

El *Bal Tik Tak* de Giacomo Balla, un proyecto de decoración futurista

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

El reciente descubrimiento y restauración de los murales que Giacomo Balla pintó en el *Bal Tik Tak* comisionado por Ugo Paladini en 1921 han recuperado el interés por el pintor y sus intervenciones sobre mobiliario y decoración derivadas de su manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915). Este artículo reconstruye la intervención de Balla a partir de los escasos testimonios gráficos y bocetos para la ambientación del local romano. Asimismo, incide en la programática disolución entre las líneas de arte y vida basadas en las reseñas de su inauguración, el local y su música que convirtieron al *Bal Tik Tak* en uno de los locales emblemáticos de las mundanas noches romanas. Su éxito sirvió para la creación de otros espacios futuristas similares como el *Cabaret del Diavolo* en 1922 y el *Cabaret della gallina a tre zampe* en 1923 e influyó en otros espacios similares de la vanguardia europea.

PALABRAS CLAVE

Ambientación, mobiliario, reconstrucción, vanguardia, patrimonio.

The *Bal Tik Tak* by Giacomo Balla, a futuristic decoration project

ABSTRACT

The recent discovery and restoration of the murals that Giacomo Balla painted in the *Bal Tik Tak* commissioned by Ugo Paladini in 1921 have revived interest in the painter and his interventions on furniture and decoration derived from his manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915). This article reconstructs Balla's intervention based on the scarce graphic evidence and sketches for the setting of the Roman premises. It also highlights the programmatic dissolution between the lines of art and life based on the reviews of its inauguration, the venue and its music that turned the *Bal Tik Tak* into one of the emblematic venues of the mundane Roman nights. Its success led to the creation of other similar Futurist venues such as the *Cabaret del Diavolo* in 1922 and the *Cabaret della gallina a tre zampe* in 1923 and influenced other similar venues of the European avant-garde.

KEYWORDS

Setting, furniture, reconstruction, avant-garde, heritage.

El (re)descubrimiento de Giacomo Balla

Varios son los movimientos que han buscado abolir la forma y crear un ritmo más libre. En el terreno del arte, un gran impulso lo dio el futurismo.

Piet Mondrian, 1927

Nuestro arte es esencialmente decorativo porque nos dirigimos hacia las artes aplicadas y la industria. Esta forma de arte nos acerca a las masas y puede ser comprendida y sentida por todo el mundo [...] Sobre el espacio de las artes aplicadas en la industria nos espera una larga batalla.

Giacomo Balla, 1920

Entre 2017 y 2021 se desarrollaron dos intervenciones de recuperación del patrimonio artístico en Roma para conmemorar el ciento cincuenta aniversario del nacimiento del pintor turinés Giacomo Balla (1871-1958). Esas actuaciones lo repusieron como el indiscutible protagonista de los “nodos romanos” –como definiría Enrico Crispolti¹– en la ciudad en la que llevó a cabo toda su carrera artística. Por una parte, la aparición de los murales del cabaré *Bal Tik Tak*, club de baile de estilo futurista, en las paredes y el techo de la *palazzina* del complejo de Villa Hüffer y, por otra, la restauración de la última sede de su oficina-taller, la *Casa d'Arte Balla*, sita en el edificio de via Osalvia 39/B, en el barrio de Prati, donde el pintor vivió con su familia desde 1929 a 1958, que además se completó con la muestra *Casa Balla. Dalla casa all'universo e ritorno* en el Museo MAXXI de Roma entre junio y de noviembre de 2021 comisariada por Domitilla Dardi y Bartolomeo Pietromarchi. La primera actuación fue llevada a cabo por la Banca d'Italia mientras que la segunda fue gestionada por el MAXXI y ambas lo hicieron con la colaboración de la Soprintendenza Speciale di Roma. La restauración y apertura de los espacios estuvo asociada a actividades de divulgación y sus intervenciones fueron temporalmente abiertas a pequeños grupos de visitantes con reserva previa: el *Bal Tik Tak* durante la Quadriennale de 2020 y la *Casa*

d'Arte Balla coincidiendo con la exposición del MAXXI. Para complementar esas intervenciones, la sede de la Banca d'Italia en Milán acogió la muestra *Giacomo Balla 1902-1940. Esistere per dare. Opere della collezione della Banca d'Italia* que expuso por primera vez los fondos del artista de origen piemontés en la entidad².

La *Casa d'Arte Balla* y el *Bal Tik Tak* fueron proyectos determinantes para la carrera de Balla y para el movimiento futurista y, especialmente, para el grupo romano. Ambos trabajos supusieron las primeras intervenciones futuristas sobre decoración y mobiliario, constituyendo un laboratorio de experiencias sobre las artes aplicadas que habían tenido su concreción teórica en el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* firmado por los autodenominados “abstractos futuristas” Balla y Depero el 11 de marzo de 1915³. El texto constituía el resumen del *soggiorno* de Balla en la casa Löwenstein de Düsseldorf (1912) y el laboratorio de experiencias plásticas compartidas con Depero desde finales de 1913 que dieron como resultado los *complessi plastici* (1914)⁴ iniciando la programación en la que el artista debería “operar creativamente dentro de la dimensión amplísima de la vida [...] que implica métodos de trabajo necesariamente artesanales, para garantizar la impronta de lo artístico”⁵. El manifiesto, alejado de la retórica anti pasadista, se focalizó en una anulación jerárquica y renovación de todas las disciplinas artísticas partiendo de la aplicación de los motivos abstractos que Balla había experimentado en Alemania, los sobrepondría en el diseño de su casa-estudio y, posteriormente, los trasladaría al cabaré y a otras intervenciones artísticas.

Ricostruzione futurista dell'universo estableció un antes y un después en el movimiento futurista y en la vanguardia europea señalando

¹ “Los nodos en cuestión son: A) Balla prefuturista y el neopresionismo; y Balla prefuturista y Roma en cuanto imágenes de la ciudad moderna; B) el futurismo y Roma en la primera mitad de los años Diez; C) en futurismo en Roma en la segunda mitad de los años Diez y en los años Veinte; D) el futurismo y Roma en los años Treinta”. Crispolti, 1978: 51.

² La muestra, celebrada entre el 6 de noviembre de 2021 y el 22 de enero de 2022, fue comisariada por Elena Gligi y mostraba obras de la colección de la Banca d'Italia, así como documentos del Archivio Gligi de Roma. “Giacomo Balla 1902-1940. Esistere per dare”. En: <https://www.giacomoballa-esistereperdere.it> [8-11-2021].

³ Balla/ Depero, 1991: 173-180.

⁴ “Un sugestivo episodio de la materialización de las investigaciones de Balla, orientadas a una representación tridimensional del movimiento mediante poliedros geométricos, y la posibilidad de diseñar una disposición de volúmenes que desafíen la inercia gravitatoria proyectándose hacia delante y sobresaliendo significativamente del plano”. Pizza, 2015: 177.

⁵ Pizza/ García, 2002: 41.



Fig. 1. Giacomo Balla, Soffitto-Dettaglio del *Bal Tik Tak*, 1921. Soubrienza Speciale di Roma. Archeologia. Belle Arti. Paesaggio.

do la estetización del futurismo. Giacomo Balla llevaba un año desarrollando teorías “extra pictóricas”⁶ y su recepción en la obra de Fortunato Depero, así como su proyección en el movimiento de vanguardia italiano, fueron cruciales para el devenir del futurismo hasta principios de los años treinta, cuando la dimensión política desplazó los presupuestos estéticos virando hacia la militarización apuntada por la estética aeropictórica⁷.

Este artículo reconstruye el proyecto de ambientación y diseño del *Bal Tik Tak*, el primer cabaré futurista a cargo de Giacomo Balla y uno de los espacios de referencia de la vanguardia italiana e internacional. El artista partió de la premisa de la integración de los elementos representados respecto a su función, convirtiendo el local en una extensión del carácter dinámico de la música y el baile y, al igual que la *Casa d'Arte Balla*, testimonian la “reconstrucción de aquella utopía que fundó el pensamiento moderno”⁸.

La recuperación de los murales originales, unido a los bocetos del mobiliario preexistentes, reivindican la figura de pintor a partir de una de sus más relevantes y desconocidas creaciones que se consideró perdida por el desinterés hacia un movimiento que levantaba sospechas por sus afinidades políticas has-

ta principios de los años noventa del pasado siglo⁹. Relaciones conflictivas resumidas en su pintura *Velocità astratta* (*Velocidad abstracta*, 1913), perteneciente a la Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli de Turín, al que Balla le añadió un pedazo de lienzo para completar en el reverso *Ottobre 1922. La marcia su Roma* (*La marcha sobre Roma*, 1932)¹⁰ representación orgánica que realizó tras su militancia futurista y que reflejaba la ambivalencia no solo del artista sino la complejidad de ese periodo histórico.

La reevaluación de la figura de Giacomo Balla, por otra parte, reivindica la capitalidad romana del futurismo una vez que las grandes colecciones artísticas y archivos documentales relativos a la vanguardia se han concentrado en el nordeste de Italia a través de adquisiciones y préstamos de larga duración en las actuaciones llevadas a cabo por el Museo de arte moderno y contemporáneo de Trento y Rovereto¹¹, el Museo del Novecento milanés –abierto en 2011– y los archivos documentales de la Fondazione Primo Conti en Fiesole, Florencia, instituida en los años ochenta del pasado siglo¹².

El hallazgo de los murales del *Bal Tik Tak*

Durante la intervención de reconocimiento previa a la reestructuración del complejo de la Villa Hüffer¹³ realizada a principios de 2017 en la *palazzina* adyacente de via Milano, aparecieron fragmentos de los murales que había pintado Giacomo Balla para decorar el *Bal Tik Tak*, uno de los espacios lúdico-culturales del futurismo romano que había funcionado desde 1921 a 1923. El descubrimiento fue sorprendente puesto que se consideraba que las pinturas se

⁹ Berghaus, 1996: 218-277.

¹⁰ Gigli, 2015: 24.

¹¹ Battaglia, 2003: 27-32.

¹² La Cauza: 2003, pp. 77- 93.

¹³ Wilhelm Hüffer, importador de tabaco cubano en Francia casado con la toscana Costana Grabau, encargó su construcción tras la guerra franco-prusiana para establecerse con su familia en Roma. El palacio neoclásico fue diseñado por Jules Antoine François Auguste Pellechet (1829-1903) y fue construido entre 1880 y 1883. Gabriele D'Annunzio ensalzó en varias crónicas la elegancia y el confort de sus apartamentos. Tras el fallecimiento de Hüffer, los Grabau construyeron la *palazzina* de via Milano para destinarla a fines comerciales. Desde 2001 Villa Hüffer es la Sede dell'Archivio storico della Banca d'Italia. “Banca d'Italia. Archivio Storico”. En: <https://www.bancaditalia.it/chi-siamo/asbi/index.html> [14-11-2021].

⁶ Benzi, 2019: 140.

⁷ Miracco, 2005: 16-39.

⁸ Benzi, 2021: 131.



Fig. 2. Giacomo Balla, Soffitto-Dettaglio del *Bal Tik Tak*, 1921. Soprintendenza Speciale di Roma. Archeologia. Belle Arti. Paesaggio.

habrían perdido tras las distintas remodelaciones que había sufrido el interior del inmueble para su adecuación a diferentes usos comerciales y, como atestiguan la totalidad de estudios sobre la obra del pintor, se pensaba que las pinturas originales habían sido destruidas.

Los murales aparecieron en las paredes y el techo del entresuelo puesto que no fueron intervenidos, sino que se puso papel de pared y un contra techo que ocultaron y protegieron las pinturas, ya que cuando concluyó la aventura del cabaré fueron pintadas repetidamente, mientras que los murales del primer piso, en los que se encontraba la sala de baile, sufrieron numerosas reestructuraciones que dañaron irremediablemente la intervención de Balla. Las pinturas del entresuelo “estaban todavía cubiertas por revestimientos de madera, tinturas y contra techos, que se habían estratificado durante más de sesenta años”¹⁴.

Con la colaboración de la Soprintendenza Speciale di Roma, desde el mes de septiembre de 2018, se restauraron los fragmentos correspondientes a unos ochenta m² de los aproximadamente ciento cincuenta m² que compusieron el proyecto original. El objetivo de Banca d'Italia es que los murales, una vez concluya su restauración, sean expuestos al público, conformando un reclamo del Centro per l'educazione mone-

taria e finanziaria della Banca d'Italia Carlo Azeglio Ciampi que tienen previsto inaugurar a finales de 2021 frente al edificio histórico de la entidad en el Palazzo Koch (1892) –proyectado por Gaetano Koch– y que contempla el acceso por el número 191 de via Nazionale.

Un proyecto de cabaré futurista

Después de la Primera Guerra Mundial, Ugo Paladini, empresario hotelero con negocios en Roma y Bolzano, tuvo la idea de abrir un club nocturno de estilo vanguardista en el centro de Roma. Fue a través de su hijo, el pintor Vinicio Paladini, –que tendría una importancia decisiva en el desarrollo del arte mecánico futurista en los primeros años de esa década¹⁵– quien intermedió para que el proyecto le fuera comisionado a Giacomo Balla, al que estaba vinculado tanto por su estudio –en ese momento en el segundo piso de via Parioli 6¹⁶– como por las reuniones del grupo futurista en la *Casa d'Arte Bragaglia*¹⁷. Como relataba Elica Balla, su padre, un entusiasta futurista de cincuenta años, recibió alborozado el encargo el 15 de junio de ese año y no solo no puso objeciones ni condiciones ulteriores, sino que aceptó una comisión de cuatro mil liras de la empresa de Paladini Bondy & Co., una cantidad muy modesta para el ingente trabajo que desarrollaría. Desde el principio, Balla bautizó el proyecto como *Bal Tik Tak* –también reconocido como *Bal Tic Tac*– denominación influida por sus acciones “mímico-sinópticas”¹⁸ *Proserpina* (1915) y, sobre todo, *Macchina tipografica* (1914), síntesis teatral en la que los actores se movían sincronizadamente con el ruido de las máquinas¹⁹.

El *Bal Tik Tak* estuvo ubicado en el número 1D de via Milano, en la calle que enlaza la via Nazionale con la via del Tritone a través del túnel que pasa bajo el Quirinale. El ecléctico

¹⁵ Paladini, 1991: 249-254.

¹⁶ Giacomo Balla y su mujer permanecieron en el estudio de via Parioli –renombrada Nicolò Porpora y después via Paisiello– entre 1904 y 1926. Moreschini, 2011: 488.

¹⁷ Toni, 2001: 826.

¹⁸ Lista, 2009: 396.

¹⁹ *Macchina tipografica* fue una síntesis teatral concebida por Giacomo Balla en la que doce actores representaban una máquina distinta, sobre un fondo de escenario con la palabra “Tipografica”. Por mediación de Marinetti, la síntesis se representó ante el productor de los Ballets Rusos Serguéi Diághilev, que la rechazó por su experimentalidad. Belli/ Guzzo Vaccarino, 2006: 470.

¹⁴ “Il Bal Tic Tac di Giacomo Balla”. En: https://www.soprintendenzaspecialeroma.it/schede/il-bal-tic-tac-di-giacomo-balla_3046/ [10-11-2021].

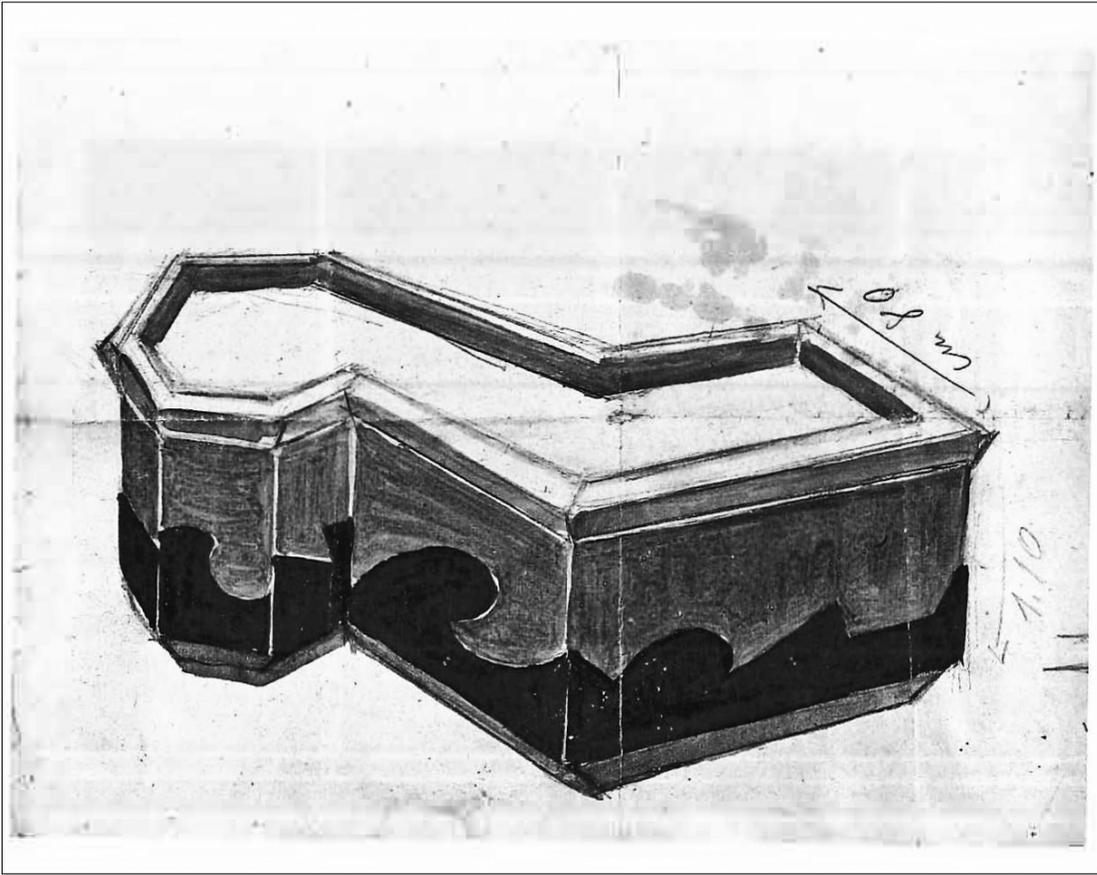


Fig. 3. Giacomo Balla, *Palco per l'orchestra*, lápiz y acuarela, 31,5 x 43,4 cm, 1921. Fuente: GAM- Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, Turin.

edificio fue proyectado por el arquitecto Francesco Speranzini para la familia Grabau en parte de los terrenos de los jardines originales de Villa Hüffer y fue edificado entre 1920 y 1921. Originalmente iba a tener una sola planta, pero fue modificado con un entresuelo cuando el Comune di Roma exigió que el inmueble estuviera en consonancia con los edificios colindantes, autorizando su construcción cuando se presentó un “proyecto adecuado al ambiente”²⁰. El cabaré coincidiría con el gran túnel Umberto I situado a la derecha del neoclásico Palazzo delle Esposizioni del arquitecto Pio Piacentini, que para los futuristas era uno de los escasos símbolos de modernidad de la capital puesto que, en su política de defenestración de la antigüedad, pensaban que Roma junto a Venecia y Florencia componían “las tres grandes ciudades que nosotros consideramos las tres llagas puru-

lentas de nuestra península”²¹. Giovanni Papini antitradicionalista que se unió brevemente al futurismo, consideraba la capital como “el símbolo eterno y mayor” del pasado.

Balla y las artes aplicadas

Balla concibió el encargo como un trabajo integral que no solo se trataría únicamente de la decoración, sino que lo haría extensible al mobiliario. En cierto sentido, la ambientación del *Bal Tik Tak* supuso la concreción de un modelo que se había distinguido de los parámetros de la jerarquía milanesa en el tránsito de

²⁰ “Bal Tic Tac”. En: <https://www.bancaditalia.it/media/info-kit/baltictac/3-BalTicTac.pdf> [13 de noviembre de 2021].

²¹ Marinetti, Filippo Tommaso (1910) “Contra Roma passatista” en (1992) *Teoria e invenzione futurista*, 286-287. Véase Papini, Giovanni (1913): “Contro Roma e contro Benedetto Croce. Discorso di Giovanni Papini detto al Meeting futurista del Teatro Costanzi il 21 febbraio 1913”. Milán: Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia 61, En: <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/31.pdf> [12 de noviembre de 2021].

la capitalidad futurista a Roma y que tendría a Balla como protagonista. Pese a ser uno de los primeros y más entusiastas miembros del grupo, rubricando con su nombre los manifiestos de la pintura, Umberto Boccioni lo había dejado fuera de las exposiciones de Milán en 1911 y de París en 1912 –aunque en la última estaba inscrito en el catálogo²²– por considerar su trabajo “demasiado episódico y fotográfico” lo que, lejos de desanimar al pintor de origen piemontés, le permitiría trabajar con cierta independencia dentro del movimiento²³. Balla se había adherido al futurismo con casi cuarenta años –en el manifiesto fundacional la edad que Marinetti sugería para superar a los viejos futuristas²⁴–, y desarrollaría su trabajo en Roma que, hasta aproximadamente 1915, fue la sede subsidiaria de Milán y Florencia en las que se habían focalizado los primeros grupos literarios y artísticos, nuclearizándose los toscanos en torno a la revista *Lacerba* (1913-1915). Roma, por otra parte, estaba geográficamente muy alejana del conflicto bélico mundial y fue el refugio tanto de los literatos y artistas exonerados del ejército italiano como de artistas internacionales que huían de la guerra, por lo que se convirtió en centro de la vanguardia artística en Italia²⁵.

Balla, por otra parte, había sido un artista militantemente moderno antes del futurismo, formando a pintores como Severini y el propio Boccioni²⁶. Después de la muerte de Boccioni²⁷, Balla asumió el liderazgo del grupo jugando “el

papel de memoria y de continuidad”²⁸ enlazando el futurismo heroico con el historiográficamente complejo segundo futurismo a partir de su casa-taller y la formación de discípulos como Virgilio Marchi, Gerardo Dottori, Ivo Pannaggi, Gino Galli, De Pistoris o Benedetta Capa que constituirán los grandes nombres del futurismo hasta su desaparición programática en 1944.

En ese espacio de autonomía, Balla había desarrollado interés por las artes decorativas. Ya desde la temprana fecha de 1904, había proyectado un mobiliario determinado por el montaje, experiencia que amplificaría en su estancia en Düsseldorf en 1912, donde decoraría la casa del abogado Arthur Löwenstein con “frisos ornamentales, murales y frescos pintados en el techo” conformando una totalidad “en la que los murales, los objetos plásticos y los muebles formaban una unidad geométrica y ornamental”²⁹. La intervención de la Casa Löwenstein buscaba “dinamizar el espacio con la violencia y la disolución de las formas estáticas”³⁰. Además, su estancia en Düsseldorf le sirvió para conocer la pirámide de Lambert³¹ iniciando su trabajo sobre las *compenetrazioni iridescenti*, síntesis de todos los colores que vinculaban sus investigaciones plásticas con aquellas que realizaban paralelamente Sonia y Robert Delaunay y František Kupka³². Por tanto, en las *compenetrazioni iridescenti*, a partir de su “purismo geométrico preconstructivista”³³, aparece la preocupación por las artes aplicadas. Boccioni manifestaría que el *soggiorno* alemán del pintor piemontés le había servido para aprender a mirar con inteligencia.

Balla iniciaría los trabajos de decoración de su apartamento-estudio de via Nicolò Porpora 2. Entre 1912 y 1914 diseñaría los muebles con piezas de madera que encajaban sin necesidad de cola, piezas policromadas con formas y colores que buscaban conferir sensación de movimiento en porciones exentas que complementarían la totalidad de la intervención, un trabajo en el que colaborarían posteriormente su mujer Elisa Marcucci y sus hijas Luce y Elica en todo lo relacionado con el trabajo en tela. Así mismo, desarrolló el mobiliario antropomórfico para la habitación de Elica, la *Camera*

²² “El hecho mismo de que Balla hubiese preparado un solo cuadro para la muestra de la galería Chez Bernheim-Jeune manifiesta poca disponibilidad en la confrontación de la aventura futurista”. Lista, 2010: 240.

²³ “Lo acusa directamente de ser un pintor demasiado «fotográfico» o, en cualquier caso, poco receptivo en relación con su teorización de los «estados de ánimo» y, por tanto, poco proclive a una implicación emotiva del espectador en la obra pictórica” Pizza, 2015: 93.

²⁴ “Cuando tengamos cuarenta años, que nos echen los mas jóvenes y valerosos al cesto de los papeles, como manuscritos inútiles... Vendrán contra nosotros desde muy lejos, desde todas partes, saltando con la cadencia ligera de sus primeros poemas, cogiendo el aire con sus dedos crispados, y husmeando, a las puertas de las academias, el buen olor de nuestros espíritus putrefactos, prometidos ya a las catacumbas de las bibliotecas”. Marinetti, 1978: 134.

²⁵ Crispolti, 1989: 19.

²⁶ “Fue Giacomo Balla, convertido en nuestro maestro, quien nos inició en la nueva técnica del divisionismo, pero sin enseñarnos sus reglas científicas fundamentales”. Severini, 2009: 23.

²⁷ Fagiolo dell’Arco, 1998: 9-27.

²⁸ Scudiero, 1991: 22.

²⁹ Martín/ Grosenick, 2005: 62.

³⁰ Universo, 1990: 16.

³¹ Masoero, 2004: 10.

³² Fagiolo dell’Arco, 1967: 11.

³³ Crispolti, 1980: 269.

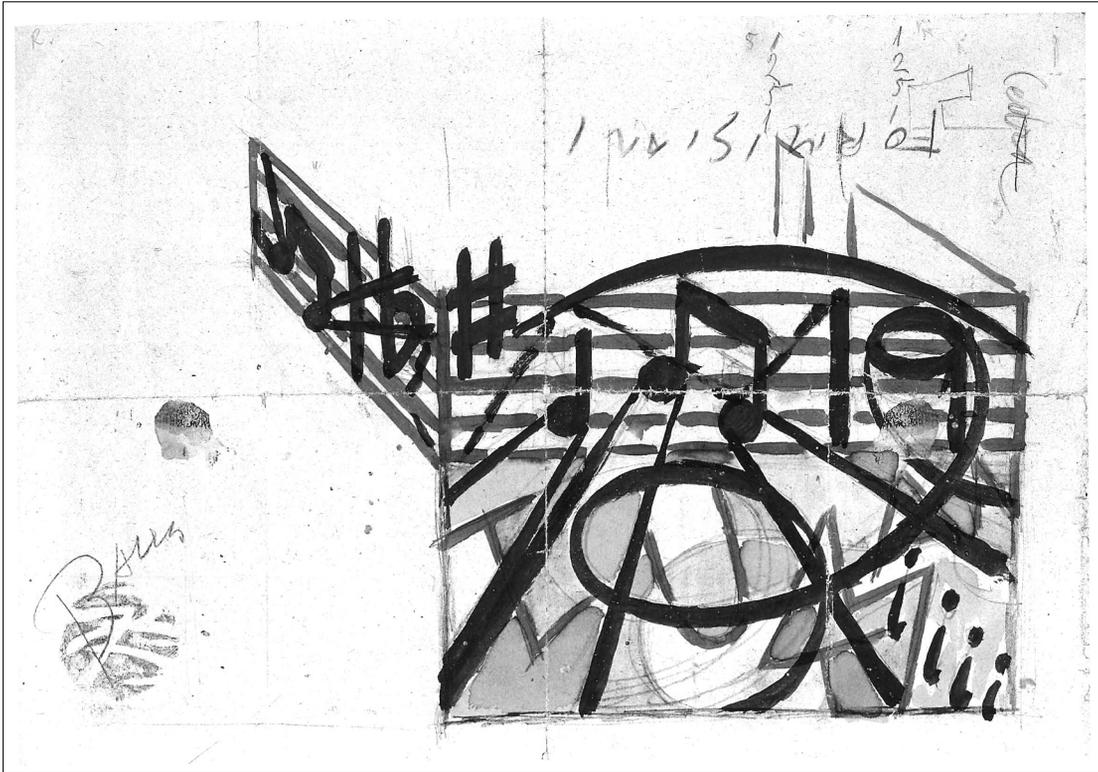


Fig. 4. Giacomo Balla, Progetto per mobile bar del *Bal Tik Tak* (1921, lápiz y tempera sobre papel, 21,5 x 28,7 cm). Fuente: GAM- Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín.

dei bambini, (1914) que sería duplicada en las casas de Marinetti³⁴ y Cosmelli; el *Mobiletto per fumo* (1916); el *Paravento* (1917) y la *Credenza*, (1918) entre otros, además de considerar el ejercicio mecánico de la “naturaleza artificial” a partir de la creación mobiliario-objeto de sus flores futuristas³⁵. El apartamento se metamorfoseó “en un vórtice de invenciones, decoraciones, transformaciones que invierte paredes, techos, pavimentos, decoración, muebles auxiliares, instrumentos, indumentarias y tapicerías”³⁶. Ese universo de nuevos colores y formas se trasladaría posteriormente a *La seggiola dell'uomo strano* (1929) en la que los muebles diseñados por el artista eran los protagonistas de la imagen. Tras la decoración de su casa, acometió la ambientación del chalé vacacional del poeta Guglielmo Jannelli en Mamertino en Terme Vigliatore, Sicilia.

La casa Balla se convirtió en uno de los centros de reunión futurista hasta la apertura de la Galleria Permanente Futurista de Giuse-

ppe Sprovieri en via del Tritone 125 en 1913³⁷. El espacio privado se transformaría en público cuando en 1920 Balla abrió su casa previo pago de una entrada, oficializando su *Casa d'Arte* como un proyecto de intervención futurista que se correspondía a otras iniciativas que habían surgido paralelamente como la *Casa d'Arte Italiana* de Prampolini y Mario Rechi o la *Casa d'Arte Bragaglia* de Anton Giulio y Carlo Ludovico Bragaglia en Roma, así como a otras intervenciones en el resto de Italia en las que destacó la de Fortunato Depero en su *Casa d'Arte* en Rovereto (1919-1942)³⁸.

La aplicación teórica del *Bal Tik Tak*

Pese a la independencia de los principios de la jerarquía milanesa, el artista aplicaría en la ambientación del *Bal Tik Tak* los parámetros apuntados en los manifiestos *Ricostruzione futurista dell'universo* y el *Manifesto del colore* (1918), mientras que en el mobiliario haría lo

³⁴ Lista, 2010: 204-205.

³⁵ Masoero, 2004: 15-19.

³⁶ Pietromarchi, 2021: 33.

³⁷ Moreschini, 2011: 488.

³⁸ Mancebo Roca, 2021: 130-147.

propio con los textos *Il Primo Mobilio Italiano Futurista* (1916) y *Il mobilio futurista* (1917) de Arnaldo Ginna y Francesco Cangiullo respectivamente.

Ricostruzione futurista dell'universo reformulaba la relación subordinada de las artes y proponía una praxis artística no mimética que partiera de nuevos parámetros creativos en el que los futuristas elaborarían el mundo desde cero. Del mismo modo, hacía hincapié en la abstracción como evolución de los principios cronofotográficos que describían el movimiento como una serie de vórtices abstractos que, al igual que Depero, habían condicionado su pintura en ese periodo. El *Manifesto del colore*, lanzado con la invitación a la exposición individual del artista en la *Casa d'Arte Bargaglia* entre el 4 y el 31 de octubre de 1918, era una serie de siete puntos –lo que venían siendo las conclusiones de los manifiestos futuristas– sin un cuerpo teórico precedente, en los que Balla manifestaba la superación de la pintura por los nuevos medios de reproducción mecánica señalando los colores de la pintura de vanguardia como una forma de desterrar el pasado: “la pintura futurista italiana –desarrollaba en el cuatro punto– siendo y debiendo ser siempre una explosión de color, no puede ser más que divertidísima, atrevida, aérea, eléctricamente lavada, dinámica, violenta e intervencionista”³⁹. Del mismo modo, hacía referencia a los efectos de la sorpresa y a una pintura resultado de la simultaneidad de las fuerzas.

En cuanto al mobiliario, Marinetti había señalado en 1915 la importancia de un mobiliario elaborado con nuevos elementos metálicos que correspondería a los nuevos hombres que desterrarían la fragilidad de los materiales tradicionales⁴⁰. Arnaldo Ginna por su parte reivindicaba la industrialización del mueble en torno a las relaciones hombre-máquina, pero, sobre todo, defendía la originalidad futurista italiana en un presupuesto cercano al *made in Italy* que impondría Emilio Pucci internacionalmente. En cualquier caso, la referencia más importante para Balla fue la del napolitano Francesco Cangiullo que defendía el carácter dinámico y los efectos de la sorpresa de un mobiliario que no podía ser más que el resultado de la imaginación aplicada por los futuristas. Como veremos, la relectura de algunos principios del creador napolitano serían explícitos en el mobiliario y la decoración del *Bal Tik Tak*.

³⁹ Balla, 2010: 47.

⁴⁰ Benzi, 2019: 141.

El principio dinámico de la decoración

En un reportaje de Francesco Saponi publicado en periódico turinés *La Gazzetta del Popolo* el 3 de febrero de 1928, Giacomo Balla mantenía que “la inmovilidad no existe, ¿no es verdad? A la naturaleza le horroriza la inmovilidad”⁴¹. Ese principio de dinamismo universal, al que apuntaba tres años antes de su abrupta salida del futurismo, fue una de las premisas que había aplicado a su producción vanguardista y condicionaría los elementos de decoración del *Bal Tik Tak*.

La primera planta del cabaré estaba dedicada a un gran salón de baile que Balla pintó íntegramente desde suelo hasta el techo. Esta totalidad espacial, derivada de la praxis decorativa que había establecido en su *Casa d'Arte*, buscaba que los visitantes se sintieran sobrecogidos por el espacio, además de concebirlo como prolongación del dinamismo de los cuerpos mientras danzaban, reconstruyendo los efectos de sorpresa apuntados por Cangiullo que Balla conocía por haber participado en la puesta en escena de *Piedrigrotta. Parole in libertà* en la galería Sprovieri el 29 de marzo de 1914. Balla desarrolló para sus murales una serie de bocetos preparatorios que estudiaban la descomposición del movimiento a través del baile como *Figura + spazio. Ballerina del Bal Tik Tak* (1920-21), *Studio di ballerina in movimento per le pareti del Bal Tik Tak* (1921) o *Studio di ballerini per il Bal Tik Tak* (1921) en el que apuntaba a las cualidades dinámicas de una pareja de danza, así como una serie de esculturas de hilo metálico, las *Ballerine del Bal Tik Tak* (1920-21), en las que hacía un homenaje a los elementos vivaces creados a finales del siglo XIX por Loïe Fuller y otro tipo de danzas cuya recepción tendría un peso importante en los manifiestos canónicos de la danza futurista. De hecho, esas investigaciones se concretarían en cuadros posteriores como *Figure e paesaggio nella luce* (1923) que interpretaba como la relación espacio corporal entre los bailarines y la decoración del *Bal Tik Tak*.

Al igual que había hecho en su casa, la pintura se expandía hasta cubrirlo todo a partir de líneas de fuerza, colores y formas abstractas que combinaba lúdicamente con los sistemas de notación musical en que los que se entrecru-

⁴¹ Balla, 2019: 216.



Fig. 5. El pintor Giacomo Balla en el *Bal Tik Tak*, 1921. Soprintendenza Speciale di Roma. Archeologia. Belle Arti. Paesaggio.

zaban sensaciones de ruido, música y los efectos sonoros de la ciudad.

Uno de los rasgos esenciales de los murales fue su acentuado cromatismo. Si en el *Studiolo rosso* de su casa había utilizado mayoritariamente rojos y azules con algunos tonos amarillos, su paleta de colores en el cabaré se transforma añadiendo marrones, blancos y negros que conformarían una totalidad con el mobiliario como si fuese una máquina: “este vivaz movimiento de colores también los «objetos escultura» similar a un engranaje mecánico como los objetos de decoración”⁴².

Los motivos abstractos eran, por lo tanto, una extensión de sus investigaciones dinámicas y una prolongación del baile de los clientes del cabaré. De hecho, una de las características señaladas por todos los visitantes del *Bal Tik Tak* era que sus paredes daban sensación de movimiento que enlazaban, del mismo modo, con las relaciones entre artes plásticas y música futuristas apuntadas en la obra de Gino Severini y Luigi Russolo.

El primero había realizado una serie de pinturas sobre el baile y la vida nocturna derivadas

de su experiencia parisina que se concretaron en imágenes que saltaban desde el lienzo para ocupar el espacio que rodeaba la obra. Pero fue Luigi Russolo quien investigaría la relación entre pintura y sonido en una serie de obras futuristas de reminiscencia simbólica que terminaría con el abandono de la praxis pictórica a partir de la publicación del manifiesto *L'arte dei rumori* (1913) y de su homónima monografía tres años después⁴³. Por su parte, Giacomo Balla había estudiado violín y trasladó esa experiencia de la descomposición del movimiento a *I ritmi dell'archetto* (1912) que había pintado en casa de Arthur Löwenstein también violinista aficionado, en un periodo en el que señalaría a su familia la intención de trasladar pictóricamente el movimiento y la vibración del sonido. Además, la preocupación por el ruido le llevaría a diseñar finales de 1913 y principios de 1914, un *scetavajasse* –instrumento popular del folclore partenopeo que emite un ruido denominado *nfrunfrù*– y cuyo esquema tenía parámetros estilísticos similares a su mobiliario futurista.

Otra de las particularidades del *Bal Tik Tak* vino determinada por la influencia teatral. La *Macchina tipografica* había llevado a que Serguéi Diághilev le comisionara *Feu d'artifice* musicalizada por Igor Stravinski en 1917 en el que Balla desarrollaría una puesta en escena de carácter abstracto. Balla trasladaría esos elementos a la decoración del *Bal Tik Tak* donde eran fundamentales la música y los ritmos no figurativos determinados por la energía del movimiento. De este modo, convergía con el programa de *Ricostruzione dell'Universo* recreando “una especie de constructivismo alegre y mágico que, sin embargo, no excluía la pintura, sino que la colocaba en el terreno de la experimentación de nuevas formas de expresión”⁴⁴.

El proyecto del mobiliario

Como sucedió en la mayoría de las intervenciones futuristas de la época, quedan escasos testimonios gráficos de los cabarés futuristas. Del *Bal Tik Tak*, que cerró definitivamente sus puertas en la primavera de 1923, solo se conocían las intervenciones de Balla respecto al mobiliario y al luminoso del exterior –que parece ser la conceptualización tridimensional

⁴³ Rossi, 2018: 53-74.

⁴⁴ San Martín, 1991: 247.

⁴² Moreschini, 2011: 490.

a cargo de Virgilio Marchi de las letras dinámicas diseñadas por el artista-. Existen algunas fotografías del interior del cabaré, fundamentalmente de la sala de baile, pero la mayoría son fragmentarias y no permiten vislumbrar con claridad los diseños del Balla, por lo que la escasez de documentación contrastada no permite reconocer a ciencia cierta como era el *Bal Tik Tak*.

Para hacer una reconstrucción de los elementos de mobiliario del *Bal Tik Tak*, necesariamente tenemos que remitirnos a los bocetos de Giacomo Balla. En este sentido, es pertinente señalar la fascinación del artista por la fabricación de objetos como evolución natural de la pintura y “su difusión efectiva quedará limitada prácticamente a un escaso número de coleccionistas”⁴⁵. Los bocetos que realizó Balla para la decoración del cabaré se dividen en tres grupos diferenciados dedicados al mobiliario del bar, a los elementos de iluminación y al resto de elementos del *night-club*.

En cuanto al primer grupo, se encuentran los denominados *Progetto per mobile bar del Bal Tik Tak* (1921) de los que diseñaría tres particulares, dos sobre la barra y otro del mueble bar. Los tres bocetos tienen una marcada geometría y el uso de dos colores algo que había distinguido su mobiliario desde 1912. En cualquier caso, la geometría de los elementos decorativos respondía a la sencillez para poder construirlos.

El segundo grupo de mobiliario estaba dedicado a la iluminación. Balla proyectará varios dibujos divididos entre las lámparas y los focos interiores y exteriores. En cuanto a la primera serie, *Tre studi per lampada interna Bal Tik Tak* (1921) resaltan las composiciones abstractas de carácter geométrico en las que las pantallas se convierten en una parte más del espacio, metamorfoseándose con el escenario y componiendo una totalidad ambiental. Algo más complejas son las aproximaciones para los focos. De hecho, Balla utilizó la misma tipología proyectual pese a que tuvieran ubicaciones distintas. El *Progetto per il fanale esterno del Bal Tik Tak* (1921) se compone por un cuerpo central azul, rodeado por una decoración dentada, ambos, de nuevo, de ámbito geométrico. En el interior, el *Disegno per il fanale del Bal Tik Tak* (1921) adoptaba una forma más compleja determinada por las pan-

tallas de cristal. En el primer caso, el foco está compuesto por blancos y azules en el exterior, mientras que el cuerpo central es negro y naranja. El otro foco adoptaba la forma dentada del exterior, con un núcleo violeta y un exterior de nuevo anaranjado. De hecho, este boceto se completa con otras dos intervenciones en las que Balla estudia el cuerpo de la luz probablemente para facilitar su producción. Asimismo, proyectó *Studio per l'insegna del Bal Tik Tak* (1921) –de la que realizó una versión en blanco y negro– estudiando el movimiento de los bailarines. En este caso, las formas se adecuan a la función del reclamo del cabaré. De hecho, la imagen es similar a las letras antropomorfizadas que Francesco Cangiullo había diseñado en su volumen del *Caffé-Concerto: Alfabeto a sorpresa* (Edizioni futuriste di “Poesia”, Milán, 1919).

En 1976 Maurizio Calvesi descubrió dos pantallas de luces del cabaré destinadas a las mesas en las que Balla reproponía sus temáticas pictóricas. La primera, *Se non era così* (1921), era una compenetración de colores y formas que remitían a sus síntesis de paisaje en el que “el uso de la acuarela crea un efecto de acumulación-sustracción del cromatismo, exaltado por la irradiación luminosa interior”⁴⁶. En la segunda, *E'già passato* (1921), pinta con esmalte unas bailarinas sobre el fondo de un suelo de cuadrados azules, blancos y negros que resaltan la cualidad de las figuras principales.

Por otra parte, los diseños de lámparas serían una constante en la producción balliana por la importancia que los futuristas daban a la luz eléctrica a la que consideraban como una deidad propia de su modernolatría. De hecho, la primera obra relevante de Balla fue la *Lampada ad arco* –fecha en 1909 pero pintada en 1912– pieza que respondía simbólicamente al *Sol nascente* (1904) de Giuseppe Pellizza da Volpedo y que instauraba la divinidad de la luz eléctrica en la pintura futurista.

El resto de las intervenciones del mobiliario del *Bal Tik Tak* lo constituyen *Disegno per il mobile angolieta vetrina del Bal Tik Tak* (1921) en el que adaptaba elementos abstractos de las paredes para su composición en el que había una relación geométrica que desarrolló en otros proyectos plásticos del periodo. Más clásico y determinado por su función el

⁴⁵ Scudiero, 1991: 60-61.

⁴⁶ Poggianella, 2006: 90.

Disegno di mobile guardaroba del Bal Tik Tak (1921), adquiría formas tradicionales que no están alejadas de modelos pasadistas y que le servirá de inspiración para el *Attaccapanni* (1928) de su *Casa d'Arte*. En el resto de sus *Disegni per il Bal Tik Tak* (1921), Balla estableció visiones globales de la intervención en las que destacaban las peculiares estanterías semajantes a instrumentos musicales así como a los elementos abstractos para la decoración de las paredes.

En *Palco per l'orchestra*, Balla dibujó elementos de la estructura del pentagrama musical que utilizó como base de la obra, mientras en la parte inferior, las notaciones se proyectan invadiendo toda la composición que constituía el boceto final de una serie en la que descompone individualmente las notaciones musicales para trasladarlas a la totalidad del cabaré.

Un “infierno” futurista para bailes nocturnos

El *Bal Tik Tak* abrió sus puertas en noviembre de 1921 con una intervención del omnipresente Filippo Tommaso Marinetti como reseñó el segundo número de la revista milanesa *Futurismo*: “Marinetti inauguró en Roma, con un discurso, el *Bal Tik Tak*, grandioso local para bailes nocturnos, decorado de manera futurista por Balla. Por primera vez, se realiza un nuevo arte decorativo futurista. Fuerza, dinamismo, juego, italianidad, originalidad”⁴⁷. Marinetti realizó una intervención en la que ensalzó la decoración futurista del cabaré que superaba definitivamente la pintura de caballete en una nueva realidad que iba mas allá de los límites del cuadro.

El acceso era gratuito, pero para poder acceder a la sala de baile había que estar en posesión de un salvoconducto. Su inauguración provocó el primer escándalo, puesto que los luminosos intermitentes que anunciaban el *Bal Tik Tak*, fueron retirados por los bomberos por las quejas de los vecinos debidas a una cuestión de orden público y a la posibilidad de que el luminiscente se incendiara. La iluminación fue protagonista por partida doble, ya que Bragaglia señaló que Giacomo Balla

se había fabricado una lámpara de colores en su corbata de celuloide que iluminaba durante las conversaciones para enfatizar sus argumentos⁴⁸.

Elica Balla, que apenas era una niña, recordaba el carácter esotérico del local: “Precedida de una fantasmagórica entrada de llamas infernales, Balla inunda de azul oscuro y de verdes matutinos la gran sala de baile y crea nuevos diseños y medios prácticos para la realización de las lámparas, muebles y cualquier cosa para toda la decoración del local”⁴⁹. La revista parisina *Les Tablettes* publicó una reseña de Charlot Caillot que describía el espacio,

Las mismas paredes parecen bailar; grandes líneas arquitectónicas se compenetran en tonos de azul claro profundo –siempre luminoso– como un cielo festivo. Un enorme trébol verde distorsiona un signo de diamantes o uno de picas y corta un corazón amarillo, como si alguien estuviera barajando gigantescas cartas animadas. Una bailarina abanica sus movimientos y al mismo tiempo imprime en el espacio la memoria rítmica. Líneas que juegan te permiten adivinar a Pierrot soñando con la luna. [...] Pilastras tricolores tienen la bondad de un amistoso 14 de julio. La escalera giratoria tiene hermosos acordes amarillos y rojos y rebela la tentación de un infierno alegre⁵⁰.

El *Bal Tik Tak* fue uno de los primeros cabarés de Roma en los que se interpretó jazz, “música ligera sincopada”⁵¹ que estuvo de moda en los locales nocturnos de la época. A este respecto, fue fundamental la participación del violinista y director Ugo Filippini que había tocado en orquestas sinfónicas, en teatros de variedades y había realizado acompañamientos para películas. Entre 1919 y 1921 había vivido en París y conoció las grandes bandas americanas, incorporando las innovaciones musicales parisinas a su repertorio como relató en una entrevista a Mazzoletti en 1960. El *Bal Tik Tak* organizaría regularmente actuaciones de jazz como mencionan repetidamente en las notas de prensa de la época.

⁴⁸ Lista, 2001: 149.

⁴⁹ Benzi, 2019: 139

⁵⁰ “Bal Tic Tac”. En: <https://www.bancaditalia.it/media/infokit/baltictac/3-BalTicTac.pdf> [6 de noviembre de 2021].

⁵¹ “Bal Tic Tac”. En: <https://www.bancaditalia.it/media/infokit/baltictac/3-BalTicTac.pdf> [10 de noviembre de 2021].

⁴⁷ “Bal Tic Tac”. En: <https://www.bancaditalia.it/media/infokit/baltictac/3-BalTicTac.pdf> [13 de noviembre de 2021].

La recepción del *Bal Tik Tak* en otros modelos futuristas y de la vanguardia europea

El *Bal Tik Tak* tuvo en su corta vida un gran éxito que se trasladaría a otros cabarés y espacios culturales de la vanguardia italiana y europea. El espacio fantasmagórico y el ambiente irreal que había señalado Elica Balla fueron premisas sobre las que se articuló la decoración del *Cabaret del Diavolo*, que el empresario y cultor de lo irracional Gino Gori le comisionó a Fortunato Depero, dando como resultado un metafórico viaje invertido, lúdico y *kitsch* por la *Divina Commedia* dantesca⁵². Inaugurado el 19 de abril de 1922 con una lectura de *Gli idomabili*, libro que Marinetti estaba concluyendo en ese momento, se convirtió en un espacio de encuentro entre futuristas, dadaístas, fascistas y la aristocracia romana, además de intelectuales como Massimo Bontempelli o un jovencísimo Vittorio de Sica.

Por su parte, Anton Giulio Bragaglia, amplió la nueva sede de su homónima *Casa d'Arte* inaugurada el 22 de abril de 1922 con *el Teatro degli Independenti*, cuyo anexo acogió otro cabaré conocido popularmente como el *Cabaret della gallina a tre zampe*, abierto en enero de 1923 en los edificios Tittoni y Vassalli entre la via Rasella y degli Avignonesi, para el que Balla había diseñado dos años antes el techo de la Sala Futurista en los espacios articulados por Virgilio Marchi. *La Casa d'Arte Bragaglia*, por otra parte, contó con aportaciones decorativas de Balla, Depero y el futurconstructivista Ivo Pannaggi entre otros.

Otro cabaré romano destacado fueron las *Grotte dell'Augusteo*, espacio animado por Ciacelli, Ugo Giannattasio y Julius Evola, en el que convergieron futuristas y dadaístas, aunque la mayoría se decantaron por el dadaísmo cuando los primeros se convirtieron en una prolongación cultural del fascismo. Finalmente, Gerardo Dottori decoró un espacio futurista similar bautizado como *Altro Mondo* a finales de los años veinte en su Perugia natal y que se ha reabierto recientemente intentando recuperar el espíritu de la vanguardia.

Asimismo, el *Bal Tik Tak* era un elemento nodal del programa del cabaré como *gesamtkunstwerk* –obra de arte total– que habían experimentado otros locales centroeuropeos como el *Cabaret Fledermaus* de Viena (1907-1913)

fundado por la asociación de artistas visuales Wiener Werkstätte, en el que se prestó atención al espacio interior y al mobiliario –diseñado por Joseph Höffmann– así como de otras intervenciones desarrolladas en el contexto del Art Nouveau y la Secesión alemana que pudieron influir en los planteamientos sobre decoración de Giacomo Balla durante su estancia en Düsseldorf.

El *Bal Tik Tak* configuraría un punto de referencia para Theo Van Doesburg y Piet Mondrian, interesados en la creación de elementos que relacionaran los ritmos musicales y artísticos. Mondrian, tras haber asistido al concierto de los “bruiteurs” futuristas en el teatro de los Campos Eliseos de París en 1921 publicaría “El neoplasticismo en la música y los ruidistas futuristas italianos” donde mantuvo que las investigaciones de la música futurista, al igual que en pintura, suponían un paso adelante que influiría en las investigaciones neoplasticistas⁵³.

Van Doesburg tenía una fotografía del *Bal Tik Tak* en su estudio y probablemente lo tuviera en mente cuando proyectó en Estrasburgo –con la colaboración de Jean Arp y Sophie Taeuber-Arp– el *Café de l'Aubette* (1927), que consideró el “manifiesto de la arquitectura elementarista”⁵⁴ y que llegó a ser denominado como “la Capilla Sixtina del arte contemporáneo”⁵⁵. En cualquier caso, más que una relación estilística con el *Bal Tik Tak* establecía un paralelismo conceptual puesto que para Van Doesburg “el Aubette, por consiguiente es pintura o, mejor dicho, estar en la pintura”⁵⁶ al igual que los manifiestos canónicos del futurismo deseaban situar al espectador en el centro del cuadro.

Cuando se abrió *l'Aubette*, Piet Mondrian, antes de convertirse en el acérrimo antagonista estético de Van Doesburg, señalaría en su ensayo *Jazz y neoplasticismo* (1927) la relevancia de las investigaciones futuristas para abolir el pasado buscando nuevos ritmos espaciales. Mondrian comprendía que música y arte moderno eran “expresiones de una nueva vida”⁵⁷, una línea de trabajo que el pintor estudiaría hasta el final de su vida en las interpretaciones vibracionistas del

⁵² Mancebo Roca, 2022: 156-158.

⁵³ Mondrian, 2020: 63-84.

⁵⁴ Bonet Correa, 2012: 165.

⁵⁵ Bonet Correa, 2012: 164

⁵⁶ Polano, 1989: 113.

⁵⁷ Mondrian, 2020: 47.

paisaje neoyorkino “*Broadway-boogie-woogie* de 1942 y el *Victory boogie-woogie* que a su muerte [...] estaba sin acabar en el caballete”⁵⁸ en los que la premisa balliana de *Futurizzare tutto il mondo*⁵⁹ adquiriría un sentido único.

Referencias bibliográficas

- Baldacci, Paolo (1986): *Ricostruzione di Casa Balla*. Milán: Mondadori.
- Balla, Giacomo (2010): *Scritti futuristi*. Raccolti e curati da Giovanni Lista. Milán: Absconditá.
- Balla, Giacomo/Depero, Fortunato. “Ricostruzione futurista dell’universo”. Milán: Direzione del Movimento Futurista: corso Venecia 61, Studio bibliografico L’Arenario, March, 11, 1915. <https://www.arenario.it/opera/ricostruzione-futurista-delluniverso-4724/>
- Battaglia, Franco (2003): “La Grotta di Prospero. La Nascità del Mart a Rovereto”. En: Cerone, Rocco (ed.) *Rovereto è il nuovo polo culturale*. Nicolodi: Rovereto, pp. 27-31.
- Bazán de Huerta, Moisés (2001): “Las veladas futuristas, origen de la performance contemporánea”. En: AAVV: *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 137-147.
- Belli, Gabriella/ Guzzo Vaccarino, Elisa (2006): *La danza delle Avanguardie*, Milán, Skira.
- Benzi, Fabio (2007): *Giacomo Balla. Genio futurista*. Milán: Electa.
- Benzi, Fabio (2018): *Giacomo Balla. Ricostruzione futurista dell’universo*. Milán: Sagep.
- Benzi, Fabio (2019): “Performing Futurism: Colour, Music and Dance in a New Universe”. En: Ostende, Florence/ Johnson, Lotte (eds.): *Into the Night. Cabarets and Clubs in Modern Art*. Londres: Prestel, pp. 138-165.
- Benzi, Fabio (2021): “Giacomo Balla: L’invenzione dell’universo futurista”. En: Dardi, Domitilla/ Pietromarchi, Bartolomeo (2021): *Casa Balla. Dall Casa all’Universo e Ritorno*. Venecia: Marsilio, pp 111-131.
- Berghaus, Günter (1996): *Futurism and Politics. Between anarchist rebellion and fascist reaction, 1909-1994*. Providence/Oxford: Berghahn.
- Bonet Correa, Antonio (2012): *Los cafés históricos*. Madrid: Cátedra.
- Crispolti, Enrico (1978): “Pittura, Scultura, Architettura e Ambientazioni Futuriste a Roma”. En: *Istituto di Studi Romani*, Vol. I, Núm. 42, Roma, pp. 45-67.
- Coen, Ester (2016): *FuturBalla. Vita Luce Velocità*. Milán: Skira.
- Crispolti, Enrico (1980): *Ricostruzione futurista dell’universo*. Turin: Museo Civico.
- Crispolti, Enrico (1989): *Casa Balla e il futurismo a Roma*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Crispolti, Enrico (2001): *Futurismo 1909-1944*. Milán: Mazzotta.
- Crispolti, Enrico y Sborghi, Franco (1997): *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*. Milán: Mazzotta.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1968): *Balla: Ricostruzione futurista dell’universo*. Roma: Bulzoni.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1967): *Omaggio a Balla*. Roma: Bulzoni.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1970): *FuturBalla*. Roma: Bulzoni.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio y Masoero, Ada (1998): *Futur natura*. Milán: Mazzotta.
- Gardinetti, Marcelo (2019) “Café Aubette, Theo Van Doesburg”. *Tecne*. <https://tecne.com/arquitectura/aubette/>
- Gigli, Elena y Roffi, Stefano (2015): *Giacomo Balla. Astrattista futurista*. Milán: Silvana.
- La Cauza, Manuela (2003): “Quando arte e storia si incontrano: il Museo e l’Archivio della Fondazione Primo Conti”. En: Giroud, Vincent y Paola Pettenella (eds.) (2003): *Futurism. From Avant-Garde to Memory*, Milán: Skira, pp. 77-93.
- Lista, Giovanni (2009): “La scena teatrale”. En: Lista, Giovanni/ Masoero, Ada (eds.): *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*. Milán: Skira, pp. 395-417.
- Lista, Giovanni (2001): *Le futurisme. Création et avant-garde*. Paris: Les Editions de l’Amateur, 2001.
- Mancebo Roca, Juan Agustín (2022): “Mobiliario, objetos decorativos y proyectos de ambientación de Fortunato Depero (1919-1959)”. *Res Mobilis*, 11, 14, Oviedo, pp. 145-176. <https://doi.org/10.17811/rm.11.14.2022.145-176>.
- Mancebo Roca, Juan Agustín (2021): “La Casa del Mago. El museo futurista de Fortunato Depero en Rovereto”. *Diferents. Revista De*

⁵⁸ Von Maur, 2020: 21.

⁵⁹ Balla, 2010: 145.

- Museus*, 6, Castellón, pp. 130-147. <https://doi.org/10.6035/diferents.6097>
- Marinetti, Filippo Tommaso (1992): *Teoria e invenzione futuriste*. Milán: Mondadori.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1992): *Manifestos y textos futuristas*. Barcelona: Del Cotal.
- Martin, Sylvia y Grosenick, Uta (2005): *Futurismo*. Colonia: Taschen.
- Masoero, Ada (2004): *Nel giardino di Balla. Futurismo 1912-1928*. Milán: Mazzotta.
- Mazzoletti, Adriano (2004): *Il jazz in Italia. Dalle origini alle grande orchestre*. Turín: EDT.
- Miracco, Renato (2005): *Aérea Cielos futuristas*. Madrid: Museo Municipal.
- Mondello, Elisabetta (1990): *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella roma degli anni venti*. Milán: Franco Angeli.
- Mondrian, Piet (2020): *Música y pintura*. Madrid: Casemiro.
- Moreschini, Laura (2011): "Recensiones artísticas romane i dipinti e gli arredi di casa Balla" En: *Strenna dei romanisti*, 21, Roma, pp. 487-500.
- Paladini, Vinicio (1991): "Estética de la máquina". En: San Martín, Francisco Javier (ed.): *La mirada nerviosa*. San Sebastián: Arteleku, pp. 249-254.
- Perloff, Marjorie (2009): *El momento futurista*. Valencia: Pretextos, 2009.
- Pizza, Antonio (2015): *Las ciudades del futurismo italiano. Vida y arte moderno: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Pizza, Antonio y García, Marisa (2002): *Arte y arquitectura futuristas*. Murcia: COAAT.
- Poggianella, Sergio (2006): *Ricostruzione Futurista dell'universo. Opere 1912-1933*. Rovereto: Nicolodi.
- Polano, Sergio (1989): "La nueva cromoplástica en arquitectura". *Revista de Arquitectura*, 227, Madrid, pp. 100-115. <http://www.coam.es/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1987-1990/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1989-n277-pag100-115.pdf>
- Rossi, Mattia (2018): *Rumorosi pentagrammi. Introduzione al futurismo musicale*. Chieti: Solfanelli.
- Russolo, Luigi (1997): *El arte de los ruidos*, Cuenca; Centro de Creación Experimental
- Salaris, Claudia (2020): *Futurismo postale*. Milán: Silvana.
- Salaris, Claudia (2013): "Marinetti e Roma". En: Pirani, Federica/ Raimondi, Gloria (eds): *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*. Roma: Palombi, pp. 85-127.
- San Martín, Francisco Javier (1991): *La mirada nerviosa. Manifestos y textos futuristas*. Con una intervención de Maurizio Scudiero. Arteluku: San Sebastián.
- Severini, Gino (2008): *La vita di un pittore*. Milán: Absconditá.