

# VIRGILIO MARCHI, UN ITINERARIO DEL FUTURISMO A CINECITTÀ

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

Universidad de Castilla-La Mancha

Uno de los grandes animadores de la segunda fase del futurismo italiano –denominado en 1958 por Enrico Crispolti *secondo futurismo*<sup>1</sup>– que transcurrió entre 1916 y 1944, fue el livornés Virgilio Marchi. Marchi participó con auténtico entusiasmo en la configuración de algunas de las disciplinas artísticas menos elaboradas en el periodo heroico, desarrollando trabajos de escenografía teatral, decoración, remodelación de ambientes y sobre todo, siendo uno de los puntales teóricos de la arquitectura del movimiento. A él se debe que el discurso de la arquitectura futurista perviviera más allá de las figuras de Sant'Elia y Boccioni, estableciendo un discurso particular a través de sus investigaciones que servirían de núcleo generador para los arquitectos futuristas de este periodo. Desde el protorracionalismo y abstracción dinámica de sus antecesores derivaría hacia una obra caracterizada hacia valores fantásticos y poéticos.

Tras una formación eminentemente técnica, Virgilio Marchi entró en contacto con los futuristas en 1916. Sabedor de sus radicales teorías, conoció a Marinetti en la Escuela de Bombarderos de Sassuolo, al que presentó sus dibujos que agradaron sobremanera al poeta. Su adhesión oficial se produjo el 26 de junio en la misma escuela con una exposición de sus trabajos arquitectónicos. Estos proyectos, dibujos preferentemente de pequeño formato,

---

1 Cf. CRISPOLTI 1961; Id. 1986: 48-51.

estaban definidos por la influencia de Boccioni, en cuya obra los estados de ánimo van más allá del movimiento como un fenómeno visual, particularizando en las emociones. En este sentido Marchi escribe en *L'arte è una vibrazione*, la conferencia que cerraría la muestra que se debía,

revolucionar la vieja materia para acercarse en arquitectura, junto a la vida, al estilo del movimiento, al estilo de este siglo característico que defino con palabras de Boccioni para mejor comprensión y porque no se da lugar a malentendidos “Estilo de movimiento: esto es creación de un forma dinámica única, que sea la síntesis del dinamismo universal percibido atraer los movimientos de las cosas<sup>2</sup>.

La exposición tuvo poca resonancia. Aún así encontramos algunas críticas favorables que hablan de una obra eminentemente lírica en la línea de las investigaciones de los futuristas de los años diez<sup>3</sup>.

Su implicación con el movimiento fue creciendo tras la contienda bélica. Se trasladaría a Roma donde se relacionaría con el núcleo duro de los futuristas romanos y en esta ciudad, contrariamente a lo que les había sucedido a Sant'Elia y Chiattonne, pudo concretar la primera de las edificaciones futuristas. Anton Giulio Bragaglia, una de las figuras del futurismo romano, le encargó la creación de un ambiente futurista en los sótanos del Palazzo Tittoni, donde habían aparecido restos de los muros de las termas de Settimino Severo –lo que le hizo al promotor, por otra parte, ganarse el apelativo de “arqueólogo futurista” (VERNONE 1965: 33). Bragaglia había fundado una primera sede junto a Carlo Ludovico en 1918, pero la falta de espacio para público y exposición de obras de arte le hizo trasladar su sede de la via Condotti a la via degli Avignonesi.

2 E. GODOLI, en GODOLI-GIACOMELLI 1995: 7 envía al doc. n.º. 125, Archivio Marchi, Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro, Génova-Archivio eredi Marchi, Roma.

3 “Marchi tiene de la arquitectura un concepto rigurosamente estético. Este arte, sobre todo en los últimos tiempos, se ha desarrollado en una línea de ingeniería comercial, pedante, imitativa, casi que las cosas así consideradas elementos prácticos deberían dominar, por un contraste ineliminable con los elementos artísticos. Necesita reivindicar la arquitectura al arte puro. Una obra de arte arquitectónica es la fusión completa de elementos prácticos (materia de elaboración) y de elementos artísticos (forma). La síntesis es esencialmente lírica. De este modo el Marchi -con analogías a las búsquedas de dinamismo pictórico y escultórico futurista- afirma la posibilidad estética de una arquitectura dinámica, que resulte de líneas de fuerza, de planos de revolución y síntesis de movimientos abstractos, etc. y expone diseños que en esta su teoría explican e ilustran si la primera parte de sus formulaciones es rigurosamente cierta (la arquitectura es arte, también ella, lírica pura) la segunda (teoría del dinamismo) observada como voluntad, estado de ánimo, métrica de elaboración estética. Así que la obra de Marchi se resuelve en una construcción arquitectónica que quiere alejarse decididamente de la estética tradicional, para una forma suya de individualidad nerviosa en innovadora” GODOLI, en GODOLI-GIACOMELLI 1995: 7 envía a FLORA, F.: “Una mostra d'arte alla scuola dei Bombardieri” en *Fronte interno*, Roma, a. IV, n. 224, 14-15 agosto 1918, p. 3.

Marchi, situado por Marinetti en el puesto de arquitecto oficial del movimiento, coordinó gratuitamente la reestructuración de las antiguas termas, en las que elaboró dos espacios distintos pero a la vez complementarios, la Casa de Arte y el Teatro de los Independientes. El arquitecto narraría posteriormente que el encargo de Bragaglia se desarrollaría en un espacio que determinaría su trabajo, una superficie abigarrada, llena de irregularidades, extrañas angulaciones y galerías subterráneas que sirvieron para excitar su sensibilidad futurista:

Odiarnos la habitación perfectamente regular, acostumbrado casetón sin variedad que cuadratiza insoportablemente nuestros pensamientos para toda la vida. Es indudable la influencia de las formas del ambiente y de las cosas sobre el espíritu del hombre que muchas veces se hace a semejanza de aquellas. Así, la ruina y el cementerio confieren vida melancólica. El movimiento de una ciudad estimula el sentido de la audacia. Observamos también como, progresando, a través del tiempo, las costumbres han cambiado trayendo grandes mutaciones en las disposiciones y en las decoraciones de las casas. (...) En medio de esta transformación, que aceptamos sin duda, y con cambios que vendrán, es imposible no cambiar nuestras costumbres. En las formas diversas del ambiente en el cual debemos vivir nos hace impresión. Por lo tanto este ambiente tendrá un cambio radical de mobiliario<sup>4</sup>.

La Casa de Arte y el Teatro de los Independientes se convirtieron en la primera construcción o, más bien, arquitectura de decoración futurista. Por los escritos y las fotografías que han llegado hasta la actualidad, debió de tratarse de un espacio que conjugaba la creación contemporánea con las reminiscencias arqueológicas que la superficie ofrecía. El arquitecto hablaba del misterio que sugiere la decoración como un espacio ligado indisolublemente a la vida simultánea y metropolitana<sup>5</sup>.

Una de las características de su construcción fue el intento de aprovechar las irregularidades topográficas para adaptar el mobiliario especialmente diseñado a tal efecto. Esta adecuación sería posible debido a que los materiales utilizados fueron el hierro y el cemento, que ofrecían flexibilidad y respondían a los diseños concebidos en el papel. Incluso menciona que el uso de los materiales y la originalidad constructiva convertía a los obreros en trabajadores

---

4 MARCHI en GODOLI-GIACOMELLI 1995: 96.

5 “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 del hecho que el Bar de la Casa Bragaglia permanece uno de los ángulos frecuentados por el local donde el público permanece voluntariamente: signo 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.

apasionados, puesto que el trabajo futurista es original y divertido mientras el pasatista pesado y aburrido.

El espacio arquitectónico se concibió como una escenografía, es decir, supone la traducción literal de los proyectos de los años diez y la aplicación imaginativa en el campo decorativo. Los ambientes, por otra parte, debían influir decisivamente en las personas y Marchi consideraba que el programa de la arquitectura futurista se debía desarrollar, imposibilitado el de la construcción de nuevos edificios, en la escenografía. Por ello concibe el Teatro de los Independientes como un espacio simple, cuyas estructuras básicas fueran intercambiables con intención de crear diferentes ambientaciones escénicas con el mínimo de elementos posibles. Ello les llevaría a la creación de mundos imposibles, fantásticos y desconocidos.

Tenemos fe en cuanto se pueda hacer en el campo de la interpretación decorativa del motivo futurista, no sólo en los resguardos de menores aplicaciones en la industria sino también en el campo escenográfico. Una arquitectura realizada de accidentalidad futurista y profundidad perspectiva puede encontrar un empleo sorprendente en el teatro, sea bajo formas de fundas pintadas como volúmenes. En el Teatro de los Independientes en Roma nos hemos propuesto organizarlo sencillamente, con estructuras fácilmente transportables y utilizables en varios desarrollos escénicos, llegando a ahorrar económicamente. Por medio de tal tentativa se realizarán algunas visiones de un mundo completamente nuevo potenciando accidentalmente, a través de la discusión, convencer sobre el improvisado modelo la posibilidad de traducirlo en actuaciones prácticas. Es innegable que, por cuanto en el teatro se han realizado tentativas interesantes introduciendo elementos nuevos como volúmenes, biombos y luces psicológicas, una arquitectura futurista se presta a las más numerosas posibilidades escénicas (...). Si todo se hace en arquitectura, puede que nuestra fe nos lleve a tener esperanza en las infinitas posibilidades de construir, con mayor razón todo lo haremos sobre el teatro donde tenemos la ayuda de las ilusiones perspectivas y de los expertos trucos visuales<sup>6</sup>.

Marchi sabía que el verdadero programa de una arquitectura radicalmente nueva solo podría encontrar un campo de desarrollo en la escenografía teatral y cinematográfica. Este sería el medio donde se concretaría una verdadera reconstrucción del mundo como habían apuntado años antes en su Manifiesto Giacomo Balla y Fortunato Depero,

---

6 *Ibid.* p. 98.

Otra certeza la vemos en la aplicación de la arquitectura futurista a la cinematografía. Crear una construcción provisoria de ciudad a través de la que podremos hacer circular las distintas muchedumbres y furgones intrépidos por las que el poeta futuro podrá imaginar un verdadero y propio drama humano inherente a aquella vida veloz. Una vez comenzado el levantamiento de uno de estos fragmentos de ciudad, algunas sorpresas se ofrecerán a nuestra imaginación de artistas. Por otra parte hemos reconocido que una vez consolidado el espíritu de tal estilo este ofrece unas posibilidades hasta ahora inexploradas. Eso ha de parecer imposible. Del distinto desarrollo de una película semejante, una alegría y una diversión desconocidas se comunicarán a los espectadores, estableciendo un paso adelante contra el insoportable abominable romántico para estimular más las inteligencias.

Si un nuevo aspecto de la ciudad y de la casa creará un nuevo espíritu y un nuevo régimen de vida entre los hombres, el teatro y el cinematógrafo, en este sentido, pueden contribuir a la transformación futurista del mundo<sup>7</sup>.

Terminada la Casa de Arte y el Teatro de los Independientes, la primera de las edificaciones futuristas era un híbrido, una arquitectura que desde el precepto de transformación del mundo teorizado ocho años antes, se convertía en un bar barroco recubierto de hormigón y acero, en el que el mobiliario se insertaba forzosamente a los recovecos de la superficie primigenia. Los sueños de megápolis plagadas de gigantescos edificios y estructuras comunicantes se vieron reducidos a una especie de caverna decorada al gusto moderno. Las imágenes nos recuerdan a los espacios angulados y terroríficos de las decoraciones escenográficas y las pinturas de los expresionistas alemanes, otra de las influencias de Marchi como veremos posteriormente. Varias crónicas de la época señalan con extrañeza estas características, es decir, la de una construcción contemporánea en un laberinto de bóvedas, subterráneos y pasadizos, con viejos muros cubiertos de hormigón y una misteriosa iluminación indirecta que envolvía la composición. BRAGAGLIA menciona que la decoración de Marchi era una rememoración moderna del pasado, señalando incluso un gusto borrominiano, berniniano, setecentista (1965: 37) a la vez que futurista. La reestructuración y ambientación de la Casa de Arte Bragaglia y el Teatro de los Independientes fue una “extraña mezcla de cueva romántica y reforma a secas” (PEHNT 1975: 178) o, según un periodista anónimo en un paseo junto a Bragaglia antes de la inauguración del edificio lo definía, no sin ironía, como “romano y moderno a la vez”<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> “Anton Giulio Bragaglia nos ha guiado cortésmente a través de las laberínticas fugas de corredores

En 1922 Marchi realizó una trascendente exposición en la Casa d'Arte Bragaglia presentada por Marinetti, en la que expuso 51 dibujos realizados desde 1919. Los proyectos arquitectónicos, al igual que en su exposición de Sassulo, no están determinados por la máquina, sino fundamentalmente por la fantasía, el lirismo y el dinamismo que señalaba en su obra escrita.

Formalmente se caracterizan por la ausencia de líneas verticales y horizontales y su asimetría y dinamismo. Composiciones complejas en las que desde un núcleo central fluye el proyecto de una manera orgánica. Mezclan lo biomórfico con el Art Nouveau y algunas reminiscencias del pasado, más cerca de ser bocetos escenográficos de una película de vanguardia que planos para edificios de una ciudad moderna. Esencialmente presentan calles que se cruzan, túneles, torres, observatorios funiculares, portales desmesurados, bocas manieristas, gigantescos arcos que se enroscan con puentes en los que se hundén los medios de transporte. Una transposición al papel de la novela de su hermano Ricardo *Allucinazioni delle città nuove*, fascinado del mismo modo por las metrópolis contemporáneas.

Estos dibujos son los trabajos que parecen tener mayor similitud con los expresionistas alemanes, aunque Marchi estaba influenciado fundamentalmente por las investigaciones espaciales que desarrollaban en Roma los futuristas Giacomo Balla y Fortunato Depero, resumidas en los complejos plásticos<sup>9</sup> de la *Reconstrucción Futurista del Universo*. Este es uno de los puntos que más se ha discutido en las revisiones críticas del arquitecto livornés. En este sentido Virgilio Marchi aún en su primera producción dos influencias, la del futurismo y el expresionismo pudiendo hablar de un futurismo con deformación hacia el expresionismo. Algunos de estos proyectos pueden asociarse con los de los arquitectos expresionistas que estaban realizando investigaciones análogas en ese mismo periodo: Max y Bruno Taut, Hans Luckhardt, Hermann Finsterlin, Kraysl, Bartning, Sharoun o el mismo Rudolf Steiner<sup>10</sup>.

y salas, de arcadas y de aulas. Entorno a él equipos de operarios trabajan intensamente y grupos de artistas realizan con entusiasmo extrañas decoraciones de las más diversas tendencias del arte contemporáneo. Extendido sobre 1000 metros cuadrados de superficie, este gigantesco edificio fue llamado termal de Palladio, que lo estudio en el cinquecento antes de que fuera sepultado (...) La casualidad, por su cuenta, ha conferido a algunos ambientes los caracteres de la bizzarria más voluble y graciosa: contraste vivaz con el titánico, inmenso orden de las grandes fugas de arcadas, delante de la omnipotencia imperial de las murallas infinitas, en la imponencia de las murallas infinitas, en la opulencia de las soberbias aulas en crucero absidadas. Por virtud del antiguo edificio, los locales inmensos y lujosos crean el reencuentro más interesante y grandioso del género, en el mundo entero. Será romano y moderno, a la vez". *Le Maschere*, 2 de abril de 1922, en VERDONE 1965: 35.

9 Los complejos plásticos eran pequeñas esculturas realizadas con diversos materiales de poca nobleza, cartón, tela, cartulina, alambre. Los elementos de estas esculturas debían girar en el aire, concibiendo de este modo nuevas formas alternativas a la escultura. Pequeñas maquinitas experimentales en movimiento que modificaron sustancialmente la visión futurista de la concepción dinámica de los cuerpos. Este tema se desarrollará posteriormente con la obra y las formulaciones teóricas de Fortunato Depero.

10 PEHNT 1985; VV. AA. 1976; ZEVI 1984; MARCIANO 1992; SCHEERBART 1998; LETI MESSINA 1996; y TAUT 1997.

Pese al valor formal de la obra de Marchi en relación con el expresionismo, el punto de vista ideológico es radicalmente distinto y acorde con la dimensión dictada por Marinetti. Se aleja de la *Gesamtkunstwerk*, mostrando la separación de sensibilidad respecto a los alemanes, puesto que sus obras no se adhieren a una ideología metropolitana y a la confianza en las posibilidades de desarrollo tecnológico. Las similitudes no pueden, por tanto, ser asumidas como influencia directa. Sus ciudades forman un espacio dinámico y móvil, que se integra dentro de los diseños de los edificios. El mundo urbano en definitiva, queda detalladamente descrito y aprecia la arbitraria escala que en favor de los edificios aparece en detrimento del sujeto. Por el contrario en el expresionismo alemán, la arquitectura como fin no constituye el advenimiento humano de la ciudad, sino la situación del hombre en el espacio. Los diseños de los alemanes aparecen siempre aislados y la figura humana no habita sino en el interior de las estructuras.

Sin embargo los dibujos realizados entre 1919 y 1920, conciben una metrópoli enlazada por puentes, torres y variados sistemas de transporte, que tienen una clara fuente de inspiración en los trabajos de la *Città Nuova* de Sant'Elia, aunque alejándose de la gravedad y la monumentalidad del arquitecto de Como. La ciudad como invención absoluta, de esencia lúdica y fantástica, utilizando los criterios primordiales de los arquitectos de los años diez y superándolos.

En esta misma época concreta el libro *Architettura futurista* (Foligno, 1924) que se ilustraría con numerosos dibujos y reproducciones que había publicado en diferentes medios. “Marchi –escribe VERDONE (1971: 82)– busca la dinámica de la vida contemporánea, busca la estática en la dinámica. Cada ciudad tendrá un ambiente variado, definido y propio de la misma ciudad. La arquitectura futurista participa como arquitectura vida, pero no como mimesis de lo real: más bien como invención absoluta”.

Debemos destacar el esfuerzo que, como teórico hizo Marchi a lo largo de su militancia futurista. Después de *Architettura futurista* siguió el volumen *Italia Nuova Architettura Nuova* (Foligno, 1931) infinidad de artículos y textos teóricos<sup>11</sup> y el *Manifiesto de la Arquitectura Futurista Estado de Ánimo Dramática* publicado en *Roma Futurista* en 1920. Este Manifiesto es el texto más destacado del arquitecto y fue aceptado como uno de los grandes polos teóricos en la arquitectura del segundo futurismo. Se percibe la intención de liberar la arquitectura de su propia especificidad y volver a definir sus leyes, considerándola como las demás artes, siguiendo el compromiso principal del movimiento a partir de 1915, es decir, suprimir cualquier intento de sectorializar las

---

11 En las revistas *Dinamo*, *Roma futurista*, *Cronache di attualità*, *Oggi e domani*, *Noi*, *Fiera letteraria*, *La stirpe*, *Scenario* y *Quadrivio* y en los periódicos *L'Impero*, *Il lavoro d'Italia*, *Il Nuovo Giornale* y *La Patria*.



disciplinas artísticas. La reivindicación de la arquitectura como arte, influencia de la abstracción de Balla y de la dinámica de la escultura habitable de Boccioni, influye decisivamente el texto.

Después diversos retrasos<sup>12</sup> *Architettura futurista* fue publicado en la primavera de 1924, con una demora de un año respecto al contrato del editor. En noviembre de 1922, gracias a la mediación de Marinetti, Marchi entró en contacto con Franco Campitelli de Foligno para la publicación del libro, que se acordó, el 29 de noviembre de 1922, en virtud del cual el editor quería poner el trabajo a la venta en mayo de 1923. En nuevas reelaboraciones del texto, la posibilidad de incluir nuevas ilustraciones y la espera, habrían llevado a Marchi a publicar algunos capítulos del libro en distintas revistas futuristas. En julio de 1923, Campitelli envía a Marchi las pruebas para una segunda corrección, las cuales le serán devueltas en el mes de septiembre con las ilustraciones. En mayo se publicará finalmente el libro (102 páginas, 27 ilustraciones y 10 liras).

*Architettura futurista* pretendía ser una guía para comprender la visión arquitectónica que ofrecía el futurismo. Su propuesta es la de una arquitectura ideal y abstracta, que se pudiera llevar a cabo del mismo modo en el terreno práctico. A este respecto escribe Marchi en 1919 –en lo que era la primera conclusión del libro–,

Ocurre estar siempre animados del concepto que la arquitectura es la síntesis de todas las manifestaciones humanas; es una lírica perfecta y

12 Este texto pasó por las vicisitudes más extraordinarias hasta la fecha de su publicación. Fue concebido en 1919, pero no se publicó hasta seis años después. Existe una carta de Marchi a Marinetti en la que le informa del volumen y le pide al poeta que escriba un prólogo, cosa que éste tajantemente rechaza, puesto que ni Dante podría hacerlo: “He recibido. Gracias. Perfecto. Estamos de acuerdo en todo. Te ruego renunciar a cualsea prólogo, porque un futurista de tu valor no tiene necesidad de prólogos, ni del mismo Dante Aligheri. Te ruego por otra parte de renunciar a la ilustración que contiene el mobiliario interesante del amigo Flora, por que añadiendo ilustraciones con mobiliario de Balla y Cangiullo nos presentaremos bastante retrasados al publico italiano”. (Filippo Tommaso Marinetti a Virgilio Marchi, 29 de octubre de 1920. Reproducción facsímil en BOSSAGLIA 1993: 113). Pese a ser anunciado en un número de *La Testa de Ferro*, a. I, n.º. 39, 5 de diciembre de 1920, p. 3, pasará más de un año para volver a encontrar alguna referencia a la publicación que se difundirá en medios futuristas. En ese momento el libro parecía que sería editado por la Società Tipografica Editoriale Porta di Piacenza. El libro no sería impreso en esta editorial, puesto que en el verano de 1922 dejará de tener relación con los grupos de Marinetti, debido a la crisis editorial y a problemas financieros de Marinetti, que no tenía el poder económico de antaño.

Sobre las relaciones epistolares de Marchi con otras futuristas consúltese especialmente BOSSAGLIA 1993: 40- 41. Cartas de Marinetti a Marchi, 1920-1921: 60, 61, 62 y 64. Postal de Balla a Marchi, 28 de noviembre de 1919, Carta de Balla a Marchi, 18 de abril de 1920, Postal de Balla a Marchi, 11 de diciembre de 1919, Postal de Balla a Marchi 19 de diciembre de 1919 y postal de Balla a Marchi 27 de febrero de 1918, pp. 112 y 113. Cartas de Marinetti a Marchi el 27 de abril de 1921 y el 29 de octubre de 1920; y VERDONE 1990: 20 y 21. Postales de Giacomo Balla a Virgilio Marchi del 11 de diciembre de 1919, 15 de diciembre de 1919 y 13 de febrero de 1918, además de una carta fechada 18 de abril de 1918.122 y 123: carta de Marinetti a Marchi s/d y postal de Balla a Marchi 13 de noviembre de 1919.



compleja que se esfuerza continuamente para reducir la materia y la ciencia al espíritu. En ella se recogen todas las distancias, los medios que dominan lo físico y lo trascendental. Es un juego continuo de dominaciones, de expansiones que tiende hacer devenir el mundo de las grandes ciudades que recoge el delirio de todos los cantos de todas las gentes

*I vertici Azzurri di Roma (Il futuro di Roma)*, que debería seguir a *Architettura futurista*, se aleja de las perspectivas utópicas de la arquitectura futurista, para concentrarse en problemas urbanísticos reales de la ciudad romana. La primeras noticias que existen son de abril de 1924 –periodo en que habría concebido la idea– un mes después de la publicación de *Architettura futurista*. No se tienen noticias exactas sobre por qué no se publicó puesto que estaba en negociaciones con Franco Campitelli. Por una parte, parece ser que estaba interesado en los proyectos urbanísticos que se estaban desarrollando en Roma, para así poder trabajar con más información en su ensayo. Por otro lado, Franco Campitelli no debió estar de acuerdo con su publicación tras el fiasco de *Architettura futurista*.

En *I vertici Azzurri di Roma* se subrayan algunas de las preocupaciones de Marchi heredadas del futurismo. Los edificios se deberían construir convirtiéndose en una adaptación contemporánea de la ciudad y sus nuevos medios de comunicación. Para ello concibe un plano de tranvía acelerado en el cinturón de la ciudad entre 1916 y 1918. Abandona la estrategia visionaria de su primer libro, centrándose en el futuro metropolitano. La no publicación del mismo, significó que muchos de los proyectos aparecieran en 1931.

La visión de Marchi se iría racionalizando. Sus proyectos de ciudad se hacen estáticos y dominantes. Se aleja del espíritu bufonesco de sus primeras interpretaciones para concebir una ciudad monumental cercana a los postulados de Sant'Elia y Chiattonne. Deja a un lado la arbitrariedad de planos, las visiones oblicuas y comienza a repetir y multiplicar estructuras arquitectónicas como absoluta dominación de la escena. El hombre desaparece, dejando el protagonismo a la arquitectura. Elimina el rastro humano para concentrarse en la simbología arquitectónica como elemento de educación de las masas. Una arquitectura fría y geométrica, esencialmente preocupada por insertar la industria dentro del hábitat de la ciudad. Así encontramos proyectos como el de la *Gran fabbrica*, que posee en la parte central su propia estación. Flanqueando la estructura principal aparecen dos cuerpos de viviendas unidas por puentes suspendidos. Una escenografía del poder, en la que Marchi, definitivamente, está pensando en campos profesionales más pragmáticos.

*Italia nuova architettura nuova* es el resumen de los artículos de Marchi aparecidos desde 1922 a 1930 en distintas revistas y periódicos<sup>13</sup>. Una recopilación de materiales heterogéneos, que no sólo tratan sobre arquitectura futurista, sino también de trabajos profesionales.

Su gestación fue muy compleja. El periodo de reflexión está situado entre 1919 y 1931. Los artículos aparecen reelaborados y retocados: de los 23 capítulos, 21 de los artículos ya habían sido publicados anteriormente. Los dos únicos inéditos son los que corresponden a la “Architettura Pirotecniche” y las reseñas del libro *Architettura futurista*.

El 26 de noviembre de 1926 MARCHI escribe a Franco Campitelli, “estoy preparado para publicar la continuación de ‘Arch. Fut’. Como hablamos en Nápoles. Pero espero tener buenos dibujos y el tiempo material de dedicarme a escribirlo. En este momento estoy ocupado profesionalmente” (1995: 13).

Marchi pretendía añadir el subtítulo *Seguito di Architettura futurista*. Dos años después, Campitelli decide publicar el libro, sucesivamente retrasado. La causa fue esta vez culpa del arquitecto que no dejaba de investigar y añadir nuevos fragmentos, lo que hizo encarecer el precio en portada, que había situado el editor en 30 liras. Después de varias restituciones por parte del autor y el deseo comunicado al editor, de buscar otra editorial, en noviembre de 1930 Marchi recibe los clichés definitivos. El libro sería publicado en abril de 1931. Pese a que Marinetti le comunicó el interés de su ensayo, lo cierto es que en los círculos futuristas no tuvo el mismo eco su primer libro.

Es un momento muy complejo puesto que se redefine el rol de la arquitectura dentro del grupo futurista, un carácter que dentro del espacio italiano carece cada vez más de sentido<sup>14</sup>. Se empiezan a imponer con fuerza las nuevas teorías y propuestas de los racionalistas, que habían organizado en 1928 la *I Esposizione Italiana di Architettura Razionale* en Roma. Incluso Marinetti se había dado cuenta que en el debate arquitectónico italiano, el futurismo había perdido cualquier posibilidad de desarrollo. Inteligente y oportunista, modificará el discurso para colocar a Sant’Elia como padre del futurismo arquitectónico y el racionalismo italiano. Aún así Marchi se mantendrá fiel a los postulados futuristas aún en las polémicas con los racionalistas de los años 30. Opinará, avalado por Marinetti, que el texto de Le Corbusier *Vers*

13 *L’Impero, Cronache d’Attualità, La Stripe, Noi, L’Aereo, La Fiera Letteraria, La Grande Orma, Arengo, L’Italia letteraria, Italianissimo, Oggi e Domani, La patria y L’Almanacco degli Artisti.*

14 “La identidad, sobre todo individual pero también de grupo, que induce al autor a precisar (y también a definir) el propio rol en el interior del movimiento marinettiano y a considerar cualquier aportación de que éste pueda todavía realizar a la arquitectura italiana de los años 20, que registra el ingreso en el campo de nuevas fuerzas, del Grupo 7 a los participantes en la *I Exposición Italiana de Architettura Razionale* realizada en Roma en 1928, que son reacios a admitir sus propios débitos culturales en la confrontación del futurismo e inclinándose a mantener agotada la carga de propuestas, limitándose a reconocerles méritos solamente retrospectivos”.

*une architetture* tiene influencias futuristas acusándolo de ocultar a los verdaderos pioneros de las ideas arquitectónicas que promulga.

Los capítulos más novedosos son los que señalan las relaciones entre la arquitectura futurista y las tendencias internacionales, “*Architetture pirotecniche*” y “*Architettura pubblicitaria*” que explican la función y dimensión del arquitecto futurista y las relaciones con otros movimientos de vanguardia.

“*Architetture pirotecniche*” defiende las funciones urbanas como espejo de los Luna-Park, lugar donde la vida se hace perceptiva y sensorial. La idea de construcción de la ciudad tiene que ver con la sobresaturación sensitiva

Corremos en alegres grupos a las ferias, a los Luna-Park. No dudamos de vuestro barniz de seriedad de profesionales urbanos. Vuestra arquitectura de los niveles de burbuja de aire o de hilos de plomo será asesinada por las plazas mágicas de barracas de feria donde una arquitectura eléctrica rodea arbitrarias sinuosidades. Aquí el reino del movimiento lineal, de la transparencia, del juego escénico más absurdo. Incluso en el tiro al blanco una señal intervienen misteriosos movimientos repentinos. La montaña rusa y el tobogán interesan por su hilván piramidal que nos ofrece el modo de acercarnos a las emociones de paisajes peligrosos que, probablemente, no comprenderemos nunca. Barcas volantes, aeroplanos frenados, tiovivos, coches de coche, mareas metálicas y excursiones bajo antros por los cuales se sale irresistiblemente abarcado en los brazos de nuestra compañía de viaje, lagos para varar embarcaciones grotescas; síntesis arquitectónicas de todas las alegrías y despreocupaciones, de todos los vórtices y de todos los primitivismos, transformándonos anti-románticos e irónicos que hacen ridículo al hombre serio, audaz al tímido, imprudente al prudente.

El futurismo más accidental, hecho de encajes improvisados, de espías y ojos maliciosos, donde cualquier mirada encuentra diez mil y todo espejo te acusa, está condensado en este modo está bien bañarse, alguna vez. Querría conocer sus ingenieros y pintores, escultores de grotescos; qui siera ver como fue calculado el equilibrio y la arcada de la ola –cálculo de las emociones– la energía del movimiento y del freno; quería estudiar los diseños, los modelos extemporáneos. Se debe aprender. Esto significa que la apariencia no servirá a nuestros propósitos podrá influenciar inadvertidamente nuestras creaciones opuestas. ¿Por qué? Por que todo castillo luminoso y todo cohete lleva consigo el alma de quien ha querido. Existe un sentimiento particular de estas arquitecturas pirotécnicas. Gocemos, por lo tanto, olvidado por esta tarde la gravedad solemne de los edificios de todos los días y del alto de uno de estos precipitados castillos lanzamos las cohetes de nuestra estudiantil alegría.

El mejor ingeniero de la máquina napolitana nos preparará en el medio del Luna-Park un nuevo espectáculo de fuego. ¿No es su programa todo una referencia de paisajes extraños, de guerras diabólicas, de escenas fatídicas, de inusitados caracteres, de imágenes de un sueño?

“Architettura Pubblicitaria” anticipa ciertas preocupaciones de los años treinta, como la publicidad y su inserción en los edificios. Reconoce que el arte publicitario ha sufrido grandes cambios al igual que las sociedades modernas y lo considera una nueva necesidad del espíritu humano,

El arte publicitario ha tenido un gran desarrollo en todas las manifestaciones de la vida cotidiana que ha devenido en una parte necesaria e integrante. Son notables sus aspectos y consecuencias económico- comerciales, artísticas, éticas, de todo género y de todo campo. La mayor parte de la vida de hoy en día está dirigida por la señalización cartelística. El pegado el anuncio y el producto, uno de los aspectos dinámicos de la modernidad: llama, indica, detiene, convence, involucra, impresiona, íntima, materializa las preferencias: es una especie de timón, brillante guía de las necesidades espirituales y materiales de la humanidad.

La publicidad, la idea de repetición y de repetición violenta como base del arte publicitario tiene que ser brutal en la metrópolis dominada por la velocidad. Por ello se debe diseñar de nuevo el cartel italiano, nuevo germen del futurismo, puesto que la dinámica vital solo se puede comprimir en ese sentido poético del reclamo, repetitivo y agresivo para el ciudadano en cualquiera de sus desplazamientos. El problema de la publicidad hay que llevarlo al campo de la arquitectura, considerándolo nexos común de ambas disciplinas<sup>15</sup>. La publicidad en el espacio arquitectónico no debe dar tregua al espectador, sometiéndolo al poder comunicativo del mensaje. Escultura y arquitectura son campos plásticos complementarios, con una serie de significados poéticos que contribuyen a su creación y su comprensión, por lo tanto debe ser habitada hasta en sus detalles más íntimos (en referencia a las arquitecturas tipográficas de Fortunato Depero<sup>16</sup>).

---

15 “Si trasladamos el problema del anuncio publicitario al campo de la arquitectura, nos aparecerá, de pronto, un nexo importante que la modernidad ha tenido en cualquier caso inseparable. Basta la observación, muy simple, del cartel colocado sobre las fachadas de las casas, en los postes anunciadores, alzado en medio de los campos, a lo largo de las ferrovías (los pistoletazos de Tot de boccioniana memoria) sobre los techos y a lo largo de los andamios de edificios en construcción, para comprender la elevada portada arquitectónica”.

16 “Lo que explica prácticamente la realidad de ciertas de mis viejas aseveraciones que hicieron sonreír a los escépticos, algún miope y algún sordo: ¿No es la escultura una arquitectura de ideas realizadas plásticamente y la arquitectura un basto y más complicado agrandamiento de la escultura que produce la misma fuerza de expresión? Así es por que una construcción arquitectónica puede tener también atributos y

El libro marca un receso en la militancia futurista de Marchi, ya parece clara la tendencia a establecer una vida profesional definida, después de la construcción de la Casa de Arte Bragaglia y del Teatro de los Independientes y de sus actividades con los futuristas. Marchi se inscribe en la Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma, y sostiene posiciones que no tienen nada que ver con su militancia futurista, defendiendo, incluso, ideas contradictorias al mismo.

El compromiso de Marchi no sólo se redujo a la publicación de libros y a la realización de exposiciones. En sus artículos defendió conceptos de lo que debía ser la arquitectura contemporánea y la reivindicación de un clasicismo de la arquitectura futurista de Antonio Sant'Elia.

En “El arquitecto futurista” (*Dinamo*, a. I, n.6, Roma, julio/agosto de 1919) critica la posición de constructores que tienen los arquitectos italianos del momento. La arquitectura, según el sentido espiritual que impregnan los textos de Marchi, es un compendio de las artes de carácter universal. Esta vibración sólo es comprendida por el arquitecto que va más allá, que conciba la arquitectura como “*algo eminentemente lírico*”. Los arquitectos que no sienten la arquitectura como algo inherente al ser, son pseudo-arquitectos, y como consecuencia de ello, su trabajo carece de italianidad. La arquitectura, no se puede reducir simplemente a un problema matemático de pesos y estructuras, sino que es algo eminentemente poético. El arquitecto debe ser un artista, un creador cuya obra se deba a su criterio, sentimiento y la necesidad de un fragmento de mundo para construir<sup>17</sup>.

En “Artesanos futuristas” (*Noi*, Segunda Serie, a. I. nums. 3-4, Roma, junio-julio 1923), Marchi se centra en el tema de la decoración y en la necesidad de nuevos artesanos que puedan responder al nuevo espíritu impuesto por el futurismo,

---

significados ideológicos, pasionales, humanos, literarios o musicales”. Cuando, aludiendo a la máxima utilización de los espacios en la nueva ciudad, escribía: “habitar un edificio que haga al mismo tiempo de pilar de una ferrovía aérea o de sostén telegráfico” nos hizo pensar uno de los acostumbrados chistes de palabras. Hoy la broma de la palabra asume una consistencia (plástica) también más paradójica pero no menos posible y verdadera; “Habitar en una letra del alfabeto o del corazón –no literario– de un acento”.

17 “–Reconocer los límites de la construcción como el tentáculo de nuestras fibras robustas y de nuestra hirviente imaginación que en el entusiasmo ve certezas y la posibilidad en cada lugar.–Cuando más cercano el cielo a la profundidad de los abismos estos límites mayormente serán el exponente de nuestras audacias. –Navegar en la AMPLITUD, necesita.–Los frenos legales de ciertos sapientísimos edificios de arte (?) sirven para destrozar las aspiraciones de los arquitectos más geniales con ideas fijas que se asimilan a lecciones de miedo.–Es ridículo imponer a distintos arquitectos, equivale a decir a los mas distintos cerebros de artista la misma limitación mensural: Cada arquitecto tiene su propio ritmo, su propia medida, sus propios colores, sus propios volúmenes, su propia consciencia estética no confundible o fundible con aquella de otro. (...) El arquitecto tiene consigo la ley: la propia ley.– Retenemos por esto que a cada arquitecto deberemos ofrecer la construcción de zonas internas de la ciudad puesto que su universo es grande como el Universo mismo.–A cada arquitecto el propio su propio pedazo de mundo para construir”.

El ingenio futurista, creando formas nuevas, rechaza las viejas prácticas y los modelos rancios; despierta, junto a la inventiva del artista, el talento y el refinamiento del ejecutor. El primero estimula con sus agudas investigaciones al segundo que, enfrentado a la novedad, acaba por adquirir en su trabajo y en las propuestas de su tarea, la propia dosis de inventiva. De esta forma, la obra no resulta fría, débil o inexpresiva, sino animada en cada una de sus partes. Es conocida, en el terreno de la arquitectura, la diferencia entre un monumento antiguo y una reproducción, aunque sea fiel. Esta resulta siempre inferior debió a la falta de espíritu antiguo de los artesanos modernos. Por el contrario, una obra decorativa futurista, es una suma de entusiasmos; cada elemento, incluso el más pequeño, fija un rasgo de pasión interior.

Discrimina las diferencias que existen entre pasatistas y futuristas, manteniendo que los hay también entre los obreros. Los obreros pasatistas se dedicarían únicamente a repetir modelos ya superados. Mientras el obrero futurista, buscaría una clase distinta de compromiso con el objeto que va a ser creado por él, repitiendo algunas de las premisas apuntaban en sus escritos sobre la construcción de la Casa de Arte Bragaglia<sup>18</sup>. Estos diseños deben ser materializados por medio de la máquina. De este modo el producto artístico, pese a ser terminado por las máquinas, tiene que tener un condicionante humano, que ofrece la sensibilidad del artesano, que tiene una influencia espiritual sobre la producción. Máquina y artesano deben compenetrarse, para conseguir la purificación del mobiliario contemporáneo, lo que provocará un renacimiento del arte decorativo de nuestro tiempo.

Marchi se alejó de los postulados futuristas en beneficio de la escenografía comercial. Su trayectoria fue evolucionando sucesivamente desde el campo arquitectónico al diseño escenográfico y, a partir de 1935 al cine. Esto le llevaría paulatinamente a ocupar posiciones menos destacadas dentro de los grupos futuristas. Comprendió siempre que la verdadera aplicación de sus proyectos arquitectónicos debería pertenecer al género teatral y cinematográfico, lo que permitiría sacar la arquitectura de los esquemas que la limitaban. En el teatro y el cine encontró su verdadera vocación. Entre sus producciones más destacadas, en primer lugar, al lado de los futuristas en el Teatro de Bragaglia señalar *La fantasima*, *Malaguena*, *I guai di Don Pascalotto*, *Ballo del 2000*, *Circe* etc., (todas ellas de 1923) y posteriormente las escenografías realizadas con otros directores como Guido Salvini para el que elaborará *Gli dei della montagna* (1925) de *Lord Dusan*y, *Nostra Dea* de Bontempelli

---

18 “El buen trabajador se interesa mucho más en un digno original que en otro tradicional. La originalidad, rescatando la obra del mar indigno y monótono del comercialismo, excita su fantasía y sus ganas de trabajar. El trabajo habitual, con modelos fijos, se le hace aburrido y marchita su energía y su pasión”.

(1925), *Belinda e il mostro* de Cicognani (1927) y *Il gran viaggio* de Sherriff (1930). Para la Compañía de Lamberto Picasso realizará *Valòria* de Massimo Bontempelli, *L'uomo che vendette la propria testa* de Antonelli y *Belfagor* de Morselli, todas de 1932. Al lado de Luigi Pirandello, *Enrico IV* (1925), *L'amica delle mogli* (1927), *La nuova colonia* (1928) y *Lazzaro* (1929).

En el campo cinematográfico, en el que desarrolló su obra en los años más fructíferos de su carrera realizará la escenografía de casi sesenta películas, comenzando en 1935 con *Milizia territoriale* de Mario Bonnard, las colaboraciones con Roberto Rosellini en *Un pilota ritorna* (1942), *Desiderio* (1943-45) –dirigida también por Marcello Pagliero–, *La macchina ammazzacattivi* (1948-1952), *Francesco Giullare di Dio* (1950) *Europa 51* (1951-52), con Vittorio de Sica en *Umberto D* (1951), *Stazione Termini* (1953), *L'oro di Napoli* (1954) y con Julien Duvivier, *Don Camillo* (1952), *Il ritorno di Don Camillo* (1953) y *Don Camillo e l'onorevole Peppone* (1953), dirigida esta última por Carmille Gallone<sup>19</sup>.

Virgilio Marchi murió en Roma en 1960. Anton Giulio Bragaglia lo recuerda en una de sus cartas, leída en la ceremonia de clausura del Anno Accademico del Centro Sperimentale, donde Marchi era docente, sirviendo para vislumbrar un periodo en el que el futurismo ha sido plenamente superado:

La añoranza del arquitecto Marchi, que construyó el Teatro de los Independientes, representa la nostalgia de un mundo que se aleja y que era todo nuestro patrimonio. La muerte de Marchi es una pérdida para los ancianos, pero no lo es menos para los jóvenes. Era, además, su modelo. Este maestro ha enseñado el arte de la escena no en palabras teóricas, sino sobre la base práctica, lo que es rarísimo recibir en las escuelas. Marchi creía en la escuela y sobre todo en la preparación cultural hecha de humanismo y de precisas nociones estilísticas; elementos idóneos para crear la forma más adaptada a comprender los grandes problemas de la aplicación constructiva de la realización cinematográfica<sup>20</sup>.

Pese a tener detractores en su época como Theo van Doesburg<sup>21</sup> o contemporáneos como Reyner Banham (que considera sus proyectos banales en

---

19 Véase para la sección de escenografía cinematográfica FARASSINO 1995. Para la sección de escenografía teatral D'AMICO-DANESI 1977.

20 En FARASSINO 1995: 21.

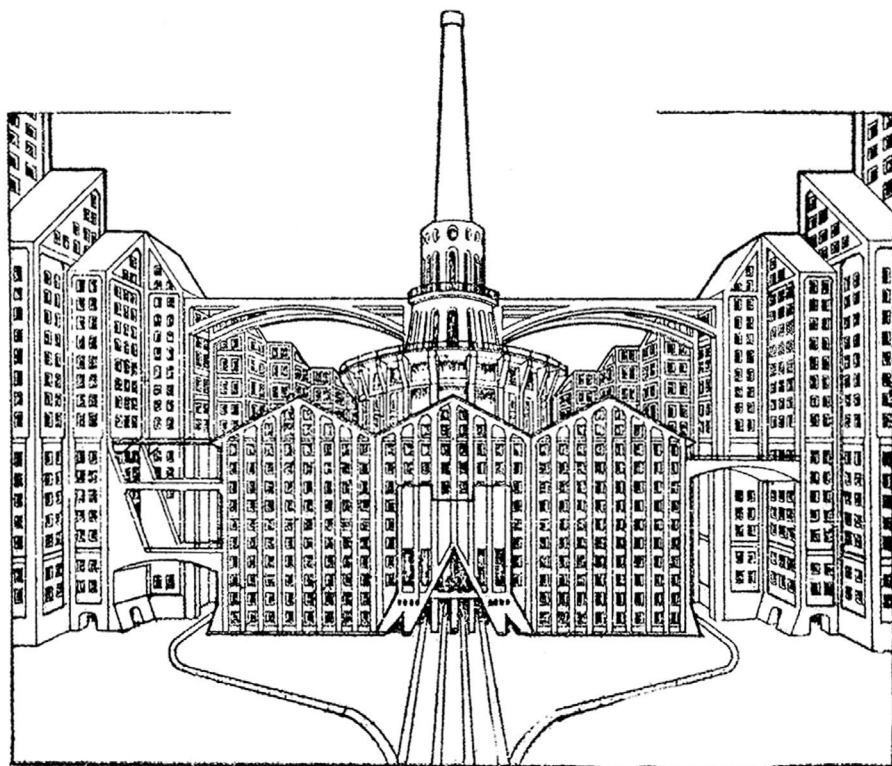
21 “Mientras la nueva arquitectura basa la forma de la función (...) Virgilio Marchi ha resumido con la arquitectura fantástica su punto de partida. Sus grandiosos proyectos de teatros y edificios públicos (...) tienen poco significado para la arquitectura moderna como la *Alpinearchitektur* de Bruno Taut, o las absurdas casas en forma de caracol o los bloques cúbicos de Malevich. La arquitectura moderna ha cerrado con la magia y el mito y se funda sobre una realidad constructiva” (en D'AMICO-DANESI 1977: 9).



un momento en el que el movimiento futurista se estaba desintegrando) el trabajo de Virgilio Marchi es fundamental para comprender el desarrollo de la arquitectura del segundo futurismo y como el movimiento creado por Marinetti se preocupaba en la formación de una nueva arquitectura capaz de dar respuestas a un mundo en completa transformación. La ciudad fue para Marchi un campo especulativo en el que volcó su extraordinaria su fantasía, un espacio en el que materializar esa arquitectura que se lanzaba al abismo del presente.



*Edificio visto desde un aeroplano en giro*  
(1919, témpera sobre cartón, 130 x 145 cm. colección privada, Lugano)  
Publicado en *Architettura futurista* (fig. n. 13), Foligno, 1924.



*Gran Fábrica*

(tinta roja sobre cartulina, 28,5 x 32, 5 cm.)

Publicado en *Architettura futurista* (fig. n. 21), Foligno, 1924.

## Bibliografía

- BOSSAGLIA, R. 1993. *Marinetti e il Futurismo a Roma*. Milán: Fonte d'Abisso.
- BRAGAGLIA, A. G. 1965. "Memorie Postume". En VERDONE, M. *Anton Giulio Bragaglia*.
- CRISPOLTI, E. 1961. *Il secondo futurismo (5 pittori + 1 scultore) Torino 1923-1938. Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Alimandi, Costa*. Turín: Edizioni d'arte Fratelli Rozzo.
- . 1986. "Il Secondo futurismo". En COEN, E.: *Futurismo*. Florencia: Giunti, pp. 48-51.
- D'AMICO, A-DANESI, S. 1977. *Virgilio Marchi architetto scenografo futurista*. Milán: Electa.
- FARASSINNO, A. 1995. *Virgilio Marchi: il cinema*. Milán : Fonte d'Abisso Arte.

- GODOLI, E-GIACOMELLI, M. 1995. *Virgilio Marchi. Scritti di architettura. Architettura futurista. I vertici Sauri di Roma (il futuro di Roma)*. Florencia: Octavo.
- LETI MESSINA, V. 1996. *Rudolf Steiner, Architetto*. Turín: Testo & Immagine.
- MARCHI, V. 1995 (1926) "Nota ad Italia nuova Architettura Nuova". En GODOLI-GIACOMELLI (1995), p. 13.
- MARCANÓ, A. F. 1992. *Hans Scharoun*. Roma: Oficina.
- PEHNT, W. 1975. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 1985. *Expressionist architecture in drawings*. London: Thames & Hudson.
- SCHEERBART, P. 1998. *La arquitectura de cristal*. Murcia: COAAT/ Yerba.
- TAUT, B. 1997. *Escritos expresionistas*. Madrid: El Croquis Editorial.
- VERDONE, M. 1965. *Anton Giulio Bragaglia*. Città de Castello: Bianco e nero.
- . 1971. *¿Qué es verdaderamente el futurismo?* Madrid: Doncel.
- . 1990. *Archivi Futuristi*. Módena: Mucchi Editore.
- VV. AA. 1976. *Hermann Finsterlin (1887-1973) Ideenarchitektur 1918-1924, Entwürfe für eine bewohnbare Welt*. Museum Hauslange Krefeld.
- ZEVI, B. 1984. *Erich Mendelsohn*. Barcelona: Gustavo Gili (Nueva York: Rizzoli, 1985).