



**El mago futurista en tres momentos.  
Pintura, teatro diseño, publicidad y arquitectura  
en Fortunato Depero**

Juan Agustín Mancebo Roca

Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM)

[Juan.Mancebo@uclm.es](mailto:Juan.Mancebo@uclm.es)

## Introducción

Fortunato Depero (1892-1960) fue uno de los primeros artistas de vanguardia europeos en intentar aplicar las tecnologías de producción a la creación de imágenes, siendo pionero en el futurismo italiano. En 1915 resume junto a Giacomo Balla su proyecto de perfilar ex novo un escenario futurista a través del arte y el diseño en el manifiesto *Recostruzione futurista del Universo*<sup>1</sup>. Fundaría en 1919 la *Casa d'Arte Depero*, una factoría en que se utilizaron todos los medios técnicos y artesanales -dentro de la limitación del país transalpino de índole socioeconómica- para concretar ese proyecto. A finales de los veinte se dirigió a Nueva York para establecer un modelo de producción secundado por el capital norteamericano. Su praxis artística estuvo determinada por la búsqueda de nuevas formas, tanto en la creación como en elaboración, en una de las experiencias más coherentes con el proyecto contemporáneo concebido en la Italia de nacimiento y transición hacia lo moderno.

Hay, por tanto, tres fechas determinantes en su genealogía, 1915, 1919 y 1929. En 1915, un año después de haber sido oficialmente incluido en el movimiento futurista a través de Balla, firma el manifiesto *Recostruzione futurista del Universo* texto que significa un cambio de orientación del movimiento desde los campos clásicos a aquellos determinados por una producción global que contemplan la tecnología como forma de una nueva productividad. En 1919, siguiendo la estela de otros compañeros de movimiento, Depero abandona Roma, convertida en centro neurálgico del denominado segundo futurismo para instalarse en Rovereto, localidad de la que era natural, para poner en funcionamiento la *Casa de Arte Depero*, una especie de híbrido entre taller artístico y factoría, que bajo su dirección con un número reducido de operarios -artesanos sin demasiada cualificación-, decide aplicar técnicas de producción para concretar una iconosfera futurista que sirviera para decorar las casas italianas, e incluso fuera más allá en un programa de diseñar y reordenar el mundo. Por último, en 1929, decide transferirse a Nueva York, donde abre su *Depero Futurist House*. El artista del Trentino estaba convencido que la ciudad de los rascacielos sería la nueva capital del arte, además de ser una de las imágenes recurrentes de la gran metrópoli futurista descrita, pintada y ensalzada veinte años antes. Su trabajo se dirigiría al diseño en todas y cada una de sus facetas. Después de la experiencia norteamericana, que no fue tan feliz como Depero se prometía en principio, sólo quedó el aislamiento y el silencio, asfixiado por las nuevas ideas políticas y estéticas, que no observaban ese orden revolucionario del nacimiento del movimiento artístico, sino que obedecían las prebendas estéticas y políticas del poder. Una vuelta a formas de representación del pasado, fácilmente asimilables y dentro de una estética decorativa y alejada de cualquier compromiso que no fuera meramente político.

La figura y obra de Depero se torna fundamental para entender la cronología de gran parte del arte de la primera mitad del siglo XX, que recorre el programa subversivo de la vanguardia hasta una aplicación socialmente operativa, que significaría un cambio de orientación en la concepción y creación de imágenes, así como una determinación que cristalizaría en las propuestas de entreguerras. De ahí su importancia y la necesidad de reivindicación historiográfica de su figura.

## Formación. Fase pre-futurista e inserción en el movimiento (1892 -1914)

Depero nace en Fondo en 1892, pero su familia se trasladó a Rovereto durante su infancia. No existen apenas datos de este periodo. Sabemos que en 1907 fue alumno de la Escuela Real Elisabettina de la ciudad, un instituto de artes aplicadas

donde coincidió con algunos de los protagonistas del arte italiano del novecientos como Luciano Baldessari, Carlo Belli y Fausto Melotti, con quien trabajaría posteriormente. Con todos desarrollaría una amistad que duraría toda su vida. En 1909, en Turín, realiza trabajos de escultura. El clima artístico que se vivía queda reflejado en la publicación diciembre de 1913 en Roma de su primer libro, *Spezzature- Impresión- Segni- Ritmi*, que afirmaba las tendencias de su formación: la propiamente italiana, la centroeuropea -derivada de la estética vienesa y el pensamiento alemán, una herencia decadentista mal asumida del Art-Nouveau- y la del trabajo de artistas que le habían impresionado -Goya o Daumier- como observar en sus dibujos. Ese mismo año expone en la librería *Giovannini* de Rovereto, en la que dos años antes expuso obras simbolistas. A finales de año viaja a Roma donde visita la exposición de Boccioni en la *Galeria Futurista* de Sprovieri que le influirá decisivamente. Su investigación derivará en la línea de líneas de fuerza dinámicas de Boccioni, rompiendo con su estilo anterior. El encuentro con Balla producirá un distanciamiento definitivo de la estética *boccioniana*, que incluso molesta al pintor milanés por el rápido cambio de orientación. Así, *Scomposizione di bambina in corsa* (1914) es una transposición literal y algo burda de *Bambina che corre sul balcone*, pintado por Balla en 1912. En 1914 frecuenta a Giuseppe Sprovieri y, a través de Balla, conoce a Canguillio y Marinetti. El galerista le incluye en la "*Esposizione Libera Futurista Internazionale*" donde expone junto a maestros como Larionov<sup>2</sup> y Archipenko. Se establece definitivamente en Roma y trabaja en estrecha correspondencia junto a Balla ya que mantenían intereses plásticos y conceptuales similares. Gracias a su mediación, fue admitido oficialmente en el grupo futurista en 1914.

## Militancia futurista. Abstracción y retorno al orden (1915-1919)

En 1915 elaborará sus primeras experiencias autónomas dentro del grupo, en concreto los complejos plásticos, pequeñas esculturas realizadas en materiales pobres -madera y cartón- que pretendían interactuar en el espacio que les rodeaba, haciendo hincapié en la serie de tensiones atmosféricas que se producirían. Fruto de estas investigaciones, el 11 de marzo lanza junto a Balla *Riconstruzione Futurista dell' universo* empeñados en una determinación abstracta que potenciaría el sentido plástico de lo representado, sobre todo en lo referido a volumetría y color. Uno de los puntos importantes del texto es que establece una analogía con el mundo animal que, en su obra, se aleja de lo figurativo para convertirse en abstracto como *Ciz-Ciz-guaglia* (1915) y *Movimiento d' uccello* (1916) ejemplifican una mediación entre el mundo animal y las onomatopeyas explosivas derivadas de las experiencias literarias de los futuristas.

*Riconstruzione Futurista del Universo* abre una serie de variantes conceptuales que observarán la aplicación de una teoría del arte más allá del campo tradicionalista de las artes plásticas para insertarse en las artes aplicadas y el diseño, lo que significa una nueva fase de investigaciones revolucionaria dentro del movimiento futurista, así como de una de las líneas de conceptualización de la obra de arte como elemento de mejora y aplicación social establecido por una rígida disciplina de producción que aumentaría la oferta y reduciría los costes como luego observarían del mismo modo las vanguardias de la utopía social encabezadas por la Bauhaus, De Stijl y el constructivismo soviético<sup>3</sup>. Por otra parte, el manifiesto

2 Que llevó a una polémica mal resuelta historiográficamente. Larionov visitó el estudio de Depero en Roma y le compró algunos bocetos teatrales, posteriormente plagiados en el libro *Teatro Ruso*. Goncharova-Larionov. En 1921, Margherita Sarfatti escribía erróneamente en *Popolo d'Italia* que los trabajos escenográficos de Depero provenían de Larionov. SCUDIERO, M., y MAGNETTI, D., *Depero Futurista*. Palazzo Bricherasio, Electa, Turin, 2004, p. 41.

3 "Estos aspectos de la reconstrucción eran los siguientes: pasar de la imagen de la ciudad a la arquitectura, de la creación de ambientes a la escena teatral, de la naturaleza artificial a los equipamientos, de la pintura y la escultura renovadas en clave de "dinamismo plástico" en los "conjuntos plásticos" (situaciones nuevas de materialidad objetual plástico-pictórica previstas en el manifiesto de 1915, y sobre las que, ya entonces, reflexionaba también Prampolini) al "tactilismo" (concepto lanzado por Marinetti en un manifiesto de 1921); de la decoración al vestido, a los objetos de uso corriente; de la publicidad al grafismo, al libro como objeto artístico, de la prosa narrativa al texto teatral, a la poesía (en las "palabras en libertad" y en

significaba un periodo de transición. Es el periodo en que Italia después de las protestas interventistas -algunas de las más violentas auspiciadas por los futuristas- entra en la guerra. El trabajo de Depero en 1916 permanece influenciado por Balla, aunque también se encuentra ecos de los trabajos fonéticos de Marinetti y de todos los poetas futuristas. El poeta, había publicado en 1912 *Zamg Tumb Tuuum*, un texto en la línea de la teoría literaria futurista que desplazaba a la categoría de la palabra aun signo que, en este caso concreto, explotaba en la página, iniciando una senda apuntada por el *Manifesti tecnici Della Letteratura futurista* y el determinate *Immaginazione senza fili e le parole in libertà*. Depero inventa la Onomalingua<sup>4</sup>, una forma de verbalización fónica llevada al ámbito plástico derivada del la onomatopeya y el ruidismo. Un lenguaje universalmente reconocible, en la línea de las *Parole in libertà* pero que mantiene una autonomía determinada por la intención visual de la misma, en la que prevalecen una asociación de elementos intencionalmente armónica. Las asociaciones plásticas, fónicas y visuales, estaban directamente ligadas a las fuerzas de la naturaleza y las máquinas, un lenguaje, como escribía el autor, universal que no necesitaba traductores.

Depero realiza una transición tras otra, una constante mutación en la que los resultados escapan a las consideraciones inmediatamente anteriores. En este periodo, hay algunas obras que lo definen como un *futurexpressionista*, también en la misma óptica que Balla que suponen una evolución hacia aspectos de una estética global. La influencia expresionista se puede observar en dibujos de 1915-16 en que hace uso de los procedimientos xilográficos: tinta negra sobre fondo blanco y grandes angulaciones formales, aproximándose a la estética medievalista recuperada por los artistas del Brücke a partir de 1905. Estos trabajos son una transición al inmediatamente reconocible estilo *neperiano*. Existe un deseo de aplicabilidad de los preceptos recogidos en el manifiesto de *Recostruzione*.

## Teatro

Otra línea argumental es la teatral. Había escrito alguna síntesis como *Colori* (1916) que manifestaba las posibilidades escénicas como ámbito de aplicación de entidades abstractas de color. De *Colori* no hay bocetos, simplemente algún bosquejo y hoja impresa del desarrollo de la pieza<sup>5</sup>. *Mimismagia* será su siguiente obra, de la que existen cuatro dibujos. A través de ellos reconocemos un complejo vestuario en transformación, en que une sus investigaciones futuristas y cubistas. A finales de 1916 conoce a Serge Diaghilev, empresario de los Ballets Rusos, que le encarga el vestuario y la escena para *Le Chant du Rossignol* sobre libreto de Andersen con música de Stravinsky y *Il Giardino Zoológico* de Francesco Cangiullo con música de Maurice Ravel. Depero desarrolla un *Scenari plastico* (1917) de gigantescas dimensiones que debería contener un ambiente plástico de flores futuristas. La ayuda que le solicita Picasso, que está realizando los bocetos de *Parade*, también para Diaghilev, además de la dificultad técnica de llevar sus trabajos a la práctica sin un alto costo, ocasiona que la comisión le venga cancelada y *Le Chant du Rossignol* se estrene en 1920, pero con diseños de Matisse.

---

la visualización de las tavole parolibera); de la fotografía y del fotomontaje a la película, a la comunicación de masas (sobre todo a través de la radio) al arte postal; del ejercicio de la crítica a la práctica de la ciencia, de la política a los hábitos, al comportamiento." CRISPOLTI, E.: "La dialéctica de las distintas tendencias del arte italiano de entreguerras y el nuevo futurismo" en CARAMEL, L., LOERS, V., y CRISPOLTI, E.: Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y Racionalismo. IVAM/ Mazzotta, Valencia, 1990, p. 24.

4 "Es el lenguaje de las fuerzas naturales: viento, lluvia, mar, río, arroyo, etc., de los seres artificiales rumoreantes creados por los hombres: bicicletas, tranvías, trenes, automóviles y todas las máquinas, y junto a las sensaciones y emociones expresadas con el lenguaje más rudimentario y más eficaz (...) con la onomalingua se puede hablar y entenderse eficazmente con los elementos del universo, con los animales y con las máquinas. La onomalingua es un lenguaje poético de comprensión universal por el cual no son necesarios los traductores". DEPERO, F.: Depero Futurista- Libro-macchina imbullonato, SPES, Florencia, 1987.

5 DEPERO, F., "Colori" (1915-1916) en BELLI, G., BASCHIERO, N., y PASSAMANI, B.: Depero. Teatro Mágico. Electa, Milán, 1989. p. 2.1.

El fracaso de los Ballets Rusos le causa una profunda tristeza. Pero también determinaría nuevos caminos en cuanto a la orbita del trabajo teatral así como la del diseño. Conoce al poeta Gilbert Clavel, un espíritu absolutamente antagónico al suyo, quien le invita a realizara una estancia en Capri. Allí, surge la colaboración del diseño y las ilustraciones del libro *Un Istituto per suicidi*, que le servirá como base de su proyecto de Teatro Plástico. Los trabajos que había diseñado para Diaghilev no van a caer en saco roto, sino que empieza a realizar lo que denomina "cuadros de tela", que serán unos de sus primeros éxitos comerciales y una de su denominación de estilo hasta el final de su vida, ya que los diseñaba de manera artesanal para producirlos y distribuirlos industrialmente.

El 14 de abril de 1918 en el Teatro dei Piccoli de Roma pone en escena los *Balli Plastici*, espectáculo diseñado junto a Clavel, con músicas de Alfredo Casella, Gerald Tyrwhitt, Francesco Malipiero y Chemenow (Béla Bartók). Gigantescas marionetas de madera, con las que llega a su más alto punto de experimentación teatral que desarrollará hasta mediados de los años Veinte. La puesta en escena de los *Balli Plastici* era una de las prebendas de las propuestas radicales de los utopistas teatrales de principios de siglo, Adolphe Appia y especialmente Edgard Gordon Craig, que pretendían la superación del actor por medio de la *supermarioneta*, que no debería tener significante con el texto. Las marionetas conseguían una especie de pureza representacional que superaba la estética de los Ballets Rusos, anclados todavía en la genealogía del XIX. La crítica fue favorable, pero el público, poco acostumbrado a las experiencias de vanguardia, dio la espalda al proyecto. Decorados y vestuario acabaron en un depósito hasta 1922, luego desaparecieron. La reconstrucción que se ha podido ver en museos recientemente es de 1982. Los *Balli Plastici* significaron una fuente de inspiración para el artista que fue capaz de trasladarlos a la pintura, estableciendo de nuevo un juego icónico que mezclaba diversos medios. *I miei Balli Plastici* (1918) donde resume globalmente esta experiencia teatral, *La grande selvaggia* (1917) o *Rotazione di ballerina e pappagalli* (1917-18) recreación de los personajes aislados que aparecían en su ballet. Los *Balli Plastici* también se anticiparon casi cinco años a las investigaciones de mecánicas de Pannaggi y Paladini.

La posguerra fue significó para los artistas modernos italianos una manera de volver la mirada atrás, un retorno al orden establecido que ellos mismos se habían ocupado de destruir. La premisa de la guerra como *higiene del mundo* había desmembrado al grupo futurista: Sant'Elia y Boccioni habían muerto, Carrà pasaba de la *Guerrapittura* a la Metafísica, Sironi había iniciado un giro como uno de los grandes artífices del Novecento, Severini, junto a Soffici, iniciaría una búsqueda de raigambre francesa vinculada al cubismo. Ese retorno al pasado constriñe al artista a mirar a los grandes pintores italianos y, sobre todo, a observar la influencia de De Chirico, que defendía la maestría y el retorno al oficio del pintor clásico contra la verborrea marinettiana. Nacen obras caracterizadas por un desplazamiento a la estética dominante, la de los grandes autómatas, influenciada también por Clavel. Es paradigmático que Depero realice las ilustraciones para un libro del suizo titulado *Plastica metafísica* (1917) que confirman, una vez más, su individualismo dentro de la globalidad futurista.

## La Casa d'Arte Depero

### Diseño

En el momento de crisis del movimiento, Depero se convierte en uno de los artistas fundamentales en los que articulará la segunda fase del movimiento. Expone individualmente en la *Casa d'Arte Bragaglia* de Roma, así como un gran número de obras en la "*Esposizione Nazionale Futurista*" celebrada en el Palazzo Cova de Milán. En ese periodo crítico, en que Marinetti realiza una ofensiva para captar jóvenes adeptos que sigan respondiendo a las belicosas y provocativas proclamas

lanzadas una década antes, Depero decide volver a Rovereto, ciudad duramente castigada por la guerra, con la idea de re-  
realizar su *Casa d'Arte*<sup>6</sup>, un taller y a la vez una pequeña fábrica en la que piensa, una vez perfeccionada la técnica, producir  
elementos decorativos en gran cantidad -no industrialmente, sino de manera artesanal-, junto a carteles publicitarios,  
publicidad en general, muebles y todo tipo de elementos para realizar aquellos proyectos enunciados en el manifiesto  
de *Recostruzione* cinco años antes.

Una de las grandes problemáticas era la de la puesta en funcionamiento de una cadena en serie de obras de arte u obje-  
tos diseñados, que determinó toda su existencia, es decir, el no poder escapar de una producción artesanal a una verdad-  
eramente tecnológica que hubiera podido satisfacer la demanda y, sobre todo, abaratar los precios. Pese a las dificultades  
económicas y los problemas para encontrar y formar artesanos cualificados, la *Casa d'Arte Depero* fue la más activa y la  
que produjo elementos decorativos y diseños de mayor calidad. Es más, sirvió como núcleo donde se articularon los  
proyectos decorativos del movimiento durante el segundo futurismo. Abarcó todos los campos creativos: publicidad, teji-  
dos, decoración de interiores -en que abogaba por una composición a mediante fragmentos exclusivamente plásticos-,  
arquitectura, mobiliario e incluso, diseño industrial, fueron algunas de sus líneas primordiales de trabajo. Los primeros  
encargos importantes llegaron en 1920 a través de Umberto Notari que comisionó una serie de carteles publicitarios  
para la agencia I.I.I. para la ilustración de productos italianos presentes en el mediterráneo. Las exposiciones precedentes  
ejemplifican ese cambio de actitud respecto a las artes en Depero. En enero de 1921 expone individualmente en el Pala-  
zzo Cova de Milán posteriormente trasladada a la Casa Bragaglia de Roma. Se trata de una exposición importante ya que,  
como reza en el catálogo, su nuevo trabajo está dedicado no a la faceta tradicional y decimonónica, sino a "otra pintura"  
y al desarrollo de una industria del arte<sup>7</sup>.

La producción de la Casa d'Arte Depero fue artesanal, no llegando nunca a los grandes números que hubieran signifi-  
cado trabajar industrialmente, que hubiese necesitado para penetrar en el mercado europeo y, posteriormente, en el  
americano. No pudo escapar al concepto de la calidad sin controlar cada una de los objetos que producía y que com-  
probaba personalmente. Algunos ejemplos de cómo se desarrollaba sus trabajos aparecen 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  
documental el trabajo realizado, como si los operarios fueran hombres mecanizados en un ambiente artificial. Marinetti  
la sugirió como "La maison magique de Depero" en la que "con verdadera potencia mágica Depero había creado a golpes  
de entusiasmo obras cargadas de color"<sup>8</sup>.

6 Los principios del Reconstruzione servirían de estímulo para crear las Case d'arte futuriste, centros de artesanía artística para la creación  
seriada e industrial de muebles, objetos y decoración de interiores. Las primeras fueron las Casas de Balla, Prampolini y Bragaglia en Roma, que  
arrancan en los años diez -en la última se editaba *Cronache d'Attualità*, desde donde se elaboró el programa sobre artes aplicadas. Entre las Case  
d'arte que desarrollaron su trabajo en los veinte y treinta destacan la Giannastasio en Roma, especializada en objetos artesanales y decoración, que  
amplió al trabajo teatral. La Casa de Thayaht en Florencia consagrada a la moda -de precepto constructivista-. La Casa d'arte Pippo Rizzo, en Palermo,  
dedicada a elementos decorativos sobrios expuestos en la Mostra internazionale delle arti decorative di Taormina en 1928. En Palermo trabajaron Vito-  
ria y Gigia Corona, que desarrollaron una producción artesanal de objetos futuristas y elementos decorativos similares a los de 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 abierto al público, un híbrido de racionalista y futurista). Cesare Andreoni creó el  
taller Creazione d'Arte Andreoni en Milán, una de las últimas experiencias futuristas entre 1928 y 1935. Con ayuda de Depero experimentó en artes  
aplicadas, moda y decoración. Diseñó algunos muebles para su casa con una línea de trabajo racionalista. Otras Casa d'arte reseñables fueron las de  
Tato en Bolonia y la de Imola de Mario Guido dal Monte.

7 En el 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, consecuencia del primero; está iniciar una necesaria y urgente creación de una decoración de interiores, sea salón, teatro, hotel, sea un  
edificio aristocrático; un ambiente correspondiente a una moda contemporánea, apta para recibir todo el arte de vanguardia que hoy está en pleno  
desarrollo". SCUDIERO, M., envía a MARINETTI, F.T., "La Casa magica di Depero" en XXVI Mostra del pittore futurista Depero. Trento, noviembre de 1921.

8 MARINETTI, F.T., "La Casa magica di Depero" en XXVI Mostra del pittore futurista Depero. Trento, noviembre de 1921.

En cuanto al mobiliario, se remitió a una influencia doble; las de las formas tradicionales del norte de Italia y las formas austriacas. Por ello, la mayoría de los muebles que realizó recuerdan a formas decorativas y las arquitecturas del Trentino y el Tirol. Sus muebles, inspirados en flores y fauna mágica, tenían una concepción fantástica así como un volumen asimétrico que no respetaba la capacidad ergonómica, interés que extrapolaría posteriormente a los diseños de pabellones plásticos aplicados anteriormente a sus trabajos teatrales.

Los años veinte inician la época del futurismo conocida como mecánica a partir del *L'arte mecánica. Manifesto futurista* de Prampolini, Pannaggi y Paladini<sup>9</sup> anticipada por los trabajos de Depero sobre esa línea argumental. En este momento, su trabajo tuvo menos de mecánico que la tendencia futurista impuesta. En septiembre de 1921 Gino Gori, simpatizante futurista a través de Luciano Folgore, le encarga la decoración del Cabaret Diabolo en los sótanos del Hotel *Élite et des Étrangères* en la Via Basiliacata de Roma un lugar de encuentro en el que se reunían los futuristas, bohemios y turistas que llegaban a la Ciudad Eterna. Estructurado en tres partes que obedecían al orbe celeste, Depero diseñó Cielo, Purgatorio e Infierno, cada uno de una manera distinta trabajando en muebles y decoraciones particularizadas a cada caso, siendo común una vertiente similar al mobiliario típico del Tirol, dominados por el azul, negro y rojo dependiendo de la parte del cabaret que se tratase.. Es plausible la influencia de la estética de Balla, basada en el estudio cromático del mobiliario, la decoración e iluminación de los ambientes. Inaugurado en 1922 tuvo una vida breve, aunque quedan algunos de los ejemplos de decoración y mobiliario realizados por el artista de Rovereto.

En 1922 participa con Fedele Azari en la exposición futurista del *Winter Club*: Para su promoción, Azari lanzó desde su aeroplano invitaciones para la exposición, una de las primera veces que se utilizaba esta forma de publicidad directa, ya ensayada en por los futuristas en Venecia en 1908. Depero expuso *Ritratto psicologico dell'aviatore Azari y Cronaca di un delitto*, (1923) en los que, a través de su particular estilo, evolucionaba conceptualmente a una perspectiva psicológica. Esta tendencia también la desarrollaría en la pintura-homenaje *Marinetti temporale patriótico* (1924)

La ligazón con las artes aplicadas y, sobre todo con el teatro continua en Rovereto en las dos *Veglie futuriste* que se realizan en su *Casa d'Arte* que utilizará como un gran escenario ayudado por simpatizantes de estudios como Carlo Belli y Fausto Melotti. Pocos meses después aparece la publicación *Rovente futurista* editado en Parma por Pietro Illari en los que aparecen algunos de los productos realizados por la *Casa d'Arte Depero*.

El 10 de enero de 1924 en la gira del Nuevo Teatro Futurista pone en escena en el Trianon de Mián, *Anihccam* del 3000 (anihccam es macchina escrito al revés), en que construye una especie de locomotoras que emiten ruidos. En este periodo también elabora sus chalecos futuristas, con los que aparecieron fotografiados Marinetti, Janelli, Somenzi, Azari y el propio artista durante la gira teatral en una de las imágenes más conocidas del movimiento.

En 1925 en París se desarrolla *L'Exposition Internazionale des Arts Décoratifs et Industrielles Modernes*, que impuso el llamado Stilo Decó, también conocido como Stile 1925. En la exposición se mostraron materiales de uso corriente en la casa. Depero participó junto a Balla y Prampolini, coincidiendo su trabajo con el gusto internacional. Depero expuso gran cantidad de telas, grandes decoraciones, construcciones en madera, juguetes y varios ejemplos publicitarios desarrollados en pintura y *collage*. Esta exposición fue de gran importancia, ya fuera por el discreto éxito de ventas, como por los contactos de nivel internacional que hizo el artista.

Toda la historia de la modernidad es una continua oscilación entre pasado y futuro. Y de nuevo era el momento de mirar al pasado. Su obra emblemática *Treno partito dal sole* (1926) establece una nueva mirada en la que la máquina se aleja de la perspectiva totalizadora de la estética de los años Diez para insertarse en el contexto de la naturaleza, lo que acentuará esa mirada hacia los espacios orgánicos que encuentra en su entorno habitable. Utiliza colores de una gran vitalidad cromática en cuadros y proyectos publicitarios. Es una época de experiencias más allá del cuadro que cristalizan en sus prácticas entre arte y maestría, cercanos de nuevo al artesanado. Sus decoraciones de establecieron una ruptura con el

9 PRAMPOLINI, E., PANNAGGI, I., y PALADINI, V.: *L'arte mecánica. Manifesto futurista*. "Noi", Il s., nº 2, Roma, mayo de 1923, pp. 1-2.



pasado. Con su experimentación con materiales no pictóricos, quería significar que la época de la pintura tradicional estaba en un callejón sin salida, es más, llega a sugerir que había llegado a su fin. Por ello definía sus telares como “cuadros de tela”, por considerarlos más allá de la práctica tradicional.

1927 fue un año importante para el artista y su taller. Publica su famoso libro anillado (*imballonato*), *Depero futurista 1913-1927* que comienza haciendo un recorrido desde sus comienzos en el movimiento. La idea de las grandes tuercas fue de Fedele Azari, editor del mismo<sup>10</sup>. Es un proyecto que obedecía a catorce años de carrera en el que había destruido todas las convenciones artísticas para asumir unas nuevas. Así, el interior está paginado con papeles de diversos gramajes y colores, tipografías diferentes y de distintos tamaños, una maqueta diferente en cada una de las páginas, con textos que asumían formas distintas. Un libro-objeto revolucionario a nivel de diseño que fascinó al dadaísta y diseñador de Pelikan Kurt Schwitters. Cuando lo publicó Depero afirmó con determinación mecánica: “adoro los motores, adoro, las locomotoras, me inspiran un optimismo infranqueable”<sup>11</sup>. *Depero futurista 1913-1927*, subraya la variedad de intenciones e intereses del artista que ha evolucionado a toda una experiencia artística más allá de la tradición hacia la decoración, el diseño y la arquitectura.

## Arquitectura

En este punto hemos de mencionar su determinación para el desarrollo de una arquitectura futurista que se alejaba de aquellas primeras intenciones de Sant’Elia y Mario Chiattone elaboradas en los años Diez. Depero prefiere una arquitectura diseñada, divertida, sorprendente y, sobre todo, efímera -en la línea expuesta teóricamente por Virgilio Marchi-. Depero diseña pequeñas arquitecturas, principalmente pabellones para feria, exposiciones temporales y decoración de interiores donde elabora un proyecto de plástica publicitaria. Entre estos proyectos desarrolla sus pabellones tipográficos, tridimensionalización de las palabras: 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 donde la promoción se elabora a través de enormes letras en formas cúbicas con un novedoso desarrollo tipográfico.<sup>12</sup> Su trabajo llenaba de humor e inteligencia expresiva los anquilosados planteamientos expositivos de la época.<sup>13</sup>

---

10 “Este libro es MECÁNICO anillado como un motor PELIGROSO puede constituir un arma proyectil INCLASIFICABLE no se puede colocar en una librería entre otros volúmenes. Y por lo tanto también en su forma exterior original –invasora- asumido por y su arte”. AZARI, F. en CRISPOLTI, E.: Op cit, p. 399.

DEPERO, F., SCUDIERO M., “Depero Atraveso il Futurismo”. VV.AA. Depero Futurista, Electa, Milán, 2004, p. 21.

11 DEPERO, F., SCUDIERO M., “Depero Atraveso il Futurismo”. VV.AA. Depero Futurista, Electa, Milán, 2004, p. 21

12 “Letras gigantes, compenetradas, empaquetadas, superpuestas a columna, letras cortadas por las iniciales y por las palabras Bestelli, Tumminelli y Treves, forman el bloque central del edificio y los plásticos laterales externos. Las puertas están compuesta de palabras en fuerte relieve. El interior es un continuo desarrollo del externo. Tres grandes escaparates, compuestos por letras gigantes, hundidas en las paredes. Los asientos, que son los únicos muebles, son unas “R” y unas “E” mayúsculas. El techo es una decoración tipográfica. Hasta los apoyos que sostienen los volúmenes en escaparates tipográficos son unas letras plásticas mayúsculas -horizontales, verticales o muchas veces volteadas. El pabellón es blanco, gris y azul. Tal amortiguamiento y el color fresco mantienen la organicidad constructiva resuelta en pleno”. MARINETTI, F.T. en GODOLI, E. (1989): op. cit. p. 151.

13 Otras decoraciones fueron 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 Sprovieri (1921), que por la dificultad técnica quedó en unas sillas lacadas; la decoración de la “Veglia Futurista” en los salones de la casa Kepel de Rovereto (1923), el comedor del hotel Bristol de Mezano (1923), que recuperaba la iconografía del Cabaret del Diavolo y la “Bottega del vino” de Trento (1932-1938).



## Publicidad

Entre 1924 y 1928 se puede destacar el aumento de su actividad publicitaria. Depero, a través de su taller, trabajará con, entre otras, las siguientes empresas: *Verzocchi*, *Ricard Ginori* (cerámicas) *Alberti* (licores) *Bianchi* (bicicletas) *Linoleum* (suelos) *Pathé* (cien y música) *Schering* (farmacia), *Presbiterio* (lápices de colores) *Vido* (pastelería) *Banfi* (jabones) *Rim* (digestivos), *Rimmel* (cosmética) etc. Pero sobre todo hay que destacar el trabajo para *Campari*, licorera con la que colaboró de una manera muy estrecha desde la mitad de los años veinte hasta inicios de los Treinta estableciendo algunos de los parámetros de diseño de producto que llegan hasta la actualidad. Produjo una enorme cantidad de dibujos, anuncios, *collages*, cuadros, lámparas, vasos, pabellones e incluso diseños de recipientes como el de la famosa botella invertida, que se produce hasta la actualidad y los muñecos de plástico que servían como reclamo en los distribuidores de bebidas hasta 1933, fecha en la que se cierra una fructífera colaboración por ambas partes.<sup>14</sup>

De esa gran cantidad de trabajo sólo una mínima parte fue llevada utilizada como material de anuncio, pero restablece uno de los primeros ejemplos de imagen corporativa de una marca (sobre todo los dibujos en blanco y negro tirados en periódicos). Para *Campari* realiza su cuadro-publicidad *Squisito al selz* que expuso en la Bienal de Venecia y que definió como "cuadro publicitario, no cartel". Su empeño y su particular relación con Davide Campari, que gestionaba personalmente los negocios con todos y cada uno de los artistas, le lleva a la publicación del *Numero Unico Futurista Campari* (1931)<sup>15</sup> que recoge las creaciones para la marca que une al lanzamiento del *Manifiesto dell'Arte Pubblicitaria futurista*. El *Numero* puede entenderse como el primer libro de poesía publicitaria (que como sabemos es una práctica habitual de las grandes marcas y corporaciones internacionales hoy en día).

## Nueva York: Macchinismo Babelico (1928-1930)

En septiembre de 1928 viaja a Nueva York con la intención de quedarse durante una temporada para tantear el mercado americano. Su trabajo sufre la influencia de la metrópoli norteamericana, como se observa en las exposiciones que concibe entre 1929 y 1930. Su idea es establecer el taller de Rovereto en la ciudad del Hudson, convencido de que el dinamismo del capital norteamericano apoyará su proyecto de diseño y decoración. Realizó la decoración del restaurante Zucca, mobiliario y pintura mural, aunque fue destruido un año después para la construcción del edificio *Rockefeller*. Desarrolla proyectos escénicos para el *Roxy Theatre* para el ballet *American Sketches*. La mayor capacidad económica del teatro le permite sacar los vestuarios de la rigidez que adolecían en Italia para inventar personajes que solo vestidos con un fina maya cubierta con sus dibujos, números y letras en de escasa gama cromática y de tendencia infantil.

Trabaja frenéticamente. Nueva York es diseño y publicidad. La metrópoli aparece como un gigantesco cartel publicitario. Colabora con empresas de publicidad, desarrolla cientos de bocetos, realizando ilustraciones y cubiertas para revistas de moda, cine y literatura tales como *Vogue*, *Vanity Fair*, *Sparks*, *The New Yorker*, *Film Maker*, *New Auto Atlas*, *Atlántica* y otras. Pero Nueva York no es el paraíso soñado por el artista. En dos años ha trabajado mucho y ha sustituido a duras penas. Fue un visionario que intuyó demasiado pronto que la capital del arte futuro pasaría necesariamente por la ciudad de los rascacielos, pero cuando llegó los intelectuales y los grupos de opinión consideraban la vanguardia europea como algo demasiado elitista para su gusto y que además los devaluaba como artistas. La experiencia americana lo transforma. Aparte del rechazo a su proyecto artístico, quizá lo que más le duele, es el conocimiento de los grandes edificios de una sociedad autosatisfecha y opulenta, pero también conoce la miseria que se abre camino en la sombra de los rascacielos,

14 SCUDIERO, M.: Depero per Campari. Fabbri, Milán, 1989. y SCUDIERO, M.: Depero per Campari. Fabbri, Milán, 1989.

15 DEPERO, F.: Numero Unico Futurista Campari, 1931/ Futurismo, 1932 / Dinamo Futurista, 1933. Fortunato Depero. Éditions Jean Michel Place. París, 1979.

miseria que, por otra parte, el viviría, años después, en sus propias carnes.

## Retorno y aislamiento

A finales de 1930 vuelve al Trentino y vuelve a las temáticas de naturaleza y motivos que tienen que observar el mundo rural que le rodea. La aventura americana deja paso a la búsqueda de sus propias raíces mediante una práctica pictórica que no sólo es una elección estética, sino que filtra la asfixia política que se está viviendo en Italia. Depero es, junto a Enrico Prampolini, el artista futurista más destacado, un maestro para las jóvenes generaciones que todavía se acercan a los programas, ya netamente descafeinados, de Marinetti. Y su figura y su leyenda se agrandan, más si cabe, después de la aventura americana. El fundador habla de la experiencia de Depero como el triunfo del futurismo en Estados Unidos, una más de las celebraciones capciosas de un movimiento que daba sus últimos coletazos, que sobrevivía a duras penas sostenido por artistas mediocres y el enérgico empuje de quienes todavía creían en el proyecto, como Marinetti y quienes lo identificaban como una opción estética de índole política, Somenzi. Depero desarrolla, aparte de su actividad como artista, una labor de teoría y difusión de su estética en diversos periódicos. Expone en la XVIII Bienal de Venecia de 1932 un núcleo de obras pictóricas con influencia de su trabajo decorativo, que destacan por los colores monocromos y que se alejan de los temas dominantes de la aeropintura, que dominó el movimiento en los años Treinta y Cuarenta. Su actividad como diseñador comienza a ralentizarse. Edita algunos números de la revista "*Dinamo Futurista*" (1933) y compone, diseña y publica "*Liriche radiofoniche (Radio Lyrics)*," que edita la Morreale de Milán (1934), como coentesación y complemento al manifiesto de La Radia. Este bello libro recoge en parte la tendencia *onomalinguistica* de los años Diez, aunque salpicada en su configuración algunas de las características de la influencia norteamericana es un volumen a medio camino entre los poemas visuales y el diseño gráfico, como bien se puede observar la paginación y en la distribución de elementos y tipografías. Concebido como un libro para ser declamado en la radio es, y que marca su esperanza en las radiotransmisiones como forma de arte total del futuro probablemente <sup>16</sup>, uno de los más bellos ejemplos del diseño italiano de los años Treinta. Anuncia, del mismo modo, la publicación de un libro sonoro de las experiencias vividas en América, *New York Film Vissuto*, que nunca verá la luz y que concluye las experiencias referidas a ese primer viaje a los Estados Unidos. Desde mediados de los años 30 se le considera un referente, pero permanece aislado de los círculos oficiales del movimiento. En Rovereto está solo, se le celebra como pintor pero su influencia decrece. Es un periodo en el que los proyectos alimenticios constituyen la base de su obra. Por otra parte, permanece sinceramente ligado al régimen, más que como una convención política, como un modelo estético que pueda fundamentar la futura *Artecrazia*, una dictadura de los artistas, de la que hablaron desde mediados de los años 10. Su trabajo de pintura, diseño y decoración es para corporaciones u obras públicas de celebración del régimen. Su cromatismo se hace más oscuro y su proyecto otrora dinámico y convencido en las posibilidades del siglo se disuelve en las sombras fascistas.

16 "La brevedad del tiempo, la variedad concisa de imágenes, sujeto contemporáneo, lirismo poético fundido con el lirismo fónico, sonoro y ruidista; las onomatopeyas imitativas e interpretativas, lenguajes inventados: cantos y voces alegres, estados de ánimo sorpresa, expresiones coloreadas y sintéticas sacadas de la vida, cotidianamente pulsante, mutable, con aspectos, dramas, materias y maquinismos velozmente inagotables". Sus líricas -escribe- pretenden contrastar las "acostumbradas e inútiles transmisiones de música conocida, las banales chácharas literarias habituales y los insignificantes altercados teatrales, que van bien hasta que permanecen cerradas en un libro o enmarcados sobre una escena teatral". Obras destinadas a perderse en la transmisión, modificando definitivamente la posición del oyente "sin embargo transmitidas por radio, vibrante en el espacio, pierden cualquier significado y consistencia lógica (...) son expresiones adaptadas para la transmisión a distancia. El oyente no está únicamente en un salón silencioso y romántico, sino que se encuentra por otra parte: en la calle, en el café, en el aeroplano, sobre la cubierta de un barco, en mil atmósferas diversas". Concluía manteniendo el carácter inesperado y mágico de su obra, cercano a la creación de los estados de ánimo de Boccioni o Virgilio Marchi. Una emisión que debe ondular sobre el oyente, consiguiendo ese efecto fundamental del universo del futurismo, en que la vibración es un palabra clave, como si se tratara de una visión cósmica que modifique definitivamente su estado nervioso." DEPERO, F.: *Liriche radiofoniche*, Morreale, Milán, 1934, pp.7-8.

En ese contexto de aislamiento, todavía le queda ilusión de trabajar con nuevos materiales para artes decorativas. El Buxus era un material barato a base de celulosa que pretendía sustituir a la madera en una Italia cada vez más cerrada por en su política autárquica. Depero observa nuevas aplicaciones con ese material y desarrolla proyectos de mobiliario, objetos, decoraciones, y paneles decorativos con motivos ornamentales, premiados en las muestras de artesanados de los primeros años cuarenta. Obtiene del Enit (Ente Nazionale Italiano Turismo) el encargo de desarrollar cuarenta paneles en Buxus para la promoción turística.

Realiza, del mismo modo, algunos diseños para el EUR'42, la Exposición Universal que exalta los valores fascistas. La guerra en Europa lo constriñe a Rovereto, donde comienza a idear los planes para un futuro museo, una paradoja en un futurista, pero no para un maestro del arte contemporáneo. En esa idea de perpetuar su figura se acerca a las autoridades locales ejecutando diversos trabajos. Después de la guerra vuelve a Nueva York, una ciudad cerrada al futurismo por las implicaciones políticas que conlleva. Ni siquiera encuentra un alojamiento fijo. Es uno de sus recuerdos más tristes. Paseaba en busca de clientes pero las ventas eran nulas. Intenta introducir el Buxus, pero la demanda norteamericana era demasiado alta como para atenderla con un proyecto que no se alejaba del mero artesanado.

Su retorno definitivo a Italia le hace participar en diversas muestras importantes, Bienal de Venecia, Trienal de Milán, etc... Entre 1953 y 1956 tiene tiempo de diseñar una gran decoración para el Consejo Comunal de la Provincia de Trento y en 1957 deja prácticamente cerrado el proyecto de su Museo, que sería inaugurado en agosto de 1959. El primer -y hasta el momento único- museo futurista contaba en su inicio con 3.000 obras del artista. Los últimos años son los de un constante ensombrecimiento en lo personal y en lo artístico. Mira de reojo los felices y heroicos años del principio. Muere el 29 de noviembre de 1960, un año después de inaugurar su museo. Su testamento es, probablemente, uno de los ejemplos de coherencia en la destrucción y creación de imágenes, en un periodo cargado de cadáveres, sobre la responsabilidad de la configuración de una obra de arte comprometida con el momento en que se vive. Una actitud de las más intensas y sinceras a nivel intelectual y artístico del siglo pasado.

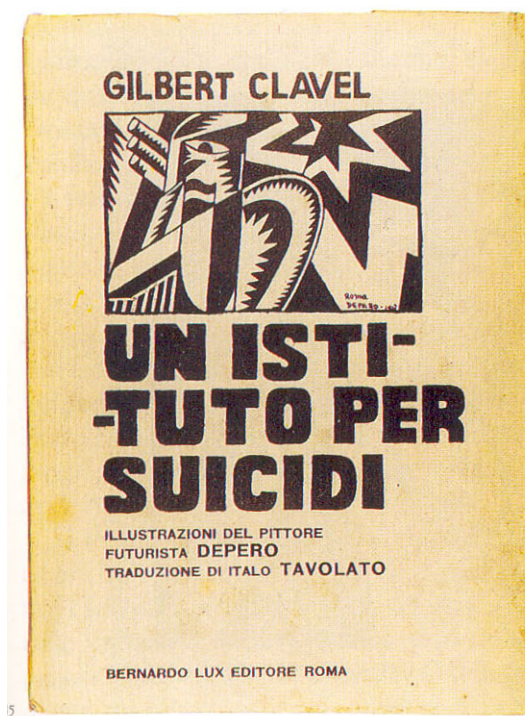


Figura 1 - Portada Un istituto per suicidi de Gilbert Clavel, Bernardo Lux Editore, Roma, 1917. Diseño de portada e ilustraciones.

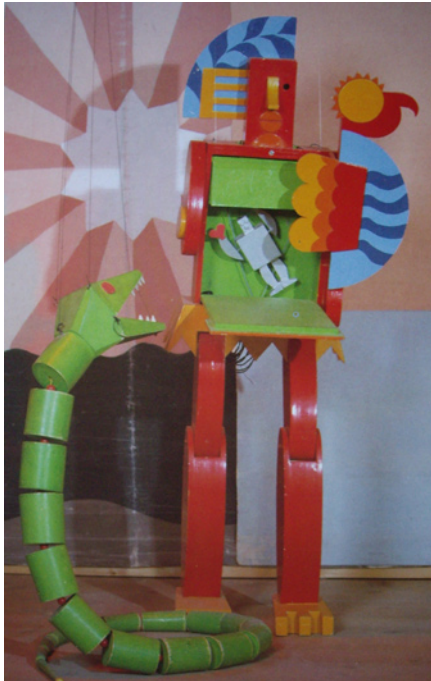


Figura 2 - La Grande Selvaggia para los Balli Plastici, Marioneta de madera, 121 cms., Roma, 1918 (Reconstrucción 1981) MART, Rovereto. Teatro.



Figura 3 - Anuncio para Discos Pathé, 1924. Collage de papel de colores, 49,8 x35 cm. Colección privada, Milán. Publicidad.

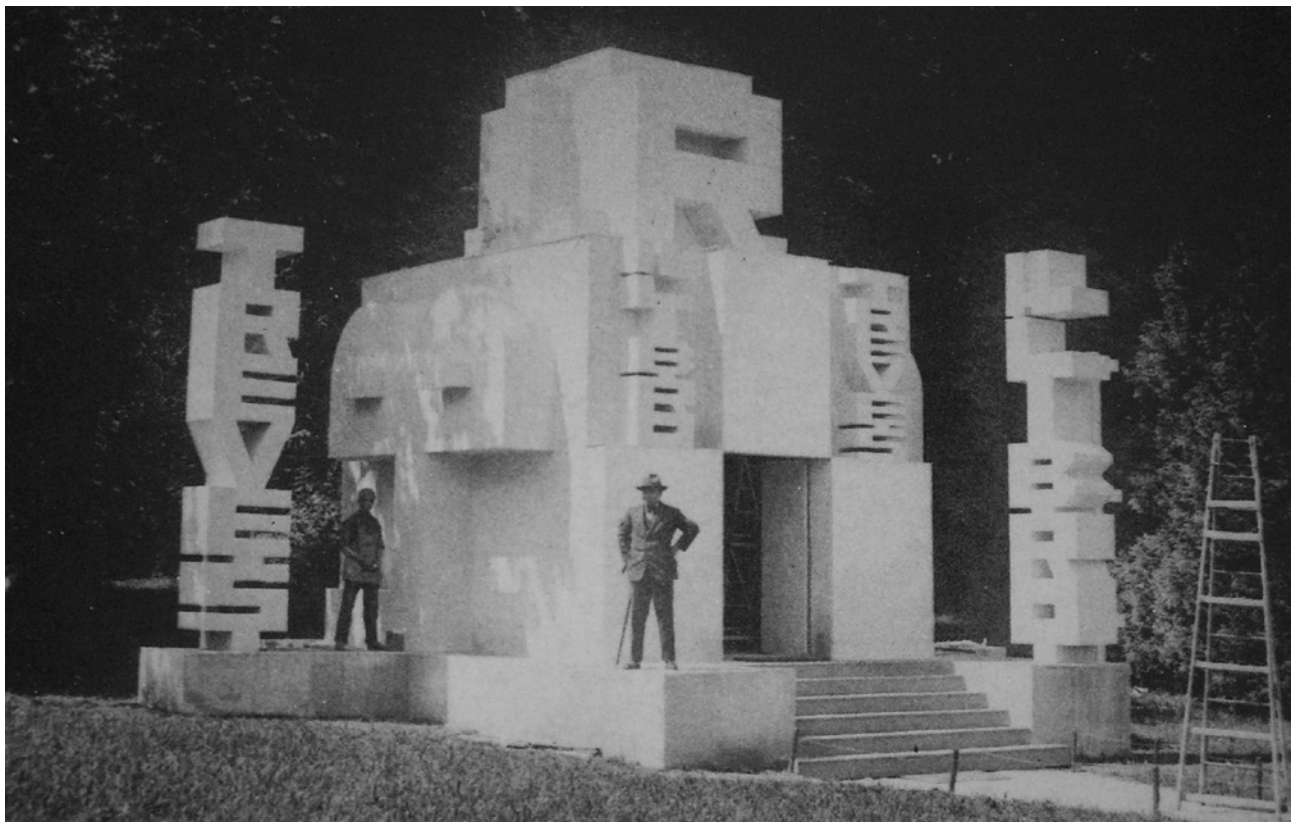


Figura4 - Pabellón del Libro, III Bienal de Monza, 1927. MART, Rovereto. Arquitectura. (Fortunato Depero posa con un bastón en la puerta)



### **Bibliografía Depero (escritos de)**

- DEPERO, F.: Liriche radiofoniche, Morreale, Milán, 1934. (Reimpr. Spes-Salimbeni, Florencia, 1978)
- -, Depero Futurista. Edizione Italiana Dinamo, Azari, Milán, 1927 (Reimpr. Spes-Salimbeni, Florencia, 1987)
- -, Numero Unico Futurista Campari, 1931/ Futurismo, 1932/ Dinamo Futurista, 1933. Fortunato Depero. Éditions Jean Michel Place. París, 1979.
- -, Un futurista a New York. Del Grifo, Montepulciano, 1990.
- -, Dinamo futurista. Diario. Roma, s.d. Dirigida por Fortunato Depero.
- DEPERO, F. y BALLA, G.: Reconstrucción futurista del universo. Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 de Marzo de 1915

### **Bibliografía Depero (libros sobre)**

- BELLI, G. (ed.) La Casa del Mago. Le arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942. Charta/ Museo de Are Contemporaneo de Trento y Rovereto, 1992.
- BELLI, G., BASCHIERO, N., y PASSAMANI, B.: Depero. Teatro Mágico. Electa, Milán, 1989. p. 2.1.
- CRISPOLTI, E. y SCUDIERO, M.: Balla- Depero. Reconstruzione futurista dell'universo. Fonte d'Abisso, Módena-Milán, 1989
- PASSAMANI, B.: Fortunato Depero ein künstler des futurismus. Bonn, Saarbrücken, Hannover, 1973.
- -, Fortunato Depero 1862-1960. Bassano Del Grappa/ Museo Civico/ Palazzo Sturm, 1970.
- SCUDIERO, M.: Depero. Casa d'arte futurista. Cantini, Florencia 1988.
- SCUDIERO, M. Y LEIBER, D.: Depero Futurista & New York. Longo, Rovereto, 1986.
- -, Depero, istruzione per l'uso. 1992 L'Editore, Trento/Rovereto, 1992.
- -, Depero per Campari. Fabbri, Milán, 1989.
- -, Depero futurista. L'arte pubblicitaria. Fonte d'Abisso, Módena, 1988.

- SCUDIERO, M. y MAGNETTI, D., Depero Futurista. Palazzo Bricherasio, Electa, Turin, 2004
- SILIGATO, R. (ED.): Depero. Dal Futurismo alla Casa d'Arte. Charta/ Museo de Arte Contemporaneo de Rovereto y Trento, 1992.
- VV.AA.: -, Catalogo Galleria Museo Depero Rovereto. Temi, Trento, 1959.
- UNIVERSO, M.: Fortunato Depero e il mobile futurista. Marisilio, Venezia, 1990.

### **Bibliografía (libros sobre Futurismo)**

- APOLLONIO, U.: (ed.) Futurismo. Gabriele Mazzotta Editore, Milán, 1970.
- -, Futurist Manifestos. Thames & Hudson, Londres, 1973.
- BALLO, G., CACHIN-NORA, F., LEMAIRE, J. Y RUSSOLI, F.: Le Futurisme, 1909-1916. Musée National d'Art Moderne, París, 1973
- CALVESI, M.: L'arte moderna (Il futurismo) Vol. 13-14-15. Fabbri, Milán, 1967.
- -, Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art. Laterza, Bari-Roma, 1981.
- -, Il futurismo. Fratelli Fabbri Editori, Milán, 1974.
- CAMEL, L.: Manifesti, Proclami, Interventi e Documenti Teorici del Futurismo 1909-1944. S.P.E.S. Salimbeni, Florencia, 1980.
- CAMEL, L., CRISPOLTI, E. y LOERS, V. (eds.): Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y Racionalismo. IVAM Centre Julio Gonzalez- Mazzotta. Valencia, 1990.
- CARRIERI, R.: Il futurismo. Edizione del Milione, Milán, 1961.
- CASINELLI, P.: Futurismo, Giunti, Florencia, 2001.
- CELANT, G. y GIANELLI, I. (eds.) Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra. Fabbri / Centro de Arte Reina Sofía, Milán, 1990.
- COEN, E. (ed.): Futurismo 1909-1919. Museu Picasso, Barcelona, 1996.
- -, Futurismo. Giunti, Florencia, 1986.
- COEN, E.: Futurismo. Giunti, Florencia, 1986

- CRISPOLTI, E.: Il secondo futurismo (5 pittori + 1 scultore) Torino 1923-1938. Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Alimandi, Costa. Edizioni d'arte Fratelli Rozzo, Turín, 1961.
- , Reconstruzione futurista dell'Universo. Turín, 1980.
- , Futurismo 1909-1944, Mazzota, Milan, 2001.
- CRISPOLTI, E. y SBORGI, F.: Futurismo. I grandi temi 1909-1944. Mazzota, Milán, 1998.
- , Futurismo y Meridione. Electa. Nápoles, 1996.
- , Storia e critica dell Futurismo. Laterza, Bari, 1986.
- DE MARIA, L.: La Nascita dell'Avanguardia. Saggi sul futurismo italiano. Marsilio, Venezia, 1986.
- , Filippo Tomasso Marinetti e il futurismo. Mondadori, Milán, 2000.
- D'ELIA, A.: L'universo futurista. Una mappa: Dal quadro alla cravatta. Dedalo, Bari, 1988.
- FIORI, T. Y DRUDI GAMBILLO, M.: Archivi del futurismo I. De Luca Editore/ Mondadori, Roma/Milán, 1988.
- GODOLI, E Y GIACOMELLI, M.: Virgilio Marchi. Scritti di Architettura 1. Architettura futurista. I vertici azzuri di Roma. Octavo, Florencia, 1995.
- GODOLI, E. Y FANELLI, G.: Il Futurismo e la Grafica. Comunità, Milán, 1988.
- IENGO, F.: Cultura e Città nei manifesti del primo futurismo (1909-1915). Vecchio Faggio Editore, Chieti, 1986.
- LEMAIRE, G. G.: Futurisme. Editions du Regard, Paris, 1995.
- LISTA, G.: La scène futuriste. Editions du CNRS. París, 1989.
- , Le Futurisme. Fernan Hazan, París, 1985.
- , Les futuristes. Henri Veirier, París, 1988.
- , Le libre futuristei, de la libération du mot au poème tactile. Panini, Módena, 1984.
- , Lo spettacolo futurista. Cantini, Florencia, 1988.
- PALMIERI, G.: Invito a conoscere il Futurismo. Mursia, Milán, 1987.



- PONTUS, H.: Futurismo & Futurismi. Bompiani, Milán, 1986.
- RUTAL, A. M. (ED.): Arredi Futuristi. Episodi delle case d'arte futuristi italiane. Novecento, Palermo, 1985.
- SALARIS, C.: Storia del Futurismo. Riunti, Roma, 1985.
- SAN MARTÍN, F. J.: La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas. Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 1992.
- SCRIVO, L.: Sintesi dei futurismo. Storia e documenti. Mario Bulzoni Editore. Roma, 1968.
- TAYLOR, J. C.: Futurism. Museum of Modern Art. Doubleday & Company, New York, 1961.
- TISDELL, C. Y BOZZOLLA, A.: Futurism. Thames and Hudson, Londres, 1977.
- VERDONE, M.: ¿Qué es verdaderamente el Futurismo? Doncel, Madrid, 1971.
- VERDONE, M.: (ed.): Archivi futuristi. Galeria Fonte d'Abisso, Módena, 1990.

#### Bibliografía Futurismo (Artistas)

- ARGAN, G. C., LEVI, C. Y MARANGONI, M.: Dopo Sant'Elia. Domus, Milán, 1935. (Reimp. Livorno, 1986).
- BALDISSONE, G.: Filippo Tommaso Marinetti. Mursia, Milán, 1986.
- BENZI, F.: Balla. Giunti, Florencia, 2000
- BOSSAGLIA, R.: Marinetti e il Futurismo a Roma. Fonte d'Abisso, Milán, 1993
- BONITO OLIVA, A.: Prampolini. 1913-1956. Fonte d'Abisso, Módena, 1985
- CATERINA TONI, A.: L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926). La Nuova Foglio Editrice, Macerata, 1976.
- CARRÁ, C.: La mia vita. Longanesi, Roma, 1943.
- CRISPOLTI, E.: Pannaggi e l'arte meccanica futurista. Mazzotta, Milán, 1995.
- -, Prampolini. Dal futurismo all'informale. Comune di Roma Assessorato alla cultura. Edizione Carte Segrete. Roma, 1992,
- DE CHIRICO, G.: Sobre el arte metafísico y otros escritos. Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arqui-

- CATERINA TONI, A.: L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926). La Nuova Foglio Editrice, Macerata, 1976
  
- CARRÁ, C.: La mia vita. Longanesi, Roma, 1943.
  
- CRISPOLTI, E.: Pannaggi e l'arte meccanica futurista. Mazzotta, Milán, 1995.
  
- -, Prampolini. Dal futurismo all'informale. Comune di Roma Assessorato alla cultura. Edizione Carte Segrete. Roma, 1992,
  
- DE CHIRICO, G.: Sobre el arte metafísico y otros escritos. Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba, Murcia, 1990.
  
- LISTA, G. MENNA, F. Y PERILLI, A.: Continuità dell'avanguardia in Italia. Enrico Prampolini (1894-1956). Galleria Civica, Modena, 1978
  
- MAS, R.: Dossier Marinetti. Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1994.
  
- MARINETTI, F.T. Y DEL BELLO, M.: Antonio Sant'Elia. Il Libro periodico, Roma, 1933.
  
- PAPINI, G.: Il mio futurismo. Edizioni di Lacerba, Firenze, 1914.
  
- -, Il mio futurismo. Seconda edizione con 1 aggiunta del discorso. Contro Firenze Passatista- Edizioni di Lacerba, Firenze, 1914.
  
- -, Esperienza futurista (1913-1914). Vallecchi Editore, Firenze, 1927.
  
- -, Chiudiamo le scuole!. Luni, Milán, 1996.
  
- -, Passato Remoto 1885-1914. Ponte Alle Grazie, Firenze, 1994.
  
- PRIARONE, G.: Grafica Pubblicitaria in Italia negli anni Trenta. Cantini, Florencia, 1989.
  
- COEN, E.: Futurismo. Giunti, Florencia, 1986
  
- CRISPOLTI, E.: Il secondo futurismo (5 pittori + 1 scultore) Torino 1923-1938. Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Ali-  
mandi, Costa. Edizioni d'arte Fratelli Rozzo, Turín, 1961.

- -, *Reconstruzione futurista dell'Universo*. Turín, 1980.
- -, *Futurismo 1909-1944*, Mazzota, Milan, 2001.
- CRISPOLTI, E. y SBORGI, F.: *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*. Mazzota, Milán, 1998.
- -, *Futurismo y Meridione*. Electa. Nápoles, 1996.
- -, *Storia e critica dell Futurismo*. Laterza, Bari, 1986.
- DE MARIA, L.: *La Nascita dell'Avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*. Marsilio, Venezia, 1986.
- -, *Filippo Tomasso Marinetti e il futurismo*. Mondadori, Milán, 2000.
- D'ELIA, A.: *L'universo futurista. Una mappa: Dal quadro alla cravatta*. Dedalo, Bari, 1988.
- FIORI, T. Y DRUDI GAMBILLO, M.: *Archivi del futurismo I*. De Luca Editore/ Mondadori, Roma/Milán, 1988.
- GODOLI, E. Y GIACOMELLI, M.: *Virgilio Marchi. Scritti di Architettura 1. Architettura futurista. I vertici azzuri di Roma*. Octavo, Florencia, 1995.
- GODOLI, E. Y FANELLI, G.: *Il Futurismo e la Grafica*. Comunità, Milán, 1988.
- IENGO, F.: *Cultura e Città nei manifesti del primo futurismo (1909-1915)*. Vecchio Faggio Editore, Chieti, 1986.
- LEMAIRE, G. G.: *Futurisme*. Editions du Regard, Paris, 1995.
- LISTA, G.: *La scène futuriste*. Editions du CNRS. París, 1989.
- -, *Le Futurisme*. Fernan Hazan, París, 1985.
- -, *Les futuristes*. Henri Veirier, París, 1988.
- -, *Le libre futuristei, de la libération du mot au poème tactile*. Panini, Módena, 1984.
- -, *Lo spettacolo futurista*. Cantini, Florencia, 1988.
- PALMIERI, G.: *Invito a conoscere il Futurismo*. Mursia, Milán, 1987.

- PONTUS, H.: Futurismo & Futurismi. Bompiani, Milán, 1986.
- RUTAL, A. M. (ED.): Arredi Futuristi. Episodi delle case d'arte futuristi italiane. Novecento, Palermo, 1985.
- SALARIS, C.: Storia del Futurismo. Riunti, Roma, 1985.
- SAN MARTÍN, F. J.: La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas. Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 1992.
- SCRIVO, L.: Sintesi dei futurismo. Storia e documenti. Mario Bulzoni Editore. Roma, 1968.
- TAYLOR, J. C.: Futurism. Museum of Modern Art. Doubleday & Company, New York, 1961.
- TISDELL, C. Y BOZZOLLA, A.: Futurism. Thames and Hudson, Londres, 1977.
- VERDONE, M.: ¿Qué es verdaderamente el Futurismo? Doncel, Madrid, 1971.
- VERDONE, M.: (ed.): Archivi futuristi. Galeria Fonte d'Abisso, Módena, 1990.

### **Bibliografía Futurismo (Artistas)**

- ARGAN, G. C., LEVI, C. Y MARANGONI, M.: Dopo Sant'Elia. Domus, Milán, 1935. (Reimp. Livorno, 1986).
- BALDISSONE. G.: Filippo Tommaso Marinetti. Mursia, Milán, 1986.
- BENZI, F.: Balla. Giunti, Florencia, 2000
- BOSSAGLIA, R.: Marinetti e il Futurismo a Roma. Fonte d'Abisso, Milán, 1993
- BONITO OLIVA, A.: Prampolini. 1913-1956. Fonte d'Abisso, Módena, 1985
- CATERINA TONI, A.: L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926). La Nuova Foglio Editrice, Macerata, 1976.
- CARRÁ, C.: La mia vita. Longanesi, Roma, 1943.
- CRISPOLTI, E.: Pannaggi e l'arte meccanica futurista. Mazzotta, Milán, 1995.

- -, Prampolini. Dal futurismo all'informale. Comune di Roma Assessorato alla cultura. Edizione Carte Segrete. Roma, 1992,
- DE CHIRICO, G.: Sobre el arte metafísico y otros escritos. Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/ Librería Yerba, Murcia, 1990.
- LISTA, G. MENNA, F. Y PERILLI, A.: Continuità dell'avanguardia in Italia. Enrico Prampolini (1894-1956). Galleria Civica, Modena, 1978
- MAS, R.: Dossier Marinetti. Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1994.
- MARINETTI, F.T. Y DEL BELLO, M.: Antonio Sant'Elia. Il Libro periodico, Roma, 1933.
- PAPINI, G.: Il mio futurismo. Edizioni di Lacerba, Firenze, 1914.
- -, Il mio futurismo. Seconda edizione con 1 aggiunta del discorso. Contro Firenze Passatista- Edizioni di Lacerba, Firenze, 1914.
- -, Esperienza futurista (1913-1914). Vallecchi Editore, Firenze, 1927.
- -, Chiudiamo le scuole!. Luni, Milán, 1996.
- -, Passato Remoto 1885-1914. Ponte Alle Grazie, Firenze, 1994.
- PRIARONE, G.: Grafica Pubblicitaria in Italia negli anni Trenta. Cantini, Florencia, 1989.