

Lived Cities, Painted Cities, Designed Cities Italian Futurism (1909-1915)

Ciudades vividas, ciudades pintadas, ciudades proyectadas El futurismo italiano (1909-1915)

investigación
pp. 04-015

— Antonio Pizza

Resumen

Este ensayo analiza un período acotado (1909-1915) del movimiento futurista italiano, centrando su atención en cómo algunos de sus protagonistas –pintores, escultores, arquitectos– interpretan el espacio de sus intervenciones a través del registro consciente del tiempo peculiar que atañe a la obra concreta.

En el caso de los trabajos futuristas, se tratará de una temporalidad plural, considerada en su específico trans-correr como velocidad, movimiento mecánico; y traducida pues, en el universo creativo, como “simultaneismo de acciones” y “dinamismo plástico”.

La atención se focalizará en las “ciudades” de los futuristas tal y como son vividas por parte de los componentes del grupo, retratadas por los pintores y proyectadas por los arquitectos.

Palabras clave: espacio, tiempo, futurismo, ciudad, Boccioni, Balla, Severini, Sant’Elia

Abstract

This paper discusses the Italian Futurism movement between 1909 and 1915, focusing on the way in which some of its exponents –painters, sculptors, architects– interpreted the space of their interventions through the conscious record of a particular concept of time concerning their particular work.

In the Futurist work, there was a plural temporality –taken in its specific passing-by as speed, or mechanical movement– that was translated in its creative universe as “simultaneity of actions” and “plastic dynamism”.

Attention is focused on the way cities were lived by some of the Futurism protagonists, portrayed by painters, and designed by the architects.

Keywords: space, time, Futurism, city, Boccioni, Balla, Severini, Sant’Elia



Caricatura de Umberto Boccioni de una "serata futurista" en Milán, junio de 1911. De izquierda a derecha: Umberto Boccioni, Balilla Pratella, F. T. Marinetti, Carlo Carrà y Luigi Russolo. Tomado del libro *Futurismo avanguardian-guardie*

Antonio Gramsci, uno de los más destacados pensadores marxistas del siglo xx y uno de los fundadores del Partido Comunista de Italia en 1921, se manifestaba así a propósito del futurismo y de su principal promotor, Filippo Tommaso Marinetti, quien, aunque imbuido entonces de una ideología política excéntrica y contradictoria, no podía en ningún caso ser considerado afín al pensamiento gramsciano:

Los futuristas tuvieron la concepción clara y precisa de que nuestra era, la era de la gran industria, de la gran ciudad obrera, de la vida intensa y tumultuosa, tenía que contar con nuevas formas de arte, de filosofía, de costumbres, de lenguaje [...] Los futuristas en su campo, el campo de la cultura, son revolucionarios.¹

¿El futurismo puede ser considerado una "revolución cultural"?

Se trató, en primer lugar, del ejercicio de una praxis vital: la del "conflicto", la del enfrentamiento radical contra todo lo existente, lo convencional, lo institucionalizado; actitud que se vislumbra en el uso repetido, por parte del grupo, de unos "manifiestos" provocadores, publicados por doquier y a menudo lanzados contra la población en forma de panfletos, a fin de transmitir sus ideas con mayor eficacia.

Además, en la impetuosa renuncia a formas ya obsoletas de comunicación con el público (museos, galerías, teatros de ópera), se dará inicio al formato innovador de la *soirée*, en una búsqueda insistente de nuevos lenguajes representativos, constantemente –y por definición– en oposición radical a lo ya visto. Las denominadas "veladas futuristas" resultarán así ser momentos de máxima espectacularidad; incorporarán el sentido del "arte como acción", de un arte concebido como globalidad despojada de barreras disciplinares –cual nueva cita de una deseada *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total)– que se alimenta de una tangible tensión con los espectadores, que se querían implicados y activamente situados en el centro de la escena:

Marinetti declama las palabras en libertad de Cangiullo, mientras que un dispositivo escénico ideado por Balla ambienta en términos luminosos el hilo conductor, y los sonidos de instrumentos folklóricos, una guitarra desafinada y un piano, queridos por Folgore y d'Alba, lo comentan. Balla da un toque final mímico con la intervención de una *troupe* de enanos, con cabellos fantasía en papel de seda.²

El 20 de febrero de 1909 aparece en primera página, en *Le Figaro*, como anuncio pagado, el auténtico punto de arranque del movimiento: el texto

"Le Futurisme", firmado por Marinetti, más tarde parcialmente reproducido en octavilla ("Manifiesto del Futurismo"), mientras que la versión integral se difundiría posteriormente bajo el título de "Fundación y Manifiesto del Futurismo".³

El manifiesto, que bautiza al movimiento incluso antes de que existiera como realidad de grupo, no sólo ratifica a una vanguardia, sino que introduce una estrategia mediática inédita: más allá de los objetivos poéticos por conseguir, el elemento determinante será la proliferación de proclamas que, de manera extensiva, aspiran a saturar todos los canales posibles de comunicación, para lograr una inmediatez primaria con los destinatarios. Entre las numerosas ideas que tal programa lanza, el manifiesto de Marinetti propone la "máquina" –en sus múltiples acepciones– como nuevo recurso mítico en un mundo irremisiblemente laicizado y lanzado a una carrera desbocada en pos de la modernización industrial:

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó decorado por gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr montado en la metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.⁴



Francesco Cangiullo, Filippo Tommaso Marinetti, *Dinamismo di una serata futurista*, 1914, óleo y *collage* sobre tabla, 60 x 50 cm. MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Tomada del libro *F. T. Marinetti = Futurismo*



Filippo Tommaso Marinetti, *Guido Guidi*, 1916, tinta sobre papel, 35 x 26.5 cm. Milán, colección privada. Tomada del libro *F. T. Marinetti = Futurismo*

Ese estruendoso automóvil, por tanto, no sólo cabe considerarlo superior en términos estéticos a los cánones del clasicismo, sino que enfatiza su naturaleza de producto industrial en serie, invalidando consecuentemente cualquier coeficiente de calidad atribuible a lo *unicum*, a la creatividad artística de un individuo.

Por tanto, en un universo futurible, será indispensable practicar no ya ritmos graduales, válidos para expresar el principio de “progreso”, sino velocidades exasperadas, aptas para suscitar nuevas percepciones espacio-temporales:

La euforia de las grandes velocidades en automóvil no es otra cosa que el deleite de sentir cómo nos fundimos con la divinidad única. [...] Una gran velocidad de automóvil o de avión permite abrazar y comparar rápidamente distintos puntos alejados de la tierra, es decir hacer mecánicamente un trabajo de analogías. [...] La velocidad otorga finalmente a la vida humana uno de los caracteres de la divinidad: la línea recta.⁵

Por todo ello, será imprescindible el “Nacimiento de una estética futurista” (manifiesto marinettiano de 1910) capaz de focalizar la atención sobre las conurbaciones del presente; contexto existencial éste que provoca en sus habitantes intensificación y aceleración de las capacidades perceptivas, sin relación inspirativa alguna con las ciudades del pasado, estratificaciones enfermizas de memorias

históricas anticuadas (“*Uccidiamo il chiaro di luna!*”; Matememos al claro de luna! diría en Marinetti; 1909).

Es la hora de primitivismos salvíficos, de la apertura de caminos del conocimiento totalmente nuevos. El universo mecánico va a transformarlo todo, ya sean las capacidades del pensamiento o las formas de reflexión: el hombre del presente sólo podrá ver, pensar y crear de manera rápida, analógica, provisional.

Entrar en sintonía con este enclave en plena metamorfosis significará, en literatura, para Marinetti en 1913, la “*Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*” (Destrucción de la sintaxis. Imaginación sin hilos. Palabras en libertad): las palabras se liberarán de los vínculos de la tradición, de los códigos que las perpetúan en semánticas cansinas y deberán franquear una anarquía rehabilitadora; vivificarán, asimismo, sus atrofiadas potencialidades comunicativas.

En literatura, una de las primeras publicaciones que servirá para situar “al lector en el centro del libro” será *Zang Tumb Tumb* (1914) de Marinetti. A través de recursos sintácticos y tipográficos había que colocar al lector justo en el centro de un escenario bélico: el asedio de Adrianópolis durante la guerra balcánica de 1912-1913, en la que Marinetti había participado como corresponsal de guerra.

“Sólo es vital el arte que encuentra sus elementos en el medio que lo circunda”. El 11 de febrero de 1910 se difunde el “Manifiesto de los pintores futuristas”:



Marinetti en su automóvil. Milán 1908.
Tomado del libro *Futurismo avanguardian-guardie*

Tenemos que inspirarnos en los milagros tangibles de la vida contemporánea, en la férrea red de velocidad que envuelve la Tierra, en los transatlánticos, en las *Dreadnought*, en los magníficos vuelos que surcan los cielos, en las osadías tenebrosas de los navegadores submarinos, en la lucha espasmódica por la conquista de lo desconocido. ¿Acaso podríamos nosotros permanecer insensibles a la actividad frenética de las grandes capitales? ⁶



El automóvil de Marinetti tras el accidente del 15 de octubre de 1908, en Milán.
Archivo Giovanni Lista, París.
Tomado del libro *Futurismo avanguardian-guardie*

Pocos meses después aparecerá, además, un “manifiesto técnico” de la pintura, el cual servirá para tomar una respetuosa distancia de la mitificación marinettiana de la máquina y centrarse más en resaltar temas pictóricos intrínsecos a las inéditas aglomeraciones metropolitanas: las calles abarrotadas, las distintas clases de medios de transporte, las masas urbanas, el alumbrado nocturno. En estos pintores parece innato su entusiasmo por la vida en la ciudad moderna, análogo al que sienten los mismos futuristas cuando viajan en las más evolucionadas capitales europeas.

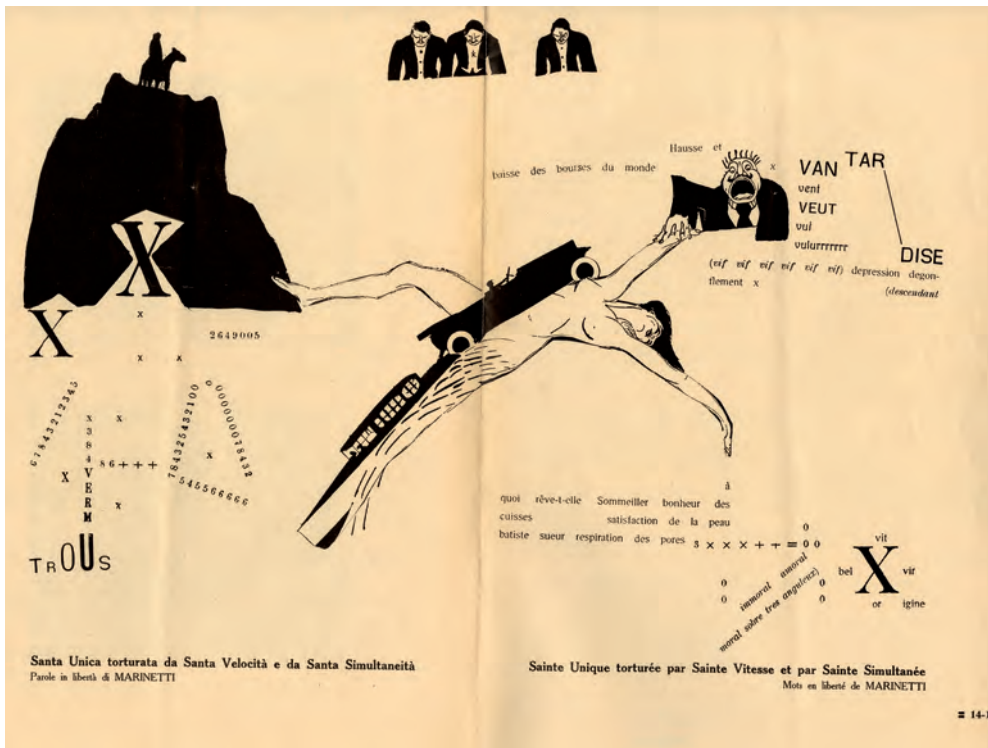
Boccioni, por ejemplo, ya había realizado un viaje a París, en 1906, experiencia que lo marcó profundamente, como se desprende de la detallada

F. T. Marinetti colla sua automobile in un fossato

Ieri poco prima di mezzogiorno F. T. Marinetti percorreva in automobile via Domodossola. Il proprietario stesso della vettura era alla sterza, e con lui trovava il meccanico Ettore Angelini, d'anni 23. Non si sa in qual modo, ma pare per la necessità di scansare un ciclista, l'automobile andò a finire in un fossato.

Il Marinetti e il suo meccanico furono subito raccolti. Dallo stabilimento Isoita e Fraschini giunsero i corridori Trucco e Giovanzani, entrambi con automobili. Il primo condusse il Marinetti alla sua abitazione: pare che egli se la sia cavata collo spavento. Il meccanico invece fu dal Giovanzani accompagnato all'Istituto di via Paolo Sarpi, ove gli furono riscontrate contusioni leggere.

Nota publicada en el “*Corriere della Sera*” (16 de octubre de 1908), con la noticia del accidente de Marinetti. Archivo Giovanni Lista, París.
Tomado del libro *Futurismo avanguardian-guardie*



Filippo Tommaso Marinetti, *Santa Unica torturada da Santa Velocità e da Santa Simultaneità*, 34 x 49.5 cm. *Noi*, 1 abril de 1923. Tomado del libro F. T. Marinetti = *Futurismo*

descripción que hizo, en una larga carta desde la capital francesa, a su madre y a su hermana:

Por todas partes oigo repetir ¡París, París, París! Todo el mundo habla de este cerebro del mundo. ¡Y quien no va hacia París es visto casi como un ser despreciable! [...] He podido constatar que estoy en una ciudad nada menos que extraordinaria. Algo monstruoso, extraño, magnífico. [...] En medio de todo este ajeteo se mueven miles de bicicletas, carros, carritos y carretas, coches particulares, bicicletas; [...] la calzada está llena de *réclame*; los rótulos llegan hasta los tejados; hay miles de cafés todos con las mesas fuera y siempre llenísimos en medio de estos tres millones de gente que se agita, que corre, que ríe, que hace negocios y mucho, mucho más... [...] Entre los cafés concierto están los llamados *cabaret* que son algo curiosísimo [...] Además, todos estos locales están llenos a reventar de *cocottes*... [...] ¡Quisiera poder llevarme un cuadro de este espectáculo!⁷

Todo ello se muestra a través de una renovación lingüística que pretende captar lo evanescente: el tiempo que fluye, el movimiento de cosas y personas, aquello que trasciende al objeto y que se puede resumir en esa peculiar atmósfera espacio-temporal que se debe representar pictóricamente y que envuelve a los objetos retratados:

Para nosotros, el gesto ya no será un *momento detenido* del dinamismo universal: será, claramente, la *sensación dinámica* perpetuada como tal. Todo se mueve, todo corre, todo gira rápidamente. Así, un caballo a la carrera no tiene cuatro patas, tiene veinte, y sus movimientos son triangulares; [...] Para pintar una figura no hay que *hacerla*: hay que hacer su atmósfera. [...] Los pintores nos han mostrado siempre cosas y personas frente a nosotros. Nosotros colocaremos al espectador en el centro del cuadro.⁸

Umberto Boccioni, mediante su producción de los años diez, se encumbrará como el portavoz más destacado de la ideología pictórica futurista, desde donde insistirá en el proyecto de una substancial "temporalización del espacio". Se trata de una idea de tiempo claramente psíquica, vinculada a la exteriorización de los estados emotivos de los protagonistas humanos del cuadro –tal como muestra de manera ejemplar el tríptico *Stati d'animo* [Estados de ánimo], 1911– que materializa una *forma fluens* –interpretada casi como transcripción mediatizada de las reflexiones sobre el concepto de "duración" de Henri Bergson– en oposición a las espacializaciones racionantes y abstractas del contemporáneo cubismo.

Los futuristas proponían llevar el escalofrío "dinámico" de la vida moderna a los cuadros;



Filippo Tommaso Marinetti, *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, 29 x 23 cm. Milán, 11 de febrero de 1915. Tomado del libro F. T. Marinetti = *Futurismo*

pero también se emplea otro término (sobre todo en Boccioni), correlativo al primero: la "simultaneidad". Este último concepto implica una condición sinestésica que facilita la interacción de los distintos niveles sensoriales, espaciales y temporales. Así pues, lo que se ve entraría en relación dialéctica no sólo con lo que se siente, se toca, se huele, sino también con lo que se recuerda, en una confluencia total, en un cuadro único, de los distintos estadios temporales de la percepción.

Esto se describe admirablemente, tanto en la obra como en las palabras de Gino Severini, otro destacado exponente del futurismo:

En lugar de tomar el objeto en su ambiente en su atmósfera, junto con los objetos y las cosas que tenía cerca, yo lo tomaba como un ser aparte, y lo reunía con otros objetos o cosas que nada tenían que ver con él, relacionándolos por obra de mi imaginación, de mis recuerdos o de un sentimiento.⁹

Muchos cuadros responden, casi didácticamente, a tales condiciones; de Umberto Boccioni cabe mencionar "*La strada entra nella casa*" (La calle entra en la casa), de 1910; de la misma fecha, el lienzo "*Quel che mi ha detto il tram*" (Lo que me dijo el tranvía), realizado por Carlo Carrà.

En esta última, el autor sumerge el tranvía, con su estrépito brioso, en el tumultuoso caos urbano,

visual y sonoro que lo rodea; la figuración global, gracias a una fragmentación y segmentación que sigue líneas quebradas, se proyecta hacia el lugar del espectador en una restitución pictórica que aspira a anular las distancias entre lo vivido, lo visto y lo percibido, entre el hombre y las cosas, entre las divisiones de interior y de exterior.

El torbellino de los elementos casi imposibilita la lectura de lo reproducido, sin embargo remite a la violencia sobre los sentidos generada por el entorno metropolitano a causa de los ritmos descompuestos, las convulsiones de los distintos tráficos, la babel de las apariciones objetuales, el desarraigo y la enajenación de sus habitantes.

Nuestros cuerpos entran en los sofás en los que nos sentamos y los sofás entran en nosotros, así como el tranvía que pasa entra en las casas, que a su vez se abalanzan sobre el tranvía y se amalgaman con él.¹⁰

Ardengo Soffici –pintor, escritor y crítico de arte que había realizado largas estancias en París entre los años 1900 y 1907, donde trabó relaciones de amistad con Apollinaire, Derain y Picasso–, el 22 de junio de 1911, de regreso de uno de sus estancias parisinas visitó una exposición de obras futuristas en Milán. A raíz de ella publicó en *La Voce* una reseña demoleadora, en la que calificaba las pinturas vistas como “estúpidas e indecentes bravuconadas”; había quedado horrorizado por la desinformación reinante entre los pintores futuristas y exhortó a los italianos a que visitaran los *salons* de París y a que conocieran el trabajo de los artistas modernos.

Hacia finales del verano de 1911 Marinetti, gracias a la mediación fundamental de Gino Severini, había conseguido acordar con la galería Bernheim-Jeune una exposición sobre futurismo. Inicialmente programada para finales de 1911, fue postergada hasta principios de 1912, dado que Marinetti iba a ser enviado como corresponsal de guerra a Libia. En todo caso, Boccioni, Carrà y Russolo decidieron finalmente viajar juntos a París para “reconocer el terreno” de cerca; allí



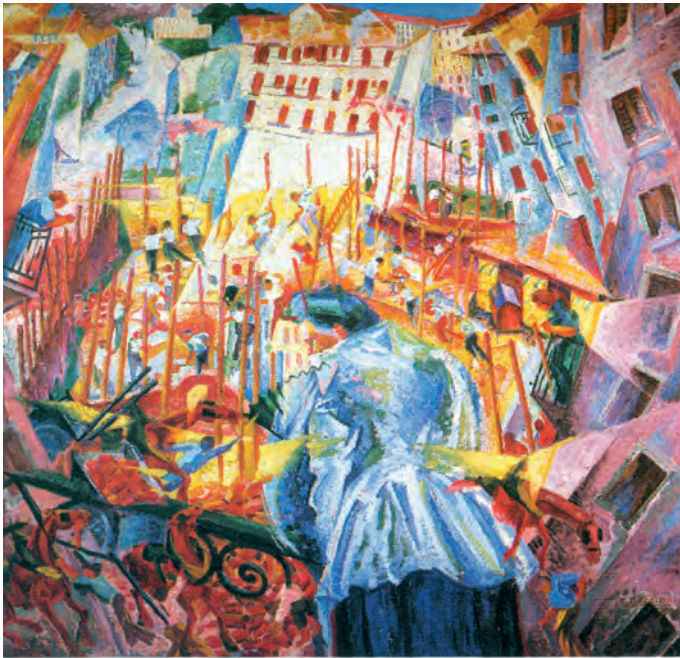
Umberto Boccioni, *Stati d'animo I: Quelli che vanno*, 1911, óleo sobre tela, 71 x 96 cm. Milán, Civico Museo d'Arte Contemporanea. Tomado del libro *Futurismo e Futurismi*



Umberto Boccioni, *Stati d'animo I: Quelli che restano*, 1911, óleo sobre tela, 70 x 95.5 cm. Milán, Civico Museo d'Arte Contemporanea. Tomado del libro *Futurismo e Futurismi*



Umberto Boccioni, *Stati d'animo I: Gli addii*, 1911, óleo sobre tela, 70 x 95 cm. Milán, Civico Museo d'Arte Contemporanea. Tomado del libro *Futurismo e Futurismi*



Umberto Boccioni, *La strada entra nella casa*, 1911, óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Sprengel Museum Hannover, Hannover. Tomado del libro *Futurismo e Futurismi*



Carlo Carrà, *Ciò che mi ha detto il tram*, 1911, óleo sobre tela, 52 x 62 cm. MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Tomado del libro *Futurismo e Futurismi*

vieron algunos cuadros de Braque y Picasso, en la galería de Kahnweiler; se entrevistaron con Apollinaire y visitaron el Salon d'Automne, con el propio Severini como guía:

Es imposible imaginar su gozo [...] al descubrir un mundo pictórico del que no tenían la más mínima idea. Los llevé a ver a mis vecinos y después a casa de Picasso, y luego dondequiera que se viera pintura y pintores modernos. La vida misma de París les extasiaba.¹¹

El mismo Severini evocará este viaje posteriormente en una carta a Marinetti:

Una vez todos de vuelta en Milán, adoptaron otros principios; los "estados de ánimo" fueron completamente transformados y la exposición tomó la forma con la que se presentó en febrero de 1912. [...] Imagínate, querido Marinetti, lo que hubiera sido la exposición futurista si hubiera tenido lugar en diciembre de 1911, tal como tú la habías planeado, en lugar de en 1912, es decir, sin mi venida a Milán y sin que yo hubiera convencido a mis amigos de la falta de actualidad de que adolecían y de la necesidad urgente de ver lo que se hacía por aquí.¹²

La apertura en París, en la galería Bernheim-Jeune, entre el 5 y el 24 de febrero de 1912, de la exposición "Les Peintres Futuristes Italiens" no sólo contribuyó a la fulminante divulgación internacional de las posiciones artísticas del futurismo,

sino que reavivó de inmediato las polémicas con los colegas franceses, *in primis* con el círculo cubista.

Boccioni hablará del "¡[...] enorme éxito obtenido por mi exposición y por la de mis amigos!", para añadir a continuación que la misma:

[...] proclama nuestro triunfo sobre los cubistas franceses y la aparición de una nueva tendencia [...] Toda la batalla se ha caracterizado por mis "estados de ánimos" que se comentan en todos los centros artísticos y literarios de París. Los franceses se han quedado estupefactos al ver que de una pequeña ciudad de provincia como Milán haya podido salir una palabra que los deja atónitos, a ellos, tan acostumbrados a las originalidades más absurdas... Ni siquiera yo había creído que mis tres trabajos iban a suscitar tanto jaleo...¹³

Y, sobre Picasso y el cubismo, Boccioni añade:

Los cubistas ascienden a la generalización reduciendo el objeto a una idea geométrica, cubo, cono, esfera, cilindro (Cézanne), y ello se basa en la razón. Para nosotros esa concepción que crea la forma de la continuidad en el espacio tiene su fundamento en la sensación.¹⁴

Boccioni, en 1912, publicará el manifiesto "La Scultura Futurista" (La escultura futurista). El tránsito hacia la tridimensionalidad despeja toda posible duda sobre los presupuestos espaciales preferidos por el autor:

Abramos de par en par la figura y encerremos en ella el ambiente [...]; la acera puede subirse encima de vuestra mesa y vuestra cabeza puede cruzar la calle mientras que entre una casa y otra, vuestra lámpara teje su telaraña de rayos de yeso. [...] La línea recta es el único medio que puede conducirnos a la virginidad primitiva de una nueva construcción arquitectónica de masas o zonas escultóricas.¹⁵

Sviluppo di una bottiglia nello spazio (Desarrollo de una botella en el espacio) de 1912, *Forme uniche della continuità nello spazio* (Formas únicas de la continuidad en el espacio) de 1913, pero sobre todo los dibujos para *Tavola + bottiglia + caseggiato* (Mesa + botella + bloque de pisos) de 1912 o la "escultura polimatérica" *Dinamismo di un cavallo in corsa + case* (Dinamismo de un caballo a la carrera + casas), 1914-1915, declaran de manera perspicua un proyecto de superación de la "estatu cerrada". Se propende a una efectiva fusión tectónica con el ambiente, dando impulso a una serie de esculturas polimatéricas, en las que se utilizan maderas, papeles, cartones, hierro y estañado, a la vez que pinturas, aceites y temple.

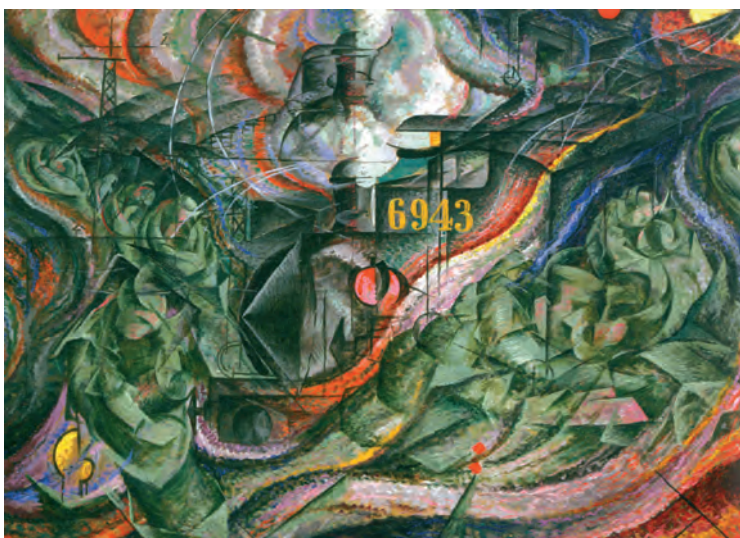
Nosotros concebimos, pues, el objeto como un núcleo (construcción centrípeta), del cual salen las fuerzas (líneas-forma-fuerza) que lo definen en el medio (construcción centrífuga) y determinan su carácter esencial. Con ello creamos una nueva concepción del objeto: el objeto-ambiente, concebido como una nueva *unidad indivisible*.¹⁶



Umberto Boccioni, *Stati d'animo: Quelli che vanno*, noviembre 1911- enero 1912, óleo sobre tela, 70.8 x 95.9 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Tomado del libro *Futurismo e Futurismi*



Umberto Boccioni, *Stati d'animo: Quelli che restano*, noviembre 1911- enero 1912, óleo sobre tela, 70.8 x 95.9 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Tomado del libro *Futurismo e Futurismi*



Umberto Boccioni, *Stati d'animo: Gli addii*, noviembre 1911- enero 1912, óleo sobre tela, 70.5 x 96.2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Tomado del libro *Futurismo avanguardavanguardie*

Por otro lado, el arquitecto futurista de más renombre será Antonio Sant'Elia, aunque su trayectoria no fue nada lineal, pues estaba mucho más próximo, por formación y orientación artística, a algunos de los más prestigiosos arquitectos eclécticos de la época. En marzo de 1914 se adhiere al grupo Nuove Tendenze. Este colectivo organizará una primera y única exposición de arte en la Famiglia Artistica de Milán, inaugurada el 20 de mayo de 1914. Sant'Elia expone allí 16 tablas, entre las cuales destacan las conocidas composiciones de "Città Nuova" (Ciudad nueva).

En la exposición milanesa se presentó pintura, arquitectura y diseño en una recopilación un tanto heterogénea, de tonos moderados y por supuesto, no caracterizada por una adhesión militante a los postulados del futurismo artístico. Por tanto, la participación de Sant'Elia a esta iniciativa no constituyó en modo alguno una prueba de su adscripción al movimiento marinettiano.

Lo que más tarde iba a ser ampliamente difundido incluso como pasquín, bajo el título de "Manifiesto de la arquitectura futurista", con fecha del 11 de julio de 1914, será ilustrado con los dibujos que el arquitecto ya había expuesto en la muestra de "Nuove Tendenze". Por tanto, la "Città Nuova" corresponde a composiciones gráficas anteriores a la adhesión oficial de Sant'Elia al futurismo, que se había producido, por invitación del mismo Marinetti y con la mediación de Carrà,¹⁷ poco antes de la difusión del manifiesto:

Nosotros tenemos que inventar y refabricar la ciudad futurista parecida a una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes, y la casa futurista parecida a una máquina gigante. [...] La casa de concreto, de cristal, de hierro, sin pintura y sin escultura, rica sólo por la hermosura congénita de sus líneas y sus relieves [...] debe surgir en el borde de un abismo tumultuoso: la calle, que ya no se desplegará como un supedáneo a la altura de las porterías, sino que se hundirá muchos pisos en el suelo...¹⁸

Las prefiguraciones de la "Città Nuova" aludirán a los paisajes colosales de las modernas fábricas productoras de energía eléctrica, al considerar ésta como el verdadero motor de una metrópoli altamente mecanizada. En consecuencia, en la "Ciudad Nueva" no se verán coches, pues la electricidad lo moverá todo: tranvías, trenes, *tapis roulant* (dinamismos horizontales multiplanos), ascensores que trepan por edificios escalonados (dinamismos verticales), rótulos publicitarios que brillan sobre cubiertas planas; todo ello ubicado en un paisaje bastante lunar, desprovisto de cualquier referente topográfico.

No se detectan presencias humanas y sobre todo faltan las masas urbanas, justamente aquellas muchedumbres ondeantes y enardecidas, glosadas por los pintores futuristas que, además, en sus cuadros retrataban los cascos antiguos o las primeras periferias proletarias existentes en Italia, mientras que aquí la ciudad futurista borra toda huella de la historia pasada.

Entre 1914 y 1915 Boccioni no es el único que realiza grupos escultóricos que se distinguen por ser polimatéricos. Por su parte, Balla, a lo largo de 1914, ejecutará construcciones de alambre. Aunque Carrà hablaba de "construcciones plásticas" y Boccioni aludía a "conjuntos plásticos o escultóricos", será Depero el primero en mencionar los "conjuntos plásticos" en un manifiesto inédito: se trata de "Complessità plastica, Gioco libero futurista, L'essere vivente artificiale" (Complejidad plástica, Juego libre futurista, El ser viviente artificial), de 1914.



Umberto Boccioni, "Dinamismo di un cavallo in corsa + case", 1914-15, acuarela, óleo, madera, cartón, cobre y hierro pintado, 112.9 x 115 cm. Venecia, Colección Peggy Guggenheim (Solomon R. Guggenheim Foundation). Tomado del libro *Futurismo e Futurismi*

Depero, que fue admitido en el colectivo futurista sólo a finales de 1914, por mediación del mismo Balla, introduce de inmediato en estos artilugios constructivos la faceta lúdica ("juego libre futurista"), integrando en ellos la novedad del movimiento mecánico y del ruido. Por tanto, los denominados "conjuntos plásticos", realizados antes de las esculturas poliméricas de Boccioni, representan una apertura de la intervención pictórica no sólo hacia la tercera dimensión, sino también hacia un uso heterodoxo de los materiales (cartón, metales, espejos, alambres, papel de aluminio, etcétera), sin limitación alguna y superando un tanto las conquistas de nuevos territorios para el arte que las experiencias contemporáneas sobre *collages* habían ido explorando, ya desde los inicios cubistas de Picasso y Braque.

Serán, pues, composiciones autosuficientes, del todo ajenas a lógicas miméticas, que se afirman a través de su simple estar, mediante una ocupación del espacio que provoca la atención de los espectadores de una manera más participativa.

Balla ha llegado al primer conjunto plástico. Lo cual nos ha revelado un paisaje abstracto de conos, pirámides, poliedros, espirales de montañas, ríos, luces, sombras. Así pues, existe una profunda analogía entre las líneas-fuerza esenciales de la velocidad y las líneas-fuerza esenciales de un paisaje.¹⁹

El *Complesso plastico colorato di frastuono + velocità* (Conjunto plástico coloreado de estrépito + velocidad) es de 1914; más tarde saldría publicado, como ilustración, en una cuartilla del manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (Reconstrucción futurista del universo), de 1915: se aprecia un ensamblaje de madera, cartón y papeles de aluminio pintados al óleo, que constituye un sugerente momento de materialización de las investigaciones de Balla sobre las posibilidades de reproducción tridimensional del movimiento.

Se trata de intentos ideogramáticos realizados mediante la cristalización de diagonales, arcos, triángulos de penetración, cuyo fin es llevar hacia soluciones volumétricas los trazados dinámicos

que ya habían aparecido en el cuadro *Ponte della velocità* (Puente de la velocidad), de principios de 1913, y que pretenden, gracias al uso de una paleta cromática expresionista, ser un reflejo del "alboroto" de una ciudad atormentada por el tráfico motorizado y otras distorsiones sonoras. Un "cuadro-objeto" que si bien mantiene todavía una visión frontal, se proyecta emotivamente hacia el espectador.

En marzo de 1915 finalmente se difunde por doquier el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (Reconstrucción futurista del universo), firmado por Balla y Depero, quienes se autodefinen como "abstractistas futuristas":

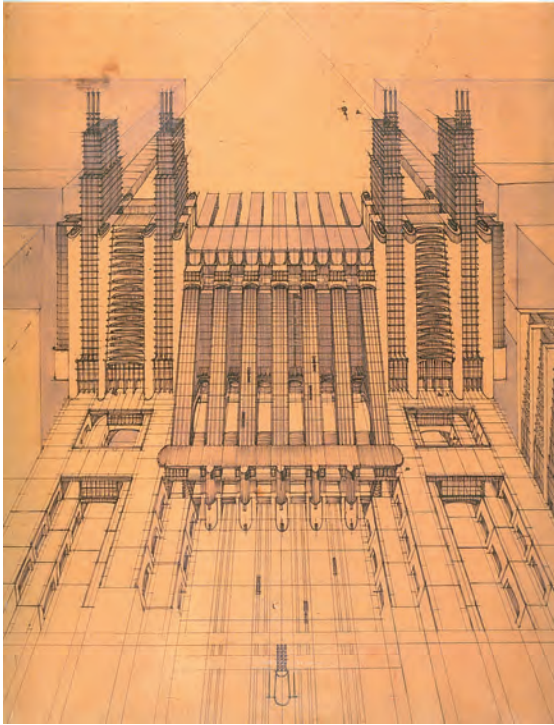
Nosotros, los futuristas Balla y Depero, queremos llevar a cabo esta fusión total, para reconstruir el universo y alegrarlo, es decir, recreándolo íntegramente. Daremos carne y hueso a lo invisible, a lo impalpable, a lo imponderable, a lo imperceptible. Encontraremos equivalentes abstractos de todas las formas y de todos los elementos del universo, después los combinaremos según el capricho de nuestra inspiración, para formalizar unos conjuntos plásticos que pondremos en movimiento.²⁰

Se trata de hallar unos "equivalentes abstractos" capaces de reemplazar lo existente con nuevas configuraciones, correspondientes a la realidad y, sin embargo, abstractas. El mundo de la representación artística, en consecuencia, quedaría reducido a una suerte de escenario teatral por el que deambulan distintos actores (personificaciones, objetos, elementos naturales), creados y coordinados por el artista demiurgo.

En Virgilio Marchi, por otra parte, lo visionario futurista alcanza su máximo nivel de énfasis durante los años veinte: un vitalismo exasperado anima sus conformaciones lúdicas, con lo que fragua una escenografía urbana grandilocuente, en la cual una presunta metrópolis del futuro se publicita a sí misma como ciudad de las fantasías más portentosas y quiméricas. Ya no se manifiesta el esfuerzo ordenador, y en cierto sentido "disciplinar", presente en Sant'Elia;



Umberto Boccioni, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, 1912 (1951/2), bronce, 39 x 60 x 30 cm. Kunsthhaus, Zürich. *Futurismo avanguardievanguardie*



Antonio Sant'Elia, *Stazione d'aeroplani e treni ferroviari con funicolari e ascensori, su tre piani stradali*, 1914, tinta y lápiz sobre papel, 50 x 39 cm. Como, Musei Civici. Tomado del libro *Il futurismo*



Antonio Sant'Elia, *Centrale elettrica*, 1914, tinta sobre papel, 30 x 20 cm. Milán, colección Paride Accetti. Tomado del libro *Futurismo e Futurismi*

ahora asistimos más bien a una auténtica explosión imaginativa y pirotécnica –de parque de atracciones–, donde las masas ciudadanas hormiguean agitadas por un frenesí embriagador, llevando a su máxima expresión la proclamada “intensificación de la vida nerviosa.”

Al contrario que S. Elia, yo insisto en la necesidad de una arquitectura que salga de la estática vertical y horizontal de la vieja construcción y que, por el contrario, entre en el movimiento plástico a través del impulso dinámico de las curvas, de los planos de revolución, de las líneas-fuerza, de los conjuntos compuestos como sistemas de movimientos [...] En pocas palabras, revolucionar la antigua materia para acercarnos en arquitectura, junto con la vida, al estilo del movimiento.²¹

Es evidente que al subrayar sus diferencias personales respecto a la arquitectura futurista de corte santeliano, Marchi puede reivindicar un axioma que ya empieza a agrietarse dentro del debate internacional de una época más bien funcionalista: la consideración de la arquitectura como auténtico “arte”.

La arquitectura [...] no existe como hecho práctico, sino más bien como hecho artístico [...] La definición de “escultura habitable” es por tanto pertinente a la arquitectura, en oposición a la

definición racionalista de “máquina para habitar”. [...] En este caso, lo “práctico” queda subordinado, en el primer tiempo creativo, a la exaltación lírica.²²

Arquitectura como “hecho de vida”; como “escultura habitable”, como transliteración tectónica de “estados de ánimo”. Una arquitectura que en sus semblanzas querrá inspirarse en lo más fantasmagórico que hubiera aparecido en las obras futuristas:

Arquitectura-vida pues; no repetición de viejas reliquias [...] Pidamos a la arquitectura el vértigo de las alturas, la extravagancia del meandro, la voluptuosidad amena del peligro. Torres y *tournequets* cruzados por alfombras móviles como en los toboganes de las explanadas veraniegas. Arquitectura de paisajes estrambóticos que vislumbraremos cinematográficamente surgiendo de galerías rutilantes en plazas soleadas, deteniéndose para reemprender la carrera hacia lejanías fabulosas.²³

Visionarismo futurista, ciertamente no muy distante de lo que secundaba Depero en el mismo período:

Aldea futurista, propuesta. [...] Imaginaos el paraíso tremendo y maravilloso de esta aldea de extrañísimos y variadísimos pabellones de ciudad-feria [...]



Fortunato Depero, estudio del sello publicitario “Depero Futurista”, 1926-1927, collage, 28 x 25 cm, Mart - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Tomado del libro *Depero, Dal Futurismo alla Casa d'Arte*

Cada cual vestido como le plazca, las calles estarán pavimentadas con vívidos mosaicos y de los árboles mecánicos emanarán perfumes artificiales. Entre los mismos árboles volarán y silbarán, con sistemas de relojería, pájaros inventados. Todo el mundo podrá diseñarse un programa propio de vida autónomo, y finalmente se podrá gozar con la más desenfadada alegría de la felicidad de vivir.²⁴



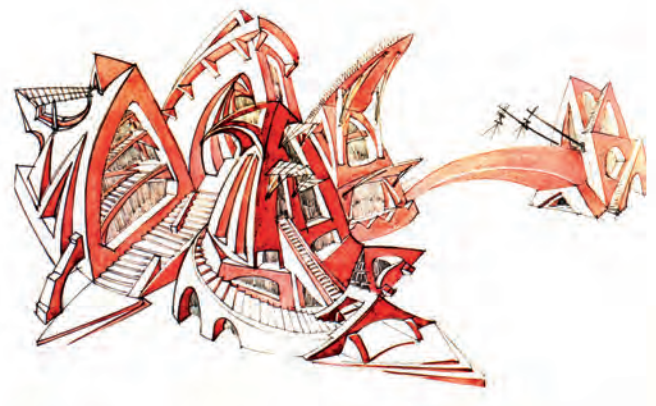
Giacomo Balla, *Complesso plastico colorato di frastuono+velocità*, 1914, madera, cartón y láminas de estaño pintados al óleo sobre tabla, 52 x 60 x 7 cm, irregular. Colección privada, Roma. Tomado del libro *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia*

Notas

1. Antonio Gramsci, "Marinetti rivoluzionario?", *Ordine Nuovo*, 5 de enero de 1921.
2. Velada del 24 de marzo de 1914 en la Galeria del Tritone, Roma. Citado en P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi* (Turín: Einaudi, 1977), 29.
3. En realidad, ya desde enero, la propuesta circulaba entre amigos de Marinetti, quien además había enviado el texto a diversas revistas italianas y extranjeras; incluso, llegó a publicarse en periódicos más locales, como *La Gazzetta dell'Emilia* (5 de febrero), *Il Pungolo* (6 de febrero), *Il Mattino* (8-9 de febrero), *La Tavola Rotonda* (14 de febrero).
4. Filippo T. Marinetti, "Fondazione e Manifesto del Futurismo" [1909], en M. Drudi Gambillo y T. Fiori (eds.), *Archivi del Futurismo* (Roma: De Luca, 1958), 17.
5. Filippo T. Marinetti, "La Nuova religione-morale della velocità" [1916], en M. Drudi Gambillo y T. Fiori (eds.), *Archivi del Futurismo*, 52-54.
6. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, "Manifesto dei pittori futuristi" [Manifesto de los pintores futuristas, 11 de febrero de 1910], en M. Drudi Gambillo y T. Fiori (eds.), *Archivi del Futurismo*, 63.
7. Carta de Boccioni a su madre y a su hermana Amelia, París, 17 de abril de 1906, en Umberto Boccioni, *Scritti sull'arte* (Milán-Údine: Mimesis, 2011); 333-36.
8. Umberto Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, "La pittura futurista. Manifesto técnico" [La pittura futurista. Manifesto técnico, 11 de abril de 1910], en M. Drudi Gambillo y T. Fiori (eds.), *Archivi del Futurismo*, 65-66. Cursivas en el original.
9. G. Severini, "Processo e difesa di un pittore d'oggi", *L'Arte* 5, 1931.
10. Umberto Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, "La pittura futurista. Manifesto técnico", 66.



Giacomo Balla, *Ponte della Velocità*, 1913, tempera y collage sobre papel entelado, 91 x 133 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. Tomado del libro *Ricostruzione futurista dell'universo*



Virgilio Marchi, *Ricerca di volumi*, 1919 ca., acuarela, tinta y lápiz sobre papel, 40,6 x 53,3 cm, colección privada. Tomado del libro *Futurismo 1909-2009, Velocità + Arte + Azione*



Virgilio Marchi, *Città fantastica: edificio per una piazza*, 1919, tempera sobre cartón encolado sobre tela, 123 x 148 cm, París, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle. Tomado del libro *Futurismo 1909-2009, Velocità + Arte + Azione*



Virgilio Marchi, *Città futurista*, 1919, tempera sobre papel entelado, 180 x 145, Colección privada, Roma. Tomado del libro *Ricostruzione futurista dell'universo*



Virgilio Marchi, *Edificio visto da un aeroplano virante*, 1919-20, tempera sobre papel entelado, 130 x 145 cm, Lugano, colección privada. Tomado del libro *Futurismo i grandi temi 1909-1944*

11. Laura Mattioli Rossi (ed.), *Boccioni. 1912. Materia* (Milán: Mazzotta, 1995), 304.
12. Carta de Severini a Marinetti, París, 17-26 abril de 1930, en E. Coen (ed.), *Illuminazioni. Avanguardie a confronto* (Milán: MART-Electra, 2009), 87. Cursivas en el original.
13. Carta de Boccioni a Nino Barbantini, París, 12 de febrero de 1912, en Umberto Boccioni, *Scritti sull'arte*, 346.
14. Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)* [1914] (Milán: se, 1997), 62, 76. Cursivas en el original.
15. Umberto Boccioni, "La scultura futurista" [La escultura futurista, 11 de abril de 1912], en M. Drudi Gambillo y T. Fiori (eds.), *Archivi del Futurismo*, 70-72.
16. Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, 58. Cursivas en el original.
17. C. Carrà, *La mia vita*, (Milán: se, 1997), 108-109.
18. A. Sant'Elia, "L'architettura futurista" [11 de julio de 1914], en M. Drudi Gambillo y T. Fiori (eds.), *Archivi del Futurismo*, 83.
19. G. Balla, F. Depero, "Ricostruzione Futurista dell'Universo" [11 de marzo de 1915], en M. Drudi Gambillo y T. Fiori (eds.), *Archivi del Futurismo*, 51.
20. G. Balla, F. Depero, "Ricostruzione Futurista dell'Universo", 49. A raíz de la publicación de este manifiesto, Prampolini acusará a Balla de plagio, en una carta del 18 de mayo de 1915, y afirmará haber expuesto con anterioridad ideas parecidas en un texto de febrero de 1915: "Construcción absoluta de moto-ruido". Véase: G. Lista (ed.), *Enrico Prampolini. Carteggio futurista* (Roma: Segrete, 1992), 36.
21. V. Marchi, "L'arte é una vibrazione" [conferencia del 30 de junio de 1918], en *Scritti di Architettura*, vol. 1 (Florenca: Octavo, 1995), 7.
22. V. Marchi, "Note artistiche" [alrededor de 1931], en *Scritti di Architettura*, vol. 1, 7.
23. V. Marchi, *Architettura Futurista* (Foligno: Campitelli, 1924), 54.
24. F. Depero, "Le Invenzioni di Depero" [3 de marzo de 1925], en G. Lista (ed.), *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (Milán: Abscondita, 2012), 93-94.

Referencias

- Belli, Gabriella y Daniela Fonti (editoras). *Depero. Dal Futurismo alla Casa d'Arte*. Milán: Charta, 1994.
- Benzi, Fabio. *Il futurismo*. Milán: Federico Motta Editore, 2008.
- Boccioni, U. *Scritti sull'arte*. Milán-Údine: Mimesis, 2011.
- _____. *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)*. Milán: se, 1997.
- Boschiero, Nicoletta, Fortunato Depero, Giovanni Lista y Antonio Pizza. *Depero y la reconstrucción futurista del universo*. Barcelona: Fundació Catalunya-La Pedrera, 2013.
- Carrà, C. *La mia vita*. Milán: se, 1997.
- Coen, E. (editor). *Illuminazioni. Avanguardie a confronto*. Milán: MART-Electra, 2009.
- Crispolti, Enrico (editor). *Ricostruzione futurista dell'universo*. Turín: Museo Cívico, 1980.
- Crispolti, Enrico y Franco Sborgi (editores). *Futurismo i grandi temi 1909-1944*. Milán: Mazzotta, 1998.
- Drudi Gambillo, M. y T. Fiori (editores). *Archivi del Futurismo*. Roma: De Luca, 1958.
- Fossati, P. *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*. Turín: Einaudi, 1977.
- Gramsci, Antonio. "Marinetti rivoluzionario?", *Ordine Nuovo*, 5 de enero de 1921.
- Hulten, Pontus (editor). *Futurismo e Futurismi*. Milán: Bompiani, 1986.
- Lista, Giovanni. *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia*. Milán: Silvana Editoriale, 2008.
- Lista, Giovanni (editor). *Enrico Prampolini. Carteggio futurista*. Roma: Segrete, 1992.
- _____. *Ricostruire e meccanizzare l'universo*. Milán: Abscondita, 2012.
- Lista, Giovanni y Ada Masoero (editores). *Futurismo 1909-2009, Velocità + Arte + Azione*. Milán: Skira, 2009.
- Marchi, V. *Scritti di Architettura*, vol. 1. Florenca: Octavo, 1995.
- _____. *Architettura Futurista*. Foligno: Campitelli, 1924.
- Mattioli Rossi, Laura (editora). *Boccioni. 1912. Materia*. Milán: Mazzotta, 1995.

- Sansone, Luigi (editor). *F. T. Marinetti = Futurismo*. Milán: Federico Motta Editore, 2009.
- Severini, G. "Processo e difesa di un pittore d'oggi", *L'Arte* 5, 1931.
- Ottinger, Didier (editor). *Futurismo avanguardian-guardie*. París: Édition du Centre Pompidou, 2009.
- Pizza, Antonio. *Las ciudades del futurismo italiano. Vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.
- Pizza, Antonio (prologuista). *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*. Murcia: Colegio Oficial De Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2002.

Antonio Pizza
Arquitecto, doctor en Arquitectura
Catedrático del Departamento de Composición
Arquitectónica
Universitat Politècnica de Catalunya, España
✉ antonio.pizza@upc.edu