

Abstract: On 20th February 1909 the real starting point of the movement was published on the front page of *Le Figaro*, in the text “*Le Futurisme*” signed by Marinetti. In the futurist city no human presence is detected and the urban masses are particularly conspicuous by their absence; precisely those pulsating, bustling crowds depicted by the futurist painters whose paintings portrayed the ancient city centres of the first proletarian suburbs that existed in Italy.

Key words: Marinetti, city, futurism, Boccioni.

Antonio Gramsci, one of the most outstanding Marxist thinkers of the 20th century, and one of the founders of the Italian Communist Party in 1921, defined himself as such concerning futurism and its principal promoter, Filippo Tommaso Marinetti; a character who, although imbued by that eccentric, contradictory political ideology, could by no means be considered kindred to Gramscian thought:

“Futurists had the clear, precise conception of our era, the era of big industry, big working cities, busy, tumultuous life, they had to have new forms of art, of philosophy, customs, language (...). Futurists in their field, the field of culture, are revolutionaries.”¹

Can a “cultural revolution” be considered futurism”?

Initially it was an exercise of *vital* praxis: that of the “conflict”, the radical confrontation with the existing, the conventional, the institutionalised.

1 A.Gramsci, “Marinetti rivoluzionario?”, *Ordine Nuovo*, 5th January 1921.

La ciudad en el futurismo italiano (1909-1915)

Cities in italian futurism (1909-1915)

ANTONIO PIZZA

Resumen: 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. En la *ciudad futurista* no se detectan presencias humanas y sobretodo 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.

Palabras clave: Marinetti, ciudad, futurismo, Boccioni.

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; personaje éste que, aunque imbuido por aquel 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

¿Puede ser considerado el futurismo una “revolución cultural”?

Se trató en primer lugar del ejercicio de una praxis *vital*: la del “conflicto”, del enfrentamiento radical con todo lo existente, lo convencional, lo institucionalizado.

1 A. Gramsci, “Marinetti revolucionario?”, *Ordine Nuovo*, 5 de enero de 1921.

ANTONIO PIZZA

La ciudad en el futurismo
italiano (1909-1915)Cities in Italian futurism
(1909-1915)

This was an attitude that, to start with, envisioned the repeated use by the collective of provocative “manifestos” published everywhere and more often than not launched on the population in the form of pamphlets in order to transmit their ideas more effectively.

Moreover, in the impetuous rejection of now obsolete forms of communication with the public (museums, galleries, opera houses...), the start of the innovative *soirée* format would begin, an insistent search for new representational languages, constantly, by definition, in radical opposition to what already was.

The so called “futurist soiree” would hence be moments of maximum spectacularity, by featuring the sense of “art as action” of art conceived as globalism stripped of disciplinary barriers; that new arrival of a long awaited *Gesamtkunstwerk* (“total piece of art work”) and feeding from tangible tension with spectators, who wanted to be involved and actively positioned in the centre of the stage:

“Marinetti recites the words in freedom of Cangiullo, while a scenic device created by Balla provides the ambience in terms of lighting, and the sound of traditional folklore instruments, an out of tune guitar and piano, loved by Folgore and d’Alba, they mention. Balla gives a final mimicking touch with the performance of a troupe of dwarves, with fantasy hair made from tissue paper.”²

On 20th February 1909 the real starting point of the movement was published on the front page of *Le Figaro*, in the text “*Le Futurisme*” signed by Marinetti as an announcement, which was later partially reproduced in a propaganda sheet (“Manifesto of Futurism”), whereas the complete version would be disseminated later under the title of “Foundation and Manifesto of Futurism”.³

The “Manifesto”, which baptised the movement even before it existed as such, as part of the group’s reality, did not only ratify an *avant garde*, but introduced an unprecedented media strategy: beyond the poetic objectives to be achieved, the determining element was proliferation of claims that extensively aspired to saturate all the possible channels of communication in order to attain an initial immediate presence among the target group.

Among the numerous ideas the programme launched, Marinetti’s manifesto proposed the “machine” - in its many connotations - as a new *mythical* resource in a world that was incurably laicised and set on a wild race towards industrial modernisation:

“We claim that the world’s magnificence has been improved with new beauty: the beauty of speed. A racing car with its bonnet decorated with thick pipes resembling fire-breathing snakes... a roaring automobile, that appears to fly like a bullet, is more beautiful than the “*Winged Victory of Samothrace*”⁴

That roaring “automobile” therefore, cannot only be considered superior in aesthetic terms to the canons of classicism, but instead emphasises its nature as a serial produced industrial product, thus invalidating any coefficient of quality attributable to the *unicum*, to the artistic creativity of an individual.

Therefore, in a future universe, it will be indispensable to no longer work at a gradual rhythm, valid to express the principle of “progress”, but rather at exasperating speeds, more suitable to give rise to new space / time perceptions.

“The euphoria of great speeds in automobiles is nothing more than the delight of feeling ourselves blend in with unique divinity. (...) The high speed of an automobile or aeroplane permits embracing and rapidly comparing different points at a distance from the Earth, i.e. mechanically producing a work of analogies. (...) Speed finally grants human life one of the qualities of divinity: *the straight line*.”⁵

Therefore the “Birth of futurist aesthetics” is indispensable (Marinetti’s manifesto of 1910), capable of bringing attention to conurbations of the present.

2 *Soirée* held on 24th March 1914 at the Tritone Gallery; in P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Turin 1977; p.29.

3 Actually, the proposal had been in circulation among Marinetti’s friends since January, who had also sent the text to different Italian and foreign magazines, and was even published in more local newspapers, such as *La Gazzetta dell’Emilia* (5th February), *Il Pungolo* (6th February), *Il Mattino* (8th-9th February), *La Tavola Rotonda* (14th February).

4 F.T.Marinetti, “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, 1909; in *Archivi del Futurismo* (recompiled and ordered by M.Drudi Gambillo and T.Fiori), De Luca ed., Rome 1958; p.17.

5 F.T.Marinetti, “La Nuova religione-morale della velocità”, 1916; in *Archivi del Futurismo* (recompiled and ordered by M.Drudi Gambillo and T.Fiori), De Luca ed., Rome 1958; pages 52-54.

Una actitud ésta que se vislumbra, para empezar, en el uso repetido por parte del colectivo 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, al incorporar 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”) y alimentándose 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 el mismo existiera como realidad de grupo, no sólo ratifica a una *vanguardia*, sino que introduce una estrategia mediática inédita: más allá de los objetivos poéticos a 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

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 como 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.

2 Velada del 24 de marzo de 1914, en la Galería del Tritone, Roma; en P.Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Turín 1977; p.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 F. T. Marinetti, “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, 1909; en *Archivi del Futurismo* (recopilados y ordenados por M.Drudi Gambillo y T.Fiori), De Luca ed., Roma 1958; p.17.

5 F. T. Marinetti, “La Nuova religione-morale della velocità”, 1916; en *Archivi del Futurismo* (recopilados y ordenados por M.Drudi Gambillo y T.Fiori), De Luca ed., Roma 1958; pp.52-54.

ANTONIO PIZZA

La ciudad en el futurismo
italiano (1909-1915)Cities in Italian futurism
(1909-1915)

This existential context bringing intensification to its inhabitants and acceleration of perceptive capacities, without any inspirational relationship with the cities of the past, diseased stratifications of old-fashioned, historical memories (“*Uccidiamo il chiaro di luna!*” [Let’s kill the moonlight!], Marinetti, 1909).

It is the hour for salvific *primitivism*, the opening up of completely new roads to knowledge. The mechanical universe is going to transform everything, whether the ability to think, or methods of reflection, whereas today’s man will only see, think and create quickly, analogically and provisionally.

Entering into syntony with this enclave in full metamorphosis will mean, in literature, the “*Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*” (Destruction of the syntax. Imagination without threads. Words in freedom. Marinetti, 1913): words will release us from the constraints of tradition, from the codes that perpetuate them in boring semantics and must pass unhindered through a rehabilitating anarchy, thus enkindling atrophied communicative potentialities.

In literature, one of the first publications that would serve to position “the reader in the centre of the book” was *Zang Tumb Tumb* (1914), by F.T. Marinetti. Through syntax and typography resources, readers had to be positioned in the middle of a war scene: the siege of Adrianopolis during the 1912-1913 Balkans War in which Marinetti had taken part as a war correspondent.

“The only vital art is the one that finds its elements in the middle its surroundings”. On 11th February 1910 the “Manifesto of Futurist Painters” was disseminated.

“We have to find inspiration in the tangible miracles of contemporary life, in the unremitting network of speed surrounding the Earth, in the Transatlantic ships, in the Dreadnought, in the magnificent flights across the skies, in the terrifying boldness of submariners, in the spasmodic fight to conquer the unknown. Would it be possible for us to remain impassive against the frenetic activity of the large capitals?”⁶

A few months later, a “technical manifesto” of painting would appear: It would serve to set a respectful distance from mythicism by Marinetti of the “machine” and centre more on highlighting pictorial themes intrinsic to the unprecedented metropolitan agglomerations: crowded streets, different modes of transport, urban masses, street lighting.

Therefore, an enthusiasm for life in modern cities is innate in these painters, somewhat similar to what the same futurists felt when they travelled around the most highly developed European capitals.

Boccioni, for example, had already travelled to Paris in 1906, which was an experience that left a profound mark on him, as stems from the detailed description he wrote in a long letter from the French capital to his mother and sister:

“Everywhere I hear Paris, Paris, Paris! Everyone talks about this brain of the world. And he who does not go to Paris is almost considered a nobody! (...) I have seen I am in a city that can only be described as nothing less than extraordinary. Something monstrous, strange, magnificent. (...) In the middle of all this bustle, thousands of bicycles, carriages, traps and carts and private cars, and more bicycles; (...) the road is full of *réclame*; the signs reach up to the roofs; there are thousands of cafés and all of them have tables outside and are always full, while three million people hustle and bustle, rushing, laughing, doing business, and much, much more... (...) Among the concert cafés are the *cabaret*, which are rather curious (...) Furthermore, all these places are brimming over with *cocottes*... (...) I would love to take a picture of this show home with me!”⁷

This is all seen through a linguistic renovation that aimed to capture the ephemeral: time as it flows, the movement of things and people, what is beyond objects and that can only be summarised in that peculiar atmosphere of space and time that needs to be depicted and that surrounds the portrayed objects.

“For us, the expression will not be a *frozen moment* of universal dynamism: it will obviously be the dynamic sensation perpetuated as such. Everything moves, everything rushes, everything turns quickly. (...) Like this, a racehorse does not have four legs: it has twenty, and their movements are triangular. (...) To paint a figure, it does not need

6 U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, “*Manifesto dei pittori futuristi*” [Manifesto of the Futurist Painters], 11th February 1910, in *Archivi del Futurismo* (recompiled and ordered by M. Drudi Gambillo and T. Fiori), De Luca ed., Rome 1958; p.63.

7 Letter from Boccioni to his mother and sister Amelia, Paris 17th April 1906, in Umberto Boccioni. *Scritti sull’arte*, Mimesis ed., Milano-Udine 2011, pages 333-336.

Un 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!*” [Matemos al claro de luna!], 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, como las formas de reflexión, mientras que 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, la “*Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*” (Destrucción de la sintaxis. Imaginación sin hilos. Palabras en libertad. Marinetti, 1913): 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, vivificando así mismo 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 F.T. Marinetti. A través de recursos tanto sintácticos como 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”:

“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

Pocos meses después, aparecerá además un “manifiesto técnico” de la pintura: 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.

Es innato en estos pintores, pues, un 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 hacia París, en 1906, en una experiencia que lo marcó profundamente, tal como se desprende de la detallada 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 ajetreo 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 con cierto 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 visto a través de una renovación lingüística que pretende captar lo evanescente: el tiempo que fluye, el movimiento de cosas y personas, lo que va mucho más allá del objeto y que se puede resumir en esa peculiar atmósfera espacio-temporal que hay que representar pictóricamente y que envuelve 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 *ha-*

6 U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, “Manifiesto dei pittori futuristi” [Manifiesto de los pintores futuristas], 11 de febrero de 1910, en Archivi del Futurismo (recopilados y ordenados por M. Drudi Gambillo y T. Fiori), De Luca ed., Roma 1958; p.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, Mimesis ed., Milano-Udine 2011, pp.333-336.

to be *done*: its atmosphere has to be done. (...) Painters have always shown us things and people that are in front of us. We however, position the spectator in the middle of the picture”⁸

And Umberto Boccioni, through his production spanning ten years, became the most outstanding spokesman of futurist painting ideology, insisting on the project of a substantial “putting space in time”.

A clearly *psychic* idea of time, linked to externalisation of emotive states of the human protagonists of the pictures (as shown in an exemplary fashion in the triptych on the “*Stati d’animo*”, [States of Mood] 1911), which materialises a “*forma fluens*” almost interpreted as a biased transcription of reflections on the concept of duration by H. Bergson, in opposition to reasoned spatialisation and abstracts of contemporary cubism.

The “dynamic” chills of modern life need to be depicted in paintings, the futurists tell us; but another term was also used (particularly by Boccioni) which is basically correlative to the former: “simultaneousness”. This concept implies a condition of synaesthesia that facilitates interaction by the different levels of senses, space and time.

Hence, what is seen would begin a dialectic relationship with not only what is felt, touched and smelled, but also what is *remembered*, in a complete coupling, in one single picture, of the different temporal states of perception.

This is what is described, both in his words and his work, by another outstanding exponent of futurism, Gino Severini:

“Instead of taking an object within its environment and its atmosphere, along with the other objects and things near it, I took it as something separate, and I joined it with other objects and things that had nothing to do with it, relating them through the work of my imagination, my memories or a feeling.”⁹

There are many paintings that almost didactically meet these conditions: by Umberto Boccioni we should undoubtedly draw attention to “*La strada entra nella casa*” [The Street Enters the House] (1910); also in 1910 there is the painting on canvas “*Quel che mi ha detto il tram*”, [What the Tram Told Me], by Carlo Carrà.

The author *submerges* the tram with its loud clatter in the tumult of urban chaos, both seen and heard, surrounding it; the global figuration, thanks to the fragmentation and segmentation that follows broken lines, projecting it towards the viewer, in a pictorial restitution that aspires to cancel out the distances between what has actually been experienced, seen and perceived, between the man and things, between the inner and outer divisions.

The whirlpool of items almost makes reading what has been reproduced impossible, nevertheless it does refer to the aggression on the senses caused by the metropolitan environment due to the decomposed rhythms, the convulsion of the different types of traffic, the babel of appearing objects, the uprooting and alienation of the inhabitants.

“Our bodies enter the sofas we sit on, the the sofas enter us, just as the passing tram enters the houses, which in turn spring out at and blend in with the tram.”¹⁰

On 22nd June 1911, Ardengo Soffici, painter, writer and art critic, who had spent several long periods in Paris between 1900 and 1907, forging friendships with Apollinaire, Derain and Picasso, after one of his visits to Paris, visited an exhibition of futurist work in Milan, and in *La Voce* published a devastating report in which he qualified the paintings he had seen as “stupid and indecent bravado”.

Soffici had been horrified by the disinformation of the futurist painters and urged Italians to visit the Salons, Paris and to see just what the work by modern artists really consisted of.

8 U.Boccioni, C.Carrà, L.Russolo, G.Balla, G.Severini, “*La pittura futurista. Manifesto tecnico*” [Futurist painting. Technical manifest], 11th April 1910, in *Archivi del Futurismo* (recompiled and ordered by M.Drudi Gambillo and T.Fiori), De Luca ed., Rome 1958; pages 65-66 (italics in the original).

9 G.Severini, “Processo e difesa di un pittore d’oggi”, *L’Arte* n.5, 1931.

10 U.Boccioni, C.Carrà, L.Russolo, G.Balla, G.Severini, “*La pittura futurista. Manifesto tecnico*”, 11th April 1910, en *Archivi del Futurismo* (recompiled and ordered by M.Drudi Gambillo and T.Fiori), De Luca ed., Rome 1958; p.66.

cerla: 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

Y Umberto Boccioni, mediante su producción de los años diez, se significará como el portavoz más destacado de la ideología pictórica futurista, insistiendo en el proyecto de una substancial “temporalización del espacio”.

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 de los “*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 H.Bergson, en oposición a las espacializaciones racionantes y abstractas del contemporáneo cubismo.

Hay que llevar el escalofrío “dinámico” de la vida moderna a los cuadros, nos dicen los futuristas; pero también se emplea otro término (sobre todo en Boccioni) que viene a ser un correlativo del 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.

Es lo que describe admirablemente, tanto con sus palabras como con sus obras, otro destacado exponente del futurismo, Gino Severini:

“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 a parte, 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 son los cuadros que responden, casi didácticamente, a tales condiciones: de Umberto Boccioni cabe mencionar sin lugar a dudas “*La strada entra nella casa*” [La calle entra en la casa] (1910); también de 1910 es el lienzo “*Quel che mi ha detto il tram*”, [Lo que me dijo el tranvía], realizado por Carlo Carrà.

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, visto y 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, remitiendo sin embargo 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, trabando relaciones de amistad con Apollinaire, Derain y Picasso, el 22 de junio de 1911, de regreso de uno de sus estancias parisinas, visita una exposición de obras futuristas en Milán, y publica en *La Voce* una reseña demoledora, en la que califica las pinturas vistas como “estúpidas e indecentes bravuconadas”.

Soffici había quedado horrorizado por la desinformación reinante entre los pintores futuristas y exhortó a los italianos a que visitaran los Salons, París y a que conocieran el trabajo de los artistas modernos.

8 U.Boccioni, C.Carrà, L.Russolo, G.Balla, G.Severini, “La pittura futurista. Manifesto tecnico” [La pintura futurista. Manifiesto técnico], 11 de abril de 1910, en Archivi del Futurismo (recopilados y ordenados por M.Drudi Gambillo y T.Fiori), De Luca ed., Roma 1958; pp.65-66 (cursivas en el original).

9 G.Severini, “Processo e difesa di un pittore d’oggi”, *L’Arte* n.5, 1931.

10 U.Boccioni, C.Carrà, L.Russolo, G.Balla, G.Severini, “La pittura futurista. Manifesto tecnico”, 11 de abril de 1910, en Archivi del Futurismo (recopilados y ordenados por M.Drudi Gambillo y T.Fiori), De Luca ed., Roma 1958; p.66.

ANTONIO PIZZA

La ciudad en el futurismo
italiano (1909-1915)Cities in Italian futurism
(1909-1915)

However, towards the end of the summer of 1911, Marinetti, thanks to fundamental intermediation by Gino Severini, had reached an agreement with the Bernheim-Jeune Gallery for an exhibition on futurism; initially scheduled for the end of 1911, but later postponed until early 1912, since Marinetti was going to be assigned as a correspondent to cover the war in Libya.

Boccioni, Carrà and Russolo finally decided to travel to Paris together to “reconnoitre the terrain” first hand. They would see some paintings by Braque and Picasso at the Kahnweiler gallery, they would interview Apollinaire and would visit Salon d’Automne, with Severini as their guide:

“It is impossible to imagine their joy (...) at discovering a pictorial world they knew absolutely nothing about. I took them to see my neighbours and afterwards to Picasso’s house and then wherever painting and modern painters could be seen. Life itself in Paris held them spellbound.”¹¹

Severini himself talked about this trip afterwards in a letter to Marinetti:

“Once they had all returned to Milan, they adopted other principles; their “moods” were completely transformed, and the exhibition took shape that was finally presented in February 1912. (...) Just imagine, my dear Marinetti, *what the futurist exhibition would have been like* if it had taken place in December 1911, as you had originally planned, instead of in 1912, i.e. without me coming to Milan and having persuaded my former friends the modernity they were lacking, and the urgent need to see what was being done here.”¹²

The opening at the Bernheim-Jeune Gallery in Paris, between 5th and 24th February 1912 of the exhibition “Les Peintres Futuristes Italiens” not only contributed to the fulminating international dissemination of the positions of futurism artists, but also immediately revived the problems with the French colleagues, *in primis* with the cubist circle.

Boccioni would talk about “...the huge success achieved by my Exhibition and by that of my friends!”, adding later that it:

“...proclaimed our triumph over the French cubists and the appearance of a new trend (...) The whole battle was characterised by my “moods” that are being talked about at all the art and literature centres in Paris. The French were astonished that a word that would leave them speechless could have come from a small town in the province of Milan; they, of all people, so used to the most absurd originalities as they are... Not even I could have imagined that my three pieces of work could lead to such a fuss...”¹³

And, about Picasso and cubism, Boccioni added:

“The cubists tend to generalise, reducing the object to a geometric idea, a cube, cone, sphere, cylinder (Cézanne), and that is based on *reason*. For us, the idea that creates the form of continuity in space, is fundamentally based on *sensations*.”¹⁴

In 1912 Boccioni published the manifesto on “*La Scultura Futurista*” [Futurist Sculpture]; the transit towards three-dimensionality removes all possible doubt about the spatial proposals preferred by the author:

“Let us open the figure up wide and enclose the ambience in it (...); the pavement can cross over our tables and our heads and cross streets while between one house and another, your lamp can weave a spider’s web of plaster lines. (...) Straight lines are the only way we can reach the primitive virginity of new architectural construction for masses or sculptural zones”¹⁵

“*Sviluppo di una bottiglia nello spazio*” [Development of a bottle in space] (1912), “*Forme uniche della continuità nello spazio*” [Unique forms of continuity in space] (1913), but above all the drawings for “*Tavola + bottiglia + caseggiato*” [Table + Bottle + Block of Flats] (1912), or multi-material sculpture “*Dinamismo di un cavallo in corsa + case*” [Dynamism of a racehorse + houses] (1914 – 1915) perspicuously declare a project of overcoming the “closed statue”, proposing an effective tectonic fusion with

11 Boccioni. 1912. *Materia*, Mazzotta, Milan 1995, p.304.

12 Letter from Severini to Marinetti, Paris 17th-26th April 1930, in *Illuminazioni Avanguardie a confronto*, published by E. Coen, MART - Electa, Milan 2009, p.87 (italics as in original).

13 Letter from Boccioni to Nino Barbantini, Paris 12th February 1912, in *Umberto Boccioni. Scritti sull’arte*, Mimesis ed., Milan-Udine 2011, p.346.

14 U.Boccioni, *Pittura e scultura futuriste* (1914), SE, Milan 1997; pages 62, 76. (italics as in original).

15 U.Boccioni, “*La scultura futurista*” [Futurist Sculpture], 11th April 1912, in *Archivi del Futurismo* (recompiled and ordered by M.Drudi Gambillo and T.Fiori), De Luca ed., Rome 1958; pages 70-72.

En todo caso, 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, será postergada hasta principios de 1912, dado que Marinetti iba a ser enviado como corresponsal de guerra a Libia.

Boccioni, Carrà y Russolo deciden finalmente viajar juntos a París para “reconocer el terreno” de cerca; verán algunos cuadros de Braque y Picasso, en la galería de Kahnweiler, se entrevistarán con Apollinaire y visitarán 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 qué 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 inactualidad de qué 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!”, añadiendo 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 sobre “*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] (1912), “*Forme uniche della continuità nello spazio*” [Formas únicas de la continuidad en el espacio] (1913), pero sobretudo los dibujos para “*Tavola + bottiglia + caseggiato*” [Mesa + botella + bloque de pisos] (1912), o la escultura polimétrica “*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 “estatua cerrada”, propendiendo a una efectiva fusión tectónica con el ambiente, dando impulso a una serie de

11 Boccioni. 1912. *Materia*, Mazzotta, Milán 1995, p.304.

12 Carta de Severini a Marinetti, París 17-26 abril de 1930, en *Illuminazioni. Avanguardie a confronto*, editado por E.Coen, MART - Electa, Milán 2009, p.87 (cursiva como en original).

13 Carta de Boccioni a Nino Barbantini, París 12 de febrero de 1912, en Umberto Boccioni. *Scritti sull’arte*, Mimesis ed., Milán-Udine 2011, p.346.

14 U.Boccioni, *Pittura e scultura futuriste* (1914), SE, Milán 1997; p.62, 76. (cursivas como en original)

15 U.Boccioni, “*La scultura futurista*” [La escultura futurista], 11 de Abril de 1912, en *Archivi del Futurismo* (recopilados y ordenados por M.Drudí Gambillo y T.Fiori), De Luca ed., Roma 1958; pp.70-72.

ANTONIO PIZZA

La ciudad en el futurismo
italiano (1909-1915)Cities in Italian futurism
(1909-1915)

the ambience, boosting a series of *multi-material* sculptures in which wood, paper, card, tin-plated iron was used, in conjunction with paint, oil and temper.

“We therefore conceive the object as a core (centripetal construction), from which the forces come out (line-form-force) which define it in the middle (centrifugal construction) and determine its essential character. In this way we create a new conception of the object: the object-ambience, conceived as a new indivisible unit.”¹⁶

Antonio Sant’Elia, on the other hand would become the most well-known futurist architect, although his career was by no means linear, as he was much closer, due to his training and artistic taste, to some of the most prestigious, eclectic architects of his time. In March 1914 he joined the group “*Nuove Tendenze*”. The *Nuove Tendenze* group would organise its first and only art exhibition at the Milan *Famiglia Artistica*, which opened on 20th May 1914. Sant’Elia exhibited 16 drawings there, including the well-known composition of the “*Città Nuova*” [New City].

At the exhibition in Milan there were paintings, architecture and design, in a compilation that was somewhat heterogeneous, with moderate tones and of course not characterised by militant adhesion to the postulates of artistic futurism. Therefore, participation by Sant’Elia at this initiative did not represent any proof of his ascription to Marinetti’s movement.

What would later become widely disseminated, even as a satirical poster, under the title of Manifesto of Futurist Architecture, dated 11th July 1914, would be illustrated with drawings that the architect had already exhibited at the “*Nuove Tendenze*” exhibition. Therefore, the “*Città Nuova*” was more about graphical compositions before official adhesion by Sant’Elia to futurism, which took place through an invitation by Marinetti himself with mediation by Carrà,¹⁷ shortly before dissemination of the manifesto:

“We have to invent and remake the futurist city similar to a huge tumultuous work of art, agile, mobile, dynamic in all parts, and futurist houses similar to a gigantic machine. (...) houses made from concrete, glass, iron, without paint or sculpture, rich only because of the congenital beauty of their lines and relief (...). It must rise out of the edge of a tumultuous abyss: the street, which will not be deployed as a base at the height of the doorsteps, but rather many flats will be sunken into the ground...”¹⁸

The prefiguration of the “New City” refers to the colossal landscapes of modern factories producing electricity, with electricity being the true engine of a highly mechanised metropolis.

On the other hand, in the “New City” cars will not be seen, whereas electricity will drive everything: trams, trains, *tapis roulant* (multi-plane horizontal dynamisms), lifts climbing stepped buildings (vertical dynamisms), publicity boards that shine out of flat surfaces, all located within a fairly lunar landscape, stripped of any topographical references.

No human presence is detected and the urban masses are particularly conspicuous by their absence; precisely those pulsating, bustling crowds depicted by the futurist painters whose paintings portrayed the ancient city centres of the first proletarian suburbs that existed in Italy, whereas here, in the futurist city, all signs of past history are removed.

Between 1914 and 1915 Boccioni was not the only one making sculptural groups that were set apart by being “multi-material”, whereas Balla, throughout 1914 made constructions from wire.

Carrà talked about “plastic constructions”, Boccioni referred to “plastic or sculptural conjuncts”, but Depero would be the first to mention “plastic conjuncts” in an unpublished manifesto: “*Complessità plastica, Gioco libero futurista, L’essere vivente artificiale*” [Plastic complexity. Free futurist play. The artificial living being, 1914].

Depero, whose admission to the futurist group arrived at the end of 1914, through mediation by Balla, immediately introduced the ludical facet in these constructive artefacts (“Free Futurist Play”), integrating the novelty of mechanical movement and noise in them.

16 U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (Plastic Dynamism)*, 1914, SE, Milan 1997; p.58 (italics as in original).

17 C. Carrà, *La mia vita*, SE, Milano 1997, pages 108-109.

18 A. Sant’Elia, “L’architettura futurista”, 11th July 1914, in *Archivi del Futurismo* (recompiled and ordered by M. Drudi Gambillo e T. Fiori), De Luca ed., Rome 1958; p.83.

esculturas *poli-matéricas*, en las que se utilizarán maderas, papeles, cartones, hierro estañado, a la vez que pinturas, aceites y temples.

“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

Antonio Sant’Elia, por otro lado, será el arquitecto futurista de más renombre, aunque su trayectoria no fuera nada lineal, al estar 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*”. El colectivo de *Nuove Tendenze* organizará una primera y única exposición de arte, en la Familia Artística de Milán, inaugurada el 20 de Mayo de 1914. Sant’Elia expone allí 16 tablas, entre las cuales las conocidas composiciones de la “*Città Nuova*” [Ciudad nueva].

En la exposición milanesa se presenta 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 constituirá en modo alguno una prueba de su adscripción al movimiento marinettiano.

Lo que más tarde iba a ser ampliamente difundido incluso como pasqín, bajo el título de Manifiesto de la Arquitectura Futurista, con fecha 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 hormigón, 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 “Ciudad nueva” aludrán a los paisajes colosales de las modernas fábricas productoras de energía eléctrica, siendo la electricidad el verdadero motor de una metrópolis altamente mecanizada.

Por otro lado, en la “Ciudad Nueva”, no se verán coches, mientras que la electricidad será la que lo mueve 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 sobretodo 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 va a ser el único en llevar a cabo grupos escultóricos que se distinguen por ser “polimatéricos”, mientras que Balla, a lo largo de 1914, ejecutará construcciones de alambre.

Carrà hablaba de “construcciones plásticas”, Boccioni aludía a “conjuntos plásticos o escultóricos”, pero 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, 1914].

Depero, cuya admisión en el colectivo futurista llega 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.

16 U.Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, 1914, SE, Milán 1997; p.58 (cursivas del original).

17 C.Carrà, *La mia vita*, SE, Milano 1997, pp.108-109.

18 A.Sant’Elia, “*L’architettura futurista*”, 11 julio 1914, en *Archivi del Futurismo* (recopilados y ordenados por M.Drudi Gambillo e T.Fiori), De Luca ed., Roma 1958; p.83.

ANTONIO PIZZA

La ciudad en el futurismo
italiano (1909-1915)Cities in Italian futurism
(1909-1915)

Therefore, the so-called “plastic conjuncts” made before Boccioni’s multi-material sculptures represented an opening up of pictorial intervention, not only towards the third dimension, but also towards a heterodox use of materials (card, metal, mirrors, wires, tin foil...), without any limitations and beyond the conquests of the new territories of art that the contemporary experiences of *collages* had explored, right from the start of the *cubists* of Picasso and Braque.

They were self-sufficient compositions, far removed from mimetic logic, which is claimed through the fact that they *are*, through occupying space to attract the attention of spectators in a more participative way.

“Balla has made the first plastic conjunct. This has revealed an abstract landscape of cones, pyramids, polyhedrons, spirals of mountains, rivers, lights, shadows. Hence, there is a profound analogy between the essential lines / forces of speed and the essential lines / forces of a landscape.”¹⁹

The “*Complesso plastico colorato di frastuono + velocità*” [Coloured plastic conjunct of noise + speed] is from 1914; it would later be published as an illustration in a pamphlet of the manifesto “*Ricostruzione futurista dell’universo*” [Futurist reconstruction of the universe] (1915): an ensemble of wood, card and tin foil can be seen painted with oil paint, that comprise a suggestive moment of materialisation in Balla’s research on the possibilities of three-dimensional reproduction of movement.

It represents ideogrammatic attempts, made through crystallisation of diagonals, arcs, penetration triangles, whose purpose is to take the dynamic sketches towards volumetric solutions as had already appeared in the picture “*Ponte della velocità*” [Bridge of Speed] (early 1913), and which, through the use of an expressionist chromatic palette, tried to be a reflection of the *bustle* of a city tortured by motor traffic and other distorted sounds. A “picture / object” which, although it upholds frontal vision, it is emotively projected towards the spectator.

Finally, in March 1915, the manifesto “*Ricostruzione futurista dell’universo*” [Reconstrucción futurista del universo] was generally distributed, signed by Balla and Depero, who define themselves as: *futurist abstractists*.

“We, the futurists Balla and Depero, want to perform this complete fusion, to reconstruct the universe and bring cheer to it, i.e. fully recreate it. We will give body and mind to the invisible, to the untouchable, to the imponderable, to the imperceptible. We will find abstract equivalents to all shapes and to all items of the universe, and afterwards we will combine them at the whim of our inspiration to formalise some plastic conjuncts that we will put into movement.”²⁰

It is about finding “abstract equivalents” capable of replacing what already exists with new configurations, pertaining to reality, although nonetheless *abstract*. Consequently, the world of artistic representation would be reduced to random *theatrical* scenes through which different actors wander (personifications, objects, natural items), created and coordinated by the demiurge artist.

In March, on the other hand, the futurist visionary reached his maximum level of emphasis during the twenties: an exasperated vitalism encouraged his ludic conformations, setting high-flown urban scenography in which an alleged future metropolis publicised itself as a city of the most powerful, chimeric fantasies.

The attempt at ordering is no longer apparent, and in a certain sense “disciplinary”, present in Sant’Elia; we now have a better view of a true imaginative, pyrotechnic explosion in “*Parque de Atracciones*” where the masses of citizens scurry about, ant-like in an intoxicating bustle, taking “intensification of nervous life” to its maximum expression.

19 G.Balla, F.Depero, “Ricostruzione Futurista dell’Universo” , 11th March 1915, in *Archivi del Futurismo* (recompiled and ordered by M. Drudi Gambillo and T.Fiori), De Luca ed., Rome 1958; p.51.

20 G.Balla, F.Depero, “Ricostruzione Futurista dell’Universo” , 11th March 1915, in *Archivi del Futurismo* (recompiled and ordered by M. Drudi Gambillo and T.Fiori), De Luca ed., Rome 1958; p.49. After publication of this manifesto, Prampolini accused Balla of “plagiarism”, in a letter dated 18th May 1915, claiming that he had already described similar ideas in a text written in February 1915: “Absolute construction of moto-noise”. See: *Enrico Prampolini. Carteggio futurista*, by G.Lista, Ed.Carte Segrete, Rome 1992; p.36.

Los denominados “conjuntos plásticos”, por tanto, realizados antes de las esculturas polimatéricas 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...), sin alguna limitación y algo más allá de 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](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] (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, que se autodefinen: *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 Marchi, por otra parte, el visionarismo futurista alcanza su máximo nivel de enfatización durante los años veinte: un vitalismo exasperado anima sus conformaciones lúdicas, fraguando una escenografía urbana grandilocuente, en la cual una presunta metrópolis del futuro se autopubliciza 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; 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”.

19 G.Balla, F.Depero, “Ricostruzione Futurista dell’Universo”, 11 marzo 1915, in Archivi del Futurismo (recopilados y ordenados por M.Drudi Gambillo e T.Fiori), De Luca ed., Roma 1958; p.51.

20 G.Balla, F.Depero, “Ricostruzione Futurista dell’Universo”, 11 de Marzo de 1915, en Archivi del Futurismo (recopilados y ordenados por M.Drudi Gambillo y T.Fiori), De Luca ed., Roma 1958; p.49. A raíz de la publicación de este manifiesto, Prampolini acusará a Balla de “plagio”, en una carta del 18 de Mayo de 1915, afirmando haber expuesto con anterioridad ideas parecidas en un texto de febrero de 1915: “Construcción absoluta de moto-ruido”. Véase: Enrico Prampolini. Carteggio futurista, a cargo de G.Lista, Ed.Carte Segrete, Roma 1992; p.36.

ANTONIO PIZZA

La ciudad en el futurismo
italiano (1909-1915)Cities in Italian futurism
(1909-1915)

“Unlike S. Elia I insist on the need for architecture to come out of the vertical and horizontal statics of the old construction style and to move towards plastic movement through the dynamic use of curves, the planes of revolution, the lines / forces, of the conjuncts composed as systems of movement (...). To sum up, to revolutionise the former matter to take architecture, and life also, closer to the style of movement.”²¹

It is obvious that by underlining their personal differences concerning futurist architecture of the Sant’Elia style, Marchi can lay claim to an axiom that started to fracture within the international debate of a more *functionalist* age: the consideration of architecture as a true “art”.

“Architecture (...) does not exist as a practical fact, but rather as an artistic fact (...). The definition of “habitable sculpture” is therefore relevant to architecture, as opposed to the rationalist definition of a “machine for habitation”. (...) In this case, “practical” is subordinate, in the initial creative stage, to lyrical exaltation.”²²

Architecture as a fact of “life”; as “habitable sculpture”, as tectonic transliteration of “moods”. Architecture that, in its similarities will want to be inspired on something far more spectral than had appeared in futurist work:

“Architecture - life then; not a repetition of old relics (...). Let us ask architecture to provide us with the vertigo of heights, the extravagance of meanders, the thrilling voluptuousness of danger. Towers and *tourniquets* crossed by moving mats like on the slides in summertime parks. Architecture of outlandish landscapes that we will cinematographically perceive arising out of sparkling galleries in sunny plazas, stopping only to hurtle off again towards distant, fabled lands.”²³

Futurist *visionariness*: certainly not a far cry from what Depero backed up in the same period:

“**Futurist village, proposal.** (...) Imagine a tremendous, wonderful landscape for this village of weird, varied pavilions of city / fair (...) Everyone dressed as they choose, the streets paved with bright mosaics and the mechanical trees releasing artificial scents. Among the trees, invented clockwork birds will fly and sing. Everyone will be able to design their own programme for autonomous life, and finally enjoy the boundless happiness of the joy of being *alive*.”²⁴

21 V.Marchi, “L’arte é una vibrazione”, conference of 30th June 1918, in V.Marchi, *Scritti di Architettura*, vol.1, Octavo, Firenze 1995, p.7.

22 V.Marchi, “Note artistiche” (1931 ca.) in V.Marchi, *Scritti di Architettura*, vol.1, Octavo, Firenze 1995, p.7.

23 V.Marchi, *Architettura Futurista*, Campitelli ed., Foligno 1924; p.54.

24 F.Depero, “Le Invenzioni di Depero”, 3rd March 1925, in *Ricostruire e meccanizzare l’universo*, texts recompiled and published by G.Lista, Abscondita, Milan 2012; p.93-94 (original typography).

“Al contrario que S.Elía 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 sant’eliano, 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 auténtica “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 (...) 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

Antonio Pizza es doctor arquitecto, profesor titular de “Historia del Arte y de la Arquitectura” en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC).

Ha sido comisario en las siguientes exposiciones, y editor de los correspondientes catálogos: *J. Ll. Sert y el Mediterráneo*, Col.legi Oficial d’Arquitectes de Barcelona (Barcelona, 1997); *La tradició renovada*, Col.legi Oficial d’Arquitectes de Barcelona (Barcelona, 1999); *En busca del hogar. Coderch 1940-1964*, Col.legi Oficial d’Arquitectes de Barcelona (Barcelona, 2000); *1958-1975. Desde Barcelona; Arquitecturas y ciudad*, Col.legi Oficial d’Arquitectes de Barcelona (Barcelona, 2002); *GATCPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad*, Museu de Historia de la Ciutat - Col.legi Oficial d’Arquitectes de Barcelona (Barcelona, 2006) [premio FAD 2007, en la sección “Pensamiento y Crítica”]; *A.C. La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2008); *Arquitecturas sin lugar 1968/2008*, Centre d’Art Santa Monica, Generalitat de Catalunya (Barcelona, 2009); *Depero y la Reconstrucción Futurista del Universo*, Fundació La Pedrera (Barcelona, 2013).

Sus publicaciones más destacadas, como autor: *Guía de la Arquitectura Moderna en Barcelona. 1928-1936* (Barcelona, 1996); *Guida all’architettura del Novecento. Spagna* (Milano 1997; Madrid 1997); *Londres - París. Teoría, Arte y Arquitectura en la ciudad moderna. 1841-1909* (Barcelona, 1998); *Arte y Arquitectura moderna. 1851-1933* (Barcelona, 1999); *La construcción del pasado. Reflexiones sobre Historia, Arte y Arquitectura* (Madrid, 2000); *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX-XX* (con M.Pla, Barcelona 2002); *Architettura Contemporanea. Spagna* (Milano 2008); *Chicago - NuevaYork, Teoría, Arte y Arquitectura entre los siglos XIX y XX* (con M. Pla, Madrid 2012); *Chicago. La città dei grattacieli* (Milano, 2013), *Las Ciudades del Futurismo Italiano. Vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915)* (Barcelona, 2014) [seleccionado para el premio FAD 2014, en la sección “Pensamiento y Crítica”]*) *Historia del Arte y de la Arquitectura moderna (1851-1933)* (con C.B.García, Barcelona 2015).

21 V.Marchi, “L’arte é una vibrazione”, conferencia del 30 de junio de 1918, en V.Marchi, *Scritti di Architettura*, vol.1, Octavo, Firenze 1995, p.7.

22 V.Marchi, “Note artistiche” (1931 ca.) en V.Marchi, *Scritti di Architettura*, vol.1, Octavo, Firenze 1995, p.7.

23 V.Marchi, *Architettura Futurista*, Campitelli ed., Foligno 1924; p.54.

24 F.Depero, “Le Invenzioni di Depero”, 3 de marzo de 1925, en *Ricostruire e meccanizzare l’universo*, escritos recopilados y editados por G.Lista, Abscondita, Milán 2012; p.93-94 (tipografía del original).