

La casa futurista Independiente - móvil- desmontable- mecánica divertida

Dr. Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

En 1920 Volt (Vicenzo Fani), escritor nacionalista vinculado al futurismo publicaba en *Roma Futurista*, “La casa futurista Independiente - móvil- desmontable- mecánica divertida” un manifiesto en clave de humor que denuncia el problema de historicidad de la arquitectura futurista, la superación de la visión de Sant’Elia y la creación de un hábitat para el hombre de la era de la mecánica. El texto denuncia la glorificación estática ligada a la muerte, reivindicando la posibilidad de un nomadismo mecánico como el que había planteado Apollinaire en *L’Antitradizione futurista* (1913)¹ o Marinetti en *Nascita di un’estetica futurista* (1915)². Esta extravagante concepción arquitectónica menciona la renovación de los interiores, con habitaciones independientes que se desplazarían dentro de la casa, e incluso podrían ser autónomas. Los interiores serían sustituidos por toboganes y montañas rusas, eliminando cualquier vestigio de mobiliario y decoración³.

¹ “Nomadismo épico exploración urbana. Arte de los viajes y de los paseos”. APOLLINAIRE, G. *L’Antitradizione futurista*. Milán: Direzione del movimento futurista, 29 de junio de 1913.

² MARINETTI, F. T.: “Nascita di un’estetica futurista”, *Guerra sola igiene dell’mondo* (119-122) en IENGO, F. *Cultura e Città nei manifesti del primo futurismo (1909-1915)*. Chieti: Vecchio Faggio Editore, 1986, pp. 160-161.

³ “Las casas más grandes tendrán habitaciones que se puedan mover de una fachada a otra como vagones, o que suban de la planta baja al techo como amplios ascensores. Estas habitaciones, si es necesario, podrán separarse del edificio y cargarse sobre trenes especiales, o bien engancharse a la cabina de un zeppelin. El dueño de la casa sólo tendrá que dar una orden antes de acostarse, en Roma, y se despertará el día siguiente, en su propia cama, en Milán, en París o en Nueva York. (...) *El arte decorativo*, los muebles y la decoración interna de la casa futurista estarán inspirados en el dinamismo de la arquitectura. Nosotros borraremos de las paredes de nuestras habitaciones cualquier huella o recuerdo del pasado. Los armarios prehistóricos, las cómodas monumentales, los artesonados, las alfombras persas, los bituminosos cuadros al óleo, las acuarelas deslavazadas, las macabras calcografías, las fotografías amarillentas, las panoplias oxidadas, los minuciosos arabescos, las chucherías rococó, los azulejos, los mosaicos, las taraceas, los encajes de bolillos, los objetos de vidrio de Murano, las porcelanas de Sèvres, los tapices, las cortinas, los jarrones chinos, los objetos en falso estilo japonés, los desechos de los zocos turcos, los exotismos, los objetos de metal galvanizado en estilo asiático bizantino o medieval, las ñoñerías clásicas, las forunculosis del XVII, las cursilerías del XVIII, las pompas fúnebres de estilo imperio, las rígidas estilizaciones florales, la torpe preñez del nuevo estilo teutónico, las ‘luisicatorcerías’, las ‘luisquincerías’, las ‘luisdieciseirías’, todos estos inmundos y malolientes trastos de chamarileros que los siglos han acumulado con el polvo y la polilla de nuestros pisos antiguos serán barridos por nosotros sin piedad y devorados por un pirotécnico incendio de líneas. Estamos hartos de vegetar en casas que apestan por el aliento de 100 generaciones. De ahora en adelante no comeremos, ni dormiremos, ni nos aparearemos sino en casas diseñadas a imagen y semejanza de nuestros cerebros”. VOLT (FANI, V.) ‘La casa futurista. Independiente - móvil- desmontable- mecánica divertida’, *Roma Futurista* (Roma), a. III, nº 81-82, 25 de abril, 2 de mayo de 1920.

El futurismo no era el de los años diez. La muerte de Boccioni y Sant'Elia parecía anticipar el fin del movimiento. De ahí que golpe de efecto de Marinetti fuera continuar frente a su desaparición y la disidencia de otros grandes como Carrá, Sironi o Soffici que se habían pasado a la denostada tradición. Las investigaciones de Balla, pese a estar en fase de tránsito, así como el trabajo de Depero y Prampolini, establecen un puente entre el periodo heroico y el segundo futurismo. Los criterios no eran solo pictóricos. Con el manifiesto *Ricostruzione Futurista dell'Universo* redactado a finales de 1914 y publicado el 11 de marzo de 1915, su propuesta creativa se dirigía a un amplio arco de intereses. Aparte de la superación definitiva de la influencia de Boccioni, la premisa era pasar de la imagen arquitectónica que se había fraguado en el primer periodo a través de los dibujos de Sant'Elia y Chiattonne, a un desplazamiento a la realidad cotidiana: decoración, ambientación y equipamiento en clave de *dinamismo y complejos plásticos*, basándose en la inmediata realización arte/vida aplicable a todos los terrenos. Una legitimación plástica que ocupará sus bases teóricas y una interpretación clave para la experiencia del segundo futurismo.

Se pasa de la actitud eufórica de los años 10 a la renovación estética en la que la expansión a la vida lleva pareja intervenir en los ambientes circundantes. Las experiencias atmosféricas de los *complejos plásticos* iban más allá de cualquier enclaustramiento determinado por los espacios tradicionales. Investigaciones postboccionianas en las que destacan principalmente los artistas nombrados anteriormente, los primeros firmantes del manifiesto de *Ricostruzione...*, continuando el último la línea de investigaciones y soluciones plásticas. Si el texto hablaba de un paisaje artificial, de la abstracción de las líneas de fuerza, de la velocidad de la visión y la fusión entre arte y ciencia, lo que se determinaba era la búsqueda de un estilo futurista. La concreción de las investigaciones llevadas a cabo en 1915-1916 lleva en el terreno práctico a una variedad industrial de objetos y ambientaciones.

1. Primeras aproximaciones. Balla y Prampolini

Los primeros ensayos sobre decoración se formulan por Giacomo Balla entre 1910 y 1915, con el estudio de muebles y ambientes cromáticos de la casa "Lowestein" de Düsseldorf (1912) y la decoración de la habitación de su hija Elica (1914), repetida con variaciones para los hijos de Marinetti y Cosmelli. Organizará planos para decoración y

uso doméstico, cuyas sorprendentes y originales soluciones inspirarán su obra-manifiesto en la decoración de su *Casa Futurista Balla* de la Via Porpora nº 2, en Roma (1919). En octubre de 1918 en la *Mostra del Pittore futurista Balla* en la Casa d'Arte Bragaglia, publicaba siete mandamientos bajo el *Manifiesto del colore*, en que explicaba como la tecnología había hecho inútil cualquier posibilidad de mimesis en arte “dada la existencia de la fotografía y de la cinematografía, la reproducción pictórica veraz no interesa ni puede interesar a ninguno” y cómo el color debería dominar la pintura como privilegio italiano para contrarrestar la impotencia colorista de la pintura nórdica. Por tanto la pintura futurista “siendo y debido ser siempre más una explosión de color no puede ser más que divertidísima, audaz, aérea, eléctricamente lavada, dinámica, violenta e interventista”⁴. La experiencia que relaciona la pintura con la ambientación se concreta en la escenografía de *Feu d'artifice*, un paisaje artificial con el cual empezará a determinarse por la creación de ambientes derivados del teatro y fueron una experiencia según los testimonios de su hija Elica⁵.

En 1921 realizará la decoración del “Bal Tic Tac” en la Via Milano en Roma, basado en el cromatismo, juegos de luces, móviles y las figuras de hierro, que pendiendo del techo configuraban una escenografía de influencia teatral. Las preferencias de Balla se decantaban por las líneas curvas y sinuosas, cierto magicismo en la creación de formas artificiales, la búsqueda de un dinamismo abstracto de volúmenes y la utilización de colores primarios.

Balla terminaría convirtiendo su casa en un taller abierto al público. Todos los días de 15 a 19 exponía los resultados de su trabajo, en que destacaban la creatividad de sus muebles, que se movían entre la tradición del Lazio y la sensibilidad futurista. Pintados con colores primarios de gran brillantez, se estructuraban como volúmenes que invitaban al juego, participando de manera global en la decoración de la sala. También intervino en el ámbito de la moda y el diseño (juegos de té y café, manteles, cerámicas, etc.) generalmente en motivos abstractos u otros determinados por una imaginación desbordante como sus flores futuristas.

El trabajo de Balla influiría en Prampolini, en el caso de su *Casa d'Arte Italiana*, la primera casa de arte fundada por el pintor y Mario Recchi en 1918, Con la primera sede

⁴ MASOERO, A. *Nel giardino di Balla. Futurismo 1912-1928*, Milán: Mazzotta, 2004, p. 9.

⁵ “El laborioso trabajo, los estudios y la realización de Fuegos de artificio supusieron para Balla una gran experiencia; de hecho toda aquella serie de cuadros que pinta entre 1917 y 1918 titulados líneas-fuerza de paisaje, representan un ambiente, una escena- siempre la misma- sobre la cual se reflejan las distintas sensaciones del artista como las luces sobre la escena”. MASOERO, A. envía a BALLA, E. en FAGIOLO DELL'ARCO, M. *Futur natura. La svolta di Balla 1916-1920*. Milán: Fonte d'Abisso, 1999, p. 16.

en Via S. Nicolo da Tolentino y posteriormente en Francesco Crispi, que desarrollaba el carácter experimental que se mantenía en el manifiesto de *Ricostruzione...*, a través de proyectos de mobiliario, decoraciones de paredes asimétricas y pinturas dinámico-geométricas similares a los trabajos que estaba realizando en el campo pictórico.

2. Le Case d'Arte Futuriste. La experiencia de Depero

Los principios del manifiesto servirán de acicate a los pintores para establecer las *Case d'arte futuriste*, centros de artesanía artística para la creación seriada e industrial de muebles, objetos y decoración de interiores. Mencionadas la Casas de Balla, Prampolini y Bragaglia en Roma -en esta última se editaba además la revista *Cronache d'Attualità* desde el que se elaboró todo el programa sobre artes aplicadas-, el núcleo en que se articuló todo el proyecto decorativo del movimiento italiano durante el segundo futurismo fue el taller de Depero. El artista había vuelto a Rovereto, su ciudad natal, en 1919, después de la intensa experiencia con Balla en Roma. Su taller se convirtió en un laboratorio de experiencias -que posteriormente le llevarían a Milán, Roma, París y Nueva York-, un punto de partida a través del que filtrar toda la experiencia de los años anteriores, desarrollando una labor artística más allá de la pintura y la escultura. La arquitectura debería ser un “edificio de estilo ruidista demontable (...) el paisaje artificial”. En cuanto a la decoración aboga por una composición a mediante fragmentos exclusivamente plásticos. Algunos ejemplos de cómo se desarrollaba el trabajo de la *Casa d'Arte Depero* están condensados en pinturas como *La Casa del Mago* (1919-29), *Io e mia moglie* (1919), *Lettrice e ricamatrice automatiche* (1920) o *La Ricamatrice* (1922), que en clave lírica exaltan y documental el trabajo que se hacía, como si los operarios fueran hombres mecanizados en un ambiente artificial. El propio Marinetti apeló a ella como “La maison magique de Depero” en la que “con verdadera potencia mágica Depero había creado a golpes de entusiasmo obras cargadas de color”⁶. Pero el taller obedecía a fines comerciales, un lugar destinado a crear objetos artísticos para el mercado “desarrollo de mi industria de arte, que se limita por ahora a la producción de decoraciones y ambientes está en primer lugar sustituir con intenciones ultramodernas todo tipo de decoraciones *gibelin*, alfombras persas, turcos, árabes, indios que hoy invaden cualquier ambiente; en segundo lugar es consecuencia del primero; esta iniciar una necesaria y urgente creación de una decoración de interiores, sea salón, sea salón

⁶ SCUDIERO, M., envía a MARINETTI, F.T., “La Casa magica di Depero” en XXVI Mostra del pittore futurista Depero. Trento, noviembre de 1921.

teatral o de hotel, sea un edificio aristocrático; ambiente correspondiente a una moda contemporánea, apta a recibir todo el arte de vanguardia que hoy está en pleno desarrollo⁷. Esta situación de *management* situaba al artista muy cerca de las ideas de Marinetti en cuanto a la propaganda artística, que realizaba a través de una continua investigación de invenciones y fantasías, en que el concepto del juego se utilizaba para crear formas fácilmente intercambiables. Por tanto concibe un espacio destinado a todo tipo de creación plástica⁸ desde el que se realizaran algunas decoraciones de interiores y diseño de mobiliario más destacados del futurismo italiano.

Depero establecía una obra de raíz doble. Por un lado la tradición futurista que arranca de su manifiesto de *Ricostruzione*. Por otro, la lectura de las formas tradicionales del norte de Italia de influencia austriaca. En la *Casa d'arte de Rovereto*, diseñó angulosos muebles y decoraciones de perfiles dentados que recuerdan a las formas decorativas de la arquitectura alpina del Trentino y del Tirol. Muebles inspirados en flores y fauna mágicas e interesantes propuestas de las sillas -aunque la mayoría no escaparon del boceto-, muebles en los que había una concepción fantástica, volúmenes asimétricos más allá de su capacidad ergonómica. Estos intereses los extrapoló al diseño de pabellones plásticos futuristas que anteriormente había aplicado en otros ambientes como los decorados para Diaghilev en los ballets de Stravinski *Fuegos de Artificio* y *El canto del ruiseñor*.

El ambiente escenográfico y la influencia de Balla aparece la decoración del *Cabaret del Diavolo* (1921) en los sótanos del Hotel Élite et des Étrangères en la Via Basiliacata de Roma de Gino Gori, simpatizante futurista y amigo de Luciano Folgore, basado en el estudio cromático de los muebles, la decoración, la iluminación y los ambientes. Estaban constituidos en las tres partes del cabaret y recibían los nombres de En el Cielo, En el Purgatorio y En el Infierno, una especie de recorrido dantesco con muebles sinuosos, inspirados en el folclore tirolés, pinturas dominadas por el azul, negro y rojo -respondiendo a cada uno de los ambientes-, así como grandes paneles murales, falsos techos e iluminaciones barrocas de marcado contenido escenográfico, como aparecían en otros proyectos del artista. Inaugurado el 19 de abril de 1922 por Marinetti y Folgore, fue una cita ineludible para futuristas, dadaístas, anarquistas, poetas, turistas y bohemios romanos.

⁷ SCUDIERO, M., envía a DEPERO, F., "Depero e la sua Casa d'Arte". Milán: Palacio Cova, 1921.

⁸ Manifiestos, panfletos, portadas de revista, calendarios, anuncios publicitarios, etiquetas, diseño de ropa, edición de libros. Realizó publicidad para empresas como Campari, Verzzochi, Unica, Rimel etc.

Otras decoraciones que hizo fueron las la “Sala del humo” de Villa Notari en Monza con dos decoraciones mural: *Corteo della gran bambola* y *Cabacata fantastica* (1920). “Camera da letto del saltimbanco” para Giuseppe Sprovieri⁹ (1921) que finalmente, por la dificultad que ofrecía el proyecto quedó en unas silla lacadas, la decoración de la “Veglia Futurista” en los salones de la casa Kepel de Rovereto (1923), en que diseñó una disposición efímera de ambientes de trabajo, cuyas exigencias lúdicas estaban acordes con la escenografía y fue observada atentamente por artistas que luego continuaron en una dinámica similar a la suya como Fausto Melotti. Decoraría el comedor del hotel Bristol de Mezano (1923) caracterizado por grandes paneles en la pared pintados a óleo y témpera, donde recuperaba la iconografía del *Cabaret del Diavolo*, el restaurante Zucca de Nueva York (1930) y la “Bottega del vino” de Trento (1932-1938). En una dinámica similar desarrolla los pabellones tipográficos, una tridimensionalización de las palabras en libertad futuristas: el *Pabellón plástico futurista* (1916), el *Pabellón Venecia Tridentina* (1924), el *Quiosco publicitario* (1924), el *Proyecto de pabellón prismático* y el *proyecto de Pabellón de los lápices* (1925), el *Quiosco para la campaña Presbiterio* (1926-27), el *proyecto de Pabellón fascista* (1927), los *Pabellones para la Casa de Arte Futurista Depero* (1927-28), el *Pabellón autopromocional y Campari* (1928), el *Pabellón publicitario Komarek* (1932), el *estudio para Pabellón publicitario vini* (1936) y el más famoso, el Pabellón tipográfico Bestelli-Tumminelli-Treves construido en Monza en 1927.

Tras la fallida experiencia americana en que abrió la *Depero's Futurist House* en Nueva York, se puede hablar de una progresiva politización de sus decoraciones que se dedican a la glorificación fascista. Es un momento en que los motivos son de folclore popular, pero también hay reminiscencias futuristas como “motoristas y aviadores, decididamente deportivos y guerreros”¹⁰. Comisionado por diversas administraciones realiza las ventanas, decoraciones y paneles que le encarga Angiolo Mazzoni para el

⁹ La concreción de la instantaneidad y lo fantástico del eterno. Nace la ideas de un dormitorio del saltimbanqui con paredes de un agrio verde limón, una moqueta gris con dos equilibristas simétricos en el centro, un cubrimiento con saltadores como aquellos que Depero había definido de goma en un cuadro que prefería entre otros (...) y una cama y dos silla lacadas de blanco, con un corazón como el de las barajas, como empuñadura, que fueron construidas y todavía existen. Podríamos documentar en este tiempo de reivindicaciones, una prioridad ya que el total debía ser completado por esferas de diferentes dimensiones y vivamente coloreadas. En lo alto la luz habría debido venir de un ventanal en el que había volando un hombre y una mujer, que se cambiaban de mano y se reencontraban en el filo de los trapecios. SCUDIERO, M. envía a SPROVIERI, G. “Depero recordando”. PASSAMANI, B. *Fortunato Depero*, Bassano del Grappa: Museo Civico, 1970, p. 23

¹⁰ BELLI, G. “Arredo, oggettistica, moda: l'avventura della *Ricostruzione futurista dell'universo*”, CRISPOLTI, E. *Futurismo 1909-1944*, Milán: Mazzotta, 2001, p. 160.

Edificio Postal y de Telecomunicaciones de Trento (1933). Al final de su vida, diseñó la Sala del consejo provincial de la Provincia Autónoma de Trento (1953-56) con nueve paneles de grandes dimensiones con motivos folclóricos, finalmente adaptados en el Museo dedicado a su figura.

Desde el final de la guerra estos trabajos de ambientación de Balla, Depero y en menor medida, de Prampolini ejemplifican la síntesis de las decoraciones de interiores del futurismo. Por ello fueron los elegidos para representar a Italia en la *Exposition internationale des arts décoratifs industriels modernes* de París en 1925.

Otras casas de arte desarrollarían su trabajo en los veinte y treinta. Destacan la de Ugo Giannastasio cuya *Casa d'Arte* en Roma estaba especializada en objetos artesanales y decoración en particular que extendió al trabajo de escenografías y vestuario teatral. *La Casa de Thyacht* en Florencia se consagró a la moda -cerca de los preceptos constructivistas-. Pippo Rizzo fundó en Palermo, la *Casa d'Arte Pippo Rizzo*, que se dedicó a los elementos decorativos enfrentándose a la estética lúdica de Balla y Depero en la sobriedad de su mobiliario y que recuerda los muebles posteriores de Prampolini. Los resultados de sus trabajo se expusieron en la *Mostra internazionale delle arti decorative di Taormina*, 1928. En Palermo también trabajaron Vittoria y Gigia Corona que desarrollaron la producción artesanal de objetos futuristas y elementos decorativos similares a los que había planteado Depero en Rovereto. Tullio d'Albisola ocupa un puesto importante en la renovación de las artes aplicadas en Albisola. Con él colaboraron Munari, Farfa, Tato, Gambetti, Guadenzi, y Diulgueroff (que diseñaría el edificio sede, actualmente visitable, un híbrido de arquitectura racionalista y futurista). Cesare Andreoni creó el taller *Creazione d'Arte Andreoni* en Milán, una de las últimas experiencias futuristas, donde desarrolló sus actividades entre 1928 y 1935. Con la ayuda de Depero experimentó en artes aplicadas, moda y decoración. Diseñó algunos muebles para su casa, aunque la línea de trabajo era pareja al racionalismo, en una actividad que era mucho menos importante que su trabajo como pintor y diseñador. Otras Casa d'Arte reseñables fueron las de Tato en Bolonia y la de Imola de Mario Guido dal Monte.

3. La Casa de Arte Bragaglia y el teatro de los Independientes.

La primera construcción futurista fue realizada por Virgilio Marchi. En 1920 Anton Giulio Bragaglia le ofreció la posibilidad de realizar una moderna construcción y decoración futurista en los sótanos del Edificio Tittoni situado en la Via degli

Avignonesi en Roma, donde habían aparecido restos arqueológicos. Marchi realizó una serie de trabajos en que se ciñó a la complejidad del espacio, utilizando contrafuertes y falsas techumbres para evitar la filtración de humedades y que destacó por el uso de las luces y su carácter laberíntico para lograr efectos sorpresa. Las soluciones de iluminación y las formas angulosas recuerdan a las interpretaciones expresionistas, denotando un marcado tradicionalismo como expresaba en algunos capítulos de sus libros *Architettura Futurista* (1924) e *Italia Nuova Architettura Nuova* (1931). Marchi, en revisiones posteriores, hablaba del aprovechamiento de las irregularidades para colocar el mobiliario, creando nuevas sensaciones no sólo espaciales, sino en aquellos operarios seducidos por la realización de una arquitectura futurista. Como escribía Bragaglia en *Cronache d'attualità*: ‘...el juego de las vueltas, lanzadas en extraños encuentros sobre pilastras y sobre los arcos de estas basílicas diferentes y estupefacientes, me ha vuelto a traer sin esfuerzo a la mente las fugas y los caprichos de la arquitectura futurista’. Algunos ángulos y galerías subterráneas, intersectados con salitas de pasajes y con una especie de pequeño atrio, han sido reunidos entre ellos, en la cadena de lógica arquitectónica resultante, y se ha formado de tal modo el local, adaptado al bar americano anexo al Teatro, diseñado en el sitio por el arquitecto futurista Marchi”¹¹. Era la primera de las edificaciones futuristas y daba respuesta a la subjetividad de un local nocturno cuya extraña configuración hacía que el público se sintiera identificado con el espacio creado. Se convirtió en lugar de intercambio de ideas entre las vanguardias italianas de ese periodo. La primera de las construcciones futuristas¹² (y su decoración) era un híbrido, un bar barroco recubierto de hormigón que aprovechaba los ángulos para crear ambientes diversos¹³ y que incluso el promotor de la obra la denominaba como borrominiana y berlinesca¹⁴.

¹¹ MARCHI, V. en GODOLI, E. y GIACOMELLI, M. *Virgilio Marchi. Scritti di architettura. Architettura futurista. I vertici azzurri di Roma (Il futuro di Roma)*. Florencia: Octavo, 1995 p. 93.

¹² Desde el punto de vista artístico nosotros construíamos por primera vez en Italia una sólida y practicable arquitectura futurista absolutamente nueva y que daba respuesta a la subjetividad de un local nocturno. Consideramos no mentir diciendo que el éxito fue completo y valorado por el hecho de que el Bar de la Casa Bragaglia permanece como uno de los ángulos frecuentados en el local donde el público permanece voluntariamente: signo de que la arquitectura, con sus extraños ángulos, con su variedad, con sus luces misteriosas, resulta sugerente y simpatiza con la vida inherente a él”. *Ibid.* p. 95.

¹³ “Construyó para Bragaglia un bar de teatro en el laberinto de bóvedas subterráneas y pasadizos de las termas romanas de la Via degli Avignonesi. Forró los viejos muros romanos con un caparazón de hormigón, aprovechó las irregularidades de las ruinas para crear una planta libre e introdujo una misteriosa iluminación indirecta. En lugar de esa entrada en la nueva era técnica prometida por Marinetti y sus amigos el primer edificio futurista fue una extraña mezcla de cueva romántica y reforma a secas”. PEHNT, W. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 178.

¹⁴ BRAGAGLIA, A. G.: “Memorie Postume” en VERDONE, M.: *Anton Giulio Bragaglia*. Città de Castello: Bianco e nero, 1965. p. 37.

Las fotografías que han llegado, así como los bosquejos de Marchi, nos remiten a una construcción sinuosa, oscura y abigarrada, cuya concepción obedece más a motivos impositivos que a un verdadero desarrollo creativo, como queda claro en los dibujos *Il teatro degli Indipendenti in Roma* (nº 15) *Il Bar della casa Bragaglia a Roma* (nº 16) publicados en *Architettura Futurista* en el capítulo undécimo, *Le architetture futuriste della casa d'Arte Bragaglia a Roma*.

La disposición netamente escenográfica hizo variar el interés profesional del arquitecto de Livorno, orientándose hacia la escenografía teatral y cinematográfica. Una arquitectura que saliera de los esquemas que la delimitan., para crear ambientes que influyeran decisivamente en las personas, como había manifestado un año antes en su *Manifiesto de la arquitectura dinámica estado de ánimo y dramática* se debería cambiar la decoración y forma de las casas cuyo ambiente llevaría parejo un radical cambio de mobiliario. Al mobiliario futurista se refiere Marchi en 1931 en el sexto capítulo de *Italia Nuova Architettura Nuova*, con el título *Artefici Futuristi*¹⁵ centrado en el debate sobre un mobiliario producido en serie en que se abusa de la máquina denostando la creatividad del artista y que se desarrolla en otros términos en el octavo capítulo *Decorativo Dramático Decorativo Accesorio*. En el libro se describen tres decoraciones del arquitecto: *Hall d'albergo* (nº 18) y dos *Schema di Camera a villa Ariosa in Roma* (nº 29 y 30), de corte racionalista.

4. Ivo Pannagi y la casa futurista Zampini

El futurismo fue influido por otras vanguardias europeas en los años veinte, particularmente por los constructivistas soviéticos y los neoplasticistas holandeses. A partir de 1917 existen contactos entre Theo van Doesburg y la vanguardia italiana, año de la fundación de De Stijl. En esta revista se publican distintos manifiestos y textos futuristas. También van Doesburg escribirá en los distintos medios futuristas entre 1919 y 1920. Este año conocerá a Prampolini en la Bauhaus de Weimar intensificando las relaciones de ambos grupos. El segundo contacto se iniciará en 1922 a través de De Stijl y la revista Noi. Hay influencia en los ambientes geométricos abstractos futuristas, en

¹⁵ “Cuando se dice: decoración futurista se necesita especificar a un nuevo género de educación estética y material de la decoración. Arquitectura futurista, mobiliario futurista, decoración futurista escenografía futurista o, si es más cómodo, arte nuevo aplicado, presuponiendo un distinto espíritu y una capacidad diversa del mastrazgo”. MARCHI, V. en GODOLI, E. y GIACOMELLI, M. *Virgilio Marchi. Scritti di architettura. Italia nuova architettura nuova (seguito di Architettura futurista) Un piccone ideografico. Una tranvía. Un cerchio azzurro*. Florencia: Octavo, 1997 p. 49.

particular los de Marchi y posteriormente de Pannaggi, composiciones de clara influencia neoplasticista. El otro artista que recibiría la influencia de los holandeses fue Paladini, que finalmente se integró en el constructivismo ya que políticamente estaba en las antípodas de la línea oficial futurista.

La obra que mejor refleja este clima de internacionalización que sufre la vanguardia italiana es la decoración de la *Casa Zampini* de Esanatoglia (Macerata) realizada por Ivo Pannaggi. Pannaggi había sido uno de los impulsores de la dimensión mecánica del movimiento ya que había firmado con Paladini del *Manifesto delle arte mecánica futurista* (1922)¹⁶. Conocía el dadaísmo, el constructivismo y la Bauhaus. Había publicado su *Treno in corsa* (1922) en *Der Sturm*. Alexandra Exter, conocida pintora y escenógrafa soviética, se había interesado por el movimiento italiano, colaborando en algunos trabajos con Paladini y, sobre todo, creando vínculos de intercambio entre ambas vanguardias.

Pese a no tener demasiada importancia para el decorador, la casa Zampini pretendía adherirse a los principios mecánicos. Fue construida entre 1925 y el verano de 1926 y se conserva en su totalidad exceptuando la sala de radioaudiciones, recientemente destruida. Las dificultades aparecieron cuando se quiso llevar el proyecto a la práctica, ya que había diseños de mobiliario muy complejos para la época e incluso los tildaron de absurdos e irrealizables.

Una de las características de esta construcción, que no decoró en su totalidad, es que cada habitación debía ser independiente de las otras sirviendo para un fin determinado, una teoría que la acercaría a los *estados de ánimo* que aparecen en la teoría futurista desde sus inicios y que Marchi había recuperado en su *Manifesto* de 1920. Pannaggi conocía bien las experiencias de la vanguardia Europea por el viaje que realizó a París y Alemania en 1923 con Erso Zampini, el industrial que el encargó el trabajo, donde recibió las influencias de El Lissitzky y vieron la exposición de De Stijl. El influjo era tal que los colores elegidos para la decoración fueron blanco, negro y rojo, que dan fe de las experiencias suprematistas de Malevich, que había conocido un año después en la Biennale de 1924 y que inaugura, según palabras de Enrico Crispoli, una fase

¹⁶ “Nosotros los futuristas imponemos a la máquina que rompa su función práctica asumiendo la vida espiritual y desinteresada del arte, y que se convierta en una altísima y fecunda inspiradora. Hoy, sabemos revelar al mundo sus almas tan profundas y sus corazones desmesurados donde serpentean las arquitecturas dinámicas; las nuevas arquitecturas establecidas ya por Sant’Elia y Virgilio Marchi. Pero hace falta distinguir el exterior y el espíritu de la Máquina”. PALADINI, V. y PANNAGGI, I, *Noi* (Roma) a. II s., n.2, mayo de 1923, pp. 1-2.

constructivista en su producción¹⁷. La influencia de Rietveld se denota en los elementos móviles. Como ha señalado Luciani “el resultado es una provocación implicate: una ‘arquitectura interna’ de significativa y vivísima inspiración neoplástica, rietveldiana y vandoesburgiana, en que todo ha estado expresamente construido con líneas y formas nuevas, determinadas por necesidades prácticas”¹⁸.

Era la primera de las decoraciones futuristas que no era de tránsito. La decoración tiene que ver con la función arquitectónica, sin haber elementos aleatorios¹⁹, intentado eliminar los condicionamientos de diferenciación entre las artes, como si se tratara de un motivo arquitectónico pintado²⁰.

Dividida en cuatro partes, la decoración de Pannaggi presentaba la habitación más gélida en la antecámara, que renunciaba a toda comunicación en una interpretación que no se puede separar de De Stijl. El comedor se orientaba como una solución basada en la disposición de los muebles, a partir de planos ortogonales y coloreados para distinguirlos de otros elementos decorativos. La sala de radioaudiciones, montada por los operarios en el mismo lugar, presentaba los aspectos más revolucionarios de la decoración. Como señalaba el arquitecto “es lícito crear un ambiente fantástico y con los más libres encuentros de la plástica arquitectónica”²¹. La sala de audiciones presenta elementos propios de la tradición futurista, en la que la decoración es armónica con los

¹⁷ CRISPOLTI, E. *Il mito della machina e altri temi del futurismo*. Celebes: Trapani, 1969, p. 32.

¹⁸ LUCIANI, R.: “IP: un’architettura vitale in una vita per l’architettura” en CRISPOLTI, E. *Pannaggi e l’arte meccanica futurista*. Milán: Mazzotta, 1995, p. 123.

¹⁹ “Tapetes, muebles, aparatos de iluminación, cristales, puertas decoraciones tejidas expresamente sobre el dibujo- movimientos de paredes. La decoración, sea plástica o pictórica, ha sido abolida, saturando los ambientes de valores plásticos y conservando las formas libres de cada superposición superflua. En todo el apartamento han encontrado lugar solamente 2 cuadros y 2 bajorrelieves. PANNAGGI, I.: “Casa Futurista Zampini” en CRISPOLTI, E. (1995) op. cit, 298.

²⁰ CATERINA TONI, A.: *L’attività artistica de Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926)*. Macerata: La Nuova Foglio Editrice, 1976, p. 105.

²¹ “Relaciones de planos inclinados con luces naciendo y jugando entre ellos; divanes que se internan en las paredes, la vuelta de los haces de luz que llueven desde lo alto a través de cristales opalinos. Sombras tenues, ligerísimas de cristales, que se intersectan con sombras densas de sólidos opacos. Cómodas y útiles sorpresas luminosas de sillones abrigadores en el espesor de los muros, provistos de lámparas suplementarias que se encienden y se apagan automáticamente al sentarse y levantarse las personas. Un tronco de cono negro muy brillante, en medio a las masas rosas, blancos y grises de los muebles y de las paredes, sobre un disco de pergamino *plissée* rodeado de níquel, exprime la tabla ideal de la construcción y el altavoz con su apoyo que lo proyecta del banco de los aparatos hacia el centro de la habitación. Los aparatos a la vista se presentan como con plásticos de las más exquisitas materias: válvulas de espejo, aislantes de porcelana, bobinas hechas de celuloide, ebanitas, latones, acabados niquelados. Sólidas letras en relieve entonan el gusto tipográfico por la precisión mecánica de geometrías elementales en compenetraciones dinámicas, indicando los nominativos de las principales estaciones y los nombres de los inventores: Herz - Righi - Marconi - Popoff. Superficies de espejo multiplican al infinito las formas, complicando de riquezas fantásticas el juego de las perspectivas”. PANNAGGI, I. en CRISPOLTI, E. (1995) op. cit. p. 298.

elementos funcionales que la complementan (el receptor de radio sin chasis, para que pueda exhibir su mecanismo de materiales diferentes) retoman algunas de las premisas de Marinetti y Canguillio sobre los *mobili a sorpresa, parlati e paroliberi*.

Por último, el dormitorio era una habitación que para llegar a ella se pasaba por habitaciones que no habían sido diseñadas por él. El sentido escenográfico muestra la experiencia que a este respecto tenía el autor, las condiciones lumínicas de la luces caracterizadas por una atmósfera sensual, diseminada en pequeños elementos dispersos por toda la habitación. Destacan algunos elementos decorativos eróticos, pequeñas esculturas situadas en la cabecera y los pies de la cama, otra propuesta psicológica sobre los estados de ánimo: “símbolos eróticos decoran plásticamente la extremidad de la cama”. La decoración estaba dominada por el blanco y negro.

En definitiva, la decoración escapaba a cualquier condicionamiento futurista para convertirse en una mezcla de estilos de vanguardia, bajo la óptica del futurismo, que levantó el interés de otros artistas debido a su originalidad y su arriesgada resolución estética.

5. Los años 30. Pabellones para la ideología del Estado

En los años 30 se realizan las decoraciones para grandes exposiciones que tienen que ver con la propaganda fascista y su política de consenso popular estatal. Una de las características es la superación de la plástica mural hacia una estética plurimaterial de integración entre las artes que recuperaba el espíritu del manifiesto de *Ricostruzione* -el color y su unión con otros materiales como característica plástica-. Esto provocaba que fueran de nuevo los pintores, más que los arquitectos, los que realizaran las intervenciones plásticas, pictóricas ya arquitectónicas. La mayoría de las realizaciones establecían un diálogo con los arquitectos racionalistas, como lo demuestran las intervenciones de Diulgheroff, Oriani y Mosso, que se movían en ambas disciplinas, por lo que hay una influencia del proto-racionalismo y de las investigaciones de Bauhaus. Su futurismo está cercano al adecuamiento de las formas industriales y en la capacidad para operar en el interior de los edificios. Las líneas de mobiliarios son utilizadas con el tubo de acero, con predilección por formas mecánicas redondeadas, superficies metalizadas y composiciones en que pintura y escultura se vuelvan básicas en su configuración. En las instalaciones para exposiciones emergen estas tensiones, donde la espectacularidad y la sorpresa son constantes, utilizando distintos medios de expresión. Los futuristas se adaptaron a los nuevos medios. Las exposiciones más importantes

fueron la *Mostra de la rivoluzione fascista*, Roma, (1932-33) con salas de Prampolini y Dottori en una coherente demostración de manejo de los elementos de comunicación visual que posteriormente tendrán una gran influencia en Italia. Las decoraciones de Fillia y Oriani para las Ferias de Moda de Turín, la muestras de plástica mural en Génova (1931) y Roma (1936). La decoración de Andreoni para la Feria de Milán, la *Mostra del Naturalismo in Piemonte*, Turín, 1935 en la que trabajan Diulgheroff, Mosso, Oriani, Pozzo y Costa, la exposición *Minerale*, Roma (1938) y *Elettronica* (1940) en Nápoles, ambas de Prampolini. Las mejores decoraciones de el pintor aparecen en los estudios de arquitectura para la *Città delle Avanguradie Artistiche*, que se proyecta dentro del E42 de Roma, que concibe la arquitectura como un arte total, en que el futurismo marca una distancia plástica e imaginativa con la frialdad racionalista, buscando el ritmo y el movimiento de la vida cotidiana.

Ilustraciones

1. Giacomo Balla. *Estudio Rojo de la Casa Balla*. Roma, 1920.
2. Virgilio Marchi. *Hall d'albergo* (nº 18). Italia Nuova Architettura Nuova, 1931.
3. Fortunato Depero. *Estudio para Inferno. Cabaret Diavolo*, Roma 1922.
4. Fortunato Depero. *Sala Depero. Prima mostra d'arte decorativa*, Monza, 1923.
5. Ivo Pannaggi. *Casa Futurista Zampini*. Macerata, 1926.