificandole [...] arte viva moltiplicata, e non isolata e sepolta nei musei – arte libera d’ogni freno accademico”. *Ibid.*
- 15 “Lo splendore nostro, le glorie nostre, gli uomini nostri, i prodotti nostri, hanno bisogno di un’arte nuova altrettanto splendente, altrettanto meccanica e veloce esaltatrice della dinamica, della pratica, della luce, delle materie nostre”. *Ibid.*
- 16 Fortunato Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* (ed. Legione Trentina). Trento: *Tipi della Tipografia Editrice Mutilate e invalide*, 1940.
- 17 Walter Mocchi (1870-1955), empresario teatral italiano, políticamente muy comprometido con el socialismo revolucionario [N. del Ed.].
- 18 “Per poesia pubblicitaria non deve intendersi una filastrocca di parole gettate giù obbligatoriamente per cantare con voce lugubre le qualità d’un prodotto industriale o commerciale [...] ma vera e propria poesia nel senso più alto della parola [...]”. Giovanni Gerbino, *Numero unico futurista Campari*.
- 19 Fortunato Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, cit., pp. 224-225.
- 20 Aunque no todas serían publicadas. Cf. el ensayo de R. Bedarida en este catálogo, p. 331 [N. del Ed.].
- 21 Filippo Tommaso Marinetti, *L’immaginazione senza fili e le parole in libertà*. Milán: Direzione del Movimento Futurista, 1913.



FORNATEPERO

Y EL

AMERICANISMO

“HARÉ PEDAZOS
LOS ALPES
DEL ATLÁNTICO”

RAFFAELE BEDARIDA

La literatura histórico-artística sobre Fortunato Depero en Nueva York es abundante y ha documentado, reconstruido e interpretado distintos aspectos de su actividad durante los dos años que residió en esta ciudad, de 1928 a 1930¹. Mi intención aquí no es, por tanto, analizar lo que Depero hizo en Nueva York, puesto que ya ha sido estudiado en detalle, sino, partiendo de su propio testimonio, centrarme en la relevancia que el artista confirió

a su experiencia neoyorquina, para mostrar por qué es tan significativo que Depero atribuya tanta importancia a Nueva York².

En su autobiografía de 1940, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* [Fortunato Depero en sus obras y en su vida] [cat. 269], Nueva York se menciona, por primera vez, con motivo de la descripción del desfile del Día de Acción de Gracias de 1929, organizado por los almacenes Macy's:

Las caricaturas que más llaman la atención y que, en mi opinión, caracterizan esta procesión publicitaria son los enormes globos que se bambolean [...] que representan figuras humanas y animales. Son elefantes voladores, caras lunares que sonríen y bailotean alegremente flotando sobre la multitud del público [...] Parecen pertenecer a un mundo de fábula creado a partir de gigantescas y caprichosas pompas de jabón³.

Este párrafo cierra la sección del libro dedicada a la publicidad y sirve de introducción a la parte más estrictamente autobiográfica, “Brani di vita



fig. 1. *Big sale (Mercato di Down-Town)* [Gran rebaja (Mercado en el centro)], 1929. Cortesía Studio 53 Arte, Rovereto [cat. 184]

fig. 2. “*Exhibition of Italian Book*”, Arnold-Constable & Co, Nueva York, 15-30 marzo 1929. Fotografía de Frederick Bradley. MART, Archivio del ‘900, fondo Depero

vissuta” [Fragmentos de vida vivida], donde Nueva York ocupa, sin comparación, el mayor espacio: cincuenta páginas de un total de ochenta.

Llama la atención la transcendencia otorgada a Nueva York si se considera que Depero tenía cuarenta y ocho años cuando publicó su libro en 1940; que sólo estuvo dos años en esa ciudad; que desde entonces había transcurrido una década entera y, sobre todo, que esos dos años no coincidieron precisamente con el punto álgido de su carrera artística, sino que, por el contrario, fueron en gran medida un fracaso, anticipando la mala suerte que tendría en Italia. Un segundo aspecto a destacar es que Nueva York se nos muestra en el libro como una experiencia vital, en abierta oposición a Roma, Capri o Rovereto, mencionadas sólo indirectamente en relación con su producción artística en esas ciudades⁴. En tercer lugar, me interesa exponer cómo, dentro del ambicioso esquema del libro –que sigue un orden temático–, la publicidad es lo que facilita la transición de las “opere” [obras] a la “vita” [vida], los dos elementos del título. A esta sección le sigue otra sobre la escritura, que, junto con la publicidad, se convirtió no sólo en la actividad más experimental del artista tras su experiencia americana, sino, como demostraré, en el medio principal para describir Nueva York, en abierta oposición a la pintura. Depero no pintó ningún cuadro durante su estancia en Nueva York, y cuando, tras su regreso a Italia, retomó la pintura, no se centró en este tema⁵. La obra *Big Sale (Mercato di Down-Town)* [Gran rebaja (Mercado en el centro)] [fig. 1], que Depero expuso en la Bienal de Venecia de 1932, fue de hecho un caso excepcional, y la única pintura en la exposición dedicada a la ciudad⁶.

GRANDES ESPERANZAS, MALOS RESULTADOS

Depero había expresado ya su intención de trasladarse a Nueva York en una fecha tan temprana como 1922, pero tuvo que esperar hasta 1928 para

convertir su propósito en realidad⁷. Mientras que sus amigos empresarios y clientes le animaron y ayudaron, sus amigos artistas recibieron la idea con profundo escepticismo⁸, en especial Filippo Tommaso Marinetti, que trató de disuadirlo. En esta época París seguía siendo considerada todavía la capital internacional del mundo artístico, mientras que América se veía, a lo sumo, como un lucrativo mercado. “Me dijeron que no hay arte en América”, escribió Depero⁹. No obstante, durante todo el tiempo que duró su aventura neoyorquina, Depero envió regularmente a Marinetti informes detallados de sus actividades, que han sido interpretados como intentos de convencer al reverenciado “capo” del futurismo del valor de su peripecia americana.

El 2 de octubre de 1928, todavía a bordo del trasatlántico Augustus, Depero escribió a Marinetti con su optimismo característico: “Haré pedazos los Alpes del Atlántico, construiré maquinas hechas de luz encima de los gigantescos paralelepípedos americanos”¹⁰. Todo le parecía prometedor. Desembarcó acompañado de su esposa Rosetta y con su libro atornillado *Depero futurista* [cat. 148], recientemente terminado, bajo el brazo. Esta obra emblemática era tanto una recopilación de sus logros pasados como un muestrario de su capacidad como artista gráfico¹¹. En Nueva York, Depero utilizó su libro atornillado a modo de museo portátil y para autopromocionarse, regalándolo a posibles clientes y exponiéndolo, bien en su conjunto, bien con las páginas desatornilladas, como se aprecia en las fotografías de la *Exhibition of the Italian Book* [Exposición del libro italiano] de 1929 [fig. 2]. Asimismo, con la esperanza de conquistar el merca-



do de arte americano, había embarcado quinientas obras de arte propias¹². Por mediación de su amigo de la infancia, Ciro Lucchi, el artista consiguió firmar un contrato por dos años con la compañía New Transit para establecer su Casa Futurista en el hotel situado en la calle 23 de Chelsea. Los socios de New Transit le cederían el espacio a cambio de una módica mensualidad de ciento cincuenta dólares más el veinte por ciento de comisión sobre las ventas¹³. La Casa Futurista sería una exposición permanente de la obra de Depero y funcionaría, al igual que su antiguo estudio –la Casa de arte de Rovereto–, como taller para la producción de toda clase de artefactos a caballo entre las bellas artes y las artes aplicadas. Su tarjeta de visita americana anunciaba: “pinturas, cerámicas, paneles murales, cojines, interiores, pósters, publicidad, decorados”¹⁴. No obstante, su ambición iba mucho más lejos: su sueño americano era, como comentaba en carta a Marinetti, abrir una escuela futurista y fundar después un pueblo futurista¹⁵.

Sin embargo, nada más pisar suelo americano, Depero se dió cuenta de que las cosas iban ser más difíciles de lo previsto: fue ineludible pagar altas tasas aduaneras por las veinte cajas que contenían sus obras de arte, viéndose obligado a pedir dinero prestado¹⁶; tuvo que contratar a una empresa constructora para transformar el vetusto Hotel Transit en un espacio adecuado; y en lugar de hacer “pedazos los Alpes del Atlántico”, la gran mayoría de las obras expuestas en la Guarino Gallery no se vendieron [cf. cat. 168]¹⁷. Decepcionados por las exiguas ganancias, en abril de 1929, y sólo cinco meses después de su firma, Lucchi y los socios de New Transit cancelaron el contrato por dos años, reclamando un alquiler mucho más alto, que Depero no podía permitirse¹⁸.

A pesar de su desenfadado entusiasmo, Depero se vio forzado a reconocer las dificultades a las que se enfrentaba. En primer lugar, la fecha escogida para su viaje resultó desastrosa: 1929 no era precisamente un momento propicio para comenzar una carrera artística en Nueva York, pues fue ese año cuando la crisis financiera de Wall Street alcanzó su punto culminante. En segundo lugar, Depero no hablaba inglés [fig. 3]. Confiaba en contar con el apoyo de la numerosa comunidad italiana en Nueva York y de los representantes oficiales del gobierno italiano para promocionar su actividad artística, que calificaba de “la más auténtica e ingeniosa propaganda de la *italianità* [italianidad]”¹⁹; pero, como tuvo que admitir ante Marinetti, su arte no se ajustaba a la idea de *italianità* compartida por la comunidad local, representada por la Casa Italiana, un palacio de estilo neorrenacentista inaugurado en 1927 [fig. 4]. Por lo que se refiere al apoyo del gobierno, Depero se había trasladado a Nueva York demasiado pronto: sólo a partir de 1935, coincidiendo con la campaña de Etiopía, comenzaría el régimen fascista a promover de forma sistemática el arte italiano contemporáneo en Estados Unidos, política que continuaría hasta su entrada en la Segunda Guerra Mundial en 1940; el

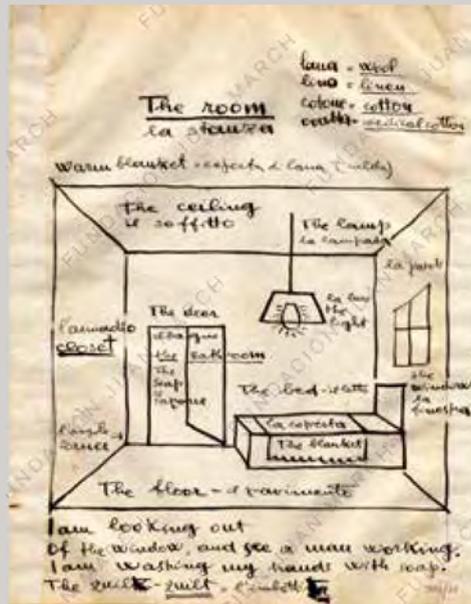


fig. 3. Página de ejercicios de inglés, c. 1928-30. MART, Archivo del '900, fondo Depero

fig. 4. Estudio para anuncio publicitario de Depero Futurist Art [Depero arte futurista], 1929. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

objeto era proyectar no sólo una imagen positiva de Italia, sino también resaltar el papel que el fascismo había desempeñado en la modernización del país²⁰. Cuando Depero desembarcó en América, Mussolini gozaba todavía de bastante popularidad en los Estados Unidos y no necesitaba utilizar el arte contemporáneo como medio de propaganda, al menos por regla general²¹. De ahí que fracasaran sus intentos de conseguir ayuda financiera e institucional²². No obstante, como veremos, a su regreso a Italia Depero jugaría un papel fundamental como iniciador del debate y la tendencia cultural que situaría a los Estados Unidos en el centro de la cultura moderna y que daría paso, en última instancia, al ya mencionado programa gubernamental de exposiciones de arte de finales de los años treinta²³.



fig. 5. *Vanity Fair* [Feria de Vanidades], (Nueva York, marzo 1931). Colección Merrill C. Berman [cat. 222]

Sin ayuda gubernamental, Depero tuvo por fuera que buscar otros medios de ganarse la vida. Tras el *crash* de Wall Street, para atraer a su estudio a posibles clientes, él y su mujer ofrecían comida italiana gratis. Mientras Rosetta cocinaba *raviolis* caseros, Fortunato fermentaba uvas en su dormitorio para producir vino: actividad ilegal, pero francamente lucrativa durante el periodo de la ley seca²⁴. A pesar de estas estrategias culinarias, tuvo que soportar un número abrumador de negativas: no sólo no pudo vender las obras de arte traídas de Italia, sino que de los numerosos proyectos propuestos, sólo recibió encargos menores. La revista *Vogue* rechazó sus dibujos, calificándolos de “demasiado toscos”²⁵; y, aunque tuvo más suerte con *Vanity Fair*, de sus muchas propuestas, la revista publicó únicamente dos portadas, una de ellas en marzo de 1931, cuando el artista ya había regresado a Italia²⁶ [fig. 5, cat. 197, 199]. Por mediación de uno de sus antiguos conocidos, el bailarín y coreógrafo Léonide Massine, consiguió un trabajo en el teatro Roxy. Depero admiraba profundamente ese templo del cine y del espectáculo en Broadway, representándolo muchas veces en sus dibujos y composiciones de tipografía libre, pero su papel allí se redujo a pequeñas comisiones a corto plazo, descartándose su ambiciosa idea de montar un espectáculo sobre Nueva York titulado *La nueva*



Babel, que estaría caracterizado por un decorado móvil [fig. 6, cat. 205, 206].

Depero describió la desagradable y frustrante experiencia de tener que reunirse con un posible cliente llevando sus dibujos a cuestas:

Media hora de tranvía, media hora de tren elevado y media hora de metro. Después, una hora en un armatoste tambaleante, una ruina de tranvía a través de los suburbios del sucio gueto. Me bamboleo desafortunadamente, olfateo a regañadientes, camino bajo la densa lluvia con el cuello subido, resguardando mis pensamientos en un atado horizontal de desafíos bajo el brazo [...].

Los puentes de metal que cruzo son enormes [...]. Desciendo de los puentes con otro tranvía, dejo atrás varios bloques [...]. Me bajo, diez vueltas hacia delante y cinco hacia atrás. Pregunto, vuelvo a preguntar y, finalmente, una puerta de hierro indica el número que busco²⁷.

El resultado de tanta penalidad: un rechazo de plano.

ENTONCES, ¿POR QUÉ SE CONVIRTIÓ NUEVA YORK EN ALGO TAN IMPORTANTE PARA DEPERO?

Tras su regreso a Italia, Depero continuó obsesionado con Nueva York. Esta discrepancia entre su estrepitoso fracaso y su insistencia en la trascendencia de Nueva York, puede ser explicada, como ha sugerido de manera convincente Günter Berghaus, como el resultado conjunto de una forma de masoquismo, de un complejo de inferioridad provinciano y de una imagen negativa de sí mismo²⁸. Sin embargo, fue su fijación con la experiencia neoyorquina lo que confirió a Depero su protagonismo en el debate que sobre el americanismo tuvo lugar en Italia durante la década de los treinta, debate que, a su vez, jugaría un papel primordial en la formación de la moderna identidad italiana. Su *...nelle opere e nella vita*, publicado en 1940, recopilaba en gran medida materiales ya dados a conocer con anterioridad. Los capítulos sobre

fig. 6. *Grattacieli e tunnel* [Rascacielos y túneles], 1930. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

fig. 7. *Subway*, [Metro], tabla parolibre, 1929. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto



Nueva York, en particular, fueron el resultado de una producción continua, tras su regreso a Italia, a lo largo de muchos años, durante los cuales dio conferencias, dirigió programas de radio, escribió artículos y realizó composiciones de tipografía libre, todo centrado en dicha ciudad. Sus artículos sobre Nueva York se publicaron en periódicos y revistas de gran distribución como *La Sera* [cat. 220], *Il Secolo XX* [cf. cat. 166, 167] y *L'illustrazione Italiana*. Asimismo incluyó extensos párrafos sobre Nueva York en sus libros *Numero unico futurista Campari*, de 1939 [cat. 223], *Futurismo 1932* [fig. 7] y *Liriche radiofoniche* [Poemas radiofónicos], de 1934 [cat. 255]²⁹. Depero intentó recopilar muchos de estos textos en un libro titulado *New York, film vissuto* [Nueva York, película vivida] [cat. 233], que él mismo diseñó con todo detalle y anunció profusamente. Concebido como el primer libro con un componente audio, *New York, film vissuto* fue un proyecto complejo y caro, que nunca se llevó a cabo, lo que puede explicar, en parte, por qué Depero incluyó tantos de estos textos en su autobiografía de 1940.

Fortunato Depero nelle opere e nella vita puede ser situado a caballo entre dos grupos de libros publicados en Italia justo antes y después de la guerra [fig. 8]. Por una parte, se anticipó a una serie de memorias de artistas consagrados —como por ejemplo, Carlo Carrà, *La mia vita* (1943); Giorgio De Chirico, *Memorie della mia vita* (1945) y Gino Severini, *Tutta la vita di un pittore* (1946)— que en la década de los cuarenta, al final de una era, documentaron su pasado. Por otra, formó parte de un conjunto de publicaciones que, entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta, vieron el futuro en América. Entre las obras más influyentes se encontraban *L'America: ricerca della felicità* (1937), de Margherita Sarfatti y *America amara* (1939), de Emilio Cecchi. Dentro de este grupo hay que destacar la importante antología de literatura estadounidense *Americana*, preparada por Elio Vittorini en los años 1938-40 y publicada finalmente en 1942, después de superar un notorio episodio de censura gubernamental³⁰. Es este último grupo el que aquí me interesa.

En “El modelo americano”, Umberto Eco describió el “mito americano” como un aspecto fundamental en la idea de modernidad de su generación, crecida en la Italia fascista³¹. El escritor Cesare Pavese recordaba también este mismo fenómeno:

En ese momento la cultura americana se convirtió para nosotros en algo muy serio y valioso, se convirtió en una especie de gran laboratorio donde, con distinta libertad y distintos medios, se perseguía el mismo objetivo de crear un gusto, un estilo, un mundo moderno que, quizá con menor inmediatez pero con una voluntad igual de obstinada, los mejores de entre nosotros perseguíamos. [...] La cultura americana nos permitió en aquellos años ver, como sobre una pantalla gigante, el desarrollo de nuestro propio drama³².

El historiador Emilio Gentile ha argumentado de forma convincente cómo al final de los años treinta el “americanismo” se convirtió en un fenómeno cultural igual de importante para los intelectuales italianos antifascistas que para los fascistas: “para



fig. 8. Cubiertas de libros: círculo izquierdo: memorias: Carlo Carrà, *La mia vita* [Mi vida], 1943; Giorgio De Chirico, *Memorie della mia vita* [Memoria de mi vida], 1945; Gino Severini, *Tutta la vita di un pittore* [Vida entera de un pintor] (1946); círculo derecho: libros americanistas: Margherita Sarfatti, *L'America: ricerca della felicità* [América: búsqueda de la felicidad], 1937; Emilio Cecchi, *America amara* [América amarga], 1939; Elio Vittorini, *Americana* [Americana], 1942; centro: Fortunato Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* [Fortunato Depero en sus obras y en su vida], 1940

la cultura fascista, el americanismo fue una de las más importantes metáforas míticas de la modernidad, que se percibía de manera ambivalente, como algo aterrador y fascinante al mismo tiempo³³. Un fenómeno que trascendió las barreras de lo social, lo cultural, lo geográfico o lo político. Vittorio Mussolini, hijo del dictador, escribió críticas entusiastas sobre películas americanas, llegando a afirmar en 1936 que el “espíritu, la mentalidad y el temperamento” de la Italia fascista tenía más que ver con el espíritu joven americano que “con el de los rusos, alemanes, franceses y españoles”³⁴. Asimismo, el activista y partisano antifascista Giaime Pintor ensalzó “la sangre joven americana y sus inocentes aspiraciones” frente a la cultura alemana³⁵. Para todo intelectual en la Italia de los años treinta, la posición asumida en relación con la cultura americana, ya fuera a favor o en contra, constituyó una de las características definitorias, que nada tenía que ver con su mayor o menor grado de adhesión al fascismo, sino más bien con su posición respecto a la modernidad.

EL AMERICANISMO DE DEPERO

Depero no sólo formó parte de este debate, sino que marcó su tónica, pues fue uno de los primeros participantes y el más vociferante³⁶. Como ocurrió con la mayoría de los italianos “americanistas” que le siguieron, la descripción de la ciudad de Nueva York en los escritos y en el arte de Depero resultaba ambivalente. Por una parte, exaltaba la grandiosidad y el dinamismo de la metrópolis moderna, que identificaba con el futuro, como puede verse en su



fig. 9. *I fari dell'avvenire, Bitter e Cordial Campari* [Los faros del futuro, Bitter y Cordial Campari]. Galleria Campari

anuncio para Campari [fig. 9], donde las botellas han sido transformadas en farolas y son denominadas “las luces del futuro”, y donde los rascacielos y su firma “Depero New York” claramente visible apuestan por el futuro. Por otra, la representaba como una atmósfera lúgubre, opresiva y alienante.

Nueva York se veía, en abstracto, como la materialización de la obra de arte total del proyecto utópico futurista. Para la descripción de la ciudad Depero se sirvió de las mismas palabras que él y Giacomo Balla habían empleado en 1915 en su manifiesto *Reconstrucción futurista del universo* [cat. 36]³⁷: “dinámica”, “ruidosa”, “luminosísima”, “explosiva”, del mismo modo que las imágenes de Nueva York sacadas de las revistas italianas de los años diez habían servido de inspiración a la idea futurista de la ciudad del futuro, concebida, en concreto, por Umberto Boccioni y Antonio Sant’Elia³⁸.

No obstante, para Depero, la experiencia directa de Nueva York resultó difícil de conciliar con sus ideales. El manifiesto pretendía “reconstruir el universo alegrándolo”³⁹, pero Depero se encontró con “una metrópolis hecha por el diablo, habitada por una humanidad poseída por él” —como escribía al artista futurista Gerardo Dottori (1884-1977)⁴⁰—, con una atmósfera urbana opresiva y alienante, sobre todo en los momentos de penuria económica. Todo iba demasiado deprisa en Nueva York, decía, haciéndole anhelar un fin de semana tranquilo en el campo⁴¹. Asimismo escribía: “Con denodados esfuerzos me aparto de la multitud y me dirijo a casa. No puedo más. Todavía tiendas arrojadas a mi cara, todavía rascacielos que pesan sobre mi ca-



beza, todavía letreros luminosos que me cegaban⁴². Ahora bien, mientras que una afirmación similar hubiera parecido normal viniendo de un neoyorquino cualquiera, en boca de un futurista equivalía a reconocer una derrota, algo difícil de aceptar para Depero, debido precisamente a la identificación de Nueva York con sus ideales utópicos⁴³.

Depero describió lo que denominaba “la mula metropolitana”⁴⁴, viéndose a sí mismo como parte de la multitud oprimida por los enormes engranajes de la Nueva Babel. Antes de ir a Nueva York, y a diferencia de otros artistas futuristas, Depero nunca había tenido interés en representar a la multitud; sin embargo, una vez allí, dedicó muchas de sus imágenes y pensamientos a este tema [fig. 10, cf. cat. 205, 206]. Su multitud no era como la evocada en las pinturas intervencionistas de Balla –una masa unificada por su voz patriótica y su voluntad–, sino, por el contrario, fragmentada y desorientada por las pesadas estructuras geométricas de la ciudad. Esta interpretación negativa de la ciudad moderna de Depero puede compararse a la de



fig. 10. *The New Babel* [La nueva Babel], 1930. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

fig. 11. Fritz Lang, *Metropolis*, 1927. Película muda, 21,49 min. Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung, Wiesbaden

fig. 12. *Stato d'animo a New York* [Estado de ánimo en Nueva York], tabla parolibre, 1930. Colección Carlo Belloli, Basilea

George Grosz, como ha sugerido Enrico Crispolti, o a la de Fritz Lang, que utilizó el nombre Nueva Torre de Babel para denominar el edificio central de la compañía en su famosa película *Metropolis*, de 1927 [fig. 11]. Las torres inclinadas transmiten una sensación de inestabilidad y caos, como si esas exageradas estructuras estuvieran a punto de hundirse o de caer sobre sus habitantes y sobre aquellos que abarrotan el mundo subterráneo de los trabajadores. El repetitivo anonimato de la estructura cuadrícula, las condiciones laborales y la sobrestimulación de la ciudad moderna han convertido al habitante metropolitano en un robot controlado desde fuera. En su composición de tipografía libre *Stato d'animo a New York* [Estado de ánimo en Nueva York] [fig. 12] se nos presenta abrumado por la multitud de lenguas y estímulos de la ciudad, viéndose obligado a tornar su mirada hacia sus convicciones italianas, Marinetti y Mussolini, para poder reaccionar y avanzar hacia delante: “Avanti”.

Si la reacción de Depero frente a la ciudad fue, al mismo tiempo, de repulsa y fascinación, como les sucedió a Grosz y Lang, no compartía con ellos, sin embargo, su ideología anticapitalista. En realidad Depero alababa el consumismo de los americanos. Como él mismo escribió: “Cada año los americanos renuevan sus hogares – destruyen con una facilidad sorprendente. Son gente voluble, caprichosa – cualidad excelente para el progreso y el mantenimiento del mercado en un estado de efervescencia”⁴⁵. En su manifiesto *Il futurismo e l'arte pubblicitaria* [El futurismo y el arte publicitario], que concibió en Nueva York y publicó en Italia en 1931⁴⁶, Depero enalteció, de forma memorable, a los industriales contemporáneos, comparándolos con los antiguos mecenas de las artes y calificando la publicidad como la verdadera y más directa heredera de la gran tradición histórica del arte.

BOMBAS CONTRA LOS RASCACIELOS

Durante el período que pasó en Nueva York, Depero sufrió tres grandes cambios: desarrolló un sentimiento hostil hacia la ciudad moderna; se dio cuenta de que la pintura no servía en este contexto; y adoptó la publicidad, la comunicación de masas y el espectáculo popular como las vías necesarias para sobrevivir y dominar la metrópolis.

Aunque Depero ya había experimentado con distintos medios, sin distinción de límites, antes de su marcha a Nueva York todavía consideraba la pintura como el medio primordial. En 1927, cuando estaba preparando su viaje, escribió: “Llevaré allí no sólo mi obra decorativa, sino aquella de mayor importancia, los cuadros”⁴⁷. Consideraba estas pinturas de vivos colores como “bombas concentradas de explosiones policromas. Será mi satisfacción más íntima arrojarlas contra los sombríos paralelepípedos de esta Babel”⁴⁸. De acuerdo con esta idea, los primeros logotipos de su Casa futurista fueron una paleta de pintor o una diana sobre la fachada de tres paralelepípedos anónimos [fig. 13]⁴⁹. Las pinturas-bomba fueron los cuadros

que embarcó en Italia y que no pudo vender en Nueva York.

Con antelación a su viaje, Depero había representado la publicidad como un megáfono. Una vez en Nueva York, como ha señalado David Leiber, se dio cuenta de que la ciudad era en sí misma el más poderoso de los megáfonos, como se puede comprobar en una versión posterior de su logotipo [fig. 14], donde la paleta de pintor ha sido sustitui-

da por el nombre Depero y los rascacielos no son ya las dianas contra las que el artista arroja sus bombas, sino más bien una especie de cajas de resonancia para su nombre. Mas tarde, edificios similares a estos se convertirían en podios para los productos anunciados [fig. 15].

En la obra *Nueve cabezas con sombrero* [fig. 16], Depero adoptó la cuadrícula, la repetitiva cualidad de la vida en la ciudad y sus anuncios. El diseño

contiene el rostro simplificado de Al Capone, el icono por antonomasia de la cultura de masas del momento [fig. 17], que se reconoce por su cara regordeta, labios carnosos y nariz protuberante (muy diferente de las narices triangulares típicas de Depero). Depero parece afirmar que el único arte posible en Nueva York, es aquel que tiene lugar en la ciudad y forma parte de ella. Cuando Depero estuvo en París en 1925 no sólo admiró la ciudad



fig. 13. *Depero Modernist Paintings and Tapestries* [Pinturas y tapices modernistas de Depero]. Guarino Gallery, Nueva York, 8 enero-8 febrero 1929. MART, Archivo del '900, fondo Depero [cat. 168]

fig. 15. *Cordial Campari* [Cordial Campari], 1929. Galleria Campari [cat. 185]



fig. 14. Membrete de Depero's *Futurist House* [Casa futurista Depero], 1929. MART, Archivo del '900, fondo Depero



fig. 16. Autor desconocido, Alphonse (Al) Capone, c 1929

fig. 17. *Nove teste con cappello* [Nueve cabezas con sombrero], 1929-30. Colección particular, Suiza [cat. 195]



moderna, sino que visitó también las exposiciones de arte y el taller de Constantin Brancusi (1876-1957)⁵⁰. En Nueva York, por el contrario, ni frecuentó los estudios de otros artistas, ni pareció darse cuenta de que, durante el tiempo de su estancia, se había inaugurado el Museum of Modern Art⁵¹, pero si descubrió arte en otras partes. “Me dijeron que no hay arte en América... pero no es cierto”, escribió el artista. “Los rascacielos ofrecen perspectivas osadísimas, sólo interrumpidas por las estructuras publicitarias y luminosas [...] anuncios exuberantes y enormes. Luces que llueven, explotan y giran vertiginosamente, arrastrando la marea humana en un rítmico flujo y reflujo de mil colores”⁵².

* El presente artículo, desarrollado durante 2013-14 como parte de la beca que obtuve para investigar en el Center for Italian Modern Art (CIMA) en Nueva York, está basado en la ponencia que presenté en el Fortunato Depero Study Day, CIMA, celebrado el 21 de febrero de 2014. Quisiera expresar aquí mi agradecimiento a Fabio Belloni, Heather Ewing y Laura Mattioli, cuyos comentarios e ideas durante el año que pasé en el CIMA han contribuido en gran medida a configurar el texto aquí publicado.

- 1 Cf. en especial Maurizio Scudiero y David Leiber, *Depero futurista & New York*. Rovereto: Longo, 1986; Fortunato Depero, *Un futurista a New York*. Montepulciano: Del Grifo, 1990 (Collana modernità, dir. Claudia Salaris); Gabriella Belli (ed.), *Depero Futurista: Rome-Paris-New York, 1915-1932 and More*. Milán: Skira, 1999, con especial énfasis en la última de las tres capitales, empezando con la imagen de portada; Laura Chiesa, “Transnational Multimedia: Fortunato Depero’s Impressions of New York City”, *California Italian Studies*, vol. 1, nº 2 (2010), <http://escholarship.org/uc/item/7ff9j31s> [consulta 10 enero 2014].
- 2 La cronología de las exposiciones de Depero en Nueva York ha sido reconstruida por G. Belli: *Depero Futurist House*, 23rd Street, 15 diciembre 1928-8 enero 1929; *Depero Modernist Paintings and Tapestries*, Guarino Gallery of Contemporary Italian Art, 600 Madison Avenue, 8 enero-9 febrero 1929; *Exhibition of the Italian Book*, Arnold Constable & Co., Fifth Avenue, 15-30 marzo 1929; *Italian Art Exhibition: Modernist Tapestries and Pillows. Depero Pottery. Venetian Linen*, Fascio Margherita di Savoia, 210 Fifth Avenue, 25 abril-25 mayo 1929; *Arte Pubblicitaria*, Advertising Club, 23 Park Avenue, 7-20 octubre 1929; *Bozzetti Scenici*, Wanamaker Auditorium, junio 1930. Cf. G. Belli, op. cit.
- 3 “Le caricature che maggiormente colpiscono e che, secondo me, caratterizzano questa processione pubblicitaria, sono gli immensi palloni dondolanti [...] che rappresentano figurazioni umane e animali. Sono elefanti volanti, teste lunari que ridono e ballonzolano beatamente galleggiando sopra la folla del pubblico [...] Sembrano appartenere ad un mondo fiabesco creato da immense e capricciose bolle di sapone”. Fortunato Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* (ed. Legione Trentina). Trento: Tipografia Editrice Mutilati ed Invalidi, 1940, p. 239.
- 4 Estas ciudades aparecen en diferentes capítulos, dedicados a las figuras inspiradoras (“Incitatori”), a la teoría

(“Ideologie d’artista”), a la pintura (“Opera pittorica”), a los tapices (“Arazzi Depero”), al mobiliario y diseño de interiores (“Nuovo orizzonte artigiano”) y al teatro (“Teatro plastico”).

- 5 Los encargos que el artista realizó en 1930 para dos restaurantes neoyorquinos, Enrico & Paglieri y Zucca [cf. cat. 190-192], incluyeron paneles pintados, pero estas pinturas eran parte de un proyecto más ambicioso que incluía arquitectura y mobiliario, diseñados todos, de forma integral, por Depero.
- 6 La exposición incluía al menos doce dibujos que representaban Nueva York, pero de las dieciséis pinturas exhibidas en Venecia tan sólo una estaba dedicada a ella. *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*. Venecia: Biennale di Venezia, 1932, pp. 171-172.
- 7 Carta de Depero a Franco Rampa Rossi, Milán, 1922. Reproducida en M. Scudiero y D. Leiber, op. cit., p. 243.
- 8 El industrial y coleccionista Arturo Benvenuto Ottolenghi fue el principal patrocinador de su viaje. Cf. F. Depero, *Un futurista a New York*, cit., p. 217. Fedele Azari, que tenía negocios en Nueva York, fue en parte responsable del entusiasmo de Depero por la ciudad. No obstante, en la primavera de 1928, cuando el proyecto se materializó, Azari advirtió a Depero de las dificultades y la brecha cultural a las que tendría que hacer frente en América. Beatrice Avanzi, “Fortunato Depero e la pubblicità: un’arte «fatalmente moderna””, en Gabriella Belli y Beatrice Avanzi (eds.), *Depero pubblicitario: dall’auto-réclame all’architettura pubblicitaria*. Milán: Skira, 2007, pp. 31-32.
- 9 F. Depero, “Il futurismo a New York”, 1929, manuscrito reproducido en M. Scudiero y D. Leiber, op. cit., p. 218.
- 10 Carta de Depero a Marinetti, 2 octubre 1928, en Filippo Tommaso Marinetti Papers, Box 10, Folder 214, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.
- 11 F. Depero, *Depero futurista, 1913-1927*. Milán: Dinamo Azari, 1927.
- 12 Carta de Depero a Marinetti, 2 octubre 1928, cit.
- 13 G. Belli, *Depero futurista...*, cit., p. 150, núms. 1 y 2.
- 14 Tarjeta de visita de la Casa futurista de Depero, 1929, reproducida en M. Scudiero y D. Leiber, op. cit., p. 127.
- 15 “Credo riuscirò a creare col tempo il mio sognato villaggio futurista”. Carta de Depero a Marinetti, 2 de octubre de 1928, cit. Su proyecto de crear una escuela futurista aparece mencionado en otra carta a Marinetti, 25 abril 1929. Filippo Tommaso Marinetti Papers, caja 10, carpeta 214, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.
- 16 “Casse e bauli di quadri, disegni ed arazzi requisiti e mandati in dogana dove sostano per ben due mesi e sono poi rilasciati dopo cento consulti e con il pagamento del dazio di ben 15000 lire (dicorsi quindici mila lire) che non possedevo” [Cajas y baúles de cuadros, dibujos y tapices requisados y enviados a la aduana, donde permanecen durante dos meses y son entregados tras cien gestiones y previo pago de un impuesto de 15000 liras (digo bien, quince mil liras) que no tenía]. F. Depero, “Nel porto di New York”, en ID., *Un futurista a New York*, cit., pp. 23-25, aquí p. 25.
- 17 El folleto de la exposición de la Guarino Gallery recogía cuidadosamente los títulos de las diecisiete pinturas y los diecisiete tapices, pero mencionaba de forma géne-

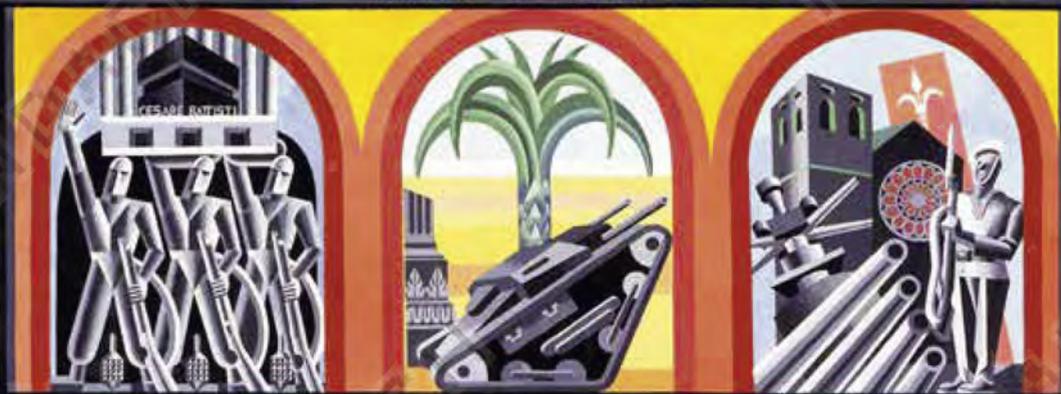
rica “dibujos y carteles” y “cojines”, al ser consideradas obras menores. En una nota personal Depero enumeraba, sin embargo, sólo cinco cojines y un dibujo: ninguna de las piezas importantes (y más caras) se vendieron. Cf. “Attività Depero a New York, Manoscritto, 10 pp.”, en Enrico Crispolti (ed.), *Nuovi archivi del futurismo*. Roma: De Luca, 2010, p. 310.

- 18 Depero tuvo que pagar 1200 dólares por la cancelación del contrato y renunciar a su espacioso estudio y a la zona de exposición, manteniendo sólo su dormitorio, la cocina y el baño compartido. Fue después acogido por su amigo John Salterini, trasladándose más tarde a un apartamento más económico en la 11th Street.
- 19 “E’ la più vera e più geniale propaganda d’italianità che sto facendo”. Carta de Depero a Marinetti, 25 abril 1929, cit.
- 20 Cf. Sergio Cortesini, *‘One day we must meet’: La politica artistica italiana e l’uso dell’arte contemporanea come propaganda dell’Italia fascista negli Stati Uniti tra 1935 e 1940*, tesis doctoral, dir. Simonetta Lux. Roma: Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2003.
- 21 La única excepción fue la *Exhibition of Modern Italian Art*, de 1926, comisariada por Christian Brinton y patrocinada por el gobierno italiano, que tuvo lugar en la Grand Central Art Galleries de Nueva York. La muestra, que incluyó cuatro pinturas de Depero, puede considerarse como un precedente destacado de la aventura americana del artista. Brinton, uno de los más importantes defensores del futurismo en los Estados Unidos, era amigo de Fedele Azari, coleccionista y colaborador de Depero. El texto lleno de entusiasmo que escribió para la exposición de Depero en la Guarino Gallery debe ponerse en relación con la exposición de 1926 y con su objetivo de promocionar todo arte que no fuera francés.
- 22 Depero contó cómo la ayuda oficial prometida en un principio para los gastos de viaje finalmente no le fue concedida, haciéndose realidad su peripetia americana gracias a la ayuda financiera del industrial y filántropo Arturo Benvenuto Ottolenghi: “raggiungo Genova fiducioso in seguito ad una promessa ottenuta a Roma di avere una riduzione sul dispendioso viaggio. Invece delusione completa.” [Llego a Génova confiado, tras haber obtenido la promesa en Roma de una reducción sobre los costes del viaje. En cambio, desilusión total]. F. Depero, *Fortunato Depero nelle opere...*, cit., pp. 275-277.
- 23 En sus cartas a Marinetti, Depero resaltó el papel jugado por sus actividades en América para dar a conocer la moderna Italia regenerada por Mussolini. Nada más regresar a Italia, Depero fue nombrado “Cavaliere Ufficiale dell’ordine della Corona d’Italia” [Caballero Oficial de la Orden de la Corona de Italia] por su labor propagandística en América. Cf. el telegrama de Boselli a Marinetti, septiembre 1931, de Roma a Roma, en MART, Archivio del ‘900, Fondo Depero, Dep. 3.1.25.6.
- 24 F. Depero, “I ravioli di Rosetta”, en ID., *Un futurista a New York*, cit., pp. 90-92. Para la descripción de Depero de cómo surgió la idea de organizar veladas de comida italiana, cf. pp. 294-295.
[La ley seca estuvo vigente en Estados Unidos de 1920 a 1933, N. del Ed.].
- 25 Carta de Condé Nast Publications a Depero, 27 marzo 1930, MART, Archivio del ‘900, Fondo Depero, carpeta “Corrispondenza sciolta”, 1930.

- 26 *Vanity Fair* publicó los diseños de Depero en sus portadas de los números julio 1930 y marzo 1931. Este último incluía en la página 31 un artículo corto titulado “The Past and the Present of a Futurist” [El pasado y el presente de un futurista], que reproducía una versión diferente del motivo de portada.
- 27 “Mezz’ora di tram, mezz’ora di treno elevato e mezz’ora di treno sotterraneo. Poi un’ora di trabiccolo traballante, un rudere di tranvai attraverso sobborghi di lurido ghetto. Barcollo maledettamente, annuso a malincuore, cammino attraverso la fitta pioggia con il bavero rialzato, chiudendo i pensieri in un fascio orizzontale di sfida sotto il braccio. / I ponti di metallo che attraverso sono giganteschi [...]. Disceso dai ponti con un nuovo tranvai sorpasso alcuni blocchi [...]. Scendo, dieci giri in avanti, cinque giri in dietro. Domando, richiedo e finalmente una porta di ferro segna il numero che cerco”. F. Depero, “In cerca di una dita”, en ID., *Un futurista a New York*, cit., p. 48.
- 28 Günter Berghaus, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Oxford: Berghahn Books, 1996, pp. 290-307.
- 29 Los artículos de Depero sobre Nueva York son: “New York: impressioni vissute” [Nueva York: impresiones vividas], *Numero unico futurista Campari*. Milán: Campari, 1931, pp. 39-44; “A zig zag per la Vª Avenue” [Zigzagando por la 5ª Avenida], *La Sera* (24 agosto 1931); “Fuocoo – Con Massine all’Auditorium – Un delinquente a sei anni” [Fueegoo – Con Massine en el Auditorium – Un delincuente de seis años], *La Sera* (2 septiembre 1931); “Corteo pubblicitario «Macy»” [Desfile publicitario de Macy’s], *La Sera* (23 septiembre 1931); “La questione «vino»” [El problema del ‘vino’], *La Sera* (30 septiembre 1931); “Traversata Atlantica” [Travesía atlántica], *La Sera* (21 octubre 1931); “Fuori New York – Torto, polento, ticcio, pasto – Una giornalista italo-americana” [Fuera de Nueva York – Torto(a), polento(a), ticcio, pasto(a) – Una periodista italo-americana], *La Sera* (23 noviembre 1931); “Ristorante cinese in Broadway – Un ingegnere giapponese” [Restaurante chino en Broadway – Un ingeniero japonés], *La Sera* (2 diciembre 1931); “Itinerario giornaliero di un professionista newyorkese – Una segretaria ideale” [Itinerario diario de un profesional neoyorquino – Una secretaria ideal], *La Sera* (22 enero 1932); “Un portiere – Primo quadro: la ballerina di cenci – ‘The Black King’ – Coniugi mulatti in calesse” [Un portero – Acto primero: la bailarina en andrajos – ‘El Rey Negro’ – Una pareja mulata en carroza], *La Sera* (7 junio 1932); “Subway – Tavola parolibera” [Metro – Tabla parolibre], en *Futurismo 1932*. Rovereto: Mercurio, 1932, p. 99; “New York Film Vissuto” [Nueva York. Película vivida], en *ibid.*, pp. 105-107; “New York comel’ho vista io” [Nueva York como yo la he visto], *Il Secolo XX*, XXXII, nº 7 (18 febrero 1933); “N[enne] E [e] W [vi doppio]” [N (ene) E (e) W (doble uve)], en *Liriche radiofoniche*. Milán: G. Morreale, 1934, pp. 75-80; “Vertigini di Nuova York” [Vértigos de Nueva York], *L’Illustrazione Italiana* (23 junio 1935), pp. 1051-1052.
- 30 Emilio Cecchi (1884-1966), escritor y crítico literario, primero detractor y luego partidario de Mussolini; Elio Vittorini (1908-1966), escritor y crítico literario vinculado a grupos antifascistas [N. del Ed.].
- 31 Umberto Eco, “Il modello americano”, en Umberto Eco, Gian Paolo Ceserani, Beniamino Placido (eds.), *La riscoperta dell’America*. Bari: Laterza, 1984, pp. 3-32.
- 32 “A questo punto la cultura americana divenne per noi qualcosa di molto serio e prezioso, divenne una sorta di grande laboratorio dove con altra libertà e altri mezzi si perseguiva lo stesso compito di creare un gusto, uno stile, un mondo moderno che, forse con minore immediatezza ma con altrettanta caparbia volontà, i migliori tra noi perseguivano. [...] La cultura americana ci permise in quegli anni di vedere svolgersi come su uno schermo gigante il nostro stesso dramma”. Cesare Pavese, “Ieri e oggi”, *L’Unità* (Turín, 3 agosto 1947).
- 33 Emilio Gentile, “Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States”, *Journal of Contemporary History*, vol. 28, nº 1 (enero 1993), p. 7. Para las raíces históricas de este fenómeno, cf. Claudia Dall’Osso, *Voglia d’America: il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*. Rome: Donzelli, 2007.
- 34 Vittorio Mussolini, citado por Umberto Eco, “Il modello americano”, cit., p. 8.
- 35 Giaime Pintor, 1943, citado por Anna Maria Torriglia, *Broken Time Fragmented Space: A Cultural Map for Postwar Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2002, pp. 85-86.
- 36 La importancia de América estuvo presente, de hecho, en el debate italiano desde finales del siglo XIV, como ha demostrado C. Dall’Osso, op. cit., pero la identificación del mito americano como escenario para la modernidad italiana fue algo característico de los años treinta, siendo Depero el pionero de esta idea.
- 37 Giacomo Balla y Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell’universo*. Milán, 1915. El manifiesto se publica en ambas lenguas en semifacsímil en este catálogo en pp. 369-75 [N. del Ed.].
- 38 Cf. Iain Boyd Whyte, “Futurist Architecture”, en Günter Berghaus (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*. Nueva York: De Gruyter, 2000, p. 364. En su manifiesto *Arquitectura Futurista*, de 1914, escribió Boccioni: “Oggi cominciamo ad avere intorno a noi un ambiente architettonico che si sviluppa in tutti i sensi: dai luminosi sotterranei dei grandi magazzini, dai diversi piani di tunnel delle ferrovie metropolitane alla salita gigantesca dei grattanuvole americani” [Hoy comenzamos a tener a nuestro alrededor un ambiente arquitectónico que se desarrolla en todas direcciones: desde las luminosas plantas subterráneas de los grandes almacenes, desde los distintos niveles de los tuneles del metropolitano hasta la gigantesca vertical de los rascacielos americanos]. Cita según Mary Ann Caws (ed.), *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Nueva York: Gordon and Breach, 1991.
- 39 G. Balla y F. Depero, *Reconstrucción futurista del universo*, cit., cf. pp. 369-75 de este catálogo.
- 40 “Ma credilo, New-York è una metropoli creata dal diavolo per una umanità indiatolattissima”. Carta a Gerardo Dottori, sin fechar [1929]. Cf. *Dottori: Futurista aeropittore / Dottori: Futurist Aeropainter* (ed. Massimo Duranti) [cat. expo., Galleria d’Arte Narciso, Turín, 23 mayo-28 junio 1997; Casa Italiana Zerilli-Marimò, New York University, Nueva York, 4-31 mayo 1998]. Perugia: Graphic Masters, 1997; Effe, 1998, p. 10.
- 41 “Parlare in fretta, salutare in fretta, visitare in fretta, affari in fretta, vestirsi in fretta, bagno in fretta. Una lettera, tre lettere, cento lettere tutte in fretta. Conversazioni sempre interrotte e tutte affrettate. Telefonate all’infinito. Media di telefonate giornaliere a N.Y. ventidue milioni. Uscire di casa in fretta. Prendere un treno elevato in fretta. Discendere nella ‘subway’ in fretta. Traversare le strade affollatissime in fretta, mangiare in fretta. Finalmente la domenica scampagnata... forse tranquilla” [Conversar con prisa, decir adiós con prisa, visitar con prisa, negocios con prisa, vestirse con prisa, el baño con prisa. Una carta, tres cartas, cientos de cartas, todas con prisa. Conversaciones constantemente interrumpidas y todas apresuradas. Llamadas de teléfono sin fin. La media de llamadas telefónicas diarias en NY: veintidós millones. Salir de casa con prisa. Coger un tren elevado con prisa. Bajar al metro con prisa. Cruzar las calles atestadas de gente con prisa, comer con prisa. Por último, la merienda campestre dominguera... ¡quizás tranquila!]. F. Depero, “Fuori New York”, en ID., *Un futurista a New York*, cit., pp. 53-55, aquí p. 55.
- 42 “Con inauditi sforzi mi sradico dalla folla e mi avvio a casa. Non ne posso più. Ancora negozi che mi si avventano alla faccia, ancora grattacieli che mi pesano sulla testa, ancora parole-luci che mi accecano”. *Ibid.*, p. 42.
- 43 Esta cuestión se desarrolla más ampliamente en L. Chiesa, “Transnational Multimedia...”, cit.
- 44 F. Depero, *Fortunato Depero nelle opere...*, cit., p. 292.
- 45 “Ogni anno l’americano rinnova la casa – distrugge con una facilità impressionante. Gente volubile, capricciosa – qualità eccellenti per progredire e tenere il mercato in effervescenza”. Carta de Depero a Marinetti, septiembre 1929, cit. según M. Scudiero y D. Leiber, op. cit., p. 253.
- 46 El manifiesto se publicó en 1931 en el *Numero unico futurista Campari* [N. del Ed.].
- 47 “Porterò laggiù l’opera mia non solamente decorativa ma quella di maggior importanza, i quadri”. “A New York City nel 1928”, en M. Scudiero y D. Leiber, op. cit., p. 244.
- 48 “[Ho la sensazione di viaggiare con carico pericoloso, considero questi dipinti come] bombe concentrate di esplosioni policrome. Sarà mia intima gioia lanciarle contro i cupi parallelepipedi di questa babele”. F. Depero, “Mia prima battaglia a New-York. Organizzazione”, en ID., *Un futurista a New York*, cit., pp. 32-33, aquí p. 33.
- 49 Para una interpretación diferente de estas imágenes, cf. David Leiber, “The Socialization of Art”, en M. Scudiero y D. Leiber, op. cit., pp. 88-117.
- 50 F. Depero, *Fortunato Depero nelle opere...*, cit., pp. 270-73.
- 51 El Museum of Modern Art abrió sus puertas al público el 7 de noviembre de 1929.
- 52 “I grattacieli offrono prospettive audacissime, solo ingombre di meccanismi pubblicitari e luminosi [...] réclame esuberanti ed enormi. Luci che piovono, scoppiano e girano vertiginosamente, trascinando la fiamma di folla in un ritmico flusso e riflusso di mille colori”. F. Depero, “Il Futurismo a New York”, documento manuscrito reproducido en M. Scudiero y D. Leiber, op. cit., p. 260.



PROCLAMAZIONE DEL TRICOLORIO



INDUSTRIA

AGRICOLTURA

MANIFATTURA



REGGIO EMILIA

PROGRASSIONE DEL TRICOLORIO

CHRONIO 1921



REGGIO EMILIA E PROVINCIA

BOZZETTO DI MASSIMA PER IL MOSAICO: PROCLAMAZIONE E TRIONFO DEL TRICOLORIO PER LA NUOVA STAZIONE DI REGGIO-EMILIA DEL PITTORE FORTUNATO DEPERO

“FUTURISMO” FASCISMO

GIOVANNI LISTA

Al promover también la adecuación del lenguaje conmemorativo de las glorias plásticas o de la arquitectura publicitaria al potencial expresivo de los materiales fríos y dinámicos que encarnan la cualidad metálica y ágil del universo industrial, Depero traiciona un acercamiento siempre mayor a la estética de la década¹. Después del “esplendor mecánico” celebrado por Marinetti, el “estilo mecánico” de Depero se convierte cada vez más en un

“estilo de acero”. A esta visión estético-operativa se une también la convicción de que “el futurismo sea la más fascista de las expresiones artísticas”, que como tal recoge las cualidades más audaces y excelentes del progreso técnico e industrial promovido por el régimen. Sobre todo en el transcurso de la segunda mitad de los años veinte, Depero orienta según esta “doble vía ideológica” su propia producción pictórica. A este periodo pertenecen,

de hecho, numerosas obras caracterizadas por una extrema incisividad y una nitidez del símbolo y del color, que se vuelven sólidos y compactos, organizados en una composición plástica siempre precisa y definida, nunca traspasado por atenuaciones o vaporizaciones de la forma, ni siquiera bajo el efecto del empuje tensor o energético del movimiento. El dinamismo, eventualmente, se expresa en forma de arquitectura rítmica y de contraste de fuerzas,



fig. 1. La "gloria plástica" a Marinetti per la 1ª Esposizione Internazionale di Monza [La "gloria plástica" a Marinetti per la 1ª Esposizione Internacional de Monza], 1923. Studio Emidio Filippini, Rovereto. MART, fondo Depero, Archivio del '900



fig. 2. Fortunato Depero lavora per Trento - Sala Consigliere, Rovereto [Fortunato Depero trabaja para Trento - Sala del Concejo, Rovereto], 1953-55. Studio Unterverger, Trento. MART, Archivio del '900, fondo Depero

fig. 3. Fotografía del boceto de vidriera para el Palazzo delle Poste [Palacio de Correos] de Trento, posterior a 1933. MART, Archivio del '900, fondo Depero

mediante una tésitura dialéctica de la forma, de las masas y del color, que se apoya en la yuxtaposición visual de los elementos compositivos, exaltando su emergencia plástica y su autoevidencia volumétrica.

El estilo de acero está patente y definido en una técnica de claroscuros afilados, en una plástica de engranajes y vibraciones cristalizadas en un complejo esplendor metálico. En 1925 Depero pinta *La Rissa* [La pelea] y *Umanità d'acciaio* [Humanidad de acero], donde la estética mecánica asume, de forma inesperada, tonos mucho más apagados y pesados, que evocan la atmósfera de un cuadro de Sironi. Aún restituyendo el dinamismo arrebatado y el ritmo del contacto y de la lucha, Depero define plásticamente a cada uno de los protagonistas mientras se pelean como muñecos mecánicos esculpidos someramente con formas humanas estilizadas. La tensión emocional de la pelea no se traduce en una explosión energética dominada por la simultaneidad y la compenetración de los cuerpos, sino, al contrario, en una desfiguración mecánica congelada y negruzca, pesadamente sostenida por

la escansión específica de las formas plásticas que, aún en el frenesí de la batalla física, mantienen su propia identidad y su propia nitidez escultórica, evidenciadas posteriormente por los conos de luz solidificada que brotan de lo alto y que exaltan la dureza metálica de los protagonistas.

Pintado al año siguiente, *Fulmine compositore* [Rayo compositor] representa una síntesis operativa entre el principio de la "perspectiva múltiple" y este nuevo "estilo de acero". La furia eléctrica del rayo desordena y trastorna todo el cuadro en un mundo mecanizado de hombres y animales-automatas transfigurados en formas estilizadas y torneadas, desgarradas y dispersas en el espacio físico de la energía magnética de la explosión luminosa. El universo de acero ya no está poblado por marionetas de cuerda coloreadas, suspendidas en una atmósfera familiar, cálida y naíf, sino atravesado por anónimas presencias plásticas indiferenciadas, congeladas en tintes fríos y metálicos que varían entre la gama de los grises y la de los azules. La estructura formal esta constituida por un armazón plástico de formas ariscas y exacerbadas, que intersecan y se cortan en un ritmo convulso y caótico, pero cristalino y geométrico, en el cual el sentido de la vitalidad cinética está congelado por la evidente inmovilidad gráfica y visual de la composición. De nuevo, por la simplificación cromática y la tensión antinaturalista orientada a un universo glacial, cristalizado fuera del tiempo fenomenológico, el cuadro vuelve a entrar en la serie de "obras lunares" con la que, desde mediados de los años veinte, Depero parece dialogar con el surrealismo.

En realidad, desde mediados de los años veinte, la pintura de Depero asume un estatus expresivo muy ambiguo. Los enunciados teóricos del artista, y las nuevas y poderosas formas de su "estilo de acero" celebran la unión entre futurismo y fascismo en nombre del progreso y de la modernidad.

La iconografía de sus cuadros, en cambio, va en la dirección contraria, alineándose con las ideas de Strapaese [ultraprovinciano]² en la celebración rural del trabajo en los campos y de las tradiciones ancestrales de las provincias italianas. Los cuadros *La fienagione* [La siega] [cf. fig. 13, p. 261], *Il muggi- to costruisce la vallata* [El mugido construye el valle], *Aratura (Paesaggio al tornio)* [Aradura (Paisaje con cabrestante)] [cf. fig. 12, p. 261], *Proiezioni crepuscolari* [Proyecciones crepusculares], *Polenta a fuoco duro* [Polenta a fuego vivo], *Splendori alpstri* [Esplendores alpestrés], *Lanterna* [Quinqué], *Il le- gnaio* [El leñador] y otros³, no sólo ya no muestran la ciudad, las máquinas y los enseres del progreso, sino que ilustran los oficios y las formas de vida humildes del eterno campo italiano.

Tras su viaje y la estancia en París, Depero parece haberse dado cuenta de que la quietud bucólica y aldeana de los paisajes capriotas que había pintado no es una realidad única del sur de Italia, sino que, de hecho, toda Italia ignora el fenómeno de la metrópolis moderna.

Tal ambigüedad entre un estilo futurista y una iconografía rural reaparece en el cuadro *Alto paesaggio d'acciaio (Alba e tramonto sulle Alpi)* [Alto paisaje de acero (Alba y ocaso sobre los Alpes)] [cat. 143], pintado en 1927, que se centra en la visión

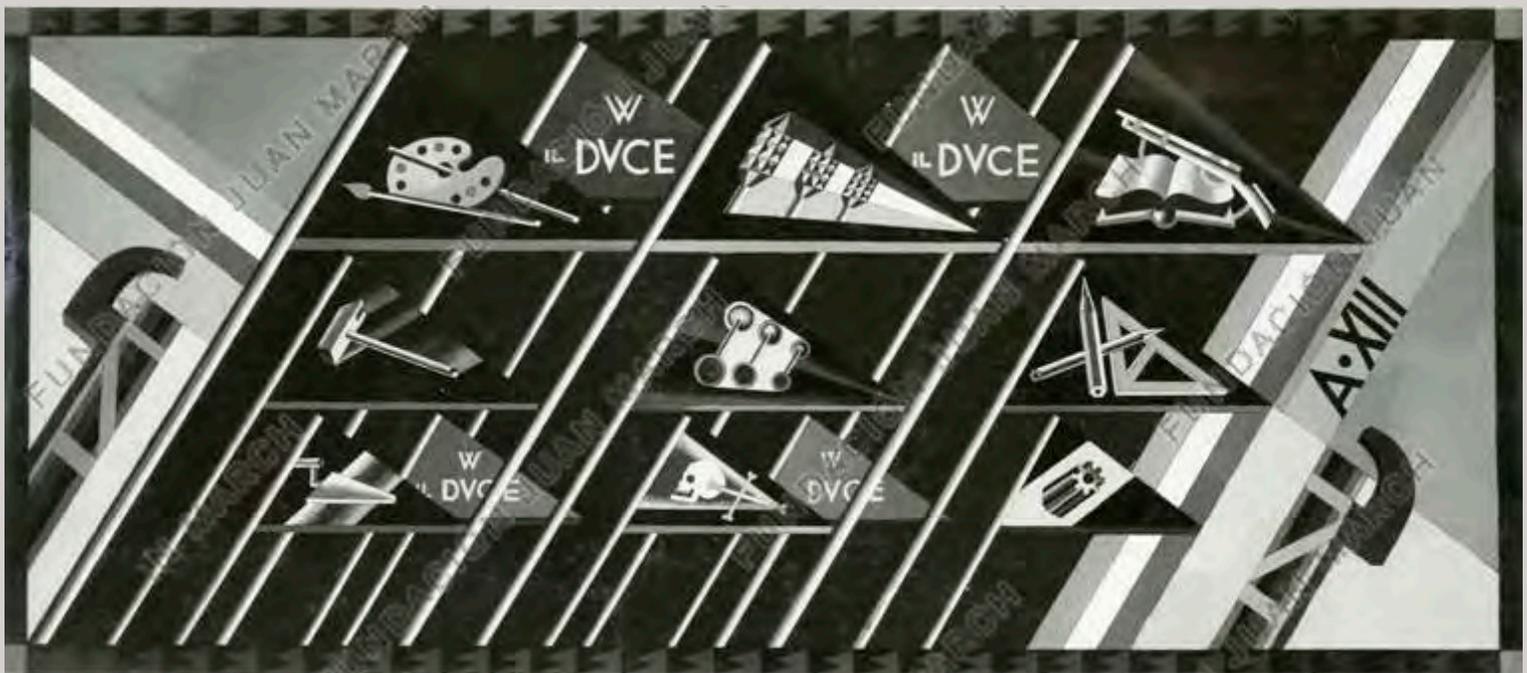
fig. 4. Fotografía de *Creare - costruire - volare* [Crear - construir - volar], posterior a 1934. Fotografía Alessandro Stucchi, Milán. MART, Archivio del '900, fondo Depero

fig. 5. Fotografía de *I gagliardetti della fede* [Los gallardetes de la fe], posterior a 1930. MART, Archivio del '900, fondo Depero



mecánica de una escena de labranza en un paisaje alpestre. Depero no da un trato nostálgico o sentimental a las montañas de sus orígenes, que, por el contrario, se convierten en un sistema plástico de masas torneadas a modo de volúmenes forjados en el hierro, cortados, pulidos y luego contemplados en la fría reverberación de su esplendor metálico. Los animales de tiro pierden toda connotación particular y se reducen a centelleantes estilizaciones plásticas universales del buey y del caballo, transformados en pesadas criaturas de acero, de perfil macizo y potente. La cromaticidad, exclusivamente en tonos negros, grises y blancos, refuerza la solidificación arquitectónica de los volúmenes, que se presentan con toda la sobresaliente irrupción de sus espesores plásticos. La combinación entre el estilo cartelístico y la neutra suspensión tonal de la configuración cromática crea una dimensión ciertamente mecanizada y metálica de la realidad, pero fuertemente distanciada en una burbuja temporal que remite al arquetípico carácter cíclico del universo, más que a la época de la máquina y a su iconografía conmemorativa.

El magnético clima de fábula del imaginario deperiano de la década anterior, se funde frente a la resistencia férrea del nuevo universo mecánico, dejando sin embargo traspasar una tensión hacia la naturaleza, la cultura y el comportamiento atávico del hombre, presentes como subtexto figurativo aunque de forma mecanizada. Insertando una referencia visual al tramonto, al desplegarse de los sólidos haces de luz que cortan la atmósfera, y a la labranza como momento de simbiosis productiva entre el hombre y la naturaleza, Depero no mira sólo a la sustancia mecánica que gobierna la estructura física de cada elemento del universo, de los hombres a los animales y a los objetos inanimados, sino también, y sobre todo, al principio último mecanicista que regula el ciclo continuo del universo.



En septiembre de 1928, Depero parte rumbo a Nueva York, donde tiene una exposición individual, realiza la decoración del restaurante Zucca y del comedor de Enrico and Paglieri; estudia soluciones escénicas y vestuarios para el Roxy Theatre y para el ballet *American Sketches*, centrado en coreografías libres desvinculadas de las normas académicas del ballet, realizadas por bailarines en leotardos decorados. Trabaja asiduamente en el campo del arte publicitario, realizando portadas e ilustraciones para las más importantes publicaciones del momento, *Vogue* [cat. 198]⁴, *Vanity Fair* [cat. 197, 199, 222], *Sparks* [cat. 214], *The New Yorker*, *News Auto Atlas* [cat. 217], *Atlantica* [cat. 170], y otras. Su larga estancia neoyorquina ofrece al artista significativos impulsos y sugerencias figurativas, sin por ello desarraigar de su base el imaginario y la aproximación desfigurativa, también porque, de hecho, Depero no consigue establecer relaciones constructivas con la vanguardia americana, hambrienta de novedades pero por entonces totalmente imantada por el clamor de la experimentación surrealista desembarcada desde el otro lado del océano.

La experiencia americana supone un retorno, bajo nuevas formas, a los temas de la modernidad legítimamente aclamados por el futurismo. En el cuadro *Big Sale (Mercato di Down-Town)* [Gran rebaja (Mercado en el centro)] [cat. 184], Depero redescubre la iconografía urbana expresando su atracción por el típico folklore multiétnico americano, reflejado sobre todo en la traducción plástica de la caricatura del *coon*⁵ afroamericano que trabaja en un mercado callejero, colocado junto al contorno estilizado del *boss* mafioso con el típico traje a rayas de los años treinta. El nativo afroamericano repite las facciones marcadas y tipificadas de la llamada “negritud”: labios pronunciados y prominentes, pendientes en las orejas y una vestimenta que evoca la imagen de un nativo trasplantado a la gran metrópolis, un eterno extranjero estigmatizado por Depero según aquella combinación de atracción y curiosidad que el artista tantas veces ha reservado al motivo figurativo y mental del “salvaje” inmune a la tecnologización del progreso. En oposición dialéctica con la espontánea carga vital, caracteriológica y cromática de los *coons* que venden sombreros y alimentos, el *boss* años treinta, envuelto en una imponente y elegante coraza negra a rayas, representa la otra cara de la alteridad americana, la superestructura cultural degenerada; en conjunto, se trata de la visión estilizada y sintética de América en el imaginario común de quien la observa desde el otro lado del océano.

La gran crisis provocada por el crack de la bolsa de Wall Street convence a Depero de regresar a Italia. Su firma aparece, debido a la disciplina de grupo, en el *Manifesto dell’Aeropittura futurista* [Manifiesto de la aeropintura futurista], que señala oficialmente el comienzo de un nuevo rumbo en la experiencia futurista, influenciada por la moderna mitología del vuelo y por las nuevas perspectivas aéreas entreabiertas por los progresos técnicos de



fig. 6. Fotografía de *Mare d'acciaio* [Mar de acero], posterior a 1934. MART, Archivio del '900, fondo Depero



fig. 7. Fotografía de *Solidità fascista* [Solidez fascista], posterior a 1934. MART, Archivio del '900, fondo Depero

la industria aeronáutica promovida por el régimen, y por tanto indirectamente condicionada también por la ideología fascista. Pero Depero nunca llevará a cabo investigaciones en esta dirección. Y no sólo esto: mientras, en los años del triunfo de la aeropintura, la revista turinesa *Stile futurista* exalta la nueva tendencia y el inédito lenguaje figurativo con el que experimentaba el movimiento –fundados sobre la ampliación del radio visual, la verticalización de la perspectiva y la distorsión de la visión óptica o sobre virtuosismos pictóricos del idealismo cósmico derivado de ellas–, Depero, en cambio, publica en esas mismas páginas el texto “*Stile di acciaio*” centrado en el nuevo núcleo de inspiración de la era moderna, la máquina, permaneciendo así anclado a los centros vitales de la búsqueda que ha motivado toda su personal trayectoria artística. Paradójicamente, los propios futuristas ya no hablan de acero, sino más bien de las nuevas aleaciones metálicas más ligeras, como la lata, necesarias para el nuevo desarrollo industrial que requiere la aviación. Prueba evidente de que para él el “estilo de acero” es ya una metáfora ideológica.

En estos términos, Depero comienza a definir su posición personal respecto a la ambigua relación futurismo-fascismo: para él el futurismo es la expresión del genio revolucionario que conducirá

al esplendor de la nueva Italia, trazando el camino de un arte renovado, dotado de un estilo nuevo, el “estilo de acero” con el que supera todos los estilos del pasado: “Hoy los futuristas crean obras inspiradas en la gloria, en el heroísmo, en la solidaridad constructiva de la gran revolución fascista”⁶. Obviamente, la poética del arte mecánico, ideológicamente tan radicalizada por Depero, no tiene ninguna relación con el mundo del trabajo y con la clase proletaria de los talleres industriales, como había sido teorizado por el futurismo de Vinicio Paladini en el transcurso de la primera mitad de los años veinte⁷.

Cuando, dentro de la aeropintura, Prampolini inaugura el nuevo curso del idealismo cósmico, pintando *Palombaro dello spazio* [Buceador del espacio, 1929], Depero lleva a cabo un análisis entusiasta de este cuadro⁸. Pinta entonces *Prismi lunari* [Prismas lunares] [cf. fig. 15, p. 262], composición visionaria e impregnada de gusto metafísico, en la que presenta la descomposición de un interior estructurado como una doble caja de perspectiva suspendida en un espacio sideral sin tiempo, en una visión etérea intensificada por la concisa oposición cromática entre el negro denso del cielo y los distintos azules de la sólida construcción del interior intimista. El cuerpo plástico de la habitación y los objetos que la pueblan son esculpidos una vez más por los haces solidificados de las luces lunares, que penetran y tallan formas cristalinas y resplandecientes dispersas según una perspectiva multifocal, cada una valorizada en su específica e inconexa evidencia plástica. Depero repropone, en síntesis, todos los factores lingüísticos añadidos progresivamente al propio repertorio estético y teórico, no en último lugar el detalle de la luna que, duplicada a derecha e izquierda de la estructura plástica suspendida, describe un movimiento



fig. 8. Fotografía de dibujos de aviaadores a lápiz, posterior a 1934. MART, Archivo del '900, fondo Depero

fig. 9. Fotografía de *Nuova luce. Progetto per pavimento in mosaico per Casa Balilla* [Nueva luz. Proyecto para un suelo en mosaico para la Casa Balilla], posterior a 1935. MART, Archivo del '900, fondo Depero



cíclico, y por tanto vital, que, una vez más, reaviva la reflexión sobre el mecanicismo intrínseco del universo. Este, si al final se revela como una máquina, la más perfecta de las máquinas, encuentra en la propia mecanicidad el secreto mismo de la vida del cosmos, por encima del tiempo y del espacio.

En el plano teórico, la posición de Depero en cuanto a la relación contradictoria entre el futurismo y el fascismo parece uno de los puntos más conflictivos, precisamente por el repliegue de su pintura hacia la realidad provincial de su tierra natal y hacia los temas rurales de la Italia ancestral. Con la aeropintura y la celebración de las nuevas fronteras abiertas por la industria aeronáutica incentivada por Mussolini, el futurismo conoce una nueva alineación ideológica con el régimen, convirtiéndose en el instrumento tecnocrático con el que el fascismo divulga y arraiga en el imaginario común el mito de una modernización a marchas forzadas del país y de la plasmación definitiva del proyecto de industrialización y expansión imperialista: no por azar son estos los años en los que el fascismo recibe el máximo apoyo nacional. Para sostenerse recíprocamente, futurismo y fascismo se alían en este periodo en un pacto ambiguo y forzoso. La revista *Futurismo* [cat. 240, 241, 249, 251, 252], publicada en Roma por Mino Somenzi⁹ como *Settimanale dell'Artecrazia Italiana* [Semanao de la artecrazia italiana], representa el órgano oficial del movimiento en esta fase de simbiosis ideológica y sometimiento al régimen. Ligada a las ideas y a la apertura internacional de Stracittà¹⁰, la revista evidencia la necesidad de un arte de Estado y encuentra en el neofuturismo de los años treinta la mejor expresión italiana capaz de promoverlo. Paralelamente y de forma complementaria, Somenzi exalta la identidad estética futurista y la grandiosidad política fascista, estableciendo una correspondencia ideológica entre el papel de Marinetti y el de Mussolini, ambos investidos del culto que se reserva al *capo*, a la figura-faro del culto del movimiento, y, por extensión, entre el “dinamismo artístico” de uno y el “político” del otro, consolidando en el sentir popular la fórmula del llamado “futuro-fascismo”.

Depero se sitúa en esta ambigua relación entre el futurismo y el fascismo, confirmándolo en sus contenidos esenciales, pero con la habitual libertad ideológica que lo caracteriza. Publicando, en Rovereto, la revista *Futurismo 1932*, reemprende la línea oficial del movimiento futurista elaborada por Marinetti. Rechaza por tanto toda mezcla engañosa entre el arte y la política, afirmando que Marinetti y Mussolini son dos personalidades superpuestas en una armonía perfecta, generadora del destino de grandeza de la nueva Italia. Al año siguiente, en su nueva revista *Dinamo futurista* [cat. 243-246, 254], escribe: “Hoy existe, de forma tangible y absolutamente irrefutable, una atmósfera futurista”, haciendo referencia a la oleada de progreso y a la ideología industrial y productiva promovida tanto por Mussolini como por Marinetti. Sin embargo, mientras Somenzi inscribe cada vez más la re-



fig. 10. Fotografía de *Ala Fascista* (Arazzo concorso Gianni Caproni, VI Sindacale d'Arte di Trento) [Ala fascista (Tapiz para el concurso Gianni Caproni, VI Sindacale de Arte de Trento)], 1937. MART, Archivo del '900, fondo Depero

flexión sobre la Italia fascista en una proyección internacional, Depero publica un ensayo de Sartori¹¹ titulado *Dinamizziamo la provincia* [Dinamicemos las provincias], que propone recuperar y valorizar los sectores más inertes de la sociedad y de la vida cultural italiana, en nombre de un renovado activismo productivista. La asidua implicación de Depero en el campo de la promoción publicitaria confirma su activa participación en la nueva perspectiva productivista del arte y de la cultura con la que, tanto el futurismo como el fascismo, parecen buscar alinearse con la ideología del productivismo ruso. Aunque, obviamente y a diferencia de este último, el productivismo del arte futurista no tiene en su base ninguna utilidad social de mejora de la calidad de vida. Al contrario, fundado sobre el vitalismo nietzscheano y bergsonianos, el pensamiento productivista de Marinetti está sometido al capitalismo y a la razón de la nación fascista.

Las páginas de *Dinamo futurista* se convierten en el espacio dialéctico en el que Depero documenta la progresiva discrepancia entre futurismo y fascismo, y en las que, con espíritu combativo, ejerce una infatigable defensa del futurismo, aunque, poco a poco, este comienza a ser denigrado por el régimen, tachado como arte malsano y antitradicionalista y finalmente asimiliado con el espíritu subversivo y antinacionalista de los bolcheviques y de los judíos. Publica, de hecho, la reseña de la importante *Mostra della rivoluzione fascista* [Exposición de la revolución fascista] celebrada el año anterior en Roma para celebrar el décimo aniversario de la Marcha sobre Roma¹². La exposición debía haber sido un testimonio del culmen

de la simbiosis entre los dos movimientos, con el reconocimiento por parte del fascismo del valor propagandístico de las más modernas formas de expresión vanguardistas, entre ellas el fotomontaje, la plástica mural, las esculturas de materiales poco tradicionales, etc. En las páginas de la revista, en cambio, Prampolini habla de un intento por parte del régimen de ocultar, en los medios informativos, la contribución futurista a la exposición. Marginado y desacreditado, para sobrevivir el futurismo intenta restablecer un contacto constructivo con el poder, profundizando en el núcleo original de su propia búsqueda expresiva a través de un tradicionalismo autoreferencial que, recuperando las conquistas pasadas del movimiento de Marinetti y recordando el propio esfuerzo intervencionista durante la Primera Guerra Mundial, pudiera en parte satisfacer la imposición fascista de fidelidad al régimen.

Anhelada por Marinetti, esta estrategia lleva a la organización, en Milán, en 1933, de una exposición retrospectiva dedicada a Boccioni, símbolo de la primera etapa heroica de la vanguardia futurista y ferviente partidario del intervencionismo. Por otra parte, también Mussolini, aislado en ámbito internacional, vio en la evocación de la memoria de Boccioni la posibilidad de reavivar un prestigio cultural que fuera capaz de llamar la atención de Francia y de echar así la semilla de nuevas alianzas políticas. En cambio, la exposición suscitó la implacable desaprobación de los sectores más intransigentes del régimen. En las páginas de *Dinamo futurista*, Depero responde a los ataques, resaltando el "carácter combativo" de la muestra, defendiéndola contra "algunos italianos" que "se obstinan en cerrar el paso del futurismo". Tras estos sucesos *Dinamo futurista* deja de publicarse. La simbiosis futuro-fascismo se ha roto definitivamente.

La búsqueda deperiana, sin embargo, continúa irrefrenable. En 1934, el artista publica *Liriche radiofoniche* [Poemas radiofónicos] [cat. 255], composiciones pensadas para "locutores de radio", en los que se funden, en un "estilo simultáneo y festivo [...], lirismo poético [y] lirismo fónico, sonoro y ruidista"¹³. Depero intenta adaptar el goce del oyente al nuevo ritmo y a las nuevas condiciones de escucha de la vida moderna, proponiendo así transmisiones radiofónicas que tengan "claridad comunicativa", "vibración emocional", "imaginación unida y orgánica aunque contrastante" y "un feliz sentido de la amalgama de realidad y fantasía". En realidad no logra obtener el aspecto mucho más revolucionario de aquel "arte del espacio" que Marinetti elabora en la misma época, interviniendo en el nuevo campo de la radiofonía¹⁴ hasta prefigurar la poética espacial propulsada en la posguerra por Lucio Fontana¹⁵.

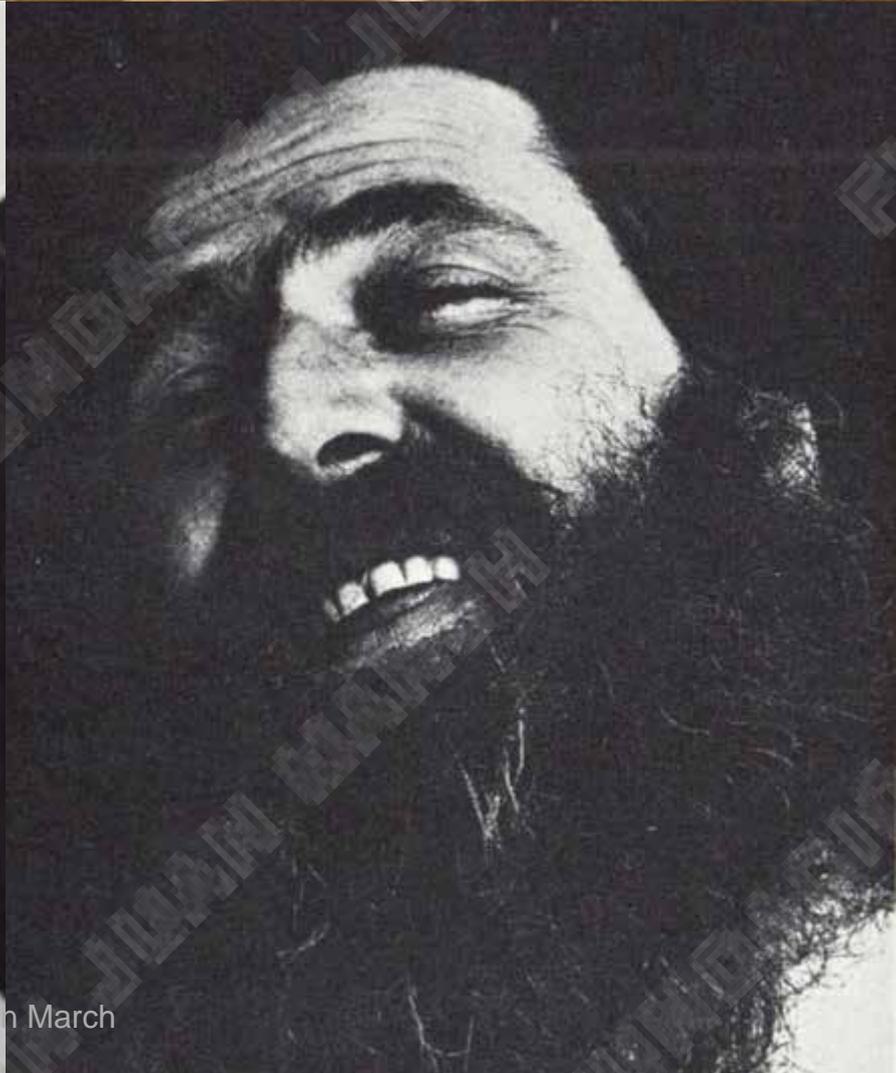
Depero firma también el *Manifesto della Plastica Murale Futurista* [Manifiesto de la plástica mural futurista], sin que, como para la aeropintura, la nueva estética incida y modifique su lenguaje y su orientación estética. En este período, por el contrario, es el paisaje trentino, en el cual ahora se ha

retratado establemente, se convierte en el personaje habitual de una pintura paisajística de la centralidad perspectiva fuertemente arquitectónica, sintetizada en una composición plástica cada vez más maciza y pronunciada, destemplada por las implantaciones tonales uniformes y algunas veces neutros, que se orientan cada vez más hacia una paleta cromática otoñal. Como aparece en las obras más tarde, entre ellas *Casa alpêtre in blu* [Casas alpestres en azul], un cuadro en el que todo gira en torno a la articulación plástica entre los azules, amarillos y marrones. De nuevo, el paisaje natural, alejado de toda celebración mitológica de la metrópolis, es un espacio familiar, calido y suspendido en una dimensión etérea y ahistórica. En los años siguientes Depero desaparece paulatinamente del clamor de la escena de vanguardia, pero continúa una actividad constante y apasionada.

1 Texto original publicado en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012, pp. 280-88 (L'esperienza futurista di Fortunato Depero) [N. del Ed.].

- 2 Movimiento literario y cultural que se desarrolló en Italia a mediados de los años veinte, que defendía las propias tradiciones rurales [N. del Ed.].
- 3 Para un extenso dossier iconográfico, cf. Maurizio Scudiero, *Depero, l'uomo e l'artista*. Rovereto: Egon, 2009.
- 4 *Vogue* nunca llegó a publicarlas, como anota R. Bedarida en su ensayo. Cf. p. 331 de este catálogo [N. del Ed.].
- 5 Término despectivo para el negro afroamericano, quizás aféresis de baracoón [barracón] [N. del Ed.].
- 6 "Oggi, i futuristi creano opere ispirate alla gloria, all'erosimo, alla solidarietà costruttiva della grande rivoluzione fascista". Fortunato Depero, "Stile di acciaio", *Arte viva*, nº 3 (Roma, noviembre 1958), pp. 37-8.
- 7 Cf. Giovanni Lista, *Vinicio Paladini, dal futurismo all'immaginario*. Bolonia: Edizioni del Cavaliere Azzurro, 1988.
- 8 Fortunato Depero, "Prampolini: «Palombaro dello spazio»", *Dinamo Futurista*, año 1, nº 1 (febrero 1933).
- 9 Mino [Stanislao] Somenzi (1899-1948), pintor y escritor, uno de los firmantes del *Manifesto dell'Aeropittura futurista* [N. del Ed.].
- 10 Movimiento que, dentro del mismo régimen fascista, se contraponía a Strapaese (cf. *supra*), promoviendo el cosmopolitismo y la vida ciudadana [N. del Ed.].

- 11 Se trata del poeta Franco Sartori (1892-1965) [N. del Ed.].
- 12 La ocupación de Roma por Mussolini y sus seguidores se produjo entre el 27 y el 29 de octubre de 1922. Cuarenta años después fue objeto de una película de igual título dirigida por Dino Risi [N. del Ed.].
- 13 Fortunato Depero, prefacio al volumen *Liriche radiofoniche* [se publica, en traducción española, en este catálogo, p. 424, N. del Ed.].
- 14 Cf. Giovanni Lista, *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia*. Milán: Silvana Editoriale, 2008.
[Sobre Marinetti y la radio cf. el *Manifesto futurista della Radio*, publicado en traducción española en este catálogo, pp. 379-80, N. del Ed.].
- 15 Lucio Fontana (1899-1968), artista polifacético (pintor, escultor, ceramista y diseñador gráfico) italo-argentino, fundador del espacialismo y autor del *Manifesto blanco*, que recoge los postulados esenciales de este movimiento [N. del Ed.].



LA FORTUNA
CRÍTICA Y LA

RECEPCIÓN

DEPERO

ARTÍSTICA DE

FABIO BELLONI

En la actualidad, Fortunato Depero es considerado de forma unánime como una figura clave en los acontecimientos artísticos del *Novecento* italiano. A lo largo de las décadas, numerosos estudios han aclarado sus puntos fuertes: la lectura original y autónoma del futurismo, la larga estancia en Nueva York en un periodo en el que París era aún la meta preferida de los artistas, y, sobre todo, la capacidad de superar la tradicional jerarquía de los géneros

para abrirse a técnicas y ámbitos muy diferentes. Sin embargo, no siempre se ha reconocido su valía, que durante mucho tiempo, antes y después de su muerte, se ha preferido minimizar. Depero se presentaba como un subalterno, un autor menor, que en gran parte dependía de su maestro, Giacomo Balla, y confinado en aquella serie de experimentos a largo plazo más o menos adecuadamente definidos como “segundo futurismo”¹.

Depero fallece en Rovereto a la edad de sesenta y ocho años, a finales de 1960, en un periodo aún marcado por la celebración del quincuagésimo aniversario del primer manifiesto futurista. Los estudios sobre este movimiento experimentaron de inmediato una incrementación: las iniciativas expositivas y editoriales que se estaban sucediendo no tenían precedente en cantidad y empeño². Son tantas, que aquí sólo es posible recordar las

Autoritratto con smorfia [Autorretrato con mueca], Roma, 11 noviembre 1915. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 8,9 x 8,8 cm. MART, Archivio del '900, fondo Depero / *Autoritratto con pugno* [Autorretrato con puño], Roma, 1915. Archivio Depero [cat. 31] / Michelangelo Pistoletto, *Il barocco e le maschere* [el barroco y las máscaras], 1970. Fondazione Pistoletto, Einaudi

principales. Dos años antes, en 1958, en Roma, Maria Teresa Fiori y Maria Laura Drudi Gambillo habían realizado una obra todavía hoy fundamental: *Archivi del futurismo*³, un volumen que por primera vez daba un orden filológico a la confusión de los escritos, manifiestos y declaraciones producidos por el futurismo. Esta iniciativa era la antesala de la gran muestra que, sólo un año después y siempre en Roma, el Palazzo delle Esposizioni dedicaba al futurismo. Al año siguiente, la XXX Biennale di Venezia, que será conocida por haber establecido el triunfo de lo informal, reservó su exposición histórica al futurismo. Por su parte, en Milán se abría el Istituto Internazionale di Studi sul Futurismo [Instituto Internacional de Estudios sobre el Futurismo] (ISISUF), una organización dedicada a promover el conocimiento del futurismo mediante documentos de primera mano. También en Milán en 1959 y 1960, Guido Ballo dedicaba un curso entero en la Academia de Bellas Artes de Brera a los orígenes del futurismo. Raffaele Carrieri, por su parte, trabajaba en una monografía sobre el tema, que será editada por Galleria il Milione en 1961. En medio de todos estos eventos, en 1959 se había producido uno de carácter diferente, pero no menos importante: la inauguración en Rovereto de la Galleria Permanente e Museo Depero [fig. 1]. Se trataba de un hecho de gran resonancia por al menos dos motivos; en Italia era el primer museo dedicado íntegramente a un artista contemporáneo y además aún vivo; y era el “Primer museo futurista de Italia”, como proclamaba orgullosamente la insignia de la entrada.

Pues bien, ante tal cantidad de eventos se podría esperar algún tipo de reacción, de honores tras la desaparición de uno de los últimos artistas futuristas en activo. Por el contrario, el 29 de noviembre de 1960, cuando, después de una larga enfermedad, muere Fortunato Depero, los acontecimientos se suceden de forma muy diferente a lo que hoy podríamos pensar. En los días siguientes, los periódicos locales trentinos dieron a la noticia un previsible énfasis; entre los nacionales, casi ninguno pareció reparar en ella. Solo *il Corriere della sera* mencionó el hecho y lo más sorprendente son los escasos y poco halagadores comentarios. Leonardo Borgese, el autor de la necrológica y, en aquellos años, crítico de referencia del diario, recordaba al artista sin mostrar señal alguna de simpatía. Al contrario, se refirió a él como “un buen artesano”, “decorador”, pintor “caprichoso” y “bizarro”⁴. Es verdad que Borgese era uno de los críticos más conservadores –incluso podemos decir retrógrado– cuyos gustos iban en otra dirección: resta decir que comentarios tan mezquinos sobre Depero eran compartidos por la comunidad contemporánea de artistas y críticos.

Los hechos se pueden explicar de forma bastante simple: para el público de aquel entonces, Depero no es Boccioni, no es Balla, no es Severini, ni siquiera Carrà. En pocas palabras, no es un artista al que se le atribuya la misma dignidad que se le reconoce a los demás futuristas. Por este motivo,



fig. 1. Galleria permanente e Museo Depero en Rovereto, *Domus*, n.º 390 (Milán, mayo 1962). MART, Archivo del '900, fondo Depero

fig. 2. *20th Century Italian Art* [Arte italiano del siglo XX]. The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, 1949



con la excepción de la colección de Gianni Mattioli, sus obras no entraron en las más importantes colecciones de arte que se estaban formando en ese momento. Las pinturas, los tapices y las esculturas de Depero faltan en las colecciones milanesas de Riccardo Jucker o Emilio Jesi. Igual que siguen siendo ajenas a las pocas pero notables colecciones internacionales atraídas por el futurismo, como es el caso de la de Lydia Winston Malbin en Estados Unidos y la de Erick Estrorick en Inglaterra.

Existen, para este distanciamiento, diversos motivos. El primero y más importante hay que buscarlo en las entonces dominantes interpretaciones historiográficas del futurismo⁵. Durante mucho tiempo, hasta bien entrados los sesenta, los historiadores delimitaron la cronología del futurismo a fechas muy precisas: entre 1909 (año del primer manifiesto futurista) y 1916 (año de la muerte de Boccioni y del alejamiento de Severini y Carrà). Sobre todo 1916 era una fecha estratégica, ya que escogerla era la manera de distanciarse del nacimiento del fascismo (1919) con el que no pocos exponentes del movimiento se habían comprometido⁶. Depero se había adherido al grupo oficialmente en 1914; es verdad que sólo un año después había escrito con Balla uno de los manifiestos más importantes, *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo] [cat. 36]⁷, pero había conseguido sus obras más maduras sólo al acabar la década. Por este motivo, no hubo demasiados problemas en considerarlo un futurista de segunda generación, un artista perteneciente a aquello que, especialmente desde finales de los años cincuenta, se denominará “segundo futurismo”⁸.

Hay un evento expositivo que instituye a nivel internacional la fecha en la que concluye el futurismo, se trata de la *XX Century Italian Art* [Arte italiano del siglo XX] [fig. 2], exposición de 1949 comisariada por Thrall Soby y Alfred Barr en el MoMA de Nueva York⁹. Es una ocasión importante por varios motivos, pero esencialmente porque,

por primera vez, se reconocían en el futurismo y en la metafísica los fundamentos del arte moderno italiano. En aquella muestra, las obras futuristas se detenían en 1915, por lo que el trabajo de Depero no estaba documentado. Gracias a la densa correspondencia con Soby y Barr sabemos que el artista intentó, por todos los medios, convencer a los comisarios de su participación, pero al final no pudo más que tomar nota de su propia exclusión¹⁰. Justo al inicio de aquel año, acababa de volver de su segundo viaje a Estados Unidos, tan largo como infructuoso, y sabemos por sus escritos que la elección le pareció una injusticia, casi una afrenta. En una carta enviada a Gianni Mattioli el 20 de junio de 1949, el artista expresaba su amargura. He aquí un pasaje:

Hoy he recibido otra carta de Salterini¹¹ fechada el 15 de junio con la respuesta de Mr. Barr, en la cual me excluye taxativamente porque las obras no pertenecen al periodo 1910-1915. Con esta excusa también se excluyó a Prampolini, Dottori, Fillia y otros, porque pertenecían también a la segunda oleada futurista. La carta habla en estos términos, ¡porque no quiere decir más francamente fascistas!¹².

En el caso de Depero, efectivamente, el vínculo con el fascismo no era un problema irrelevante: había colaborado y apoyado plenamente al régimen con cuadros, proyectos y obras publicitarias. Por si no fuese bastante, cuando todo parecía desmoronarse, también había dado a la imprenta *A passo romano* [cat. 271], un volumen publicado por la editorial trentina *Creder, obbedire, combattere* [Creer, obedecer, combatir] en la primavera de 1943, con lo que mostraba no ser consciente del giro que habían tomado los acontecimientos. Depero realizaba una apología del fascismo a través de una sombría secuencia de textos, poesías e imágenes: después de la caída del régimen (el 25 de julio de 1943) se apresuró a destruir las copias que aún poseía para eliminar las pruebas más comprometedoras de su pasado reciente¹³.

Sin embargo, sería simplista interpretar la desgracia de Depero en la inmediata posguerra sólo a la luz de su convencida militancia fascista. Si este fuese el único problema, no se entendería por qué un artista políticamente aún más comprometido que él, Mario Sironi pudo participar en *xx Century Italian Art* y, en la década siguiente, recibir premios u organizar no pocas exposiciones en el extranjero, especialmente en Estados Unidos¹⁴. El recorrido fascista de Depero fue, tanto para él como para otros muchos autores de su generación, una carga pesada. Pero al final no tan paralizante, ya que, por ejemplo, en 1959, en el catálogo de su propio Museo (de hecho el último libro querido y dirigido por el artista) él mismo decidía publicar a doble página, sin cautela, incluso con total desenvoltura, un antiguo boceto suyo para un gran mural en el que aparecían esvásticas y fascas de lictores¹⁵.

Por tanto, debe haber habido otra razón más decisiva en la base de ese desapego. Debe haber habido otro motivo; es decir, si Depero no ha llamado la atención de los más importantes críticos del momento –de Giulio Carlo Argan a Cesare Brandi; de

Giuseppe Marchiori a Carlo Ludovico Ragghianti–, y ni siquiera la de los más preparados marchantes, especialmente de Carlo Cardazzo, propietario de la veneciana galería Il Cavallino con el que en los años cincuenta tenía algunos planes personales que después fracasaron¹⁶. Es importante sopesar también el gusto de la época, la estética dominante y compartida por la mayoría. Las obras más conocidas de Depero en los años cuarenta y cincuenta –es decir, las que con mayor insistencia circularon en muestras y en revistas especializadas–, eran las más recientes. Se trataba de una extraña mezcla de futurismo, metafísica y surrealismo: una pintura singular, no siempre persuasiva. Es la pintura de un artista en declive, un artista que ha perdido la vitalidad de los primeros años para asumir algo recargado y donde un gusto vernacular se une con frecuencia a acentos visionarios. Bruno Passamani ha escrito al respecto: “En un exceso de su sentido del humor, Depero transfiere el lema formal a la esfera de lo grotesco, realizando una de las más clamorosas desacralizaciones a costa de su propia pintura y de la pintura dinámica”¹⁷.

Está claro que una imaginación similar resultaba incapaz de establecer una relación con su propia época: no podía ofrecer soluciones a los problemas sobre los cuales estaban debatiendo los artistas y críticos más actuales, el problema de la abstracción o de un arte con implicaciones sociales. Depero parecía un pintor evasivo, perdido en un mundo de fábula, lo más lejano imaginable de los problemas del *engagement* [compromiso] que, en cambio, agitaban las discusiones cotidianas. En su conjunto, tanto entonces como ahora, Depero parecía un irregular, difícil de ubicar en el interior de la tradición artística italiana. El carácter alegre, irónico, jocosos, a menudo decorativo, hacían de

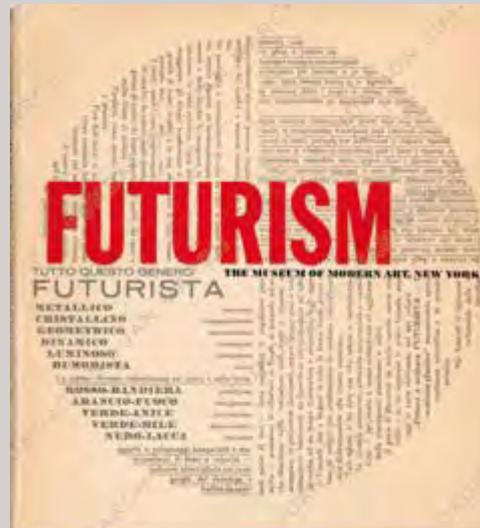


fig. 3. Catálogo de la exposición *Futurism* [Futurismo], The Museum of Modern Art, MoMA, Nueva York, mayo-septiembre 1961. Biblioteca Fundación Juan March, Fondo Especial Fernando Zóbel

él casi una anomalía en un filón del siglo XX que parecía apoyarse sobre otras bases. Y después, su excentricidad –¿era pintor, gráfico, publicitario o escenógrafo?– lo caracterizaba como una figura híbrida, bien lejana de aquella del pintor puro todavía tan apreciada en una cultura de cuño crociano¹⁸.

Ya en la inmediata posguerra, algunos futuristas –especialmente Balla y Severini– se convirtieron en ejemplos importantes para los artistas de la última generación orientados en el camino de la abstracción¹⁹. También Depero habría podido ser un modelo, pero esto no ocurrió por una única razón: hasta finales de los años sesenta, siguió siendo un artista misterioso, semidesconocido, cuyos cuadros presentes en muestras o en revistas eran siempre los mismos. Es cierto, en Rovereto existía un museo dedicado enteramente a él, pero se trataba de un museo en gran parte compuesto por obras tardías, y por tanto menos emblemáticas. Incluso los numerosos libros publicados a lo largo de décadas como amplio repertorio de su trabajo –sobre todo *Depero futurista* (el libro *imbullonato* de 1927) [cat. 148] y *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* (autobiografía de 1940) [cat. 269]²⁰– seguían siendo ediciones raras y de hecho no se difundían. El problema de fondo es que muchos trabajos de sus inicios se habían perdido, destruido o conservado en colecciones inaccesibles, como la de Léonide Massine o Serguéi Diáguilev. Como testimonio de su existencia quedaban fotos antiguas o las reelaboraciones que Depero comenzó a producir desde finales de los años cuarenta, vendiéndolas como originales²¹.

Sin embargo, desde principios de los años sesenta la situación comenzó a cambiar. El trabajo de Depero acabó en el centro de un lento pero continuo proceso de rehabilitación. Desde aquel momento, las muestras individuales en lugares públicos y privados crecieron en número hoy difícilmente controlable. Se trata de una multitud de ocasiones facilitadas por Gianni Mattioli, que había sido amigo del artista y el coleccionista más apasionado de su obra, el único con el que de verdad pudo contar Depero desde los primeros años veinte hasta el fin de sus días²². Detrás de tales exposiciones estaba siempre Mattioli; por ejemplo, en la galería Toninelli de Milán en 1962, en la Quadriennale de Roma en 1965, en la Villa Reale de Monza y en la Galleria Annunziata de Milán en 1966, en la Martano de Turín en 1969 y en la Square Gallery de Milán en 1971. Fue sobre todo él quien ideó la primera gran retrospectiva, ubicada en el Museo Civico de Bassano del Grappa en el verano de 1970.

También en el extranjero, en Estados Unidos, finalmente se prestó atención al artista de Rovereto. La gran reseña organizada en el MoMA sobre el futurismo en 1961 [fig. 3] continuó seleccionando la obra en base a las fechas canónicas, y por tanto siguió excluyendo el trabajo de Depero. Sin embargo, curiosamente, Joshua Taylor eligió, para la cubierta del catálogo, una tabla parolibre sacada del libro *imbullonato*. Al año siguiente, en 1962, la New York Public Library celebró los ochenta años

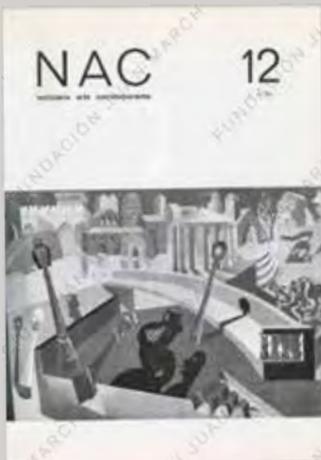
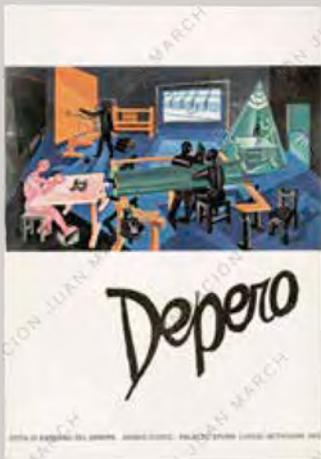


fig. 4. Catálogo de la exposición *Depero*, Museo Civico-Palazzo Sturm, Bassano del Grappa, julio-septiembre 1970. MART, Archivo del '900, fondo Depero

fig. 5. *NAC*, *Notiziario di Arte Contemporanea*, n° 12 (Roma, abril 1969). MART, Archivo del '900, fondo Depero

fig. 6. Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art* [Las dos vanguardias: del futurismo al arte pop]. Milán: Lerici, 1966. Colección particular

de Igor Stravinsky con la exposición *Stravinsky and dance* [Stravinsky y la danza]; para la ocasión se expusieron algunas fotos y bocetos hechos para *Le chant du rossignol* [El ruiseñor] [cat. 51-53, 59, 60]. Entre 1967 y 1970, otras obras importantes de la colección Mattioli se pudieron ver en la exposición itinerante entre Washington, Dallas, Nueva York y otras ciudades americanas.

Al cambiar la década, estalló lo que quizás no sea excesivo definir como “caso Depero”. Por primera vez, también gracias al progresivo reordenamiento de su archivo documental y al paralelo relanzamiento crítico de Balla, el artista comenzó a ser estudiado en serio. Bruno Passamani, joven director del Museo Civico de Bassano del Grappa –que se había graduado en Roma con Lionello Venturi– fue el comisario de las primeras y realmente importantes muestras dedicadas a él [fig. 4]. Sus catálogos se convirtieron en instrumentos preciosos; publicaban trabajos inéditos, reunían textos y ordenaban fechas aún inciertas. Desde aquel momento el nombre y las obras del artista comenzaron a verse también en los lugares reservados a los más vivos debates en curso. Dos ejemplos son suficientes: en abril de 1969 *NAC* [*Notiziario di Arte Contemporanea*], la revista más popular de

arte contemporáneo, publicó en su portada *Città meccanizzata dalle ombre*, de 1919 [fig. 5, cf. cat. 99]. Inmediatamente después *Marcatrè*, la revista italiana de vanguardia más importante y la más atenta al arte pop y al arte povera, dedicó un dossier de casi cuarenta páginas a Depero y al teatro²³.

¿Qué llevó al artista a ser el centro de atención? En aquel momento estaba madurando una nueva oleada de estudios, exposiciones y libros sobre el futurismo. Una generación diferente de críticos se dedicaba a releer arte sin las cargas y conceptos preconcebidos que hasta ahora habían gravado las investigaciones. Se imponía una mirada más sosegada: como ya había evidenciado Günter Berghaus, la ecuación “futurismo igual a fascismo” perdía terreno progresivamente²⁴. Además, en general, se comenzó a comprender que mucho de lo que estaba sucediendo en los ambientes punteros italianos y extranjeros encontraba sus raíces en las experiencias de principios de siglo. Esta es, por ejemplo, la tesis de un libro crucial, *Le due avanguardie* [Las dos vanguardias] (1966) [fig. 6], en el que Maurizio Calvesi subrayaba la continuidad entre pasado y presente; entre futurismo, neodadaísmo y arte pop. En un clima así, Depero consiguió un crédito desconocido hasta entonces:

fig. 7. Gino Marotta, *Naturale artificiale* [Natural artificial], 1968. Colección particular

fig. 8. *Flora e fauna magica* [Flora y fauna mágica], 1920. Colección particular, Suiza [cat. 101]





fig. 12. *Clavel nella funicolare* [Clavel en el funicular], 1917-18. Colección particular

fig. 11. *Enrico Baj, I Funerali dell'anarchico Pinelli* [Los funerales del anarquista Pinelli], 1972. Fondazione Marconi, Milán.

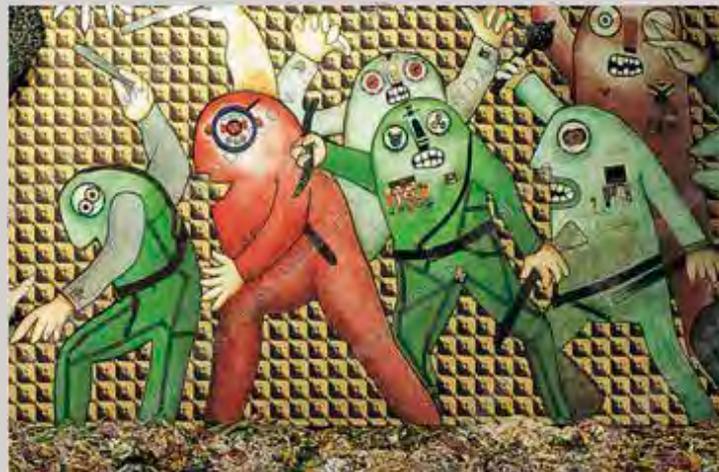


fig. 9. *Mario Ceroli, Ultima cena* [Última cena], 1965. Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, con permesso del Ministero dei Beni delle Attività Culturali e del Turismo



fig. 10. *Martellatori macchina* [Martilladores máquina], París, 1925. MART, Archivo del '900, fondo Depero [cat. 131]

Reconstrucción futurista del universo, el documento escrito en 1915 en colaboración con Balla, se convirtió en un importante precedente teórico para un arte que quería superar los umbrales del cuadro tradicional y abrirse a cada ámbito de la existencia. Depero y el teatro era el tema que más interés suscitaba: sus contactos con Diáguilev, sus colaboraciones con Clavel [cat. 66, 73, 74], las pruebas para Cangiullo, *Mimismagia* [cat. 47-50], *ANIHCCAM 3000* [Máquina 3000] [cf. fig. 9, p. 312]. Fue de estos temas de los que Michael Kirby habló con su viuda, Rosetta, cuando en julio de 1969, viajó desde Nueva

York a Rovereto para entrevistarla cuando preparaba el volumen *Futurist Performance*²⁵.

En un momento en el que artistas y críticos discutían con insistencia creciente sobre “arte-juego” [arte-juego]²⁶, Depero se convertía en una figura de referencia, en un maestro. Y, leídas en sintonía con el gusto coetáneo, las obras de Depero adquirían una sorprendente actualidad. Su carácter exótico, coloreado e irreal regresaba en las esculturas de metacrilato de Gino Marotta [fig. 7, 8]; la multiplicación de la imagen recortada, en las maderas de Mario Ceroli [fig. 9, 10]; el ademán grotesco, en los lienzos de Enrico Baj [fig. 11, 12], por ejem-

plo. Parecían afines también las experiencias de la poesía visual, las del diseño o incluso las investigaciones de carácter comportamental. Ninguno de estos autores o grupos ha expresado jamás con palabras su devoción por Depero, y por supuesto no podemos pensar que sus trabajos dependieron de él, pero es importante comprender que el clima visual de entonces parecía el más adecuado y dispuesto para su rehabilitación.

Sin embargo, entre tantos casos, hay uno que ha querido rendir abierto homenaje a Depero. En septiembre de 1980 en el Teatro Comunale de L'Aquila, Fabio Mauri montó *Gran serata futurista*



fig. 15. Escenografía de flores mecánicas para el ballet ruso presentado en Roma en 1917 por Serguéi Diáguilev con la pieza musical "El ruiseñor" de Ígor Stravinsky, 1917. Colección particular, Suiza [cat. 53]

fig. 16. Catálogo de la exposición *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo], Musei Civici, Turín, junio-octubre 1980. Biblioteca Fundación Juan March



fig. 13. Programa de mano de *Gran serata futurista 1909-1930* [Gran velada futurista 1909-1930], de Fabio Mauri, montaje realizado por profesores y estudiantes de la Accademia di Belle Arti dell'Aquila, 1980. Cortesía Studio Fabio Mauri

fig. 14. Escena de *Gran serata futurista* [Gran velada futurista], de Fabio Mauri, Teatro Comunale, L'Aquila

1909-1930 [fig. 13], un espectáculo de cuatro horas, interpretado por más de cincuenta actores. Con atención filológica, se recreaba sobre el escenario la energía rompedora de los encuentros futuristas: se recitaban palabras en libertad, se escuchaba música de entonces, se asistía a proyecciones cinematográficas. Para Mauri, sofisticado artista que desde hacía años centraba su trabajo en el tema de la memoria del arte personal y colectiva, se trataba sobre todo de un tributo a Depero: desfilaron muchas reproducciones de sus cuadros y se reprodujeron las escenografías de *Le chant du rossignol* así como los trajes de *ANIHCAM 3000*²⁷ [fig. 14, 15]. No era casualidad que esto ocurriese a finales de 1980. Poco antes, la editorial florentina Spes había reeditado en facsimil el inalcanzable *Libro imbullonato*. Mientras, *Reconstrucción futurista del universo* [fig. 16], la gran exposición dedicada al futurismo en Turín en la primavera de 1980, comisariada por Enrico Crispolti, había promulgado la definitiva rehabilitación de Depero²⁸.

* Este estudio nace con ocasión de una beca de investigación en el Center for Italian Modern Art de Nueva York y ha sido parcialmente expuesto en la jornada de estudios sobre Fortunato Depero celebrada el 21 de febrero de 2014.

1 "Es explicable su mala suerte. No se le incluye en el movimiento futurista porque su firma no aparece en el primer manifiesto. No se estudia en el grupo del "segundo futurismo" porque su adhesión es anterior. En realidad, Depero forma parte por derecho propio del movimiento [...]. Por supuesto, su función es mucho más viva hasta una fecha determinada: para el verdadero futurismo cubre sólo diez años (1909-1919), y tenía razón Marinetti cuando decía que su impulso podía durar entre cinco o diez años y los herederos serían libres de desecharlo. Por lo tanto, Depero ha sido durante años el peor administrador de su propio talento y ahora para casi todo el mundo "Depero" es sinónimo de "cojín". Maurizio Fagiolo, *Futur-Balla*. Roma: Bulzoni, 1970, p. XXII. Sobre la discusión de la pertenencia de

- Depero al llamado “segundo futurismo” cf. Giovanni Lista, “L’esperienza futurista di Fortunato Depero”, en F. Depero, *Ricostruire e meccanizzare l’universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012, pp. 217-19.
- 2 Günter Berghaus, “The Postwar Reception of Futurism. Repression or Recuperation?”, en *The History of Futurism. The Precursors, Protagonists, and Legacies* (ed. Geert Buelens, Harald Hendrix, Monica Jansen). Nueva York: Lexington Books, pp. 377-403; Enrico Crispolti, *The Dynamics of Futurism’s Historiography, in Italian Futurism 1909-1944, Reconstructing the Universe* (ed. Vivien Greene). Nueva York: The Guggenheim Museum, 2014, pp. 50-57.
 - 3 *Archivi del futurismo*. Roma: De Luca, 1958-62.
 - 4 Leonardo Borgese, “Si è spento Fortunato Depero il più metodico pittore del futurismo”, *Corriere della sera* (30 noviembre 1960), p. 19.
 - 5 Cf. Fabio Benzi, *Il Futurismo*. Milán: Motta, 2008, pp. 6-11.
 - 6 La literatura sobre el tema es muy abundante, Cf. al menos G. Berghaus, *Futurism and Politics: between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Nueva York; Oxford: Berghahn Books, 1996, y Emilio Gentile, “*La nostra sfida alle stelle*”. *Futuristi in politica*. Roma: Laterza, 2009.
 - 7 El texto se publica, en ambas lenguas en semifacsíml en este catálogo, pp. 369-75 [N. del Ed.].
 - 8 Enrico Crispolti, *Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana fra le due guerre*. Turín: Edizioni della Galleria Notizie, 1958.
 - 9 Para una lectura retrospectiva, Cf. Raffaele Bedarida, “Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949”, *Oxford Art Journal* (diciembre 2012), pp. 147-69. En el establecimiento de la cronología del futurismo tuvo también un papel relevante el número especial de la revista *Cahiers d’Art*, año 25, nº 1 (enero 1950), *Un demi-siècle d’art italien*.
 - 10 La correspondencia se encuentra hoy en la carpeta “Mostra d’arte di avanguardia italiana a New York, 1949”, Fondo Fortunato Depero, MART, Archivio del ‘900, Dep. 3. 1. 42.
 - 11 John Salterini, periodista italoamericano, amigo de Depero.
 - 12 “Oggi ricevo altra lettera da Salterini - in data 15 giugno con allegata la risposta di Mr. Barr, con la quale mi si esclude tassativamente perché le opere non appartengono al periodo 1910-1915. Come pure furono esclusi di proposito: Prampolini, Dottori, Fillia ed altri anche perché appartenenti alla seconda ondata futurista. La lettera parla in questi termini, per non voler dire più francamente fascisti!”. Agradezco a Laura Mattioli que me haya permitido estudiar las cartas Mattioli-Depero conservadas en su archivo hasta ahora inédito para los estudiosos.
 - 13 Tal vez es interesante saber que *Ideologia e arte del fascismo*, el primer libro italiano dedicado al arte del periodo, escrito por da Umberto Silva para las ediciones Mazzotta en 1974, publicó ilustraciones de *A passo romano* como ejemplo de arte fascista.
 - 14 Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*. Cambridge: Cambridge, University Press, 2000. En concreto cf. el capítulo “Sironi in Context”, pp. 1-17.
 - 15 En el *Catálogo della Galleria e Museo Depero, Rovereto, il primo museo futurista d’Italia*. Rovereto: Temi, 1959, p. 70-71 se reproduce un trabajo de propaganda diseñada en 1942 para el Enit (Ente Nazionale Italiano per il Turismo [Agencia Nacional de Turismo]) de Roma. Para la relación entre política y arte de la época cf. Monica Cioli, *Il fascismo e la sua arte*. Florencia: Olschki, 2011.
 - 16 El dato se extrae de algunas cartas de la posguerra en el Archivio Mattioli. Cf. también *Carlo Cardazzo, una nuova visione dell’arte* [cat. expo.] (ed. Luca Massimo Barbero). Milán: Electa 2008.
 - 17 Bruno Passamani, *Fortunato Depero*. Rovereto: Musei Civici, Galleria Museo Depero, 1981, p. 243.
 - 18 Para un contexto cultural del tiempo, sigue siendo válido Eugenio Garin, *Quindici anni dopo 1945-1960*, apéndice a ID., *Cronache di filosofia italiana 1900-1943*. Bari: Laterza 1975, pp. 489-617.
 - 19 Giovanni Lista, “L’eredità del futurismo”, en *Futurismo, 1909-2009, Velocità+Arte+Azione* [cat. expo., Palazzo Reale, Milán, 5 febreo-7 junio 2009] (ed. G. Lista y Ada Masoero) Milán: Skira, 2009, pp. 272-91.
 - 20 *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* (ed. Legione Trentina). Trento: Tipografia Editrice Mutilati ed Invalidi, 1940.
 - 21 Sobre el tema cf. Maurizio Scudiero, “La ricerca deperiana: problemi di metodo”, en *Depero* [cat. expo., Museo d’Arte Moderna di Rovereto, 12 noviembre 1988-14 enero 1989; Städtische Kunsthalle, Dusseldorf; Palazzo Reale, Milán, 1989] (ed. Maurizio Fagiolo). Milán: Electa, 1988, pp. 226-36.
 - 22 Laura Mattioli, “La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953”, en Flavio Fergonzi, *La collezione Mattioli. Capolavori dell’avanguardia italiana*. Milán: Skira 2003, pp. 13-61.
 - 23 Silvana Sinisi, “Depero: una vocazione allo spettacolo”, *Marcatrè*, nº 50-55 (Urbino, febrero-julio 1969), pp. 342-80.
 - 24 G. Berghaus, *The Postwar Reception of Futurism...*, cit., p. 394. Un paralelismo explícito entre las experiencias futuristas y las movilizaciones sociales de finales de los años sesenta se encuentra en Claudia Salaris, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D’Annunzio a Fiume*. Bologna: Il Mulino, 2002.
 - 25 Cf. Michael Kirby, *Futurist Performance*. Nueva York: Dutton, 1971, p. 73. Siempre en Estados Unidos, el trabajo teatral de Depero fue considerado también en el libro de Henning Rischbieter, *Art and the Stage in the 20th Century Painters and Sculptors Work for the Theater*. Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1968.
 - 26 En 1966, Guido Montana, crítico y director de la revista *Arte Oggi* publicó su ensayo *Socialità del gioco e valore estetico*. “Arte gioco” fue el número monográfico editado en el mismo año por el *Almanacco Letterario Bompiani* [una publicación periódica anual]. A su vez, la XXXIII Biennale di Venezia fue definida por Pierre Restany como “la Biennale della gioia di vivere e dell’arte-gioco, dell’*homo ludens* contro l’*homo faber*” [la Bienal de la alegría de vivir y del arte-juego, del *homo ludens* contra el *homo faber*]. Pierre Restany, “La Biennale di Venezia vista da Pierre Restany. L’*homo ludens* contro l’*homo faber*”, *Domus*, nº 441 (agosto 1966), s. p.
 - 27 La obra de referencia es *Fabio Mauri. Opere e azioni, 1954-1994* [cat. expo.] (ed. Carolyn Christov-Bakargiev y Marcella Cossu). Milán: Mondadori; Roma: Carte Segrete, 1994. Mauri había hecho un primer homenaje indirecto a Depero en 1968 con la serie de esculturas plásticas titulada *Pile e cinema a luce solida*.
 - 28 Desde inicios de los ochenta, la suerte de Depero conoció importantes testimonios ulteriores, sobre todo en el trabajo de Ugo Nespolo y en el de los artistas pertenecientes al grupo denominado en 1983 Nuovo Futurismo [Nuevo futurismo]. Cf., respectivamente, *Nespolo, ritorno a casa. Un percorso antologico* [cat. expo., Museo del Territorio Biellese, Biella, 8 marzo-7 junio 2009] (ed. Francesco Poli e Stefano Della Casa). Cinisello Balsamo: Silvana, 2009; *Nuovo futurismo: Abate, Innocente, Lodola, Plumcake, Postal* [cat. expo., Galleria nazionale d’arte moderna, San Marino; MART, Rovereto, 1994] (ed. Renato Barilli). Milán: Electa, 1994.

LIBERTARI

(LA MARCIA

ci andò a incoraggiar Mus-
solini, col suo giornale, e un
specchio di giornalismo.
A Roma, in fatti, rivol-
giano i comunisti e in lui
condannano l'atto di inco-
muni l'idea si spazza con la
Mare e di Mussolini.

La notte prima Gabriele
d'Annunzio viene a Venezia
da casa per squarcare il co-
mando della spedizione affida
al 1°° colonnello un mes-
saggio per il « Carlo Gompà »
a Mussolini, dove tra l'al-
tro, scritto:

« Domattina prenderò l'Eu-
rope, con o senza. Sostiene la
Causa rivoluzionaria durante
il combattimento del 1°° settem-
bre 1919 ».

E la mattina seguente men-
tre ha messo a marcia mili-
tare e Bonfili e l'insurrezione
armata. I due partono da Can-
cinello da Venezia, Paolo da Can-
cinello, le truppe si dividono in
due colonne, una andrà ad al-
tre secondo in piazza, men-
tre Mussolini attacca la gran-
de battaglia politica contro il
Governo pavlov e contro tutti
i nemici dell'Impresa.

(A questo punto i comunisti im-
postano tutti i fatti, e per-
tengono moltissimi perché ho-
l'ordine di marciare il primo
ed il secondo battaglione che ha
combattuto al fianco di Benito
Mussolini dal 1919 al 1922 o-
gni qualvolta ha tentato sdog-
nare il valore morale e mate-
riale del movimento.)
Quando come vedete, far-
credere esistesse un fascismo
e un legionarismo mentre è
evidente che non hanno fatto,
e in tutto il mondo, altri
seritti come l'ordine non so-
lo, ma l'ordine di marciare
futurista del legionarismo, sia
tutta una e parte intrinseca del
fascismo).

La situazione di Fiume, pri-
ma del 1° settembre 1919, si
riassume in tre parole. La
città aveva un suo plebiscita-
rio, cioè un suo diritto all'Italia
del 31 ottobre 1918, riconfer-
mato più tardi, con egual vi-
gore, nel 1° settembre di tutto il
suo paese. Il governo italia-
no, invece, rifiuta l'offerta cer-
cando ogni via per liberarsi

« Città Olocausta » verso la
Madre Patria. Studia accur-
tamente tutte le transazioni
meno decise pure di « farla
finita » senza urtare gli inter-
essi anglo-americani associati
alle grandi tradizioni po-
litiche del Capo d'Orsay.

Benito Mussolini, e tutti i citta-
dini, si ripanano degli al-
pini, magnifica figura di com-
battente, come un corpo di
volontari, nel quale si
arruolano e combattenti conge-
dati di Fiume, d'Italia,

Primo, che i primi solda-
ti del 1°° battaglione a Fiume il 17
settembre 1919, non noi gra-
nati e non noi con gli eser-
citi italiani siano rianati al
presidio della città, e chiaro
che su di noi convergessero
tutti gli affetti e le migliori
speranze della popolazione.

Facile quindi a compander-
si la disperazione e il dolore
dei volontari quando in seguito
allo scoppio del movimento per
i loro interessi, una turpe
comandazione d'ordine da inter-
nazionale, presieduta da un
generale italiano, conclude lo
scioglimento del 1°° battaglione
del 1°° settembre. Le truppe
italiane ogni dove e al conse-
guenza della medesima nelle ma-
rce di un corpo di polizia in-
glese.

La Brigata Granatieri deve
abbandonare Fiume entro la fi-
ne di agosto.
Il capo primo dirigo la
separazione etnica e al coman-
dante l'ordine del tre pat-
gione del 1°° settembre men-
tre il secondo battaglione del
2°° settembre (lo stesso che
tutto il 1°° settembre) tenta in al-
tre modi di espellere o ritar-
dare l'abbandono della Città.
« Al Cap. Torrani, 1. batte-
glione del 1°° reggimento, 2.
battaglione, al P. Bonfili,
3. battaglione,
...dire del dolore di Fiume
per la nostra partenza è im-
possibile.
...ho fatto stampare 10.000
manifestanti con la scritta: I
GRANATIERI LASCIANO O
FUMI O MORI »
« I miei compagni sono stati aiutati
da noi, ma la nostra popola-
zione, al momento della par-
tenza, non aveva più nulla da

“ FUTURISMO ”

PER FIUME

A DI ROMA

per le quattro dell'indomani.
Quello che avverrà staremo
a vederlo... ».

A questo invito risponde il
Comandante del 2. battaglione
col seguente biglietto, che con-
servo, frammentando alla copia
della circolare:

« Caro Somenzi: Benissimo!
Approssimo tutti. Arriveremo
a mercoledì mattina. Cordiali
saluti. — Taraschi ».

Ottenno un permesso di 10
giorni per trattenermi a Fiume
col mio reparto col pretesto di
ulmare un monumento etre-
no in onore degli ultimi morti
della Brigata. (I primi due
monumenti sono a Fiume,
Mussolini dei Granatieri e an-
cora Emanuele Filiberto, fur-
to, ecc. etc. da me.)

La notte del 23-24 agosto
1919 i miei soldati distribui-
scono di ausposito, ai reparti
del Reggimento, i famosi ma-
nifesti.

La sveglia, quel mattino, è
alle tre. L'ordine di marcia è
dato a seglioni, a gruppi, a
manipoli, distaccati, per non
dar nell'occhio.

La popolazione si sveglia in
allarme e corre alle porte del
fiume.
Il Ten. Simoni viene a Mila-
no per assicurare l'appoggio
di Mussolini. Arriva ancora il
futurista Ten. Keller da Roma
per garantire l'intervento di
d'Annunzio.
Tutti i preparativi fanno a
Fiume che a Roma si svolgo-
no nel massimo segreto.
Il 7 settembre il mio colon-
nello telegrafa al Comandante in-
mediatamente al reparto. Cosa
che mi guardo bene dal fare
e con me tutti i miei granati-
eri futuristi. Abbiamo l'onore
di essere i primi e disertori a
della Causa.

La sera dell'11 settembre è de-
cisa. Al teatro Fintico il popo-
lazione è rimata con arte per
ascoltare una conferenza. Vi ci
recano in borghese per da-
re ai giovani fiumani, sottovo-
ce l'ordine di partenza.
Poi tardi nei diversi circoli
sportivi della città i volontari
ricevono ordini più dettagliati
e un appuntamento preciso
per l'abbandono di Fiume.
Tutti i LEGIONARI FA-
SCISTI E SIMPATIZZANTI
HANNO L'OBELIGO MOR-

Venezia per raggiungere Rom-
a.

Nessuno si è ancora accorto
del nostro movimento. A Rom-
a i telegrammi che hanno ordi-
l'Impresa. Frangente. Gran-
diacquet, Benfili, Bonfili,
Cianchi, Casati e Adamo, or-
tengono l'ordine del Mag-
giore Regia comandante del
Battaglione e dei capitani Dra-
goni, Lupini e Vinai che por-
tano seco loro compagni in-
completo coi rispettivi ofi-
ciali.

Mancano poche ore alla par-
tenza. Le truppe sono armo-
ste ai lati della strada, armate
di tutto punto. Le automobili
te di Benaglia, Rami e Testa-
ni, precedentemente invitate a
partecipare all'impresa, sono
con noi. D'Annunzio è già sul
posto, ma felicemente. I tra-
miops promessi isolato a ve-
nire. Finabonore, Altuffa, i
futuristi Milano, Beltrami e Kel-
ler si presentano al Comandante
dell'anteparco di Palmanova
con le pistole spianate e otten-
gono il tanto sospirato per-
messo.

Ecco le grosse macchine che
arrivano. I granatieri le pre-
ndono d'assalto e vi si pas-
sano dritto, sotto le soprapi-
re incerte.

Si parte. In testa alla colou-
na è il Comandante. Precedo-
no le automobili.
L'allarme è dato da Palma-
nova. Poche ore dopo le trup-
pe dell'Arma sono in movi-
mento per arrestare gli insorti.

Lungo la strada tutti gli e-
sclusi sono superati. Molti re-
parti ci seguono. La colonna
ingressa ancora alle porte di
Fiume, con il reggimento Re-
petto.
I volontari fiumani, armati
nel più strano dei modi, alla
maniera del '48, fucine, ba-
tonni e nasostegoli e si riversa-
no sulle strade affollate.

In città, la popolazione chia-
mata a raccolta dal suono del-
le campane agli ordini di Ca-
gliostro, si trova in arresto. Son
musiche a bandiere inondate
ai liberatori.
Mi proietta sulla prima ter-
za della esolonia per dare
qualche avvertimento. Pochi
istanti dopo all'imposizione
delle nostre armi le truppe in-
terlate, risuonando abbai-

donando l'uomo finalmente
liana.

« IO SUBITO, IO VO-
LONTARIO, IO MUTILATO
DI GUERRA, CREDO DI
TERPETARE LA VOLON-
TA' DI TUTTO IL SANO PO-
POLO D'ITALIA. PROCLAMO
MANDO L'ANNESIONE DI
FIUME. Gabriele D'Annun-
zio ».

La sera dell'11 settembre il
Comandante mi reco a Trieste
con un fiduciario di Benito
Mussolini per annunciare la
nostra vittoria.
« Il nostro (proprio) mo-
bile descritto) e di la delle
truppe, si vede che tale
cuno tutto attorno in città,
scorgo i primi futuristi Mario
Carli, Keller, Panna, Beltrami,
Cerati, Fanti, Dragoni, Fano-
ni, Soldati, Salmistrada, Baldo-
stri, Cropani, Adams ecc. con a
capo F. T. Marinetti gli ac-
campati al confine di Gauri-
da, in attesa gli altri più ob-
fessi. Centomila uomini
fascisti d'Italia, invadono le
piazze. I futuristi sono già
Benito Mussolini così com-
menta:

« Vita Fiume! — L'impresa
a cui si è accinto D'Annunzio
quella di restituire Fiume all'
Italia, è il più grande e il più
la più grande e il più grande
Quarano si era, in questi me-
si di inerte attesa, concen-
tra l'attenzione universale e
la fama per sempre. E' un
tratto in cui si è svolta col
intrepido il nodo gordiano del
pluriculturali occidentali, ha var-
cato i confini d'Italia e d'Eu-
ropa. Dopo dieci mesi, firmata
la pace con l'Austria, bisogna
sull'Adriatico, e poiché è nec-
essario d'occidente non si dec-
dono a concludere e trasci-
nanno la cosa all'infinito, il
gesto della violenza era neces-
sario. Non sappiamo quale sia
l'On. Nitti. QUELLO CHE
POSSIAMO AFFERMARE E'
CHE CON D'ANNUNZIO AN-
DRANNO, SE SARA' NE-
CESSARIO DICERE DI MI-
GLIAIA DI VOLONTARI.
TUTTA LA MIGLIAIORE GIO-
VINEZZA D'ITALIA ».

Futurista MINO SOMENZI
Ten. dei Granatieri di Romchi

CARLI: Capo degli unsepolcrista, testa di ferro

gnalento di guerra. L'onore di alfero, l'istituto dei cortei e dei comizi, le loro, ma il più delle volte, un sacrosanta distribuzione di materiale, toccava sempre al ufficiale degli alferi, i primissimi mesi del fronte a causa della pallone che muoveva accanimento, l'anima not- le di Salarola, al Salarola. Il nostro punto di partenza era a mezzogiorno della del Tri- tome, a fare un'importante ine- sauso di tempo, di pendente e accelerato, all'abbello della cortei, del nostro in cui aveva, e le la nostra, la reda- zione del giornale.

Ora il nostro punto di partenza era quasi che nulla, il nostro punto di partenza era tutto come prima, dacebe dopo tanti mesi, dopo tan- te morti e tanto eroismo sper- luto da questa portentosa razi- za italiana, ancora bisognava di- mostrare e protestare e grida- re in piazza e per le vie la no- stra volontà di essere italiana.

tegra non solo il nostro punto di partenza era quasi che nulla, il nostro punto di partenza era tutto come prima, dacebe dopo tanti mesi, dopo tan- te morti e tanto eroismo sper- luto da questa portentosa razi- za italiana, ancora bisognava di- mostrare e protestare e grida- re in piazza e per le vie la no- stra volontà di essere italiana.

Si carava quel giorno: unsepolcrista, testa di ferro

di unsepolcrista, testa di ferro

LE DI METTERSI A DISO- FASCESTA DEL COMANDO BATTAGLIA CHE VOLGE AL FINICO. INCARICO IL TEN. MINO SOMENZI DELL'ESECUCIO. NE DEL PRESENTE. MUSSOLINI. 28 Ottobre 1922.

Mio caro Somenzi, *M. Mussolini*
 Del tuo libro *del paese*
 sto al mio fine - *impone*
 di voler *rischiare* *chiava*
 in un *puller* *di primizia*
rischiare *di notte* *gigi*
Mussolini
 29 ottobre 1922

MIO CARO SOMENZI, VI RINGRAZIO DAL CUORE. SAPEVO CHE SARESTE STATO AL MIO FIANCO INSIEME COI VOSTRI VALOROSISSIMI COMPAGNI IN QUEST'ORA DI PRIMAVERA NAZIONALE. RICORDERO IL VOSTRO GESTO. ALALÀ! MUSSOLINI. 29 Ottobre 1922.

È questo uno dei primi se non il primo autografo di Benito Mussolini Capo del Governo. Rilesciate pochi istanti dopo che gli fu affidato da S. M. il Re l'incarico di formare il nuovo Governo. È apparso la sera stessa del 29 Ottobre 1922 sull'edizione straordinaria de « Il Popolo d'Italia » e che annunciava la vittoria della Rivoluzione Fascista.

ESSENDO IL NUMERO COMPLETAMENTE ALLA CELEBRAZIONE DEL DEGENNALE LE LE CORRISPONDENZE GIUNTE NELLA CORRENTE SETTIMANA, TUTTO IL NOTIZIARIO ARTISTICO E L'AEROPOSTALE FUTURO STA SARANNO PUBBLICATI NEL PROSSIMO NUMERO. I CORRISPONDENTI SONO PREGATI DI INVIARE EGUALMENTE I NUOVI SERVIZI CHE PASSERANNO SUL GIORNALE CHE USCIRÀ DOMENICA SEI NOVEMBRE.

GIORNATE del 19: I futuristi Bottai Bolzon, Rocca, D'Alba, Chiti ecc.

Momenti, più che ricordi personali. 22 giugno 1919. Il Ministero Orlando, battuto alla Camera, aveva presentato le dimissioni ed era stato sostituito — in seguito a designazione parlamentare — dal Governo capeggiato da Francesco Saverio Nitti. Quel giorno, lo sparato ucleo che costituiva il primo fascio Romano di Combattimentenzialmente da arditi e da futuristi, era stato convocato da Marinetti in piazza Montecitorio per inaugurare la nuova fiamma del Futurismo romano — motto rosso, poco bianco e appena un canticcino di verde — con una manifestazione contro l'esponente del rinunziatissimo e del risorgente giolitismo che si presentava in Parlamento. Ma sin dalle 11, intanto erano stati sbarcati con gli accessi di piazza Montecitorio erano stati sbarcati con cordoni di truppa ed un ugo- lo di funzionari e di agenti di polizia si assestava sotto il porticato di Vero. Con le mani in tasca, bastavano appeso al collo, vagavamo disorientati per piazza Colonna in attesa di Marinetti che avrebbe deciso sul da farsi. Ad un tratto gli apparve all'angolo di palazzo Chigi contornato da alcuni nostri. Ci presuppimmo intorno a lui e dopo un breve confabulamento ci portammo sotto i cordoni al grido di « Viva l'Italia! Viva l'esercito! Viva Fiume italiano! ».

La manifestazione a cui prontamente si erano associati elementi nazionalisti sbarazzati con noi, spostò il suo centro d'azione e si sgretolò in tante piccole mischie. L'asta della bandiera venne spezzata sulle teste di un baldracchio comunista, e il drappo, dopo violente collottazioni durante il quale passò di mano in mano, venne infine portato in salvo da Avogno. La polidattologia inferocita, invase lo storico Caffè, e contro le saracinesche vedevano frangorosa- mente abbassato, nell'ipertiro, tra tavolo e tavolo, si svolgeva un umoristico inseguimento che aveva per scopo il possesso del pessimo rivoluzionario. Nello studio di Anton Giu-

lio, intorno a Marinetti ruggibondo, erano Enrico Rocca, Bottai, Bolzon, Auro d'Alba, De Martino, Fabbri, i due Santanucci, Scambelluri, Nino Chiti, Bassani, Mario Scaparro. La discussione si svolse con foga e ardore, ma purtroppo non ci rimase che sostanzialmente fallimento dell'impresa. Marinetti, fu un anito indignatissimo e poter dopo, anche noi uscivamo per via Condotti con grande sollievo del grande in emboscata — apparitore scencio. Presso il Corso, Renato Rocca, che era il più scaldato e che di tanto in tanto correva a palpare sotto la giacca un'acuminata pagliola, lanciò una precipito verso una carrozzeria che trotterellava lungo il marciapiede. Il « Professore », ottuso come un pollogologo e pigrietta a calata sulle frontoni, ascoltò tutto, l'addossando racconto di Rocca. Non serrati intorno a lui, con gli occhi spalancati per fissarci bene in mente la fisionomia dell'uomo che ci era vicino, scelti per noi, lieti di poter avvicinarci finalmente che aspettavamo in nostra sede, rannuciamo in ansiosa attesa di un suo ver- no, di una Sua parola che ci indicasse se dovevamo ricominciare e tornare alla carica sotto il Parlamento. Mussolini ci fissò con uno di quegli sguardi lancinanti che mettono a nudo l'anima. Forse ci contò. Eravamo pochi: sei o sette. Un terzo di corso in corso l'angolo della Via, mi scella, un breve scotere del capo, un invito a Rocca a finire anche lui sulla vettura via! La « botticella », seguita dai nostri sguardi desolati, proseguì trotterellando per via dei maseelli. La sera, La terra salite dal « Caffè » Garibaldi, in piazza delle Carrette, che veniva diretta da Costanzo Prunetti di Passio Romano di Combattimento per le sue assemblee, era talmente affollata, che noi ci chiedevamo da dove fossero sbarcati tutti quei fascisti.

Da « Gioventù Fascista » GUIDO CALDERINI direttore - responsab. MINO SOMENZI TIP. S. A. I. G. E. ROMA Via Cicerone 44

CARLI: Capo degli unsepolcrista, testa di ferro

gnalento di guerra. L'onore di alfero, l'istituto dei cortei e dei comizi, le loro, ma il più delle volte, un sacrosanta distribuzione di materiale, toccava sempre al ufficiale degli alferi, i primissimi mesi del fronte a causa della pallone che muoveva accanimento, l'anima not- le di Salarola, al Salarola. Il nostro punto di partenza era a mezzogiorno della del Tri- tome, a fare un'importante ine- sauso di tempo, di pendente e accelerato, all'abbello della cortei, del nostro in cui aveva, e le la nostra, la reda- zione del giornale.

Ora il nostro punto di partenza era quasi che nulla, il nostro punto di partenza era tutto come prima, dacebe dopo tanti mesi, dopo tan- te morti e tanto eroismo sper- luto da questa portentosa razi- za italiana, ancora bisognava di- mostrare e protestare e grida- re in piazza e per le vie la no- stra volontà di essere italiana.

tegra non solo il nostro punto di partenza era quasi che nulla, il nostro punto di partenza era tutto come prima, dacebe dopo tanti mesi, dopo tan- te morti e tanto eroismo sper- luto da questa portentosa razi- za italiana, ancora bisognava di- mostrare e protestare e grida- re in piazza e per le vie la no- stra volontà di essere italiana.

Si carava quel giorno: unsepolcrista, testa di ferro

CARLI: Capo degli unsepolcrista, testa di ferro

gnalento di guerra. L'onore di alfero, l'istituto dei cortei e dei comizi, le loro, ma il più delle volte, un sacrosanta distribuzione di materiale, toccava sempre al ufficiale degli alferi, i primissimi mesi del fronte a causa della pallone che muoveva accanimento, l'anima not- le di Salarola, al Salarola. Il nostro punto di partenza era a mezzogiorno della del Tri- tome, a fare un'importante ine- sauso di tempo, di pendente e accelerato, all'abbello della cortei, del nostro in cui aveva, e le la nostra, la reda- zione del giornale.

Ora il nostro punto di partenza era quasi che nulla, il nostro punto di partenza era tutto come prima, dacebe dopo tanti mesi, dopo tan- te morti e tanto eroismo sper- luto da questa portentosa razi- za italiana, ancora bisognava di- mostrare e protestare e grida- re in piazza e per le vie la no- stra volontà di essere italiana.

tegra non solo il nostro punto di partenza era quasi che nulla, il nostro punto di partenza era tutto come prima, dacebe dopo tanti mesi, dopo tan- te morti e tanto eroismo sper- luto da questa portentosa razi- za italiana, ancora bisognava di- mostrare e protestare e grida- re in piazza e per le vie la no- stra volontà di essere italiana.

Si carava quel giorno: unsepolcrista, testa di ferro

DEPERO

FUTURIS

UNA ANT

MO: OLOGÍA

1909-1951

NOTA DEL EDITOR

MANUEL FONTÁN DEL JUNCO,
LLANOS GÓMEZ MENÉNDEZ,
INÉS D'ORS LOIS
Y ERICA WITSCHEY SALVAT

Esta sección del catálogo incluye (en cada una de sus dos ediciones, española e inglesa) una selección de 9 textos históricos del futurismo (algunos de ellos inéditos hasta ahora en español y 2 en inglés) y un extenso conjunto de 41 escritos de Fortunato Depero, inéditos en español y en inglés en su práctica totalidad. Además de que muchos de ellos sólo eran accesibles a quienes dominen la lengua italiana, todos han sido reunidos por lo significativo de sus aportaciones teóricas, su valor literario y el valor interpretativo que tienen a la hora de contextualizar y enjuiciar la obra plástica y literaria de Depero.

En el caso de los textos de la primera parte, la selección de textos (o más bien de “manifiestos”) del movimiento futurista (desde su texto fundacional de 1909 hasta el *Manifiesto futurista de la Radia* (sic), de 1933) se ha decidido en función de su carácter de textos “canónicos” del movimiento futurista; pero también por la especial relación de algunos de ellos con la especificidad “futurista” de la obra y la figura de Depero (como en los casos obvios de los números 5, 6, 8 o 9, estrechamente ligados, respectivamente, a su autoría, a su dedicación al teatro, a la versión “mecanicista” del futurismo que él representa o a sus poemas radiofónicos, publicados en 1934).

En cuanto a los textos del propio Depero –algunos de ellos aún inéditos en italiano–, hemos procedido a una selección muy amplia, que diera razón de su actividad en el entero arco temporal de la exposición. Aquí se han reunido desde el relato de su primera experiencia “futurista” (1913) y la traducción del manuscrito de su conversión (1914) hasta un texto de 1951 que es un verdadero ajuste de cuentas retrospectivo y retroactivo con respecto al futurismo.

Para la traducción de algunos de los textos, publicados por Depero aquí y allá, ha resultado enormemente útil la fijación de los textos llevada a cabo por Giovanni Lista en su antología crítica de textos de Depero (*Ricostruire e meccanzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2013. Carte d'Artisti, 143)

y Claudia Salaris en su *Un futurista a New York* (Montepulciano: Del Grifo, 1990, Collana modernità), su edición de uno de los libros proyectados por Depero para recoger sus textos escritos y publicados por separado entre 1928 y 1930. En la labor de compilación y selección de textos ha resultado también de gran ayuda la antología de Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman, *Futurism: An Anthology*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2009, que nos ha aportado información relevante. De *So I think, so I paint* (1947), un curioso libro publicado por Depero originariamente en inglés en Italia, hemos seleccionado casi una veintena de textos, breves, profundos y llenos de humor muchos de ellos, que se leen como un auténtico “Diccionario Depero”.

Esta antología no tiene pretensiones de constituirse en edición crítica, pero sus traducciones han sido cuidadas hasta el extremo y, cuando se ha considerado conveniente para el buen entendimiento de los textos, se han añadido algunas anotaciones. Al final de cada uno de ellos se indica la fuente y procedencia del texto original y el traductor. La importancia de la forma y la disposición tipográfica (o manuscrita, en un caso) de algunos de ellos ha llevado a la decisión de ofrecerlos, junto a su original italiano, en versión semifacsimil, lo que ha sido posible gracias al trabajo meticuloso y coordinado de Alfonso Meléndez y Fernando Fuentes con Guillermo Nagore y Jordi Sanguino. Los tres días de trabajo en el Archivo del '900 del MART por parte de Aida Capa, Marta Suárez-Infiesta y Manuel Fontán del Junco, con pleno acceso a la totalidad de los manuscritos, borradores, versiones y textos publicados de los escritos de Depero han sido esenciales para este trabajo, que contrajo entonces una deuda con la paciente profesionalidad de Mariarosa Mariech, Carlo Prosser, Paola Pettenella y, sobre todo, Federico Zanoner, una deuda que se salda aquí con nuestro explícito agradecimiento.

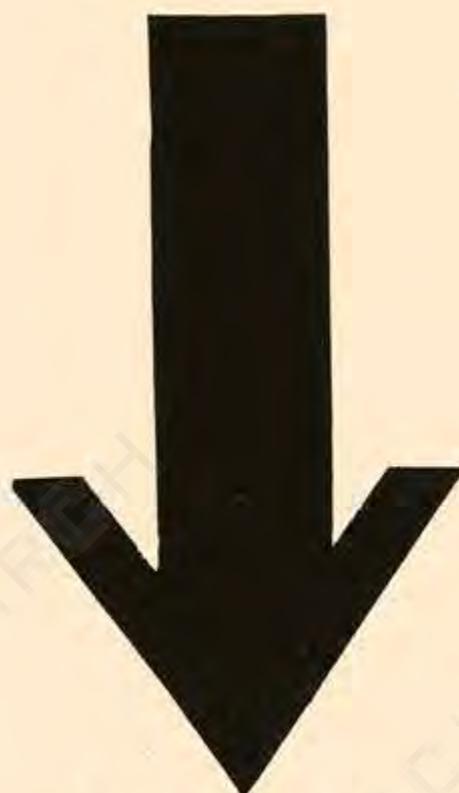
ÍNDICE

EL FUTURISMO ITALIANO (1909-1933)

- 361 01 F. T. Marinetti, *Fundación y manifiesto del futurismo* (1909)
363 02 AA.VV., *Manifiesto de los pintores futuristas* (1910)
364 03 F. T. Marinetti, *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912)
366 04 AA.VV., *Programa político futurista* (1913)
367 05 AA.VV., *El teatro futurista sintético* (1915)
369 06 G. Balla y F. Depero, *Reconstrucción futurista del universo* (1915)
376 07 AA.VV., *La cinematografía futurista* (1916)
377 08 AA.VV., *El arte mecánico. Manifiesto futurista* (1922)
379 09 F. T. Marinetti y P. Masnata, *Manifiesto futurista de la radio (Radia)* (1933)

FORTUNATO DEPERO (1913-1951)

- 383 01 La exposición de Boccioni. Escultura futurista (breve comentario) (1913)
384 02 Tras un año de tentativas...
385 03 Complejidad plástica, juego libre futurista, el ser viviente artificial (1914)
394 04 La Onomalengua. Verbalización abstracta. Creación Depero (1916)
396 05 Teatro plástico Depero – principios y aplicaciones (1919)
398 06 Autopresentación (1921)
399 07 El teatro debe interpretar la vida (1926)
399 08 Plástica de hoy – manifiesto mural (1927)
404 09 Primer conjunto plástico moto-ruidista (1927)
405 10 Necesidad de auto-publicidad -manifiesto mural (1927)
408 11 Teatro Mágico (1927)
420 12 De *Un futurista en Nueva York* (c 1928-30)
Rascacielos
Cine ideal
Un brindis abstracto
Transformo un gran restorán italiano en el centro de Nueva York
Génova, 22 de octubre de 1930
421 13 El cinematógrafo y la pintura dinámica de hoy (1929)
422 14 Manifiesto del arte publicitario futurista (1931)
423 15 ABC del futurismo (1933)
424 16 Poemas radiofónicos (1934)
424 17 Perspectiva múltiple (1940)
425 18 De *Tal como pienso, pinto* (1947)
¡un momento!
aeropintura
antigracioso
arquitectura tipográfica
autómata
charlestón
continuidad en el espacio
crítica mordaz
hotel
conozco a giacomo balla
naturaleza muerta
naturaleza muerta viva
pasadista: a. perspectiva centrífuga y centripeta; b. perspectiva interna y emocional; c. perspectiva múltiple
sombras
transcendentalismo físico
palabras en libertad
sí, marinetti carecía de principios estrictos
428 19 Manifiesto de la pintura y la plástica nuclear (1950)
430 20 El futurismo ha vuelto a la superficie (1951)



IL FUTURISMO
è l'espressione violenta
della nostra razza, aggressiva e ri-
voluzionaria; è l'espressione di giovinezza
incontenibile e frenetica. **IL FUTURISMO** è vibra-
zione, slancio, passione, audacia gioconda e festosità
orchestrale. **IL FUTURISMO** è il metodo ormai imperi-
turo dell'arte italiana che per merito di **MARINETTI**
e dei **FUTURISTI** ha ritrovato e riaffermato nel mondo la fede
nel continuo rinnovarsi della propria **GENIALITA' CREATRICE**.

Il Futurismo immortale

ha rivalorizzato la vera tradizione dell'arte italiana che è sempre stata:
creazione - superamento - rivoluzione

EL FUTURISMO ITALIANO (1909-1933)

01 Fundación y manifiesto del futurismo¹

F.T. Marinetti

1909

Habíamos velado toda la noche –mis amigos y yo– bajo lámparas de mezquita con cúpulas de latón perforado, estrelladas como nuestras almas, porque, como ellas, estaban irradiadas por el cerrado fulgor de un corazón eléctrico. Habíamos paseado largamente sobre opulentas alfombras orientales nuestra atávica indolencia, debatiendo ante los confines extremos de la lógica y ennegreciendo mucho papel con frenéticas escrituras.

Un inmenso orgullo hinchaba nuestros pechos, porque nos sentíamos los únicos que, en aquella hora, estaban despiertos y erguidos, como faros soberbios o como centinelas avanzados, frente al ejército de las estrellas enemigas, ojeando desde sus celestes campamentos. Solos con los fogoneros que se agitan ante los hornos infernales de las grandes naves, solos con los negros fantasmas que hur-

gan en las panzas reventadas por las locomotoras lanzadas en loca carrera, solos con los borrachos tambaleantes, con un incierto batir de alas, a lo largo de los muros de la ciudad.

Nos sobresaltamos de golpe al escuchar el ruido formidable de los enormes tranvías de dos plantas, que pasan estremeciendo, resplandecientes de luces multicolores, como los pueblos en fiesta que el Po desbordado sacude y arranca de repente para arrastrarlos hasta el mar en cascadas y a través de los remolinos de un diluvio.

Después el silencio se hizo más sombrío. Pero mientras escuchábamos el extenuado murmurar de plegarias del viejo canal y el rechinar de huesos de los edificios moribundos sobre sus barbas de húmeda verdura, oímos de repente rugir bajo las ventanas los automóviles famélicos.

-Vamos, dije yo; ¡vamos, amigos! ¡Partamos! Por fin, la mitología y el ideal místico están superados ¡Nosotros vamos a asistir al nacimiento de Centauro y pronto veremos volar a los primeros Ángeles!... ¡Se necesitará sacudir las puertas de la vida para probar sus quicios y cerrojos!... ¡Partamos! ¡Ahí, en la tierra, la primerísima auro- ra! ¡No hay cosa que iguale el esplendor de la roja espada del sol blandiéndose por primera vez en nuestras tinieblas milenarias!...

Nos acercamos a las tres fieras bufantes, para palpar amorosamente sus tórridos pechos. Yo me tumbé sobre mi coche como un cadáver en el ataúd, pero inmediatamente resucité bajo el volante, hoja de guillotina que amenazaba mi estómago.

La furiosa escoba de la locura nos arrancó a nosotros mismos y nos arrojó a través de las ca-

lles, derrumbadas y profundas como lechos de torrentes. Aquí y allá una lámpara enferma, detrás de los cristales de una ventana, nos enseñaba a despreciar la falaz matemática de nuestros ojos perecederos.

Yo grité: - ¡El olfato, el olfato solamente, basta a las fieras!

Y nosotros, como jóvenes leones, perseguíamos a la Muerte, con el pelaje negro maculado de pálidas cruces, que escapaba por el vasto cielo violáceo, vivo y palpitante.

¡Sin embargo, no teníamos una Amante ideal que irguiese hasta las nubes su sublime figura, ni una Reina cruel a quien ofrecer nuestros cadáveres, contorsionados a modo de anillos bizantinos! ¡Nada, para querer morir, sino el deseo de liberarnos por fin de nuestro coraje demasiado pesado!

Y corríamos aplastando en el umbral de las casas a los perros de guardia que se redondeaban, bajo nuestros neumáticos abrasadores, como cuellos de camisa debajo de la plancha. La Muerte, domesticada, me adelantaba a cada giro, para apoyarme la pata con gracia y de cuando en cuando se tumbaba en el suelo con ruido de mandíbulas chirriantes, mandándome, desde cada charco, miradas aterciopeladas y acariciadoras.

- ¡Salgamos de la sabiduría como de una horrible cáscara y arrojémonos, como frutos pimentados de orgullo, dentro de la boca inmensa y torcida del viento!... ¡Démonos como comida a lo Desconocido, no ya por desesperación, sino para colmar los profundos pozos del Absurdo!

Apenas había pronunciado estas palabras cuando giré bruscamente sobre mí mismo, con la misma

¹ Este es el texto fundacional del futurismo, publicado en 1909 en el diario francés *Le Figaro*.

ebriedad loca de los perros que quieren morderse la cola y ahí de repente venían hacia mí dos ciclistas, que me llevaron la contraria, titubeando ante mí como dos razonamientos, ambos persuasivos y no menos contradictorios. Su estúpido dilema se debatía en mi terreno... ¡Qué aburrimiento! ¡Uf!... corté y, por el disgusto, me lancé con las ruedas en el aire en una zanja...

¡Oh! ¡Materna zanja, casi llena de un agua fangosa! ¡Bella zanja de taller! Yo gusté ávidamente tu barro fortificante, que me recordó la santa ubre negra de mi ama de cría sudanesa... Cuando me levanté –trapo sucio y maloliente– de debajo del coche volcado, ¡yo sentí deliciosamente atravesado mi corazón por el hierro incandescente de la alegría!

Una muchedumbre de pescadores armados con sedal y de naturalistas con podagra tumultuaba ya en torno al prodigio. Con cuidado paciente y meticuloso aquella gente dispuso altas armaduras y enormes redes de hierro para pescar mi automóvil, semejante a un gran tiburón varado. El coche emergió lentamente de la zanja, abandonando en el fondo, como escamas, su pesada carrocería de buen sentido y sus mórbidos revestimientos de comodidad.

¡Creían que estuviese muerto, mi bonito tiburón, pero una caricia bastó para reanimarlo, y míralo resucitado, míralo correr, de nuevo, con sus aletas potentes!

Entonces, con el rostro cubierto por el buen barro de los talleres –empasto de escorias metálicas, de sudores inútiles, de hollines celestes– nosotros, contusionados y vendados los brazos pero impávidos, dictamos nuestras primeras voluntades a todos los hombres *vivos* de la tierra:

Manifiesto del futurismo

Nosotros queremos cantar el amor al peligro, la costumbre de la energía y la temeridad.

El coraje, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía.

La literatura exaltó hasta hoy la inmovilidad pensante, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras, con su capó adornado por grandes tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un coche rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*.

Nosotros queremos ensalzar al hombre que sostiene el volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra, lanzada a la carrera también, en el circuito de su órbita.

Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, magnificencia y generosidad, para aumentar el entusiasta fervor de los elementos primordiales.

No hay belleza sino en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía tiene que ser concebida como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para reducirlas a postrarse ante al hombre.

¡Nosotros estamos en el promontorio extremo de los siglos!... ¿Por qué tendríamos que echar la vista atrás, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros ya vivimos en lo absoluto, puesto que ya hemos creado la eterna velocidad omnipresente.

Nosotros queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las cuales se muere y el desprecio a la mujer.

Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo y combatir contra el moralismo, el feminismo, y contra toda vileza oportunista o utilitaria.

Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o por la sublevación; cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes que echan humo; los talleres colgados en las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que cabalgan los ríos, relucientes al sol con un resplandor de cuchillos; los vapores aventureros que olisquean el horizonte, las locomotoras de amplio pecho, que patalean sobre sus raíles como enormes caballos de acero refrenados por tubos, y el vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta.

Desde Italia, nosotros lanzamos al mundo este manifiesto nuestro de violencia arrebatadora e incendiaria, con la cual fundamos hoy el *Futurismo*, porque queremos liberar este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios.

Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de charnileros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por entero de cementerios innumerables.

Museos: ¡cementerios!... Idénticos, de verdad, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡dormitorios públicos en los que se descansa por siempre junto a seres odiados o desconocidos! Museos: ¡absurdos mataderos de pintores y escultores que van masacrándose ferozmente a golpe de colores y de líneas a lo largo de los muros contendidos!

Que se vaya allí en peregrinación, una vez al año, como se va al Composanto el día de los difuntos... os lo concedo. Que una vez al año sea depositado un homenaje de flores ante la *Gioconda*,

os lo concedo... Pero no admito que se lleven cotidianamente de paseo por los museos nuestras tristezas, nuestro frágil coraje, nuestra morbosa inquietud. ¿Por qué quererse envenenar? ¿Por qué querer pudrirse?

¿Y qué se puede ver nunca en un viejo cuadro, sino la fatigosa contorsión del artista, que se esforzó por quebrantar las insuperables barreras opuestas al deseo de expresar enteramente su sueño?... Admirar un cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de proyectarla a lo lejos en violentos brotes de creación y de acción.

¿Queréis entonces desaprovechar todas vuestras mejores fuerzas en esta eterna e inútil admiración del pasado de la que salís fatalmente exhaustos, disminuidos y pisoteados?

En realidad yo os declaro que la frecuentación cotidiana de los museos, de las bibliotecas y de las academias (¡cementerios de esfuerzos vanos, calvarios de sueños crucificados, registros de arranques truncados!...) es, para los artistas, igual de dañina que la tutela prolongada de los parientes para ciertos jóvenes ebrios de su ingenio y de su voluntad ambiciosa. Para los moribundos, para los enfermos, para los prisioneros, así sea: –el admirable pasado es quizá un bálsamo para sus males, puesto que para ellos el porvenir está bloqueado... ¡pero nosotros no queremos ya saber del pasado, nosotros, jóvenes y fuertes *futuristas*!

¡Y vengan entonces, los alegres incendiarios con los dedos carbonizados! ¡Miradles! ¡Miradles!... ¡Vamos! ¡Prendamos fuego a las estanterías de las bibliotecas!... ¡Desviad el curso de los canales para inundar los museos!... ¡Oh, la alegría de ver flotar a la deriva, desgarradas y desteñidas sobre esas aguas, las viejas telas gloriosas!... ¡Empuñad los picos, las hachas, los martillos y demoled, demoled sin piedad las ciudades veneradas!

Los más ancianos entre nosotros, tienen treinta años: nos queda entonces al menos una década para cumplir nuestra obra. Cuando tengamos cuarenta años, que otros hombres más jóvenes y más válidos que nosotros nos tiren a la papelera, como manuscritos inútiles. ¡Nosotros lo deseamos!

¡Vendrán contra nosotros nuestros sucesores; vendrán de lejos, de todas partes, danzando en la cadencia alada de sus primeros cantos, extendiendo dedos aduncos de predadores y oliendo caninamente a las puertas de las academias el buen olor de nuestras mentes en putrefacción, ya prometidas a las catacumbas de las bibliotecas.

Pero nosotros no estaremos allí... Ellos nos hallarán finalmente –una noche de invierno– a campo abierto, bajo una triste marquesina tamborileada por una lluvia monótona, y nos verán acurrucados al lado de nuestros aeroplanos trepidantes y en el acto de calentarnos las manos al fuegucito mezzuino que darán nuestros libros de hoy llameando bajo el vuelo de nuestras imágenes.

Ellos alborotarán alrededor de nosotros, jadeando por angustia y por despecho, y, exasperados

por nuestra soberbia e incansable osadía, se arrojarán para asesinarlos, empujados por un odio tanto más implacable cuanto más ebrios de amor y de admiración por nosotros estén sus corazones.

La fuerte y sana Injusticia se descubrirá radiosa en sus ojos. – El arte, en efecto, no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia.

Los más ancianos de entre nosotros tienen treinta años: sin embargo, nosotros hemos derrochado ya tesoros, miles de tesoros de fuerza, de amor, de audacia, de astucia y de ruda voluntad; los hemos echado impacientemente, con furia, sin calcular, sin dudar nunca, sin reposar nunca, a más no poder... ¡Miradnos! ¡No estamos todavía agotados! ¡Nuestros corazones no sienten ningún cansancio, porque se nutren de fuego, de odio y de velocidad!... ¿Os parece sorprendente?... ¡Es lógico, porque vosotros no recordáis ni siquiera haber vivido! ¡Erguidos en la cima del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro reto a las estrellas!

¿Oponéis objeciones?... ¡Basta! ¡Basta! Las conocemos... ¡Hemos entendido!... Nuestra bella y mendaz inteligencia nos asegura que nosotros somos el resumen y la prolongación de nuestros antepasados. – ¡Quizá!... ¡Que así sea! ... ¿Pero qué importa? ¡No queremos entender!... ¡Ay de quien nos repita estas palabras infames!...

¡Alzad la cabeza!...

¡Erguidos en la cima del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro reto a las estrellas!...

F. T. Marinetti

Dirección del Movimiento Futurista:
Corso Venezia, 61, Milán

Texto publicado por primera vez en francés, con el título “Le futurisme”, en el diario *Le Figaro* (París, 20 febrero 1909). Publicación en italiano: “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, *Poesia*, nº 1-2 (Milán, febrero-marzo 1909), pp. 5-16. Reed. en Filippo Tommaso Marinetti, *Teoría e invención futurista* (ed. Luciano De Maria). Milán: Mondadori, 1968, pp. 7-13, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez.

02 Manifiesto de los pintores futuristas

U. Boccioni, C.D. Carrà, L. Russolo,
G. Balla, G. Severini

1910

El grito de rebelión que lanzamos, asociando nuestros ideales a aquellos de los poetas futuristas, ya no parte de una bitácora estética, sino que expresa el violento deseo que hierve hoy en las venas de todo artista creador.

Nosotros queremos combatir con tenacidad la religión fanática, inconsciente y esnob del pasado, alimentada por la nefasta existencia de los museos. Nos rebelamos contra la supina admiración de los viejos lienzos, de las viejas estatuas, de los objetos viejos, y contra el entusiasmo por todo lo que está podrido, sucio y corrompido por el tiempo, y juzgamos injusto, delictivo el habitual desdén por todo lo que es joven, nuevo y palpitante de vida.

¡Compañeros! Os declaramos que el triunfante avance de las ciencias ha determinado en la humanidad mutaciones tan profundas como para excavar un abismo entre los dóciles esclavos del pasado y nosotros los libres, nosotros los convencidos de la radiante magnificencia del futuro.

Nos da náuseas la pereza vil que del siglo XIV en adelante hace vivir a nuestros artistas de una incesante explotación de las glorias antiguas.

Para los demás pueblos, Italia es todavía una tierra de muertos, una inmensa Pompeya blanquecina de sepulcros. Italia, en cambio, renace y a su resurgimiento político le sigue el resurgimiento intelectual. En el país de los analfabetos se van multiplicando las escuelas; en el país del *dolce far niente* [dulce no hacer nada] rugen ahora innumerables talleres: en el país de la estética tradicional levantan hoy el vuelo inspiraciones refulgentes de novedad.

Es vital solamente aquel arte que encuentra los propios elementos en el ambiente que lo rodea. Igual que nuestros antepasados obtuvieron materia de arte de la atmósfera religiosa que amenazaba sus almas, así nosotros debemos inspirarnos en los milagros tangibles de la vida contemporánea, en la férrea red de velocidad que envuelve la Tierra, en los trasatlánticos, en los *Dreadnought* [acorazados], en los vuelos maravillosos que surcan los cielos, en las audacias tenebrosas de los navegantes subacuáticos, en la lucha espasmódica por la conquista de lo desconocido. Y nosotros, ¿podemos permanecer insensibles a la frenética actividad de las grandes capitales, a la psicología novísima del noctambulismo, a las figuras febriles del *viveur* [vidividor], de la *cocotte* [prostituta], del *apache* [salteador] y del alcohólico? Queriendo también nosotros contribuir a la necesaria renova-

ción de todas las expresiones del arte, declaramos la guerra, firmemente, a todos aquellos artistas y a todas aquellas instituciones que, aún camuflándose con un vestido de falsa modernidad, permanecen pegados a la tradición, al academicismo, y sobre todo con una repugnante pereza cerebral.

¡Nosotros imprecamos el desprecio de los jóvenes para toda aquella canalla inconsciente que en Roma aplaude a un nauseabundo refloramiento del clasicismo desgastado; que en Florencia exalta a los neuróticos cultivadores de un arcaísmo hermafrodita, que en Milán remunera una pedestre y ciega habilidad manual típica del cuarenta y ocho¹, que en Turín incienza una pintura para funcionarios de gobierno jubilados y en Venecia glorifica un farragoso *patinume* [pátinas sucias] de alquimistas fosilizados! Nos sublevamos, en pocas palabras, contra la superficialidad, la banalidad y la facilidad mezquina y vaga que hacen profundamente despreciables a la mayor parte de los artistas *respetados* de todas las regiones de Italia.

¡Fuera, por tanto, restauradores pagados por viejos cuadros sin valor! ¡Fuera, arqueólogos enfermos de necrofilia crónica! ¡Fuera, críticos, ruñanes complacientes! ¡Fuera, academias gotosas, profesores borrachos e ignorantes! ¡Fuera!

¡Preguntad a estos sacerdotes del verdadero culto, a estos depositarios de las leyes estéticas, dónde están hoy las obras de Giovanni Segantini; preguntadles por qué las Comisiones oficiales no se acuerdan de la existencia de Gaetano Previati²; preguntadles dónde se aprecia la escultura de Medardo Rosso³!... Y ¿quién se preocupa de pensar en los artistas que no tienen veinte años de luchas y de sufrimientos, pero que van preparando obras destinadas a honrar a la patria? ¡Tienen otros intereses que defender, los críticos pagados! ¡Las exposiciones, los concursos, la crítica superficial y nunca desinteresada condenan el arte italiano a la ignominia de una verdadera prostitución!

¿Y qué decir de los *especialistas*? ¡Vamos! ¡Acabemos, con los retratistas, con los interioristas, con los estancistas, con los montañistas! ... ¡Los hemos soportado bastante, a todos esos impotentes pintores de veraneo!

¡Acabemos, con los arañadores de mármoles que ocupan las plazas y profanan los cementerios! ¡Acabemos con la arquitectura especulativa de los contratistas de cementos armados! ¡Acabemos con los decoradores de pacotilla, con los falsificadores de cerámicas, con los cartelistas vendidos y con los ilustradores descuidados y torpes!

Y he aquí nuestras **CONCLUSIONES** resolutas:

Con esta entusiasta adhesión al futurismo, queremos:

– Destruir el culto del pasado, la obsesión por lo antiguo, el pedantismo y el formalismo académico.

- 1 Alusión al denominado “Año de las Revoluciones”, 1848 [N. del Ed.].
- 2 Giovanni Segantini (1858-1899) y Gaetano Previati (1852-1920) son importantes representantes del divisionismo [N. del Ed.].
- 3 Medardo Rosso (1858-1928), escultor y pintor, aplicó a la escultura la estética impresionista; es famoso por sus esculturas en cera [N. del Ed.].

- Despreciar profundamente todo tipo de imitación.
- Exaltar cualquier forma de originalidad, aunque sea temeraria, aunque sea violentísima.
- Sacar coraje y orgullo de la fácil tacha de locura con la cual se fustiga y se amordaza a los innovadores.
- Considerar a los críticos de arte como inútiles y perjudiciales.
- Rebelarnos contra la tiranía de las palabras *armonía* y *buen gusto*, expresiones demasiado elásticas, con las que se podría fácilmente demoler la obra de Rembrandt, la de Goya o la de Rodin.
- Barrer del campo ideal del arte todos los motivos, todos los asuntos ya explotados.
- Devolver y magnificar la vida cotidiana, incesante y tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa.
- ¡Queden sepultados los muertos en las más profundas entrañas de la tierra!
- ¡Quede libre de momias el umbral del futuro!
- ¡Dejad paso a los jóvenes, a los violentos, a los temerarios!

Pintor Umberto Boccioni (Milán)
Pintor Carlo Dalmazzo Carrà (Milán)
Pintor Luigi Russolo (Milán)
Pintor Giacomo Balla (Roma)
Pintor Gino Severini (París)

Milán, 11 de febrero de 1910

DIRECCIÓN DEL MOVIMIENTO FUTURISTA:
 Corso Venezia, 61- Milán

03 Manifiesto técnico de la literatura futurista

F. T. Marinetti

1912

En aeroplano, sentado en el depósito de la gasolina, calentado el vientre por la cabeza del aviador, yo sentí la inutilidad ridícula de la vieja sintaxis heredada de Homero ¡Necesidad furiosa de liberar las palabras, sacándolas de la prisión del periodo latino! ¡Este tiene naturalmente, como cada imbécil, una cabeza previsor, un vientre, dos piernas y dos pies planos, pero jamás tendrá dos alas. Apenas lo necesario para caminar, para correr un momento y pararse enseguida resoplando!

Eso me dijo la hélice giratoria, mientras volaba a doscientos metros sobre las poderosas chimeneas de Milán. Y la hélice añadió:

1. Es necesario destruir la sintaxis disponiendo los sustantivos al azar, tal y como nacen.

2. Se debe usar el verbo en infinitivo, para que se adapte elásticamente al sustantivo y no lo someta al yo del escritor que observa o imagina. El verbo en infinitivo puede, solo, dar el sentido de continuidad de la vida y de elasticidad de la intuición que la percibe.

3. Se debe abolir el adjetivo, para que el sustantivo desnudo conserve su color esencial. El adjetivo, teniendo en sí un carácter de matiz, es incompatible con nuestra visión dinámica, puesto que supone una parada, una meditación.

4. Se debe abolir el adverbio, vieja hebilla que mantiene unida una palabra con otra. El adverbio conserva en la frase una molesta unidad de tono.

5. Cada sustantivo debe tener su doble, es decir, el sustantivo debe estar seguido, sin conjunciones, de otro sustantivo al que está unido por analogía. Ejemplo: hombre-torpedero, mujer-golfo, multitud-resaca, plaza-embudo, puerta-grifo.

Como la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo, la percepción por analogías se ha convertido en algo cada vez más natural para el hombre. Se necesita, por tanto, suprimir el *como*, el *cual*, el *así*, el *semejante a*. Mejor todavía, debemos fundir directamente el objeto con la imagen que evoca, dando la imagen en escorzo a través de una sola palabra esencial.

6. Abolir también la puntuación. Habiendo suprimido los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación será naturalmente anulada, en la continuidad variada de un estilo *vivo* que se crea desde sí, sin las pausas absurdas de las comas y puntos. Para acentuar ciertos movimientos e indicar sus direcciones,

se emplearán signos de la matemática: + - x : = > <, y los signos musicales.

7. Los escritores se han abandonado hasta ahora a la analogía inmediata. Han comparado por ejemplo el animal al hombre o a otro animal, lo que equivale todavía, poco más o menos, a una especie de fotografía. (Han comparado, por ejemplo, a un fox-terrier con un pequeñísimo pura sangre. Otros más avanzados podrían comparar al mismo fox-terrier trepidante con una pequeña máquina Morse. Sin embargo, yo lo comparo con agua hirviendo. Hay en eso una **gradación de analogías cada vez más vastas**, hay relaciones cada vez más profundas y sólidas, aunque lejanísimas).

La analogía no es otra cosa que el amor profundo que une las cosas distantes, aparentemente diversas y hostiles. Sólo a través de analogías vastísimas un estilo orquestal, y a un tiempo policromo, polifónico y polimorfo, puede abrazar la vida de la materia.

Cuando en mi *Battaglia di Tripoli* [Batalla de Trípoli]¹ comparé una trinchera repleta de bayonetas con una orquesta, una ametralladora con una mujer fatal, introduje intuitivamente una gran parte del universo en un breve episodio de una batalla africana.

Las imágenes no son flores a elegir y a recoger con parsimonia, como decía Voltaire. Constituyen la sangre misma de la poesía. La poesía debe ser una continuación ininterrumpida de imágenes nuevas, sin esto no son otra cosa que anemia y clorosis.

Cuanto más vastas son las relaciones que contienen las imágenes tanto más conservan su capacidad de asombro. Es necesario –dicen– ahorrar la maravilla al lector. ¡Eh! ¡venga! Curémonos, más bien, de la fatal corrosión del tiempo, que destruye no sólo el valor expresivo de una obra maestra, sino también su capacidad de asombro. Nuestros viejos oídos demasiadas veces entusiastas ¿no han destruido acaso ya a Beethoven y Wagner? Es necesario, pues, abolir de la lengua todas las imágenes estereotipadas, las metáforas descoloridas que contiene, en definitiva, casi todo.

8. No hay categorías de imágenes, nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales. La intuición que las percibe no tiene ninguna preferencia ni toma partido. El estilo analógico es entonces el dueño absoluto de toda la materia y de su intensa vida.

9. Para dar los movimientos sucesivos de un objeto es necesario dar la *cadena de las analogías* que evoca, cada una de ellas condensada, recogida en una palabra esencial.

Véase un ejemplo expresivo de una cadena de analogías todavía enmascaradas y recargadas por la sintaxis tradicional:

¡Eh, sí! Usted es, pequeña ametralladora, una mujer fascinante, y siniestra, y divina, al volante de un invisible ciencaballos, que ruge con explosiones de impaciencia. ¡Oh! ¡Claro que dentro de poco os lanzaréis en el circuito de la muerte, hacia la voltereta del fracaso o de la victoria!... ¿Queréis que os haga unos madrigales llenos de gracia y color? A su elección, señora... Para mí, usted se parece a un tribuno asomado, cuya lengua elocuente, incansable, golpea los corazones de los oyentes en círculo, conmovidos... Sois, en este momento, un

1 Serie de reportajes poéticos de la batalla de Libia publicados en 1911 [N. del Ed.].

taladrador omnipotente, que agujerea en torno el cráneo demasiado duro de esta noche obstinada... Sois, también, un laminador, un torno eléctrico ¿y qué otra cosa? Un gran soplete oxhídrico que quema, cincela y funde poco a poco las puntas metálicas de las últimas estrellas... (Battaglia di Tripoli).

En ciertos casos será necesario unir las imágenes de dos en dos, como bolas encadenadas, que destrozan en su vuelo todo un grupo de árboles.

Para envolver y recoger todo aquello que es más huidizo y más inaprensible en la materia, se necesitará formar unas **estrechas redes de imágenes o analogías**, que vendrán lanzadas en el misterioso mar de los fenómenos. Salvo en la forma tradicional de festones, este periodo de mi *Mafarka il futurista* [Mafarka el futurista]¹ es un ejemplo de una similar tupida red de imágenes:

Toda la agría dulzura de la juventud desaparecida le salía por la garganta, como por los patios de escuela salen los gritos alegres de los muchachos hacia los maestros asomados a las barandillas de las terrazas, desde la cuales ven huir los buques...

Y he aquí otras tres redes de imágenes:

Alrededor del pozo de Bu-Meliana, bajo la espesura de los olivos tupidos, tres camellos cómodamente agazapados en la arena hacían gárgaras de felicidad, como viejos aleros de piedra, mezclando el chachac de sus escupitajos con los golpes regulares de la bomba a vapor que da de beber a la ciudad. Estruendos y disonancias futuristas, en la orquesta profunda de las trincheras de los agujeros sinuosos y de los sótanos sonoros, entre el vaivén de las bayonetas, arcos de violín que la roja batuta del atardecer inflama de entusiasmos...

Es el atardecer-director de orquesta, que con un gesto amplio recoge las flautas esparcidas de los pájaros en los árboles y las arpas gimientes de los insectos, y el chirriar de las piedras. Es él quien detiene, de repente, los tímpanos de las gamellas y de los fusiles chocantes, para dejar cantar a plena voz, sobre la orquesta de los instrumentos en sordina, a todas las estrellas de oro, erguidas, con los brazos abiertos, sobre la palestra del cielo. He aquí una gran dama en el espectáculo... Largamente atrevido, el desierto, de hecho, muestra su seno inmenso de curvas licuadas, todas barnizadas de adornos rosados bajo las gemas caídas de la pródiga noche (Battaglia di Tripoli).

10. Puesto que todo orden es fatalmente un producto de la inteligencia cauta y prudente, se necesita orquestrar las imágenes disponiéndolas según un **maximum de desorden**.

11. Destruir en la literatura el “yo”, es decir, toda la psicología. El hombre completamente averiado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y sagacidad espantosas, no ofrece interés alguno. Por tanto, debemos abolirlo en la literatura, y sustituirlo por fin por la materia, a la que debe aferrarse la esencia a golpes de intuición, algo que no podrán hacer jamás ni los físicos ni los químicos.

Sorprender, a través de los objetos en libertad y los motores caprichosos, la respiración, la sensibilidad y los instintos de los metales, de las piedras, de la madera, etc. Sustituir la psicología del hombre, ya agotada, con **la obsesión lírica por la materia**.

Guardaos de conceder a la materia sentimientos humanos, más bien adivinad sus diferentes impulsos

directivos, su fuerza de compresión, de dilatación, de cohesión, y de disgregación, sus cantidades de moléculas en masa o sus torbellinos de electrones. No se trata de transmitir los dramas de la materia humanizada. Es la solidez de una plancha de acero, que nos interesa por sí misma, es decir, la alianza incomprensible e inhumana de sus moléculas y electrones, que se oponen, por ejemplo, a la penetración de un obús. El calor de un trozo de hierro o de madera es todavía más apasionante, para nosotros, que la sonrisa o las lágrimas de una mujer.

Nosotros queremos dar, a la literatura, la vida del motor, nuevo animal instintivo, cuyo instinto general conoceremos cuando conozcamos los instintos de las diversas fuerzas que lo componen.

Nada más interesante, para un poeta futurista, que la agitación del teclado de un piano mecánico. El cinematógrafo nos ofrece la danza de un objeto que se divide y se recompone sin intervención humana. Nos ofrece asimismo el salto al revés de un nadador cuyos pies salen del mar y rebotan violentamente en el trampolín. Nos ofrece por fin la carrera de un hombre a doscientos kilómetros por hora. Son otros tantos movimientos de la materia, fuera de las leyes de la inteligencia y, por tanto, de una esencia más significativa.

Es necesario introducir en la literatura tres elementos que hasta ahora se habían descuidado:

el ruido (manifestación del dinamismo de los objetos);

el peso (facultad de vuelo de los objetos);

el olor (facultad de esparcimiento de los objetos).

Esforzarse en proporcionar, por ejemplo, el paisaje de olores que percibe un perro. Escuchar los motores y reproducir sus discursos.

La materia siempre fue contemplada desde un yo distraído, frío, demasiado preocupado de sí mismo, lleno de prejuicios de sabiduría y de obsesiones humanas.

El hombre tiende a ensuciar con su felicidad juvenil o con su dolor viejo la materia, que posee una admirable continuidad de empuje hacia un mayor ardor, un mayor movimiento, una mayor subdivisión de sí misma. La materia no está ni triste ni alegre. Tiene por esencia el coraje, la voluntad y la fuerza absoluta. Pertenece por entero al poeta adivinador que sabrá liberarse de la sintaxis tradicional, pesada, estrecha, pegada al suelo, sin brazos y sin alas porque solamente es inteligente. Sólo el poeta asintáctico y de palabras desligadas podrá penetrar en la esencia de la materia y destruir la sorda hostilidad que la separa de nosotros.

El periodo latino, que nos ha servido hasta ahora, era un gesto pretencioso con el cual la inteligencia insolente y miope se esforzaba por domar la vida multiforme y misteriosa de la materia. El periodo latino había, pues, nacido muerto.

Las intuiciones profundas de la vida, unidas la una a la otra, palabra por palabra, según su nacer ilógico, nos darán las líneas generales de una **psicología intuitiva de la materia**. Esta se reveló a mi espíritu desde lo alto de un aeroplano. Mirando los objetos, desde un nuevo punto de vista, no de cara o de espaldas,

sino en picado, es decir a escorzo, yo he podido despedazar los viejos comederos lógicos y las plomadas de la comprensión antigua.

Todos vosotros que me habéis amado y seguido hasta aquí, poetas futuristas, fuisteis como yo, frenéticos constructores de imágenes y valientes exploradores de analogías. Pero vuestras estrechas redes de metáforas están, desgraciadamente, demasiado cargadas por el plomo de la lógica. Yo os aconsejo que las aligeréis, para que vuestro gesto inmensificado pueda lanzarlas a lo lejos, desplegadas sobre un océano más vasto.

Nosotros inventaremos juntos lo que yo llamo **la imaginación sin hilos**. Alcanzaremos un día un arte todavía más esencial, cuando osemos suprimir todos los primeros términos de nuestras analogías, para no dar otra cosa que el continuar ininterrumpido de los segundos términos. Necesitaremos, por esto, renunciar a ser comprendidos. Ser comprendidos no es necesario. Nosotros hemos prescindido de ello, por otra parte, cuando expresábamos fragmentos de la sensibilidad futurista mediante la sintaxis tradicional e intelectual.

La sintaxis era una especie de lista de cifras abstractas que ha servido a los poetas para informar a las multitudes del color, de la musicalidad, de la plástica y de la arquitectura del universo. La sintaxis era una especie de intérprete o de cicerón monótono. Es necesario suprimir a este intermediario, para que la literatura entre directamente en el universo y se funda con él.

Indiscutiblemente mi obra se distingue netamente de todas las demás por su espantosa potencia de analogía. Su riqueza inagotable de imágenes iguala casi su desorden de puntuación lógica. Esa pone en el inicio al primer manifiesto futurista, síntesis de 100 HP lanzados a las más locas velocidades terrestres.

¿Para qué servirse todavía de cuatro ruedas desesperadas que se aburren, desde el momento en que podemos despegarnos del suelo? Liberación de las palabras, alas desplegadas de la imaginación, síntesis analógica de la tierra abrazada por una sola mirada y recogida enteramente en palabras esenciales.

Nos gritan: “¡Vuestra literatura no será bella! ¡No tendremos ya la sinfonía verbal de armoniosos balanceos y cadencias tranquilizantes!”. ¡Esto es claro! ¡Y qué suerte! Nosotros utilizamos, sin embargo, todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida violenta que nos rodea. **Hacemos valientemente lo “feo” en literatura y matamos por doquier la solemidad**. ¡Venga! ¡No os deis aires de grandes sacerdotes al escucharme! ¡Es necesario escupir todos los días ante el *Altar del Arte*! Nosotros entramos en los dominios sin límite de la libre intuición. ¡Después del verso libre, por fin **las palabras en libertad**!²

No hay en esto nada de absoluto ni de sistemático. El genio tiene ráfagas impetuosas y torrentes pantanosos. Eso impone a veces lentitudes analíticas

1 Escrita en francés en 1909 con el título *Mafarka le futuriste. Romain africain* [Mafarka el futurista. Novela africana], fue traducida al italiano un año más tarde. Considerada la primera obra futurista de Marinetti [N. del Ed.].

2 Las Palabras en Libertad quedan formuladas por Filippo Tommaso Marinetti, en el Manifiesto *Distruzione della sintasi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà* [Destrucción de la sintaxis - Imaginación sin hilos - Palabras en libertad], publicado en 1913 [N. del Ed.].

y explicativas. Ninguno puede renovar de repente la propia sensibilidad. Las células muertas están mezcladas con las vivas. El arte es una necesidad de destruirse y de desplegarse, gran regadera de heroísmo que inunda el mundo. Los microbios –no lo olvidéis– son necesarios para la salud del estómago y del intestino. Hay también un tipo de microbios necesario para la vitalidad del **arte, esta prolongación de la arboleda de nuestras propias venas**, que se vierte, fuera del cuerpo, en el infinito del espacio y del tiempo.

¡Poetas futuristas! Yo os he enseñado a odiar las bibliotecas y los museos, para prepararos a **odiar la inteligencia**, despertando en vosotros la divina intuición, don característico de las razas latinas. Mediante la intuición venceremos la hostilidad aparentemente irreductible que separa nuestra carne humana del metal de los motores.

Después del reino animal, se inicia el reino mecánico. Con el conocimiento y la amistad de la materia, de la cual los científicos no pueden conocer más que las reacciones físico-químicas, nosotros preparamos la creación del **hombre mecánico de partes cambiables**. Nosotros lo liberaremos de la idea de la muerte, y por tanto de la muerte misma, suprema definición de la inteligencia lógica.

04 Programa político futurista

F. T. Marinetti, U. Boccioni, C.D. Carrà, L. Russolo

1913

¡ELECTORES FUTURISTAS! *con vuestro voto tratad de llevar a cabo el siguiente programa:*

Italia soberana absoluta.- La palabra ITALIA debe dominar sobre la palabra LIBERTAD.

Todas las libertades, excepto la de ser cobardes, pacifistas, anti-italianos.

Una mayor flota y un mayor ejército; un pueblo orgulloso de ser italiano, para la Guerra, única higiene del mundo y para la grandeza de una Italia intensamente agrícola, industrial y comercial.

Defensa económica y educación patriótica del proletariado.

Política extranjera cínica, astuta y agresiva. -Expansionismo colonial. -Liberalismo.

Irredentismo.- Panitalianismo.- Supremacía de Italia.

Anticlericalismo y antisocialismo.

Culto al progreso y a la velocidad, al deporte, a la fuerza física, al coraje temerario, al heroísmo y al peligro; contra la obsesión por la cultura, la enseñanza clásica, el museo, la biblioteca y las ruinas. Supresión de las academias y de los conservatorios.

Muchas escuelas prácticas de comercio, industria y agricultura. - Muchos centros de educación física.- Gimnasia diaria en las escuelas.- Predominio de la gimnasia sobre el libro.

Un mínimo de profesores, poquísimos abogados, poquísimos doctores, muchísimos agricultores, ingenieros, químicos, mecánicos y productores de cosas.

Desautorización de los muertos, los ancianos y los oportunistas en favor de los jóvenes audaces.

En contra de la monumentomanía y la intromisión del Gobierno en materia de arte.

Modernización violenta de las ciudades pasadistas (Roma, Venecia, Florencia, etc.)

Abolición de la industria del extranjero, humillante y aleatoria.

ESTE PROGRAMA VENCERÁ

el programa clerical-moderado- liberal

Monarquía y Vaticano.

Odio o desprecio del pueblo.

Patriotismo tradicional y conmemorativo.

Militarismo intermitente.

Clericalismo.

Proteccionismo tacaño o liberalismo débil.

Culto a los antepasados y escepticismo.

Oportunismo y especulación.

Forcaiolismo [defensa de la represión].

Culto a los museos, a las ruinas, a los monumentos.

Industria del extranjero.

Obsesión por la cultura.

Academicismo.

Ideal de una Italia arqueológica, beata y gotosa.

Quietismo panzudo

Cobardía negra.

Pasadismo.

el programa democrático-republicano-socialista

República.

Pueblo soberano.

Internacionalismo pacifista.

Antimilitarismo.

Anticlericalismo.

Liberalismo interesado.

Mesocracia y escepticismo.

Senilismo y moralismo.

Oportunismo y especulación.

Demagogia.

Culto a los museos, a las ruinas, a los monumentos.

Industria del extranjero.

Sociología de mitin.

Racionalismo positivista.

Ideal de una Italia "burguesucha", tacaña y sentimental.

Quietismo panzudo

Cobardía roja.

Pasadismo

Por el Grupo dirigente del Movimiento futurista:
MARINETTI-BOCCIONI
CARRÀ-RUSSOLO

Milán, 11 de octubre de 1913
DIRECCION DEL MOVIMIENTO FUTURISTA:
Corso Venezia, 61-Milán

Programma politico futurista. Milán: Direzione del Movimento Futurista, 11 octubre 1913. Reed. en *Manifesti del Futurismo* (ed. Viviana Birolli). Milán: Abscondita, 2008, pp. 118-19, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez.

05

El teatro futurista sintético (atécnico-dinámico-simultáneo-autónomo-alógico-irreal)

11 enero 1915 – 18 febrero 1915

F. T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra

1915

Esperando nuestra gran guerra tantas veces invocada, nosotros futuristas alternamos nuestra violentísima acción anti-neutral, en las plazas y en las universidades, con nuestra acción artística sobre la sensibilidad italiana, que queremos preparar para la gran hora de máximo Peligro. Italia deberá permanecer impávida, tenaz, elástica y veloz como un esgrimidor, indiferente a los golpes como un boxeador, impasible ante el anuncio de una victoria que costase cincuenta mil muertos o también ante el anuncio de una derrota.

Para que Italia aprenda a decidirse fulminantemente, a lanzarse, a mantener cualquier esfuerzo y cualquier posible desventura no se necesitan libros ni revistas. Estos interesan y ocupan sólo a una minoría, son más o menos tediosos, molestos y desacelerados, sólo pueden enfriar el entusiasmo, truncar el empuje y envenenar con dudas a un pueblo que se bate. La guerra, futurismo intensificado, nos impone marchar y no marchitarnos en las bibliotecas y en las salas de lectura. **Nosotros creemos, por tanto, que no se puede influir hoy guerreramente en el alma italiana, sino mediante el teatro.** De hecho el 90% de los italianos va al teatro, mientras que solamente el 10% lee libros y revistas. Es necesario, por tanto, un **teatro futurista** absolutamente opuesto al teatro pasadista, que prolonga sus monótonos y deprimentes cortejos sobre los escenarios somnolientos de Italia.

Sin insistir contra el teatro histórico, forma nauseabunda y ya descartada por los públicos pasadistas, nosotros condenamos todo el teatro contemporáneo, puesto que es todo prolijo, analítico, pedantemente psicológico, explicativo, diluido, meticuloso, estático, lleno de prohibiciones como una comisaría, dividido en celdas como un monasterio, enmohecido como una vieja casa deshabitada. Es, en conclusión, un teatro pacifista y neutral, en antítesis con la velocidad feroz, arrolladora y sintetizadora de la guerra.

Nosotros creamos un Teatro futurista

Sintético

esto es, brevísimo. Comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos.

Los escritores que quisieron renovar el teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andréiev, Paul Claudel, Bernard Shaw) no pensaron jamás en llegar a una verdadera síntesis, liberándose de la técnica que implica prolijidad, análisis meticuloso, larga preparación. Frente a las obras de estos autores, el público adopta el comportamiento repulsivo de un corro de holgazanes que sorben su angustia y su piedad espionando la lentísima angustia de un caballo caído en el suelo. El aplauso-hipo que estalla, por fin, libera el estómago del público de todo el tiempo indigesto que ha ingurgitado. Cada acto equivale a tener que esperar pacientemente en la antesala a que el ministro (efecto escénico: beso, disparo, palabra liberadora, etc.) os reciba. Todo este teatro pasadista o semi-futurista, en lugar de sintetizar hechos e ideas en el menor número de palabras y de gestos, destruye bestialmente la variedad de lugares (fuente de sorpresa y de dinamismo), acumulando muchos paisajes, plazas, calles, en el único embutido de una habitación. De ahí que este teatro sea completamente estático.

Estamos convencidos de que mecánicamente, a fuerza de brevedad, se puede alcanzar un teatro absolutamente nuevo, en perfecta armonía con nuestra velocísima y lacónica sensibilidad futurista. Nuestros actos podrán ser también *instantes*, y, por tanto, durar pocos segundos. Con esta brevedad esencial y sintética, el teatro podrá sostener y también vencer la competencia del *Cinematógrafo*.

Atécnico

El teatro pasadista es la forma literaria que más constriñe la genialidad del autor a deformarse y mermarse. En este, mucho más que en la lírica y en la novela, imperan las *exigencias de la técnica*: 1. descartar toda concepción que no entre en los gustos del público; 2. encontrada una concepción teatral (explicable en pocas páginas) diluirla y diluirla en dos, tres, cuatro actos; 3. poner alrededor del personaje que nos ocupa mucha gente que en realidad no interesa: parodias, tipos bizarros y otros pelmazos; 4. hacer que la duración de cada acto oscile entre la media hora y los tres cuartos de hora; 5. construir los actos preocupándose de: a) comenzar con siete-ocho páginas absolutamente inútiles; b) introducir una décima parte del concepto en el primer acto, cinco décimas en el segundo, cuatro décimas en el tercero; c) construir los actos de manera ascendente, para que el acto no sea otra cosa que una preparación para el final; d) hacer, sin mayor preocupación, que el primer acto sea *aburrido*, que el segundo sea *divertido* y el tercero *devorador*; 6. apoyar invariablemente cada réplica esencial en un centenar o más réplicas insignifi-

cantes como *preparación*; 7. no consagrar jamás menos de una página a explicar con exactitud una entrada o una salida; 8. aplicar sistemáticamente *la regla de una superficial variedad* al trabajo entero, a los actos, a las escenas, a las réplicas, esto es, por ej.: cambiar escenario en cada acto, hacer un acto de día, uno por la tarde y uno en el corazón de la noche; hacer un acto patético, uno angustioso y uno sublime; después, no prolongar demasiado las escenas, hacer entrar o salir a alguien, quizás un criado que trae un café y se va; entre tanto, la escena se interrumpe y el público respira. Cuando se está obligado a prolongar un coloquio entre dos, hacer suceder algo que lo interrumpa: un vaso que cae, un grupo que toca la mandolina al pasar... O bien, hacer moverse constantemente a las dos personas, que pasen de estar sentados a estar de pie, de derecha a izquierda, y entre tanto variar el diálogo de tal modo que parezca que en cada instante pueda estallar una bomba fuera (por ej.: el marido traicionado que arranca a la mujer la prueba), sin que en realidad explote jamás nada hasta al final del acto; 9. preocuparse enormemente de la *verosimilitud de la trama*; 10. hacer que el público *deba siempre entender con el máximo detalle el cómo y el por qué de cada acción escénica y sobre todo saber en el último acto cómo van a terminar los protagonistas*.

Con nuestro movimiento sintético en el teatro, nosotros queremos destruir la Técnica, que desde los griegos hasta hoy en lugar de simplificarse ha devenido cada vez más dogmática, estúpidamente lógica, meticulosa, pedante, estranguladora. **Por tanto:**

1. **Es estúpido escribir cien páginas donde bastaría una**, sólo porque el público, por costumbre y por instinto infantil, quiere ver cómo el carácter de un personaje es resultado de una serie de hechos, y necesita imaginarse que el personaje mismo existe realmente para admirar su valor como arte, mientras que no quiere admitir este valor si el autor se limita a indicarlo en pocos trazos.

2. **Es estúpido** no rebelarse ante el prejuicio de la teatralidad cuando la vida misma (que se constituye de *acciones infinitamente más torpes, más regulares y más predecibles*, que aquellas que se desarrollan en el campo del arte) es en gran parte *antiteatral* y ofrece incluso en esta parte *innumerables posibilidades escénicas*. **Todo es teatral cuando tiene valor.**

3. **Es estúpido** satisfacer lo primitivo de la multitud, que al final quiere ver exaltado al personaje simpático y derrotado al antipático.

4. **Es estúpido** preocuparse de la verosimilitud (cosa absurda, porque valores y genialidad non coinciden de hecho con ella).

5. **Es estúpido** querer explicar con una lógica minuciosa todo aquello que se representa, cuando tampoco en la vida jamás podemos aferrar un acontecimiento enteramente, con todas sus causas y consecuencias, porque la realidad vibra alrededor, atacándonos con *ráfagas de fragmentos de hechos combinados entre sí, encastrados unos en otros,*

confusos, retorcidos, caóticos. Por ej.: es estúpido representar sobre la escena a una condesa entre dos personajes *siempre* en orden, con lógica y claridad, mientras que en nuestra experiencia vital encontramos casi sólo unos *pedazos de disputa*, a los que nuestra actividad de hombres modernos nos ha hecho asistir por *un momento* en el tranvía, en un café, en una estación y que han quedado cinematografiados en nuestro espíritu como dinámicas sinfonías fragmentarias de gestos, palabras, ruidos y luces.

6. **Es estúpido** someterse a las imposiciones del *crescendo*, de la *preparación* y del *máximo efecto al final*.

7. **Es estúpido** dejar que se imponga a la propia genialidad el peso de una técnica *que todos* (también los imbéciles) *pueden adquirir a fuerza de estudio, de práctica y de paciencia*.

8. **Es estúpido renunciar al dinámico salto al vacío de la creación total fuera de todos los campos explorados**.

Dinámico, simultáneo

es decir, nacido de la improvisación, de la fulmínea intuición, de la actualidad sugestiva y reveladora. Nosotros creemos que una cosa vale en la medida en que ha sido improvisada (horas, minutos, segundos) y no preparada largamente (meses, años, siglos).

Nosotros tenemos una invencible repugnancia hacia aquello hecho en la mesa de trabajo, a priori, sin tener en cuenta el ambiente en el que deberá ser representado. La mayor parte de nuestros trabajos han sido escritos en el teatro. El ambiente teatral es para nosotros una reserva inagotable de inspiración: la circular sensación magnética que se filtra del teatro vacío dorado en una mañana de ensayo con el cerebro cansado, la entonación de un actor que nos sugiere la posibilidad de construimos sobre un paradójico agregado de pensamiento, un movimiento de escenarios que nos da la pauta para una sinfonía de luces, la carnosidad de una actriz que genera en nuestra sensibilidad concepciones llenas de geniales escorzos pletóricos.

Recorriamos Italia a la cabeza de un heroico batallón de cómicos que imponían ELETTRICITÀ y otras síntesis futuristas (ayer vivas y hoy superadas y condenadas por nosotros) a públicos que eran revoluciones apresadas en las salas. Desde el [Teatro] Politeama Garibaldi de Palermo hasta el Dal Verme de Milán. Los teatros italianos, acostumbrados a la murria de los públicos pasadistas, alisaban las arrugas ante el masaje furibundo de la multitud y reían con sobresaltos de terremoto. ¿Cómo olvidar el rostro atontado del viejo Fiorentini¹ de Nápoles, cuando se dio cuenta con horror de que diez mil personas intentaban hundirle las espaldas? Confraternizábamos con los actores. Después, en las noches insomnes de viaje, discutíamos frustran-

1 El Teatro dei Fiorentini, el más antiguo de Nápoles, no existe en la actualidad [N. del Ed.].

do recíprocamente nuestras genialidades al ritmo de los túneles y de las estaciones. Nuestro teatro futurista se burla de Shakespeare, pero tiene en cuenta un cotilleo de cómicos, se duerme ante una réplica de Ibsen, pero se entusiasma por los reflejos rojos o verdes de las butacas, moriría por accidente con una coma de Sófocles, pero se detiene tenaz ante el especialísimo gesto representativo de una actriz. Nosotros obtenemos un dinamismo absoluto mediante la compenetración de ambientes y de tiempos diversos. Ej.: mientras que en un drama como *Più che l'amore*², los hechos importantes (ej.: el asesinato del tahúr) no ocurren en escena, sino que son contados con una absoluta falta de dinamismo; mientras que en el primer acto de la *Figlia di Jorio*³ los hechos se desarrollan en un único escenario sin cambios de espacio y de tiempo, en la síntesis futurista *Simultaneità* hay dos ambientes que se compenetrán y muchos tiempos diversos puestos en acción simultáneamente.

Autónomo, alógico, irreal

La síntesis teatral futurista no estará sometida a la lógica, no contendrá nada de fotográfico, será *autónoma*, no se asemejará sino a sí misma, aunque extrayendo de la realidad elementos que se combinan a capricho. Ante todo, igual que para el pintor y el músico existe, esparcida en el mundo exterior, una vida más restringida pero más intensa, constituida por colores, formas, sonidos y ruidos, **para el hombre dotado de sensibilidad teatral existe una realidad especializada que ataca los nervios con violencia**: está constituida por lo que se llama **el mundo teatral**.

El teatro futurista nace de estas dos vitalísimas corrientes de la sensibilidad futurista, precisadas en los dos manifiestos: *IL TEATRO DI VIARIETÀ* [El teatro de variedades] y *PESI, MISURE E PREZZI DEL GENIO ARTISTICO* [Pesos, medidas y precios del genio artístico], que son:

1. nuestra frenética pasión por la vida actual, veloz, fragmentaria, elegante, complicada, cínica, musculosa, huidiza, futurista; 2. nuestra modernísima concepción cerebral del arte según la cual ninguna lógica, ninguna tradición, ninguna estética, ninguna técnica, ninguna oportunidad se ha de imponer a la genialidad del artista, que debe sólo preocuparse de crear expresiones sintéticas de energía cerebral, que tendrán VALOR ABSOLUTO DE NOVEDAD.

El **teatro futurista** sabrá exaltar a sus espectadores, es decir, hacerles olvidar la monotonía de la vida cotidiana, arrojándoles a través de un **laberinto de sensaciones, marcadas por la más exasperada originalidad y combinadas de modos imprevisibles**.

2 [Más que el amor] (1906), obra del dramaturgo Gabriele D'Annunzio (1863-1938) [N. del Ed.].

3 [La hija de Jorio] (1903), tragedia de este mismo autor, llevada a la ópera por diversos compositores [N. del Ed.].

4 Un tipo de comedia de intriga y enredo [N. del Ed.].

El **teatro futurista** será cada tarde una gimnasia que entrenará el espíritu de nuestra raza para las veloces y peligrosas osadías, que este año futurista hace necesarias.

Conclusiones:

- 1. abolir totalmente la técnica bajo la cual muere el teatro pasadista;**
- 2. poner en escena todos los descubrimientos (en cuanto inverosímiles, bizarros y antiteatrales) que nuestra genialidad va haciendo en el subconsciente, en las fuerzas mal definidas, en la abstracción pura, en el cerebralismo puro, en la fantasía pura, en el récord y en la fisicolocura.** (Ejem.: *Vengono*, primer drama de objetos de F. T. Marinetti, nuevo filón de sensibilidad teatral descubierta por el Futurismo);
- 3. sinfonizar la sensibilidad del público explorando, despertando de nuevo con cada medio las estribaciones más vagas; eliminar el preconceito de la escena lanzando redes de sensaciones entre el escenario y el público; la acción escénica invadirá la platea y a los espectadores;**
- 4. fraternizar calurosamente con los cómicos, los cuales están entre los pocos pensadores que huyen de cada deformante esfuerzo cultural;**
- 5. abolir la farsa, el vodevil, la pochade⁴, la comedia, el drama y la tragedia, para crear en su lugar las numerosas formas de teatro futurista, como: los parlamentos en libertad, la simultaneidad, la compenetración, el poema animado, la sensación escenificada, la hilaridad dialogada, el acto negativo, la réplica resonante, la discusión extralógica, la deformación sintética, la rendija científica...**
- 6. crear entre nosotros y la multitud, mediante un contacto continuado, una corriente de confianza sin respeto, para así infundir a nuestros públicos la vivacidad dinámica de una nueva teatralidad futurista.**

He aquí las *primeras* palabras sobre el teatro. Nuestras primeras 11 síntesis teatrales (de Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, R. Chiti, Balilla Pratella) se han impuesto victoriosamente por Ettore Bertì, por Zoncada y por Petrolini a los públicos agolpados en Ancona, Bolonia, Padua, Nápoles, Venecia, Verona, Florencia, Roma. Pronto tendremos en Milán el gran edificio metálico, animado por todas las complicaciones electro-mecánicas, que sólo podrá permitirnos actuar escénicamente nuestras más libres concepciones.

Il teatro futurista sintetico (Atecnico-dinamico-autonomo-alogico-irreale), 11 enero 1915. Primera publicación: Milán: Direzione del Movimento Futurista, febrero 1915. Incluido como prefacio de *Teatro futurista sintetico*. Milán: Istituto Editoriale Italiano, 1915. Reed. en Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (ed. Luciano De Maria). Milán: Mondadori, 1968, pp. 164-171, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez.

06 Reconstrucción futurista del universo

G. Balla, F. Depero

1915

Ricostruzione futurista dell'Universo. Milán, 11 marzo 1915. Publicado por la Dirección del Movimiento Futurista en forma de folleto ilustrado con seis fotografías de conjuntos plásticos. Reed. en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'Universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 30-36. Traducción de Llanos Gómez Menéndez.



RECONSTRUCCIÓN FUTURISTA DEL UNIVERSO

Leed LA BALZA
DIARIO FUTURISTA
MESSINA

Con el Manifiesto técnico de la Pintura futurista y con el prólogo al catálogo de la Exposición futurista de París (firmados por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), con el Manifiesto de la Escultura futurista (firmado por Boccioni), con el manifiesto La Pintura de los sonidos, ruidos y olores (firmado por Carrà), con el volumen *Pintura y Escultura futuristas*, de Boccioni, y con el volumen *Guerra-pintura* de Carrà, el futurismo pictórico se ha desarrollado en 6 años, como superación y consolidación del impresionismo, dinamismo plástico y plasmación de la atmósfera, compenetración de planos y estados de ánimo. La valoración lírica del universo, mediante las Palabras en libertad de Marinetti y el Arte de los Ruidos de Russolo,¹ se funden con dinamismo plástico para dar la expresión dinámica, simultánea, plástica, ruidosa, de la vibración universal.

Nosotros futuristas, Balla y Depero, queremos realizar esta fusión total para reconstruir el universo alegrándolo, es decir, recreándolo integralmente. Daremos esqueleto y carne a lo invisible, a lo impalpable, a lo imponderable, a lo imperceptible. Encontraremos las equivalencias abstractas de todas las formas, de todos los elementos del universo, después los combinaremos entre sí, según los caprichos de nuestra inspiración, para formar los conjuntos plásticos que pondremos en movimiento.

Balla comenzó por estudiar la velocidad de los automóviles, en los que descubrió las leyes y las líneas-fuerza esenciales. Después de más de 20 cuadros sobre la misma investigación, comprendió que el plano único de la tela no permitía reflejar con profundidad el volumen dinámico de la velocidad. Balla sintió la necesidad de construir con hilos de hierro, planos de cartón, telas y papel de seda etc., el primer conjunto plástico dinámico.

1. Abstracto. — **2. Dinámico.** Movimiento relativo (cinematógrafo) + movimiento absoluto. — **3. Transparentísimo.** Para la velocidad y para la volatilidad del conjunto plástico, que debe aparecer y desaparecer, ligerísimo e impalpable. — **4. Coloreadísimo y Luminosísimo** (mediante lámparas interiores). — **5. Autónomo,** es decir, semejante sólo a sí mismo. — **6. Transformable.** — **7. Dramático.** — **8. Volátil.** — **9. Oloroso.** — **10. Ruidista.** Ruido plástico simultáneo a la expresión plástica. — **11. Explosivo,** aparición y desaparición simultánea de explosiones.

El *parolibro*² Marinetti, al cual nosotros mostramos nuestros primeros conjuntos plásticos, nos dijo con entusiasmo: «El arte, antes de nosotros, era recuerdo, evocación angustiosa de un Objeto perdido (felicidad, amor, paisaje), por tanto nostalgia, estática, dolor, lejanía. Sin embargo, con el Futurismo el «arte se convierte en arte-acción, es decir, voluntad, agresión, posesión, penetración, alegría, realidad «brutal en el arte (Ej.: onomatopeyas. — Ej.: entonarruidos = motores), esplendor geométrico de las «fuerzas, proyección hacia delante. Entonces el arte se convierte en Presencia, nuevo Objeto, nueva realidad creada con los elementos abstractos del universo. Las manos del artista pasadista sufrían por el «Objeto perdido; nuestras manos convulsionaban ante un nuevo Objeto por crear. Por eso el nuevo «objeto (el conjunto plástico) aparece milagrosamente entre las vuestras.»

La construcción material del conjunto plástico

MEDIOS NECESARIOS: Hilos metálicos, de algodón, lana, seda, de cada espesor, coloreados. Vidrios coloreados, papel de seda, celuloide, redes metálicas, transparencias de todo género, coloreadísimas.

1. *L'Arte dei Rumori*. Luigi Russolo publicará este texto en 1913 e inventará un aparato para reproducir diversos ruidos de máquinas [N. del T.].

2. Los autores aplican a Marinetti este adjetivo que hace alusión a sus Palabras en libertad. Cf. anotación en el texto de C. Salaris, p. 307 [N. del T.].

RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL' UNIVERSO

Leggete **LA BALZA**

GIORNALE FUTURISTA
MESSINA

Col Manifesto tecnico della Pittura futurista e colla prefazione al Catalogo dell'Esposizione futurista di Parigi (firmati Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), col Manifesto della Scultura futurista (firmato Boccioni), col Manifesto La Pittura dei suoni rumori e odori (firmato Carrà), col volume *Pittura e scultura futuriste*, di Boccioni, e col volume *Guerrapittura*, di Carrà, il futurismo pittorico si è svolto, in 6 anni, quale superamento e solidificazione dell'impressionismo, dinamismo plastico e plasmazione dell'atmosfera, compenetrazione di piani e stati d'animo. La valutazione lirica dell'universo, mediante le Parole in libertà di Marinetti, e l'Arte dei Rumori di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, rumoristica della vibrazione universale.

Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carni all'ineccepibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.

Balla cominciò collo studiare la velocità delle automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forze essenziali. Dopo più di 20 quadri sulla medesima ricerca, comprese che il piano unico della tela non permetteva di dare in profondità il volume dinamico della velocità. Balla sentì la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., il primo complesso plastico dinamico.

1. Astratto. — **2. Dinamico.** Moto relativo (cinematografo) + moto assoluto. — **3. Trasparentissimo.** Per la velocità e per la volatilità del complesso plastico, che deve apparire e scomparire, leggerissimo e impalpabile. — **4. Coloratissimo e Luminosissimo** (mediante lampade interne). — **5. Autonomo**, cioè somigliante solo a sé stesso. — **6. Trasformabile.** — **7. Drammatico.** — **8. Volatile.** — **9. Odroso.** — **10. Rumoreggiante.** Rumorismo plastico simultaneo coll'espressione plastica. — **11. Scoppiante**, apparizione e scomparsa simultanea a scoppi.

Il parolibero Marinetti, al quale noi mostrammo i nostri primi complessi plastici ci disse con entusiasmo: « L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto » (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza. Col Futurismo invece, l'arte « diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell'arte (Es.: onomatopee. — Es.: intonarumori = motori), splendore geometrico delle forze, « proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli « elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; « le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare. Ecco perchè il nuovo Oggetto « (complesso plastico) appare miracolosamente fra le vostre. »

La costruzione materiale del complesso plastico

MEZZI NECESSARI: Fili metallici, di cotone, lana, seta, d'ogni spessore, colorati. Vetri colorati, carteveline, celluloidi, reti metalliche, trasparenti d'ogni genere, coloratissimi. tessuti,

Tejidos, espejos, láminas metálicas, estaño coloreado, y todo tipo de sustancias llamativas. Artilugios mecánicos, electrotécnicos; musicales y ruidistas; líquidos químicamente luminosos de coloración variable; muelles; palancas; tubos, etc. Con estos medios nosotros construiremos:

ROTACIONES	}	1. Conjuntos plásticos que giran sobre un eje (horizontal, vertical, oblicuo).	}	FORMA + EXPANSIÓN	}	ONOMATOPEYAS SONIDOS RUIDOS
DESCOMPOSICIONES		2. Conjuntos plásticos que giran sobre más ejes: a) en sentidos iguales, con distintas velocidades; b) en sentidos contrarios; c) en sentidos iguales y contrarios.				
MILAGRO MAGIA	}	3. Conjuntos plásticos que se descomponen: a) en volúmenes; b) en estratos; c) en transformaciones sucesivas (en forma de conos, pirámides, esferas, etc.).	}	FORMA + EXPANSIÓN	}	ONOMATOPEYAS SONIDOS RUIDOS
		4. Conjuntos plásticos que se descomponen, hablan, hacen ruido, suenan simultáneamente.				
	}	DESCOMPOSICIÓN	}	FORMA + EXPANSIÓN	}	ONOMATOPEYAS SONIDOS RUIDOS
		TRANSFORMACIÓN				
	}	5. Conjuntos plásticos que aparecen y desaparecen: a) lentamente; b) a disparos repetidos (a escala); c) en explosiones imprevistas.	}	FORMA + EXPANSIÓN	}	ONOMATOPEYAS SONIDOS RUIDOS
		Pirotecnias — Aguas — Fuego — Humos.				

El descubrimiento-invencción sistemático infinito

mediante el abstractismo del conjunto constructivo ruidista, es decir, el estilo futurista. Cada acción que se desarrolla en el espacio, cada emoción vivida, será para nosotros intuición de un descubrimiento.

EJEMPLOS: En el ver elevarse velozmente un aeroplano, mientras una banda tocaba en la plaza, hemos intuido el **Concierto plástico-motorruidista en el espacio** y el **Lanzamiento de conciertos aéreos** sobre la ciudad. — La necesidad de variar el ambiente espesísimo y el deporte nos hacen intuir el **Traje transformable** (aplicaciones mecánicas, sorpresas, trucos, desapariciones de individuos). — La simultaneidad de velocidad y ruido nos hace intuir la **Fuente giro-plástica ruidista**. — El haber destripado y lanzado al patio un libro, nos hace intuir el **Anuncio fono-moto-plástico** y las **Carreras piro-técnico-plástico-abstractas**. — Un jardín primaveral bajo el viento nos hace intuir la **Flor mágica transformable motorruidista**. — Las nubes que vuelan en la tempestad nos hacen intuir el **Edificio de estilo ruidista transformable**.

El juguete futurista

En los juegos y en los juguetes, como en todas las manifestaciones pasadistas, no hay más que grotesca imitación, timidez (trenecitos, cochecitos, muñecos inmóviles, caricaturas tontas de objetos domésticos), antigimnásticos o monótonos, solamente aptos para atontar y para envilecer al niño.

Por medio de conjuntos plásticos nosotros construiremos los juguetes que acostumbrarán al niño:

- 1) a reír abiertísimamente (como efecto de trucos exageradamente cómicos);
- 2) a la elasticidad máxima (sin recurrir a lanzamiento de proyectiles, latigazos, pinchazos imprevistos, etc.);
- 3) al impulso imaginativo (mediante juguetes fantásticos para ver con lentes; cajitas que podrán abrirse por la noche, desde las cuales surgirán maravillas protécnicas; artilugios en transformación, etc.);
- 4) a extender infinitamente y a agilizar la sensibilidad (en el dominio ilimitado de los ruidos, olores, colores más agudos, más excitantes);
- 5) al coraje físico, a la lucha y a la **GUERRA** (mediante juguetes enormes que actuarán al aire libre, peligrosos, agresivos).

El juguete futurista será utilísimo también al adulto, ya que lo mantendrá joven, ágil, alegre, desenueño, dispuesto a todo, incansable, instintivo e intuitivo.

specchi, lamine metalliche, stagnole colorate, e tutte le sostanze sgargiantissime. Congegni meccanici, elettrotecnici; musicali e rumoristi; liquidi otticamente luminosi di colorazione variabile; molle; leve; tubi, ecc. Con questi mezzi noi costruiamo dei

ROTAZIONI	}	1. <i>Complessi plastici che girano su un perno (orizzontale, verticale, obliquo).</i>	}	ONOMATOPEE SUONI RUMORI
		2. <i>Complessi plastici che girano su più perni: a) in sensi uguali, con velocità varie; b) in sensi contrari; c) in sensi uguali e contrari.</i>		
SCOMPOSIZIONI	}	3. <i>Complessi plastici che si scompongono: a) a volumi; b) a strati; c) a trasformazioni successive (in forma di coni, piramidi, sfere, ecc.).</i>	}	FORMA + ESPANSIONE
		4. <i>Complessi plastici che si scompongono, parlano, rumoreggiano, suonano simultaneamente.</i>		
MIRACOLO MAGIA	}	SCOMPOSIZIONE	}	
		TRASFORMAZIONE		
		5. <i>Complessi plastici che appaiono e scompaiono: a) lentamente; b) a scatti ripetuti (a scala); c) a scoppi improvvisi.</i>		
		<i>Pirotecnica — Acque — Fuoco — Fumi.</i>		

La scoperta-invenzione sistematica infinita

mediante l'astrattismo complesso costruttivo rumorista, cioè lo stile futurista. Ogni azione che si sviluppa nello spazio, ogni emozione vissuta, sarà per noi intuizione di una scoperta.

ESEMPI: Nel veder salire velocemente un aeroplano, mentre una banda suonava in piazza, abbiamo intuito il **Concerto plastico-motorumorista nello spazio** e il **Lancio di concerti aerei** al di sopra della città. — La necessità di varinare ambiente spessissimo e lo sport ci fanno intuire il **Vestito trasformabile** (applicazioni meccaniche, sorprese, trucchi, sparizioni d'individui) — La simultaneità di velocità e rumori ci fa intuire la **Fontana giroplastica rumorista**. — L'aver lacerato e gettato nel cortile un libro, ci fa intuire la **Réclame fono-moto-plastica** e le **Gare pirotecnico-plastico- astratte**. — Un giardino primaverile sotto il vento ci fa intuire il **Fiore magico trasformabile motorumorista**. — Le nuvole volanti nella tempesta ci fanno intuire l'**Edificio di stile rumorista trasformabile**.

Il giocattolo futurista

Nei giochi e nei giocattoli, come in tutte le manifestazioni passatiste, non c'è che grottesca imitazione, timidezza, (trenini, carrozzini, pupazzi immobili, caricature eretico d'oggetti domestici), *antiginnastici o monotoni, solamente atti a istupidire e ad avvilire il bambino.*

Per mezzo di complessi plastici noi costruiamo dei giocattoli che abitueranno il bambino:

- 1) *a ridere apertissimamente (per effetto di trucchi esageratamente buffi);*
- 2) *all'elasticità massima (senza ricorrere a lanci di proiettili, frustate, piunture improvvise, ecc.);*
- 3) *allo slancio immaginativo (mediante giocattoli fantastici da vedere con lenti; cassetine da aprirsi di notte, da cui scoppieranno meraviglie pirotecniche; congegni in trasformazione ecc.);*
- 4) *a tendere infinitamente e ad aguzzare la sensibilità (nel dominio sconfinato dei rumori, odori, colori, più intensi, più acuti, più eccitanti).*
- 5) *al coraggio fisico, alla lotta e alla GUERRA (mediante giocattoli enormi che agitano all'aperto, pericolosi, aggressivi).*

Il giocattolo futurista sarà utilissima anche all'adulto, poiché lo manterrà *giovane, agile, festante, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, istintivo e intuitivo.*

El paisaje artificial

Desarrollando la primera síntesis de la velocidad del automóvil, Balla ha logrado el primer conjunto plástico (*Nº 1*). Esto nos ha revelado un paisaje abstracto con conos, pirámides, poliedros, espirales de montes, humos, luces, sombras. Por tanto, existe una analogía profunda entre las líneas-fuerza esenciales de la velocidad y las líneas-fuerza esenciales de un paisaje. Estamos inmersos en la esencia profunda del universo y dominamos los elementos. Lograremos así construir

El animal metálico

Fusión de arte + ciencia. Química, física, pirotecnia continúa imprevista del ser nuevo automáticamente hablante, gritón, danzante. Nosotros futuristas, Balla y Depero, construiremos millones de animales metálicos, para la mayor guerra (conflagración de todas las fuerzas creadoras de Europa, de Asia, de África, que seguirá indudablemente a la actual maravillosa pequeña conflagración humana).

Las invenciones contenidas en este manifiesto son creaciones absolutas, generadas integralmente por el Futurismo italiano. Ningún artista de Francia, de Rusia, de Inglaterra o de Alemania intuyó, antes que nosotros, algo similar o análogo. Sólo el genio italiano, es decir, el genio más constructor y más arquitecto, podía intuir el conjunto plástico abstracto. Con esto, el Futurismo ha determinado su Estilo, que dominará inevitablemente muchos siglos de sensibilidad.

MILÁN, 11 de Marzo de 1915.

Balla
Depero

abstractos futuristas

BALLA



*Nº 1. Conjunto plástico coloreado de estruendo + velocidad
(Cartón y papel de estaño de colores)*

BALLA



*Nº 2. Conjunto plástico coloreado de estruendo + danza + alegría
(Espejos, papel de estaño, tules, cartón e hilo de hierro)*

DIRECCIÓN DEL MOVIMIENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILÁN

Il paesaggio artificiale

Sviluppando la prima sintesi della velocità dell'automobile, Balla è giunto al primo complesso plastico (N. 1). Questo ci ha rivelato un paesaggio astratto a coni, piramidi, poliedri, spirali di monti, fiumi, luci, ombre. Dunque un'analogia profonda esiste fra le linee-forze essenziali della velocità e le linee-forze essenziali d'un paesaggio. Siamo scesi nell'essenza profonda dell'universo, e padroneggiamo gli elementi. Giungeremo così, a costruire

l'animale metallico

Fusione di arte + scienza. Chimica, fisica, pirotecnica continua improvvisa, dell'essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante. Noi futuristi, Balla e Depero, costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (conflagrazione di tutte le forze creatrici dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America, che segnerà indubbiamente l'attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana).

Le invenzioni contenute in questo manifesto sono creazioni assolute, integralmente generate dal Futurismo italiano. Nessun artista di Francia, di Russia, d'Inghilterra o di Germania intuì prima di noi qualche cosa di simile o di analogo. Soltanto il genio italiano, cioè il genio più costruttore e più architetto, poteva intuire il complesso plastico astratto. Con questo, il Futurismo ha determinato il suo Stile, che dominerà inevitabilmente su molti secoli di sensibilità.

MILANO, 11 Marzo 1915.

Balla
Depero

astrattisti futuristi

BALLA



N. 1. Complesso plastico colorato di frastuono + velocità
(Cartone e stagnole colorate)

BALLA



N. 2. Complesso plastico colorato di frastuono + danza + allegria
(Specchi, stagnole, talco, cartone, filferro)

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

07 La cinematografía futurista

F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli,
A. Ginna, G. Balla, R. Chiti

1916

El libro, medio absolutamente pasadista para conservar y comunicar el pensamiento, estaba desde hace mucho tiempo destinado a desaparecer como las catedrales, las torres, los muros almenados, los museos y el ideal pacifista. El libro estático, compañero de los sedentarios, de los inválidos, de los nostálgicos y de los neutralistas no puede divertir ni exaltar a las nuevas generaciones futuristas ebrias de dinamismo revolucionario y belicoso.

La conflagración agiliza cada vez más la sensibilidad europea. Nuestra gran guerra higiénica, que deberá satisfacer *todas* nuestras aspiraciones nacionales, centuplica la fuerza innovadora de la raza italiana. El cinematógrafo futurista que nosotros preparamos, deformación festiva del universo, síntesis ilógica y fugaz de la vida mundial, se convertirá en la mejor escuela para los niños; escuela de alegría, de velocidad, de fuerza, de temeridad y de heroísmo. El cinematógrafo futurista agudizará y desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creadora, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y omnipresencia. El cinematógrafo futurista colaborará así en la renovación general, sustituyendo la revista (siempre pedantesca), el drama (siempre previsible) y matando al libro (siempre tedioso y opresivo). La necesidad de la propaganda nos constreñirá a publicar un libro de tanto en tanto. Sin embargo, preferimos expresarnos mediante el cinematógrafo, las grandes tablas de palabras en libertad y los móviles anuncios luminosos.

Con nuestro manifiesto *Il teatro sintetico futurista*¹, con las victoriosas *tournées* [giras] de las compañías teatrales Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada², con los dos volúmenes del *Teatro Sintetico Futurista* que contienen ochenta síntesis teatrales, hemos comenzado en Italia la revolución en el teatro en prosa. Anteriormente, otro manifiesto futurista había rehabilitado, glorificado y perfeccionado el *Teatro de variedades*. Es lógico, por lo tanto, que

1 Publicado como *Il teatro futurista sintetico* [El teatro futurista sintético], se recoge, en traducción española en este catálogo, pp. 367-68 [N. del Ed.].

2 Gualtiero Tumiati (1876-1971), actor y director de cine; Ettore Berti (1870-1940), actor y empresario teatral; Annibale Ninchi (1889-1967), actor; Luigi Zoncada, actor [N. del Ed.].

hoy traslademos nuestro esfuerzo vivificador a otra parte del teatro: el *cinematógrafo*.

A primera vista, el cinematógrafo, nacido hace pocos años, puede parecer ya futurista, es decir, desprovisto de pasado y libre de tradiciones: en realidad, este, surgiendo *como teatro sin palabras*, ha heredado toda la escoria más tradicional del teatro literario.

Por lo tanto, nosotros podemos sin más referir al cinematógrafo todo lo que hemos dicho y hecho para el teatro en prosa. Nuestra acción es legítima y necesaria, en cuanto que el cinematógrafo hasta *hoy ha sido, y tiende a permanecer profundamente pasadista*, mientras nosotros vemos en él la posibilidad de un arte eminentemente futurista y *el medio de expresión más idóneo para la plurisensibilidad de un artista futurista*.

Excepto las películas interesantes de viajes, cacerías, guerras, etc., no han sabido infligirnos sino dramas, melodramas y dramitas totalmente pasadistas. El mismo guión que por su brevedad y variedad puede parecer progresista, la mayoría de las veces no pasa de un mero lastimoso y socorrido análisis. Todas las inmensas posibilidades *artísticas* del cinematógrafo están así absolutamente intactas.

El cinematógrafo es un arte por sí mismo. El cinematógrafo no debe nunca, por tanto, copiar el escenario. El cinematógrafo, siendo esencialmente visual, debe llevar a cabo en primer lugar la evolución de la pintura: distanciarse de la realidad, de la fotografía, de lo gracioso³ y de lo solemne. Devenir antigracioso, deformador, impresionista, sintético, dinámico, parolibre.

Hay que liberar el cinematógrafo como medio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de un *nuevo arte* inmensamente más vasto y más ágil que todas las artes que ya existían. Estamos convencidos de que sólo por medio de él si podrá alcanzar aquella *poliexpresividad* hacia la que se tienden las más modernas investigaciones artísticas. El *cinematógrafo futurista* crea precisamente hoy la **sinfonía poliexpresiva** que ya hace un año anunciábamos en nuestro manifiesto, *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* [Pesos, medidas y precios del genio artístico]. En la película futurista entrarán como medio de expresión los elementos más variados: desde fragmentos de la vida real hasta manchas de colores, desde la línea hasta las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica hasta la música de objetos. Será, en pocas palabras, pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música de colores, líneas y formas, mezcla de objetos y realidad caótica. Ofreceremos nuevas inspiraciones a las investigaciones de los pintores que tienden a forzar los límites del cuadro. Pondremos en movimiento las palabras en libertad que rompen los límites de la literatura marchando hacia la pintura, el arte de los ruidos y lanzando un maravilloso puente entre la palabra y el objeto real.

3 Para el sentido de los términos gracioso y antigracioso, cf. *Tal como pienso, pinto*, pp. 425-27 [N. del Ed.].

Nuestras películas serán:

1.- Analogías filmadas, usando la realidad directamente como uno de los dos elementos de la analogía. Ejemplo: Si queremos expresar el estado de angustia de uno de nuestros protagonistas en lugar de describirlo en sus distintas fases de dolor, daremos una impresión similar con el espectáculo de una montaña desigual y cavernosa.

Los montes, los mares, los bosques, las ciudades, los muchedumbres, los ejércitos, los equipos, los aeroplanos, serán a menudo nuestras palabras formidablemente expresivas: **El universo será nuestro vocabulario**.

Ejemplo: Queremos dar una sensación de extravagante alegría: representamos un pelotón de sillas volando juguetonamente en torno a una enorme percha hasta que se deciden a colgarse. Queremos dar una sensación de ira: hacemos añicos al iracundo con un torbellino de balas amarillas. Queremos mostrar la angustia de un héroe que pierde su fe en el difunto escepticismo neutral: representamos al héroe en el momento en que habla inspirado a una enorme multitud; hagamos aparecer de repente a Giovanni Giolitti⁴ que a traición le mete en la boca una apetitosa cucharada de macarrones, sofocando su alada palabra en la salsa de tomate.

Colorearemos el diálogo, presentando veloz y simultáneamente cada imagen que atraviesa el cerebro de los personajes. Ejemplo: para representar a un hombre que dice a su mujer: eres hermosa como una gacela, mostraremos la gacela. Ejemplo: Si un personaje dice: Contemplo tu sonrisa fresca y luminosa como un viajero que, tras un largo camino, contempla el mar al otro lado de la montaña, mostraremos viajero, mar y montaña.

De este modo nuestros personajes serán perfectamente comprensibles *como si hablaran*.

2.- Poemas, discursos y poesías filmadas. Haremos pasar en una pantalla todas las imágenes que los componen. Ejemplo: *Canto dell'amore* de Giosuè Carducci⁵:

De las rocas alemanas acurrucadas
como halcones meditando la caza...

Mostraremos las rocas y los halcones al acecho.

De las iglesias que elevan al cielo
los marmóreos brazos rogando al Señor

De los conventos tras los burgos y las ciudades
hoscas yaciendo al son de las campanas
como cucos entre los árboles dispersos
cantando extraños tedios y alegrías

Mostraremos las iglesias que poco a poco se transforman en mujeres implorantes, a Dios que

4 Giovanni Giolitti (1842-1928), político liberal italiano, impulsor de una legislación social más moderna. Su figura fue tan relevante que la primera década del siglo XX se conoce como "edad giolittiana" [N. del Ed.].

5 Giosuè Carducci (1835-1907), poeta y profesor, primer Premio Nobel de Literatura italiano. Su poesía es un retorno a los clásicos, como reacción al tardorromanticismo [N. del Ed.].

desde lo alto se complace, mostraremos los conventos, los cucos, etc.

Ejemplo: *Sogno d'estate* de Giosuè Carducci:

Entre las batallas, Homero, en tus poemas siempre sonantes, la cálida hora me venció: incliné la cabeza entre el sonido de la ribera del Escamandro, pero mi corazón huyó al Tirreno.

Mostraremos a Carducci que, pasando entre el tumulto de los Aqueos y evitando diestramente a los caballos a la carrera, obsequia a Homero, yendo a beber con Ajax a la hostería del *Escamandro Rojo*, y al tercer vaso de vino el corazón, cuyos latidos deben verse, sale disparado de la chaqueta y echa a volar como un gran globo rojo sobre el golfo de Rapallo. De esta manera filmamos los más secretos movimientos del genio.

Ridiculizaremos así las obras de los poetas pasadistas, transformando con la máxima ventaja para el público las poesías más nostálgicamente monótonas y sollozantes en espectáculos violentos, excitantes e hilarantes.

3.- Simultaneidad y compenetración de tiempos y lugares diferentes **filmados**. Presentaremos en el mismo cuadro, una junto a otra, dos o tres visiones diferentes.

4.- Investigaciones musicales filmadas (disonancias, acordes, sinfonías de gestos, hechos, colores, líneas, etc.).

5.- Estados de ánimo dramatizados y filmados.

6.- Ejercicios diarios para liberarse de la lógica filmados.

7.- Dramas de objetos filmados (objetos animados, humanizados, trucados, vestidos, pasionalizados, civilizados, danzantes. – Objetos fuera de su ambiente habitual y puestos en una situación anormal que, por contraste, resalta su asombrosa construcción y vida no humana).

8.- Escaparates de ideas, de acontecimientos, de tipos, de objetos, etc. filmados.

9.- Congresos, coqueteos, peleas y matrimonios de muecas, mímicas, etc. filmados. Ejemplo: una gran nariz que impone el silencio a mil dedos congresistas que campanillean ante una oreja, mientras dos bigotes *carabinieri* arrestan a un diente.

10.- Reconstrucciones irreales del cuerpo humano filmadas.

11.- Dramas de desproporciones filmados (un hombre que teniendo sed saca una minúscula pajilla que se alarga umbilicalmente hasta un lago y lo absorbe *de golpe*).

12.- Dramas potenciales y planes estratégicos de sentimientos filmados.

13.- Equivalencias lineares plásticas, cromáticas, etc. de hombres, mujeres, acontecimientos, pensamientos, músicas, sentimientos, pesos, olores, ruidos **filmados** (mostraremos con líneas blancas sobre negro el ritmo interno y el ritmo físico de un marido que descubre a su mujer adúltera y persigue al amante, ritmo del alma, ritmo de las piernas).

14.- Palabras en libertad en movimiento filmadas (tablas sinópticas de valores líricos – Dramas con letras humanizadas o animalizadas – dramas ortográficos- dramas tipográficos- dramas geométricos- sensibilidad numérica, etc.).

Pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + entonarruidos + arquitectura+ teatro sintético= Cinematografía futurista.

Descomponemos y recomponemos así el Universo a nuestro maravilloso capricho, para centuplicar la potencia del genio creador italiano y su predominio absoluto en el mundo.

MARINETTI
BRUNO CORRA
E. SETTIMELLI
ARNALDO GINNA
G. BALLA
REMO CHITI
futuristas

Milán, 11 de septiembre de 1916

La cinematografía futurista. Manifiesto publicado en el nº 9 de *L'Italia Futurista*. Reed. en *Manifesti del Futurismo* (ed. Viviana Birolli). Milán: Abscondita, 2008, pp. 176-180, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez e Inés d'Ors Lois.

08 El arte mecánico Manifiesto futurista

E. Prampolini, I. Pannaggi, V. Paladini

1922

Lo que nosotros llamamos arte mecánico, es decir, la Máquina adorada y considerada como símbolo, fuente y maestra de la nueva sensibilidad artística, nació con el primer Manifiesto Futurista, en 1909, en la más mecánica de las ciudades italianas: Milán. Este primer manifiesto, publicado por *[Le] Figaro*, traducido a todos los idiomas y lanzado en muchos cientos de miles de ejemplares, contenía ideas que convulsionaron y cambiaron el alma de los artistas de todo el mundo:

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con grandes tubos que parecen serpientes de aliento explosivo... un coche que rugie y parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.

[..]

Nosotros cantaremos a las grandes multitudes... al vibrante fervor nocturno de los arsenales... a los talleres... a los puentes... a los buques de vapor aventureros... a las locomotoras... y al vuelo deslizante de los aeroplanos...

Justo después Marinetti desarrolla su primer pensamiento en el manifiesto *Uccidiamo il claro di luna!* [¡Matemos el claro de luna!], en el volumen *Le Futurisme* (París 1911), que glorifica al Hombre multiplicado y al Reino de la Máquina. En 1911 aparece el volumen de versos libres *Aeroplani* [Aeroplanos], de Paolo Buzzi¹. En 1911-1912 corren por el mundo las Exposiciones futuristas, que imponen la nueva sensibilidad de compenetración, simultaneidad y dinamismo plástico, formado en la ardiente pasión por la Máquina. A los primeros precursores, Boccioni, Balla, Russolo, Carrà y Severini se unieron Depero, Prampolini, Funi, Dudreville, Sant'Elia, Soffici, Sironi, Galli, Baldessari y Marasco². En octubre de 1911,

1 Paolo Buzzi (1874-1956). Tras un inicio poético en clave clasicista leopardiana, asume los principios futuristas. Su poemario *Aeroplani* fue publicado en Milán por Edizioni futuriste di *Poesia* en 1909 [N. del Ed.].

2 Achille Funi (1890-1972), pintor, abandonó después el futurismo para adherirse al grupo Novecento; la obra de Leonardo Dudreville (1885-1975) experimentó influencias de las diversas corrientes del momento: divisionismo, abstracción, futurismo, hiperrealismo, Novecento (fue uno de sus fundadores) y Nueva Objetividad; Ardengo Soffici (1879-1964), escritor, crítico y pintor, fundador de la revista *Lacerba*. Gran defensor de las vanguardias, fue inicialmente muy crítico con el futurismo. Al final de su vida se acercó al fascismo; Gino Galli (1893-1954); Antonio Marasco (1896-1975), pintor, se adhirió al futurismo tras conocer a Marinetti, y durante toda su vida mantuvo sus principios, si bien con su propio sello, ya que en 1932 fundó el Movimiento Futurista Independiente [N. del Ed.].

Marinetti crea las palabras en libertad Battaglia Peso + Odore [Batalla Peso + Olor] libre exaltación de las fuerzas mecánicas de la guerra. Siguen *Zang tumb tumb*, *Assedio di Adrianopoli* [Asedio de Adrianópolis] y el *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [Manifiesto técnico de la literatura futurista] (1912)¹, con estas declaraciones de Marinetti:

Es la solidez de una plancha de acero, que nos interesa por sí misma, es decir, la alianza incomprensible e inhumana de sus moléculas y electrones, que se oponen, por ejemplo, a la penetración de un obús. El calor de un trozo de hierro o de madera es ahora más apasionante para nosotros que la sonrisa o las lágrimas de una mujer.

[...]

Nosotros queremos mostrar, en la literatura, la vida del motor, nuevo animal instintivo cuyo instinto general conoceremos en cuanto hayamos conocido los instintos de las diversas fuerzas que lo componen.

[...]

Nada es más interesante, para un poeta futurista, que el agitarse del teclado de un piano mecánico. El cinematógrafo nos ofrece la danza de un objeto que se divide y se recompone sin intervención humana.

En 1912, el compositor futurista Balilla Pratella crea su primera obra futurista, *L'aviatore Dro* [El aviador Dro]², glorificación del aeroplano y del heroísmo aéreo.

En 1913, en su manifiesto *L'Arte dei Rumori* [El arte de los ruidos], Luigi Russolo después de haber descrito el mecanismo de sus entonarruidos eléctricos, escribe:

Disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tranvía, motores de explosión, de carrozas y de multitudes que gritan, que volviendo a escuchar la *Heroica* o la *Pastoral*. Atravesamos una gran capital moderna con los oídos más atentos que los ojos, y gozamos distinguiendo los torbellinos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, y el borboteo de los motores que rechistan y laten con una indiscutible animalidad, el palpitante de las válvulas, el vaivén de los émbolos, los chirridos de las sierras mecánicas, los giros de los tranvías sobre los carriles...

En 1914, Boccioni lanza la mágica palabra “modernolatria”, desarrollando su concepto en el volumen *Pittura e scultura futuriste* [Pintura y escultura futuristas]. En el mismo año, irrumpe con el fragor de un taller inspirado en el volumen de Luciano Folgore *Canto dei Motori* [Canto de los motores].

El 18 de marzo de 1914, Marinetti completa y define la nueva estética futurista con el manifiesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la nuova sensibilità numerica* [El esplendor geométrico y mecánico y la nueva sensibilidad numérica], seguido por el manifiesto: *Nuova religione e morale della Velocità* [Nueva religión y moral de la velocidad].

El 29 de marzo de 1914, en la Galería Permanente futurista de Roma, Marinetti realiza su manifiesto *La Declamazione dinamica e sinottica* [La declamación dinámica y sinóptica]. Al declamar las palabras en libertad hay que imitar los motores y sus ritmos mediante una gesticulación mecánica. El poema paroli-

bre *Piedigrotta* de Cangiullo fue presentado con una declamación dinámico-sinóptica.

En 1915, el pintor futurista Prampolini completa y define la plástica futurista en su nuevo manifiesto *Costruzione assoluta di moto-rumore* [Construcción absoluta de moto-ruido]. En 1916, el pintor Severini explica el *Macchinismo nell'arte* [Maquinismo en el arte] en uno de sus artículos del *Mercurio de France*.

En 1917, el pintor futurista Depero crea sus Bailes Plásticos con ritmos mecánicos.

La revista holandesa *Mécano* constataba recientemente todo esto, publicando la fotografía de una máquina con este título: *Plástica moderna del espíritu italiano*.

Ahora, después de innumerable batallas, tentativas, investigaciones, obras realizadas, victorias indiscutibles, sentimos la necesidad de liberarnos de los últimos avances de la vieja sensibilidad, para crear definitivamente la nueva plástica inspirada por la Máquina.

La Modernolatria predicada por Boccioni nos exalta cada vez más. La época en la que vivimos –típicamente futurista– se distinguirá entre todas en la historia por la divinidad que en ella impera: la Máquina.

¡Poleas, volantes, pernos, chimeneas, acero pulido, grasa olorosa, perfume de ozono de las centrales eléctricas, el jadear de las locomotoras, el gritar de las sirenas, ruedas dentadas, piñones!

¡SENTIDO MECÁNICO, LIMPIO, DECIDIDO, que nos atrae irresistiblemente!

Los engranajes purifican nuestros ojos de la niebla de lo indeterminado. Todo es tajante, aristocrático, distinto.

SENTIMOS MECÁNICAMENTE. NOS SENTIMOS CONSTRUIDOS EN ACERO. TAMBIÉN NOSOTROS MÁQUINAS. TAMBIÉN NOSOTROS MECANIZADOS.

Belleza novísima de los camiones veloces que corren con un vasto temblequeo desvencijado, pero seguro y arrebatador. Infinitas alegrías que presentan a los ojos las arquitecturas fantásticas de las grúas, los aceros fríos, relucientes y los palpitantes rasgos sólidos, voluminosos y fugaces de los anuncios luminosos. He aquí nuestras nuevas necesidades espirituales y los principios de nuestra nueva estética.

La vieja estética se nutría de leyendas, mitos e historias, productos mediocres de las colectividades ciegas y esclavas.

La estética futurista se nutre de los más potentes y complejos productos del genio humano. La Máquina ¿no es quizás hoy el símbolo más exuberante de la misteriosa fuerza creadora humana? POR LA MÁQUINA Y EN LA MÁQUINA SE DESARROLLA HOY TODO EL DRAMA HUMANO.

Nosotros futuristas imponemos a la Máquina que se aparte de su función práctica, se haga presente en la vista espiritual y desinteresada del arte, y se convierta en una altísima y fecunda inspiradora.

El artista que no quiere sucumbir en la imprecisión o el plagio, debe prestar fe sólo a la vida misma y a la atmósfera que respira. Las bellas máquinas nos han rodeado, se han rendido a nosotros amorosamente, y nosotros salvajes e instintivos descubridores de misterios, nos hemos dejado atrapar en su bizarro y frenético corro.

Enamorados, las poseímos virilmente, voluptuosamente.

Hoy sabemos revelar al mundo sus almas profundísimas y sus enormes corazones en los que se convierten en espirales las dinámicas arquitecturas; las nuevas arquitecturas que Sant'Elia y Virgilio Marchi ya han establecido.

Sin embargo, hay que distinguir entre exterioridad y espíritu de la Máquina.

Cuando hablamos de pernos, aceros, piñones, ruedas dentadas, fuimos malinterpretados.

Precisamos por tanto nuestro pensamiento: los manifiestos y las obras del futurismo, publicados, expuestos y comentados en todo el mundo, han empujado a muchos artistas geniales, italianos, franceses, holandeses, belgas, alemanes y rusos hacia el Arte mecánico. Sin embargo, casi siempre se cerraron a la exterioridad de la máquina; por eso realizaron únicamente: pinturas puramente geométricas, áridas y exteriores (comparables a ciertos proyectos de ingeniería), que, incluso siendo rítmicas y constructivamente equilibradas, carecen de interioridad y tienen más sabor científico que contenido lírico; construcciones plásticas realizadas con auténticos elementos mecánicos (tornillos, engranajes, cremalleras, acero, etc.) que no entran en la creación como material expresivo, sino que son un fin exclusivamente en sí mismos.

Por ello, estos artistas cayeron a menudo en lo falso y superficial y realizaron obras interesantes pero inferiores a las máquinas, ya que no tenían ni su solidez ni su organicidad.

NOSOTROS, FUTURISTAS QUEREMOS:

1º que de la Máquina se muestre el espíritu y no la forma exterior, creando composiciones que se valgan de cualquier medio expresivo e incluso de verdaderos elementos mecánicos;

2º que estos medios expresivos y elementos mecánicos estén coordinados por una ley lírica original, y no por una ley científica aprendida;

3º que por esencia de la máquina se entiendan sus fuerzas, sus ritmos y las infinitas analogías que la Máquina sugiere;

4º que la Máquina así concebida se convierta en fuente inspiradora para la evolución y el desarrollo de las artes plásticas.

Los diferentes estilos de este nuevo arte mecánico brotarán de la Máquina como elemento intermediador entre la concepción espiritual del objeto y el ideal plástico que el pintor se propone.

La Máquina imprime hoy el ritmo de la gran alma colectiva y de los diversos individuos creadores.

La Máquina pronuncia el Canto del Genio. La Máquina es la nueva divinidad que ilumina, domina, distribuye sus dones y castiga en este tiempo nuestro futurista, devoto de la gran Religión de lo Nuevo.

ENRICO PRAMPOLINI

IVO PANNAGGI

VINICIO PALADINI

***L'arte meccanica. Manifesto futurista.* Roma, octubre 1922. Publicado por primera vez en *Noi*, serie II, vol. 1, nº 2 (mayo 1923), pp. 1-2. Reed en *Manifesti del Futurismo* (ed. Viviana Birolli). Milán: Abscondita, 2008, pp. 194-98, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez e Inés d'Ors Lois.**

1 Se publica en traducción española en este catálogo, pp. 364-66 [N. del Ed.].

2 El músico y compositor Francesco Balilla Pratella (1880-1955), muy interesado también en la música popular, fue uno de los firmantes del *Manifesto técnico de la literatura futurista*. *El aviador Dro* es una ópera futurista en la que introduce instrumentos tradicionales y de *intonarumori* [entonarruidos]; no se estrenó hasta 1920, en el Teatro Rossini de Lugo (Rávena) [N. del Ed.].

Manifiesto futurista de la radio (Radia)

F. T. Marinetti, P. Masnata

1933

El futurismo ha transformado radicalmente la literatura con las palabras en libertad la aeropoesía y el estilo veloz simultáneo, vaciado de monotonía el teatro mediante síntesis ilógica sorpresa y dramas de objetos inanimados ha magnificado la plástica con el antirrealismo el dinamismo plástico y la aeropintura, ha creado el esplendor geométrico de una arquitectura dinámica que utiliza sin decorativismo y líricamente los nuevos materiales de construcción, la cinematografía y la fotografía abstracta.

El futurismo en su 2º congreso nacional ha decidido las siguientes superaciones:

Superación del amor por la mujer “con un amor más intenso por la mujer contra las derivaciones erótico-sentimentales de muchas vanguardias extranjeras cuyas expresiones artísticas han caído en el fragmentarismo y en el nihilismo”.

Superación del patriotismo “con un más ferviente patriotismo transformado así en auténtica religión de la Patria”.

Superación de la máquina “con una identificación del hombre con la propia máquina destinada a liberarlo del trabajo muscular y a magnificar su espíritu”.

Superación de la arquitectura Sant’Elia “hoy victoriosa con una arquitectura Sant’Elia aún más explosiva de color lírico y originalidad de hallazgos”.

Superación de la pintura “con una aeropintura más vivida y una plástica polimática-táctil”.

Superación de la tierra “con la intuición de los medios pensados para realizar el viaje a la luna”.

Superación de la muerte “con una metalización del cuerpo humano y la captación del espíritu vital como fuerza de la máquina”.

Superación de la guerra y de la revolución “con una guerra y una revolución artístico-literarias cada decenio o ventenio de bolsillo a modo de indispensables revólveres”.

Superación de la química “con una química alimenticia perfeccionada con vitaminas y calorías gratuitas para todos”.

Ahora poseemos una televisión de cincuenta mil puntos para cada imagen grande en pantalla grande.

Esperando la invención del teletactilismo, del teleperfume y del telesabor, nosotros los futuristas perfeccionamos la radiofonía destinada a centuplicar el genio creador de la raza italiana abolir el

antiguo tormento nostálgico de las lejanías e imponer por doquier las palabras en libertad como su lógico y natural modo de expresarse.

La RADIA nombre que los futuristas damos a las grandes manifestaciones de la radio ES TODAVÍA HOY: a) realista b) cerrada en un escenario c) atonada por la música que en lugar de desarrollarse de manera original y variada ha alcanzado una repulsiva monotonía negra lánguida d) una demasiado tímida imitación en los escritores de vanguardia del teatro sintético futurista y de las palabras en libertad.

Alfredo Goldsmith¹ de la Ciudad de la Radio de Nueva York ha dicho: “Marinetti ha imaginado el teatro sintético. Muy diferentes en su concepción, los dos teatros tienen un punto en común en el hecho de que para su realización no pueden prescindir de una obra de integración por parte de los espectadores y de un esfuerzo de su inteligencia, el teatro radiofónico pedirá un esfuerzo de fantasía, primero en los autores, luego en los actores y finalmente en los espectadores”.

También los teóricos y los autores franceses belgas alemanes de radiodramas vanguardistas (Paul Reboux, Theo Freischinann [sic], Jacques Rece Alex Surchaap [sic] Tristan Bernard F.W. Bischoff Victor Hinz Fuchs [sic] Friedrich Wolf Mendelssohn [sic]² etc.) elogian e imitan el teatro sintético futurista y las palabras en libertad pero casi todos siempre obsesionados por un realismo que también pronto debería ser dejado atrás.

LA RADIA NO DEBE SER:

1) teatro, porque la radio ha matado al teatro ya derrotado por el cine sonoro

2) cinematógrafo porque el cinematógrafo está agonizando a) de un sentimentalismo rancio de los temas b) de realismo que envuelve algunas síntesis simultáneas c) de infinidad de complicaciones técnicas d) fatal colaboracionismo banalizador.

3) libro porque el libro que tiene la culpa de haber vuelto miope a la humanidad implica algo pesado estrangulado sofocado fosilizado y congelado (vibran solo las grandes tablas parolíferas luminosas única poesía que necesita ser vista).

LA RADIA SUPRIME

1) el espacio o escenario del teatro comprendido el teatro sintético futurista (acción que se desarrolla sobre un escenario fijo y constante) y en el cine (acciones que se desarrollan sobre es-

cenarios rapidísimos variabilísimos simultáneos y siempre realistas)

2) el tiempo

3) la unidad de acción

4) el personaje teatral

5) el público entendido como masa juez autoelegido sistemáticamente hostil y servil siempre misoneísta siempre retrógrado.

LA RADIA SERÁ

1) Libertad de todo punto de contacto con la tradición literaria y artística. Cualquier intento de enlazar la Radia con la tradición es grotesco

2) Un Arte nuevo que comienza donde acaban el teatro, el cinematógrafo y la narración

3) Magnificación del espacio

Ya no visible ni enmarcable la escena se convierte en universal y cósmica

4) Captación amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por los seres vivos por los espíritus vivos o muertos dramas de estados de ánimo ruidistas sin palabras

5) Captación amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por la materia Como hoy escuchamos el canto del bosque y del mar mañana seremos seducidos por las vibraciones de un diamante o de una flor

6) Puro organismo de sensaciones radiofónicas

7) Un arte sin tiempo ni espacio sin ayer y sin mañana

La posibilidad de captar estaciones que transmitan puestos en distintos husos horarios y la falta de la luz destruyen las horas el día y la noche

La captación y la amplificación con las válvulas termodinámicas de la luz y de las voces del pasado destruirán el tiempo

8) Síntesis de infinitas acciones simultáneas

9) Arte humana universal y cósmica como voces con una verdadera psicología-espiritualidad de los ruidos de las voces y del silencio.

10) Vida característica de todo ruido e infinitas variedades de concreto-abstracto y hecho-soñado mediante un pueblo de ruidos

11) Lucha de ruidos y de lejanías diversas es decir el drama espacial unido al drama temporal

12) Palabras en libertad.

La palabra se ha ido desarrollando como colaboradora de la mímica y del gesto

Es necesario que la palabra esté recargada con toda su potencia por tanto palabra esencial o totalitaria lo que en la teoría futurista se llama palabra-atmósfera. Las palabras en libertad hijas de la estética de la máquina contienen una orquesta de ruidos y de acordes ruidistas (realistas y abstractos) los únicos que pueden ayudar a la palabra coloreada y plástica en la representación fulgurante de lo que no se ve

Si no quiere recurrir a las palabras en libertad, el *radiasta* debe expresarse en ese estilo parolibre (derivado de nuestras palabras en libertad) que ya circulan en las novelas vanguardistas y en los periódicos ese estilo parolibre característicamente veloz y centelleante sintético simultáneo

1 Alfred Norton Goldsmith (1888-1974), ingeniero y profesor, fue cofundador del Institute of Radio Engineers (IRE), creado en 1912 [N. del Ed.].

2 Paul Reboux, seudónimo de André Amillet (1877-1963), escritor, crítico literario y pintor francés; Théo Fleischmann (1893-1979), periodista y presentador de radio belga; Alex Surchamp (1884-1973), periodista francés; Tristan Bernard, seudónimo de Paul Tristan (1866-1947), periodista y novelista francés; Friedrich Bischoff [Fritz Walter Bischoff] (1896-1976), dramaturgo y pionero de la radio alemán; Victor Heinz Fuchs, escritor y guionista alemán; Friedrich Wolf Mendelssohn [N. del Ed.].

13) Palabras aisladas repeticiones de verbos en infinitivo

14) Arte esencial

15) Música gastronómica amorosa gimnástica etc.

16) Utilización de los ruidos de los sonidos de los acordes armonías simultaneidad musicales o ruidistas de los silencios todos con sus gradaciones de dureza de *crescendo* o de *minuendo* que se convertirán en extraños pinceles para pintar delimitar y colorear la oscuridad infinita de la radia dando cubicidad redondez esférica en definitiva geometría

17) Utilización de las interferencias entre estaciones y del surgimiento y de la evanescencia de los sonidos

18) Delimitación y construcción geométrica del silencio un sonido para mostrar el sentido de la amplitud del lugar donde la voz se expresa

19) Caracterización de la atmósfera silenciosa o semisilenciosa que envuelve y colorea una determinada voz sonido ruido

20) Eliminación del concepto o prestigio del público que siempre incluso para el libro ha ejercido una influencia deformante o peyorativa.

F.T. Marinetti y Pino Masnata

22 de septiembre de 1933

Manifesto futurista della Radio (Radia). Publicado por primera vez en *Gazzetta del Popolo*, septiembre 1922. Reed. en *Futurismo*, 1 octubre 1933 y en Mario Verdone, *Il futurismo*. Roma: Newton & Compton, 2003, pp. 183-86, texto del que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez e Inés d'Ors Lois.



FORTUNATO DEPERO

(1913-1951)

01

La exposición de Boccioni.

Escultura futurista (breve comentario)

1913

Hace una semana que me encuentro en Roma – una de las primeras cosas que he hecho ha sido visitar la exposición de escultura¹ futurista de Boccioni – Sala toda blanca – sencillísima disposición – dibujos sin marcos – escayolas blancas y de colores en soportes envueltos en papel gris – sólo lo justo y necesario – Miré – di una vuelta a cada uno de los trabajos – escruté – vi – me puse de puntillas – me curvé – aprehendí con vivo interés las novedades, nuevos impactos me llevaron al orgasmo – me sacudieron todo el sistema nervioso – bordes de

1 Depero emplea indiferentemente el término *scultura* y el más arcaico *scoltura*; además se sirve de un tercer término, *plastica* [obra plástica], para referirse a una escultura más moderna que la escultura tradicional, y que emplea materiales nuevos, como hilos de acero, madera, etc. [N. del Ed.].

botellas, de platos, de mesas, matices de rostros – recuerdos, de manos, nervios, figuras-ambiente...

Puro arte abstracto, musicalidad de líneas-velocidad, de masas-en cubos, de aristas-reflejo... Representación plástica de estados de ánimo – búsqueda de representación del momento lírico del artista en el momento en que crea – o sea, el artista completamente sordo ante los convencionalismos – exclusivamente abandonado a la simultaneidad del impulso – a las infinitas impresiones telegráficas de los sentidos a los que está expuesto...

No más arte-tema, arte-decoración, arte-retrato, arte-fotografía; sino pura búsqueda de sentido armónico de línea-color-forma sometido a vista-oído-olfato-paladar-tacto; no motivos ilustrativos sino tensión cerebral; escultura-pintura y escultura-música...

Me hacéis reír oh yeseros industrializados – hacéis estatuas – bustos, gélidos desbarbados – faltos de sentido armónico – vacíos, sin temblor – motivos maquinalmente rumiados – arañados – buscados puerilmente – chapuzas tras mil consejos – tentativas de escuela – hechos a partir de modelos de cualquier idiota extranjero que tras haber encontrado algún estrafalario estilo de deformación superficialísimo con colores lacados – combinados bestialmente se han creído fundadores – célebres maestros – premiados, etc...

Perdonad, las artes plásticas no es lo que vosotros creéis – no existe escultura sin tono – sin sonidos –.

Artes plásticas: todo aquello que regala sentido de profundidad, de cercanía – de lejanía – de punta – de plano – de cóncavo y convexo – de cla-

ridad y oscuridad – de blando y duro – de elástico – de filiforme – de turgente y vacío son... las artes plásticas – incluso el estado de ánimo influye en la impresión plástica – tienes rabia: todo es afilado, estás contento: todo es suave – fresco – ondulado. ¡Por Dios! ¿Y el color dónde se había dejado hasta ahora en las artes plásticas – los naranjas – los rojos – los azules esféricos – los amarillos hoja? Jamás (excepto aquel gran Medardo Rosso) nadie ha tenido el coraje de plasmar una figura en la niebla – al sol – en lo oscuro.

¿Qué han hecho hasta ahora la mayor parte de los escultores? Decoraciones frías o esculturas insignificantes o bárbaros estudios científicos, pero jamás de los jamases pura obra plástica – Sólo ahora se empieza – Boccioni explota con unas geniales y llamativas obras plásticas.

La mostra di Boccioni. Scoltura futurista (breve commento). Manuscrito redactado en diciembre de 1913, en Roma, tras la visita a la *Esposizione di Scultura futurista del Pittore e Scultore futurista Umberto Boccioni*, Galleria Futurista Sprovieri, Roma, 6 diciembre 1913-15 enero 1914. Conservado en el Fondo Fortunato Depero del MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Rovereto, el manuscrito fue publicado por primera vez por Bruno Passamani en *Fortunato Depero, 1892-1960*. Bassano del Grappa: Museo Civico; Palazzo Sturm, 1970. Reed. en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 11-12, edición de la que parte esta traducción de Juan Carlos Reche.

1914

DOPO un anno di tentativi - dubbi e scoperte -
tensione - più o meno rapide evoluzioni - abbraccia-
mento di ventaglio - impressionismo - postimpressioni-
simo - astrazioni pittoriche - arabesco - pittura
pura - REAZIONE - plastica - cubismo - astrazioni
plastiche - SUPERARE - sovrapposizioni - corupere
trasizioni - simultaneità di stati d'animo - movi-
mento lirico - dinamico - materia plastica =
dinamismo plastico

2 mesi di mulinamento interiore elettrico -
vertiginoso giro d'eliche cerebrale - ronzio di motori -
cervello - RISOLUZIONE

HURRAAAA!

FUTURISTA !!!

VIA DEL TRITONE

- 125

GALLERIA
FUTURISTA

Dep. 4.2931

02 Tras un año de tentativas...

1914

TRAS un año de tentativas – dudas y descubrimientos – tensión – evoluciones más o menos rápidas – abrazo en abanico – impresionismo – postimpresionismo – abstracciones pictóricas – ararabesco – pintura pura – REACCIÓN – plástica – cubismo – abstracciones plásticas – SUPERAR – superposiciones – compenetraciones – simultaneidades de estados de ánimo – movimiento lírico – dinámico – materia plástica – dinamismo plástico
2 meses de molimiento interior eléctrico – vertiginoso girar de hélices cerebral – runrún de motor-cerebro - RESOLUCIÓN
FUTURISTA ¡¡HURRAAA!!

VIA DEL TRITONE – 125 GALERÍA FUTURISTA
Traducción de Juan Carlos Reche.

“Dopo un anno di tentativi...” [Tras un año de tentativas...]. Escrito en Roma en 1914, incluyendo en la parte inferior el nombre de la Galleria Futurista en Via del Tritone 125. MART, Archivo del '900, fondo Depero.

03 Complejidad plástica. Juego libre futurista. El ser viviente artificial

1914

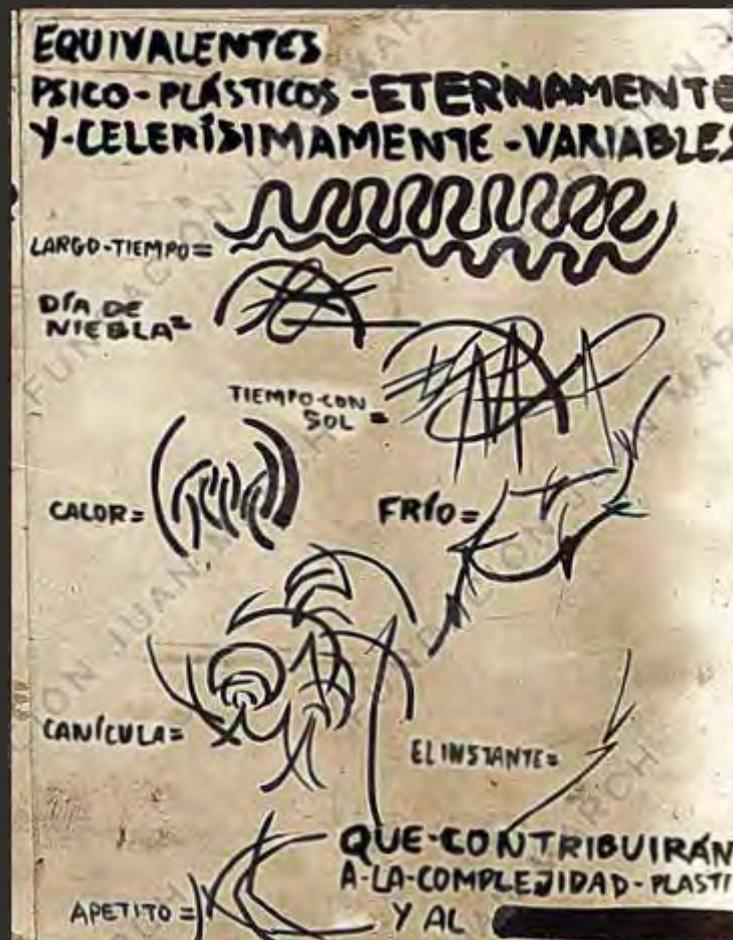
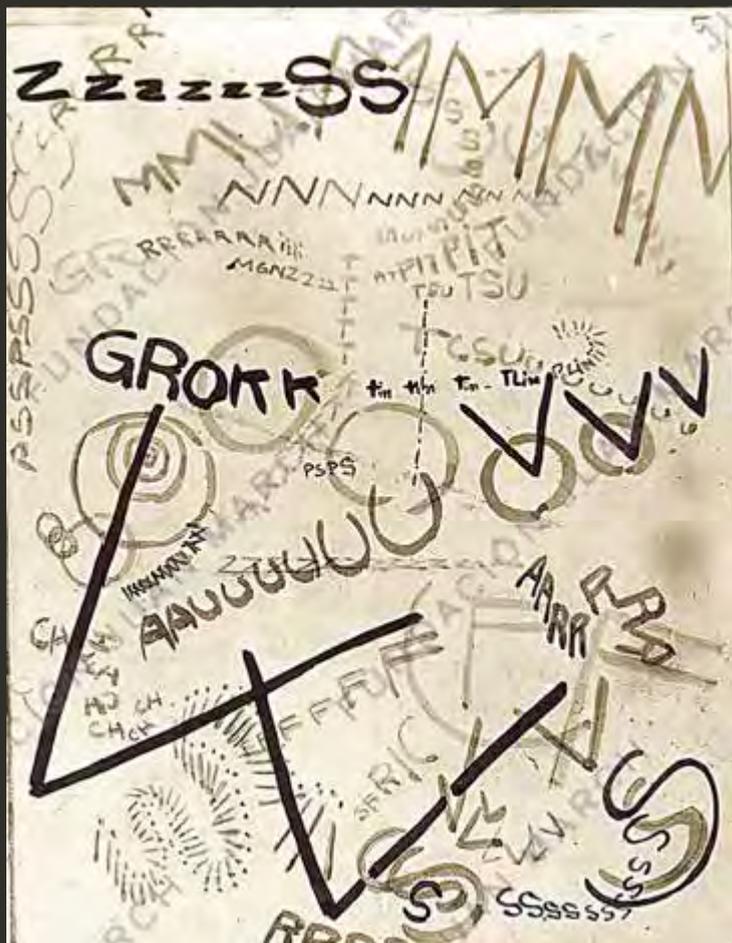
Complessità plastica – Gioco libero futurista – L'essere vivente artificiale. Manifiesto manuscrito redactado en catorce hojas de igual dimensión, con pincel para tinta de colorear, fechado “Roma, 1914”. El original, que se encuentra perdido, está documentado por dos planchas de negativos fotográficos de época conservadas en el Fondo Fortunato Depero del MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Rovereto. La última nota autógrafa, escrita al dorso de una impresión de los negativos, es claramente mucho más tardía. Fechable en noviembre o diciembre de 1914, el manuscrito fue publicado íntegramente por primera vez por Bruno Passamani en *Fortunato Depero, Documenti Martano Due*. Turín: Edizioni Martano, 1969. Reed. en *Fortunato Depero, Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 14-28. Traducción de Juan Carlos Reche.

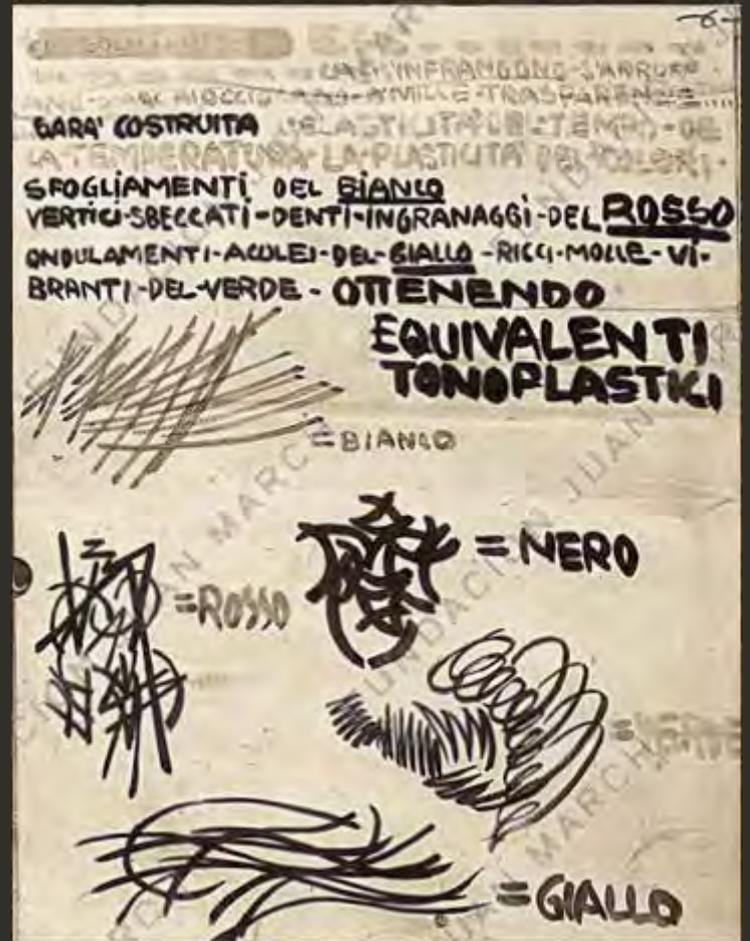
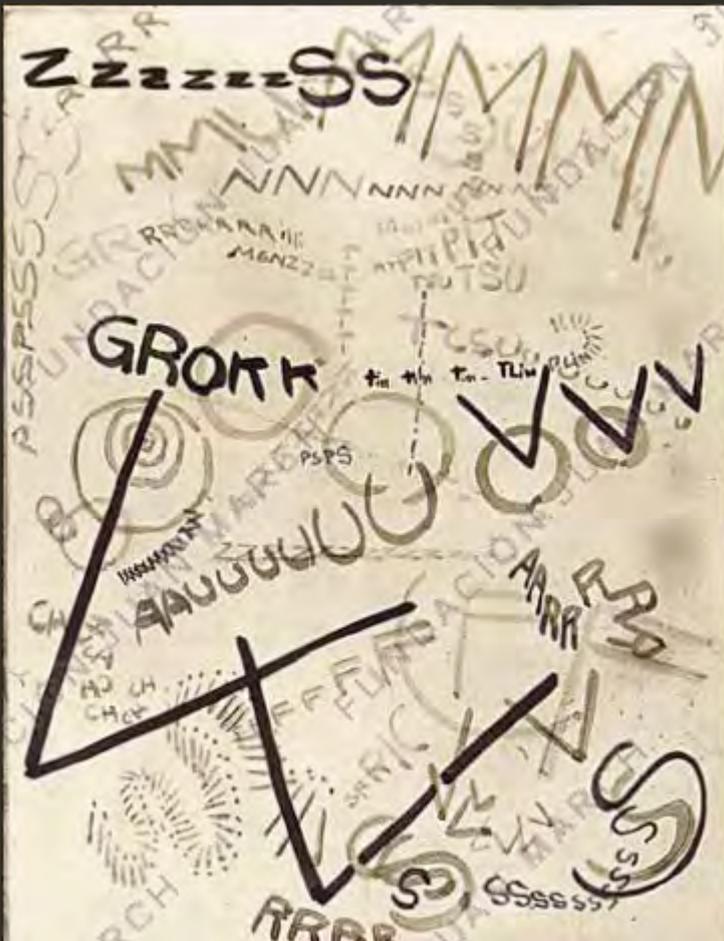
04 La onomalengua. Verbalización abstracta. Creación Depero

1916

L'onomalingua. Verbalizzazione astratta. Creazione Depero 1916. Texto escrito en 1916 y publicado en el volumen atornillado *Depero futurista*. Milán: Dinamo Azari, 1927. Reed. en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'Universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), p. 42. Traducción de Llanos Gómez Menéndez.







JUEGO LIBRE FUTURISTA

TAMBIÉN EL JUEGO COMO EN TODAS LAS
EXPRESSIONES DE LAS ARTES - PLANA - Y - GROTE
SCA IMITACIÓN - TIMIDEZ - Y - ESTUPEDEZ
TREMENDOS - EQUÍVOCOS - HAREDS ES JERÁMICAMENTE DESGARRADOS -
PARADOJAS - BELLEZAS - COMO SUS - CONSTRUCTORES -
CARICATURAS - HECHAS - SIN - NINGUNA - GENIALIDAD
IMITACIONES - MINUSCULAS - DE - OBJETOS - Y - ARTICULOS
DOMÉSTICOS - ANTI - GUSTOSOS - SOLAMENTE - ACTOS
PARA - LA - ESTUPEDEZ - PARA - EL - ENVILECIMIENTO - DEL
NIÑO - PEQUEÑOS - PARTES - INCOMPRENSIBLES - NINGUNA
ATRACCIÓN - CURIOSIDAD - NOVEDAD - VARIEDAD

**TODO - IMBÉCIL - POR - TRANS
FORMAR -
EL JUGUETE - FUTURISTA
SERÁ - EXPRESIÓN - ARTI
STICA - DE - LA - MÁXIMA - IM
PORTANCIA -
SERÁ - ANTI - MELANCOLI**

TAMBIÉN PARA EL HOMBRE HECHO
EL JUGUETE SERÁ UTI
LÍSIMO

PARA SER CONTINUA
MENTE **JOVEN**

VOLUBLE

JUBILOSO

SUPERHULO

TEMERARIO

ERRÓ DE MARAVILLAS DESCO
NOCIDAS

SE HARÁ ABUNDANTE USO EN TODOS
LOS AMBIENTES FUTURISTAS
QUE CRECERÁN Y VIVIRÁN
EN LA ÉPOCA **GRANDIOSA**
QUE SÓLO NOSOTROS MEMOS PRESENTI
DO Y PARA LA MISMA COLABORADO

CO-DEPORTIVO
MUY DISTINTO
FASTIDIOSO
SIEMPRE NUEVO

ACOSTUMBRARÁ AL NIÑO

**A REIR MANIFESTÍSIMAMENTE
CON LA MÁXIMA ELASTICIDAD**
ESQUIVANDO LANZAMIENTOS DE PROYECTILES
AZOTES - PINCHADORES - REPENTINOS

AL VALOR A LA DEFENSA

**A LA MARAVILLA DEL ARTIFICIO
AL ABSURDO**

A DESPLEGAR LA SENSIBILIDAD

A LOS RUIDOS FORTÍSIMOS

**A LOS OLORES INTENSOS PESTILENTES
SABROSÍSIMOS ESTIMULANTES**

A LA GUERRA

FEROZMENTE

CONTRA TODAS LAS BRUTÍSIMAS
OPOSICIONES -

DESARROLLANDO - CON - AMOR
E INTENSO - TRABAJO - EL - JU
EGO FUTURISTA SE LLEGA
RA AL MÁS AVANZADO HA
LLAZGO - HUMANO - O SEA

**AL SER - VIVIEN
TE - ARTIFICIAL**

**ARTEFACTO - GRANDIOSAMENTE
GENIAL - VIVIENTE - EN - EL - ESPACIO**

VITALÍSIMA - FUSIÓN

ARTE + CIENCIA

GIOCO LIBERO FUTURISTA

ANCHE NEL GIOCO COME IN TUTTE LE
ESPRESSIONI PASSATE - PIATTA - E - GROTTE -
SUA IMITAZIONE - TIMIDEZZA - E - CRETINERIA

TRENNI - AN - SO - IMP - PUAL - SO - PIV - CUFFI
PANDI - STE - MONTITE - S - EN - U - L - S - K - U - T - L - E - R - A
CARLATURE - FATTE - SENZA - NE - U - N - A - GENIA - M - T - A

IMITAZIONE - PANDI - S - EN - U - L - S - K - U - T - L - E - R - A
DIME - T - E - S - I - M - P - U - A - L - S - O - P - I - V - C - U - F - F - I
- SOLAMENTE - ATTI
ALLA - STUPIDITA' - ALL'AVVILIMENTO - NEL -
BAMBINO - PICCOLE - ARMI - IN - U - L - T - I - M - E - S - S - U - N - A - T - I

ATTIRAZIONE - S - I - R - O - T - I - M - E - T - T - A - L - A - R - O - S - S - I - M - I
TUTTO - IMBECILLE - DA - TRAS
FORMARE -

IL GIOCATTOLO - FUTURISTA
SARA' ESPRESSIONE - ARTI
STICA - DELLA - MASSIMA - IM
PORTANZA -

SARA' ANTI - MELANCONI

LO SPORTIVO
SVARIATISSIMO
FASTIDIOSO
SEMPRE NUOVO

ABITUERA' IL BAMBINO
A RIDERE APERTISSIMAMENTE
ALL'ELASTICITA' MASSIMA
SCHIVANDO LANCI DI PROIETTILI PROSTA
TE - PUNCELCHIATORI IMPROVVISI
AL CORAGGIO ALLA DIFESA
ALLA MERAVIGLIA DELL'ARTIFICIO
ALL'ASSURDO
A TENDERE LA SENSIBILITA'
AI RUMORI FORTISSIMI
AGLI ODORI ALTI PESTILENZIALI
SAPOROSISSIMI ECCITANTI
ALLA GUERRA

ANCHE PER L'UOMO FATTO
IL GIOCATTOLO SARA' UTI
LISSIMO

PER ESSERE CONTINUA
MENTE **GIOVANE**

VOLUBILE
FESTANTE
STROFOTTENTE
TENERARIO
UBBRIACO DI MERAVIGLIE SCO
NOSCIUTE

SI FARA' LARGO USO IN TUTTI
GLI AMBIENTI FUTURISTI
CHE CRESCERANNO E VIVRAN
NO NELL'EPOCA **GRANDIOSA**
CHE NOI SOLI ABBIAMO PRESENT
TO E PER LA STESSA COLLABORATO

FEROCEMENTE
CONTRO TUTTE LE BESTIALISSIME
OPPOSIZIONI -
-
SVILUPPANDO - CON AMORE
E INTENSO - LAVORO - IL GI
GIO FUTURISTA SI ARRIVE
RA' ALLA PIU' AVANZATA SCO
PERTA - UMANA - CIOE'
**ALL'ESSERE - VIVE
NTE - ARTIFICIALE**
CONGEGNO - GRANDIOSAMENTE
GENIALE - VIVENTE - NELLO SPAZIO
VITALISSIMA - FUSIONE
ARTE + SCIENZA

VARIADA - P. ROTAR - UNIFORME - REPETIDA
 TRUJOS - MELANICOS - FISICA
 QUIPLOS
 RUIDOSOS
 SERES AUTOMATICAMENTE
 BRILLANTES - DANZANTES - CONVICAMENTE
 TRANSFORMANDOSE

TODAS LAS NOCIONES ARTÍSTICAS Y CIENTÍFICAS - SERÁN AMPLIAMENTE USADAS CON LA MÁXIMA LIBERTAD

HURRA

LOCO DE ENTUSIASMO. LANZO ESTE MANIFIESTO DEDICADO A MIS ~~AMIGOS~~ MAGNÍFICOS AMIGOS FUTURISTAS

PRELUDIO-DE-ERA

INMENSAMENTE-LOCA Y-MARAVILLOSA-EN-QUE-EL-ARTISTA-SERA-POR-PRIMERA VEZ:

GENIO-LIBRE CONJUNTO

+ CRITICO
 + ARQUITECTO
 + PINTOR
 + ESCULTOR
 + MÚSICO
 + MATEMÁTICO
 + MECANICO
 + FISICO
 + QUIMICO
 + CONFERENCIANTE

+ SALUDAD
 + LOCO

FORTUNATO DEPERO

ROMA ————— 1914

(MANIFIESTO-FUTURISTA)

PROTETTORIA
 TRUCCHI - NECCARDI - FESCI
 SHIMELI
 RUMORI - GIATORI
 FESION - QUANTORI
 GRILLI - DANZANTI - GHIACCIAIENTE

TUTTE LE COGNIZIONI ARTISTI
 COS E SCIENTIFICHE - SARANNO
 AMPIAMENTE USATE CON LA
 MASSIMA LIBERTA'

URRA!

PAZZO D'ENTUSIASMO LANCI
 O QUESTO MANIFESTO DEDICA
 TO AI MIEI ~~.....~~ MAGNIFICI A
 MICI FUTURISTI!
PRELUDIO-DI-ERA

IMMENSAMENTE-PAZZA
 E-MERAVIGLIOSA-IN-CUI-L'AR-
 TISTA-SARA' PER-LA PRIMA
 VOLTA :

**GENIO-LIBERO
 COMPLESSO**

+ CRITICO
 + ARCHITETTO
 + PITTORE
 + SCULTORE
 + MUSICO
 + MATEMATICO
 + MECCANICO
 + FISICO
 + CHIMICO
 + INGEGNERE
 + SOLDATO
 + PAZZO

FORTUNATO
 DEPERO

ROMA ——— 1914

(MANIFESTO-FUTURISTA)

la onomalengua

CREACIÓN DEPERO - 1916

VERBALIZACIÓN ABSTRACTA

Deriva de la onomatopeya, del ruidismo, de la brutalidad de las palabras en libertad futuristas. Es el lenguaje de las fuerzas naturales:

**viento • lluvia • mar
río • arroyuelo • etc.**

de los seres artificiales ruidosos creados por los hombres:

Bicicletas, tranvías, trenes, automóviles y todas las máquinas,

es el conjunto de las emociones y de las sensaciones expresado con el lenguaje más rudimentario y más eficaz. Depero creó y declamó estas originales composiciones ante muchedumbres entusiastas y hostiles. Los monólogos de los "clowns" y de los cómicos de variedades son típicos esbozos de la onomalengua, que tendrá futuros desarrollos, constituyéndose en la lengua más acertada para la escena y especialmente para las exageraciones hilarantes. Con la onomalengua se puede hablar y entenderse eficazmente con los elementos del universo, con los animales y con las máquinas. La onomalengua es un lenguaje poético de comprensión universal para el que no son necesarios traductores.

L'onomalingua

CREAZIONE DEPERO - 1916

VERBALIZZAZIONE ASTRATTA

E' derivata dall'onomatopea, dal rumorismo, dalla brutalità delle parole in libertà, futuriste. E' il linguaggio delle forze naturali:

**vento · pioggia · mare
fiume · ruscello · ecc.**

degli esseri artificiali rumoreggianti creati dagli uomini:

Biciclette, tram, treni, automobili e tutte le macchine,

è l'assieme delle emozioni e delle sensazioni espresso con il linguaggio più rudimentale e più efficace. Depero credè e declamò queste sue originali composizioni davanti a folle entusiaste ed ostili. Nei monologhi dei clowns e dei comici di varietà vi sono tipici accenni all'onomalingua che avranno futuri sviluppi, costituendo la lingua più indovinata per la scena e specialmente per le esagerazioni esilaranti. Con l'onomalingua si può parlare ed intendersi efficacemente con gli elementi dell'universo, con gli animali e con le macchine. L'onomalingua è un linguaggio poetico di comprensione universale per il quale non sono necessari traduttori.

05 Teatro Plástico Depero – principios y aplicaciones

1919

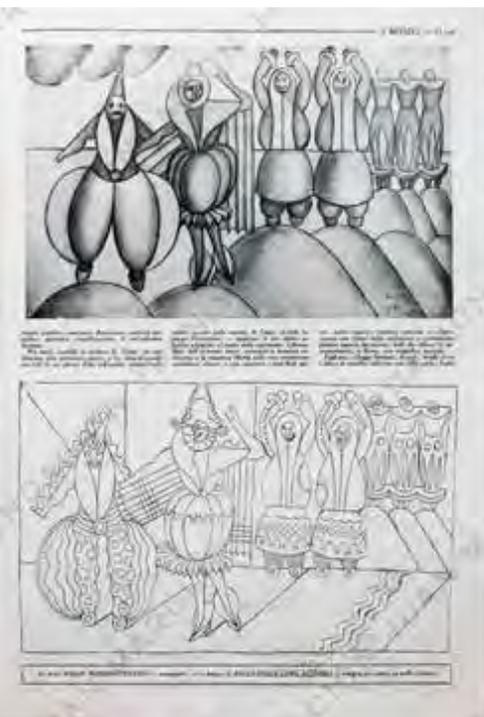
He nacido pintor, en el sentido más puro de la palabra, y durante toda mi juventud, pasada y presente, me interesé siempre por las pinturas y por la plástica y por otros problemas artísticos del más puro lirismo.

He hecho, y haré todavía, juguetes, tableros, marionetas, trajes teatrales y escenografías y me he divertido infinitamente. En todas estas cosas he conseguido éxito por el mero hecho de estar, en estos dos últimos años, afanosísimos y activísimos, en un estilo pictórico y plástico de evidente consistencia arquitectónica y por haber superado audazmente un periodo brillante y fragmentario de excesivas nostalgias impresionistas. Con satisfacción por mi parte, he geometrizado¹, cortado, cristalizado las luces, metalizado las sombras, llevado a materia sólida, de posible y mecánica solución constructiva, el conjunto de las emociones y sensaciones plásticas.

Todo en mis obras más recientes está arquitectado² con ritmo, lógica ultraevidente de relaciones y contrastes de colores y de formas, para así formar un conjunto único y fuerte. Como reacción al estilo impresionista, me he impuesto un estilo llano, simple, geométrico, mecánico: forma primera y clara; color complementario dado con planos y curvas en sentido geométrico; retorno a una severa perspectiva del cuerpo imaginado y no visto; consideración plástica rigurosísima de los valores; relaciones rítmicas y arquitectónicas de mínimos detalles invisibles; bellezas florales gigantescas, tropicales, mecánicas; macizas y atemorizadoras geometrías de talleres, de calles, de ciudades con preciosas y nuevas construcciones de objetos en perspectiva. No me contento con una gama colorista ni con las relaciones plásticas, me esfuerzo siempre por encontrar la línea que funde y rige los más dispares elementos de una unidad arquitectónica.

Observaciones, impresiones, recuerdos y conocimientos, intuiciones y fantasías, todo queda reducido en mi obra a materia estilística, como si se tratase de particularidades de un único organismo (ser, panorama o drama); todo queda resuelto con libertad de perspectiva, múltiple, interna y con amor, con ardor, en la creación del nuevo objeto, sea este un personaje, un animal, una flor, otra in-

1 Verbo inventado por Depero a partir del adjetivo *geométrico* [N. del T.].
2 Otro término creado por Depero, en este caso un verbo, derivado de un nombre [N. del T.].



dividualidad autónoma poliexpresiva, que vive en un auténtico mundo plástico propio.

Construir el propio mundo interior; caracterizar, arquitectar todos los elementos que los impresionistas y aquellos que los siguieron, también los mejores, señalaron como tímidos, ligeros, imprecisos, caóticos valores estéticos, elevándolos a la máxima posibilidad autónoma de evidencia dominante. Sombras perfiladas a semejanza de cuerpos vivientes, sólidas, verticales, que se multiplican y deforman mágicamente o automáticamente, se

aíslan en vida propia; profundidad excavada y redondeada en los abismos de los reflejos; cuerpos que por prepotencia de luces aparecen girados y suspendidos en trágicos equilibrios, o sorpresas de nuevas y múltiples atracciones en perspectiva; casas de oblicuos y candentes balcones de oro sobre las que resbalan láminas vítreas de luces de pesadas atmósferas. Los hombres están carbonizándose en la sombra, resplandecen de cristal en los bordes iluminados de las aceras. Reacción a cualquier dispersión impresionista de cualquier

estilo, con estratos y bloques de posible medición y construcción, obteniendo así la verdadera existencia de personajes y ambientes del propio mundo interno. Ya no vaga apariencia pictórica, sino existencia *corpórea pictórica, autónoma*.

Estos son los principios según los cuales he podido, sin disminuir en absoluto la intensidad lírica de mis obras, crear objetos, personajes y ambientes nuevos, de llamativa y originalísima personalidad, nuevos mundos, vivos de impelente adaptabilidad, para un teatro plástico que es a su vez un mundo políexpresivo, riquísimo de sorpresas, de hallazgos y de magia pictóricos, fónicos, plásticos, para todas las mentalidades, para todas las edades, para todas las culturas, para todas las razas, incluidos los animales.

Pero si el mundo externo (naturaleza) está vivo, tanto más el mundo interior tiene la necesidad de manifestar que vive. Para responder a tal necesidad sólo existe, en mi opinión, el *conjunto plástico viviente*, con el cual estoy desde hace tiempo obsesionado y que dentro de este año presentaré, con la máxima seriedad, en una escrupulosa y perfecta realización, y el *teatro plástico*.

Para este teatro nuevo e ilimitado, no sólo he hecho una infinidad de proyectos, diseños, dibujos y construcciones, que expuse en Nápoles, en Roma, en Florencia, en Milán, también he realizado un gran número de trajes plásticos que fueron adaptados a personas vivientes en el baile¹ ruso (*El ruiseñor* de Ígor Stravinsky). Vestidos rígidos, sólidos en el estilo, mecánicos en los movimientos; ensanchamientos grotescos de brazos, y piernas anchas y chatas; manos como cajas, como discos, como abanicos de dedos larguísimos, puntiagudos o que suenan; máscaras doradas o verdes que representan sólo una nariz o un vistazo o una boca alegrísima y luminosa de espejo; capas como campanas, pantalones y mangas campanuliformes; todo poliédrico en sentido asimétrico, todo desatornillable y móvil. Y fue increíble sorpresa, de enloquecer de exaltante júbilo, cuando el primer bailarín de la *troupe* de los bailes rusos, Léonide Massine, se probó ante el espejo los dos primeros trajes, ya que se vieron las posturas hechizantes, la mímica estupefaciente de hombres plásticos de un nuevo mundo. Hice también para aquel mismo baile un escenario construido, que consistía en una gigantesca flora tropical mecánica: hojas-cristales de siete metros; coronas de sonoras campánulas geométricas, puntiagudas, dentadas, con estrellas amarillas y troncos rojos espinosísimos; intrincado jardín mecánico fluorescente; sonoridad plástica; auténtica cristalización de una orquesta alegre.

Más tarde conocí al escritor G[ilbert] Clavel, que después se convirtió en un queridísimo amigo, y fue charlando con él en un día de bochorno sofocante, tumbados en las arenas candentes de la costa de Capri, cuando tuve un relámpago de intuición: aplicar mis últimas soluciones plásticas al teatro

1 Depero emplea intencionadamente el término "baile" y no "ballet" [N. del T.].

de marionetas. Liberándome del elemento hombre, conseguí la máxima autonomía y la máxima libertad en mis amadísimas construcciones vivientes, y así nacieron mis bailes plásticos, primer intento orgánico, realizado en colaboración con Clavel, de revolución y reconstrucción *plástica teatral del mundo*; bailes que tuvieron doce representaciones en Roma, con magnífico éxito.

Payasos; ciudades luminosas, floridas, calles de oro y árboles de cristal; bailarinas rosa, lila, verde; huidas de ratas blanquísimas de ojos de estaño; lluvia dorada, torrencial de cigarrillos. Salvajes negros; salvajes rojos, escudados; la Selva gigantesca con el teatrillo de sorpresas, de vientre verde; serpientes como devoradoras mecánicas; sombras sólidas, vivientes; fabulosos osos, gatos, simios deslumbrantes y gimnastas etc.; paisajes tropicales de fuego, perspectivas subterráneas negrísimas. Con el tiempo se desarrollarán, se concluirán bailes y dramas de más perfectas cualidades y los personajes no serán sólo de madera, duros y cuadrados, sino de telas, de goma, de lata; se someterán a todas las luces, tendrán redondez, transparencias y elasticidad, estallarán, brincarán por efecto de muelles y con todos los medios pirotécnicos serán luminosos hasta el milagro.

Los hechos más comunes y dispares aparecerán sorprendentemente transformados y recreados en toda la magia plástica que pueden sugerir: crímenes, lluvias, incendios etc.

Cada desplazamiento de objeto o de figura, cada acto del pensamiento, del sueño o de la visión, estarán en sus representaciones mímicas en estrechísima relación con el ambiente, hecho mímico. Si bien en ciertos casos la mímica será sólo del escenario: flores giratorias, en descomposiciones sorprendentes; montes que pasan; árboles y campanarios que oscilan, casas que se destapan y se abren, vientos impetuosos que sacuden, agitan, invierten, precipitan el paisaje en fantásticos remolinos, mientras los personajes quedan inmóviles en una trágica fijeza. También una única figura puede convertirse en protagonista de mágicos fenómenos plásticos, por ejemplo, mediante el agrandamiento de los ojos, con múltiples y mutables iluminaciones. He citado ya la selva gigantesca, protagonista del baile *Los salvajes*. Mientras uno de los personajes, de raza negra, combate con otro, de raza roja, por la posesión del corazón de aquella mujer paquidérmica, y mientras sacuden los escudos, centellean las armas, chirrían las articulaciones enroscadas en una vivísima y furibunda agitación de lucha mecánica, se apagan en un impulso las luces y en el vientre de la gigante se abre de golpe, produciendo una sorpresa magnética, un teatrillo verde luminosísimo. En aquel teatrillo aparece un minúsculo salvajillo plateado, saltarán, reluciente de alegría, que tiene en la mano un corazón rojo.

La deformación de la figura en la danza puede llegar a ser increíblemente total; por ejemplo, una bailarina, en el vórtice de los giros cada vez más acelerados, se convierte ella misma en un vórtice floral y por medio de simplísimos aparatos lumino-

so puede asumir coloraciones innumerables, que se suceden rápidamente. También la estructura del escenario estará completamente transformada y ampliada en todos los sentidos, de manera que el artista pueda realizar en él hasta su más aventurado propósito.

Mi estilo, todo ritmo, me ha llevado fatalmente a ocuparme de la danza, que no es sino la estilización del gesto. Y ya que he hecho rítmico cada elemento floral, animal, humano, cada gesto, cada movimiento o desplazamiento de los personajes o de los objetos (hombre que camina o que fuma, máquina que stampa, corre o tritura, flor que se entreabre y eclosiona, animal que nace, agua que discurre) será igualmente estilístico. La construcción misma del personaje produce un ritmo mímico.

La amplitud de la renovación teatral está toda en el estilo, el cual puede exaltarse hasta las más abstrusas fantasías. Cada átomo de vida puede, por otra parte, ser objeto de interpretación plástica de gran importancia. El estilo exalta y recrea nuevamente cada cosa, de las más simples geometrías de objetos (cepillos, vasos, cajas, etc.) a los mínimos y misteriosos movimientos microscópicos de los más pequeños insectos o a las formidables gesticulaciones de los más colosales animales antediluvianos.

Pensad, por ejemplo, cómo pueda seducir el reproducir en escena el desarrollo de una flor fantástica, el despuntar de un casi invisible brote hasta el máximo esplendor que puede alcanzar la flor en una zona tropical imaginaria, ya sea mecánica o eléctrica y pirotécnica.

Una parte de mis obras actualmente expuestas en Milán, en la Galleria Centrale d'Arte –y que serán después sucesivamente expuestas en Génova, Florencia, en el Lido de Venecia, en la casa de arte Wolfsberg² en Zúrich y en el otoño en Londres y Estocolmo– está precisamente dedicada a este *teatro plástico y mímico futurista* por mí ideado y ya parcialmente realizado. En Zúrich y Londres estará presentado por la Casa d'Arte Bragaglia de Roma. En Génova a primeros del próximo mayo daré, en los locales de la muestra futurista, mi primera conferencia sobre "La arquitectura luminosa: teatro plástico y conjunto plástico viviente".

2 Kunstsalon Wolfsberg [N. del Ed.].

***Teatro plastico Depero. Principi ed applicazioni*. Texto publicado en el semanario ilustrado *Il Mondo*, año 5, nº 17 (Milán, 27 abril 1919), cf. p. 396. Reed. como "Teatro plastico Depero – Principi ed applicazioni", en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 61-65, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez.**

06 Autopresentación

1921

Pertenezco a la Italia redimida. Nací hace veintiocho años en Fondo (alta Anaunia), un pequeño pueblo capital de provincia de una de aquellas vauadas alpinas que forman los baluartes extremos de la italianidad contra el Tirol alemán.

Huido primero de la guerra en Italia, debuté como pintor y escultor en el “Movimiento Futurista” en 1914, y, trabajando febrilmente para alcanzar una meta nueva, tomé parte, en pocos años, en catorce exposiciones, entre personales y colectivas. Viví de mi arte, consiguiendo siempre vender mi obra a personalidades reconocidas, sea en el campo del arte, sea entre la aristocracia intelectual italiana y extranjera.

Mi pintura

es una arquitectura compleja de valores internos emotivos expresados en visiones orgánicas; la irrealidad pictórica, luminosa, sensitiva, impresionista, se convierte en mis cuadros en realidad plástica, construida; todas mis proyecciones parten de un único punto de vista, que después sería el mismo y el único en el arte de todos los tiempos, “la perspectiva interna” es decir, la realización del fenómeno interno.

No más plano realismo académico, no más verismo ligeramente pictórico de tímida apariencia estilística, aunque sí fuertemente transformado, reconstruido, recreado.

La mirada vuelta hacia el interior, frente al misterioso, mágico, infinito mundo del alma, del pensamiento, de la imagen. La capacidad de materializar todo el universo vivido en los climas, en las zonas, en los amaneceres, en las noches del estado de ánimo. Volviendo de esta manera a la verdadera obra de arte, conjugándose con todas las grandes artes del pasado, orientales, occidentales, antiguas y modernas, sin recurrir en absoluto al semiplagio, sin pintar abstracciones incomprensibles, arbitrarias, fruto de la incapacidad creativa y de la mala fe. La obra de arte autónoma, clara, nítida, exacta, iluminada con luz propia, vivida por floras y faunas propias, y personajes exclusivamente plásticos y pictóricos.

La aparición de la obra de arte será en su irreal magia organizada como la naturaleza que nos circunda.

Todo el universo en el que vivimos es ritmo; ninguna discordancia arrítmica de línea, de forma, de color, de sonido, de ruido; todo es rigurosamente matemático, medido, pesado; tal es el estilo perfecto de lo verdadero.

En la obra de arte, es decir, en la realización del universo interno, deberá existir siempre la misma disciplina rítmica, idéntico rigor métrico, en las relaciones de cada carácter, y entonces sí habrá una auténtica obra de arte de estilo.

Qué he hecho por el teatro

Del estilo orgánico de mi pintura he extraído los elementos necesarios para una nueva compleja decoración teatral y para todo tipo de aplicación artística. En 1917 realicé para el señor S[erguéi] Diáguilev, director de la grandiosa compañía de los Ballets Rusos, un gigantesco escenario plástico floral, no pintado sobre telones ni bastidores laterales, sino construido (altura 16 metros, anchura 9 metros, profundidad 8 metros) para *El ruiseñor* de Ígor Stravinsky; he realizado para el mismo baile 40 vestidos plásticos, trajes de apariencia rígida de formas geométricas mecánicas, sujetos a mímicas automáticas, creando un baile de valores formales y variedades coreográficas jamás vistas en ningún escenario del mundo. Este espectáculo, por diversas cuestiones de índole financiera a la hora de la puesta en escena, no fue representado.

Pero tal creación señala una de las máximas conquistas del arte plástico y pictórico moderno aplicado al campo del teatro, por la originalidad y potencia de estilo.

En la primavera de 1918 creé los notorios “Bailes Plásticos”, ayudado financieramente por el escritor suizo Gilbert Clavel. Bailes de autómatas de madera, movidos mecánicamente, coloreadísimos, de construcción sintética y geométrica, generadores de mímicas impensables, sorprendentes. Fueron musicados por los italianos Francesco Malipiero, Alfredo Casella y por el músico inglés Tyrwhitt. Fueron representados 12 veces en Roma y obtuvieron un eco grandísimo y favorabilísimo en la prensa, a pesar de ser un momento desgraciado de guerra mundial.

Tengo la firme intención, en el invierno de 1921-1922, de retomar en gran estilo mi creación de “Teatro plástico”, con el cual he sido el primero en realizar con éxito un completo, orgánico y revolucionario espectáculo teatral.

Cartelista

Fui lanzado como uno de los mejores cartelistas italianos por el Instituto Editorial Italiano y uno de mis carteles estuvo entre los elegidos para la Feria itinerante italiana por Túnez, Argelia, Marruecos y Francia.

En la pasada primavera el ilustre señor Umberto Notari, director del Instituto Editorial Italiano, adquirió una de mis series de carteles y de paneles en telas coloreadas. Seguidamente, me encargó dos grandísimos tapices; en total reuní un sensible capital con el cual poder poner en acción otra de mis ideas:

La casa de arte Depero

En mis muestras, las investigaciones de arte aplicadas a las telas, aunque incompletas e imperfectas, encontraron siempre el más favorable y estimulante apoyo de la crítica y del público. El fin de mi industria de arte, que se limita por ahora a la producción de tapices y cojines, es, en primer lugar, el de sustituir con ideas ultramodernas todo tipo de tapiz *gobelin*¹, alfombras persas, turcas, árabes, indias, que hoy invaden todo ambiente distinguido; en segundo lugar, y como consecuencia del primero, iniciar una necesaria y urgente creación de un ambiente interior, sea de salón, de salón teatral, de hotel o de edificio aristocrático; ambiente correspondiente a una moda contemporánea, apto para recibir todo el arte de vanguardia que hoy está en pleno desarrollo.

1 También gobelino en español. El término deriva del nombre del tintorero parisino de tapices Jehan Gobelin (m. 1476), que creó su famoso taller en París a mediados del siglo XV. En 1662, el Ministro Colbert crea en ese lugar, por orden del rey Luis XIV, el taller real, que pasó a denominarse Manufacture Nationale des Gobelins; además de las tapicerías, se trabajaba la escultura, carpintería y ebanistería, entre otras especialidades. El término gobelin [2] se refiere generalmente a los productos de tapicería, caracterizados por la calidad de sus tintes [N. del T.].

Autopresentazione. Texto de introducción a Depero e la sua Casa d'Arte [cat. expo., Galleria Centrale di Palazzo Cova, Milán, 29 enero-20 febrero 1921]. Reed. en Fortunato Depero, Ricostruire e meccanizzare l'Universo (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 79-81, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez.

07

El teatro debe interpretar la vida

1926

El teatro (dramático) de hoy en día está idiotizado. Está “desfasado”, de manera que no interpreta en ningún modo la vida de hoy, y por lo tanto todos sus esfuerzos son vanos e inútiles.

El cinematógrafo ha acabado con él por sus múltiples posibilidades de expresión, por sus infinitas variantes y contrastantes sorpresas teatrales, afeerrando así la curiosidad y el interés del público, con un ritmo acelerado en emociones, con un resultado de éxito continuo.

Está por nacer un auténtico, moderno y potente *Teatro Nuevo*. Que ya ha sido maravillosamente experimentado por los futuristas en estas formas: Teatro sintético – Teatro de la sorpresa – Teatro plástico – Teatro Bragaglia – Teatro del color – Escenografía prampoliniana – Revolución del color – Revolución de la estructura de la acción – Revolución de la perspectiva – Filmar la vida en sus expresiones más dramáticas y cómicas. – Crear, crear, encontrar. –Revelar y exaltar el luminosísimo mundo Mágico de la Máquina, que desvelará todo un universo inexplorado.

Il teatro deve interpretare la vita. Texto publicado en el diario *La Fiera letteraria*, año 2, nº 46 (Milán, 14 noviembre 1926). Se trata de la respuesta a un cuestionario sobre el arte dramático para este diario. Reed. en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), p. 96, edición de la que parte esta traducción de Juan Carlos Reche.

08

Plastica de hoy – manifiesto mural

1927

Plastica d'oggi. Manifesto murale. Texto publicado en el volumen atornillado *Depero Futurista*. Milán: Dinamo Azari, 1927. Reed. en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'Universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), p. 106. Traducción de Llanos Gómez Menéndez y Juan Carlos Reche.



También los paisajes contemplados inactivos nos aparecen muy distintos si los vemos a 100-200 kilómetros por hora. En la velocidad los cuerpos cercanos aparecen transformados: el follaje, las ramas, los postes telegráficos se convierten en seda atropasada, mientras que el paisaje más lejano queda en puntalitos circulares que tienden a consolidarse en la lejanía hasta la realidad estabilmemente definida del fondo. Alcanzada la posibilidad de representar con ligeros, formas y colores los cuerpos lanzados en velocidad, o la misma forma de la velocidad, se llega a expresar estabilmemente las formas abstractas de los ruidos y de los olores. Estos

que vemos en los ambientes por nosotros velozmente recorridos, o evocadores de los aspectos más variados y sorprendentes. El hombre que camina, bulle, se interesa por su educación física. Un animal que huye y sale disparado, o un vehículo que corre, nos revelan nueva estructura. El vehículo en velocidad cambia de coloración según el paisaje que atraviesa: un objeto en movimiento sufre nuevas formas y nuevas dimensiones (BLOC-STEIN).

El genio de Boccioni intuyó esta nueva sensibilidad y expresó las primeras fórmulas, aún hoy sólo en parte llevadas a cabo, en su volumentario "Pintura y escultura FUTURISTA" — **Dinamismo plástico** — monumental obra de exactitud científica y de creación artística.

Nosotros los futuristas nos inspiramos directamente en la vida tumultuosa

importantísimos elementos podrían transformar completamente la estructura del cuadro y hacer que manifieste completamente las tonalidades.

Un paisaje es absolutamente distinto si se ve en absoluto silencio o durante un bombardeo. El estruendo de los cañones y de las bombas hace que revienten las nubes, las montañas se abren, las casas ruedan, el aire se hace líquido y se espesce, los escalidos transforman el cielo sereno en granito de piedras incandescentes y en un resplandor de locura rojo-pelirrojo, etc. . . . etc. . . . etc. . . .

Nuestros cuadros se caracterizan por zigzags serrados de curvaturas, por curvas amarillotrompeta de chibollos, por edulces volutas de estruendo, por curvilíneas plásticas de repiques, por muelles-serpentina de abanicos.

Parabolas, elipses, espirales; formas cóncavas, polilíneas y caídas.

Desde el principio nos hemos sentido obsesionados por los tonos horizontales luminosos, con líneas salidas truenos en la penumbra y un velo lento de salir del estallido, pesada, del arte moderno y actual del tradicionalismo.

TODO ESTO GENERÓ EL ESTILO FUTURISTA

- METÁLICO**
- CRISTALINO**
- GEOMÉTRICO**
- DINÁMICO**
- LUMINOSO**
- RUIDISTA**

La pintura se hizo violentísima en los colores y en las formas

- ROJO-BANDERA**
- NARANJA-FUEGO**
- VERDE-ANÍS**
- VERDE-BILIS**
- NEGRO-LACA**

objetos y personajes transparentes y anacrónicos de humo y velocidad — bailarinas retorcidas en las rojas varigones de los "dancings" y ensartadas por fulm-

- durísimo*
- transparentísimo*
- meditativo*
- velocísimo*
- deslumbrante*
- lítico*
- amarillísimo*
- rosa-geranio*
- azulísimo*
- blanco-esmalte*
- azul-noche*

varios agujeros de luz — líneas perfiladas en ángulos geométricos — proyecciones de reflejos, de lunas, de lamparas arqueadas que iluminan cafés, restaurantes, vales, teatro y estacionos, que están llenos en polvorientos dinamismos, o crean planos y volutas anárquicas interconectados por líneas-fuerza que extienden hasta el infinito la realidad, a la vez dramática y científica de los objetos.

Los metales fundidos y forjados en todas las formas han creado millones de artilugos que constituyen la moderna estructura mecánica indispensable a nuestra existencia. Tal mundo nos ha dado una vida veloz y multiplicada, nos ha revelado sensaciones pictóricas superpuestas y compenetradas — la creación el sentido multiplicado y aglomerado de las impresiones simultáneas y veloces.



che viviamo e dagli ambienti che sono da noi velocemente per-
corati, oppure rievocati negli aspetti più vari e sorprendenti.
L'uomo che cammina, si agita, ci interessa per la sua ginnas-
tica. Un animale che fugge e scatta, o un veicolo che corre,
ci rivelano nuove strutture. Il veicolo in velocità varia le so-
luzioni secondo il paesaggio che attraversa: un oggetto in
movimento assume nuove forme e nuove dimensioni (BOC-
CIONI-EINSTEIN).
Anche i paesaggi contemplati fermi ci appaiono ben diversi
dagli stessi paesaggi visti a 100-200 chilometri all'ora.
Nella velocità i corpi solidi vicini appaiono trasparenti;
le ruote, i rami, i pali telegrafici diventano di seta can-
gliante, mentre il paesaggio più lontano rotola in paral-
lelismi circolari che tendono a consolidarsi in lonta-
nanza fino alla realtà staticamente definita dello
sfondo.
Ci sono alla possibilità di rappresentare con
segni, forme e colori i corpi lanciati in
velocità, o la forma stessa della velo-
cità, se ci attivati ad esprimere
steticamente le forme astratte
dei rumori e degli e-
denti. (Linea)

importantissimi elementi possono trasformare completamente la
struttura del quadro e mutarlo completamente in diverse ton-
dine.

Un paesaggio è assolutamente diverso se visto in pieno silen-
zio, oppure durante un bombardamento. Il frastuono delle can-
onate e della bomba fa accoppiare le parole, le montagne si
apertano, le case rotolano, l'aria diventa massiccia e fram-
mentata, gli accoppiamenti diventano il ritmo stesso in una gra-
fomia di asati roventi e in una sfuggente di fumi rosso-
porfirio, ecc. . . . ecc. . . . ecc.
I nostri quadri sono caratterizzati da zig-zag, squallidi
di crepiti; da imbetti gialli-rossi di urti, da esplosioni cal-
gionose di rumori; da lame argentate di squilli; da razi a
stelle, filanti di sillabi.
Parabole, eliani, spirali; forme coniche, poliedriche
e sferiche.

Poco dell'istinto ci siamo aneliti ossessionati
verso orizzonti luminosi ignoti, con sbalzi
tumultuosi nel buio e desiderio violento
di vedere dalla elasticità, pigritia,
dell'aria meditare e perseguita
del parassitismo.



TUTTO QUESTO GENERO' LO STILE FUTURISTA

**METALLICO
CRISTALLINO
GEOMETRICO
DINAMICO
LUMINOSO
RUMORISTA**

La pittura divenne violentissima nei colori e nelle forme
**ROSSO-BANDIERA
ARANCIO-FUOCO
VERDE-ANICE
VERDE-BILE
NERO-LACCA**

oggetti e personaggi trasparenti e ma-
dreperiaci di fumo e velocità —
ballerine affiorcigliate nei rossi
gorgi dei danzinge e
traffitte da aesi-

durissimo
trasparentissimo
mburattissimo
velocissimo
abbagliante
lucido
gloriosissimo
rosa-garano
azzurroissimo
bianco-smalto
blu-netto

tuoli scuri di luce — linee aggettate in angoliature geom-
triche — proiezioni di riflettori, di fanali, di lampade ad arco,
che illuminano caffè, ristoranti, viali, fratri e stazioni, che
accoppiano in policrocchio dominanti, opposti, creano piani e volumi
atmosferici intrecciati da linee-forze che profugano all'infinito
la realtà, ad un tempo drammatica e scientifica degli oggetti.
— I metalli fusi e forgiati in bolle le forme hanno creato mi-
loni di ordigni che costituiscono la moderna natura mecca-
nica indispensabile alla nostra esistenza.
Tale mondo ci ha dato una vita veloce e moltiplicata, ci
ha rivelato sensazioni pittoresche sovrapposte e compen-
trate — ha creato il senso moltiplicato ed agglomerato
delle impressioni simultanee e veloci.

Il genio di Boccioni ha inteso questa nuova sensa-
bilità e se ha espresso le prime formule, ancora
oggi in parte realizzate, nel suo volume
"Pittura e scultura FUTURISTA — Di-
namismo plastico" monumentale opera di
serietà scientifica e di creazione
artistica.

Nel futuristi ci ispiriamo di-
rettamente dalla vita
humiltuosa

09 Primer conjunto plástico moto-ruidista

1927

Hace tiempo el escultor futurista ruso Arjípenco lanzaba desde Nueva York un manifiesto artístico en referencia al “cuadro en movimiento”. Me gustaría recordar que tal problema audaz y futurista fue inicialmente lanzado y satisfecho por el pintor futurista Depero mediante manifiestos, conferencias y obras desde 1926 [sic, por 1915].

Ya entonces afirmaba yo que el cuadro enmarcado, el paisaje, la figura, la composición pintada en un plano único, la escultura hecha con materia única y estática, no satisface nuestra sensibilidad maquinaria, electroveloz, mágicamente artificial y ultra ruidosa.

Tras los conjuntos plásticos de colores del pintor Balla y las esculturas de Boccioni realizadas con materiales diversos, tras los infinitos esfuerzos por hacer la obra de arte verdaderamente dinámica, sentí la audaz necesidad de recurrir a la máquina, para poner mis conjuntos de colores y plásticos en *movimiento*.

Estos maquinismos artísticos los he definido: “Conjuntos plásticos moto-ruidistas”. Y vienen contruidos con mecanismos de todo tipo, poleas, manivelas, alambres, ruedas, relojería ruidista, carteles luminosos, bombas, ciclomotores, tubos, carruchas, y cualquier sistema de palanca; los materiales más variados: madera, latón, espejos, vidrios, luces, agua, humo, sonido, olores; aplicaciones con cualquier truco físico, químico e ilusorio, etc...

Hago moverse rítmicamente a un campanario, aparecen y desaparecen colores, formas, animales y nubes; se abren y se cierran puertas y ventanas, corazones y casas, ojos y bocas, se agitan seres artificiales, nacen y mueren albas y atardeceres a gusto de mi capricho creador.

Con mis conjuntos moto-ruidistas quiero hacer la obra de arte: agitada, giratoria, parlante, resonante, humeante, zumbante, aullante, reventona, dolorida, alegradora, olorosa, apetitosa.

Mi obra estará tan animada por una vida propia y autónoma, como la naturaleza, el hombre, el animal y todos los fenómenos atmosféricos, telúricos, mecánicos, que la inspiraron.

Todas las emociones vivas, todas las emociones plásticas, son percibidas por nosotros en velocidad. Fijarlas en un plano o plasmarlas en una materia estática equivale a quitarle a la obra de arte la vibración mágica y la divina fascinación del movimiento.

Yo giro, todos giran, el universo se mueve, las nubes pasan, los pájaros vuelan, los peces coleean, los automóviles ruedan rapidísimos, todo el mundo silba, canta, resuena en una orquesta divina, mientras la obra de arte hasta ahora ha sido expresada fija, trágicamente muerta. Nuestras obras serán por lo tanto cuadros a teclado, esculturas a manivela, auténticas interpretaciones de nuestra vida maquinaria.

He creado dos de estos conjuntos plásticos moto-ruidistas: *Fiera* [Feria] y *Panoramagico* [Panoramágico]. El primero es la combinación de un carrusel giratorio, de ruedas veloces, de perspectivas, de barracas con organillos, sirenas y campanillas sonantes y rumorosas, y chimeneas que echan humo de verdad con rayos de luces de colores. El segundo, *Panoramagico*, es un paisaje-máquina, con elementos pictóricos dispares y flores manifiestas por corolas mecánicas en movimiento; elementos de taberna vivientes en turbinas, girando sobre pernos verticales y horizontales. Tal construcción es rica en ruidos, silbidos, cantos de pájaro. Tiene un teclado de rumores arenosos, pedregosos y un lejano redoble de tambor militar. Todo ello dominado por un resonante motor.

Estas obras de extrema audacia artística serán expuestas en mi próxima exposición en la Galleria Pesaro de Milán. Anticipan el formidable y fatal advenimiento de la máquina en la obra de arte divinamente viva. Las invenciones artísticas italianas encuentran siempre en el extranjero inmediatos imitadores, mientras que entre nosotros encuentran aún la hostilidad pasadista que hay que combatir cotidianamente.

Primo complesso plastico moto-rumorista. Texto publicado en el diario *La Fiera letteraria*, año III, nº 10 (Milán, 6 marzo 1927). Reed. con alguna variante y con el título *Il complesso plastico moto-rumorista* en el volumen atornillado *Depero futurista*. Milán: Dinamo Azari, 1927, y en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccannizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 102-03, edición de la que parte esta traducción de Juan Carlos Reche.

10 Necesidad de auto-publicidad – manifiesto mural

1927

Necessità di auto-réclame – Manifesto murale. Texto publicado en el volumen atornillado *Depero futurista*. Milán: Dinamo Azari, 1927. Reed. en *Fortunato Depero, Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), p. 104. Traducción de Juan Carlos Reche.

11 Teatro mágico

1927

Teatro magico. Texto publicado en el volumen atornillado *Depero futurista*. Milán: Dinamo Azari, 1927. Reed. en *Fortunato Depero, Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 114-26. Traducción de Juan Carlos Reche.



La auto-
publicidad no
es una vana, inútil
o exagerada expresión de
megalomanía, sino la indis-
pensable NECESIDAD de hacer
conocer rápidamente al público
las propias ideas y creaciones. En
cualquier campo de la producción excepto
en el del arte está permitida y admitida la más
estrepitosa publicidad; todo industrial puede y hace
la más osada publicidad a sus productos; solamente

necesidad de auto-publicidad

para nosotros, productores de ge-
nialidad, de belleza, de arte, la publi-
cidad es considerada algo anormal, manía
arribista y descarada inmodestia. Ya es hora de
**acabar con el reconocimiento del
artista tras su muerte o a edad
avanzada. El artista necesita ser recono-**

cido, valorado y glorificado en vida,
y por ello tiene derecho a usar todos los medios más efica-
ces e impensados para la publicidad del propio genio
y de sus propias obras. El primero y más com-
petente crítico de la obra de arte es el artista
que la ha creado: a él todos los medios
para ilustrarla y lanzarla. Si el artista
espera la popularidad y el reco-
nocimiento de la obra propia
por medios ajenos tiene
tiempo de morir
5000 veces de
hambre.

L'auto-
rèclame non
è vana, inutile o
esagerata espressione
di megalomania, ma bensì
indispensabile NECESSITA' per
far conoscere rapidamente al pub-
blico le proprie idee e creazioni. In
qualunque campo della produzione al di
fuori di quello dell'arte è permessa e ammessa
la più strepitosa rèclame; ogni industriale può e
fa la più ardita pubblicità ai suoi prodotti; soltanto

**per noi produttori di genialità,
di bellezza, di arte, la pubblicità
è considerata cosa anormale, mania
arrivista e sfacciata immodestia. E' ora di
finirla con il riconoscimento del-
l'artista dopo la morte o in
avanzata vecchiaia. L'artista ha biso-
gno di essere riconosciuto, valu-**

tato e glorificato in vita, e perciò ha diritto di usare tutti i
mezzi più efficaci ed impensati per la reclame al proprio
genio e alle proprie opere. Il primo e più com-
petente critico dell'opera d'arte è l'artista
che l'ha creata: a lui tutti i mezzi per
illustrarla e per lanciarla. Se l'artista
attende la celebrità e la rico-
noscenza dell'opera pro-
pria per mezzo altrui
ha tempo di mori-
re 5000 volte
di fame.

necessità di auto-rèclame

Escribía „EN PENUMBRA“¹ Roma, 1919

„No sólo todo hecho, acto o fenómeno debe ser representado con líneas, colores, formas, atmósfera y vestuario de estilo renovado, sino que el movimiento también ha de ser una dilatada recreación de la gestualidad.

„Todo desplazamiento de objeto o figura, todo pensamiento, sueño, intención o visión ha de estar gestualmente en estrecha relación con la atmósfera; es más, en algunos casos, la gestualidad será sólo del decorado; por ejemplo: flores giratorias, montes que pasan, árboles y campanarios que se balancean, casas que se destechan y se ahren; el viento que sacude, golpea, cae en picado e invierte como un remolino el paisaje, mientras en una trágica fijeza restan inmóviles los personajes. — Incluso una sola figura puede ser protagonista de fenómenos plásticos-mágicos: agrandamiento e iluminaciones variadas de los ojos. Descomposición de la figura y deformación hasta la mismísima transformación absoluta; por ejemplo: una bailarina que al danzar se acelera cada vez más, hasta transformarse en un vórtice floral, etc.

„Incluso la construcción del escenario ha de ser totalmente reformada y ampliada en todos los sentidos eléctricos y mecánicos.

„El escenario ha de estar preparado y dispuesto para todas las posibilidades, para poder hacer practicable toda intención del artista.

„No bastan las apariciones por los laterales de un suelo fijo, horizontal, o las habituales bajadas desde el techo; sino que cada lado, incluido el suelo, el mismísimo suelo, será levantado y las escenas han de ser vistas en su vasta topografía, o los suelos serán múltiples y los personajes con desproporciones de perspectiva, etc.“

Escenografía

La expresión artística más completa es el teatro, más o menos interpretación lírica, plástica y musical de la vida.

He observado que, salvo algún raro intento, el contraste entre

drama
baile
canto y música

y la puesta en escena

es **enorme.**

Dramas violentos y sintéticos,
bailes modernos, originalísimos y ultra-dinámicos,
cantos, coros y orquestas potentes y pirotécnicas, etc. etc.

ESCENOGRAFÍAS burdas, grises, imitaciones insulsas, desfasadas.

Le comentaba hace algún tiempo a un notado dramaturgo que había realizado unos bocetos escenográficos para el „Piccolo Marat“ de Mascagni.²

Él me respondió sorprendido que podría haber entendido una escenografía mía para la oriental y fantástica „Iris“, pero no para la histórica „Marat“. Le respondí que mis escenarios para „Marat“ eran tan históricos como la música mascagniana.

Quiero decir que si el músico interpreta y crea con la máxima libertad, el mismo derecho ha de tener el escenógrafo.

Una escenografía creada, inventada, pictórica, original, personalísima.

Con los colores, las perspectivas, los ritmos, las luces y los mecanismos más variados, el escenógrafo

1. Depero parece referirse a la revista *In Penombra* (inicialmente *Penombra*), publicada en Roma de 1917 a 1919. Dirigida por el periodista y dramaturgo Tomaso Monicelli (1883-1946), destacaba por la calidad de sus ilustraciones, entre otros de S. Toñano, M. Dudovich y F. Depero, que la situaron a la cabeza del diseño gráfico vanguardista [N. del Ed.].

2. Hace referencia a dos óperas de Pietro Mascagni (1863-1945): *Il piccolo Marat* [El pequeño Marat] se centra en la figura del líder jacobino Jean-Paul Marat, asesinado en 1793; fue estrenada en 1921 en Roma. *Iris* es una ópera “japonesa”, un canto al sol entreverado con una historia de infancia robada (secuestro, seducción y muerte); se estrenó en Roma en 1898 [N. del Ed.].

Scenografia

L'espressione artistica più completa è il teatro, massima interpretazione lirica, plastica e musicale della vita.

Ho osservato che, escluso qualche raro tentativo, il contrasto fra dramma ballo e la messa in scena canto e musica

è enorme.

Drammi violenti e sintetici, balli moderni, originalissimi ed ultra-dinamici, canti, cori ed orchestre potenti e pirotecniche, ecc. ecc.

SCENOGRAFIE balorde, grigie, imitazioni blande, quarantottesche.

Dicevo qualche tempo fa ad un noto autore drammatico, d'aver eseguito dei bozzetti di scene per il „Piccolo Mozart“ di Mascagni.

Egli mi rispose sorpreso che avrebbe potuto capire non mia scenografia per l'„Iris“ orientale e fantastica, ma non per lo storico „Mozart“. Respael che le mie scene per il „Mozart“ erano altrettanto storiche, quanto la musica mascagniana.

Intendo dire che se il musicista interpreta e crea con la massima libertà, tale deve essere anche il diritto dello scenografo.

Scenografia creata, inventata, pittorica, originale, personalissima.

Con i colori, le prospettive, i ritmi, le luci ed i macchinari più svariati, lo scenografo deve comporre

Scrivo „IN PENOMBRA“ — Roma, 1919

„Non solo ogni fatto, atto, fenomeno, dev'essere rappresentato con linee, colori, forme, ambiente e costume di rinnovato stile, ma anche il movimento sarà una ricreazione vasta della mimica.

„Ogni spostamento di oggetto o figura, ogni pensiero, sogno, intenzione, visione, saranno mimicamente in stretto rapporto con l'ambiente; anzi in taluni casi, la mimica sarà solo dello scenario; per esempio: fiori giranti, monti che passano, alberi e campanelli che oscillano, case che si scoparicano e s'aprono; il vento che sbatte, scuote, precipita e capovolge a mulinello il paesaggio, mentre in una tragica fissità stanno immobili i personaggi. — Anche una sola figura può diventare protagonista di fenomeni plastici-magici: ingrandimenti degli occhi e illuminazioni varie dei medesimi. Scomposizione della figura e deformazione della stessa anche fino alla trasformazione assoluta; per esempio: una ballerina nella danza che sempre più s'accelera si trasforma in vortice floreale, ecc.

„Anche la costruzione del palcoscenico dev'essere completamente rifatta ed ampliata in tutti i sensi elettrici e meccanici.

„Il palcoscenico dev'essere pronto e preparato a tutte le possibilità, per poter rendere attuabile ogni intenzione dell'artista.

„Non bastano le apparizioni ai lati su di un pavimento fisso, orizzontale, o le solite calate dal soffitto; ma ogni lato compreso il pavimento, anzi lo stesso pavimento, sarà rialzato e le scene saranno vedute nella loro vasta topografia, oppure i pavimenti saranno multipli e i personaggi a sproporzionali prospettive, ecc.”

tiene que componer atmósferas y paisajes que se transformen mágicamente. El técnico de escena puede ser más potente que todos los Wagner de la tierra.

Los técnicos de escena de nuestros mayores teatros no conocen ni siquiera el alfabeto de la escenografía. ¡Son unos mediocres profesionaluchos!

En un cuadro la necesidad de una interpretación pictórica personal es evidente; objetos, figuras y ambientes deben ser armónicos en proporción, color y perspectiva.

Sin embargo, cuando se construye un decorado se compra una mesa cualquiera, un reloj al azar, muebles y enseres como sea; el vestuario que se encuentra y de proporciones ordinarias y repetidas hasta el aburrimiento.

En un cuadro las perspectivas cambian, las figuras funcionan en todos los planos y en todas las proporciones: enormes en primer plano y pequeñísimas en la distancia; las coloraciones varían si se encuentran en la luz o en la sombra o con reflejos de azul-cielo o de verde-hierba si están al aire libre.

Todas estas posibilidades pictóricas son completamente pasadas por alto por la gran mayoría de los escenógrafos.

El marco de la embocadura para mí es lo mismo que el marco del cuadro.

La única diferencia reside en que la embocadura enmarca una escena pictórico-plástica que es también musical y animada.

Pero la ley de la armonía, de la creación original, es siempre la misma.

En la vida real vemos calles, plazas, pórticos, tabernas, casas, fábricas, talleres, bosques, rocas, tranvías, trenes, etc... con audaz e inverosímil riqueza escenográfica; un mundo agitado de luces, de vientos, de reflejos; realidades invertidas, multiplicadas y absurdas en los espejos y en los escaparates; escenas en espiral en escaleras de caracol, espectáculos en el estruendo de temporales, o danzando vertiginosos si los percibimos en velocidad.

El teatro aún no ha entendido este mundo diverso y sorprendente que también pertenece a la realidad vivida.

Boceto y realización

Un día vi en la villa de Mascagni un boceto de escenario de Previati, en el que una verja a contraluz había sido marcada con pinceladas de una admirable técnica impresionista.

Pues bien, estoy convencido de que quien haya realizado tal decorado en vez de aquel haz de pinceladas geniales que querían indicar la cancela habrá pintado una cancela reconstruida fielmente como algo verdadero, destruyendo así toda la originalidad pictórica de Previati.

Por esto, la necesidad de que el artista ejecute por sí mismo los propios decorados, o los mande hacer bajo un estrecho control personal.

El escenario ha de ser un cuadro de grandes proporciones, como el cuadro es un escenario de pequeñas proporciones.

**Balla
Depero
Prampolini
Marchi
Pannaggi**

son los mejores técnicos de escena italianos, y

son todos **futuristas**

1. Virgilio Marchi (1895-1960), escenógrafo y arquitecto, autor del *Manifesto dell'architettura futurista dinamica, stato d'animo, drammatica* (1920); Ivo Pannaggi (1901-1981), pintor y arquitecto, autor, con Vinicio Palladini, del *Manifesto dell'arte meccanica futurista* (1922) [N. del Ed.].

ambienti e paesaggi che si trasformano magicamente. Lo scenotecnico può essere più potente di tutti i Wagner della terra.

I scenotecnici dei maggiori nostri teatri non conoscono nemmeno l'alfabeto della scenografia. Essi sono mediocri mestieranti!

Nel quadro la necessità d'una interpretazione pittorica personale è evidente; oggetti, figure, ambienti devono armonizzarsi per proporzione, colore, prospettiva.

Quando invece si costruisce una scena si compara un tavolo qualsiasi, un orologio a caso, mobili e suppellettili come capitano; costumi come si trovano e in proporzioni usuali e ripetute fino alla noia.

Nel quadro le prospettive mutano, le figure agiscono in tutti i piani ed in tutte le proporzioni: enormi in primo piano e piccolissime in distanza; le colorazioni variano secondo che si trovano in luce o in ombra o con riflessi d'azzurro-cielo o di verde-erba se sono all'aperto.

Tutte queste possibilità pittoriche sono completamente trascurate dalla massa degli scenografi.

La cornice del boccascena per me è la stessa cosa della cornice del quadro.

L'unica differenza sta nel fatto che il boccascena apre una scena pittorico-plastica che è anche musicale ed animata.

Ma la legge dell'armonia, della creazione originale è sempre la stessa.

Nella vita reale vediamo strade, piazze, portici, osterie, case, fabbriche, officine, boschi, roccie, tramvai, treni, ecc.... con ricchezze scenografiche audaci, inverosimili; un mondo agitatissimo di luci, di venti, di riflessi; realtà capovolte, moltiplicate ed assurde negli specchi e nelle vetrine; scene a spirale dai giroscali, spettacoli in subbuglio di temporali, oppure danzanti e vertiginosi se percepiti in velocità.

Il teatro non ha ancora realizzato questo mondo vario e sorprendente che pure appartiene alla realtà vissuta.

Bozzetto e realizzazione

Ho visto un giorno nella villa di Mascagni un bozzetto di scena del Previati, nel quale una cancellata contro luce era segnata con pennellate di mirabile tecnica impressionista.

Ebbene sono certo che chi avrà realizzato tale scena invece di quel fascio di pennellate geniali che volevano indicare il cancello avrà dipinto un cancello fedelmente ricostruito come vero, distruggendo così tutta l'originalità pittorica di Previati.

Da qui la necessità per l'artista di eseguire da sé le proprie scene, o farle eseguire con strettissima sorveglianza personale.

La scena dev'essere un quadro di grandi proporzioni, come il quadro è una scena in piccole proporzioni.

**Balla
Depero
Prampolini
Marchi
Pannaggi**

sono i migliori scenotecnici italiani

e sono tutti **futuristi**

Scenografia mobile

Il complesso plastico **Motorumorista** mi ha suggerito la scenografia mobile ed a trasformazione.

Il sole appare e scompare tutti i giorni. Le nuvole passano, gli uomini e gli animali camminano.

Le macchine si smontano, ruotano e puleggiano: dentate, ingranate, complicate e semplici.

Cicli, moto, auto, corrono rumorose o silenziose, a ventate, a frecciate.

I treni con narici-tubi abuffano infuocandosi, i proiettili fili-guizzano, i pesci luci-lamizzano le acque, gli uccelli svolazzano l'aria.

Le auto-lusso sulle piazze e sui Boulevards di gomma nero-lucida-notturna creano lacci di luce e corde di fosforo, che lanciate da gauchos invisibili cacciano le fuggenti taxi pipistrelli-rosso-diavolo.

Tutto gira-scompare-risparire, si moltiplica e si spezza, si polverizza e capovolge, trema e trasforma in una macchina cosmica, che è la vita.

E il teatro?

Le quinte ruotino su sé stesse arco-balemando, il fondale si giri su multipermi cangianti, i mobili fuggano e si cazzottino fra loro o coalizzati caccino l'inquilini; le lucerne e le lampade si cozzino bombardandosi, o foxtrottino sui fondali e sui gorghi delle folle; le notizie sensazionali e le situazioni drammatiche creino scenari tipografici, quali luminose pareti pubblicitarie, scaturite sonoramente in tutti i timbri dai megafoni del cuore e dell'anima.

Il teatro deve interpretare, sintetizzare, ricreare all'infinito, tutti i girotondi **visivi-auditivi-olfattivi-drammatici-elettrici-ipnotici e magici** della nostra vita.

colori
colori
colori
colori
colori

NOVITA'
SORPRESA

colori
colori
colori
colori

NOVITA'
SORPRESA

colori
colori
colori

LUCI
LUCI

colori
colori
colori

LUCI
LUCI

**Esprimere rapidamente
destare interesse
divertire
e inesauribilmente variare - creare**

La vita è vissuta velocemente. Il teatro abadiglia con lentezza.

Perchè il Cinematografo trionfa?

Eppure manca di colori, di costruzione e di rilievo, di voci e di personaggi viventi!

E' ancora un semplice susseguirsi di bianco e nero fotografico!

Eso vince perchè è veloce, perchè si muove e si trasforma rapidamente.

Il cinematografo è vario e ricco, improvviso ed a sorpresa:

**...una mano che ruba
...due altre che girano il volante
...un bosco che fugge
...un palazzo che crolla
...un tunnel che ci succhia
...un piroscalo che ci porta in mare
...una corsa in treno attraverso il Sahara
...una via di New-York del traffico congestionato
...c la riva solitaria d'un fiume**

Si corre, si naviga, si vola, si viaggia, si vive intensamente restando comodamente seduti in una poltrona.

Il cinematografo tolto dalle mani assassine di certi ricostruttori di drammoni storici, perfettamente falsi ed inutili, di fabbricatori malinconici di banali passioni umane, che vogliono riportarlo alle stucchevoli cretinerie del teatro, diverrà un potente mezzo di creazione artistica.

Bisogna aggiungere al teatro tutto quello che ha suggerito il cinematografo:

**CONTRASTI - TROVATE
panorami - fatti**

**inverosimiglianze
esagerazioni e buffonate in
libertà, tutto inventato e paradossale**

**VARIETA'
NOVITA'
SORPRESA
VELOCITA'** **SOLO COSI' il teatro
potrà ancora interessare**

Exagerar la caracterización

Bigotes, barbas, pelucas: rojas, amarillas, verdes, oro.
Máscaras de todas las formas:
móviles y de muchos colores,
ojos-fanales,
bocas-megáfonos, orejas-embudos,
en movimiento y en transformación.
Vestuarios mecánicos,
desarrollar el transformismo,
manos-pies: plásticamente artificiales;

colorar el desnudo

desnudos-verdes desnudos-oro
desnudos-rojos desnudos-metálicos
desnudos-amarillos desnudos-blancuísimos y negrísimos
desnudos-azules desnudos-madreperla-tornasolados

desproporcionar según la necesidad,

descomponer personajes, escenarios y objetos.

Máscaras, pies, manos, objetos que actúan separadamente por su cuenta.

Flora y fauna artificial



Aplicad todo el universo artificial y mecánico de DEPERO al teatro y tendréis garantizado el más clamoroso éxito

Suelo vertical

Personajes - escenas - muebles - paisajes han de presentarse, moverse y actuar en el rectángulo vertical de la embocadura.

En el cuadro el pintor juega con todas las desproporciones y a todos los niveles, por lo tanto es mezquino limitar el teatro a un solo plano de acción.

Ya hemos hablado de multiplicar los suelos: insisto en multiplicarlos hasta que todos los planos superpuestos formen un único

suelo vertical.

Con sólo uno horizontal se esconde todo lo que sucede en el fondo del escenario. Con el plano vertical en escalinata se teatraliza, se dinamiza por completo el cuadro escénico.

Crear la perspectiva de los personajes, con figuras automáticas, dando sensaciones de espacio, lejanías y profundidades mágicas, acompañadas por análogas deformaciones de las voces.

También la voz está siempre en el mismo plano.

Distanciar,

desproporcionar personas - voces - dimensiones - tiempo.

Por ejemplo, una persona saluda y se va a proporción natural, luego vuelve a aparecer a mitad de escena más pequeña, después desaparece para volver a aparecer diminuta sobre una colina.

Deformación del tiempo que discurre y magia de las distancias.



Esagerare i trucchi

Baffi, barbe, parrucche: rosse, gialle, verdi, oro.
Maschere di tutte le foggie:
movibili e coloratissime,
occhi-fanali,
bocche-megafoni, orecchi-imbuti,
in movimento ed a trasformazione.
Abiti meccanici,
sviluppare il trasformismo,
mani-piedi: plasticamente artificiali;

colorare il nudo

nudi-verdi	nudi-oro
nudi-rossi	nudi-metallici
nudi-gialli	nudi-bianchissimi e nerissimi
nudi-bleu	nudi-madreperele-cangianti

sproporzionare secondo la necessità,

scomporre personaggi, scene ed oggetti.

Maschere, piedi, mani, oggetti che agiscono separatamente per loro conto.

Flora e fauna artificiale



Applicate tutto l'universo artificiale e meccanico di DEPERO al teatro e ne avrete garantito il più clamoroso successo

Pavimento verticale

Personaggi - scene - mobili - paesaggi si devono presentare, muovere ed agire nel rettangolo verticale del boccascena.

Nel quadro il pittore gioca con tutte le sproporzioni ed a tutti i livelli, perciò è meschino limitare il teatro ad un solo piano d'azione.

Abbiamo detto di moltiplicare i pavimenti: aggiungo di moltiplicarli al punto che tutti i piani sovrapposti formino un unico

pavimento verticale.

Con l'unico orizzontale si nasconde tutto ciò che avviene nel fondo-scena. Con il piano verticale a scalinate si teatralizza, si dinamizza al completo il quadro scenico.

Creare la prospettiva dei personaggi, con figure automatiche, dando sensazioni di spazio, lontananze e profondità magiche, accompagnate da analoghe deformazioni delle voci.

Anche la voce è sempre sullo stesso piano.

Distanziare,
sproporzionare persone - voci - dimensioni - tempo.

Per esempio, una persona saluta e se ne va in proporzione naturale, poi riappare a metà scena più piccola, indi scompare per riapparire piccola piccola su di una collina.

Deformazione del tempo che corre e magia delle distanze.



Fusión de personajes auto- máticos con personajes vivos

Para teatralizar el escenario es necesaria la ayuda de

AUTÓMATAS

Éstos sirven para desdoblar, multiplicar un personaje en sus varias dimensiones.

Éste debe presentarse en todos sus estados líricos y plásticos, con sus propias fisonomías interiores y externas.

La propia sombra, los distintos aspectos de sí mismos, repetidos, empequeñecidos y agrandados se pueden expresar eficaz y simultáneamente sólo con la ayuda de autómatas.

Fusión del escenario con la orquesta

La música debe salir de los árboles, de las casas, de las nubes; debe subir del dorso de una colina, llover del cielo.

La música se desplazará con el paisaje que pasa, bailará con el viento que se arremolina.

La escenografía móvil requiere una orquesta móvil.

Me refiero pues a una orquesta totalmente reconstruida. Es preciso inventar nuevos instrumentos musicales.

El celeberrimo maestro y músico **Russolo** ya ha creado

los afinarruidos las ruídoarmonías el arco enarmónico

que constituyen una **nueva maravillosa orquesta** que causó furor en

PARÍS-LONDRES-PRAGA-ROMA

valorad
multiplicad
aplicad

tales genialísimas creaciones

ITALIANAS

Fusione di personaggi auto- matici con quelli viventi

Per drammatizzare il palcoscenico è necessario l'aiuto di

AUTOMI

Essi servono per sdoppiare, moltiplicare un personaggio nelle sue varie dimensioni.

Esso deve presentarsi in tutti i suoi stati lirici e plastici, con le proprie fisionomie interiori ed esterne.

La propria ombra, i diversi aspetti di sé stessi, ripetuti, rimpiccioliti ed ingranditi si possono rendere efficacemente e simultaneamente solo con l'aiuto di automi.

Fusione dello scenario con l'orchestra

La musica deve uscire dagli alberi, dalle case, dalle nuvole; deve salire dal rovescio d'una collina, piovere dal cielo.

La musica si sposterà con il paesaggio che passa, danzerà con il vento che vortica.

La scenografia mobile richiede un'orchestra mobile.

Intendo poi un'orchestra completamente rifatta. Bisogna inventare nuovi strumenti musicali.

Il maestro musicista **Russolo** celeberrimo, ha già creato

**gli intonarumori
i rumorarmoni
l'arco enarmonico**

che costituiscono una **nuova
meravigliosa orchestra**
che furoreggiò a
PARIGI-LONDRA-PRAGA-ROMA

valutate
moltiplicate
applicare

tali genialissime creazioni

ITALIANE

HACE FALTA coraje
coraje
coraje

y gran amor hacia el
genio italiano
siempre obligado a
emigrar para cose-
char reconocimiento.

VIVA RUSSOLO
Gloria a **RUSSOLO**

Debut de la máquina

La magia del nuevo teatro reside en la aplicación artística y práctica de las infinitas posibilidades de la máquina en el escenario.

Para obtener todas las fabulosas sorpresas de la **CARACTERIZACIÓN**

EXAGERADA

de los **SUELOS VERTICALES**

para la **FUSIÓN DEL ESCENARIO CON LA ORQUESTA**

para dar **VIDA A LOS AUTÓMATAS**

para la **ESCENOGRAFÍA MÓVIL**

para todos los prodigios de la **ILUMINACIÓN MÓVIL**

es necesario

perfeccionar

recrear

inventar

la **MAQUINARIA TEATRAL**

la **divina Máquina**

debe encontrarse a completa disposición del **GENIO**.

OCCORRE coraggio
coraggio
coraggio

e grande amore per il
genio italiano che è
sempre costretto a
emigrare per rac-
cogliere riconoscenza.

■
WRUSSOLO
Gloria a **RUSSOLO**

Debutto della macchina

La magia del nuovo teatro sta
nell'applicazione artistica e pratica
delle infinite possibilità della mac-
china sul palcoscenico.

Per ottenere tutte le favolose sor-
prese dei **TRUCCHI ESAGERATI**

dei **PAVIMENTI VERTICALI**
per la **FUSIONE DELLO SCE-
NARIO CON L'ORCHESTRA**
per dar **VITA AGLI AUTOMI**
per la **SCENOGRAFIA MOBILE**
per tutti i prodigi della **ILLU-
MINAZIONE MOBILE**

è necessario

perfezionare
ricreare
inventare

il **MACCHINARIO TEATRALE**

la **divina Macchina**

deve trovarsi a completa disposi-
zione del **GENIO**.

12 De Un futurista en Nueva York

1928-1930

Rascacielos

Los rascacielos, los edificios que dan un aspecto babélico a la mayor metrópoli del mundo no son, como erróneamente se cree, todos iguales y monótonos, sino que tienen aspectos marcadamente distintos y típicamente originales.

Los hay negros con cornisas y tejados dorados iguales a tizones encendidos. Otros son tan esbeltos y afilados que son como inmensas bayonetas de piedra. Otros son verdaderas tajadas verticales que parecen auténticas planchas gigantes.

Los más recientes tienen unas franjas verticales de acero que van desde el nivel de la acera hasta la planta sesenta. Tienen chapiteles con escamas de metal brillante que reflejan en las alturas todas las variaciones luminosas del alba y del atardecer.

Estas torres altísimas, estos campanarios metálicos del nuevo siglo, parecen creados para subir al cielo y para entrar en los salones danzantes e hiperbólicos de los temporales.

Además de los rascacielos negros, rojizos, ahumados, antiguos (de hace 10 y 20 años); además de los novísimos, blancos, resplandecientes, están los nuevos rascacielos, inmensas jaulas ferrugentas, diseñados con audacia y atronadora rapidez constructiva, que mensualmente nacen como setas, y dan a la ciudad un aspecto de continua transformación, de ciudad-taller en continuo trabajo infernal.

Si fotografiáis lo que se ve desde vuestra ventana en el mes de mayo y luego volvéis a hacer una foto desde la misma ventana en el mes de octubre, tendréis dos panoramas distintos.

Rascacielos desaparecidos – rascacielos redivivos, nuevas jaulas metálicas, nuevos tubos, nuevas chimeneas.

Uno de los más impresionantes, de una auténtica belleza arquitectónica, es sin duda el Paramount. Mirándolo desde la calle, he tenido la sensación de estar a los pies de mis Dolomitas trentinas. Es una verdadera montaña escuadrada, de viva roca rosada, que se alza mediante escalinatas a través de estratos de atmósfera oscura, inmersa en niebla y ligeramente dorada en la cima. El interior de este monte geométrico lo atraviesan trenes verticales que suben a las nubes, a las fábulas, a las oficinas.

Al encontrarse en la terraza de la planta 40, la visión que se presenta y la sensación que se prueba es verdaderamente emocionante, es un auténtico encantamiento.

Estos inmensos paralelepípedos habitados están agujereados por millones de cuadraditos, todos iguales en luz. En los tejados, en los chapiteles, sobre las terrazas más altas hay potentes proyectores móviles, que cual lanzas de luz barren la oscura noche.

Las palabras Paramount, Hôtel Manger, Hôtel Victoria, Roxy Theater son enormes, con las letras una encima de otra, luminosas, de colores, a veces fijas, a veces giratorias.

Mirando desde esta veranda hacia las nubes, mirando hacia las vísceras profundas – pasillos, abajo, abajo, abajo, pero muy abajo, se ve el culebreo de pequeños autobuses cargados de pequeñas sombras humanas, millares de pequeños autobuses-rata que se persiguen en todas direcciones.

Desde las terrazas cercanas y lejanas, visibles e invisibles, altas, altísimas, bajas, bajísimas, se alzan ligeras columnas de humos azules, blancos, negros; parecen provenir de campamentos misteriosos, desperdigados en las praderas cuadradas de los tejados.

Inmenso hechizo humeante.

Las paredes, desde todas las perspectivas, están agujereadas por millones de ventanas encendidas y camuflan millones de minúscula humanidad ajetreada.

Son millones de festines. Millones de amores, millones de escribientes y lectores. Son millones de durmientes y de danzantes que animan esta metrópoli cúbica, esta Babel nueva e inmensa, que tiene el aspecto simultáneo de manicomio y de taller, construida por montañas con forma de paralelepípedo y que representa la más potente dinamo de nuestro mundo.

Fortunato Depero, *Un futurista a New York*. Montepulciano: Editori Del Grifo, 1990, pp. 37-39. Traducción de Juan Carlos Reche.

Cine ideal

El arquitecto Friedrich Kiesler¹, exasperado por las exigencias y desilusiones neoyorquinas, se retiró a su estudio y construyó en cartón una maqueta audaz y original de un cine ideal.

Palacio del cine, cuya arquitectura exterior y ambientes internos le fueron inspirados, tanto en el estilo como en la función mecánica, por la filmadora cinematográfica. Con el diseño en la mano, convenció a dos financiadores para su realización.

Y heme aquí en la entrada aún no terminada. Fachada construida a bloques, con curvas y engranajes. En el recibidor, paredes de metal y señoritas con vestidos plisados rojos y negros. El interior

1 Frederick (Friedrich) Kiesler (1890-1965), arquitecto nacido en Czernowitz (Imperio Austro-húngaro, hoy Ucrania), trabajó en Viena con Adolf Loos. En 1923 diseñó la escenografía para *R.U.R.*, de Karel Capek (cf. p. xx). Trabajó durante años en su idea de un espacio con posibilidades de desarrollo infinito (sinfin). Uno de sus últimos proyectos fue el Santuario del Libro, para la Universidad Hebrea de Jerusalén [N. del Ed.].

del salón es una especie de embudo en forma de trapecio. Al fondo, el telón redondo que se abre y se cierra como el diafragma de una "Zeiss". La sala se ilumina gradualmente con luces tenues indirectas rasando las paredes. Luces azules, violetas, rosas, rojas y luego blancas. La atmósfera es mágica, íntima y original; psicológicamente cinematográfica. El espectador se encuentra recogido para vivir las proyecciones de las películas con un sentido de íntima penetración no disturbada.

Federico Kiesler es un genial arquitecto vienés, que organizó en Nueva York una importante muestra de teatro europeo y en París proyectó uno de los pabellones austriacos para la exposición mundial de artes decorativas de 1925. Es pequeño, tiene ojos intensos y la nariz afilada y astuta del ratón.

Muchas personalidades, artistas y periodistas están presentes en la inauguración. Trajes oscuros de gala, comentarios, admiración, sorpresa, elegancia e intelectualidad plurilingüe. Para la ocasión, entre otros, se proyectó un raro film de la U.F.A.²: Un drama de manos.

Fortunato Depero, *Un futurista a New York*. Montepulciano: Editori Del Grifo, 1990, pp. 119-20. Traducción de Juan Carlos Reche.

Un brindis abstracto

Los invitados son predominantemente estadounidenses y yo estoy bastante contrariado por no conocer la lengua inglesa lo suficiente como para hacer un brindis.

El deseo me pica viva y especialmente, pues la señora Jacobson es una admiradora de la Italia fascista y del arte futurista, además de una muy afectuosa amiga nuestra.

Con dicha finalidad preparé justamente un brindis abstracto: "Campanas de fiesta Jacobson". O sea, declamo cual coro de campanas tocando a fiesta el apellido Jacobson.

Me subo de un salto a la mesa, pido la atención y con voz altisonante declamo este poema fónico, divertido y entendible en toda lengua.

Empieza así:
BIIM BOOM BAAMM
yaa coob soon
BUMM BOOMM BAAMM
yaa coob soon
yaa coobisueño BOOM BOMM
yaa-cob-son din don dan
yacobí deudeledeim
yacobí deudeledeum.....
y acaba:
TOONN ... DODONN
GRANDS ... SOONN
BUEN ... OOOSSS
giekebesenn dènn
giakabasann dänn
giukubusunn dñnn

2 Universum Film A.G., eran los estudios cinematográficos más importantes de Alemania entre 1917 y 1945 [N. del Ed.].

y viva siempre Jacobson
y pempeppina-popopóm
y siempre viva Jacobson
y pempeppina-papopóm
BIMM BOOMM BAAMM
YAA COOB SOON
BOOMM BOOMM BOOMM BOOMM.

... Los aplausos fueron ensordecedores

En estos días ha sido musicado, magníficamente, por el músico milanés Guarino Carmine [sic]¹.

Fortunato Depero, *Un futurista a New York*. Montepulciano: Editori Del Grifo, 1990, pp. 161-62. Traducción de Juan Carlos Reche.

Tranformo un gran restorán italiano en el centro de Nueva-York

El equipaje para dejar Nueva-York ya está preparado. Mayo de 1930. Antes de que arribe el tórrido verano, es mejor partir. Por ello reúno todas las fuerzas y acaparo cuantos dólares consigo. Ofrezco al señor Zucca algunos diseños publicitarios en blanco y negro y al adquirirlos me pregunta si puedo presentar un presupuesto para la transformación decorativa de su restorán. Es un verdadero disparo al corazón.

El señor Zucca había visto una salita decorada por mí en la Calle 48, en el restorán "Enrico & Paglieri". Pido una semana de tiempo para unas necesarias consideraciones. Las fuerzas no me faltan, aunque me sienta exprimido tras más de dos años de lucha desigual y un ininterrumpido y exasperante trabajo.

Deshago el equipaje y decido afrontar la nueva empresa. La compensación me satisface. Despego los castilletes de madera que cubren las paredes, los techos, el pasillo y el jardín de invierno: nubes de polvo negro y duros ladrillos rojo sangre puestos otra vez a la vista; cortinones inflados por el cansancio y la vejez arrancados; transformación en la forma y en el color de muebles adocenados. Reconstruyen y yo decoro local por local desde arriba hasta abajo, ideando toda posibilidad y multiplicando los esfuerzos.

Fortunato Depero, *Un futurista a New York*. Montepulciano: Editori Del Grifo, 1990, p. 197. Traducción de Juan Carlos Reche.

Génova, 22 de octubre de 1930

– piróscafo "Roma" – célebre pintor futurista Depero del brazo maravillosa esposa Rosetta, cargado de baúles-maletas – cartera llena (a reventar) llega de New-York.

1 Carmine Guarino (1893-1965), compositor italiano, colaboró en diversos proyectos de artistas futuristas [N. del Ed.]

Futuristas amigos simpatizantes pelmazos a brazos abiertos, acogidas-abrazos – besos, viva – viva – viva Depero, viva – viva – viva Rosetta – finalmente han vuelto entre nosotros, Italia bella – sol – flores – vino que grita tómate, chúpame todo – incendio tu fantasía.

Tras dos años en New-York (dos años en el infierno de los vivos) babel internacional – canibalismo – cinismo – puñaladas de codos – hacerse sitio por la fuerza – lograr dólares, dólares, dólares morir explotar indigestión de dólares (no importa) pintor Depero vuelve campeón de resistencia, fantasía incendiada ríos de luz – músculos curtidos escalada rascacielos – ojos agrandados amolados mirar arriba arriba arriba aún más arriba – sitioooooo – quiero esto, quiero, quiero, quiero italiano nuevo.

Cansado fatigado sonado confuso gran acogida, pintor Depero generosísimo vacía los bolsillos de sonrisas, gritos a garganta en ristre: América dólares,

Italia sol.
¡Viva el sol!

Fortunato Depero, *Un futurista a New York*. Montepulciano: Editori Del Grifo, 1990, p. 205. Traducción de Juan Carlos Reche.

13 El cinematógrafo y la pintura dinámica de hoy

1929

El cinematógrafo ha contribuido enormemente a velozizar² nuestra impresionabilidad. La velocidad y la contemporaneidad de las imágenes son en el *Cine* de una intensidad que no tiene comparación con la de aquellas vividas en la vida.

Bastan pocas horas ante la *pantalla* para sentirse transportados de las maravillas de una selva africana a la estación turística más mundana; del mar al monte; del pequeño lago al océano ilimitado; de la pequeña ciudad toda silencio a la metrópoli ruidosa. Viajes larguísimos, desmesurados, por todos los medios y por todas las vías, completados en pocos minutos.

Dramas y tragedias imprevistas y rápidas (duras frías sobre el público) y, enseguida después, paz, sonrisas, sol: *contrastes de ánimo y de imágenes*. Nuestro ojo, en consecuencia, se ha acostumbrado a la **velocidad** y *simultaneidad*.

El pintor moderno, sin duda, ha encontrado en el cinematógrafo el rápido desarrollo del propio espíritu de observación y es por tanto incapaz de fijar su atención gráfica durante horas sobre una imagen única y estática, de modo que debemos considerar el cinematógrafo como el verdadero maestro sugeridor del dinamismo pictórico que hoy impera en todo el arte mundial.

Cuando el pintor futurista Giacomo Balla pintó las manos de un violinista³, manos agitadas, disparadas, saltarinas, cruzadas por las vibraciones de las cuerdas, pintadas en su cinemática pasión nerviosa, con mucha ligereza se acusó al cuadro de "*truco cinemático*" y la obra fue juzgada como un insano acrobatismo pictórico. Cuando el propio Balla en 1909 presentó el famoso cuadro *Il cane al guinzaglio*⁴, en el que está pintada la vibración multiplicada de las patas del perro y de los pies de su dueña, se habló y se juzgó como un escándalo. Sin embargo, estas dos obras son hoy de gran importancia histórica, porque señalan los primeros pasos que un pintor hizo para fijar en la tela, con

2 Depero crea un verbo a partir del sustantivo *velocità* [velocidad] [N. del T.].

3 Hace referencia a *Le mani del violinista* [Las manos del violinista], de 1912 [N. del Ed.].

4 La obra de Balla *Dinamismo di un cane al guinzaglio* [Dinamismo de un perro con collar], es de 1912. Puede tratarse de un lapsus de Depero o que existiera una versión anterior, que no hemos logrado localizar [N. del Ed.].

sensibilidad completamente nueva y sorprendente, un fenómeno gráfico de visión en movimiento.

Los pintores futuristas, siempre insaciables, ya nutridos por las apasionadas investigaciones pictóricas impresionistas, divisionistas y cubistas (primeros aspectos cinéticos del cuadro) fueron fuertemente empujados por la velocidad dramática del “*cine*”, hacia manifestaciones del arte intensamente modernas y revolucionarias. Crearon así el potente dinamismo plástico que ha influido y caracterizado la pintura actual de todo el mundo.

Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo, Gino Severini, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Gerardo Dottori, Ivo Pannaggi y otros presentaron en los salones de París, de Berlín, de Moscú, de Milán, de Roma, y de Nueva York, algunos en un primer tiempo, otros en un segundo, cuadros de explosivo dinamismo y de pura y violenta inspiración *cinética*.

Consultad sus obras: *velocidad de caballos a la carrera – velocidad de ciclistas y motociclistas – velocidad de automóviles – trenes que parten y trenes que llegan – carreras deportivas – tránsito de tranvías – muchedumbres danzantes – máquinas en movimiento – vuelos aéreos – temporales explosivos – bombardeos guerreros*.

Orquesta de mil colores, composiciones de mil formas. Fue una desbaratante revelación de una pintura cinemática, erupción del acontecimiento dinámico y mecánico de nuestra vida, completamente original y diversa de la vida del pasado.

En consecuencia: Cuadro antiguo es a cuadro futurista como una vieja, descolorida, estática fotografía de hace cincuenta años es al Film dinámico hablante de hoy. Esta proporción me parece suficientemente demostrativa para subrayar el valor de los pintores futuristas italianos.

Il cinematografo e la pittura dinamica d'oggi. Destinado inicialmente a la revista Movie Makers, no llegó a publicarse por decisión del propio Depero. Fue recuperado con motivo de la visita de Marinetti al Trentino y publicado en el número único de la revista Futurismo 1932, redactada por Fortunato Depero. El manuscrito está datado y localizado "Nueva York, 22 noviembre 1929" y se conserva en el Museo Depero del MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto. Reed. en Fortunato Depero, Ricostruire e meccanizzare l'Universo (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 133-34, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez.

14

Manifiesto del arte publicitario futurista gloria, productos y arte del pasado y del presente estilo futurista, precursores, plagiaros

1931

El arte del futuro será poderosamente publicitario – tan atrevida enseñanza e incuestionable constatación la he sacado de los museos, de las grandes obras del pasado – todo el arte de los siglos pasados se ha acuñado con un fin publicitario: exaltación del guerrero, del religioso; documentación de hechos, ceremonias y personajes en sus victorias, en sus símbolos, en su grado de poder y de esplendor – incluso sus productos sublimes eran a la vez glorificaciones: las arquitecturas, los palacios, los tronos, paños, alabardas, estandartes, blasones y armas de todo tipo – no hay obra antigua que no esté engalanada de trofeos publicitarios, de sus armaduras de guerra y victoria, sellados por siglas y símbolos originales de potentes estirpes, con una libertad autocomplaciente y ultra publicitaria –

Incluso en la actualidad tenemos nuestros capitanes que consignan poderosas hazañas para dar valor a sus batallas, a sus campañas de los propios productos y proyectos –por ejemplo, PIRELLI, rey de infinitas selvas de caucho, dueño de montañas de goma, produce millones de neumáticos para dar e incrementar la velocidad mundial – ¿No es esto un poema? ¿una obra dramática? ¿un cuadro? ¿una impresionante arquitectura de la más elevada poesía, de la paleta más mágica, de la más diabólica fantasía?

ANSALDO – FIAT – MARCHETTI – CAPRONI – ITALA – LANCIA – ISOTTA FRASCHINI – ALFA ROMEO – BIANCHI etc. ¿no son fábricas de milagros que crean y arrojan furias mecánicas, sirenas mecánicas, águilas mecánicas, provistas de precisos registros perfectos, de alas y pulmones pulsanter, capaces de toda clase de vuelos, en picado – en espiral – oblicuos – conquistando distancias y altitudes inverosímiles – creando el nuevo superdeleite: el éxtasis de la *velocidad* y del *espacio*? –

VIVAN¹ BALBO – DE PINEDO – DE BERNARDI – DAL MOLIN – MADDALENA – estos nombres han creado auténticos milagros, ofrecen a los artistas espectáculos mucho más intensos que “una vaca pastando”, “una cabra en el abrevadero” o “una naturaleza muerta”² –

las batallas aéreas sobre las metrópolis, los vuelos continentales y transatlánticos, las fábricas que producen centenares de coches y motores al día,

1 En el texto original abreviado: W [N. del Ed.].

2 “una mucca al pascolo”, “una capra all’ abbeveratoio”, “una natura morta”.

son espectáculos y ambientes de alta inspiración artística y moderna –

ahora bien, son rarísimos los artistas que ven, estudian y exaltan esta nueva naturaleza espléndida y triunfante de hoy –

el arte del pasado, está bien repetirlo por millonésima vez, sirvió para exaltar el pasado, el estilo clásico y arcaico del pasado, sirvió para glorificar la vida de entonces –

nuestro esplendor, nuestras glorias, nuestros hombres, nuestros productos, necesitan de un arte nuevo igualmente espléndido, igualmente mecánico y veloz exaltador de la dinámica, de la práctica, de la luz, de nuestras materias –

también el arte debe avanzar de la mano de la industria, la ciencia, la política y la moda del tiempo, glorificándolos –

tal arte glorificador se inició con el futurismo y con el arte publicitario –

el arte publicitario es un arte coloreado, obligado a la síntesis – arte fascinador que audazmente se colocó en los muros, en las fachadas de los edificios, en los escaparates, en los trenes, en el pavimento de las calles, por todas partes; incluso se intentó proyectarlo en las nubes – arte vivo multiplicado, y no aislado y sepultado en los museos – arte libre de todo freno académico – arte festivo – jactancioso – hilarante – optimista – arte de difícil síntesis, donde el artista está en lucha con la auténtica creación –

el cartel es la imagen simbólica de un producto, es un hallazgo genial plástico y pictórico para exaltarlo y atraer – exaltando con el genio nuestros productos, nuestras empresas, es decir, los factores primeros de nuestra vida, no hacemos otra cosa que arte puro y verdadero, moderno –

el arte publicitario ofrece temas y campo artístico de inspiración completamente nuevos – el arte publicitario es inevitablemente necesario – arte inevitablemente moderno – arte inevitablemente audaz – arte inevitablemente vivido –

VIVAN LOS ARTISTAS CREADORES, LOS INDUSTRIALES Y LOS PRODUCTORES

un solo industrial es más útil para el arte moderno y para la nación que 100 críticos, que 1000 inútiles pasadistas –

los futuristas fueron los primeros pintores, poetas y arquitectos que exaltaron con su arte la obra moderna – pintaron automóviles en marcha – pintaron lámparas que irradiaban luz – pintaron locomotoras resollantes y ciclistas veloces –

los futuristas estilizaron sus composiciones con un estilo violentamente coloreado; con una plástica sintética y geométrica multiplicaron y descompusieron los ritmos de los objetos y de los paisajes para incrementar el dinamismo y dar eficacia a su idea veloz, a su estado de ánimo y a su concepto –

en contacto continuo con el paisaje de acero, de luces y de cemento armado de nuestros tiempos, los futuristas crearon una nueva técnica, una nueva perspectiva múltiple, una plástica aérea y voladora, un arte magnificador dotado de todas las cualidades necesarias para un gran arte publicitario – los mayores y más geniales cartelistas han tomado

prestados, quitado o incluso robado ritmos, perspectivas, plantillas y ocurrencias a los futuristas – por ejemplo: en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925 en París todas las naciones presentaron carteles futuristas – delante del teatro de los Campos Eliseos, en la entrada, me sorprendieron entonces dos enormes carteles, del cotizado pintor francés COLIN¹, carteles de perfecta escuela boccioniana: músculos en movimiento y paños fruncidos en forma de embudos compenetrados de bailarina y turbinas –

incluso los gigantescos y geniales carteles de CASSANDRE², que hoy predominan, son de un estilo puramente dinámico y mecánico futurista – incluso los escaparates de la mayor calle del mundo, es decir, la quinta “avenue” de Nueva York son la mayor parte futuristas, construccionismo dinámico y coloreado – decorativismo expresado con los más variados materiales: madera, metales, tejidos, terciopelos, sedas, cartones, pajas, dulces, cigarros, vidrio, latas de conservas – son torres de libros, paisajes de corbatas, bosques y monumentos de lápices, trofeos de sombreros, flores y pueblos de pantallas, cabalgatas de géneros alimenticios – son maquetas en oro y plata, sobre las cuales se sientan, juegan, o están de pie maniqués de ébano envueltos en pieles con perlas y collares luminosos, los pijamas de intensos colores están decorados con diseños futuristas – incluso los fondos de estos escaparates soberbios e inmensos están pintados con un estilo netamente dinámico – son árboles, son nubes, son marinas abstractas; colores veloces, líneas vibrantes, formas veloces; son visiones difuminadas, pintadas con un delicadísimo sentido telegráfico evanescente –

la influencia del estilo futurista en todas las aplicaciones o creaciones publicitarias es evidente, decisiva, categórica – yo mismo me veo en cada ángulo de la calle, en cada espacio reservado a la publicidad, más o menos plagiado o usurpado, con más o menos inteligencia, con más o menos gusto – mis vivos colores, mi estilo cristalino y mecánico, mi flora, fauna y humanidad metálica, geométrica y fantástica es muy imitada y explotada –

esto me causa un gran placer; aunque me haya dedicado al arte publicitario durante un tiempo limitado, constato y no dudo al declarar que he creado una escuela, pero también añado que en este campo tendré todavía mucho que decir –

1 Paul Colin (1892-1985), pintor y uno de los grandes cartelistas franceses [N. del Ed.].
2 Cassandre [seud. de Adolphe Jean-Marie Mouron] (1901-1968), cartelista y diseñador gráfico francés de origen ucraniano [N. del Ed.].

Manifiesto dell'arte pubblicitaria futurista – glorie, prodotti e arte del passato e del presente – stile futurista – precursori – plagiari. Texto publicado con el título "Il futurismo e l'arte pubblicitaria" en la revista Numero unico futurista Campari 1931. Reed. en Futurismo, año I, nº 2 (Roma, 15-30 junio 1912), y en Fortunato Depero, Ricostruire e meccanizzare l'universo (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143) pp. 135-38, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez.

15 ABC del futurismo

1933

1. S. E. Marinetti es el fundador y jefe del futurismo.
2. El futurismo es un movimiento artístico revolucionario nacido en Italia en 1909
3. Los futuristas crean: **una nueva poesía, una nueva música, una nueva pintura, un nuevo teatro, una nueva escultura, una nueva arquitectura.**

4. El dinamismo artístico y vital de Marinetti es uno de los más gloriosos monumentos de la nueva Italia. Mussolini, que fraternalmente contempló el ascenso de Marinetti, no pudo sino elegirle como Académico de Italia. Es un reconocimiento y una valoración digna del Régimen y del genio de Marinetti.

5. Marinetti es orador o declamador insuperable. Tiene pulmones excepcionales. Es incansable. Es sonoro, es veloz y está preparado ante cualquier asalto.

Ataca siempre, provoca impenitentemente. Anula y desalienta a todo desgraciado contrincante, persuade y fascina al más gruñón de los críticos. Cuando declama, retumba, explota. Sus imágenes viven en el espacio, silban, danzan, angustian como una invisible y presente multitud palpable. Sus declamaciones de guerra son, sin duda, los más acertados y conmovedores gritos de épicos asaltos, de bombardeos ensordecedores, los cantos más cruentos de victoria.

6. Los futuristas crearon en poesía: **las palabras en libertad, una imaginación sin hilos, la lógica de lo imprevisto, una revolución tipográfica.**

7. La revolución tipográfica añade a la poesía una nueva belleza pictórica.

8. Palabras grandes y palabras pequeñas; palabras verticales y horizontales; palabras oblicuas. Palabras tumbadas, palabras en pie y palabras boca abajo. Palabras despedazadas, palabras prolongadas, palabras repetidas. Palabras modificadas según la sensación a expresar. Palabras en espirales como el humo de los cigarros. Palabras en fuga como los trenes. Palabras lanzadas como los disparos y los cañonazos. Palabras revoloteantes como mariposas. Palabras que llueven ligeras como la nieve, que caen en punzadas, como la lluvia.

9. Con las palabras en libertad los poetas futuristas exaltaron: **el ruido de la metrópoli, de las oficinas y de las centrales eléctricas, el canto de los mo-**

tores, las vastas orquestas de la guerra mundial. Con las palabras en libertad los jóvenes pudieron expresarse con más intensa originalidad y con limitada variedad. Originalidad y variedad que con la vieja métrica y prosodia no darían resultados.

10. Los pasadistas son víctimas de la tradición, del museo, de la escuela en la que melancólicamente sueñan todavía con la lamparita de aceite y la antorcha de **pez**. Cuando realizan una obra de arte olvidan **su temperamento, su estado de ánimo, la belleza de la vida de hoy.**

11. Es necesario distinguir entre el “**oficio**” y el **concebir una obra de arte.**

Oficio { saber dibujar
saber pintar
saber plasmar

concebir una obra de arte { inventar un paisaje
inventar una estatua
inventar una arquitectura

Originalidad y genialidad.

ABC del Futurismo. Texto publicado en la revista Dinamo Futurista, nº I (Rovereto, febrero 1933). El manuscrito del texto, localizado y datado en Nueva York en 1930, se conserva en el Fondo Fortunato Depero del MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto. Reed. en Fortunato Depero, Ricostruire e meccanizzare l'Universo (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 152-53, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez.

1934

He definido estos poemas “radiofónicos” porque algunos de ellas fueron creados expresamente para radio-transmisiones y porque los otros contienen sólo los elementos necesarios que exigen las radiotransmisiones.

Elementos fácilmente comprensibles como: Brevedad de tiempo. Variedad concisa de imágenes. Tema contemporáneo. Estilo simultáneo y festivo. Lirismo poético fundido con el lirismo fónico, sonoro y ruidista; onomatopeyas, imitativas e interpretativas; lenguajes inventados; cantos y voces estimulantes; estados de ánimo para sorprender.

Expresiones coloreadas y sintéticas arrancadas a la vida, diariamente latente, inestable, con rostros, dramas, materiales y mecanismos rápidamente inexorables, que no admiten: análisis descriptivos, melancolías melindrosas, prudencias escolásticas, exhumaciones culturales de amordazada fantasía.

El estilo que el poeta de hoy debe tener ante el micrófono es el de extraer y retomar las propias creaciones de nuestro dinámico mundo exterior e interior: con claridad comunicativa; con vibración emotiva; con imaginación unitaria y orgánica, si bien con contrastes; con un desarrollo sorprendente y definido; con simultaneidad atrevida y un feliz sentido de la unión entre realidad y fantasía.

Estos poemas radiofónicos interesan, alegran. Son más eficaces que las normales e inútiles transmisiones de música conocida, que las banales charlas literarias habituales y que las insignificantes disputas teatrales, que van bien mientras permanecen encerradas en un libro o enmarcadas en un escenario teatral. Sin embargo, transmitidas por radio, vibrantes en el espacio, pierden todo su significado y toda su consistencia lógica.

Estos nuevos poemas radiofónicos son expresiones adaptadas para la transmisión a distancia. El oyente ya no está únicamente recogido en un salón silencioso y romántico, sino que se encuentra en todas partes: por la calle, en los cafés, en un avión, sobre el puente de un barco, en miles de atmósferas diferentes. Por tanto, el carácter del poema radiofónico debe ser espacial, volitivo, sonoro, inesperado, mágico.

En una palabra, la poesía radiofónica inventada por mí debe ser la expresión lírica de un purísimo estado de ánimo. Sobre la realidad que rodea al oyente debe vibrar como un CARTEL DE NEÓN LUMINOSO: como una aparición, un paisaje y una visión cósmica mediática.

Prefacio al poemario para la radio de Fortunato Depero *Liriche radiofoniche*. Milán: G. Morreale, 1934. Reed. Fortunato Depero: *Liriche Radiofoniche* (ed. Luciano Caruso). Florencia: SPES, 1987 y en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), p. 171, edición de la que parte esta traducción de Llanos Gómez Menéndez e Inés d'Ors Lois.

1940

El primer elemento para pintar un cuadro es el dibujo. El dibujo es el trazo indispensable para contener las coloraciones, para proyectar los planos y los volúmenes, para controlar las proporciones, para obtener las distancias, para clarificar la composición en su totalidad y en sus detalles. Para dibujar un cuadro es igualmente indispensable el conocimiento de la técnica de la perspectiva para poder trazar una puerta, una casa, una calle o un objeto cualquiera. Esta representa el primer paso que se enseña en las escuelas de pintura.

La perspectiva, sin embargo, es fija, rigurosamente única para todos los alumnos pintores; es una proyección fotográfica que me parece indispensable para los ingenieros, los arquitectos, los fotógrafos y los proyectistas, pero que me parece insuficiente para los artistas creadores. El artista, para fijar su mundo interior, simultáneo e inventivo, necesita dinamizar la perspectiva, intensificándola y multiplicándola; necesita crear nuevas leyes para la perspectiva.

Los futuristas han descubierto el dinamismo plástico, la pintura de la velocidad y de los estados de ánimo, forzando la antigua estática, rompiendo las habituales composiciones naturalistas, creando nuevos esplendores pictóricos. Se pintaron naturalmente cuadros caóticos y no todas nuestras obras fueron acertadas ni todos nuestros experimentos tuvieron un final feliz. Incluso las obras de Boccioni, tan llenas de revelación y primorosas en lo experimental, contienen elementos caducos y arbitrarios. Y puesto que no se puede escapar de la ley de la gradualidad y ninguna creación nace completa y perfecta, no era posible inventar desde cero una nueva pintura. Además del estudio, de la fatiga y la tenaz paciencia indagadora, son necesarios años y obras para arrojar luz, para simplificar y llegar a concluir algo orgánicamente.

El complejo problema del dinamismo plástico, nuevo medio para pintar y plasmar la vida moderna, necesita leyes férreas. El problema por mi parte ha sido afrontado, pero no resuelto. No basta con superponer, compenetrar, multiplicar, acompasar; más que nada hay que fundir, conectar las perspectivas, clarificar los contrastes y definir la interpretación dinámica. En otros términos, el dinamismo plástico debe ser comunicativo y la obra ha de originarse convincente y duradera.

Apenas me decidí a realizar cuadros inspirados en el dinamismo plástico, constaté que era necesaria una perspectiva múltiple. De hecho, teniendo que realizar una obra que aúne en sí partes de paisajes dispares, distantes, invertidos, compene-

trados, sobrepuestos o en fuga, lógicamente las distintas perspectivas tenían que corresponder con sus respectivos y simultáneos asuntos. Por lo tanto, perspectiva horizontal, vertical, oblicua, desde arriba, desde abajo, concéntrica y excéntrica, irradiando desde centros emotivos y desde centros luminosos. Y también la perspectiva luminosa es un problema que consolida la estructura del cuadro dinámico: la perspectiva de la luz es una ley incontestable.

Toda la pintura de finales del siglo XIX y la de principios del siglo XX sufrió el tormento de un nuevo elemento: *la luz*. Los *macchiaioli* [manchistas], los impresionistas, los puntillistas y divisionistas de técnicas variadas, todos ellos cautivadores, estudiaron y expresaron la luz en todos sus aspectos e intensidades. Sol, luna, atardeceres y todas las vibraciones luminosas se encontraban en cada rincón de sus cuadros. Nació así una pintura más vibrante, más variada y pura, más musical; diferenciándose en el sentido más absoluto de todas las pinturas precedentes. El paisaje se convirtió en pintura sensorial, tono, paleta en libertad que el artista pudo usar con la misma independencia con la que el músico se sirve de las notas musicales; regalando así cuadros impresionistas en la forma, imprecisos en el dibujo, pero fosforescentes de nueva luz y de nuevas armonías pictóricas.

La luz. Toda nuestra existencia está sometida al divino esplendor de la luz. Los antiguos, los primitivos, los paganos, idearon ritos, religiones, ídolos y divinidades en homenaje al sol; como también todo el cristianismo y sus propios símbolos irradian luz. La luz es indudablemente fuente de vida y de inspiración. Por lo tanto no erraron los pintores impresionistas, nuestros inmediatos predecesores, al dirigirse a la luz para pedir una palabra nueva a su vibración perennemente reveladora. De hecho, ella sugirió una vibración cromática fundamental, una pintura musical innegablemente más encendida. La visión externa se transmutó para ellos, a través de la exaltación interpretativa y espectral de la luz, en pintura festiva, en chorreante pasión cromática.

Los divisionistas dirigieron sus haces pictóricos, sus pinceladas nerviosas e impulsivas hacia las fuentes luminosas. Las superficies de los cuerpos, de los prados y de las casas fueron dobladas y orientadas hacia tales centros. Era una perspectiva instintiva y naciente de la luz. Boccioni y los futuristas solidificaron las vibraciones luminosas y de perspectiva, dieron solidez a los rayos, a los reflejos y a las sombras. Ejemplos de luces sólidas, ideadas, se encuentran en las potencias de los Cristos en la cruz o en los rayos que surgen de los corazones y de las manos de los beatos, o en las interpretaciones de los estallidos y de las explosiones. Pero estos gestos elementales no son más que las primeras letras de un posible y complejo nuevo alfabeto plástico, susceptible de evolución hacia una arquitectura verdadera y propia dictada por la luz.

Así que creo que no me equivoco si nuevamente, para dar forma orgánica al dinamismo pictórico, me inspiro en las leyes lineales, en la sugerente e imperante fuerza de la luz. No sólo expansión vibrante del color, sino luz dibujada, luz plasmada, luz duramente y angulosamente solidificada. La luz indica nuevas direcciones a la perspectiva e impone al cuadro una nueva estructura; la realidad aparece como interpretada a través de un diamante. Dibujar casas, paisajes, objetos y visiones en la trama de una perspectiva multiplicada, fijando también como nuevos puntos de vista de la perspectiva los centros de las fuentes luminosas.

Pero aún hay otro problema interesante e intrínsecamente ligado a la perspectiva: el problema de las proporciones por simpatía. La mente, el corazón y el temperamento del hombre son de una variedad sin límites. Los mismos asuntos, materias, paisajes y objetos son amados y apreciados de maneras distintas, en los modos y grados más disonantes. Si en los hombres normales estas diferencias sensitivas están más o menos acentuadas, en el artista, hombre excepcional, son más pronunciadas y fuertemente discordantes. El artista puede acercar, agrandar, evidenciar, quitar, limitar o anular lo que más o menos le interesa o le conmueve. Es una valoración sensorial, subjetiva y de proporciones libres.

Igual fenómeno se encuentra también en las representaciones de los hombres primitivos y de los niños, que siempre son desproporcionadas. Estas, para mí, no son desproporciones (aunque sí valoraciones inconscientes de simpatía gráfica, colorista o formal) trazadas por el impulso y el instinto volitivo. Así que el artista, temperamento instintivo e impulsivo por excelencia, sacará sus propias estimaciones y conclusiones artísticas de los valores y de las proporciones requeridas por su particular estado emocional y voluntad estilística. Razones internas que establecen el estilo y el carácter de su propio mundo íntimo; razones que definen y afirman la individualidad y el contenido integral de la obra de arte.

Prospettiva multipla. Texto publicado en el volumen *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* (ed. Legione Trentina). Trento: Tipografia Editrice Mutilati ed Invalidi, 1940. Reed. en *Fortunato Depero, Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 188-90, edición de la que parte esta traducción de Juan Carlos Reche.

18 De Tal como pienso, pinto

Convicciones de un pintor
autodidacta italiano

1947

¡un momento!

Si en Alaska o en el Turquestán se publicara un libro en italiano, los fortuitos errores ortográficos y erratas serían, sin duda, dispensados. De este modo pido disculpas por los inevitables errores que contiene este libro impreso en el Trentino y en un espacio muy limitado.

Me han dicho que las palabras Cielo, Infierno, Purgatorio no se escriben con mayúsculas; me reservo la potestad de rectificar tan pronto como regrese de uno de esos misteriosos y tan mentados lugares; sólo entonces podré dar mi opinión sobre esta cuestión.

Finalmente, autorizo al lector a mover las mayúsculas sobrantes y colocarlas donde yo, a causa de mi personal gusto tipográfico, las he omitido.

aeropintura

Tipo de pintura de inspiración aeronáutica. Última estación experimental de pintura futurista. Aquí debemos recordar a un precursor: el pintor parisino Benito que ilustró el catálogo de la "Maison Blériot" con ejemplos verdaderos de aeropintura impresionista. Es un interesante campo de investigación para el que es necesario haber vivido de verdad la vida de un piloto a fin de evitar la insinceridad y obvios trucos pseudofotográficos.

antigracioso

Es una palabra que inventó Umberto Boccioni o, más bien, que adaptó a un concepto artístico. Es una reacción contundente frente a la pintura afectada de debilidad femenina, de estudiadas maneras aburguesadas y frente a la oleografía de clase media. Reacción drástica de masas y de cortes claros-curos, de deformación incisiva, de voluntad estilística, de alivio y de fortaleza en la síntesis de las luces y sombras predominantes. Libertad plástica antiverista y antigratificante. Brutalidad impulsiva de privar al sujeto de todos los detalles inútiles, de todo atractivo superfluo para revelar y poner de manifiesto la esencia arquitectónica del problema plástico con una sólida voluntad antigraciosa.

arquitectura tipográfica

Es esa forma arquitectónica especial que sugieren los caracteres tipográficos que se han empleado con gran eficacia en la publicidad de construcciones artísticas, en pabellones, quioscos y anuncios publicitarios de exposiciones nacionales e internacionales de artes decorativas y en exposiciones industriales y comerciales. El pintor Depero creó, en 1927, el pabellón de libros de la editorial Bestetti-Tumminelli y Treves en la Exposición internacional de artes decorativas de Monza, basando su trabajo en este concepto de arquitectura tipográfica.

autómata

Figura mecánica y marioneta fantástica de concepción ingeniosa realizada con materiales diversos. El pintor Depero animó varios cuadros suyos con estos autómatas fruto de la pura imaginación: autómatas sólidos y transparentes inspirados en la flora, la fauna y la maquinaria. Caminan, bailan, se sientan, leen, trabajan y viven en escenarios y paisajes de ensueño, en una perspectiva y una atmósfera feéricas.

charlestón (documentación)

El "Corriere della Sera" del 1-3-1927 publica: Berlín, 28 Feb. - noche - "El «baile-máquina» creado en Rusia". El charlestón se ha prohibido en Rusia. Un telegrama procedente de Moscú ahora dice que, de acuerdo con las ordenanzas del Gobierno, se ha creado un nuevo baile llamado "máquina". Los brazos de los bailarines imitan el movimiento de los pistones de una máquina de vapor, al tiempo que los pies golpean el suelo como pesados martillos. La música imita los ruidos de una fábrica.

ANIHCCAM (la palabra "macchina" -máquina- escrita al revés) DEL AÑO 3000. Es un baile ideado por Depero. Movimientos, vestuario, escenografía y coreografía de Depero. Música de Franco Casavola. Interpretación y reproducción de los movimientos y ruidos de una maquinaria. Este baile se interpretó en 28 ciudades de Italia durante la tournée del nuevo Teatro Futurista dirigido y organizado por Alfredo De Angelis en el invierno de 1924.

continuidad en el espacio

Es una definición de Boccioni. Sus esculturas, inspiradas en un atleta de carreras, en músculos que se esfuerzan, pretende fijar en el espacio el volumen plástico de la fuerza que estalla del cuerpo humano y de dar forma a la velocidad de los gestos y a la continuidad del ímpetu. Se trata de los equivalentes formales y abstractos de lo que Boccioni llamó "continuidad en el espacio".

crítica mordaz

Un crítico mordaz es un hombre que, por amor a la contradicción o por una reacción estúpida y desafortunada, a menudo por envidia y deficiencia física, otras veces por arrogancia injustificada, habla mal, insinúa y hace todo lo que está en su mano para malinterpretar el trabajo de un artista valiente, especialmente cuando el artista es italiano. Al mismo tiempo, este tipo de crítico está dispuesto a alabar, deshonestamente y obedientemente, a un pintor malo o a un plagiador procedente del extranjero. Esto ocurre con frecuencia en Italia, ya que se trata de una de las enfermedades latinas incurables.

hotel

De la misma forma que hay ladrones de hoteles, yo podría denominarme a mí mismo pintor de hoteles, ya que el destino ha querido que pinte cuadros, carteles y escriba artículos en muchos hoteles de Roma, Milán, París, Turín, Venecia y Nueva York. En el hotel "Du Nord" de la Rue de Bourgogne, 44, París, pinté el cuadro *Tren + hostel + ciclista* para la exposición internacional *Art d'aujourd'hui* en 1926. En el hotel "La Fenice" de Milán, en Porta Venezia, pinté dos retratos psicológicos de F. T. Marinetti y del piloto F. Azari. En Nueva York, en el New-Transit Hotel, 464 West, 23rd Street, incluso monté un estudio y una muestra permanente. Estos son algunos ejemplos que justifican la definición de pintor de hoteles que se me podría adjudicar.

conozco a giacomo balla

No le veo desde hace muchos años y no sé qué está pintando actualmente. Él fue mi descubrimiento artístico en Roma en 1944. Mi madre acababa de morir. Había un olor acre de guerra. Me atormentaba el anhelo de ir a la capital.

naturaleza muerta

Cualquier tema compuesto de objetos, de herramientas, de cualquier elemento inanimado dispuestos con un orden o desorden inertes. Estos temas se emplean en las escuelas a efectos de la perspectiva o la práctica pictórica, y en muchas composiciones antiguas y modernas como elementos complementarios. Muchos pintores actuales usan y abusan de ellos en aras de la agilidad y el estilo. La naturaleza muerta era y sigue siendo uno de los temas favoritos de los cubistas y un asunto polémico para los futuristas.

naturaleza muerta viva

Es una definición que el Autor opone a "naturaleza muerta" y que emplea para evidenciar los temas de naturaleza muerta que ha vivificado gracias a un

elemento abstracto u objetivo, inesperadamente modificado con la finalidad de conferirles luminosidad o un contraste dinamizador.

pasadista

Es un artista que se esmera en plagiar el arte del pasado con copias frías. Es aquel que sólo cree en el pasado, excluyendo a priori la posibilidad de evolucionar. Es el tradicionalista obstinado que cree que entiende el arte porque es culto y ha sido educado en los gustos convencionales, limitados, anticuados, adquiridos a través de una educación equivocada y trivial.

a. perspectiva centrífuga y centrípeta

Es una definición de Depero que expresa los dos tipos de perspectiva que contiene un cuadro dinámico. Primero: la "perspectiva centrífuga" – una perspectiva que irradia orden, expande luces, fuerzas y formas objetivas y abstractas que explotan desde el centro del cuadro. Segundo: la "perspectiva centrípeta" – una perspectiva que concentra el orden de las luces, de las fuerzas y de las formas objetivas y abstractas, magnéticas, agrupadas y dirigidas hacia el centro del cuadro, hacia el fuego de la acción o sensación representada plásticamente, hacia la esencia del tema.

b. perspectiva interna y emocional

Es una perspectiva particular a través de la cual un artista es capaz de ver y dibujar sus temas favoritos desde un punto de vista específico, interpretativo y emocional. Para engrandecer o empequeñecer, para ignorar o descuidar el todo o los detalles según la atracción o interés que despierten en el artista.

c. perspectiva múltiple

Un término que expresa el empleo simultáneo, coordinado, de varias perspectivas opuestas: perspectivas verticales, frontales, internas, externas, luminosas, emocionales. La perspectiva múltiple, si se emplea con un orden y estilo estrictos, es la clave necesaria para una pintura orgánica de concepción dinámica.

sombras

El sombreado es un elemento necesario para realzar el volumen. Sombra es sinónimo de profundidad y oscuridad. Una sombra es una zona negra – extendida, recostada o quebrada – que se adhiere al fondo o al suelo sobre el que está o camina el objeto o figura que la proyecta. Una sombra tiene

una individualidad que habla por sí sola. Siempre me han interesado enormemente las sombras: separarlas de sus figuras originales, ponerlas en pie, darles un cuerpo, como negros muros y sólidos bloques vivificados, como hondonadas excavadas en el espacio. Pinté un cuadro que se llamaba "Ciudad mecanizada y geometrizada por las sombras"¹ en el que reproduce profundas sombras abismales como zanjas con el perfil de un poste de luz o de un anónimo transeúnte nocturno. Creé un ballet para mi teatro plástico llamado "El baile de las sombras". Estas no eran sombras creadas, sino que surgían naturalmente, formándose y moviéndose como fantasmas definidos, articulados. Eran las sombras de objetos y de personas – alargadas y contraídas – completas e incompletas – negras, azules, rojas y violetas – que cobraban vida en una atmósfera abstracta, se movían rítmicamente, se unían y se alejaban, se recostaban y se alzaban siguiendo el ritmo de la música sincopada. Las sombras son fillos negros que cortan los cuerpos, los mutilan y los segmentan. Son el símbolo y la síntesis de las misteriosas siluetas nocturnas. También son llanos fragmentos de cielo en la tierra que dibujan los pies de los hombres y de los animales. Hace unos años escribí e ilustré un relato que llevaba por título "Yo y mi sombra".

trascendentalismo físico

Roma - 1915. *Discusión con Umberto Boccioni sobre la pintura móvil.*

Barrio Prati, soleado y nuevo. Manzanas de edificios amplios, elegantes. Altas terrazas bien aireadas. La blancura de la ropa del hogar agitada por el viento. Avenidas que generosamente ofrecen luz, árboles, espacio, amplias aceras y vinos dorados. Viví en las calles Cola di Rienzo, Crescenzio y Germano, transversales y paralelas: todas igualmente agradables, rebosantes de vida, de colores y de brisas frescas. En la calle Cola di Rienzo tenía una habitación pequeña. Era un lugar modesto que hacía las veces de dormitorio, estudio y cocina. Un espacio para todo: montones de cuadros, maquinaria de cartón, los esbozos de temerarios inventos móviles de plástico. Del techo colgaban láminas policromadas de palabras en libertad y de poemas para carteles. Era una estancia que parecía la morada de un gitano chino, de un pintor abstracto y de un diseñador de máquinas infernales. A este taller-aposento llegaron importantes personajes, periodistas, artistas, admiradores e incrédulos.

Una tarde de primavera del año 1915, Marinetti y Umberto Boccioni llamaron a la puerta. Era la primera vez que estrechaba la mano del creador del dinamismo plástico. Marinetti le explicó mis palabras en libertad y mis poemas abstractos suspendidos del techo y escritos a pincel y con tintas de colores en grandes láminas. Leyó varias piezas con gran entusiasmo. Después yo, por mi parte, recité otras tantas. Al final, sin embargo, Boccioni

1 *Città meccanizzata dalle ombre* [cat. 99] [N. del Ed.].

interrumpió enfadado mi lectura. Dijo, alzando la voz, que creía que yo era, antes que nada, pintor y artista plástico y que deseaba examinar mis cuadros. No me atreví a responder en ese mismo momento y lugar, pero después les dije a mis distinguidos invitados que ambos estaban en lo cierto, puesto que, sinceramente, me consideraba tanto pintor como poeta. Entonces, la nariz, los ojos y el dedo índice de Boccioni señalaron hacia un dibujo a tinta que descansaba sobre la mesa y que tenía como título "Plan de obra plástica de tres ciclos". Boccioni frunció el ceño y no dijo una palabra. Poco después nos despedimos con frialdad.

Pasaron varios días antes de que volviera a verles. Pero ahí estábamos juntos de nuevo, caminando por las grandes avenidas del Tíber. Puentes de sol – castillos de cielo – paseos de oro – y fervientes emociones en nuestros corazones y ojos.

Hizo alusión a mi dibujo y me destrozó con sus razonamientos, reprochándome mi exagerada audacia y mi insolente imprudencia al abordar el arte con un sentido brutal, mecánico. Al principio me quedé sin palabras, después respondí con una franqueza amable y tímida que había sido él quien me había enseñado todo tipo de valentía artística y expresé mi convicción de que en arte no se puede poner límites a la expresión y por lo tanto a los medios y materiales necesarios para la creación. Él mismo había sido el ideólogo y defensor del empleo libre y simultáneo, en la obra de arte, de cualquier material, ya sea hierro, vidrio o tela. Yo había ido más lejos que él, ya que había declarado que no sólo esos materiales habrían enriquecido una obra de arte, sino que también medios mecánicos, líquidos y luminosos le habrían añadido un elemento poderosamente nuevo: el "movimiento" y la mágica sensación de transformación.

Boccioni me escuchó con interés, reconoció mis intenciones y, de este modo, acordamos confirmar los principios futuristas según los cuales los límites, el escenario, el estilo y los medios empleados para abordar la creación y composición artísticas dependen de forma ilimitada de cada talento individual: lo importante es alcanzar la solución del problema y la conclusión concreta, obvia.

Los medios mecánicos en una obra de arte infundirán una nueva vida de movimiento y vibración a todos los elementos pictóricos, plásticos, decorativos o publicitarios. No será pintura – no será escultura – no importa: será una creación genial. Estoy seguro de que Leonardo Da Vinci, que proyectaba máquinas de guerra y voladoras y trataba de resolver problemas hidráulicos mientras decoraba techos y pintaba cuadros y frescos, estaría de acuerdo conmigo si estuviera aquí hoy. Estoy seguro de que seguiría pintando y creando masas plásticas artísticas, sonoras y brillantes y empleando todas las maravillas científicas y técnicas de este siglo. Boccioni me escuchaba cada vez con mayor atención; después me abrazó y se fue a Milán. Esta fue nuestra primera y última conversación. Unos días después, el pintor Giacomo Balla recibió la siguiente carta: "Mi querido Balla

– nos complace comunicarte que hemos acordado incluir a Depero en el grupo formado por pintores y escultores futuristas. Estamos seguros de que esto te complacerá – con tu incesante afán de descubrir y animar a los jóvenes talentos con gran entusiasmo y abnegación – y ayudará a Depero a continuar trabajando cada vez con mayor valentía".

Firmado: Umberto Boccioni – F. T. Marinetti – Carlo Carrà – Luigi Russolo.

(En aquel momento, el Movimiento Futurista estaba compuesto de muy pocos artistas – de muy pocos pintores – escultores – poetas y músicos auténticos)

palabras en libertad

Tras los versos libres, F. T. Marinetti progresó en el ámbito poético con las "palabras en libertad". Es una forma de poesía abierta a todas las posibilidades: desde las tipográficas a las imaginativas, amenizada con la onomatopeya y los ruidos miméticos. Su crítica más severa se podía hallar en su definición: "palabras en libertad", ya que la poesía y la lírica son la expresión de una elección precisa de conceptos y no de palabras, de contenidos líricos orgánicos herméticos y antiherméticos.

sí, marinetti carecía de principios estrictos

Y esta es la razón por la que yo, también, me vi obligado a abandonarlo hace quince años: por su incorregible hábito de ponerlo todo en el mismo paquete.

Cuando cristalizó su idea fija de las aero-expresiones, en una ocasión me planteó una pregunta que casi era un reproche: "¿Por qué no practicas la aeropintura?". Le respondí que el futurismo obligatorio y falso es una estupidez. Le dije que me dedicaría a la aeropintura sólo cuando fuera capaz de volar al menos tres veces por semana. Lo obligatorio carece de valor. Y después añadí que debía estar contento de que al menos un futurista se dedicara a crear un dinamismo sincero que era terrenal y no aéreo, sin recurrir a las libertades aeropictóricas. Pero el pobre anciano Marinetti tenía sus propias ideas fijas y yo el orgullo de mi libertad. La segunda desavenencia se produjo cuando publiqué mis "Poemas radiofónicos" [*Liriche radiofoniche*], que contrastaban un poco con las "palabras en libertad", pero al mismo tiempo eran audazmente libres y ricas en transcendencias líricas e interpretaban onomatopeyas idóneas para la radiotransmisión.

Pero repetiré que uno de sus principales errores era la generosa facilidad con la que encontraba talento en cualquier aficionado oportunista que llamaba a su puerta. Con más seriedad y una mejor selección, y con mayor lealtad a sus metas iniciales, habría logrado mayor éxito y habría recibido un trato más respetuoso. En mi opinión, el Arte y el

talento significan selección y minoría y no número. De ahí nuestras diferencias y separación.

Lo lamenté mucho, porque mi contribución a este movimiento fue considerable: del teatro a la pintura, de la arquitectura a la literatura, de la decoración a la plástica y la publicidad. Las numerosas obras que publiqué y mis 82 exposiciones, tanto individuales como colectivas, en Italia y en el extranjero, así como el inmenso eco de la prensa que he guardado y catalogado, son la mejor prueba de mis palabras y las confirman sin dejar lugar a dudas.

Mi contribución clarificadora y propagadora consistió en obras de varios tipos que causaron sorpresa, interés y críticas halagadoras en muchos periódicos de Europa y América y suscitó muchos imitadores, entonces y ahora.

Fortunato Depero, *So I Think, So I Paint: Ideologies of an Italian Self-made Painter*. Trento: Tipografia Editrice Mutilati ed Invalidi, 1947. Traducción de Paloma Farré.

19

Manifiesto de la pintura y la plástica nuclear

1950

Esencialismo en el arte. Todo escritor, todo poeta, todo pintor, todo artista ha tratado y trata de expresarse con los elementos esenciales del concepto, de la composición, de la línea, del color y de la forma: trata de ser coherente y conciso en el desarrollo del pensamiento, en la exposición de las ideas y en la representación de las imágenes. En definitiva, intenta ser sinóptico y demostrativo; claro, convincente y concluyente en sus obras. En el campo plástico, todo tema, gesto, hecho, figura, panorama o composición material o inmaterial es resumido con eficacia por el artista hasta su esencia de concepto, ritmo, contenido o drama plástico. Es más, es en este propósito atormentado, agotador e inspirado donde residen la potencia y la calidad de su originalidad y capacidad artísticas. En definitiva, toda obra de arte verdadera es un cúmulo de valores esenciales, valores elegidos, estrujados, trazados y elaborados con la mente, el lápiz, el pincel, el teclado o el cincel. En pocas palabras: ideas claras, desarrollo hábil y consciente, y finalmente una conclusión de carácter y estilo esencialistas.

Hubo un tiempo en que surgió un interés temporal por el espíritu analítico de los problemas, de las impresiones; había una particular afición por la objetividad, la fidelidad y el análisis (interés y amor que pueden estar aún vivos y justificados), pero las grandes épocas y las obras con carácter y estilo están claramente impregnadas de esencia figurativa, impregnadas del juego de los valores elegidos y esenciales.

La síntesis de los elementos, su expresión y fusión integral, son los problemas que deberían preocupar en mayor medida al artista. Son los elementos fundamentales, representan la trama maestra en la que apoyarse, el secreto mágico para atisbar, localizar, caracterizar y estilizar una obra de arte. O sea, el secreto para aferrarla en su expresión divina, expresión de algo que está más allá de la materia y de la naturaleza; expresión clásica, surrealista, física o metafísica, estática o aerodinámica, como quiera llamársela. Secretos contenidos en las leyes de la armonía de los valores esenciales que sólo una inteligencia superior, el don de una intuición aguda, de una íntima y meditada valoración, puede entender y expresar. Especialmente el artista moderno que ha superado la contemplación objetiva y las normales preocupaciones técnicas,

que por distintos caminos y razones de evolución ha llegado a los ámbitos de la “pura creación”, ha aferrado esta necesidad clave del arte; se ha apoderado de esa clave que yo llamaría “el pentagrama” que juzga y disciplina el esencialismo en el arte; es decir, de esa línea del pentagrama y de esa balanza que mide y calcula las secretas armonías de la concepción y del estilo.

Me han surgido estas preocupaciones por mi propia intuición, perfeccionadas por la enseñanza adquirida, por las experiencias sufridas y un método tenaz. Desde mis principios juveniles hasta mi expresión actual, más madura, en cada tema a desarrollar y representar, o problema a resolver, ya fuera con la palabra, el pensamiento, el lápiz o el pincel, tanto en las obras de puro compromiso artístico e ideológico, como en las formas de exigencia aplicadas, siempre me ha atormentado la elección de valores armónicos, de valores expresivos y, sobre todo, esenciales, con el fin de alcanzar la integridad plástica de la obra resuelta.

La primera preocupación, por lo tanto, tormento constante, gusto técnico y elevación inspirada y conceptual reunidos en una única voluntad cual taladro visceral o idea mental obsesiva: el “esencialismo”; esencialismo para la felicidad terrena de la vida material; esencialismo en el arte para la felicidad divina del espíritu.

Estilo de acero. Creo que la primera mitad del siglo actual, que ha concluido en estos días, se puede definir como “época de acero”, como probablemente la siguiente parte será definida como “época atómica y nuclear”. El acero, para quedarnos en la época presente y entre nuestros materiales más representativos, es la aleación metálica de mayor resistencia para usos comunes y específicos, de extrema solidez, precisión y cálculo.

El acero es símbolo de brillantez, de moderna conquista inoxidable. El técnico, el obrero, el ingeniero, el artífice, el inventor tienen siempre a mano artilugios donde predomina el fuerte acero. Conviven con este príncipe de los metales con apasionada familiaridad. Para sus vidas prácticas e ideológicas representa un lenguaje y un símbolo de uso cotidiano, pero también de sofisticada manipulación, casi un pan indispensable para sus manos anhelantes, para sus mentes proyectadas. Así que no me parecería pregunta superflua o retórico lugar común si yo me preguntara “¿por qué este lenguaje que ennoblece y nutre la mano y la mente del hombre activo y voluntarioso no podría interesar a la mano y la mente del pensador, del poeta, del pintor, del músico y del arquitecto, o sea, del hombre inspirado y creador? ¿La voz del acero no es acaso una voz imperante que vibra en el espacio junto a la del sol y la del aire que respiramos? Quisiera preguntarme: ¿viene tal vez a atenuar la sensibilidad, la inteligencia, el calor del corazón y el cerebro? ¿Viene tal vez a alejar el carácter, a intoxicar el estilo o, al contrario, no podría este símbolo representativo de perfección, de resistencia y de conquista aportar calidad y brillos

inusitados y desconocidos? ¿Acaso no manifiesta el acero cualidades y elementos que podrían sugerir y contribuir a una consolidación de estilo particularmente nuestro y duradero?”.

Razones, evidencias, factores que me han empujado a este camino ideológico están recogidos en distintas publicaciones mías, en los capítulos: “Estilo de Acero”, “Lenguaje aerodinámico”, “Carácter y estilo”, “Estética de la máquina”, “Perspectiva múltiple”, “Autonomía de las fuentes de luz”, “Transfiguraciones”, “Conjuntos plásticos”, etc., etc.; además de en las múltiples pinturas realizadas en varias épocas y expuestas en numerosas exposiciones. Precisamente, algunos dibujos impregnados de este metálico esplendor son: *Alto paesaggio d'acciaio* [Alto paisaje de acero] (óleo, 1923), *La Rissa* [La pelea] (óleo, 1924), *Solido in velocità, sintesi aerodinamica di motociclista* [Sólido en velocidad, síntesis aerodinámica de motociclista] (óleo, 1925), *Martellatori* [Martilladores] (escultura en madera, París, 1925), *Chiroterro metropolitano* [Quiróptero metropolitano] (óleo, 1939), etc., por citar algunos de los más conocidos. En estos dibujos y obras plásticas predomina una técnica de aflados claros y oscuros, una plástica de engranajes y vibraciones vítreas de complejo esplendor metálico, donde el estilo del acero es manifiesto y definido.

Estilo de acero es una definición que necesita una atmósfera de la era actual. Era de obras, de fábricas, de metros subterráneos, de motonaves y aeronaves, de torpedos y atómicas, de corazones artificiales y de milagros científicos. Esta definición, además, señala y caracteriza una neta escisión de época y contiene en bloque todos los elementos de detalle, de síntesis y de masa que constituyen un mundo ideológico de moderno renacimiento, de audaz y épica conquista humana.

Pintura y plástica nuclear. La etimología y el significado de la palabra “nuclear” en el campo de las artes figurativas, aunque no se haya usado nunca, se puede explicar fácilmente. La raíz “núcleo”, significa grupo, conjunto, y corresponde en la pintura al conjunto fundamental de los factores, de los elementos que la componen; precisamente en nuestro caso a la fusión de los valores concretos con los abstractos, para alcanzar un complejo y completo “núcleo” de interpretación y de transfiguración. La palabra “núcleo” está de actualidad. No ha sido elegida al azar ni por otra astuta razón. No ha sido improvisada con un fin publicitario histriónico. Sino que ha sido elegida tras una compleja constatación de su evidencia y varios razonamientos. Es una palabra que estaba esperando desde hace 35 años. Responde a todo lo que he soñado, dibujado y pintado desde 1915 hasta hoy, 1950.

Creo que esta definición es la primera vez que aparece en la terminología de las artes plásticas. De igual manera creo que esta inusitada expresión representa y anuncia el punto de encuentro de varias tendencias (que como arroyos y torrentes desembocan en el río del futuro), tendencias y aspiracio-

nes nacidas y florecidas en las postrimerías de las últimas décadas. Esos movimientos pictóricos que van desde la época de la libertad cromática formal de los posimpresionistas en pos de la vibración y la consistencia de la luz y del ritmo; de la época del indagador divisionismo plástico cubista francés a la del dinamismo italiano plástico y futurista, legítimo y justificado producto de la veloz y aérea vida de nuestros días, hasta la actual época del abstractismo febril de las transfiguraciones y de las irrealidades, hasta las formas metafísicas y surrealistas debidas al talento y a la insaciabilidad de los artistas de hoy, hasta la fantasía y sus impensables sensibilidades.

Estoy convencido de que las múltiples direcciones de estos aparentes desvíos y campos exploratorios conquistados, que nos parecen discordantes y diferentes, estoy convencido de que, actuando por distintos caminos, conducirán a los artistas a una vía maestra y con toda probabilidad convergerán en el amplio horizonte del cautivador, ineludible y aún no conquistado mañana.

Pausa y reflexión. Querido lector, amigo o enemigo, querido crítico e historiador, favorable o disidente, aunque nos creamos un poco superhombres, aunque presumamos de ser conocedores más o menos impecables o casi infalibles críticos terrenos, estarás de acuerdo en que el Universo es tan inaferrable, tan inmenso y sorprendente que las bellezas por nosotros conocidas, que las maravillas por nosotros exploradas y que nuestras humanas y terrenas presunciones son poca cosa en comparación con los campos aún inexplorados, los misterios del más allá, las amplitudes siderales e interplanetarias que contienen fábulas inimaginables. Convendrá, por lo tanto, ser prudentes al juzgar a priori cualquier anunciación de ideas y de obras insólitas, y aconsejo creer o al menos suponer con benevolencia que nuevas leyes y nuevos valores pueden revelarse y presentarse en el horizonte de la forma plástica e ideológica insólita e inesperada. Formas e ideas que deberían más bien sorprender, pero no disturbar, fastidiar o, aún peor, ser contrastadas, vapuleadas y reprimidas en su primera manifestación o simplemente ignoradas en perjuicio de la cultura y de la evolución. La historia de nuestros días lo demuestra claramente: cuántos improperios, cuántas blasfemias contra Boccioni, que ahora todos descubren y elogian.

Las maravillas atómicas y nucleares, las potencias aerodinámicas, subacuáticas, terrenas y estratosféricas deberían hacer reflexionar y meditar también a los técnicos, los artifices y los jueces del Arte y la Estética. Si alguien osa presentar una idea, un cuadro o una obra de manera y sabor inusuales, no os amilanéis, concentraos en ella: ponderad, escuchad las razones de su autor, conversad con la obra como hacéis con tantísimos otros problemas de carácter técnico, científico, deportivo o social, y os encontraréis total o parcialmente satisfechos. En cualquier caso, gradualmente os iréis sintiendo más cerca del artista y de la obra.

Otras consideraciones. Pensad y reflexionad sobre el hecho de que cualquier existencia o ser que vemos y vivimos, sea enorme o diminuto, que conocemos en nuestro planeta (y así supongo que será también para los seres o elementos de otros planetas) está compuesto por pies y cabeza, raíces y tronco, células y átomos, principio y fin, está animado por una vida material e inmaterial, que le hace nacer, crecer y morir; renacer, volver a crecer y volver a morir; con una existencia más o menos larga; algunos con características mortales y otros casi inmortales; viven de todas formas en una continuidad de orden rítmico, espacial y cósmico. Están todos compuestos por un organismo nuclear musical y mágico. Circunvuelan, respiran y se reproducen en una atmósfera de vibrante luz y movimiento con la sublime armonía presente tanto en el átomo como en los astros planetarios.

En definitiva, por lo que a mí respecta, el problema del esencialismo orgánico en la obra de arte lleva a una finalidad nuclear, ya que la ley que guía y la clave que resuelve reside en la armonía orgánica de la línea y de la construcción y en el funcionamiento continuo que todo ser, y consecuentemente toda obra de arte, contiene. No sólo la estrella centellea, no sólo la flor está bien conformada, no sólo la gota de agua absorbe y emana reflejos, no sólo los artefactos tienen su función particular, no sólo el hombre y el animal tienen voz, movimiento, animosidad y espiritualidad; también la obra de arte tiene su luz, está bien conformada, absorbe y emana reflejos, tiene su función particular, posee lenguaje propio, su propia sangre, su movimiento, su materialidad y su espiritualidad. Con la condición, eso sí, de que todos estos elementos estén ordenados y coordinados con capacidad y sabia armonía nuclear. La obra de arte vive, resiste, habla, comunica, exalta y fascina, mediante leyes arquitectónicas, voces sentimentales y mágicas, mediante fuerzas terrenales y celestes. Es un magistral núcleo superhumano, de manipulación terrena y de aspiración divina. Está escrito que el artista es el hombre más cercano a Dios, ya que sabe encarnar la realidad con la abstracción, sabe elevar materia a potencia, ideal, puesto que ha descubierto la ley nuclear de la creación.

Para concluir, he aquí la guía:

Dibujo: analítico o sintético, estilístico o exploratorio, anatómico o mecánico; definido y concluyente en todo sentido.

Color y forma: festivos o dramáticos, sensuales o líricos, de todos modos: color intenso y forma esculpida.

Arquitectura (en el cuadro): orden y armonía, selección y organacidad.

Unidad integral: plenitud y continuidad de los valores, escrupulosa elaboración e inspirada fantasía – por encima de los esfuerzos mentales y físicos que conllevan los problemas a resolver.

Estilo: aerodinámico, físico o metafísico, racional, surrealista o de acero, dictado por la intelligen-

cia y el gusto, con amor por la modernidad, además de razón y fin de la durabilidad.

Carácter: seriedad en la labor, seriedad en el oficio, seriedad y eficacia en las formas expresivas y en la composición. Virilidad de contenido.

Autonomía: la obra de arte se parece sólo a sí misma. Está sustentada por leyes estructurales y figurativas propias. Está dotada de vida autónoma.

Preocupaciones: 25% de meditación sobre los valores del pasado con la finalidad de servir de nexos y continuidad. 25% de adhesión y de lógico contacto con el público y el tiempo: o sea, con el presente. 50% de espíritu indagador y exploratorio y vinculante con el futuro.

Todo esto acompañado de esfuerzos continuos y sobrehumanos, de competencias materiales y de un severo y siempre activo estado de ánimo autocrítico. Hela aquí, por mi parte, la fórmula no simple para resolver la no fácil tarea integral de una obra de arte pictórica y plástica. Solución y núcleo eficaz para una feliz consecución creativa.

Manifiesto della pittura e plastica nucleare, publicado por primera vez en *Il nuovo caffè*, año 2, nº 6 (Milán, noviembre 1950). Reed. en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 196-202, edición de la que parte esta traducción de Juan Carlos Reche.

20 El futurismo ha vuelto a la superficie

1951

Mientras se desea archivar al futurismo cual recuerdo histórico, me permito hacer una observación y afirmar que este movimiento artístico no ha cesado nunca en su marcha y que aún avanza con soltura y con entusiasmo, prometedora y afirmativa continuidad.

Parece que desde hace algún tiempo el futurismo ha vuelto a la superficie en el campo de la crítica y la polémica. Desde que la prensa y la crítica extranjera declararan que el movimiento futurista representa la fuente más significativa del renacimiento de las artes plásticas italianas, la fuente más fresca y modernamente inspirada en nuestra época, también en Italia se ha recordado finalmente el significado histórico de este movimiento. Tras haberlo combatido y denigrado, hoy se descubre a sus fundadores, se elogian los méritos y el talento de sus mejores protagonistas, se exalta y se pone en primera línea a los firmantes del primer Manifiesto futurista.

Nosotros, fieles y tenaces continuadores del dinamismo plástico y firmes propugnadores convencidos de su decisiva evolución, nos alegramos de este consenso universal, pero a la vez no podemos callar, ni dejar pasar inadvertido un grave olvido, una inexacta (en parte culpable y en parte inconsciente) negligencia, sobre el deseado olvido de los futuristas que nacieron en un segundo y tercer momento, de los futuristas que prosiguieron con fe aún más intensa, con múltiples obras y sacrificios, con centuplicadas exposiciones, con un proyecto mayor y más rico en ideas que posibilitaron al movimiento futurista un desarrollo tan vivo y fecundo que hicieron florecer y alimentaron en todo lugar movimientos semejantes, suscitando un eco mundial y provocando una irrefutable atmósfera de moderno dinamismo universal.

Pero de todo este esfuerzo, que duró desde 1918 a 1951, pocos se acuerdan y todos intentan minimizarlo a los más elementales y humillantes términos. Y cuando se desea representar o arrojar luz sobre este movimiento, solamente se recurre a las obras que nacieron y a los autores que trabajaron de 1910 a 1915. Y aquí reside mi contrariedad. El culpable olvido, el culpable desinterés y la deshonesto mala fe. No dudo al manifestar que, desde 1918 hasta hoy, los fundadores del movimiento pictórico futurista, exceptuando alguna demostración del pintor Balla, no han producido en el sentido evolutivo futurista ni lo han proseguido en un solo paso. Alguno de ellos murió, otros envejecieron y renunciaron a su camino y a cualquier manifestación futurista, y algunos otros

renegaron de él, abandonando su primera fe tan clamorosamente manifestada.

El futurismo inicial se fundó sobre un dinamismo violento, inconexo, simultáneo y superficial, de carácter pretendidamente polémico y experimental, impregnado aún de elementos y de nostalgias impresionistas. El carácter de sus obras fue más bien confuso y de escasa legibilidad, sinceramente cargado de intenciones pero necesitado de una organicidad convincente. No fue culpa de ellos. Era el inevitable, lógico y trastornador inicio, polémico y combativo, repito, formalista y retórico. A aquello inevitablemente tenía que seguirle un movimiento reestructivo y consolidador. Quizás su carácter provisional y experimental haya sido la primera y mayor causa del frustrado consenso con la crítica y el público.

La improvisación: una cualidad futurista, pero también su grave defecto. Quizás culpa de los tiempos, quizás culpa de la maldita prisa. Ley que a mí particularmente me parece divina. Prohibir hablar deprisa, prohibir conversar y discutir deprisa. Hacer, en definitiva, el arte deprisa. Se improvisa un verso, se improvisa un esbozo y una broma, se puede tener una buena idea improvisada, pero no se puede improvisar una obra meditada y duradera, que requiere mucho tiempo, mucho estudio, mucho esfuerzo y sufrimiento. Siempre fui, y sigo siéndolo, enemigo de la prisa y de la improvisación.

Los firmantes del primer Manifiesto futurista, en lo que respecta al procedimiento dinámico, a la evolución futurística y a la afirmación estilística moderna no han aportado ni descubierto casi nada en los últimos treinta años. Mientras, los que se han dedicado con empeño, los que han proseguido y aportado significativamente han sido los artistas futuristas de la segunda y tercera oleada. Algunos de ellos han manifestado un mundo artístico propio, han establecido algunas leyes clarificadoras, han impreso a sus obras un tono de legibilidad y de consistencia.

Modestia aparte, el que os habla, desde 1913 a hoy, finales de 1951, ha realizado 90 exposiciones entre personales y colectivas, en Italia, en Europa y en América, suscitando en todas partes gran interés y un enorme eco en la prensa. Numerosas publicaciones, ediciones, números únicos y catálogos lo atestiguan de la manera más incontestable. Estos presentan e ilustran tal cantidad de obras, de manifiestos y de declaraciones y conquistas que van mucho más allá del primer Manifiesto futurista. Y de igual manera otros colegas míos podrían presentar su certificado de tantos años de actividad artística para protestar contra el descuido y el olvido de sus méritos.

Y sin embargo, a pesar de mis cuarenta años de trabajo y lucha, la Bienal de Venecia tuvo la ofensiva ingenuidad de invitarme con dos obras, como si fuera un veinteañero en sus primeros pasitos. La misma bienal que, con idéntica desfachatez, ya sacrificara ni más ni menos que treinta de las sesenta salas del Pabellón Italiano, dedicándolas a artistas extranjeros; hecho de indudable generosidad y de exquisito sentido de la hospitalidad, pero también reprochable privación para nosotros. No acuso personalmente a

nadie, constato la realidad de los hechos y subrayo el imperdonable error, ya señalado por otros.

Y para volver sobre los pasos de un nombre, uno de los firmantes del primer Manifiesto futurista, el nombre del gran pintor y escultor Umberto Boccioni, me permito citar una opinión suya bastante agria y violenta, en relación con ciertas comisiones seleccionadoras y jurados de entonces. Exactamente decía: “¿No están aún vivos y caminan por las calles sin que nadie los moleste, y no siguen aún en las comisiones y en los jurados los que masacraron a Segantini y a Fattori¹? ¿Y los que empujaron al suicidio a Pellizza da Volpedo², que hicieron que huyera al extranjero Medardo Rosso, que levantaron una muralla de silencio alrededor de Previati? ¿Y quién se encargará algún día de matarlos a ellos, de eliminarlos?”. Son palabras realmente crudas y de fuego, pero corresponden desgraciadamente a una justificada respuesta en relación con las injusticias infringidas a los insignes maestros de su tiempo.

Yo no me expresaré en este tono, soy montañés, paciente y filósofo. No podría añadir nada más que una opinión sincera, y una valoración real de los valores duraderos y caducos del futurismo y de los movimientos semejantes actuales la podrá pronunciar con sentido de justicia y exacta medida solamente un cronista del 2000 y no los actuales jurados o comisarios de exposiciones.

Es una pequeña y triste satisfacción, pero no cabe otra solución más consoladora. Demasiados intereses presentistas y demasiadas ambiciones personales ensombrecen y desvían de la realidad y de la verdad histórica del momento. Las propias obras, según van pasando poco a poco los años, o caen junto al camino del tiempo o se consolidan, se animan y resplandecen según la calidad de su propio contenido. Como también los manifiestos, las declaraciones y los programas ideológicos sufrirán la valoración del tiempo, crítico infalible y juez que anula lo vago e inconsistente y hace resaltar cuánto contienen de positivo, de digno mérito; y pone en realce todo lo que ha contribuido claramente a la evolución y a la civilización.

- 1 Giovanni Fattori (1825-1908), pintor perteneciente al grupo de los macchiaioli [manchistas] [N. del Ed.].
- 2 Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), pintor conocido sobre todo por su obra socialrealista *Il Quarto Stato* [El Cuarto Estado], de 1901. Estuvo en contacto con diversas corrientes o tendencias, como la Scapigliatura, el divisionismo o el simbolismo. [N. del Ed.].

Il Futurismo rivenuto a galla. Manuscrito inédito (8 folios Dep. 4.1.163 ms. 315) conservado en el Fondo Fortunato Depero del MART, Museo di arte moderna e contemporanea, Rovereto. Se trata del discurso pronunciado en la inauguración de la Mostra Nazionale della Pittura e della Scultura futuriste [Muestra nacional de la pintura y de la escultura futuristas], Palazzo del Podestà, Bolonia, 11-25 noviembre 1951. Reed. en Fortunato Depero, Ricostruire e meccanizzare l'universo (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), pp. 211-14, edición de la que parte esta traducción de Juan Carlos Reche.



Autor desconocido, *Grupo di futuristi con Marinetti in uniforme alla I Mostra nazionale di plastica murale* [Grupo de futuristas con Marinetti de uniforme en la I Mostra nazionale di plastica murale]. Génova, diciembre 1934. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 13 x 18 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero



Naequi a Fondo (Val di Non) Trentino nel 1892. Altiplano di prati e selve oscure di larici ed abeti. Vallata di castelli e santuari.

Padre auto spazzacamino e vissuto gendarme e carceriere; ciglia e baffi lapidi ed irsi, si commoveva per un nonnulla, religioso.

Madre enoca tutt'occhi e tutto cuore.

Discolo, fui spedito in un collegio tedesco a Merano; mangiavo male e non mi piacevano i tedeschi.

Feeli pochi anni di scuole medie Reali (ora Istituto tecnico) a ROVERETO, mia città adottiva. Studi di malavoglia. Disegnavo, dipingevo, modellavo, scolpivo con passione precoce e tumultuosa frenesia di autodidatta.

Incontrai Rosetta a 14 anni; m'infiammai di lei a 18 anni; due anni dopo la rapii a Roma.

Scoppiò la guerra mondiale; Rosetta guadagnava per tutti e due 1.50 al giorno, io zero soldi e 1000 di vita e d'arte.

AUTOBIOGRAFICA

Conobbi il vortice futurista ed i suoi divoli creatori.

Il motto di Marinetti:

**marciare e non marciare
m'inebbriò.**



**Fame + Fame + Fame - Fame x Fame - magro-magrisimo.
Rosetta strava e piangeva. Io fennee, cocciuto, testardo, ostinatissimo; audacissimamente, instancabilmente, cieco e bardato seguivo la via del mio destino.**

Marinetti	Dinghileff	} mi rivelarono mi incoraggiarono mi aiutarono mi difesero quale sicura promessa
Balla	Semenoff	
Boccioni	Ciavel	
Russolo	Azari	
Brugaglia	Notari	

Feeli poca guerra volontario al Col di Iana; riformato iniziai la mia marcia artistica, sempre più colere fino ad oggi.

La mia idea fissa d'oggi è quella

FUTURISTA DEL 1915

**MARCIARE OLTRE OLTRE OLTRE OLTRE OLTRE
ININTERROTTAMENTE**

SINTESI



FORTUNATO DEPERO (1892-1960)

UNA CRONOLOGÍA

AIDA CAPA, MARTA SUÁREZ-INFUESTA

Los doce ensayos de este catálogo presentan, si bien algo fragmentada, una crónica bastante completa y detallada de la vida de Fortunato Depero, de modo que hemos optado por ofrecer aquí una sinopsis biográfica breve e intuitiva. Esta sucinta cronología ha sido compilada a partir de un gran número de fuentes, que resultaría muy largo referenciar en estas páginas. Debe citarse explícitamente, no obstante –porque su detalle y su orden ha constituido un apoyo fundamental–, la edición de los documentos del Archivio del '900 a cargo de Francesca Velardita (*Fondo Fortunato Depero. Inventario*. Rovereto: MART; Nicolodi, 2008). Las autoras desean agradecer a Inés d'Ors, Erica Witschey, Maurizio Scudiero, Fabio Belloni y Raffaele Bedarida su ayuda, aportación, correcciones y sugerencias.

1892 El 30 de marzo nace Fortunato Depero en Fondo, un pueblo en la provincia de Trento, perteneciente, hasta 1918, al Imperio Austrohúngaro. Su padre es gendarme de las tropas del Imperio y su madre cocinera. La familia se traslada pronto a Rovereto, que Depero siempre consideró como su ciudad adoptiva. Allí estudia en la Scuola Reale Elisabetina, una escuela de artes aplicadas en la que tiene como profesor de dibujo a Giovanni Tono, artista cercano al movimiento Arts & Crafts, y a Luigi Comel, profesor de dibujo y acuarela muy influyente en sus estudiantes. En la escuela conoce al pintor Tullio Garbari, al arquitecto Luciano Baldessari, al poeta Lionello Fiumi y al escultor Fausto Melotti.

1906 Conoce a Rosetta Amadori, que en 1918 se convertirá en su esposa.

1908 En el quinto curso abandona la Scuola Reale Elisabetina. Intenta sin éxito ingresar en la Academia de Bellas Artes de Viena y se traslada, por poco tiempo, a Turín, donde trabaja como discípulo del escultor Pietro Canonica. Regresa a Rovereto para trabajar como aprendiz de otro escultor, Gelsomino Scanagatta.

1909 El 20 de febrero Filippo Tommaso Marinetti, poeta y fundador del futurismo, publica en *Le Figaro* el primer manifiesto futurista: "Le futurisme" [cat. 2, p. 30; cf. pp. 361-63].

1910 Entre 1910 y 1911, Depero participa en el Movimento Studenti Tridentini [Movimiento de los estudiantes de Trento], organización de cierta orientación antigermánica y que comparte ideales con la Lega Nazionale. En febrero se publica en Milán el *Manifesto dei pittori futuristi* [Manifiesto de los pintores futuristas], firmado por Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini [cat. 5, p. 32; cf. pp. 363-64].

El 11 de abril Boccioni, Carrà, Balla, Severini y Russolo publican el *Manifesto tecnico della pittura futurista* [Manifiesto técnico de la pintura futurista].

1911 En abril se celebra la *Mostra d'Arte Libera* [Exposición de arte libre], en la que Boccioni, Carrà y Russolo exponen obras de carácter futurista. En paralelo a la muestra se imparten conferencias y se organizan *serate futuriste*,

encuentros en los que los jóvenes futuristas proclaman sus nuevas ideas artísticas.

En su condición de ideólogo y patrón intelectual del movimiento, Marinetti lleva a cabo una intensa difusión del mensaje futurista a través de entrevistas, cartas y veladas.

1913 En primavera Depero celebra su primera exposición individual en Rovereto.

Viaja a Roma y conoce personalmente a Marinetti. Visita la exposición de Boccioni en la Galleria Sprovieri y queda enormemente impresionado por su obra (cf. pp. 252 y 383). Comienza a interesarse por la deconstrucción de las formas y la representación gráfica del movimiento.

Publica su primer libro, *Spezzature (impressioni-segni-ritmi)* [Pedazos (impressions-signos-ritmos)] [cat. 16, p. 35].

1914 Le invitan a participar en la *Esposizione Libera Futurista Internazionale* en la Galleria Sprovieri en Roma, donde se exponen obras de Marinetti y Balla, y también de Vasily Kandinsky, Aleksandr Arjipenko, Francesco Cangiullo, Arturo Martini, Enrico Prampolini, Gino Rossi y Mario Sironi. Depero es el único artista que vende sus obras.

En mayo regresa a Rovereto y expone sus primeros experimentos de dinamismo plástico en el Circolo Sociale.

1. Autor desconocido, Fortunato Depero, 1910. Studio fotografico Bonmassar, Rovereto. MART, Archivo del '900, fondo Depero

2. Autor desconocido, Rosetta Amadori, 1915. MART, Archivo del '900, fondo Depero

3. Autor desconocido, Fortunato Depero, 1913. Studio Fotografico Chiesura, Rovereto. MART, Archivo del '900, fondo Depero

4. Antibiennale. Museo preliminare Depero a Rovereto [Antibiennale. Museo preliminar Depero en Rovereto]. Rovereto: Manfrini, 1955. MART, Archivo del '900, fondo Depero

5. *Catalogo della Galleria e Museo Depero Rovereto: il primo museo futurista d'Italia* [Catálogo de la Galería y Museo Depero en Rovereto: el primer museo futurista de Italia]. Trento: TEMI, 1959. MART, Archivo del '900, fondo Depero

6. *Progetto per chiosco pubblicitario* [Proyecto para quiosco publicitario], 1924. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

7. Autor desconocido, *Depero nella casa di Viale dei Colli* [Depero en la casa de Viale dei Colli], Rovereto, 1956. Studio fotografico Bonmassar, Rovereto. MART, Archivo del '900, fondo Depero



1



2



3

El 28 de julio estalla la Primera Guerra Mundial. En agosto, Depero cruza la frontera para establecerse en Roma con Rosetta Amadori. Escribe el texto *Complessità plástica, Gioco libero futurista, L'essese vivente artificiale* [Complejidad plástica. Juego libre futurista. El ser viviente artificial], la primera presentación de su visión estética (pp. 385-93).

A finales de año trabaja en los primeros *Complessi plastici* [Conjuntos plásticos], esculturas realizadas con materiales de uso cotidiano (metal, cristal, cartón, papel, etc.) y a las que dota de un mecanismo para darles movilidad y sonido, acercándose a la idea wagneriana de la obra de arte total.

1915 Por mediación de Giacomo Balla, Depero es admitido oficialmente en el grupo futurista como escultor (cf. pp. 426-27), gracias al interés que despertaron sus *complessi plastici*. El 11 de marzo Depero y Balla firman el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo], que supone uno de los hitos más importantes en la evolución de la estética futurista [cat. 36, p. 50; cf. pp. 369-75].

En mayo Italia declara la guerra a Austria y Depero decide alistarse como voluntario. Es enviado al frente en el Col di Lana, con el 82º Regimiento de Infantería.

En julio es licenciado del ejército por motivos médicos y regresa a Roma. En su estudio de Via Cola di Rienzo Depero experimenta con formas puramente abstractas, usando gran variedad de materiales y técnicas. Marinetti publica *Zang Tumb Tumb*, primer poema *parolibre*, en el que las palabras gravitan de manera libre en el espacio.

1916 Depero inventa la "onomalengua", un lenguaje basado en poemas fonéticos de verbalización abstracta en cuya base están la onomatopeya y el ruido (cf. pp. 394-95).

En el mes de abril se inaugura una exposición individual en el número 20 de Corso Umberto en la que presenta cerca de doscientas obras, entre ellas, y por primera vez, incluye sus *Complessi plastici motorumoristi* [Conjuntos plásticos motorruuidistas].

En noviembre conoce a Serguéi Diáguilev, que le encarga el diseño para la escenografía y el

vestuario del ballet *Le Chant du Rossignol* [El ruiseñor], una adaptación de un cuento de hadas de Hans Christian Andersen con música de Stravinsky [cat. 52, p. 71; cf. pp. 282-83 y 397-98]. Aunque Depero trabaja durante varios meses en este proyecto, Diáguilev lo presentará finalmente en París de forma diferente.

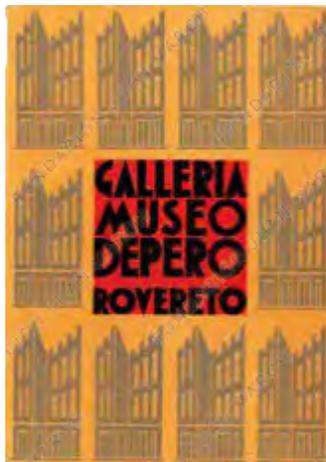
Como consecuencia del trabajo realizado para los Ballets Rusos, se produce un cambio en su obra: deja atrás una etapa abstracta y comienza a trabajar con elementos figurativos de un fuerte contenido fantástico y metafísico [cat. 101, p. 124].

En la revista *L'Italia Futurista* se publica el manifiesto *La cinematografía futurista*, firmado por Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna y R. Chiti, cuyo lema, "El universo será nuestro vocabulario", busca, entre otras cosas, crear analogías en las que los gestos humanos sean sustituidos por formas de expresión puramente naturales (cf. pp. 376-77).

1917 A través de Diáguilev, conoce a Gilbert Clavel, poeta y egiptólogo suizo [cat. 64, p. 77; cf. pp. 255-57 y 397]. Su amistad con Clavel marcará



4



5



6



7

una etapa distinta y le llevará a desarrollar nuevas vías de experimentación artística. Clavel le invita a Capri, donde le propone diseñar e ilustrar su novela *Un istituto per suicidi* [Una institución para suicidas] [cat. 73, p. 78]. Esta colaboración será el origen de sus *Balli Plastici* [Bailes plásticos] [cat. 82, p. 88], espectáculo mecánico con marionetas, autómatas y sonidos, acompañado por la música de Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, lord Gerald Tyrwhitt y Chemenov (seudónimo de Béla Bartók). Para su presentación, Clavel y Depero se encargan de la coreografía y Depero, en solitario, realiza además el diseño y construcción de las marionetas y el escenario [cat. 79, p. 84].

1918 El 15 de abril se estrenan sus *Balli Plastici* en el Teatro dei Piccoli en el Palazzo Odescalchi de Roma [cat. 76, p. 82].

Depero realiza sus primeros *quadri in stoffa* [cuadros con tejidos], en los que experimenta con nuevos materiales y con los que consigue un importante reconocimiento.

En agosto viaja a Viareggio y realiza una de sus obras fundamentales: *Io e mia moglie* [Yo y mi mujer] [cat. 88, p. 106].

Se publica el *Manifesto del partito futurista italiano* [Manifiesto del partido futurista italiano].

1919 Depero expone con el grupo futurista en la Galleria Centrale, Palazzo Cova, en Milán y en la Galleria Moretti de Génova.

En el mes de junio, una vez terminada la contienda, vuelve a Rovereto, ciudad que ha quedado devastada por la guerra. Allí decide crear su propio centro, la Casa d'Arte Futurista, espacio para la creación de productos artesanales: juguetes, mobiliario, tejidos y objetos decorativos. Con la creación de este centro y siguiendo la filosofía plasmada en la *Riconstruzione futurista dell'universo*, Depero pretende llevar a cabo una remodelación global del entorno de lo humano.

1920 En el invierno tiene lugar su exposición individual en la Galleria Centrale, Palazzo Cova, en Milán.

1921 Realiza una exposición "decorativa" individual en la Galleria Bragaglia de Roma. Expone, también de forma colectiva, en Praga, Berlín y Dusseldorf.

1922 En abril se inaugura el *Cabaret del Diavolo* [Cabaret del Diablo] [cat. 107, p. 145] en el *Hotel Élite et des étrangers* de Roma, un local concebido y decorado por Depero, dividido en tres ambientes distintos que simbolizan el Cielo, el Purgatorio y el Infierno.

En octubre el líder fascista Benito Mussolini toma el poder en Italia, iniciándose una dictadura.

1923 En mayo participa en la *I Mostra Internazionale delle Arti Decorative* en Monza, en la que se le dedica una sala [cat. 148, p. 114].

Marinetti, Prampolini y Depero escriben una carta a Mussolini solicitando la presencia de artistas jóvenes en la Exposición Internacional que se celebrará en París en 1925.

Marinetti publica *Il tamburo di fuoco* [El tambor de fuego] [cat. 129, p. 102] con el que el autor

pone fin al futurismo como movimiento de acción política revolucionaria.

1924 En enero *La Compagnia del Teatro Nuovo Futurista* debuta en el Teatro Trianon de Milán. En el programa se incluye el ballet mecanizado de Depero, *Aniuccam del 3000* [Aniuqám del 3000] [cf. fig. 9, p. 312; cf. p. 425]. En estos años sus obras se acercan a un universo mecánico, en el que la máquina, elemento futurista por excelencia, representa la modernidad.

Depero recibe entonces varios encargos publicitarios de compañías como la fábrica de ladrillos Verzocchi [cat. 134, p. 155], el chocolate Unica [cat. 141, p. 175], Magnesia San Pellegrino, la farmacéutica Schering y los licores Strega. Entre ellos, establece una estrecha relación con la compañía Davide Campari de Milán, para la que producirá carteles, collages, pinturas, lámparas, muñecos, pabellones e, incluso, el diseño de la botella Campari Soda (cf. pp. 313 y 322-23).

1925 En otoño se instala en París, alquila un estudio en el número 93 de la Rue Sansovere. En su puerta podía leerse: “Creaciones futuristas-Taller permanente Depero- puro arte- Artes aplicadas futuristas italianas- Taller de diseño publicitario”. Durante esta estancia visita el estudio de Brancusi, Goncharova, Lariónov y Gleizes. Conoce a Theo van Doesburg y Rolf de Maret. Participa en la *Exposición de artes decorativas e industriales modernas*.

1926 Regresa a Italia y participa en la *XV Biennale di Venezia*. Es invitado por Friedrich Kiesler y Hans Arp a participar en la *Internacional Theatre Exposition* de Nueva York, de la que también forman parte Anton Giulio Bragaglia, Gerardo Dottori, Virgilio Marchi, Enrico Prampolini, Luigi Russolo y Tato.

1927 Realiza el *Padiglione Tipográfico* [El pabellón del libro] en la Exposición de Artes Decorativas en Monza [cat. 151, p. 157], por encargo de los publicistas Bestetti, Treves y Tumminelli. Ese mismo año la editorial de Fedele Azari, Dinamo Azari, publica *Depero futurista* [cat. 148, p. 176], conocido como “libro (im)bullonato” o “libro atornillado”, considerado el primer libro-objeto de la vanguardia.

1928 En septiembre cierra su Casa d'Arte Futurista y se traslada con Rosetta a Nueva York. Con la intención de mejorar su situación económica, planea vender diseños publicitarios a través de una filial de la Casa d'Arte. Realiza diversas cubiertas e ilustraciones para revistas como *Vogue*, *Vanity Fair*, *The New Yorker* y *Sparks* [cat. 214, p. 217]. Además, lleva a cabo la decoración del restaurante *Zucca*, en la 49th Street [cat. 192, p. 213; cf. p. 421] y *Enrico &*

Pagliari en la 48th Street. Junto al coreógrafo Léonide Massine, intenta organizar un ballet que, bajo el nombre de *New York, New Babel* [Nueva York, Nueva Babel], pretende dar una visión mecanicista de la ciudad moderna. El proyecto no llega a representarse nunca.

1930 En octubre Depero y Rosetta regresan a Italia. Sus vivencias en Nueva York inspiran al artista la creación de un libro con banda sonora titulado *New York, film vissuto* [Nueva York, película vivida] [cat. 215, p. 218], proyecto que nunca llegó a concluir.

1931 Edita un recopilatorio de las creaciones realizadas para Campari: *Número único futurista Campari* [cat. 223, p. 229], que coincide con el lanzamiento de su *Manifiesto dell'arte pubblicitaria futurista* [Manifiesto del arte publicitario futurista] (pp. 422-23).

Aunque en los años treinta continúa manteniendo el contacto con los futuristas, Depero se aísla y sus obras se vuelven menos cromáticas, perdiendo el dinamismo de los años anteriores.

1933 Funda y dirige la revista *Dinamo Futurista*, de la que se editan cinco números [cat. 244, 245 y 246 pp. 229 y 230].

1934 Publica *Liriche Radiofoniche* [Poemas radiofónicos], una selección de textos compuestos para la radio [cat. 255, p. 234; cf. p. 424].

1937 Publica *Bilancio 1913-1936* [Balance 1913-1936] [cat. 265, p. 237].

1939-45 En septiembre de 1939 estalla la Segunda Guerra Mundial. Desde septiembre de 1943 Depero se establece en Serrada di Folgaria, cerca de Rovereto. En estos años se aleja de la pintura por falta de medios y trabaja en sus textos y en su archivo.

En 1940 publica *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* [Fortunato Depero en sus obras y en su vida] [cat. 269, p. 240], y en 1943 publica *A passo romano. Lirismo fascista e guerriero, programmatico e costruttivo* [A paso romano: lirismo fascista y guerrero programático y constructivo] [cat. 271, p. 241].

1944 El 2 de diciembre fallece Marinetti.

1947 Depero se traslada por segunda vez a Nueva York. Para volver a introducirse en el mercado americano, realiza algunas obras publicitarias. Gracias a Massine y a Leon Leonidoff, director del Roxy Theatre, diseña escenografías y vestuarios para teatro.

1947 Publica *So I Think, so I Paint: Ideologies of an Italian Self-made Painter* [Tal como pienso, pinto: convicciones de un pintor italiano autodidacta] [cat. 273, p. 241; cf. pp 425-27].

1948 Se traslada al campo, a Merry Hall, Connecticut.

1949 Regresa a Italia.

1950 Depero retoma la pintura. Su obra experimenta una gran transformación.

Redacta el *Manifiesto della pittura e plástica nucleare* [Manifiesto de la pintura y la plástica nuclear] (pp. 428-29), donde establece las bases teóricas de la pintura de su última etapa.

En estos años se mantiene alejado del debate artístico internacional, aunque participa en varias exposiciones, como la *IX Triennale* en Milán en 1951, la *Mostra Nazionale Futurista* en Bolonia y la *XXVI Biennale di Venezia*, ambas en 1952.

1951 En noviembre pronuncia el discurso *Il futurismo rivenuto a galla* [El futurismo ha vuelto a la superficie] (p. 430) en la inauguración de la *Mostra Nazionale della Pittura e della Scultura futuriste* en Bolonia.

1955 Publica *Antibiennale. Museo Preliminare Depero a Rovereto* [Antibienal. Museo preliminar Depero en Rovereto].

1956 Viaja a Roma y participa en la *VII Quadriennale Nazionale d'Arte*.

Realiza la decoración y mobiliario para la Gran Sala del Concejo en Rovereto (cf. p. 340).

1957 El municipio de Rovereto financia la creación de un museo dedicado a Depero.

1959 Se inaugura la Casa Depero, en cuya organización y decoración participa el propio artista siguiendo su ideal de “obra total”.

1960 El 29 de noviembre fallece en Rovereto.



CATÁLOGO DE OBRAS EN EXPOSICIÓN

- 1**
Poesia. Rassegna Internazionale diretta da F.T. Marinetti [Poesía. Reseña internacional dirigida por F.T. Marinetti], año V, nº 1-2 (febrero-marzo 1909). Revista: impresión litográfica sobre papel, 28,5 x 28,9 cm. Archivo Depero
p. 30
- 2**
Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* [Fundación y Manifiesto del futurismo], 1909. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29 x 23 cm. Archivo Lafuente
p. 31
- 3**
Anton Giulio Bragaglia, *Ritratto di Marinetti* [Retrato de Marinetti], 1910. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 21,5 x 17 cm. Colección particular
p. 29
- 4**
Francesco Balilla Pratella, *Manifesto dei Musicisti Futuristi* [Manifiesto de los músicos futuristas], 1910. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29 x 22 cm. Archivo Lafuente
p. 32
- 5**
Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini, *Manifesto dei pittori futuristi* [Manifiesto de los pintores futuristas], 1910. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29,3 x 23,2 cm. Archivo Lafuente
p. 32
- 6**
Filippo Tommaso Marinetti, *Per la guerra, sola igiene del mondo* [Por la guerra, única higiene del mundo], 1911. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 28,5 x 23 cm. Archivo Lafuente
p. 33
- 7**
Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [Manifiesto técnico de la literatura futurista], 1912. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29 x 23 cm. Archivo Lafuente
p. 33
- 8**
Umberto Boccioni, *Manifeste technique de la sculpture futuriste* [Manifiesto técnico de la escultura futurista], 1912. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29,2 x 23 cm. Archivo Lafuente
p. 33
- 9**
Umberto Boccioni, *Studio di testa* [Estudio de cabeza], 1912. Pluma, tinta y acuarela sobre papel, 19,5 x 18,9 cm. Civico Gabinetto dei Disegni-Castello Sforzesco, Milán (Au 826B310)
p. 39
- 10**
Umberto Boccioni, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* [Desarrollo de una botella en el espacio], 1913. Bronce, 38 x 59,5 x 32 cm. Colección particular, Suiza
p. 40
- 11**
Umberto Boccioni, *Voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio* [Quiero sintetizar las formas únicas de la continuidad en el espacio], 1913. Carboncillo, acuarela y témpera sobre papel, 29 x 23 cm. Civico Gabinetto dei Disegni-Castello Sforzesco, Milán (813B300)
p. 42
- 12**
Gino Severini, *Ritmo plastico* [Ritmo plástico], 1913. Tinta sobre papel, 26 x 18 cm. Colección particular
p. 41
- 13**
Autor desconocido, *L'intonarumori di Russolo con Russolo e Piatti* [El entonarruidos de Russolo con Russolo y Piatti], c. 1913. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 18,9 x 25 cm. Colección particular
p. 32
- 14**
Anton Giulio Bragaglia, *Retrato polifisionómico di Umberto Boccioni* [Retrato polifisionómico de Umberto Boccioni], 1913. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 12,3 x 17 cm. Colección particular
p. 38
- 15**
Valentine De Saint-Point, *Manifesto futurista della Lussuria* [Manifiesto futurista de la Lujuria], 1913. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29,5 x 23 cm. Archivo Lafuente
p. 34
- 16**
Spezzature (impressioni-segni-ritmi) [Pedazos (impresiones-signos-ritmos)]. Rovereto: Tip[ografía] Mercurio, 1913. Libro: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 22 x 17 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 35
- 17**
Filippo Tommaso Marinetti, *Sintesi futurista della guerra* [Síntesis futurista de la guerra], 1914. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29 x 23 cm. (plegado). L'Arengario Studio Bibliografico
pp. 36-37
- 18**
Giacomo Balla, *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista* [El traje antineutral. Manifiesto futurista], 1914. Documento: impresión tipográfica y litografía sobre papel, 29,3 x 23,3 cm. Archivo Lafuente
p. 34
- 19**
Umberto Boccioni, *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)* [Pintura escultura futuristas (Dinamismo plástico)], Milán: Edizione futuriste di *Poesia*, 1914. Libro: impresión tipográfica sobre papel, 20,4 x 14,3 cm. Archivo Lafuente
p. 38
- 20**
Figura umana stilizzata [Figura humana estilizada], c. 1914. Carboncillo y tiza sobre papel, 17 x 12,7 cm. Colección particular, Suiza
p. 40

- 21**
Scomposizione di testa [Descomposición de cabeza], c 1914 (firmado "1916"). Carboncillo, tiza y tinta sobre papel, 18,5 x 14,5 cm. Colección particular, Suiza p. 39
- 22**
Scomposizione di testa [Descomposición de cabeza], c 1914. Carboncillo, tiza y tinta sobre papel, 18,5 x 14,5 cm. Colección particular, Suiza p. 39
- 23**
Linee-Forza [Líneas-Fuerza], 1914. Tinta sobre papel, 12,5 x 10 cm. Colección particular, Suiza p. 42
- 24**
Uomo che cammina [Hombre que camina], 1914. Tinta sobre papel, 17,5 x 10 cm. Colección particular, Suiza p. 42
- 25**
Linee sintetiche di un uomo che getta un oggetto [Líneas sintéticas de un hombre que lanza un objeto], 1914. Tinta sobre papel, 11 x 10 cm. Colección particular, Suiza p. 42
- 26**
Studio per Elettricità [Estudio para Electricidad], 1914. Carboncillo y acuarela sobre papel, 28 x 30 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MART 861) p. 55
- 27**
Manuscrito de Fortunato Depero sobre su incorporación al movimiento futurista, 1914. Documento: tinta sobre papel, 18 x 20 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.4.2.3.31) p. 50
- 28**
Carlo Carrà, *Cineamore (Sintesi)* [Cineamor (Síntesis)], 1914. Collage, tinta y lápiz sobre papel, 39 x 28 cm. Colección particular p. 43
- 29**
Giacomo Balla, *Partenza di Sironi per Milano* [Partida de Sironi a Milán], 1914. Tinta sobre papel, 28 x 22 cm. Colección particular p. 43
- 30**
Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in Libertà* [Palabras en libertad], 1915. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29,2 x 22,9 cm. Colección Merrill C. Berman p. 43
- 31**
Autor desconocido, *Autoritratto con pugno* [Autorretrato con puño], Roma, 1915. Fotografía: plata en gelatina sobre cartón, 14 x 19 cm. Archivo Depero p. 53
- 32**
Giacomo Balla, *Studio per i quadri delle dimostrazioni interventiste* [Estudio para los cuadros de las manifestaciones intervencionistas], 1915. Pastel sobre papel, 16 x 14 cm, 7 x 7 cm y 16 x 16,5 cm. Colección particular p. 45
- 33**
Vecicliiss-Astrazione animale [Vecicliiss-Abstracción animal], 1915. Carboncillo y tiza sobre papel, 43 x 67 cm. Colección particular, Suiza p. 47
- 34**
Compenetrazione [Compenetración], 1915. Tinta sobre papel, 20 x 20,5 cm. Colección particular, Suiza p. 46
- 35**
Francesco Cangiullo, tarjetas postales, c 1915. Tarjetas: impresión tipográfica sobre cartulina, 8,9 x 13,8 cm (c/u). Colección Merrill C. Berman p. 55
- 36**
Giacomo Balla y Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo* [Reconstrucción futurista del universo], 1915. Documento: impresión tipográfica sobre papel, 29 x 23 cm. Dos ejemplares en exposición: Archivo Lafuente y MART, Archivo di Nuova Scrittura, Colección Paolo Della Grazia p. 51
- 37**
Autor desconocido, *Riso cinico* [Risa cínica], Roma, 1915. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 16,5 x 17 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.1.23) p. 49
- 38**
Autor desconocido, *Esposizione Futurista. Depero* [Exposición futurista. Depero], Roma, 1916. Folleto: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 20 x 30 cm. Archivo Lafuente p. 48
- 39**
Autor desconocido, *Il Teatro futurista* [El teatro futurista] en el teatro Niccolini de Florencia, c 1916. Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 34 x 16,4 cm. Colección Merrill C. Berman p. 63
- 40**
Pasqualino Cangiullo, *Una schiaffeggiata futurista* [Abofeteamiento futurista], 1916. Tinta sobre papel, 21 x 27 cm. Colección Merrill C. Berman p. 44
- 41**
Francesco Cangiullo, *Chorus Girls II* [Coro de niñas II], c 1916. Tinta sobre papel, 48,8 x 26,6 cm. Colección Merrill C. Berman p. 44
- 42**
Francesco Cangiullo, *Piedigrotta*. Milán: Edizione futuriste di *Poesia*, 1916. Libro: impresión tipográfica sobre papel, 26,3 x 19 cm. Colección Merrill C. Berman p. 44
- 43**
Giacomo Balla, *Gli Avvenimenti* [Los acontecimientos], 1916. Tinta sobre papel, 34 x 25 cm. Colección particular p. 46
- 44**
L'Italia Futurista [Italia futurista], año I, nº 6 (agosto 1916). Revista: impresión tipográfica sobre papel, 60 x 44 cm. L'Arengario Studio Bibliografico p. 52
- 45**
Filippo Tommaso Marinetti, *L'Italia Futurista* [Italia futurista], año I, nº 2 (junio 1916). Revista: impresión tipográfica, 63,8 x 43,8 cm. Colección Merrill C. Berman p. 54
- 46**
Bottiglia [Botella], 1916. Carboncillo y tiza sobre papel, 41 x 38,5 cm. Colección particular, Suiza p. 40
- 47**
Costume per Mimismagia [Traje para Mimismagia], 1916. Tinta y acuarela sobre papel, 29 x 18,7 cm. Colección particular, Milán p. 66
- 48**
Costume per Mimismagia [Traje para Mimismagia], 1916. Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 20 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0261-b) p. 66
- 49**
Costume per Mimismagia [Traje para Mimismagia], 1916. Tinta y acuarela sobre papel, 24 x 15,5 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0260-b) p. 67
- 50**
Costume per Mimismagia [Traje para Mimismagia], 1916. Tinta y acuarela sobre papel, 23 x 14 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0259-b) p. 67
- 51**
Studi per i costumi de "Chant du rossignol" [Estudios para el vestuario de *El ruiseñor*], 1916. Tinta y lápiz sobre papel, 20,5 x 26,5 cm (c/u). Colección particular, Suiza p. 70
- 52**
Flora magica, scenografia de "Le Chant du Rossignol" [Flora mágica, escenografía para *El ruiseñor*], 1917, reconstrucción del 2000. Madera y cartón pintados, 625 x 625 x 380 cm. aprox. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MART 4152) p. 71
- 53**
Escenografía de flores mecánicas para el ballet ruso presentado en Roma en 1917 por Serguéi Diáguilev con la pieza musical "El ruiseñor" de Igor Stravinsky, 1917. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 36 x 39 cm. Colección particular, Suiza p. 70
- 54**
Bambina e marinaio [Niña y marinero], 1917. Fragmentos de tejido de lana sobre tela de algodón, 79 x 78 cm. Colección particular, Suiza p. 81
- 55**
Ballerina [Bailarina], 1916-17. Collage, 33 x 29 cm. Colección particular, Suiza p. 74
- 56**
Costume per balletto di Diaghilev [Traje para un ballet de Diáguilev], 1917. Collage, 48 x 30 cm. Colección particular, Suiza p. 72
- 57**
Il Mandarin [El mandarín], 1916-17. Collage, 39 x 31,5 cm. Colección particular, Suiza p. 74
- 58**
Dama di corte cinese per Diaghilev [Cortesana china para Diáguilev], 1917. Collage, 50 x 37 cm. Colección particular, Suiza p. 72
- 59**
Mandarin per il "Canto dell'Usignolo" [Mandarín para *El ruiseñor*], 1917. Collage, 64,5 x 53 cm. Colección particular, Suiza p. 73
- 60**
Mandarin per il "Canto dell'Usignolo" [Mandarín para *El ruiseñor*], 1917. Collage, 48 x 30 cm. Colección particular, Suiza p. 73
- 61**
Il cigno candido posteggiatore per "Il giardino zoologico" di Cangiullo [El cándido cisne postergador para *El jardín zoológico* de Cangiullo], 1917. Collage, 39,5 x 43 cm. Colección particular, Suiza p. 74
- 62**
Ritratto di Gilbert Clavel [Retrato de Gilbert Clavel], 1917 (firmado "1915"). Acuarela sobre papel, 30 x 25 cm. Colección particular, Suiza p. 76
- 63**
Ritratto di Gilbert Clavel [Retrato de Gilbert Clavel], 1917 (firmado "1916"). Carboncillo sobre papel, 60,3 x 26 cm. Colección particular, Suiza p. 77
- 64**
Depero e Clavel: mimica! [Depero y Clavel: imímica!], Capri, 1917. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 8 x 8 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.1.157) p. 77

- 65**
Il musicista Alfredo Casella [El músico Alfredo Casella], 1917. Carboncillo sobre papel, 47 x 34,5 cm. Colección particular, Suiza
p. 86
- 66**
Studio per Un Istituto per Suicidi de Gilbert Clavel [Estudio para Una institución para suicidas de Gilbert Clavel], 1917. Carboncillo sobre papel, 22 x 30 cm. Colección particular, Suiza
p. 79
- 67**
Ballerina [Bailarina], 1916-17. Carboncillo sobre papel, 34,5 x 23,5 cm. Colección particular, Suiza
p. 79
- 68**
Figura (Architettura sintetica di un uomo) [Figura (Arquitectura sintética de un hombre)], 1917. Carboncillo sobre papel, 31,5 x 21 cm. Colección particular, Suiza
p. 79
- 69**
Marinaio sintetico con pipa [Marinero sintético con pipa], 1917. Carboncillo sobre papel, 38 x 28 cm. Colección particular, Suiza
p. 79
- 70**
Automi, Prospettiva dinamica figurata [Autómatas. Perspectiva dinámica figurada], 1917. Acuarela sobre papel, 62 x 40 cm. Colección particular, Suiza
p. 80
- 71**
Dama di corte per Diaghilev [Cortesana para Diáguilev], 1917. Tinta y lápiz sobre papel, 18,5 x 16,5 cm. Colección particular, Suiza
p. 72
- 72**
Mario Sironi, Dinamismo di una ballerina [Dinamismo de una bailarina], 1917. Técnica mixta sobre papel, 27 x 20 cm. Colección particular
p. 41
- 73**
Un Istituto per Suicidi [Una institución para suicidas] de Gilbert Clavel. Roma: Bernardo Lux Editore, 1917. Libro: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 25 x 18 cm. Archivo Lafuente
p. 78
- 74**
Ilustración de *Un Istituto per Suicidi* [Una institución para suicidas] de Gilbert Clavel, c 1917. Postal: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 9 x 14,2 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 78
- 75**
Pagliaccio bianco per "Pagliacci" di Casella [Payaso blanco para Payasos de Casella], 1918. Collage, 55 x 40 cm. Colección particular, Suiza
p. 87
- 76**
Al Teatro dei Piccoli, Balli Plastici [En el Teatro dei Piccoli, Bailes plásticos], 1918. Óleo sobre lienzo, 101 x 75 cm. Colección Girefin
p. 82
- 77**
I Selvaggi rossi e neri [Los salvajes rojos y negros], 1918. Óleo sobre cartón, 50 x 50 cm. Colección particular, Suiza
p. 83
- 78**
Balli Plastici. Esposizione del pittore Depero [Bailes plásticos. Exposición del pintor Depero]. Teatro dei Piccoli, Roma, abril 1918. Folleto: impresión tipográfica sobre papel, 17 x 12,1 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 83
- 79**
Marionette dei Balli Plastici [Marionetas de los Bailes plásticos], 1918. Óleo sobre cartón, 30 x 30 cm. Colección particular, Suiza
p. 84
- 80**
"Il Teatro Plastico" [El teatro plástico], *Ars Nova*, abril 1918. Revista: recortes de impresión tipográfica y fotomecánica sobre cartulina, 29 x 41,5 cm. Archivo Depero
p. 93
- 81**
"I Balli Plastici Futuristi" [Los bailes plásticos futuristas], *In Penombra. Rivista d'Arte Cinematografica*, año I, n° 3 (agosto 1918). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 28,4 x 41,3 cm. Archivo Depero
p. 92
- 82**
I miei Balli Plastici [Mis bailes plásticos], 1918. Óleo sobre lienzo, 189 x 180 cm. Colección particular, Suiza
pp. 88-89
- 83**
Paese di tarantelle [Pueblo de tarantelas], 1918. Óleo sobre lienzo, 117 x 187 cm. Colección particular, Suiza
pp. 98-99
- 84**
La bagnante [La bañista], 1918. Óleo sobre lienzo, 71,8 x 55,2 cm. Musei Civici di Arte e Storia, Brescia
p. 97
- 85**
Il Mondo [El Mundo], año 5, n° 17 (27 abril 1919). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 34,5 x 24,5 cm. Colección particular
p. 83
- 86**
Diavoletti di caucciù a scatto [Diablillos de caucho automáticos], 1919. Óleo sobre lienzo, 125 x 110 cm. Colección particular, Suiza
p. 94
- 87**
Mandarino con ombrello [Mandarín con sombrilla], 1919. Fragmentos de tejido de lana sobre tela de algodón, 64,5 x 53 cm. Colección particular, Suiza
p. 75
- 88**
Io e mia moglie [Yo y mi mujer], 1919. Óleo sobre lienzo, 113 x 95 cm. Colección particular, Suiza
p. 107
- 89**
Selvaggio [Salvajillo], 1919. Madera pintada, 25,5 x 12 x 3,5 cm. Colección particular, Suiza
p. 142
- 90**
Il Giocoliere [El prestidigitador], 1919. Lápiz y tinta sobre papel, 13,5 x 13,5 cm. Colección particular, Suiza
p. 96
- 91**
Il circo [El circo], 1919. Lápiz sobre papel, 47 x 45 cm. Colección particular, Suiza
p. 96
- 92**
Diavolo metallico [Diablo metálico], 1919 (fecha "1916"). Collage, 39 x 30 cm. Colección particular, Suiza
p. 85
- 93**
I selvaggi (progetto per arazzo) [Los salvajes (proyecto para tapiz)], 1920. Tinta sobre papel, 30,3 x 32,3 cm. Cortesía Studio 53 Arte, Rovereto
p. 117
- 94**
Autor desconocido, *Lavorazione delle tarse in panno nel salone di casa Keppel* [Trabajo de taracea en textil en el salón de Casa Keppel], Rovereto, 1920. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado 41,8 x 58,3 cm. Studio fotografico B. Filippini, Rovereto. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.1.1.64)
p. 112
- 95**
Ballerino di gomma (Danzatore di caucciù) [Bailarín de goma (danzante de caucho)], 1920. Cojin: tela, 52 x 55 cm. Colección particular
p. 95
- 96**
Due maschere tropicali [Dos máscaras tropicales], 1920. Fragmentos de tejido de lana sobre tela de algodón, 138 x 98 cm. Colección particular, Suiza
p. 119
- 97**
Diavolo di caucciù [Diablo de caucho], 1920. Fragmentos de tejido de lana sobre tela de algodón, 60,5 x 60 cm. Colección particular, Suiza
p. 118
- 98**
Studio per Cavalcata fantastica [Estudio para Cabalgata fantástica], 1920. Lápiz sobre papel, 48 x 58,5 cm. Colección particular, Suiza
p. 120
- 99**
Città meccanizzata dalle ombre [Ciudad mecanizada por las sombras], 1920. Óleo sobre lienzo, 119 x 188 cm. Colección particular, Suiza
pp. 123-124
- 100**
Cavalcata fantastica [Cabalgata fantástica], 1920. Fragmentos de tejido de lana sobre arpillera, 237 x 376 cm. Colección particular, Suiza
pp. 120-121
- 101**
Flora e fauna magica [Flora y fauna mágica], 1920. Óleo sobre lienzo, 130 x 198 cm. Colección particular, Suiza
pp. 124-125
- 102**
Giacomo Balla, *Exposition des Peintres Futuristes Italiens et Conférence de Marinetti* [Exposición de los pintores futuristas italianos y conferencia de Marinetti]. Galerie Reinhardt, París, mayo 1921. Póster: litografía sobre papel, 98,7 x 78,4 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 53
- 103**
Giacomo Balla, *Exposition des Peintres Futuristes Italiens et Conférence de Marinetti* [Exposición de los pintores futuristas italianos y conferencia de Marinetti]. Galerie Reinhardt, París, mayo 1921. Catálogo: impresión tipográfica 23,4 x 17,5 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 53
- 104**
Ritratto psicologico dell'aviatore Azari [Retrato psicológico del aviador Azari], 1922. Óleo sobre lienzo, 140 x 93 cm. Colección particular, Brescia
p. 128
- 105**
Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto [Casa de arte futurista Depero, Rovereto], 1922. Tarjeta: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 14,3 x 9,5 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 110
- 106**
Teatro degli Indipendenti (Teatro sperimentale). Bragaglia. *Girotondo. Dieci quadri di Arturo Schnitzler. Novita' per l'Italia. Piazza Barberini* [Teatro de los independientes (Teatro experimental). [Director: Anton Giulio] Bragaglia. *Girotondo*. Diez cuadros de Arthur Schnitzler. Novedad en Italia], 1922. Cartel: impresión tipográfica y litografía sobre papel, 70,5 x 32,7 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 102
- 107**
Tutti all'inferno!!! Cabaret del Diavolo [¡¡¡Todos al Infierno!!! Cabaret del Diablo], 1922. Invitación: litografía sobre cartulina, 14 x 8,8 cm. Archivo Depero
p. 145
- 108**
Autor desconocido, *Fortunato Depero ritratto di profilo* [Fortunato Depero retrato de perfil], 1922. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 12 x 8,5 cm. Stab. d'arte fotografica A. S. BIASIORI, Trento. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 132

- 109**
Autor desconocido, *Filippo Tommaso Marinetti*, 1922. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 14 x 9 cm. La Serenissima. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.1.244) p. 132
- 110**
Autor desconocido, *Depero prima di un volo* [Depero antes de un vuelo] y *Depero dopo il volo* [Depero después del vuelo], Turín, 1922. Fotografías: plata en gelatina sobre papel baritado, 8 x 10,5 cm (c/u). MART, Archivo del '900, Fondo Depero (Dep.7.1.1.1.75 y Dep.7.1.1.1.76) p. 126
- 111**
NOI. Rivista d'Arte Futurista [NOI. Revista de Arte Futurista], nº 1 (abril 1923). Revista: impresión tipográfica sobre papel, 34,3 x 24,8 cm. Colección Merrill C. Berman p. 145
- 112**
Autor desconocido, *La Grande Selvaggia* [La gran salvaje], c. 1923. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 41,5 x 30,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.3.1.268) p. 143
- 113**
Doppio ritratto di Marinetti [Doble retrato de Marinetti], 1923. Collage, 47 x 63 cm. Colección particular, Suiza pp. 136-137
- 114**
Panciotto Futurista di Marinetti, Panciotto "serpenti" [Chaleco futurista de Marinetti, Chaleco "serpientes"], c. 1923. Chaleco: fragmentos de tejido de lana sobre algodón, 58 x 56 cm. Colección particular p. 140
- 115**
Panciotto Futurista di Depero [Chaleco futurista de Depero], 1923. Chaleco: fragmentos de tejido de lana sobre algodón, 52 x 45 cm. Colección particular, Suiza p. 141
- 116**
Rovente. Quindicinale futurista [Candente. Quincenario futurista], nº 7-8 (Parma, 19 mayo 1923). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 34,5 x 25 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero p. 112
- 117**
Mangiatori di cuori [Comedores de corazones], 1922-23. Madera pintada, 36 x 23 x 10 cm. Colección particular, Suiza p. 142
- 118**
Cavaliere piumato [Caballero plumado], 1923. Madera pintada, 97 x 93 x 45 cm. Colección particular, Suiza p. 142
- 119**
Mario Castagneri, Depero en el camerino del Teatro Trianon de Milán (Depero pintor y poeta), c. 1924. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 22,5 x 17 cm. Archivo Depero p. 65
- 120**
La pitonessa [La pitonisa], 1924 (firmado "1916" y "1924") Collage y tinta sobre papel, 56,5 x 43,8 cm. Colección particular, Suiza p. 80
- 121**
Marinetti temporale patriottico. Ritratto psicologico [Marinetti temporal patriótico. Retrato psicológico], 1924. Óleo sobre lienzo, 220 x 160 cm. Colección particular p. 27
- 122**
Spazialità lunari, o Convengo in uno smeraldo [Espacios lunares, o Reunión en una esmeralda], 1924. Óleo sobre lienzo, 100 x 95 cm. Colección particular, Suiza p. 146
- 123**
VIII Mostra d'arte di Como [VIII Muestra de arte de Como], 1924. Cartel: litografía sobre papel, 70 x 50 cm. Colección Merrill C. Berman p. 155
- 124**
Richard Ginori, 1924. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 23,2 x 17,5 cm. Colección Merrill C. Berman p. 161
- 125**
Padiglione pubblicitario [Pabellón publicitario], 1924. Tinta sobre papel, 43,5 x 32,5 cm. Cortesía Studio 53 Arte, Rovereto p. 158
- 126**
Linoleum - il pavimento moderno [Linóleo - el suelo moderno] (1924). Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 36 x 28 cm. Colección particular p. 153
- 127**
Gara ippica tra le nubi [Concurso hípico entre las nubes], 1924. Óleo sobre lienzo, 112 x 125 cm. Colección particular p. 147
- 128**
Mandorlato Vido [Turrón Vido], 1924. Cartel: litografía sobre papel, 140 x 100 cm. Massimo & Sonia Cirulli Archive p. 152
- 129**
Autor desconocido, *Teatro Lirico. Recite straordinaria di Teresa Franchini e Mario Fumagalli. Il Tamburo Di Fuoco di F. T. Marinetti* [Teatro lírico. Representación extraordinaria de Teresa Franchini y Mario Fumagalli. El tambor de fuego de F. T. Marinetti], c. 1924. Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 97 x 50,5 cm. Colección Merrill C. Berman p. 103
- 130**
NOI. Rivista d'Arte Futurista [NOI. Revista de Arte Futurista], nº 10-12 (otoño 1925). Revista: impresión tipográfica sobre papel, 34,5 x 24,8 cm. Archivo Depero p. 145
- 131**
Autor desconocido, *Martellatori macchina* [Martilladores máquina], 1925. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 30,5 x 40 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.3.1.286) p. 143
- 132**
Exposition des arts décoratifs. Maison d'Art futuriste Depero, Rovereto [Exposición de artes decorativas. Casa de arte futurista Depero, Rovereto], 1925. Tarjeta postal: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 9,4 x 14 cm. Archivo Lafuente p. 110
- 133**
Padiglione pubblicitario [Pabellón publicitario], c. 1925. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 35 x 29,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.3.1.279) p. 237
- 134**
G. Verzocchi V & D Mattoni Refrattari [G. Verzocchi, ladrillos refractarios V&D], 1924-25. Tinta sobre papel, 33,5 x 23,5 cm. Colección Merrill C. Berman p. 155
- 135**
Trentino. Rivista e Bollettino della Legione Trentina [Trentino. Revista y Boletín de la Legión Tridentina], año V, nº 7 (1925). Revista: impresión tipográfica sobre papel, 30,5 x 23,4 cm. Archivo Lafuente p. 144
- 136**
Pupazzo Campari [Muñeco Campari], c. 1925. Madera pintada, 63,5 x 46 x 29 cm. Colección M. Carpi, Roma p. 174
- 137**
Exhibition of Modern Italian Art [Exposición de arte italiano moderno]. Nueva York, Italy America Society, 1926. Catálogo: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 26 x 20 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero p. 179
- 138**
Autor desconocido, *Panoramagico* [Panorámico], post. a 1926. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 40 x 29 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.3.1.300) p. 101
- 139**
La Rivista illustrata del popolo d'Italia [La Revista ilustrada del pueblo de Italia], nº 9 (1926). Cubierta de revista: impresión litográfica sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Colección particular p. 153
- 140**
La Rivista illustrata dell popolo d'Italia [La Revista ilustrada del pueblo de Italia], nº 1 (1927). Cubierta de revista: impresión litográfica sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Colección particular p. 153
- 141**
Unica (Cioccolato): "Uova a sorpresa" [Unica (Chocolate): "Huevos sorpresa"], 1927. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 34 x 24 cm. Colección particular p. 175
- 142**
Attività della Venezia Tridentina [Actividades de la Venecia tridentina], 1927. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 30 x 24 cm. Colección particular p. 156
- 143**
Alto paesaggio d'acciaio (Alba e tramonto sulle Alpi) [Alto paisaje de acero (Alba y ocaso sobre los Alpes)], 1927. Óleo sobre lienzo, 90 x 132 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, depósito a largo plazo (MART 861) pp. 148-149
- 144**
Scarabeo Veneziano (Il gondoliere) [Escarabajo veneciano (el gondolero)], 1927. Óleo sobre lienzo, 60 x 90 cm. Colección particular, Milán p. 151
- 145**
Buona Pasqua [Felices Pascuas], 1927. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 34 x 24 cm. Colección particular p. 153
- 146**
1919. Rassegna mensile illustrata [1919. Revista mensual ilustrada], nº 3 (1927). Revista: impresión litográfica sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Colección particular p. 153
- 147**
1919. Rassegna mensile illustrata [1919. Revista mensual ilustrada], nº 11 (1927). Revista: impresión litográfica sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Colección particular p. 156
- 148**
Depero futurista 1913-1927. Milán: Dinamo Azari, 1927. Libro: impresión tipográfica sobre papel, 24,5 x 31,9 cm. Tres ejemplares en exposición: Colección particular, Suiza; Colección particular; MART, Archivo di Nuova Scrittura, Colección Paolo Della Grazia p. 176
- 149**
Casa d'Arte Futurista Depero, Rovereto [Casa de arte futurista Depero, Rovereto], c. 1927. Tarjeta: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 14,3 x 9,3 cm. Archivo Depero p. 108
- 150**
Autor desconocido, *Esposizione Casa d'arte Futurista Depero* [Exposición Casa de arte futurista Depero], Libreria Principato, Messina, 5-14 mayo 1927. Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 70 x 100 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero p. 111

- 151**
Padiglione del Libro Bestetti Tumminelli Treves alla III Mostra Internazionale delle Arti Decorative [Pabellón del Libro de Bestetti, Tumminelli y Treves en la III Muestra internacional de artes decorativas], Monza, 1927. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 23 x 28,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.1.125) p. 157
- 152**
EMPORIUM, vol. LXVI, nº 396 (1927). Revista: impresión fotomecánica sobre papel, 27 x 20 cm. Archivo Lafuente p. 153
- 153**
Motociclista, solido in velocità [Motociclista, sólido con velocidad], 1927. Óleo sobre lienzo, 117 x 163,5 cm. Colección particular, Suiza pp. 162-163
- 154**
1928, 1927. Cubierta de calendario: collage sobre papel, 32 x 38 cm. Colección Merrill C. Berman p. 161
- 155**
Corsa in salita Trento-Bondone [Carrera en subida Trento-Bondone], 22 julio 1928. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 23,6 x 17 cm. Archivo Lafuente p. 161
- 156**
Bitter Campari l'aperitivo [Bitter Campari el aperitivo], 1928. Cartel: litografía sobre papel, 98 x 67,5 cm. Massimo & Sonia Cirulli Archive p. 154
- 157**
La Rivista illustrata del Popolo d'Italia [La Revista ilustrada del pueblo de Italia], año VI, nº 10 (1928). Revista: impresión tipográfica y litografía sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Archivo Lafuente p. 161
- 158**
Citrus [Citríco], 1928. Postal: litografía sobre cartulina, 8,8 x 14,3 cm. Colección Merrill C. Berman p. 161
- 159**
1919, 1928. Cubierta de revista: litografía sobre papel, 38,5 x 26,3 cm. Colección Merrill C. Berman p. 161
- 160**
Con un occhio vidi un Cordial con l'altro un Bitter Campari [Con un ojo vi un Cordial, con el otro un Bitter Campari], 1928. Tinta china sobre cartulina, 33,7 x 29,1 cm. Galleria Campari (2604) p. 171
- 161**
Progetto per padiglioni pubblicitari Casa d'Arte Futurista Depero [Proyecto para pabellones publicitarios de la Casa de arte Futurista Depero], 1927-28. Lápiz sobre papel, 31 x 30,4 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0434-a) p. 167
- 162**
Centrale di Azione [Central de acción], 1928. Fotocollage, 20 x 31 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0025-c, Dep.F.884) p. 178
- 163**
Automobile verde di lusso (Autentica New York). Pagina parolibera [Automóvil verde de lujo (Nueva York auténtica). Página parolibre], 1928. Tinta china sobre papel, 25,3 x 20,4 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0505-a) p. 179
- 164**
Autor desconocido, *Lavoranti della Casa d'arte Depero a Rovereto* [Trabajadores de la Casa de arte Depero en Rovereto], 1928. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 27 x 33 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.1.131) p. 112
- 165**
Bitter Cordial, 1928. Tinta china sobre cartulina, 32,3 x 27,4 cm. Galleria Campari (2611) p. 171
- 166**
Secolo XX [Siglo XX], 1928. Óleo sobre cartón, 64,1 x 49,8 cm. Colección Merrill C. Berman p. 187
- 167**
Secolo XX [Siglo XX], nº 6 (1929). Cubierta de revista: litografía sobre papel, 38,7 x 29,5 cm. Colección Merrill C. Berman p. 186
- 168**
Depero Modernist Paintings and Tapestries [Pinturas y tapices modernistas de Depero]. Guarino Gallery, Nueva York, 8 enero-8 febrero 1929. Folleto: impresión tipográfica sobre papel, 24 x 20 cm (plegado). MART, Archivo del '900, fondo Depero p. 188
- 169**
Depero Futurist Art [Arte futurista Depero], 1929. Hoja volante: impresión tipográfica sobre papel, 9,5 x 12 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero p. 193
- 170**
Atlantica [Atlántica]. (junio-julio 1929). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 24,5 x 16,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero p. 192
- 171**
Movie Makers [Cineastas], vol. IV, nº 12 (diciembre 1929). Revista: impresión tipográfica y litográfica sobre papel, 30,5 x 23,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero p. 192
- 172**
Futurismo y Distruggiamo i musei [Futurismo y Destruyamos los museos], 1929. Postales: impresión fotomecánica sobre cartulina retocada por el artista, 14 x 8,8 y 8,8 x 14 cm. Archivo Depero p. 185
- 173**
Hotel Manhattan [Hotel Manhattan], c. 1929. Postal: impresión fotomecánica sobre cartulina retocada por el artista, 13,8 x 8,25 cm. Colección Merrill C. Berman p. 185
- 174**
Mr. & Mrs. Nathan Jacobson [Sr. y Sra. Jacobson], 1929. Felicitación navideña: impresión litográfica sobre cartulina, 10,6 x 13,8 cm. Archivo Depero p. 191
- 175**
Autor desconocido, *Mostra Depero a New York (a la sala del Fascio Femminile)* [Muestra de Depero en Nueva York (en la sala del Fascio Femminile)], 1929. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado adherido a cartulina, 22 x 28,5 cm. Archivo Depero p. 190
- 176**
Mostra Depero a New York (a la sala del Fascio Femminile) [Muestra de Depero en Nueva York (en la sala del Fascio Femminile)], 1929. Invitación: impresión tipográfica sobre cartulina, 9,5 x 16,8 cm. Archivo Depero p. 190
- 177**
Christmas Greetings [Felicitación navideña], para *Dance Magazine* (Nueva York, diciembre 1929). Anuncio para revista: litografía sobre papel, 32,3 x 24,5 cm. Colección particular p. 191
- 178**
Primo dizionario aereo italiano [Primer diccionario aéreo italiano] de Filippo Tommaso Marinetti y Fedele Azari. Milán: Morreale, 1929. Libro: impresión tipográfica sobre papel, 17,8 x 12,3 cm. L'Arengario Studio Bibliografico p. 130
- 179**
Festa di bambini-strilli. Pagina parolibera [Fiesta de niños-gritos. Página parolibre], 1929. Tinta china sobre papel, 36 x 26 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0825-a) p. 195
- 180**
Luna park. Esplosione tipografica (Montagne russe a Coney Island) [Parque de atracciones. Explosión tipográfica (Montaña rusa en Coney Island)], 1929. Tinta china sobre papel, 48,2 x 30,2 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0557-a) p. 194
- 181**
"Depero-Italian Modernist Shows His Sensational Paintings and Tapestries Here" [Depero-modernista italiano muestra aquí sus extraordinarias pinturas y tapices], *The New York Sun* (Nueva York, 12 enero 1929). Recorte de periódico: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel adherido a cartulina, 54,5 x 40 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero p. 208
- 182**
"Il futurista Depero alle Gallerie Guarino" [El futurista Depero en la galería Guarino], *Corriere d'America* (Nueva York, 10 enero 1929). Hoja de periódico: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel adherido a cartón, 42,5 x 30 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero p. 189
- 183**
"F.P. Marinetti glorificato dal pittore Depero" [F.P. (sic.) Marinetti glorificado por el pintor Depero], *Corriere d'America* (Nueva York, 9 junio 1929). Hoja de periódico: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 42 x 31 cm. Colección particular p. 209
- 184**
Big Sale (Mercato di Down-Town) [Gran rebaja (Mercado en el Centro)], 1929. Óleo sobre lienzo, 116 x 184 cm. Cortesia Studio 53 Arte, Rovereto pp. 206-207
- 185**
Cordial Campari, 1929. Tinta china sobre cartulina, 55,5 x 40,2 cm. Galleria Campari (2622) p. 168
- 186**
Bozzetto per locandina pubblicitaria De Marinis & Lorie [Boceto para cartel publicitario para De Marinis & Lorie], 1929. Tinta china sobre papel, 42 x 32 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0787-a) p. 212
- 187**
Carne e putrelle [Carne y vigas], 1929. Tinta china sobre papel, 46,5 x 37 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0182-a) p. 197
- 188**
Famiglia negra in Elevated [Familia negra en el tren elevado], 1929. Témpera y lápiz sobre papel, 52 x 73 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0091-a) p. 196
- 189**
11 bozzetti per coperchi di scatole intarsiate. Motivi decorativi per coperchi di scatole intarsiate [11 bocetos para tapas de cajas taraceadas. Motivos decorativos para tapas de cajas taraceadas], 1925-30. Tinta china y acuarela sobre papel, 34 x 49,3 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 2275-a) p. 116

190

Bozzetto pubblicitario per il Ristorante Zucca (Corsa di cameriere) [Boceto publicitario para el restaurante Zucca (Carrera de camareros)], 1930. Tinta china y lápiz sobre papel, 35,1 x 44,6 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0502-a)

p. 213

191

Bozzetto per il Ristorante Zucca (Scorcio dell'interno) [Boceto para el restaurante Zucca (Escorzo del interior)], 1930. Lápiz sobre papel, 30,5 x 22,8 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0532-a)

p. 213

192

Autor desconocido, el restaurante Zucca en Nueva York decorado por Fortunato Depero, c.1960. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 18 x 24 cm. Archivo Depero

p. 213

193

Bozzetto per pubblicità Venus Pencils [Boceto para publicidad de lápices Venus], 1929-30. Tinta china sobre papel, 43,4 x 36,1 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0016-c)

p. 214

194

Cordial Campari - New York [Cordial Campari - Nueva York], 1929-30. Tinta china sobre cartulina, 55,7 x 39,7 cm. Galleria Campari (2614)

p. 168

195

Nove teste con capello / Nine Heads with Hat [Nueve cabezas con sombrero], 1929-30. Fragmentos de tejido de lana sobre tela de algodón, 46 x 48 cm. Colección particular, Suiza

p. 210

196

Bozzetto per pubblicità Venus Pencils [Boceto para publicidad de lápices Venus], 1929-30. Collage, 30,5 x 50,5 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0285-a)

p. 215

197

Bozzetto di copertina per "Vanity Fair" [Boceto para la cubierta de *Vanity Fair*], 1930. Collage, 46 x 35,5 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, depósito a largo plazo (MART 863)

p. 216

198

Bozzetto di copertina per "Vogue" [Boceto para la cubierta de *Vogue*], 1930. Collage, 45,6 x 34,5 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, depósito a largo plazo (MART 864)

p. 216

199

Vanity Fair (Nueva York, julio 1930). Cubierta de revista: litografía sobre papel, 32,7 x 24,7 cm. Colección particular

p. 216

200

L'innaffiatore delle vie di New York [El regador de calles de Nueva York], 1930. Tinta y témpera sobre cartulina, 41 x 37 cm. Cortesía Studio 53 Arte, Rovereto

p. 204

201

Macchinismo babelico [Maquinismo babélico], 1930. Tinta china sobre papel, 40 x 48 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0092-a)

p. 199

202

Broadway, vetrine- follamacchine- Paramount [Broadway, escaparates- muchedumbre- máquinas- Paramount], 1930. Tinta china y témpera sobre papel, 58,8 x 69,7 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0090-a)

p. 200

203

Broadway, folla, Roxy Theatre [Broadway, muchedumbre, Teatro Roxy], 1930. Tinta china y témpera sobre papel, 44 x 61 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0095-a)

p. 198

204

Subway (Folla ai treni sotterranei) [Subway (Muchedumbre en los metros)], 1930. Tinta china y témpera sobre cartulina, 60 x 90 cm. Colección M. Carpi, Roma

p. 201

205

Bozzetto di scenario mobile per il balletto "The New Babel" [Boceto de escenario móvil para el ballet *La nueva Babel*], 1930. Tinta china y témpera sobre papel, 40 x 49,7 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0094-a)

p. 203

206

Grattacieli e subway per "The New Babel" [Rascacielos y metro para *La nueva Babel*], 1930. Tinta y acuarela sobre papel, 40,8 x 46,8 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0096-a)

p. 202

207

Senco, 2ª mostra della radio [2ª muestra de la radio], 1930. Cartón publicitario: litografía sobre cartulina, 23,8 x 17 cm. Colección Merrill C. Berman

p. 234

208

Autor desconocido, *Motonave "Roma"*: ponti [Motonave "Roma": puentes], octubre 1930. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado adherido a cartulina, 23 x 50 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.71.1.1.144)

pp. 220-221

209

Bruno Munari, *Forze Dell'Impero* [Fuerzas del Imperio], c. 1930. Fotocollage sobre cartón, 66,3 x 48,2 cm. Colección Merrill C. Berman

p. 131

210

Bruno Munari, *Aeronautica italiana* [Aeronáutica italiana], c. 1930. Fotomontaje: plata en gelatina sobre papel baritado, 22,2 x 17,1 cm. Colección Merrill C. Berman

p. 131

211

Bruno Munari, *Airplane* [Aeroplano], c. 1930. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 29,5 x 20 cm. Colección Merrill C. Berman

p. 131

212

Bruno Munari, *They have even invented this, the world has gone mad* [Han inventado esto, el mundo se ha vuelto loco], c. 1930. Fotocollage sobre cartón, 23,4 x 17,3 cm. Colección Merrill C. Berman

p. 131

213

Filippo Tommaso Marinetti, *Almanacco Italia Veloce* [Almanaque Italia Veloz], 1930. Folleto: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel con anotaciones manuscritas, 28,9 x 22,5 cm. Colección Merrill C. Berman

p. 224

214

Sparks [Chispas], (Nueva York, septiembre 1930). Cubierta de revista: impresión litográfica sobre papel adherido a cartulina, 28 x 41 cm. (abierto). Colección particular

p. 217

215

Gebrauchsgraphik - International Advertising Art [Arte gráfico publicitario], volumen encuadernado con los n  1, 2, 4, 6, 7 y 8, 1930. Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 30 x 23,5 cm. Colección Particular

p. 218

216

Quattro istantanee di Depero realizzate a New York [Cuatro instantáneas de Depero tomadas en Nueva York], 1928-30. Fotografías: plata en gelatina sobre papel baritado adherido a soporte de cartón, 23,4 x 16,8 cm. Colección particular

p. 184

217

News Auto Atlas [Atlas del automóvil], Nueva York: *The News*, 1930. Guía de carreteras: impresión tipográfica y litográfica sobre cartulina, 32,5 x 24 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero

p. 211

218

Paesaggio quasi tipografico Cordial Campari [Paisaje casi tipográfico Cordial Campari], 1930-31. Tinta china sobre cartulina, 60 x 39,5 cm. Galleria Campari (2618)

p. 168

219

Autor desconocido, *Simultanina*, 1931. Hoja volante: impresión tipográfica sobre papel, 34,6 x 24,8. Colección Merrill C. Berman

p. 226

220

"Depero a New York" [Depero en Nueva York], *La Sera* (Milán, 25 febrero 1931). Hoja de periódico: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 58,5 x 41,5 cm. Archivo Depero

p. 222

221

"Poeti Futuristi - L'autunno futurista" [Poetas futuristas - El otoño futurista], Futurismo, año 1, n  15 (Roma, 18 diciembre 1931). Hoja de revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 63,5 x 43,8 cm. Archivo Depero

p. 225

222

Vanity Fair (Nueva York, marzo 1931). Revista: impresión litográfica sobre papel, 32,3 x 25 cm. Colección Merrill C. Berman

p. 216

223

Numero unico futurista Campari [Número  nico futurista Campari]. Milán: F. Depero/D. Campari, 1931. Libro: impresión tipográfica y litográfica sobre papel, 15,6 x 24 cm. Archivo Lafuente

p. 229

224

Il nuovo semaforo Bitter Cordial Campari [El nuevo semáforo Bitter Cordial Campari], 1931. Tinta china sobre cartulina, 44 x 32 cm. Galleria Campari (2619)

p. 168

225

Segnalazioni di Gerbino [Señales de Gerbino], 1931. Tinta china sobre cartulina, 31,8 x 31,5 cm. Galleria Campari (2628)

p. 172

226

Palestra tipografica [Palestra tipográfica], 1931. Tinta china sobre cartulina, 51 x 39,3 cm. Galleria Campari (2616)

p. 171

227

Bitter Cordial Campari gli unici che si salvano [Bitter Cordial Campari, los únicos que se salvan], 1931. Tinta china sobre cartulina, 43 x 33,5 cm. Galleria Campari (2614)

p. 170

228

Campari, 1931. Tinta china sobre cartón, 39,5 x 41,5 cm. Galleria Campari (2623)

p. 169

229

Un triplice evviva [Un triple viva], 1931. Tinta china sobre cartulina, 42,5 x 32,4 cm. Galleria Campari (2624)

p. 170

230

Viale delle esclamazioni [Paseo de las exclamaciones], 1931. Tinta china sobre cartulina, 23,7 x 32,5 cm. Galleria Campari (2645)

p. 173

- 231**
Esperimento spiritico [Experimento espiritista], 1931. Tinta china sobre cartulina, 20 x 21 cm. Galleria Campari (2649)
p. 172
- 232**
Spirale Cordial Campari liquor [Espiral licor Cordial Campari], 1931. Tinta china sobre cartulina, 32 x 34,5 cm. Galleria Campari (2635)
p. 173
- 233**
New York, film vissuto. Primo libro parolibero sonoro [Nueva York, película vivida. Primer libro sonoro parolibre]. Rovereto: s. n., 1931. Libro: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 15,6 x 24 cm. Dos ejemplares en exposición: Colección Merrill C. Berman y Archivo Lafuente
p. 219
- 234**
Donna matita per pubblicità Venus Pencils [Mujer-lápiz para publicidad de lápices Venus], 1929-31. Tinta china y lápiz sobre papel, 39,9 x 33,6 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0285-a)
p. 214
- 235**
"La prima mostra della ambientazione e della moda a Torino" [Primera muestra de decoración de interiores y de la moda en Turín], *La Città Nuova*, año I, nº 7 (Turín, 15 junio 1932). Portada de revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 55,3 x 41,6 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 228
- 236**
Depero New-Jork Nuova Babele [Depero Nueva-York Nueva Babel (sic.)], c 1932. Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 100 x 70 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 228
- 237**
Mario Castagneri, *Depero e grattacielo* [Depero y rascacielos], c 1932. Fotomontaje: plata en gelatina sobre papel baritado adherido a soporte de cartón, 30 x 24 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.7.1.1.162)
p. 183
- 238**
La Rivista illustrata dell popolo d'Italia [La Revista ilustrada del pueblo de Italia], nº 2 (1932). Cubierta de revista: impresión tipográfica sobre papel, 33,5 x 24,5 cm. Colección particular
p. 175
- 239**
Primo schizzo di Nitrito in velocità [Primer boceto para Relincho a velocidad], 1932. Tinta sobre papel, 20 x 35 cm. Colección particular, Suiza
p. 127
- 240**
Futurismo, año I, nº 8 (Roma, 28 octubre 1932). Revista: impresión tipográfica y litográfica sobre papel, 64 x 44,5 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 231
- 241**
Futurismo, año I, nº 16 (Roma, 25 diciembre 1932). Revista: impresión tipográfica y litográfica sobre papel, 64 x 43,8 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 231
- 242**
Bozzetto di padiglione per la ditta Davide Campari & C. [Boceto de pabellón para la empresa Davide Campari & C.], 1933. Tinta china sobre cartulina, 40 x 37 cm. Galleria Campari (2620)
p. 167
- 243**
Dinamo futurista [Dinamo Futurista], 1933. Cartón publicitario: impresión tipográfica y fotomecánica sobre cartulina, 29,7 x 23 cm. Archivo Lafuente
p. 233
- 244**
Dinamo futurista [Dinamo futurista], año I, nº 1 (Rovereto, febrero 1933). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 41 x 30 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 229
- 245**
Dinamo futurista [Dinamo futurista], año I, nº 2 (Rovereto, marzo 1933). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 41 x 30 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 229
- 246**
Dinamo Futurista. Numero speciale per le onoranze ad Umberto Boccioni [Dinamo futurista. Número especial en honor de Umberto Boccioni], nº 3-5 (Rovereto, junio 1933). Revista: impresión tipográfica sobre papel, 34,5 x 24,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 230
- 247**
Dinamo Futurista. Numero speciale per le onoranze ad Umberto Boccioni [Dinamo futurista. Número especial en honor de Umberto Boccioni], 1933. Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 50 x 70 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 230
- 248**
Filippo Masoero, *The Atlanticis fly over Costantino's Arch in Rome* [Los Atlanticis sobrevuelan el Arco de Constantino en Roma], 1933. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 30,2 x 41,2 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 130
- 249**
Futurismo, año II, nº 38 (Roma, 28 mayo 1933). Revista: impresión tipográfica y litográfica sobre papel, 64 x 44,4 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 231
- 250**
Autor desconocido [Mino Somenzi], *Grande Mostra Nazionale d'Arte Futurista* [Gran exposición nacional de arte futurista], 1933. Cartel: impresión tipográfica sobre papel, 70,3 x 33,1 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 227
- 251**
Futurismo, año II, nº 42 (Roma, junio 1933). Revista: impresión tipográfica y litográfica sobre papel, 64 x 43,8 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 231
- 252**
Futurismo, año II, nº 40 (Roma, 11 junio 1933). Revista: impresión tipográfica y litográfica sobre papel, 63,5 x 43,8 cm. Colección particular
p. 230
- 253**
Bozzetto della prima pagina per "Alta Tensione Futurista" [Boceto de la primera página de *Alta Tensione Futurista*], 1933. Tinta china y lápiz sobre papel, 49,9 x 34 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto
p. 232
- 254**
Bozzetto della prima pagina per "Dinamo Futurista" [Boceto de la primera página de *Dinamo Futurista*], 1933. Tinta china y lápiz sobre papel, 43,3 x 29,1 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto
p. 232

255

Liriche Radiofoniche [Poemas radiofónicos]. Milán: G. Morreale, 1934. Libro: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 24,5 x 16,5 cm. Dos ejemplares en exposición: Colección Merrill C. Berman y Archivo Lafuente
p. 234

256

Esposizione privata Depero [Exposición privada de Depero], 1934. Tarjeta de invitación: impresión litográfica sobre cartulina, 11,5 x 14,7 cm. Archivo Lafuente
p. 233

257

Xanti Schawinsky, *Si (YES / Year XII of the Fascist Era XII)* [Sí (Yes/ Año XII de la Era fascista)], 1934. Cartel: litografía sobre papel, 95,7 x 71,8 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 238

258

Filippo Masoero, *Caproni Airplane* [El aeroplano de Caproni], c 1935. Fotomontaje: plata en gelatina sobre papel baritado, 17,8 x 24 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 130

259

Filippo Masoero, sin título, c 1935. Fotomontaje: plata en gelatina sobre papel baritado, 12 x 14,9 cm. Colección Merrill C. Berman
p. 130

260

Bozzetto di diploma per il Partito Nazionale Fascista [Boceto de diploma para el Partido Nacional Fascista], 1935. Témpera y tinta china sobre papel, 43,3 x 30 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 1968-a / Dep. 6.38)
p. 237

261

Proclamazione e trionfo del tricolore [Proclamación y triunfo de la tricolor], 1935. Témpera sobre cartulina pegada sobre Masonite, 228 x 141 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (Md 0179-b)
p. 236

262

Festa dell'Uva [Fiesta de la vendimia], nº único (Rovereto, 1936). Revista: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 27,6 x 20,5 cm. Archivo Lafuente
p. 234

263

Schizzo per carro allegorico Monopoli [Boceto de carroza alegórica para Monopoli], 1936. Lápiz y tinta china sobre papel, 57,1 x 38,7 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 2268-a)
p. 235

264

Carro del dopolavoro della Manifattura Tabacchi (Monopoli) in occasione della Festa dell'Uva [Carroza del dopolavoro de la Manufactura de Tabacos Monopoli, con ocasión de la fiesta de la vendimia], 1936. Fotografía: plata en gelatina sobre papel baritado, 11,7 x 17,8 cm. Archivo Depero
p. 235

265

Bilancio 1913-1936 [Balance 1913-1936]. Rovereto: R. Manfrini, 1937. Libro: impresión tipográfica sobre papel, 24,3 x 17 cm. Dos ejemplares en exposición: MART, Archivo del '900, fondo Depero y Archivo Lafuente
p. 237

266

Ala fascista [Ala fascista], 1937. Fragmentos de tejido de lana sobre tela de algodón, 204 x 94,5 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0005-d)
p. 239

267

96 tavole a colori per "I Dopolavoro Aziendali in Italia" [96 láminas en color para Los "dopolavoro" empresariales en Italia], Rovereto: Manfrini, 1938. Libro: impresión sobre tela, 29,5 x 27,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 240

268

Filippo Tommaso Marinetti, *La potenza futurista di Depero* [La potencia futurista de Depero], Roma, 1938. Documento: texto mecanografiado sobre papel con anotaciones manuscritas, 27 x 37 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero (Dep.4.4.61)
p. 240

269

Fortunato Depero nelle opere e nella vita [Fortunato Depero en sus obras y en su vida]. Trento: TEMI, 1940. Libro: impresión tipográfica sobre cartón, 32 x 24 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 240

270

"Fortunato Depero nelle opere e nella vita" [Fortunato Depero en sus obras y en su vida], *Il Brennero*, (Trento, 21 mayo 1940). Hoja de periódico: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 54,5 x 40 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 241

271

A passo romano: lirismo fascista e guerriero programmatico e costruttivo [A paso romano: lirismo fascista y guerrero programático y constructivo], 1943. Trento: Edizioni di creder obbedire combattere, 1943. Libro: impresión tipográfica sobre papel, 24 x 16 cm. Archivo Lafuente
p. 241

272

Etiqueta con la dirección para el equipaje pesado enviado a Nueva York, c 1947. Tarjeta de identificación de equipaje: impresión tipográfica sobre cartulina, 12,3 x 23,3 cm. Colección particular
p. 241

273

So I Think, so I Paint: Ideologies of an Italian Self-made Painter [Tal como pienso, pinto: convicciones de un pintor italiano autodidacta]. Trento: TEMI, 1947. Libro: impresión tipográfica y fotomecánica sobre papel, 27 x 22 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 241

274

Fortunato Depero. New School for Social Research, Nueva York, 1-20 marzo 1948. Folleto: impresión tipográfica sobre papel, 17,5 x 12,5 cm. MART, Archivo del '900, fondo Depero
p. 240

275

Cantiere sonoro [Taller sonoro], 1950. Carboncillo y tinta china sobre papel, 91 x 111 cm. MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MD 0027-a)
pp. 242-243

PARA SEGUIR LEYENDO

BREVE SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

La bibliografía sobre Depero es, en el ámbito italiano y en el campo específico del futurismo, tan numerosa como especializada. Por lo que se refiere a los escritos del propio Depero, existen ediciones muy completas (como la reciente *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista), Milán: Abscondita, 2012. (Carte d'Artisti, 143), recurrentemente citada en estas páginas). En este catálogo hemos optado por ofrecer al lector interesado una cómoda selección de publicaciones de y sobre Depero, además de algunas referencias bibliográficas que puedan servirle de orientación en el contexto, más amplio, del futurismo y las vanguardias. Las referencias se presentan ordenadas en (I) Textos de Fortunato Depero; (II) Textos sobre Fortunato Depero; (III) Catálogos de exposiciones y (IV) Obras de referencia.

En el primer apartado, los textos de Depero citados aparecen por orden cronológico y no se han reseñado los textos incluidos en *Depero futurista 1913-1927*. Milán: Dinamo Azari, 1927, ni en la antología de Lista. Además, la antología presentada en estas páginas (cf. 246-353) ya presen-

ta 41 textos de Depero entre 1914 y 1951 con sus correspondientes referencias bibliográficas.

En el segundo apartado no se ha considerado necesario distinguir las habituales secciones de monografías, contribuciones a volúmenes colectivos o artículos de revista.

El tercero recoge algunas de las más significativas exposiciones individuales de Depero por orden cronológico y hasta la más reciente, *Depero y la reconstrucción futurista del universo* [cat. expo., La Pedrera, Barcelona]. Barcelona, 2013, organizada por la Fundació Catalunya-La Pedrera, incluyendo algunas otras muestras (pocas y de envergadura media), celebradas fuera de Italia. La inclusión de la obra de Depero en exposiciones colectivas ha sido relativamente frecuente en las últimas décadas, así que se ha optado por citar aquí solo aquellas celebradas en España que han contado con obra de Depero. Entre las más significativas cabe citar la temprana *Maestros del arte moderno en Italia 1910-1935*. Colección Gianni Mattioli [cat. expo., Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid]. Madrid: Comisaría de Exposiciones

de la Dirección General de Bellas Artes, 1970. *Italiens Moderne / Vanguardia italiana de entreguerras* [cat. expo., Museum Fridericianum, Kassel, 28 enero-25 marzo; Centre Julio González (IVAM), Valencia, 5 abril-5 junio 1990]. Milán: Mazzotta; Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1990, *Futurismo 1909-1916* [cat. expo., Museu Picasso, Barcelona]. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1996 y la muestra bibliográfica *Futurismo y cuenta nueva* [cat. expo., Sala de Exposiciones del Archivo Municipal, Málaga]. Málaga: Área de Cultura, Instituto Municipal del Libro y Ayuntamiento de Málaga, 2009.

Por último, el apartado dedicado a las obras de referencia recoge la bibliografía citada en los trece ensayos de este catálogo y las notas de la Antología, salvo aquellas referencias que, siendo importantes (como las referidas a MacLuhan o Baudelaire, por ejemplo), resultaban demasiado generales para el propósito de esta selección bibliográfica. Inés d'Ors y Erica Witschey han llevado a cabo el paciente trabajo de edición y ordenación de esta bibliografía.

I. Escritos de Fortunato Depero

I.1 Libros

Spezzature (impressioni-segni-ritmi). Rovereto: Tipografía Mercurio, 1913.

Depero futurista 1913-1927. Milán: Dinamo Azari, 1927.

Liriche radiofoniche. Milán: G. Morreale, 1934. Reed. *Fortunato Depero: Liriche Radiofoniche* (ed. Luciano Caruso). Florencia: SPES, 1987.

Bilancio 1913-1936. Rovereto: Tipografía Manfrini, 1937.

96 tavole a colori per "I Dopolavoro Aziendali in Italia". Rovereto: Manfrini, 1938.

Fortunato Depero nelle opere e nella vita. Trento: TEMI, 1940.

A passo romano: lirismo fascista e guerriero programmatico e costruttivo. Trento: Edizioni di Creder e obbedire combattere, 1943.

So I Think, So I Paint. Ideologies of an Italian self-made painter. Trento: TEMI, 1947.

Un futurista a New York (ed. Claudia Salaris). Montepulciano: Del Grifo, 1990. (Collana modernità).

I.2 Artículos y manifiestos

"Ricostruzione futurista dell'universo" (con Giacomo Balla). Milán: Direzione del Movimento Futurista, 1915.

"Teatro plastico Depero - principi ed applicazioni", *Il Mondo*, v. n° 17 (Milán, 27 abril 1919).

"Autopresentazione", *Depero e la sua Casa d'Arte* [cat. expo.]. Rovereto: Tipografía Mercurio, 1921.

"Manifiesto dell'arte pubblicitaria futurista", en Fortunato Depero y Giovanni Gerbino, *Numero unico futurista Campari*. Milán: Ditta Davide Campari, 1931.

"ABC del futurismo", *Dinamo futurista*, año 1, n° 1 (Rovereto, febrero 1933).

II. Textos sobre Fortunato Depero

Avanzi, Beatrice, "Fortunato Depero e la pubblicità: un'arte «fatalmente moderna»", en *Depero pubblicitario: dall'auto-réclame all'architettura pubblicitaria* (ed. Gabriella Belli y Beatrice Avanzi). Milán: Skira, 2007, pp. 31-32.

Borgese, Leonardo, "Si è spento Fortunato Depero il più metodico pittore del futurismo", *Corriere della sera* (30 noviembre 1960), p. 19.

Chiesa, Laura, "Transnational Multimedia: Fortunato Depero's Impressions of New York City", *California Italian Studies*, vol. 1, n° 2 (2010). <http://escholarship.org/uc/item/7ff9j31s>.

Leiber, David, "The Socialization of Art", en Maurizio Scudiero y David Leiber, *Depero Futurista & New York*. Rovereto: Editore Sergio Longo, 1986.

_____, "L'esperienza futurista di Fortunato Depero", en Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (ed. Giovanni Lista). Milán: Abscondita, 2012.

Notari, Umberto, "Depero e la sua casa d'arte", en *Grande esposizione arazzi, cuscini, pittura della Casa d'arte Depero*. Rovereto: Casa d'Arte Depero, 1921.

Scudiero, Maurizio, *Depero: l'uomo e l'artista*. Rovereto: Egon, 2009.

_____, "La ricerca deperiana: problemi di metodo", en *Depero* (ed. Maurizio Fagiolo). Milán: Electa, 1988, pp. 226-36.

_____, "Depero", *Art e Dossier*, 251 (Florencia; Milán, 2009).

III. Catálogos de exposiciones individuales

Esposizione futurista del pittore e scultore Depero, Sala Morgano, Capri, 8-16

septiembre 1917. Capri: Sala Morgano, 1917.

Depero e la sua Casa d'Arte, Palazzo Cova, Milán, 29 enero 1921. Rovereto: Tipografía Mercurio, 1921.

Grande esposizione arazzi, cuscini, pittura della Casa d'Arte Depero, Galleria Centrale d'Arte, Milán, 29 enero-20 febrero 1921. Rovereto: Casa d'Arte Depero, 1921.

Catalogo della Galleria e Museo Depero, Rovereto, il primo museo futurista d'Italia, colección permanente, Museo Depero, Rovereto. Rovereto: Casa d'Arte, 1959.

Fortunato Depero, opere 1911-1930, Martano Due, Gallerie d'Arte Martano, Turín. Turín: La nuova grafica, 1969.

Fortunato Depero (ed. Bruno Passamani). Rovereto: Musei Civici; Galleria Museo Depero, 1981.

Depero Futurista & New York: Il Futurismo e l'Arte Pubblicitaria (ed. Maurizio Scudiero y David Leiber), Rovereto, noviembre 1986. Rovereto: Editore Sergio Longo, 1986.

Depero Futurista e l'Arte Pubblicitaria, Galleria Fonte d'Abisso, Modena. Modena: Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, 1988.

Depero Futurista: grafica & pubblicità, Villa Antonini, Bellinzona. Milán: Fabbri, 1989.

Fortunato Depero futuriste. De Rome à Paris 1915-1925, Les musées de la Ville de Paris. Pavillon des Arts, Paris. Paris:

Editions des musées de la Ville de Paris; Milán: Skira, 1996.

Depero Futurista, Galleria Studio 53; Galleria Spazio Arte, Rovereto. Mori: La Grafica, 1998.

Fotunato Depero attraverso il Futurismo. Opere 1913-1958, Galleria Poggiali & Forconi, Florencia; Galleria d'Arte Il Castello, Trento. Trento: Stampalith, 1998.

Depero Futurista: Rome – Paris – New York, 1915-1932 and More (ed. Gabriella Belli), MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto; The Wolfsonian Florida International University, Miami Beach, FL, 11 marzo-26 julio 1999. Milán: Skira, 1999.

Depero Deco: 109 disegni inediti per arazzi, cuscini e pubblicità 1918-1932, Galleria Studio 53; Galleria Spazio Arte, Rovereto. Mori: La Grafica, 2003.

Depero Futurista, Palazzo Bricherasio, Turín. Milán: Electa, 2004.

Depero pubblicitario: dall'auto-réclame all'architettura pubblicitaria (ed. Gabriella Belli y Beatrice Avanzi, MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 13 octubre 2007-3 febrero 2008. Milán: Skira, 2007.

Depero futurista: grafica & pubblicità, Folgaria-Maso Spilzi, Trento. Mori: La Grafica, 2008.

Depero 50, Studio 53 Arte, Mori. Mori: La Grafica, 2009.

Depero futurysta, Zamek Królewski, Varsovia. Mori (Trento): La Gráfica, 2010.

Depero y la reconstrucción futurista del universo, La Pedrera, Barcelona. Barcelona: Fundació Catalunya-La Pedrera, 2013.

Crispoliti, Enrico, *Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana fra le due guerre*. Turín: Edizioni della Galleria Notizie, 1958.

Dall'Osso, Claudia, *Voglia d'America: il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*. Roma: Donzelli, 2007.

Davico Bonino, Guido (ed.), *Manifesti futuristi*. Milán: Rizzoli, 2009.

De Maria, Luciano (ed.), *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Milán: Mondadori, 1973.

Drudi Gambillo, Maria y Teresa Fiori (eds.), *Archivi del futurismo*, vol. I. Roma: De Luca, 1986.

Duranti, Massimo (ed.), *Dottori: Futurista aeropittore / Dottori: Futurist Aeropainter*. Perugia: Graphic Masters, 1997; Effe, 1998.

Fagiolo, Maurizio, *Futur-Balla*. Roma: Bulzoni, 1970.

Fergonzi, Flavio, *The Mattioli Collection: Masterpieces of the Italian Avant-garde*. Milán: Skira, 2003.

García Martínez, José A., *Movimientos artísticos del siglo XX. Futurismo, dadaísmo, surrealismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.

Gentile, Emilio, "La nostra sfida alle stele", *Futuristi in politica*. Roma: Laterza 2009.

Ghignoli, Alessandro, *La palabra ilusa. Transcodificaciones de vanguardia en Italia*. Granada: Comares, 2014.

_____ y Llanos Gómez Menéndez (dir.), *Futurismo. La explosión de la vanguardia*. Madrid: Vaso Roto, 2011.

Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres: Thames and Hudson, 2001.

Gómez Menéndez, Llanos, *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

Gualdoni, Flaminio, *Futurismo*. Milán: Skira, 2008.

Herrero, Ángel, *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*. Madrid: Palas Atenea, 1988.

Il lavoro nella pittura italiana d'oggi. 70 pittori italiani d'oggi. Collezione Verzocchi. Milán: Raccolte Verzocchi, 1950.

Kirby, Michael, *Futurist Performance*. Nueva York: Dutton, 1971.

Leiber, David, *Cinema e fotografia futurista*. Milán: Skira, 2001.

Lista, Giovanni, *Vinicio Paladini, dal futurismo all'imaginismo*. Bologna: Il Cavaliere Azzurro Edizioni, 1988.

_____, *Futurismo: la rivolta dell'avanguardia*. Milán: Silvana, 2008.

_____, *Giacomo Balla. Scritti futuristi*. Milán: Abscondita SRL, 2010.

_____(ed.), *Enrico Prampolini. Carteggio futurista*. Roma: Carte Segrete, 1992.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Guerra, sola igiene del mondo*. Milán: Edizioni futuriste di Poesia, 1915. Reed. en F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (ed. Luciano De Maria). Milán: Mondadori, 1968, pp. 235-341

_____, *Teoria e invenzione futurista*. Milán: Mondadori, 1968.

_____, *Manifestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones El Cotal, 1978.

_____, *Expresiones sintéticas del futurismo*. Barcelona: DVD Ediciones, 2008. (Los 5 elementos, 50).

Pampaloni, Geno y Mario Verdone, *I Futuristi Italiani. Immagini, biografie e notizie*. Florencia: Le Lettere, 1977.

Peña, Victoriano (ed.), *Filippo Tommaso Marinetti. España veloz y toro futurista*. Madrid: Casimiro Libros, 2012.

Rainey, Lawrence, Christine Poggi y Laura Wittman (eds.), *Futurism: An Anthology*. New Haven: Yale University Press, 2009.

Ricciardi, Giulio Cesare, *Guida Ricciardi: pubblicità e propaganda in Italia*. Milán: Ricciardi, 1936.

Rischbieter, Henning, *Art and the Stage in the 20th Century: Painters and Sculptors' Work for the Theatre*. Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1968.

Russolo, Luigi, *L'Arte dei rumori. Luigi Russolo e la musica futurista* (1916). Milán: Auditorium, 2009.

Salaris, Claudia, *Il futurismo e la pubblicità: dalla pubblicità dell'arte all'arte della pubblicità*. Milán: Lupetti, 1986.

_____, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*. Florencia: La Nuova Italia, 1992.

_____, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*. Bologna: Il Mulino, 2002.

Silva, Umberto, *Ideologia e arte del fascismo*. Milán: Mazzotta, 1974.

Torriglia, Anna Maria, *Broken Time, Fragmented Space: A Cultural Map for Postwar Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Umbro, Apollonio (ed.), *Futurist Manifestos* (trad. Robert Brain et al.). Nueva York: Viking Press, 1973. (Documents of Twentieth-century Art).

Verdone, Mario (ed.), *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra, 1909-1937*. Rávena: Longo, 1984.

Verdone, Mario, *Il Futurismo*. Roma: Newton & Compton, 2003.

I.2 Textos en libro o en publicaciones periódicas

Bedarida, Raffaele, "Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949", *Oxford Art Journal*, 35, nº 2 (diciembre 2012), pp. 147-69.

Berghaus, Günter, "The Postwar Reception of Futurism: Repression or Recuperation?", en *The History of Futurism. The Precursors, Protagonists, and Legacies* (ed. Geert Buelens, Harald Hendrix y Monica Jansen). Nueva York: Lexington Books, 2012, pp. 377-403.

Boccioni, Umberto, "Il dinamismo futurista e la pittura francese", *Lacerba* (Florencia), año 1, nº 15 (1 agosto 1913), pp. 169-71.

_____, "Avviso", *Lacerba*, año 1, nº 19 (Florencia, 1 noviembre 1913).

_____, "Simultaneità futurista", *Lacerba*, año 2, nº 1 (Florencia, 1 enero 1914), pp. 12-13.

_____, "Contro il paesaggio e la vecchia estetica" (1914), en Angelo Maria Ripellino, *L'arte della fuga*. Nápoles: Guida, 1987.

Bragaglia, Anton Giulio, "La fotografia del movimento", *Noi e il Mondo*, año 3, nº 4 (Roma, 1 abril 1913), pp. [357]-64.

Coen, Ester, "Futurismo", *Art e Dossier*, 2 (Florencia; Milán, 1986).

Crispoliti, Enrico, "The Dynamics of Futurism's Historiography", en *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe* (ed. Vivien Greene). Nueva York: Guggenheim Museum, 2014, pp. 50-57.

De Maria, Luciano, Prólogo a F. T. Marinetti. *Teorie e invenzione futurista*. Milán: Mondadori, 1968, pp. 27-100.

Garin, Eugenio, "Cronache di filosofia italiana 1900-1943", apéndice a *Quindici anni dopo 1945-1960*. Bari: Laterza, 1975.

Gentile, Emilio, "Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States", *Journal of Contemporary History*, vol. 28, nº 1 (enero 1993).

Ghignoli, Alessandro, "La traducción teatral o la enmienda de un texto. Una reflexión comparativa", *Mutatis Mutandis*, vol. 6, nº 2 (Antioquia, Colombia, 2013), pp. 321-29.

Gómez Menéndez, Llanos, "Comunicación de masas y futurismo: la conformación del público y la escena mediática", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº 45 (Madrid, julio-octubre 2010). <https://pendientemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/comfutur.html>.

_____, "L'uomo macchina y la transformación del ideario futurista", *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 14 (Madrid, 2011), pp. 125-35.

Leiber, David, *La Scène futuriste*. Paris: Editions du CNRS, 1989.

_____, "L'eredità del futurismo", en *Futurismo, 1909-2009, Velocità+Arte+Azione* (ed. Giovanni Lista y Ada Masoero). Milán: Skira, 2009, pp. 272-91.

Marinetti, Filippo Tommaso, "Le Futurisme", *Le Figaro* (Paris, 20 febrero 1909); "Fondazione e manifesto del futurismo", *Poesia*, nº 1-2 (Milán, febrero-marzo 1909).

_____, "Manifiesto tecnico della letteratura futurista". Milán: Direzione del Movimento Futurista, 1912. Reed. en *Poeti futuristi*. Milán: Edizioni futuriste di Poesia, 1912.

_____, "La Divina commedia è un verminaio di glossatori" (1917), en F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (ed. Luciano De Maria). Milán: Mondadori, 1998.

_____, "Gli avvisi luminosi. Lettera aperta a S.E. Mussolini", *L'Impero*, V, nº 37 (12 febrero 1927).

Mattioli, Laura, "The Collection of Gianni Mattioli from 1943 to 1953", en *The Mattioli Collection: Masterpieces of the Italian Avant-garde*, catalogue raisonné. Milán: Skira; Londre: Thames and Hudson, 2003, pp. 13-61.

Pavese, Cesare, "Ieri e oggi", *L'Unità* (Turín, 3 agosto 1947).

Salaris, Claudia, "Marketing Modernism: Marinetti as Publisher" (trad. Lawrence Rainey), en *Modernism/Modernity*, vol. 1. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.

_____, "Futurismo. La prima avanguardia", *Art e Dossier*, 252 (Florencia; Milán, 2009).

Sinisi, Silvana, "Depero: una vocazione allo spettacolo", *Marcatré*, nº 50-55 (Urbino, febrero-julio 1969), pp. 342-80.

Trisbis (seud. de Luca Beltrami), "Le colonne luminose nella civiltà moderna", *La Perseveranza* (Milán, 21 noviembre 1903).

Verdone, Mario, "Caratteri dello spettacolo futurista", en *Futurismo 1909-1944* (ed. Enrico Crispolti). Milán: Mazzotta, 2001, pp. 163-70.

IV. Obras de referencia

I.1 Libros

Benzi, Fabio, *Il Futurismo*. Milán: Motta, 2008.

Berghaus, Günter, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Oxford: Berghahn Books, 1996.

Birulli, Viviana (ed.), *Manifesti del Futurismo*. Milán: Abscondita SRL, 2008.

Boccioni, Umberto, *Pittura e scultura futuriste (dinamismo plastico)*. Milán: Edizioni Futuriste di Poesia, 1914.

_____, *Gli scritti editi e inediti*. Milán: Feltrinelli, 1971.

Braun, Emily, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Calvesi, Maurizio, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*. Milán: Lerici, 1966.

Carà, Carlo, *La mia vita*. Milán: Abscondita, 2002. (Carte d'Artisti 26).

Caruso, Luciano, *Fortunato Depero: Liriche radiofoniche*. Florencia: SPES, 1987.

Cioli, Monica, *Il fascismo e la sua arte*. Florencia: Olschki, 2011.

Cortesini, Sergio, *'One day we must meet': La politica artistica italiana e l'uso dell'arte contemporanea come propaganda dell'Italia fascista negli Stati Uniti tra 1935 e 1940*. Tesis doctoral, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2003.

Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March

La Fundación Juan March ha publicado más de 180 catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Agotada la edición en papel de la mayoría de ellos, desde enero de 2014 están disponibles en soporte digital en el portal Todos nuestros catálogos de arte desde 1973 en www.march.es

1966

🏛️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

🏛️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

🏛️ ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

🏛️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

🏛️ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

🏛️ EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

🏛️ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

🏛️ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

🏛️ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

🏛️ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

🏛️ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

🏛️ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

🏛️ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

🏛️ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés) 📍 📍

🏛️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editando se catálogos específicos en muchos casos]

🏛️ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

🏛️ ARS MEDICA. Texto de Carl Zigrosser

🏛️ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

🏛️ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

🏛️ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

🏛️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

🏛️ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

🏛️ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

🏛️ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

🏛️ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

🏛️ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

🏛️ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

🏛️ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

🏛️ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

🏛️ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

🏛️ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

🏛️ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

🏛️ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

🏛️ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

🏛️ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

🏛️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

FERNANDO PESSOA. EL ETERNO VIAJERO. Textos de Teresa Rita Lopes, María Fernanda de Abreu y Fernando Pessoa

1982

🏛️ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

🏛️ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

🏛️ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

LEYENDA: 🏛️ Publicaciones agotadas | 📍 Exposición en el Museo Fundación Juan March, Palma | 📍 Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

📖 KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

📖 VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

📖 ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

📖 FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

📖 PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

📖 ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

📖 ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

📖 GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

HENRI CARTIER-BRESSON. RETROSPECTIVA. Texto de Ives Bonnefoy. Ed. francés

1984

📖 EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

📖 JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

📖 FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y

📖 JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

📖 JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

📖 ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

📖 VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

📖 XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

📖 ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

📖 MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

📖 ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

📖 ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

📖 OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehlemann y Hans Günter Wachtmann

1987

📖 BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

📖 IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

📖 MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

📖 EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

📖 ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

📖 COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

📖 RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

📖 EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

📖 ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

📖 ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

📖 CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalkí, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

📖 ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Christoph Becker y Andy Warhol

📖 COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

📖 PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

📖 VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, Mª João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

📖 MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

📖 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed.)

1992

📖 RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

📖 ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

📖 DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

📖 COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

📖 MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

📖 PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

📖 MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

📖 GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

📖 ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

📖 TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

📖 FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero

1995

📖 KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Kojá

📖 ROUAULT. Textos de Stephan Kojá, Jacques Maritain y Marcel Arland

📖 MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell

1996

📖 TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

📖 TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

📖 MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares

📖 MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1ª ed.)

📖 PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés) [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

📖 MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

🖼️ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

🖼️ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics*. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella **C P**

🖼️ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo **P C**

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1ª ed.)

1998

🖼️ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

🖼️ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

🖼️ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

🖼️ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

🖼️ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzmann, Lola y Bengt Schwitters

🖼️ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER

🖼️ MIQUEL BARCELÓ. *Cerámicas: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) **P**

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero. Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 **C P**

2000

🖼️ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

🖼️ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL. *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

🖼️ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

🖼️ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther **P C**

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avía **C**

🖼️ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez **P C**

2001

🖼️ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehleemann

🖼️ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

🖼️ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

🖼️ RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródcchenko **P C**

2002

🖼️ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

🖼️ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

🖼️ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Ucar **C**

🖼️ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales **C**

🖼️ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura **C P**

2003

🖼️ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

🖼️ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

🖼️ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo **C P**

🖼️ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose **C**

🖼️ ESTEBAN VICENTE *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning **C**

🖼️ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avía y Lucio Muñoz **P**

🖼️ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/

castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

🖼️ MAESTROS DE LA INVENCION DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

🖼️ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

🖼️ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch **C P**

🖼️ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana **P**

🖼️ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

🖼️ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

2005

🖼️ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuijl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

🖼️ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehleemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

🖼️ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

🖼️ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

🖼️ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

🖼️ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

🖼️ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manu el Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traducidiéndose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/anteriores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán **P**

2008

MAXIMIN. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Boris Groys, Ekaterina Bobrinskaja, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés **P C**

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

PABLO PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. Suite Volland. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

UN COUP DE LIVRES (UNA TIRADA DE LIBROS). Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication. Texto de Guy Schraenen. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

2011

AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goez, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano **P**

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

2012

GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Mislser, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés **C P**

LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco,

Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés
LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés

2013

DE LA VIDA DOMÉSTICA. BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES DEL SIGLO XVII. Textos de Teresa Posada Kubissa

EDUARDO ARROYO: RETRATOS Y RETRATOS. Textos de Manuel Fontán del Junco, Oliva María Rubio y Michel Sager

PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. en castellano e inglés

SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. LA FANTASÍA Y LO FANTÁSTICO EN LA ESTAMPA, EL DIBUJO Y LA FOTOGRAFÍA. Textos de Yasmin Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach. Eds. en castellano e inglés

2014

GIUSEPPE ARCIBOLDO. DOS PINTURAS DE FLORA. Textos de Miguel Falomir, Lynn Roberts y Paul Mitchell. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: MEDIOS MÍNIMOS, EFECTO MÁXIMO. Textos de Josef Albers, Nicholas Fox Weber, Jeannette Redensek, Laura Martínez de Guereñu, María Toledo y Manuel Fontán del Junco. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: PROCESO Y GRABADO (1916-1976). Texto de Brenda Danilowitz. Eds. en castellano e inglés **P C**

KURT SCHWITTERS. VANGUARDIA Y PUBLICIDAD. Textos de Javier Maderuelo y Adrian Sudhalter. Eds. en castellano e inglés **P C**

DEPERO FUTURISTA (1913-1950). Textos de Fortunato Depero, Manuel Fontán del Junco, Maurizio Scudiero, Gianluca Poldi, Llanos Gómez Menéndez, Carolina Fernández Castrillo, Pablo Echaurren, Alessandro Ghignoli, Claudia Salaris, Giovanna Ginex, Belén Sánchez Albarrán, Raffaele Bedarida, Giovanni Lista, Fabio Belloni, Aida Capa y Marta Suárez-Infiesta. Eds. en castellano e inglés.

Para más información: www.march.es

CRÉDITOS

Este catálogo, junto a su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición

DEPERO FUTURISTA 1913-1950

Fundación Juan March, Madrid
10 octubre 2014 – 18 enero 2015

CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

Fundación Juan March

Manuel Fontán del Junco, Director de Exposiciones
Aida Capa, Coordinadora de Exposiciones
Marta Suárez-Infiesta, Asistente, Departamento de Exposiciones

Con la colaboración de Maurizio Scudiero, Gianluca Poldi, Llanos Gómez Menéndez, Carolina Fernández Castrillo, Alessandro Ghignoli, Pablo Echaurren, Claudia Salaris, Giovanna Ginex, Belén Sánchez Albarrán, Raffaele Bedarida, Giovanni Lista y Fabio Belloni

EXPOSICIÓN

Coordinación de seguros, transporte y montaje

José Enrique Moreno, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Diseño de montaje

Frade Arquitectos y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Montaje

Momex

Enmarcación

Decograf

Seguros

AGE Assicurazioni, Bolonia; Arthur J. Gallagher & Co; MAG JLT, Roma; March JLT; Willis Italia; XL Group

Transporte

SIT Transportes Internacionales

Restauración

Lourdes Rico, Celia Martínez, María Victoria de las Heras

CATÁLOGO

De esta edición

© Fundación Juan March, Madrid, 2014
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2014

Textos

De los textos de:

Giacomo Balla, Carlo Carrà, Fortunato Depero y Filippo Tommaso Marinetti: © VEGAP, Madrid, 2014.
Umberto Boccioni, Arnaldo Bonzagni, Bruno Corra, Remo Chiti, Arnaldo Ginna, Pino Masnata, Vinicio Paladini, Ivo Pannaggi, Enrico Prampolini, Romolo Romani y Emilio Settimelli: © sus legítimos herederos o sus representantes legales

Luigi Russolo: © Cortesía de Marsiglione Arts Gallery Como, Italia

© Fundación Juan March
© Manuel Fontán del Junco
© Maurizio Scudiero
© Gianluca Poldi
© Llanos Gómez Menéndez
© Carolina Fernández Castrillo
© Alessandro Ghignoli
© Pablo Echaurren
© Claudia Salaris
© Giovanna Ginex
© Belén Sánchez Albarrán
© Raffaele Bedarida
© Giovanni Lista
© Fabio Belloni
© Aida Capa y Marta Suárez-Infiesta

Coordinación y producción editorial

Aida Capa, Marta Suárez-Infiesta y Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones
Fundación Juan March

Traducciones

Italiano/español

Juan Carlos Reche: pp. 383, 386, 389, 391, 393, 399, 402, 404-407, 409, 411, 413, 415, 417, 419-421, 424, 425, 428-430

Carolina Fernández Castrillo: pp. 267-279

Llanos Gómez Menéndez: pp. 251-265, 293-297, 305-307, 339-345, 347-353, 361-380, 395-398, 400-402, 421-424

Inés d'Ors: pp. 251-265, 293-297, 339-345, 363, 364, 376-380, 324

Inglés/español

Elvira Villena: pp. 309-317, 329-337

Paloma Farré: pp. 425-427

Edición y revisión de textos

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Diseño de catálogo

Guillermo Nagore

Tipografías antología

Alfonso Meléndez: pp. 370, 372, 374, 394, 400, 402, 406, 408, 410, 412, 414, 416, 418

Fernando Fuentes: pp. 386, 388, 390, 392

Fotomecánica e impresión Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

Encuadernación Ramos S.A., Madrid

Papel Creator Vol 135 g.



Edición en español (cartoné)

ISBN 978-84-7075-624-5
Depósito Legal M-23432-2014

Edición especial limitada (española)

ISBN 978-84-7075-626-9
Depósito Legal M-27183-2014

Edición en inglés (cartoné)

ISBN 978-84-7075-625-2
Depósito Legal M-23433-2014

Edición especial limitada (inglesa)

ISBN 978-84-7075-627-6
Depósito Legal M-27185-2014

Cubierta: composición tipográfica de Guillermo Nagore inspirada en el libro *Depero futurista, 1913-1927* (Milán: Dinamo Azari, 1927), de Fortunato Depero. **Contracubierta:** Mario Castagneri, fotografía de Depero en el camerino del Teatro Trianon de Milán (Depero pintor y poeta), c. 1924. Archivo Depero

De las reproducciones autorizadas

Para las obras de Fortunato Depero en la colección del MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, y del MART, Archivo del '900: © Fortunato Depero, VEGAP, Madrid, 2014. Para el resto de obras de Fortunato Depero: © Eredi Depero, 2014

Para las obras de Giacomo Balla, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Gino Severini y Andy Warhol: © VEGAP, Madrid, 2014 y The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./VEGAP, Madrid, 2014

Créditos fotográficos

© **A. C. Futur-ism, Roma:** cat. 136; cat. 204. © **Archivo Depero:** cat. 1, p. 30; cat. 31, p. 53; cat. 80, p. 93; cat. 81, p. 92; cat. 107, p. 145; cat. 119, p. 65; cat. 130, p. 145; cat. 149, p. 108; cat. 172, p. 185; cat. 174, p. 191; cat. 175-176, p. 190; cat. 192, p. 213; cat. 220, p. 222; cat. 221, p. 225; cat. 264, p. 235 e imagen de contracubierta. © **Archivo Fotografico Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia. Foto: Fotostudio Rapuzzi:** cat. 84, p. 97. © **Archivo Galleria Campari:** cat. 160, p. 171; cat. 165, p. 171; cat. 185, 194, 218, 224, p. 168; cat. 225, p. 172; cat. 226, p. 171; cat. 227, p. 170; cat. 228, p. 169; cat. 229, p. 170; cat. 230, p. 173; cat. 231, p. 172; cat. 232, p. 173; cat. 242, p. 167; p. 318 y fig. 9, p. 324; fig. 5, p. 322; fig. 8, p. 323; fig. 9, p. 333. © **Archivo Lafuente. Fotos: Ediciones la Bahía, Cantabria:** cat. 2, p. 31; cat. 4, 5, p. 32; cat. 6, 7, 8, p. 33; cat. 15, 18, p. 34; cat. 19, p. 38; cat. 36, p. 50; cat. 38, p. 48; cat. 73, p. 78; cat. 132, p. 110; cat. 135, p. 144; cat. 152, p. 153; cat. 155, 157, p. 161; cat. 223, p. 229; cat. 233, p. 218; cat. 243, p. 233; cat. 255, p. 234; cat. 256, p. 233; cat. 262, p. 234; cat. 265, p. 237; cat. 271, p. 241. © **Biblioteca Fundación Juan March, Madrid:** fig. 16, p. 352. © **Biblioteca Fundación Juan March, Madrid (Fondo Fernando Zóbel):** fig. 3, p. 349. © **Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella:** p. 346. © **Cívica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milán:** fig. 4, p. 311; fig. 8, p. 312; fig. 9, pp. 308 y 312; figs. 10, 11 y 12, p. 313. © **Colección Carlo Belloli, Basilea:** fig. 10, p. 324; fig. 12, p. 334. © **Colección Gireffi:** cat. 76, p. 82. © **Colección particular, Suiza, en depósito en la Peggy Guggenheim Collection, Venecia:** fig. 1, p. 268; fig. 4, p. 270; figs. 7 y 9, p. 271; fig. 10, p. 272. © **Cortesía Cívico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milán:** cat. 9, p. 39; cat. 11, p. 42. © **Cortesía Fondazione Marconi, Milán y Archivio Baj, Vergiate:** fig. 11, p. 351. © **Cortesía Studio 53 Arte, Rovereto:** cat. 93, p. 117; cat. 125, p. 158; cat. 184, pp. 206-207; cat. 200, p. 204. © **Cortesía Studio Fabio Mauri:** fig. 13, p. 352. © **Elisabetta Catalano:** fig. 14, p. 352. © **Fondazione Torino Musei:** fig. 12, p. 261. © **Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung, Wiesbaden:** fig. 11, p. 334. © **Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, con permiso del Ministero dei Beni delle Attività Culturali e del Turismo:** fig. 15, p. 262; fig. 9, p. 351. © **L'Arrenario Studio Bibliografico:** cat. 17, pp. 36-37; cat. 44, p. 52; cat. 178, p. 130. © **Marcello Francone, 2014:** fig. 12, p. 325. © **MART, Archivo del '900:** cat. 16, p. 35; cat. 27, 36, p. 50; cat. 37, p. 49; cat. 64, p. 77; cat. 94, p. 112; cat. 108, 109, p. 132; cat. 110, p. 126; cat. 112, p. 143; cat. 116, p. 112; cat. 131, p. 143; cat. 133, p. 237; cat. 137, p. 179; cat. 138, p. 101; cat. 148, p. 101; cat. 150, p. 110; cat. 151, p. 157; cat. 164, p. 112; cat. 168, p. 188; cat. 169, p. 193; cat. 170, 171, p. 192; cat. 181, p. 208; cat. 182, p. 188; cat. 208, p. 221; cat. 217, p. 211; cat. 236, p. 228; cat. 237, p. 183; cat. 244, 245, p. 229; cat. 246, 247, p. 230; cat. 265, p. 237; cat. 267, 268, 269, p. 240; cat. 270, 273, p. 241; cat. 274; p. 4 y fig. 1, p. 306; p. 6 y fig. 8, p. 290; p. 18; p. 240; p. 250; p. 266; fig. 23, p. 277; fig. 1, p. 282; p. 286 y fig. 5, p. 289; fig. 1, p. 288; fig. 7, p. 290; fig. 2, p. 300; figs. 2 y 3, p. 306; figs. 4, 6 y 7, p. 307; p. 307; fig. 3, p. 310; fig. 13, p. 313; fig. 14, p. 314; fig. 3, p. 321; fig. 2, p. 330; fig. 3, p. 331; fig. 14, p. 335; p. 328; figs. 1, 2 y 3, p. 340; figs. 4 y 5, p. 341; figs. 6 y 7, p. 342; figs. 8 y 9, p. 343; fig. 10, p. 344; figs. 4 y 5, p. 350; p. 382; pp. 432-433; p. 436; pp. 438-439; p. 441. © **MART, Archivo Fotografico:** cat. 26, p. 45; cat. 48, p. 66; cat. 49, 50, p. 67; cat. 52, p. 71; cat. 143, pp. 148-149; cat. 161, p. 167; cat. 162, p. 178; cat. 163, p. 179; cat. 179, pp. 195 y 298; cat. 180, p. 194; cat. 186, p. 212; cat. 187, p. 197; cat. 188, p. 196; cat. 189, p. 116; cat. 190, 191, p. 213; cat. 193, p. 214; cat. 196, p. 215; cat. 197, 198, p. 216; cat. 201, p. 199; cat. 202, p. 201; cat. 203, p. 199; cat. 205, p. 203; cat. 206, p. 202; cat. 234, p. 214; cat. 253, 254, p. 232; cat. 260, p. 237; cat. 261, pp. 236 y 338; cat. 263, p. 236; cat. 266, p. 239; cat. 275, pp. 242-243; fig. 4, p. 255; fig. 5, p. 256; fig. 18, p. 274; p. 280 y fig. 3, p. 283; fig. 5, p. 283; fig. 6, p. 284; fig. 6, p. 290; fig. 7, p. 312; fig. 2, p. 320; fig. 4, p. 331; figs. 6 y 7, p. 332; fig. 10, p. 334; fig. 1, p. 348; p. 439. © **Massimo & Sonia Cirulli Archive:** cat. 128, p. 152; cat. 156, p. 154. © **Merrill C. Berman Collection. Fotos: Jim Frank y Joelle Jensen:** cat. 30, p. 43; cat. 35, p. 55; cat. 39, p. 63; cat. 40, 41, 42, p. 44; cat. 45, p. 55; cat. 74, p. 78; cat. 78, p. 83; cat. 102, 103, p. 53; cat. 105, p. 110; cat. 106, p. 102; cat. 111, p. 145; cat. 123, p. 155; cat. 124, p. 161; cat. 129, p. 103; cat. 134, p. 155; cat. 154, 158, 159, p. 161; cat. 166, p. 187; cat. 167, p. 186; cat. 173, p. 185; cat. 207, p. 234; cat. 209, 210, 211, 212, p. 131; cat. 213, p. 224; cat. 219, p. 226; cat. 222, p. 216; cat. 233, p. 218; cat. 235, p. 228; cat. 240, 241, p. 231; cat. 248, p. 130; cat. 249, p. 231; cat. 250, p. 227; cat. 251, p. 231; cat. 257, p. 238; cat. 258, 259, p. 130. © **Ministero delle Attività Produttive, Roma:** fig. 14, p. 262. © **Musei Civici di Venezia:** fig. 9, p. 259. © **Studio fotografico Luca Carrà:** cat. 95, p. 95; cat. 114, p. 140; cat. 121, p. 27. © **The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, Nueva York, DACS, Londres 2009** © **Tate, Londres/Photo Scala, Florencia, 2014:** fig. 18, p. 315. © **The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia, 2014:** fig. 2, p. 348. © **The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, Nueva York/Scala, Florencia, 2014:** fig. 2, p. 310. © **Vittorio Calore:** cat. 10, p. 40; cat. 20, p. 40; cat. 21, 22, p. 39; cat. 23, 24, 25, p. 42; cat. 33, p. 47; cat. 34, p. 36; cat. 46, p. 40; cat. 51, 53, p. 70; cat. 54, p. 81; cat. 55, p. 74; cat. 56, p. 72; cat. 57, p. 74; cat. 58, p. 72; cat. 59, 60, p. 73; cat. 61, p. 74; cat. 62, p. 76; cat. 63, p. 77; cat. 65, p. 86; cat. 66, 67, 68, 69, p. 79; cat. 70, p. 80; cat. 71, p. 72; cat. 75, p. 87; cat. 77, p. 83; cat. 79, p. 84; cat. 82, pp. 88-89; cat. 83, pp. 98-99; cat. 86, p. 95; cat. 87, p. 75; cat. 88, p. 107; cat. 89, p. 142; cat. 90, p. 96; cat. 91, p. 96; cat. 92, p. 85; cat. 96, p. 119; cat. 97, p. 118; cat. 98, p. 120; cat. 99, pp. 122-123; cat. 100, pp. 120-121; cat. 101, pp. 124-125; cat. 113, pp. 136-137; cat. 115, p. 141; cat. 117, 118, p. 142; cat. 120, p. 80; cat. 122, p. 146; cat. 148, p. 176 y fig. 5, p. 307; cat. 153, pp. 162-163; cat. 195, p. 211; cat. 239, p. 127; figs. 2 y 3, p. 268; fig. 11, p. 272; figs. 14 y 16, p. 273; fig. 17, p. 274; fig. 22, p. 276

No ha sido posible en todos los casos localizar o contactar a los autores o a sus representantes. En su caso, rogamos contacten con la Fundación Juan March en: direxpo@expo.march.es


FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es




BANCA MARCH

Con la colaboración de la Embajada de Italia en España
y del Instituto Italiano de Cultura



Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

