

## DEL PASADISMO AL FUTURISMO

MARÍA JOSEFA AGUDO MARTÍNEZ

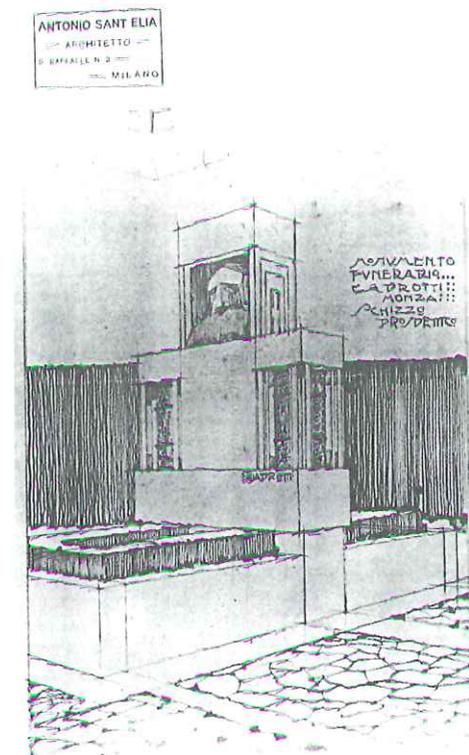
Uno de los habituales prejuicios a la hora de abordar el análisis del movimiento futurista es la consideración del contexto político en el que se desarrolló gran parte del mismo –si bien, curiosamente, es llamativo el hecho de que pueda aplicarse una reflexión similar para el caso de los estudios críticos relacionados con el constructivismo-. Sin embargo, y dejando a un lado esta consideración del arte con finalidad política de signo diverso –que, por cierto, ya ha sido objeto de numerosos escritos– sí habría que insistir en el hecho de que posiblemente sean ambos movimientos, futurismo italiano y constructivismo ruso, los que con mayor entusiasmo se manifestaron, en un sentido amplio, a favor de la modernidad<sup>2</sup> –ejemplificada en esos años en la sociedad industrial-, y desplegaron un afán extraordinario por aunar los esfuerzos de un grupo de artistas que pretendían operar un cambio drástico que la sociedad necesitaba.

En este sentido, hay que destacar la labor desempeñada por el poeta simbolista Filippo Tommaso Marinetti<sup>3</sup> (1876-1944), auténtico aglutinador del grupo y uno de los mejores interlocutores del arte de vanguardia, situado a caballo, desde un punto de vista ideológico, entre una actitud beligerante y radical, en su primera etapa, y un posterior acercamiento al fascismo de Mussolini. Él será, como es bien sabido por todos, el encargado de articular la ideología del culto a la máquina<sup>4</sup> en correspondencia con la necesidad de una intervención social, en aras de conseguir una defensa a ultranza de lo moderno.

Sin embargo, será en el campo de la arquitectura<sup>5</sup> donde los postulados de Marinetti encuentren un mayor eco, sobre

todo de la mano de Antonio Sant'Elia (1888-1916) –muy influenciado por Loos en su etapa de formación-, con sus conocidas ciudades de diferentes niveles de circulación –que, curiosamente, nos evocan las remotas propuestas urbanísticas de Leonardo-, repletas de puentes y túneles, carreteras y vías de ferrocarril, pero también con pistas de aterrizaje para el tráfico aéreo. Con su obra, Sant'Elia proponía un canto a la modernidad al enfatizar la importancia de los medios de transporte en el espacio urbano y profetizar algunas realizaciones de la segunda mitad del siglo. Estos dibujos –en los que predominaban, como no podía ser de otra forma, los edificios fabriles-, que han sido tachados de no pasarán de ser una idea, se caracterizan, como todos sabemos, por prescindir del ornamento y optar por contundentes volúmenes, tal y como se adivina en sus famosos ascensores exteriores, en los que, sin embargo, el autor parece querer buscar una cierta belleza –si bien congelada y pretendidamente racional– en el alarde tecnológico.

Esta ideología de la modernidad, característica de toda la producción teórica del futurismo, sería recogida en una diversidad variopinta de manifiestos –referidos a una enorme diversidad de materias-, cargados, casi todos ellos, de máximas provocadoras, y cuyo objetivo último parecía radicar en el hecho de desencadenar el escándalo en las distintas ‘actuaciones’ del grupo, tanto en Italia como en el extranjero<sup>6</sup>. Es sintomático, a este respecto, que la publicación del primer manifiesto futurista tuviese lugar en un periódico no italiano, *Le Figaro*, con lo que Marinetti –un artista complejo, decididamente más publicista que poeta– pretendía



1. Sant'Elia. Nuevo cementerio de Monza (1911-12).  
2. Sant'Elia. Tumba Caprotti (Monza, 1913).

así querer imponer desde el principio, a los restantes miembros del movimiento, la consigna del cosmopolitismo como sinónimo de modernidad, lo que llevaba implícita la necesidad de conferencias y exposiciones que diesen a conocer el futurismo al gran público del mundo occidental.

Por otro lado, si bien es cierto que todos los movimientos de vanguardia planteaban de forma más o menos rotunda el rechazo del pasado y la revisión total de la tradición, posiblemente el futurismo fue uno de los primeros –junto al cubismo– en abanderar estas radicales propuestas; con su admiración por el progreso y la tecnología se iniciaba el mito del maquinismo –con “puentes similares a caballos gigantes que cabalgan sobre los ríos” o locomotoras como “enormes caballos de acero”–, haciendo de la velocidad otra de las claves del grupo, lo que los llevó a establecer analogías formales de efectos dinámicos en las distintas facetas del arte, sobre todo entre poesía y artes visuales.

De una enorme importancia fueron, en otro punto, los numerosos avances en el campo de la tipografía, con experiencias de contraste visual, tipología o disposición en el formato, que se adelantaban a las propuestas posteriores de la Bauhaus –pero también a otros como los de los propios surrealistas–, buscando crear en el lector un intencionado impacto visual asociado a experiencias sensitivas con frecuencia desconcertantes por su radicalismo –como lo demuestran las realizaciones de Balla, Depero, Cangiullo o Tato, pero también los famosos “collages postales” de Pannaggi, auténticos precedentes de las posteriores propuestas dadaístas “Merz” del alemán Kurt Schwitters–. Por otro lado, con las “palabras en libertad”, expresión referida a la poesía futurista, el texto se liberaba del rigor de la sintaxis –la cual era abolida– y se abría un mundo de nuevas posibilidades expresivas de composición de la página.

La misma búsqueda de soluciones novedosas y experimentales era planteada

de igual forma en pintura con artistas como Gino Severini (1883-1966) –preocupado por representar la velocidad mediante formas rítmicas y que se pasó al cubismo tras finalizar la guerra– o Giacomo Balla (1871-1958) –quien experimentó con la descomposición del movimiento en fases sucesivas aplicando líneas de fuerza, características del llamado “segundo futurismo”– con trabajos que sin duda influirían en el origen y formación de movimientos posteriores como el rayonismo ruso o el vorticism inglés. También en escultura<sup>7</sup> –aunque si bien las fronteras entre las artes comenzaban, en esos momentos, a desaparecer poco a poco– son de todos conocidas las propuestas experimentales de Umberto Boccioni<sup>8</sup> (1882-1916), consistentes en descomponer el movimiento en las tres dimensiones espaciales con gran coherencia estilística y una enorme lucidez de planteamientos, lo que lo convierte en uno de los autores más representativos del futurismo –su conocida obra *Formas únicas de continuidad en el espacio*, es un auténtico emblema de los logros del grupo–. Este autor fue también el primero en utilizar materiales nada habituales como motores –adelantándose así al *arte povera*–, los cuales utilizaba para experimentar con el movimiento real, experiencias que lo convierten en un auténtico precursor del arte cinético. Otros escenarios tradicionalmente ajenos a las artes plásticas fueron también lugares comunes de los futuristas, así, hay que recordar extravagantes pero originalísimos inventos como el *intonarumori* o ‘máquina de ruidos’ de Luigi Russolo, personaje carismático y polifacético, artista plástico y músico –preocupado por la modulación de ritmos abstractos y, sin duda, precursor de la música concreta–; este autor fue quien redactó, en el año 1913, el Manifiesto del *ruidismo*, un documento que hizo acompañar con la máquina diseñada por él y que venía a completar el amplio abanico de las experiencias artísticas desplegadas por el grupo.

Ya hemos mencionado a Marinetti como auténtico catalizador –con un pasado simbolista en los círculos artísticos de la capital francesa–. Su indiscutible liderazgo viene justificado por el *Manifiesto del Futurismo*, publicado en París el 20 de Febrero de 1909 y con una esmerada redacción programática de los famosos once puntos, en los que se hacía un canto al dinamismo, a la velocidad, a la transformación, a la fuerza y a la violencia. Al año siguiente, este manifiesto era presentado públicamente en el teatro ‘Ciarella’ de Turín y provocaba una especie de batalla campal en la sala tras ser leído por su autor. Todos estos hechos demuestran dos cuestiones evidentes: por un lado –justificado por el hecho de haber sido publicado el texto primero en francés–, el deseo de notoriedad del artista, quien parecía buscar así una repercusión internacional de su propuesta y la distribución de cientos de copias de su contenido, pero, por otro lado, significaba sobre todo la actitud de rotunda negación de las glorias del pasado italiano y el deseo de apertura a la modernidad mediante la eliminación de las barreras entre la vida y el arte.

Bien es cierto que a partir de ese momento los manifiestos se convirtieron en el medio habitual para expresar los ideales del grupo, por lo que fueron generalmente publicados como artículos de prensa o de revistas –para garantizar su difusión masiva–, que eran complementados con mítines, exposiciones –numerosas en el extranjero, en ciudades como París, Londres y Berlín– y actuaciones propagandísticas en las que se fomentaba la abolición de la tradicional separación entre conferenciantes y público. De esta forma, el nombre del futurismo, sustantivo ideado por Marinetti y que contenía una fuerte carga de rechazo de todo aquello que sonase a perpetuación del pasado, pasaba a reflejar el énfasis por la innovación artística y cultural, asociada al cambio y al progreso, pero llegando con frecuencia a una exaltación violenta que repudiaba, como ya se ha comentado, la cultura

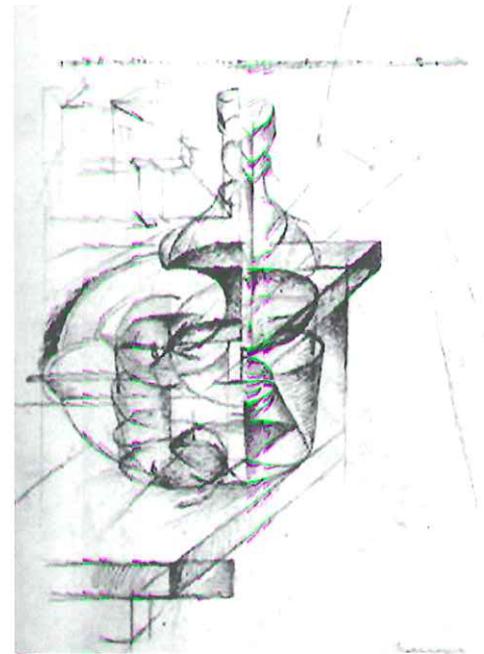
tradicional depositada en instituciones tales como bibliotecas y museos, lugares que los futuristas comparaban con cementerios. Así, se atacaba ferozmente en el manifiesto a la “cangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios”, ataque que iba acompañado por una propuesta de destrucción de los citados centros, lo que sin duda suponía una fuerte sacudida a la moral y la religión de la época. Esta polémica anti-pasado —explícita en los términos franceses del ‘Passeisme’ frente al ‘Futurisme’— se presentaba como la única posibilidad de una auténtica renovación y como una superación de los límites espacio-temporales, pero también, y desde otro punto de vista, como un medio para incorporar novedades expresivas sin ningún referente anterior, tal y como sucedía en el caso del uso de nuevas técnicas y materiales —éstos últimos, con frecuencia, no sólo inusuales sino, además, efímeros<sup>9</sup>—, en los diferentes ámbitos artísticos y que venían a ocupar el lugar de los tradicionales, rechazados por caducos. La idea de futuro se presentaba así como algo sumamente atractivo, de ilimitadas posibilidades y consecuencias, relacionada con conceptos como la máquina, la potencia, la “temeraria velocidad” y una “vida de acero, fiebre y orgullo”, pero, sin embargo y, contradictoriamente, no otorgaba ningún papel a la mujer —hay que recordar en este punto la fuerte misoginia de Marinetti—, y exaltaba con vehemencia la violencia y la guerra, lo que justifica, en parte, que todo este optimismo quedara en entredicho tras finalizar el conflicto bélico y proceder al análisis de las consecuencias del mismo.

Por tanto, la mayor originalidad del primer manifiesto radicaba, sin lugar a dudas, en su contundente retórica, apasionada y agresiva a la vez, —característica ésta que, por otro lado, fue consustancial a todos los manifiestos posteriores, redactados siempre en forma de denuncia de lo preestablecido, a través de un lenguaje casi siempre cargado de afirmaciones tremendistas— y que pretendía sembrar la controversia entre el público,

sobre todo para provocar su reacción, con lo cual se estaba también poniendo de relieve la enorme importancia de un enfoque propagandístico en la canalización de ideas, puesto que, en el fondo, era una actitud ante la vida, más que una mera tendencia artística, lo que Marinetti estaba postulando. Se ha dicho, por ello, que el éxito del movimiento se debió a la excelente organización del grupo y a sus provocadores mítines, auténticas *performances* que abrían nuevas vías al mundo del arte.

En otro sentido, estaba también la exaltación del movimiento<sup>10</sup> y del futuro —a pesar de que la primera etapa del movimiento concluyó debido a la muerte en combate, durante la primera Guerra Mundial, de miembros ilustres como Boccioni o Antonio Sant’Elia (1888-1916)—. En este punto conviene recordar que la guerra era considerada por ellos como la “única higiene del mundo”, expresión que sirve de testimonio claro del espíritu pre-bélico europeo a comienzos de siglo. Por otro lado, la velocidad —característica del progreso industrial y del crecimiento expansivo de las ciudades—, pasaba a ser la verdadera protagonista de la modernidad y el mecanismo incuestionable de relación con la contemporaneidad, en gran medida debido a su papel transformador de las relaciones humanas y los procesos de pensamiento.

De ahí que la nueva sensibilidad urbana tuviese como consecuencia la pretensión de una especie de reconstrucción del universo que dejaba atrás las relaciones idílicas del hombre, tan presentes en otras épocas, con la naturaleza y el paisaje. La fé en el progreso y la ciencia fue aprovechada como recurso temático, en el caso de la poética de la *aeropintura*, como forma de ampliar los horizontes expresivos del arte a partir de lo que ellos denominaban “sensación dinámica”. Sin embargo, a pesar de la radicalidad de sus planteamientos, los primeros pintores futuristas eran aún deudores del puntillismo y del cubismo. Pero además, en lo que se refiere al recurso de la simultaneidad, las

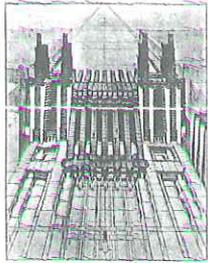


3



4

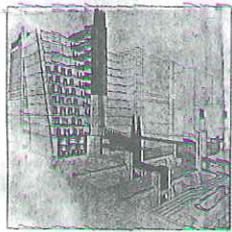
3. U. Boccioni. Líneas de fuerza de una botella (1912).  
4. L. Baldessari. Pabellón Breda, 1952.



LA CITTÀ FUTURISTA. - Stazione d'arrivo  
e città (D'Avanzo, con Futuristi e Anonimi, ca. 1911)



LA CITTÀ FUTURISTA. - Via  
condotta per pedoni, con ascensori nel  
spazio.



LA CITTÀ FUTURISTA. - Casa a gradinata con scala  
esterna ed 4 ponti sospesi.

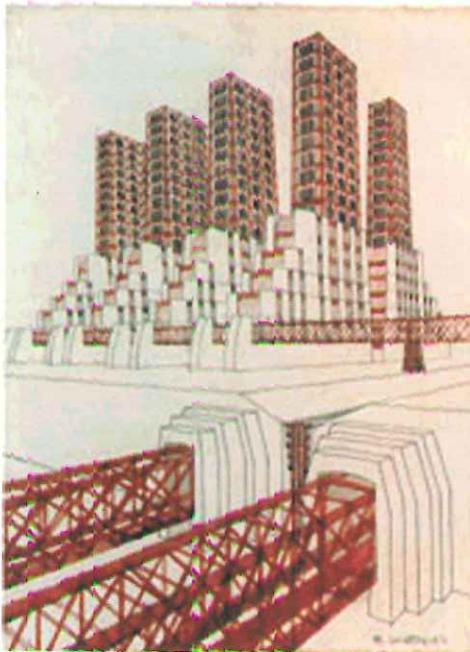


LA CITTÀ FUTURISTA. - Ponte a  
3 piazze monumentali per essere il giardino.

Antonio Sant'Elia,  
architetto.

DISEÑOS DEL MOVIMIENTO FUTURISTA: CENSO Venezia. 01 - MILANO

5



6

5. Sant'Elia. La Città Nuova (1913-14).

6. Mario Chiattone. Puente y volúmenes (1914).

líneas de fuerza de los cuadros de Balla y Russolo, por ejemplo, estaban claramente emparentadas con las fotografías estroboscópicas de Muybridge y Marey –cuya influencia negaban a pesar de ser conocidas estas obras por los futuristas-. A este respecto hay que señalar también el importante papel jugado por Marcel Duchamp, sobre todo con su famoso ‘*Desnudo bajando una escalera*’ –un cuadro que causó un enorme revuelo cuando fue expuesto por vez primera en Nueva York en el año 1913-. La obra, en la que el artista analizaba el movimiento de la figura humana de modo muy semejante al de una secuencia filmica, inauguraba un lenguaje –bautizado posteriormente como *simultaneísmo*– que iba más allá del cubismo y que influyó, sin lugar a dudas, en los planteamientos de los pintores futuristas.

De esta forma, se produjo algo así como una apropiación de recursos de múltiples procedencias que posibilitasen la expresión del movimiento, con procedimientos como la simultaneidad o la superposición para conseguir la fusión parcial de distintos momentos o imágenes. Es llamativo, en este sentido, el hecho de que el arte cinematográfico también se interesase –sobre todo en sus inicios– al igual que lo hizo el futurismo, por la temática del maquinismo y de la vida urbana como símbolos inequívocos del progreso y la modernidad. Pero la renovación propuesta por los futuristas se dirigía a todos los ámbitos de la vida, tanto públicos como privados, de ahí la progresiva aparición, en años sucesivos, de diversos manifiestos futuristas específicos de las más variadas disciplinas artísticas aplicadas a la vida cotidiana y, con frecuencia, aunadas en la arquitectura. Por eso, la propuesta futurista iba desde el vestido, la publicidad o la decoración a la casa y la ciudad<sup>11</sup>, pero sin dejar de lado las artes escénicas o la música. Todas las facetas de la vida debían ser revisadas y renovadas de forma radical, pero también las costumbres sociales y las tradiciones, y todo ello en

aras de conseguir la liberación del yugo del pasado y una ansiada adaptación a los nuevos tiempos, es decir, a la tan ansiada modernidad. La nueva experiencia visiva y verbal aparecería fuertemente imbricada con un mundo repleto de multiplicidad de sensaciones percibidas emocionalmente por los sujetos, por eso, la idea de simultaneidad posibilitaba la superación de la representación tradicional –opuesta ésta a la idea de ‘arte total’–, la cual era sustituida por una propuesta integradora de gran diversidad de estímulos que producían la exaltación de los cinco sentidos, muy anhelada por la sensibilidad futurista.

El poder transformador de la ciudad, simbolizado por el progreso y la velocidad, con posibilidades casi ilimitadas, hacía su aparición en la nueva metrópoli, considerada como uno de los puntos esenciales de la poética futurista, por ser ella misma el escenario de la modernidad y el progreso. Esta valoración del futuro y de la tecnología se reflejó también en artistas como Carlo Carrà –quien a partir de 1914 comenzó a hacer pintura metafísica para llegar a convertirse en un auténtico antifuturista–, Giacomo Balla o Gino Severini. Para todos ellos la ciudad suponía una fuente inagotable de inspiración, tanto por sus nuevas construcciones como por el bullicio vital de sus animadas calles –por otro lado, en una lectura diametralmente opuesta a la de las imágenes de Sant’Elia–.

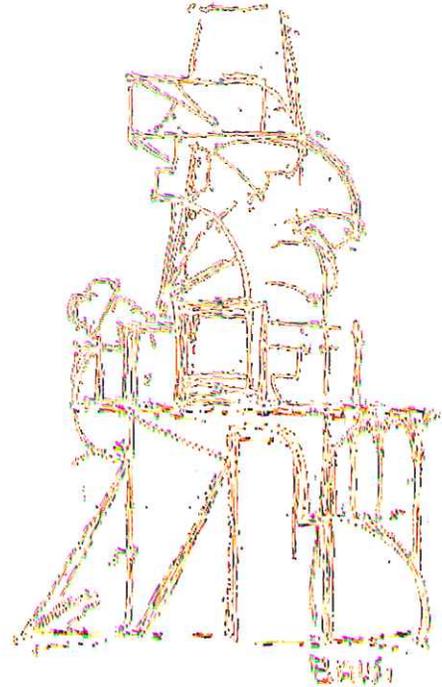
El manifiesto de la arquitectura futurista –que apareció con cinco años de retraso respecto al manifiesto de Marinetti– tuvo, al igual que sucedió con el cubismo, muchas menos materializaciones concretas de las que cabía esperar, lo que no significa que las repercusiones de estas pocas producciones en el posterior panorama arquitectónico no fueran concluyentes, sobre todo si se hace una lectura atenta y pausada. Una buena dosis de experimentalismo y utopía era heredada por los grandes maestros del Movimiento Moderno una vez asimilada la sugestiva lección de las

vanguardias: el rechazo de la historia, el frenesí de la ciudad, el protagonismo del movimiento y la máquina como símbolos de progreso, todas ellas cuestiones clave en el desarrollo de la arquitectura europea<sup>12</sup> de entreguerras. Así, la arquitectura futurista surgió con una vocación integradora de todas las esferas de la vida, incluidos el diseño de muebles, el paisaje o el urbanismo<sup>13</sup>, puesto que las propuestas tecnológicas de la nueva ideología podían abarcar cualquier faceta del ser humano.

El ya mencionado Sant'Elia, fue, sin lugar a dudas, el principal paladín del futurismo arquitectónico, quizás, y en parte, por la contundencia de su manifiesto. Se trata de un artista considerado por la crítica como una figura emblemática y contradictoria al mismo tiempo, lo cual no deja de conferirle un cierto atractivo. Su conocido proyecto de la *Città Nuova* fue, desde el principio, concebido por el propio autor como una propuesta utópica, lo que parece justificar el empleo de la perspectiva cónica<sup>14</sup>, muy alejada de cualquier compromiso constructivo<sup>15</sup>, y de ahí también el que para gran parte de la crítica su verdadera aportación fuese sobre todo teórica y siempre bajo el paraguas –o, al menos, con una evidente supervisión– de Marinetti. Sin embargo, existe un antes y un después de Sant'Elia en la arquitectura italiana y, tras su muerte, los principales postulados del futurismo contagiaron de forma progresiva al racionalismo, como se evidencia en la obra de arquitectos como Alberto Sartoris<sup>16</sup>, quien, por otro lado, participó, entre otras, en la 1ª muestra de arquitectura futurista celebrada en Turín en 1928, así como en la exposición de arte futurista de Alejandría del año 1930.

Tradicionalmente se habla de dos tipos diferentes de futurismo arquitectónico: el milanés –de tintes racionalistas– y el romano, éste último con un mayor interés por las artes plásticas. Con anterioridad al conocido manifiesto de Sant'Elia, Boccioni había redactado un año antes<sup>17</sup> otro documento con

idéntico título pero que permaneció inédito durante mucho tiempo y en el que el autor rechazaba el decorativismo y el empleo de 'estilos extranjeros', a la vez que alababa el rigor del trabajo de los ingenieros. Por otro lado, es conocido el hecho de que el texto de Sant'Elia era casi una réplica del catálogo que redactara él mismo, con el título de *Messaggio*<sup>18</sup>, para una exposición del grupo Nuove Tendenze –al que pertenecía también Mario Chiattoni<sup>19</sup>, cuyos dibujos a veces se confunden con los de Sant'Elia–, celebrada en la galería la Famiglia Artística de Milán en junio de 1914 y en la que el autor presentaba por vez primera su proyecto de la *Città Nuova*. Algo más tarde, ya en 1917 y con una difusión pública realizada mediante tarjetas postales, otro artista de nombre Volt, seudónimo del conde Vincenzo Fani, redactaba un tercer manifiesto de arquitectura futurista<sup>20</sup>, en el que se abogaba por las formas dinámicas, asimétricas y anticúbicas, pero también por cromáticas viviendas sin fachada, 'transportables' y 'mecánicas'. Por último, ya en la etapa final del movimiento, Marchi<sup>21</sup> publicaba, en la revista *Roma futurista*, el 29 de febrero de 1920 el "*Manifiesto dell'architettura futurista dinamica, stato d'animo, drammatica*"; algo después, hacia 1934, y durante el que se ha dado en llamar el 'segundo futurismo turinés'<sup>22</sup>, Marinetti, Mazzoni y Somenzi redactaron el "*Manifiesto futurista de la arquitectura aérea*"<sup>23</sup> –que sería publicado en el número tres de la revista *Sant'Elia*–. A todo ello hay que sumar otros hechos relevantes como la organización del I Congreso Futurista en Milán (1924), la edición de numerosas revistas como la *Città Futurista* (Fillia, 1928<sup>24</sup>), *La Nuova Architettura*<sup>25</sup> (Fillia, 1931) o *Italia Nuova – Architettura Nuova* (Marchi, 1931), además de la participación de Balla<sup>26</sup>, Depero y Prampolini en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París (1925) o el proyecto del Pabellón Futurismo de Prampolini para la Exposición Internacional de Turín de 1928.



7



8

7. G. Balla. Estudio de casa-taller, 1925.

8. Prampolini. Pabellón futurista exposición Torino 1928.

Si retomamos la figura de Sant'Elia, es cierto que se ha vertido mucha tinta sobre la influencia de Otto Wagner en sus austeros diseños *megalopolitanos*, que sin embargo no parecen reflejar la vida tumultuosa de la ciudad moderna, puesto que en ellos los posibles actores parecen haber dejado paso a un escenario casi fantasmal. El arquitecto, como se sabe, nacido en Como y formado en las ciudades de Milán y Brera, había sido discípulo de Angelo Cattaneo<sup>27</sup>, un academicista que lo inició en el arte de la perspectiva y la escenografía. En esta última ciudad entró en contacto con el ambiente de vanguardia y conoció al futurista Carlo Carrà. De su etapa de formación son sus conocidas obras del concurso del nuevo cementerio de Monza (1911) o la fachada para la nueva estación de Milán (1912), y algo más tarde el diseño de la tumba de su padre en el cementerio de Como (1914)<sup>28</sup>, en este punto es como si el artista buscara, de forma deliberada, el que todos sus proyectos estuviesen referidos a un *más allá* –el de ultratumba o el propio futuro– siempre inaccesible a sus congéneres, lo que explicaría la tan debatida despreocupación de sus propuestas por los aspectos puramente constructivos. Su primera exposición de dibujos fue en ese mismo año, en 1914, en Milán en una muestra de la Asociación de arquitectos lombardos, meses antes de exponer con *Nuove Tendenze* y de redactar el famoso manifiesto ilustrado con las láminas de la *Ciudad Nueva*, realizadas entre 1913 y 1914 y que tomaban como referente el proceso de industrialización de la ciudad de Milán.

En lo que se refiere al texto, el arquitecto alababa de forma vehemente las propiedades de los materiales<sup>29</sup> modernos –defendía la belleza de materiales tales como el cemento armado o el hierro– y se refería sobre todo a la ciudad y la casa modernas, comparada ésta última con una gigantesca máquina. Son también conocidas y novedosas para la época las propuestas de abolición de las escaleras en los edi-

ficios, de exhibición sincera de ascensores en las fachadas, de pasarelas metálicas en distintos planos en altura y de *tapis roulants*, sobre todo si tenemos en cuenta que fueron formuladas en la segunda década del siglo pasado. Todos los dibujos del arquitecto, en un total de trescientos, nos siguen hoy resultando especialmente atractivos por su trazo enérgico cargado de tensión y dinamismo; de entre todos ellos los más conocidos pero también los de mayor calidad plástica son los de la ya mencionada *Città Nuova*, los del cementerio de Monza (1911-12), el estudio de central eléctrica<sup>30</sup> (1913) o el de una estación de aeroplanos y trenes ferroviarios con funiculares y ascensores en tres planos (1914).

Junto a Sant'Elia, otro autor de un notable interés por sus novedosas propuestas fue el polifacético Fortunato Depero, nacido en Rovereto<sup>31</sup> y educado en un clima de influencias culturales tanto austríacas como italianas. Su primer libro *Spezzature*, publicado en 1913, era un compendio de reflexiones personales y poemas ilustrados con numerosos dibujos. En Roma entró en contacto con Boecioni, Balla –con el tiempo llegó a ser su alumno predilecto– y Marinetti, y con Giuseppe Sprovieri, éste último el principal galerista de los futuristas. Sus construcciones, bautizadas como '*complejos plásticos*', datan de 1915 y eran una propuesta de escultura experimental en la que se mezclaban cinetismo y sonido, idea que será retomada por artistas como Moholy-Nagy. Todas estas búsquedas convergerían en el manifiesto '*Reconstrucción futurista del universo*'<sup>32</sup>, redactado junto a Balla y publicado el 11 de marzo de 1915<sup>33</sup>, en el que se propugnaba la integración de las artes. Por otro lado, Depero se aventuró además en otras facetas y llegó a inventar un lenguaje al que denominó '*onomalingua*', utilizado por él mismo en composiciones personales de ruidos y poesía. Hacia 1916 se volcó también en el teatro experimental<sup>34</sup> y trabajó con Diaghilev y los ballets rusos; su frenética actividad lo

llevó, al año siguiente, a ilustrar el libro del poeta Gilbert Clavel, *Un Instituto para suicidas*, con dibujos a caballo entre el futurismo y el expresionismo<sup>35</sup>. Algo después, en el castillo de Clavel en Capri proyectó el '*Teatro Plástico*', pensado para ser interpretado con marionetas de madera y estrenado en Roma en 1918 en el *Teatro dei Piccoli*; de 1924 es su *Nuevo Teatro futurista*, estrenado en Milán y basado en un ballet mecánico –que nos evoca las propuestas de la Bauhaus en la misma línea–. Depero tituló a esta obra '*Aniheciam del 3000*' (máquina, leído del revés), un espectáculo en el que se lanzaban hortalizas al público y que fue representado en veintidós ciudades italianas. Otras obras experimentales de este autor fueron sus *arazzi* o tapices realizados con telas recicladas de diversos colores, así como el diseño de muebles<sup>36</sup>, vestuario y carteles publicitarios, pero también la decoración de interiores, con trabajos como su *Casa de arte futurista* (Rovereto, 1919), el *Cabaret del Diavolo* (1921) en Roma –trabajo destruido con el cierre del local al año siguiente a la apertura– o, en 1929, la de los restaurantes *Zucca* o *Enrico and Paglieri* en Nueva York. De 1927 es su famoso libro *Depero futurista 1913-1927*, en el que el autor hace gala de una portentosa imaginación unida a una notable contribución teórica que además era expresada con textos compuestos mediante figuras geométricas, letras de distintos tamaños y papeles de diferentes texturas y colores, una rompedora propuesta de diseño tipográfico que indagaba nuevos recursos estilísticos y que fue alabada por autores como Kurt Schwitters. También en 1927 Depero proyectó el *Pabellón del Libro*<sup>37</sup> para la casa editorial Bestetti, Tuminelli y Treves, en la III Bienal de Artes Decorativas de Monza, con un diseño cúbico de arquitectura publicitaria<sup>38</sup> que tenía un claro referente tipográfico –el continente pasaba a tener la forma del contenido– y que sin duda resultaría provocador rodeado de pabellones historicistas.

Junto a Depero, otro autor de un enorme interés fue Virgilio Marchi (1895-1960) quien destacó por sus trabajos de escenografía cinematográfica<sup>39</sup>. Artífice del primer diseño arquitectónico futurista construido, la rehabilitación de la *Casa de Arte y Teatro de los Independientes*<sup>40</sup> (Roma, 1921), encargo de Anton Giulio Bragaglia, un conocido empresario y crítico de arte. Marchi fue además autor de una copiosa producción teórica –desde artículos en revistas futuristas hasta tratados de escenografía–, y propuso para la arquitectura la idea de ‘escultura habitable’<sup>41</sup> que aparecía como alternativa a la postura racionalista de la ‘máquina para habitar’<sup>42</sup> de Sant’Elia, lo que se traducía, en el caso de Marchi, en un fuerte protagonismo de los estímulos sensitivos, fruto de impresiones ópticas y sonoras, referidos al proyecto de metrópolis moderna. Así, sus diseños de la ciudad futurista serían muy afines a otros trabajos suyos de escenografía teatral<sup>43</sup> o cinematográfica y con una estética de ‘parque de atracciones’ donde tienen cabida la sorpresa, lo grotesco, lo lúdico y lo tecnológico –idea que parece adelantarse a Venturi-. En sus dos libros, ‘Architettura futurista’<sup>44</sup> (1919) e ‘Italia nuova architettura nuova’ (1931), el pragmatismo de sus compañeros futuristas es sustituido por un planteamiento mucho más anímico y sensitivo, muy en la línea de las posturas defendidas por los miembros del grupo alemán la *Cadena de Cristal*, en una mayor defensa de la expresión individual.

Otros arquitectos, vinculados de forma más o menos clara con el futurismo<sup>45</sup>, fueron el anglo-siuizo Ernesto Michaelles Thayaht, que participó en diversas muestras del grupo, Ottorino Aloisio, miembro del MIAR que en los años treinta había pertenecido al grupo futurista de Turín, constituido en 1923 y coordinado por Luigi Colombo, alias Fillia<sup>46</sup> y al que también pertenecieron Sartoris, Manlio Costa, Nicola Djulgheroff o Nicola Mosso<sup>47</sup>. Otros, como Luciano Baldessari, arquitecto,

escultor, pintor y escenógrafo italiano, nacido en Rovereto y formado en París y Berlín, fue amigo de Fortunato Depero y autor de obras conocidas como la *Biblioteca Notari* (1927) de Milán, el *Bar Craia* (1930) en la misma ciudad, la *Fábrica Italcima* (1934) o el *Pabellón Breda*, obra ésta última en la que se establece una fluida colaboración entre escultura, pintura y arquitectura y que fue ideada con motivo de la Feria de Milán de 1931. Por otro lado, también ingenieros como Guido Fiorini –profesor de escenografía en la Facultad de Arquitectura de Roma– o Angiolo Mazzoni, se sintieron atraídos por el futurismo en la etapa final del mismo. Por su parte, Vinicio Paladini, de origen ruso, firmó en 1923, junto a Pannaggi<sup>48</sup> y Prampolini, el *Manifesto dell’Arte Meccanica Futurista* y fundó, en 1927, el ‘Movimento Immaginario’, una síntesis de constructivismo, dadaísmo y arte metafísico, en el que se daba prioridad a la fantasía y la imaginación. Una de las obras más conocidas de Paladini es el pabellón italiano de la Exposición Internacional de Bruselas de 1935. Por último, del grupo futurista de Padua no hay que dejar de citar a Quirino De Giorgio, con obras como su *Monumento a los marinos caídos*, de 1930.

Sin embargo, de entre todos estos últimos autores es quizás Sartoris<sup>49</sup> el más carismático; con una formación cosmopolita en Ginebra, París y Turín –su ciudad natal– y autor de una conocida monografía sobre Sant’Elia. Sartoris desarrolló una importante actividad didáctica y publicitaria en el periodo de entreguerras, pero su adhesión al futurismo se vio matizada por una estética purista preocupada por la articulación de la planta –proyectos como *Capilla-bar futurista* (1927) o *Notre Dame du Phare* (1931)– lo que significa que su ruptura con la tradición<sup>50</sup> no fue tan radical como en el caso de los futuristas. Su papel de mediador<sup>51</sup> entre el futurismo y el Gruppo 7 se evidenció en la primera exposición de la vanguardia italia-



9



10

9. Marchi. Maqueta escenográfica para Enrique IV de L. Pirandello  
10. V. Marchi. Manifiesto de la arquitectura futurista (1920).

na. En una etapa posterior, ya en París, su interés por las artes plásticas seguirá vivo, tal y como lo demuestra la fundación de 'Círculo y Cuadrado'<sup>52</sup> en el año 1930.

## Notas:

- 1 Cfr. E. CARRERI "Giorgio ciucci, Francesco Dal Co, Architettura italiana del Novecento" en *Architettura italiana 1900-1919*, Napoli: Electa, 1994; p.120: (nell'ambito di quella cultura antigliottiana che costituisce anche, paradossalmente, un viatico al fascismo (...)). Hay que aclarar en este punto que la ideología política del futurismo fue contradictoria y que experimentó cambios en el transcurso del tiempo.
- 2 En este sentido hay que recordar la existencia de un cubo-futurismo ruso, cfr. C. SCHAEFFNER *El Futurismo y el Dadaísmo*. Madrid: Aguilar, 1968; p.42: *Así ocurrió en el caso de Rusia, el único país donde se estableció, fuera de Italia, un movimiento futurista cuyo manifiesto 'Una bofetada al gusto del público', firmado por David Burljuk, Alexander Kruceniychev, Vladimir Maiakovsky y Velemir Khlebnikov, se publicó en Moscú en diciembre de 1912.*
- 3 El papel de liderazgo de Marinetti en relación al futurismo fue muy superior al jugado por Guillaume Apollinaire con respecto al cubismo. En lo que respecta a la relación entre ambos movimientos, en un primer momento Apollinaire calificó al futurismo de 'sentimental' y 'pueril'; la respuesta a esta opinión fue ser acusado de plagio por la utilización del 'orfismo', concepto inventado, al parecer, por Marinetti y Boccioni. Otros artistas, como Kandinsky, realizaron también duras críticas del futurismo, cfr. C. SCHAEFFNER *El Futurismo y el Dadaísmo*. Madrid: Aguilar, 1968; p.108.
- 4 Cfr. W. PEHNT, W. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975; 169: *La adoración de la máquina, que había atraído ya a muchos conversos en el periodo del Art Nouveau, alcanzó su apogeo en el futurismo.*
- 5 *Ibid.*: *La arquitectura del futurismo, como la del expresionismo, fue una arquitectura de manifiestos y proyectos (...) Sant'Elia, el arquitecto más importante del futurismo, sólo construyó una modesta casa de campo en los montes que rodean Como, y la filiación de Mario Chiattone al círculo futurista se basó en sus diseños, no en sus edificios reales.*
- 6 El grupo vorticista inglés, fundado hacia 1912 por el pintor Wyndham Lewis y el poeta Ezra Pound, aparece a caballo entre el cubismo y el futurismo al centrarse también en el estudio del movimiento. David Bomberg, su miembro más destacado, analizó el movimiento de la figura humana en su obra "El baño de fango", que representa una escena de baño público con un tratamiento de simplificación geométrica de rasgos cubistas, con figuras planas y representadas con un esquematismo de formas angulosas y colores intensos que contribuyeron a acentuar el dinamismo compositivo. Tanto el rayonismo como el vorticismismo están emparentados con el cubismo y el futurismo, cfr. C. SCHAEFFNER *El Futurismo y el Dadaísmo*. Madrid: Aguilar, 1968; p.42: (...) *el rayonismo -cuyo manifiesto, escrito en junio de 1912, se publicó en 1913 en 'La cola del burro y el tiro al blanco'- presentaba numerosas afinidades con la pintura futurista, pese a su orientación abstracta; p.43: (...) en Inglaterra se constituyó, en 1914, un movimiento, el vorticismismo, cuyas tesis estuvieron muy influidas por el futurismo. Su fundador, Wyndham Lewis, por medio de su revista 'Blast' declaró la guerra al 'pasadismo' británico y se apoyó en la estética de la máquina, con todo y declarar: "El automovilismo (marinettismo) nos fastidia."*
- 7 U. BOCCIONI "La escultura futurista" en A. GONZÁLEZ GARCÍA et al. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner; 1979; p.141: *Es preciso que los escultores se convezan de esta verdad absoluta: construir o pretender crear aún con elementos egipcios, griegos o miguelangelcos es como pretender sacar agua de un pozo seco con un cubo sin fondo.*
- 8 Op. cit.144: *Así, los planos transparentes, los cristales, las planchas metálicas, los alambres, las luces eléctricas exteriores o interiores podrán indicar los planos, las tendencias, los tonos y semitonos de una nueva realidad.*
- 9 Cfr. W. PEHNT *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975; p.173: *La durabilidad ya no era una virtud en arquitectura, sino un vicio. Los artistas futuristas, cuando ridiculizaron en su primer manifiesto el hormigón como material utilizado por los especuladores, tal vez pensaban en su indestructibilidad (...) Naturalmente, los arquitectos futuristas se negaron después a aceptar esta condena del hormigón armado por parte de sus colegas arquitectos.*
- 10 *Ibid.*: *El pasaje final de "L'architettura futurista", que Sant'Elia firmó, contiene una frase que los críticos contemporáneos consideraron inmediatamente sensacional: "Las casas tienen una vida más corta que la nuestra; cada generación habrá de construir su propia ciudad". Sant'Elia nunca llevó estas ideas al diseño. Ni tampoco lo hizo después el diseñador de escenarios y arquitecto Virgilio Marchi. Este añadió a las ideas de Sant'Elia el concepto profético de la arquitectura móvil (...).*
- 11 cfr. W. PEHNT *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975; p.170: *Traducida a términos arquitectónicos, esta filosofía implicaba la abolición de una arquitectura estilísticamente consciente, la preferencia por las metrópolis sobre las ciudades jardín, y la incorporación del tráfico como parte integrante del diseño arquitectónico.*
- 12 En el caso español, los posibles ecos en arquitectura son más retardatarios que en otros países, y son incluso cuestionados por algunos autores, cfr. V. PÉREZ ESCOLANO "Ecos del constructivismo en España" en *El constructivismo hoy*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1992; p.227: *¿Y la arquitectura?, hablar de Fernández-Shaw como arquitecto futurista es más que discutible (...).*
- 13 Un precedente claro es la propuesta de la *Citté industrielle* de Garnier de 1902.; cfr. W. PEHNT *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975; p.178: *De Chiattone solamente se conservan dos dibujos relacionados con el urbanismo (...) Los dos estudios urbanos que han llegado hasta nosotros están destinados a lugares situados a la orilla del agua (...) los ascensores que diseñaba Sant'Elia para trepar por las fachadas brillan por su ausencia.*
- 14 Cfr. L. CARAMEL "Antonio Sant'Elia tra città reale e 'città nuova'" en *Antonio Sant'Elia. L'architettura disegmata*. Venezia: Marsilio; p.19: *L'aver affidato esclusivamente al disegno le sue proposte (...) ha indotto molti critici a limitarne, anche radicalmente, la rilevanza: Interpretandole in chiave di scenografia arveniristica (...).*
- 15 cfr. W. PEHNT *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975; p.176: *Dibujaba los edificios como si fueran esculturas, desde fuera. Los interiores, las secciones y las plantas prácticamente no existen (...).*
- 16 Autor, además, como se sabe, de una monografía sobre Sant'Elia.
- 17 Escrito entre finales de 1913 y principios de 1914 y descubierto por Zeno Birolli en 1971.; cfr. E. DA COSTA MEYER *The Work of Antonio Sant'Elia*. London: New Haven, 1995; p.162: *Beccause Marinetti was eager to enlist architects in his movement, it is possible that, given Boccioni's great interest in the matter, he asked him to draw up a manifesto of futurist architecture.; op. cit.163: The most innovative part of his manifesto deals with the need to revolutionize the exterior of the building, which was still based on antiquated and academic notions of symmetry and decorum.*
- 18 Op. cit. 147: *The numerous contradictions between the 'Messaggio' and his own architecture, particularly the Città Nuova, have often been noted.; op. cit.153: The main differences between the 'Messaggio' and the manifesto occur in the conclusion, which is once again divided into positive and negative statements.; op. cit.168: Yet the manifesto is the document by which Sant'Elia's ideas on architecture became known to the world, at least until 1956, when the 'Messaggio' was rediscovered. And whether or not Sant'Elia agreed with them, the fact remains that some of the most celebrated slogans of the text are the result of Marinetti's inspired emendations.; cfr. R. A. ETLIN *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Cambridge: The MIT Press, 1990; p.66: *At the Nuove Tendenze show Sant'Elia again presented his projet for the Milanese train station as well as more of his urban designs, now grouped together under the rubric La Città Nuova, the new city, and accompanied by an explanatory manifesto.**
- 19 Mario Chiattone (1891-1957) trabajó en Milán en el mismo estudio que Sant'Elia, con quien compartía el gusto proto-racionalista por las formas estereométricas, no perteneció oficialmente al grupo de los futuristas.; cfr. E. GODOLI *Il futurismo*. Roma: Laterza, 1989; p.21: *Sebbene Mario Chiattone non abbia ufficialmente aderito al movimento marinettiano (almeno negli anni precedenti la prima guerra mondiale), il soldizio di lavoro con Sant'Elia ha indotto ad includere la sua produzione del periodo 1914-18 nella sfera d'influenza del futurismo.; cfr. R. A. ETLIN *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*. Cambridge: The MIT Press, 1990; p.59: Both Antonio Sant'Elia and Mario Chiattone, who shared a studio in Milan, drew inspiration from Eastern architecture for the design of building types deemed representative of the current age.; cfr. W. PEHNT *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975; p.177: *Aunque era amigo de Boccioni, nunca perteneció a los futuristas, y en consecuencia no se le tributó el tratamiento hagiográfico que Marinetti dedicó a Sant'Elia.**
- 20 Denominado "Decálogo de la arquitectura futurista". Volt proponía también casas móviles, 'sobre raíles' y hasta 'casas volantes'. Unas décadas después algunos de estos conceptos serán retomados por Archigram.
- 21 colaboración teatral con Bragaglia se inicia en 1921.
- 22 cfr. A. ABRIANI/ J. GUBLER *Alberto Sartoris. Novanta gioielli*. Milano: Mazzotta, 1992; p.47: [Sartoris] *Da un punto di vista cronologico il contatto con Fillia è databile a una terza fase della sua vita torinese (...).*
- 23 Con la arquitectura aérea se expresaban las sensaciones del vuelo y tenía su origen en el auge del transporte aéreo. El manifiesto guardaba grandes analogías con el Constructivismo y De Stijl.

