

EL MOBILIARIO, LOS OBJETOS DECORATIVOS Y LAS
AMBIENTACIONES DE FORTUNATO DEPERO (1919- 1959)¹
FORTUNATO DEPERO'S FURNITURE, DECORATIVE OBJECTS AND SETTINGS
(1919- 1959)

Juan Agustín Mancebo Roca*
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Fortunato Depero fue un artista polifacético que investigó la mayoría de las disciplinas artísticas y literarias desde su militancia futurista. Con el objetivo de reconstruir el mundo bajo los principios de la vanguardia, el mobiliario supuso uno más de sus programas de actuación que evolucionaría del mueble y los objetos decorativos exentos a complejos decorativos integrales. A partir de las diversas etapas de la *Casa d'Arte Futurista Depero*, su taller de artes aplicadas en Rovereto –con episódicas sucursales en Milán, París y Nueva York–, el mobiliario iría cobrando más importancia a través de una serie de intervenciones junto a los artesanos y empresas trentinas en los que elaboraron piezas de influencia futurista y tirolesa. En su última etapa se convertiría en uno de los pioneros en la utilización del buxus, un producto autárquico para la decoración en madera, que implementaría en el mobiliario y en los objetos decorativos.

Palabras clave: futurismo, diseño, buxus, decoración, autarquía, ambiente, postmodernidad.

Abstract

Fortunato Depero was a multifaceted artist who investigated most artistic and literary disciplines from his Futurist militancy. With the aim of reconstructing the world under the principles of the avant-garde, furniture was one more of his programmes of action that would evolve from furniture and free-standing decorative objects to integral decorative complexes. Starting from the various stages of the *Casa d'Arte Futurista Depero*, his applied arts workshop in Rovereto - with episodic branches in Milan, Paris and New York – furniture would become increasingly important through a series of interventions with Trentini craftsmen and companies in which they produced pieces with Futurist and Tyrolean influences. In his last stage, he would turn into one of the pioneers in the use of buxus, an autarchic product for wood decoration, which he would implement in furniture and decorative objects.

Keywords: futurism, design, buxus, decoration, autarchy, environment, postmodernity.

* E-mail: Juan.Mancebo@uclm.es

Introducción

Son los futuristas los que proponen a principios de siglo un salto de escala que agrieta las estructuras monolíticas y reducidas del cuadro y la escultura para incluir el contexto ambiental. De hecho, la actitud que asumen frente al mundo es explícitamente incluyente.
Germano Celant, 1976

La *Casa d'Arte Futurista Depero* es un museo ubicado en el Monte dei Pegni, un edificio del siglo XV situado en la espina dorsal del casco histórico de Rovereto que forma parte del Museo de Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (Mart). Fundado originalmente como Galleria Museo Depero (1959), fue el último proyecto en el que trabajó Fortunato Depero (1892-1960), uno de los artistas más relevantes del futurismo italiano que vivió prácticamente toda su vida en la ciudad. La *Casa d'Arte Futurista Depero*, junto al Fondo Depero del Archivio del'900, recogen el legado artístico y documental de más de cinco décadas de trabajo a través del taller homónimo que había funcionado en Rovereto desde 1919 a 1942 y que había tenido sedes en la *Maison d'Art Futurist* en París (1926) y en la *Depero's Futurist House* de Nueva York (1928-1930).

Como el resto de las casas de arte futuristas, la *Casa d'Arte Depero* era una *bottega* de artes aplicadas que producía objetos bajo el paradigma futurista. Reconocido por sus tapices —o “cuadros en tela” como definiría el catálogo de su muestra milanesa del Palazzo Cova de 1921²— y el diseño de objetos, la preocupación por el mobiliario pasó de los bocetos elaborados a finales de los diez a la producción de inicios de los veinte del siglo pasado, cobrando cada vez más relevancia dentro de su programa de interpretación y reinención de la disciplina que se concretaría en las tres décadas siguientes y “que demostraba que los cuadros son una entidad y los objetos decorativos representan otra bien precisa”³.

Las revisiones histórico-artísticas sobre Fortunato Depero consideran sus muebles en un segundo plano, una contradicción ejemplificada en su muestra permanente que expone todas las épocas del mobiliario y de los objetos decorativos. En la sala adyacente a la de los tapices hay dos intervenciones en buxus, el *tavolo con decorazione a intarsio* (1938) y *sedia con decorazione a intarsio* (1939-1940)⁴, además de la *libreria con decorazioni a intarsio* (1940) que complementa el conjunto de su última época. En la misma sala se expone *tavolo con quattro sedie* (1926) que pertenecía al matrimonio Depero.

En las salas *eco della stampa* y la sala Rovereto —terminadas en vida del artista— se encuentran, la *panca con schienale trapezoidale*, la *panca con schienale rettangolare* —de la que se produjeron cuatro unidades— y la *lampada a clessidra*, además de los expositores y los taburetes en madera con las iniciales M. D. —Museo Depero— (1957-1959)⁵, que el artista diseñaría específicamente para el espacio y la lámina en buxus *Pannello con decorazione floreale* (1932). Por otra parte, se muestra *Festa della sedia* (1927) un tapiz en el que los personajes de los *Balli Plastici* danzan en torno a la silla asimétrica proyectada en ese periodo. La exposición de mobiliario y la silla del gran *arazzo* subrayan el interés por la disciplina de un creador que desafiaba los límites de las jerarquías artísticas interviniendo sin complejos en todas ellas.



Fig. 1. *Tavolo a intarsio* (proprietà Depero), 1941 (Negativo n° 311). Fondo Depero. Archivio del'900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

En este estudio pondremos en valor los muebles de Fortunato Depero en el contexto de su prolífica obra reivindicando su originalidad caracterizada por la atribución lúdica e imaginativa que había señalado en sus escritos. Además, gracias a la documentación conservada en el Fondo Depero del Archivio del'900 del Mart, hemos accedido a la información de la mayoría de las piezas así como a bibliografía de la época. El mobiliario de Depero, junto a los muebles de Giacomo Balla (1871-1958), Enrico Prampolini (1894-1956) y Thyat (Ernest Henry Michahelles, 1893-1956) y las propuestas surgidas en las diferentes casas de arte futuristas, estructuran una historia del protodiseño industrial italiano que se concretó durante el racionalismo y cuya influencia ha sido determinante en relecturas como la del mobiliario naïf del diseñador francés Pierre Sala (1948-1989) o las revisiones desde la arquitectura radical a la postmodernidad de Studio Alchimia (1976-1992) y Memphis Design (1980-1988) “que recuerdan algunas soluciones futuristas sin bien contienen significados diversos”⁶, así como las intervenciones de Ettore Sottsass Jr. (1917-2007) y de Alessandro Mendini (1931-2019) que ha señalado a Depero como su referente en la muestra *Mendini-Depero* (2010)⁷ en el que “ha afrontado con su mirada el espacio y el tiempo, rediseñado el mapa de la Casa para representarse a través del legado de uno de sus artistas más queridos”⁸. Del mismo modo, Ettore Sottsass Jr. y Mendini aparecen reseñados en la muestra *Depero New Depero* (2021).

En este trabajo estudiaremos las diferentes fases del mobiliario y los objetos decorativos de Depero surgidas desde su laboratorio roveretano, desde las intervenciones de los primeros años veinte al cambio de paradigma a mediados de esa década, la transformación de la *Casa d'Arte*, el trabajo con el buxus en los cuarenta y sus últimos proyectos en la Sala del Consiglio

de Trento y en el Museo Galleria Depero una vez que el futurismo se había extinguido. Por último, haremos un inciso en la repercusión en algunas prácticas postmodernas concretando una línea argumental del mobiliario *made in Italy* a partir del legado futurista del creador trentino en el diseño contemporáneo.

Objetivos, metodología y estado de la cuestión

El mobiliario de Fortunato Depero aparece reseñado en la mayoría de sus catálogos y monografías, pero al contrario de otras intervenciones, como las pinturas, los tapices o la publicidad, no ocupa un espacio preponderante. Incluso hay estudios esenciales en los que solo se cita de pasada construyendo un discurso que lo omite⁹. La mayoría de los muebles de Depero no llegaron a ser materializados y gran parte de los que se produjeron se perdieron o se destruyeron, siendo las piezas que custodió el artista y las que quedaron en manos de coleccionistas privados y entidades públicas las que han llegado hasta nosotros.

En cuanto a las fuentes consultadas se ha examinado el Fondo Depero del Archivo del '900 del Mart en el que se encuentra el núcleo esencial de los proyectos sobre mobiliario que realizó el artista. Respecto a la revisión bibliográfica, se han consultado los volúmenes *Fortunato Depero e il mobile futurista* (1990) de Mario Universo –que pese al título se dedica al contexto teórico de la *Ricostruzione futurista dell'universo* y sus implicaciones– y catálogos y monografías como los de Bruno Passamani (1970 y 1981), Gabriella Belli (1988 y 1992), Maurizio Scudiero (2009, 1988) y Nicoletta Boschiero (2017 y 2021), además de las recientes publicaciones sobre las muestras *Depero New Depero* (2021) de Boschiero y *Depero e la sua casa da Rovereto a New York* (2021) de Scudiero que se celebran en el Mart hasta junio de 2022¹⁰. En cuanto a las fuentes secundarias, se han consultado catálogos, libros y revistas en los que se referencian las casas de arte, la decoración y el mobiliario futurista. A este respecto han resultado fundamentales los estudios de los historiadores Enrico Crispolti (1933-2018), Ezio Godoli (1945-) y Anna Maria Ruta (1937).

A partir de 1958¹¹, Enrico Crispolti visibilizó el movimiento futurista desde su atomización desde los núcleos metropolitanos a las provincias estudiando su fenomenología en catálogos como *Ricostruzione futurista dell'universo* (Museo Civico de Turín, 1980) –en el que por primera vez se dedicaba un área relevante para la decoración y el mobiliario de la vanguardia con espacio para Depero y el resto de futuristas– y que desarrolló en otros proyectos como *Vanguardia italiana de entreguerras* (1990) –con Luciano Caramel (1935-) y Veit Loers (1942-)– *Futurismo, I grandi temi* (1997) con Franco Sborgi (1944-2013) y *Futurismo 1909-1944: Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura* (2001). Por su parte, Ezio Godoli como historiador de arquitectura, ha dedicado trabajos a la decoración en su fundamental *Il futurismo* (1989) además de toda una serie de intervenciones sobre la arquitectura, el mobiliario y la decoración del futurismo en monografías, catálogos y la organización de congresos. Por su parte, Anna Maria Ruta consagró el primer estudio específico al mobiliario y las casas de arte futuristas en *Arredi futuristi: episodi delle case d'arte futuriste italiane* (1985), haciendo hincapié en las intervenciones de la vanguardia en el sur de Italia.

Esa reevaluación sobre la condición global del futurismo a través de la arquitectura y la decoración —con implicaciones sobre el estudio de mobiliario— trascendió las fronteras italianas a partir de *Futurismo & Futurismi* (1986) en el Palazzo Grassi de Venecia, comisariada por el suizo Pontus Hultén (1924-2006), que condicionó la revisión del centenario de la vanguardia en otras muestras temáticas, así como en la historiografía que se ha decantado por una relectura global del movimiento con la inserción de todas las disciplinas artísticas y, particularmente, las referidas al diseño, al mobiliario y a la arquitectura de interiores. El desplazamiento de la lectura pictórica a la intervención interdisciplinar se ha subrayado en las últimas muestras relevantes dedicadas a la vanguardia como *Italian Futurism, 1909-1944: Reconstructing the Universe* a cargo de Vivian Greene en el Museo Guggenheim de Nueva York (2014), *Post Zang Tuum Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943* de Germano Celant (1940-2020) en la Fondazione Prada de Milán (2018) y *Futurismo* Palazzo Blu de Pisa (2019) comisariada por Ada Masoero.

Notas preliminares para el estudio del mobiliario y la decoración futurista

El mobiliario es uno de los aspectos más desconocidos —o al menos uno de a los que se le ha prestado menos atención— en la obra de Fortunato Depero a pesar de la importancia que el artista le dio en sus proyectos e intervenciones. Algunas de sus propuestas son esenciales para comprender el diseño y la arquitectura de interiores del futurismo y su relación con otras actuaciones de la vanguardia europea. El mobiliario de Depero se inscribe en la segunda fase futurista en la que se confirió más importancia a las disciplinas artísticas no tradicionales iniciada con la intervención teórica del propio Depero junto a Giacomo Balla en *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915) y los textos de Arnaldo Ginna (1916) y Francesco Cangiullo (1920).

Ese revisionismo ha venido asociado a una corriente historiográfica que ha ido más allá del reduccionismo interpretativo del periodo heroico —determinado por la subversión, la utopía y un planteamiento político cercano al anarquismo—, desplazándose a una reevaluación integral de la cronología vanguardista que abarca, del mismo modo, su periodo de connivencia con el fascismo hasta los estertores de la Segunda Guerra Mundial y que comprende, como en el caso de Depero, las trayectorias de los futuristas más allá de la propia existencia de la vanguardia.

Pese a presentarse como la respuesta artística a las transformaciones del mundo contemporáneo, los futuristas utilizaron “los logros de la civilización contra la civilización”¹² y estuvieron más preocupados por la renovación de las artes tradicionales que por el desarrollo de las artes no auráticas —en el sentido benjaminiano del término— a partir de los nuevos medios de reproducción de imágenes¹³. De hecho, la primera historiografía se refiere a la concepción pictórico-céntrica como el campo de experiencias más relevante de la vanguardia italiana¹⁴. La impronta de los primeros futuristas determinó la renovación de la literatura a partir de la experiencia de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) y los escritores ligados a la primera serie de la revista *Poesia. Rassegna internazionale diretta da Sem Benelli, F. T. Marinetti, V. Ponti*, previas a la fundación del movimiento y que constituyeron el grupo más activo en sus inicios¹⁵.

En este sentido, sería necesario apuntar algunos hechos relevantes que llevarían al futurismo a un planteamiento global de renovación de las artes. En verano de 1912, Giacomo Balla realizó una primera estancia en la Casa Löwenstein de Düsseldorf, decorándola integralmente como apuntaba el *Studio di arredamento per la casa Löwenstien a Düsseldorf* (1912), cuyo mobiliario buscaba “dinamizar el espacio unido a la violencia y disolución de las formas”¹⁶. Balla había diseñado muebles desmontables desde 1904, pero tras su adscripción futurista, concebirá el mobiliario como una extensión de su pintura. En 1914, sus muebles adquirieron formas antropomórficas en el proyecto para la habitación de Elica Balla (1914-1993) –duplicado con variaciones en las casas de Marinetti y del embajador Giuseppe Cosmelli, uno de sus coleccionistas más importantes–, en los que enfatizaba el dinamismo de las piezas de mobiliario a partir del color y la forma. Por otra parte, diseñaría muebles para Guglielmo Jannelli (1895-1950) e influyó en la consideración del estímulo sensorial de las “habitaciones táctiles” desarrollado en el manifiesto *Il Tattilismo* firmado por Marinetti en 1921¹⁷.

Balla había participado en la elaboración de los manifiestos canónicos sobre pintura del grupo, pero había sido excluido de las primeras muestras de pintura por lo que se alejó del dogmatismo milanés desarrollando las *compenetrazione iriscenti*, composiciones abstractas de características muy definidas que desplazaban sus intereses esotéricos a lo estético y que se trasladarían a la moda, las artes aplicadas y, por supuesto, al mobiliario. Por otra parte, sus proyectos de moda rompieron el esquema *tradicionalista* que había establecido el futurismo a partir de la publicación del *Fondazione e Manifesto del futurismo*, publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909¹⁸ y que dirigiría al movimiento a los preceptos apuntados en *Ricostruzione futurista dell’universo*¹⁹. A este respecto, Gino Galli (1893-1954) manifestaría que “Balla fue el primero que pensó en la industrialización del futurismo aplicado al arte y a los objetos de uso diario”²⁰. Además, tras la muerte de Umberto Boccioni (1882-1916), asumió el liderazgo de la plástica futurista a partir de la primacía de su trabajo y el de sus discípulos. Como explicaba el pintor en una entrevista en 1920: “nuestro arte es esencialmente decorativo porque hoy nos dirigimos hacia las artes aplicadas y a 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”²¹.

Balla y Depero se conocieron en Roma a finales de 1913²². El taller del piamontés funcionaba como un receptáculo en el que se concentraban artistas jóvenes interesados en la renovación de la pintura y en la proyección del futuro del arte. De hecho, Gino Severini (1883-1966) y Boccioni habían sido instruidos en el divisionismo por él y Virgilio Marchi (1895-1960), Gerardo Dottori (1884-1977), Ivo Panaggi (1901-1981), Vinicio Paladini (1902-1971), el citado Galli y Benedetta Cappa (1897-1977) fueron algunos de los discípulos de Balla que se convertirían en los protagonistas de la vanguardia hasta su extinción programática. Depero pasó a ser su colaborador más querido con el que elaboró en 1914 los primeros *complessi plastici*, esculturas con materiales pobres en que pretendían incorporar el movimiento y el ruido al objeto a partir de las investigaciones de Umberto Boccioni²³. Con los *complessi plastici* “el objeto se convierte en un «nuevo objeto», no «recuerdo» o revocación angustiosa

de un objeto perdido, sino presencia, nueva realidad creada con los elementos abstractos del universo”²⁴.

Un año después, tras la incorporación de Depero al futurismo²⁵, publicarían el manifiesto *Ricostruzione futurista dell’universo* (Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 de marzo de 1915), en el que asumían la globalidad de la intervención creativa del movimiento de vanguardia en el que abogaban por “abandonar la pintura de caballete o, más exactamente, disolverla en el espacio de la realidad”²⁶. A partir de la experiencia pictórica de Balla y la revolución lingüística de Marinetti propusieron la recreación integral del mundo: “encontraremos –escriben– equivalentes abstractos de todas las formas y todos los elementos del universo, después los combinaremos según el capricho de nuestra inspiración, para construir conjuntos plásticos que pondremos en movimiento”²⁷.

Para una teoría futurista del mobiliario: Arnaldo Ginna y Francesco Cangiullo

Alrededor de 1916 el debate sobre el mobiliario se instauró en el grupo futurista en un periodo condicionado por la guerra y la citada publicación del manifiesto de Balla y Depero. Un año antes, Marinetti se había referido simbólicamente a los muebles de “los hombres que tienen la suerte de vivir entre paredes de hierro. Tienen muebles de acero, veinte veces más ligeros y menos costosos que los nuestros. Están liberados del ejemplo de fragilidad y de debilitante suavidad que nos da la madera y las telas con sus agrestes ornamentos”²⁸.

Arnaldo Ginna (1890-1982) escribiría *Il Primo Mobilio Italiano Futurista* publicado en *L’Italia Futurista*, a I, n. 12, Florencia, el 15 de diciembre de 1916, en el que continuaba su programática sobre el arte del futuro iniciada en *Arte dell’avvenire* (1915), reimpresso en 1917, que suponía una aproximación teórica sobre el particular en el contexto de la industria italiana. Para Ginna, el mueble futurista debía ser el resultado de la prolongación en la máquina de los nervios del operario buscando un mobiliario desligado de cualquier referencia tradicionalista: “necesidad ultramoderna original, de higiene, de elegancia, de emoción sintética” con una clara motivación de situar el mobiliario moderno –futurista– en el mercado internacional: “son los primeros muebles –escribe– que pueden enfrentarse con la precisión técnica de los foráneos superándolos de la perspectiva artística”²⁹.

Influido por el manifiesto *Ricostruzione futurista dell’universo* y las *parolè in libertà* de Marinetti, Francesco Cangiullo (1884-1977) había redactado en 1917 su *Manifesto Il mobilio futurista. I mobili a sorpresa parlanti e paroliberi*, publicado en la portada de *Roma Futurista*, a. III, n. 71, Roma, el 22 de febrero de 1920 y cuya edición se retrasó debido a que Marinetti se encontraba en el frente³⁰. Cangiullo se arroga en su texto “el derecho, el deber y el mandato de crear el MUEBLE FUTURISTA” ya que su padre era titular de una empresa de mobiliario en la que se diseñaban los muebles para los niños de las clases pudientes napolitanas. De hecho, mencionaba que en su fábrica había diseñado el primer mueble futurista: “la silla ZANG! Una original silla intervencionista tricolor”³¹ de la que no se conoce testimonio gráfico alguno. Cangiullo pensó en abrir una fábrica de muebles en Milán y le

pidió ayuda financiera a Marinetti para ponerla en marcha, pero el proyecto no se llevaría a cabo.

En el caso concreto del mobiliario y la obra de Depero, Canguillo lo veía como un rival, ya que pese a compartir intereses creativos, se sintió superado por el trabajo del trentino, dejando inconclusa la biografía satírica *Il pittore futurista Depero* que había anunciado en las páginas de *L'Italia futurista* a. II, n. 11, Florencia, el 23 de abril de 1917. Al final de sus días Canguillo siguió considerando a Depero como un enemigo³².

Un nuevo espacio cotidiano. Las *Case d'Arte* futuristas

Tras la Primera Guerra Mundial se pusieron en funcionamiento las diferentes *Case d'Arte* “laboratorios experimentales de un trabajo dirigido a replantear el espacio cotidiano, de los objetos de uso a la decoración de la casa, de la moda a la escena urbana”³³ en las que los futuristas diseñarían y producirían objetos y mobiliario con el objetivo de una intervención global a partir de las experiencias previas de *La Casa* y *La Casa dell'Arte*³⁴, cuyos preceptos se trasladarían al futurismo entre 1916 y 1917. A partir de la intervención milanesa de las *Nuove Tendenze* de Marcello Nizzoli (1887-1969) y Alma Fidoria (1894-1980) se articularon las experiencias de Balla, Depero, Mario Recchi y Enrico Prampolini (1894-1956), Roberto Melli (1885-1958), Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), Ugo Giannatasio (1888-1958), Tato (Guglielmo Sansoni, 1896-1974), Mario Guido Dal Monte (1906-1990) y el laboratorio florentino de Ernesto Thyaht entre otras.

La propuesta más notable por la relevancia de sus actividades y por las de sus discípulos sería la de la *Casa d'Arte Balla* en Roma (1914-1958) que se proyectaría más allá de la cronología vanguardista. A partir de su *stage* alemana, Balla transformó el interior de su estudio-taller en via Niccolò Porpora 2 y finalmente en via Oslavia 39B³⁵ que se desplazó desde la praxis pictórica a la decorativa en una especie de pintura sin confines cuya mancha se expandiría a las paredes y al mobiliario. La *Casa d'Arte Balla* se convirtió en un laboratorio interdisciplinar que evolucionó del espacio privado al público puesto que el *atelier* se abriría a las visitas previo pago de una entrada los domingos entre las tres y las siete de la tarde para posibilitar una mayor interacción con los coleccionistas exponiendo sus obras en un contexto determinado. Los muebles de Balla eran piezas exentas, policromadas con motivos que recreaban líneas de fuerza y que encajaban sin necesidad de encolarlas. Asimismo, reutilizaba el mobiliario *pasadista* a partir de colores y líneas abstractas que recreaban los efectos de dinamismo y simultaneidad. La relevancia del mobiliario y decoración de Balla quedó manifiesta más allá de su militancia vanguardista, ya que cuando inició su *retorno al orden*, parte de su producción pictórica reflejaba el particular universo que había recreado en su casa.

Pese a ser un fenómeno que se desarrolló en toda Italia, las casas de arte romanas fueron las más destacadas. Con un propósito similar al de Giacomo Balla, Enrico Prampolini y Mario Recchi abrieron la *Casa d'Arte Italiana* (1918-21) decorada integralmente por el primero con un mobiliario funcionalista en via Nicolò da Tolentino 23 —que era el estudio del artista— y que se trasladaría en febrero de 1920 a los locales de via Crispi 4-12 hasta su cierre definitivo. Prampolini estaba interesado en los medios de producción y los

procedimientos constructivos y en 1917 había diseñado la cabina de un avión y un automóvil con geometrías elementales. A la de Prampolini y Recchi siguieron las de Roberto Melli y la *Casa d'Arte Bragaglia* (1918-1930). La Casa de Bragaglia aunó la experiencia de la ambientación futurista y la proyección exterior de las actividades de la vanguardia. Dividida en dos épocas –la primera comenzaría en octubre de 1918 en via Condotti 18 y la segunda el 18 de abril de 1922 en la via degli Avignonesi 8–, prestaría atención al diseño y al mobiliario comisionándole el proyecto arquitectónico a Virgilio Marchi y la decoración a Depero y Balla –que diseñaría el mobiliario de la Sala Futurista– logrando un ecléctico resultado a medio camino entre el futurismo y la arqueología³⁶. La última experiencia reseñable de las *case d'arte* en Roma fue la intervención de Ugo Gianattasio (1920-23) focalizada en el mobiliario y la cerámica.

Fuera de la capital fueron relevantes los laboratorios sicilianos de la *Casa d'Arte Pippo Rizzo*³⁷ en via Vicenza Pavia 51 (1921-1929) y, a partir de 1926, la Casa de Gigia e Vittoria Corona sita en via Candelai 59, ambas en Palermo, con una producción de piezas decorativas de carácter autárquico condicionadas por la retórica política. Rizzo prestó atención al mobiliario por influencia de Balla, Depero y Prampolini a los que había frecuentado en sus estancias romanas entre 1919 y 1921³⁸. En Bolonia estuvo la *Casa dei Futuristi de Tato* (1923-24) que se transfirió al año siguiente a la capital con intereses en el diseño y la plástica mural que, tras su apertura, adoptó una deriva surrealista en la que pervivía la impronta grotesca e iconoclasta del dadaísmo³⁹.

Las *case d'arte* así como las experiencias plásticas de Balla, Depero y Prampolini conformarían el núcleo de una nueva estación en la vanguardia desaparecidas o desplazadas a otros movimientos las grandes figuras del futurismo heroico, atendiendo gran parte de las intervenciones del movimiento futurista hasta la praxis aeropictórica que dominaría las manifestaciones del movimiento desde el inicio de los treinta hasta su desaparición. Entre la segunda mitad de los años veinte e inicios de los treinta, la industrialización provocó nuevos comportamientos del futurismo sobre la decoración y el mobiliario cuando los núcleos más activos se habían transferido a las capitales más desarrolladas de Italia.

En Milán destacaron la *Officina d'Arte* de Fedele Azari y las *Creazione d'Arte Andreoni* de Cesare Andreoni (1903-1961). Desde 1923, Azari tuvo la intención de abrir una *casa d'arte* en la capital lombarda a través de su marca *Dinamo-Azari*, con el objetivo de imponer el futurismo en el mercado del arte internacional teniendo en mente la apertura de una gran sucursal en Nueva York. De hecho, Azari quiso asociarse con Fortunato Depero como le había escrito el 13 de mayo de 1928: “si tuviera que volver para adoptar acuerdos con cualquier empresa lo haría contigo ya que el único camino posible es la industrialización del arte”⁴⁰. Azari trabajó como representante de Depero, Balla, Dottori, Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini, 1879-1964) y Tullio d'Albisola (1899-1971) además de ser el productor de los libros *Depero Futurista 1913-1927* y la edición especial de una copia del libro de *Umberto Boccioni. Opera completa* (Campitelli, Foligno, 1927) creada para Benito Mussolini (1883-1945). Por su parte, las *Creazione d'Arte Andreoni* desarrolló sus actividades entre 1928 y 1935 en los campos de la moda y la decoración de interiores “con una inclinación entre *Liberty* y *Déco* los muebles realizados para sus habita-

ciones, fechados en la mitad de los años treinta [...] además de curiosos juguetes-escultura de impronta deperiana”⁴¹.

En Imola, Guido dal Monte (1906-1990) abriría su casa de arte –con previsión inicial de establecer otra en Florencia– dedicada a la decoración, la escenografía, la gráfica y la cerámica, concretando sus intereses en una especie de artículo-manifiesto titulado *La nuova estetica e l'arredamento degli uffici* que fue publicado el 9 de diciembre de 1928 en *Il Popolo Toscano* de Lucca.

En Turín destacaron las actividades funcionalistas de Pippo Oriani (1909-1972) Mino Rosso (1904-1963) y Nicolai Diulgheroff (1901-1982) y las de Ivo Pannaggi y Vinicio Paladini de tendencia constructivista, manifestaciones híbridas determinadas por un futurismo conceptual diluido en la hegemónica propuesta racionalista. El final de las *case d'arte* coincidió “con la aparición en escena de una nueva figura profesional que precede a aquella del diseñador industrial”⁴².

La Casa d'Arte Depero, modelo para la decoración y el mobiliario

Tras cinco años en Roma, Fortunato Depero regresó a Rovereto en otoño de 1919 para fundar “un gran establecimiento para muebles y objetos de artes decorativas en el Trentino” como habían anunciado las *Cronache d'Attualità* de Bragaglia el 5 de junio de ese año⁴³. La aventura de la *Casa d'Arte Futurista Depero* dio comienzo en una pequeña habitación de apenas unos metros cuadrados en via Vicenza, trasladándose en verano de 1920 a los amplios salones de casa Keppel en el borgo Santa María en la via 2 Novembre 14, que actualmente corresponden a la via Santa Maria 44. En la sede de Keppel, el artista se preparó concienzudamente para las exposiciones *Depero e la sua Casa d'Arte* en el Palazzo Cova en Milán y en la *Casa d'Arte Bragaglia* (1921)⁴⁴, la *I Esposizione Internazionale delle Arti Decorative* de Monza (1923) y la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París (1925).

En comparación con el resto de las intervenciones futuristas, la *Casa d'Arte Depero* sería la más tardía, pero tendría una cronología más longeva debido a las transformaciones y cambios de producción adaptados a un emplazamiento alejado de los grandes centros económicos y artísticos italianos. En referencia a Balla, cuya *casa d'arte* se estructuraba como un *atelier*-vivienda, Depero plantearía una oficina con el objetivo de producir, comercializar y proyectar internacionalmente su trabajo estableciendo sinergias con el artesanado de Rovereto. En su programa inicial preveía “la fabricación de muebles y objetos de arte decorativo”⁴⁵.

La *Casa d'Arte Futurista Depero* funcionaría como un laboratorio de producción artística dirigido por Depero con la colaboración de su mujer Rosetta Amadori (1893-1976), que se ocuparía de la intendencia haciéndose cargo de los trabajadores y de las operarias Alice Colombo, Beppina Parzani, Matilde Righi e Ines Fatturini que confeccionarían los tapices en un laboriosísimo proceso manual. Una parte esencial del taller se dedicaría a la decoración, por lo que el artista trasladó su poderoso imaginario pictórico a los grandes telares con el objetivo de transformar el espacio interior de la casa moderna. “La finalidad de mi industria de arte –mantenía Depero– consiste en primer lugar en sustituir con intenciones ultramodernas la amplia variedad de tapices (gobelinos, alfombras persas, turcas, árabes, indias) que hoy invaden toda clase de ambientes”⁴⁶.

La elección de los trabajos en tela coincidía con el contexto manufacturero de Rovereto como ciudad histórica de la Ruta de la Seda. Depero se había familiarizado con el material a partir de su colaboración con Gilbert Clavel (1883-1927) en Anacapri⁴⁷ que le llevaría a experimentar con los restos de las telas españolas del inconcluso proyecto *Le chant du rossignol* (1917) para los Ballets rusos de Serguéi Diághilev (1872-1929)⁴⁸.

Originalmente la *Casa d'Arte Futurista Depero* adoptaría un estilo mecánico que difería de las tendencias futuristas hegemónicas puesto que no articulaba “imágenes en la lengua analítica de las líneas-fuerza, ni las descompone dinámicamente en líneas de energía, como hacían los maestros de la primera etapa, sino que las traduce repentinamente en las cadencias firmes y volumétricas del arte mecánico, con su compacta plasticidad de formas”⁴⁹ adoptando un estilo geométrico inusual celebrado en los círculos romanos y milaneses de acuerdo con el cambio de tendencia plástica del futurismo con la publicación de *L'arte meccanica- manifesto futurista* firmado en octubre de 1922 por Prampolini, Pannaggi y Paladini y publicado en *Noi. Rivista d'arte futurista* serie II, I, 2 de mayo de 1923⁵⁰.

Un mobiliario irracionalista (1919-1925)

Con el objetivo de realizar piezas para la decoración contemporánea, Depero se aproximó al mobiliario en 1919 con una serie de proyectos de carácter escultórico que reinterpretaban las teorías de Umberto Boccioni en las que el objeto dejaba de considerarse como una unidad independiente para establecer relaciones entre forma y ambiente. Con estos diseños continuaba con el trabajo iniciado junto a Giacomo Balla para superar el concepto tradicional de la pintura y la escultura⁵¹.

Ese mobiliario de geometría sencilla a base de “juntas ortogonales (según una elemental y popular técnica artesana)”⁵² estudiaba mesas y sillas exentas que evolucionarían a estudios de conjunto como *Letтино con comodini* (1920) y *Progetto d'interno* (1922-1923), primeros bocetos de mobiliario para la *I Mostra Internazionale delle Arti Decorative di Monza* (1923).

Por otra parte, también por influencia de Balla, focalizó su atención por el mobiliario de sobremesa en los estudios *Vaso futurista* (1914-15) y *Bottiglia* (1916), iniciando su preocupación por las artes aplicadas “en línea con el pensamiento futurista que observaba en las formas cotidianas el instrumento concreto de la renovación global del universo”⁵³. Este interés se trasladaría a los bocetos de lámparas en las que incidía en la particular relación de la vanguardia con la *divina* luz eléctrica. Sus proyectos *Studio di lampade* (1920-21) y *Giostra-lampadaio* (1923-24) –caracterizado por una atribución lúdica cercana a sus estudios de juguetes– investigaban las líneas de fuerza a través de la forma y la energía proyectada por el objeto, una aproximación que denotaba no solo la influencia futurista sino también una lectura particular de la metafísica y el cubismo. En cuanto a sus primeras realizaciones, decoró la Sala del Humo de Villa de Umberto Notari (1878-1949) –uno de sus más fieles coleccionistas– en Monza con los tapices *Il corteo della gran bambola* y *Cavalcata fantastica*, ambos de 1920. Diseñaría también la *Camera da letto del saltimbanco* (1921) para el galerista Giuseppe Sprovieri (1890-1988) que, debido a la complejidad del proyecto quedaría en unas sillas lacadas,

Nace la idea de un dormitorio del saltimbanqui con paredes de un agrio verde limón, una moqueta gris con dos equilibristas simétricos en el centro, un cubrimiento con saltadores como aquellos que Depero había definido de caucho en un cuadro que prefería entre otros [...] y una cama y dos sillas lacadas de blanco, con un corazón como el de las barajas, como empuñadura, que todavía existen. Podríamos documentar que en este tiempo de reivindicaciones era una prioridad, ya que el grupo se debía completar por esferas de diferentes dimensiones vivamente coloreadas. En lo alto la luz debía venir de un ventanal en el que había volado un hombre y una mujer, que se cambiaban de mano y se reencontraban en el filo de los trapecios”⁵⁴.

El proyecto más relevante de Fortunato Depero en esta primera fase fue el del diseño del mobiliario y decoración para el *Cabaret del Diavolo* en Roma. Como manifestaba el escritor Massimo Bontempelli (1878-1960), en los años veinte hubo una eclosión de locales nocturnos en la capital italiana ligados al futurismo⁵⁵ entre los que destacaron el *Bal Tic Tac* (1921) decorado por Giacomo Balla y el *Cabaret della Gallina a tre zampe* (1923) de Anton Giulio Bragaglia diseñado por Marchi⁵⁶, Balla y el propio Depero⁵⁷. Siguiendo la tendencia de esos *night-clubs*, el empresario, poeta y cultor de lo irracional Gino Gori (1876-1952)⁵⁸ planteó un espacio temático vanguardista que interpretaría la *Comedia* de Dante Alighieri (1265-1321) en los sótanos del Hotel Élite et des Étrangers –luego llamado Majestic– en la via Basilicata 13 del barrio Lovisi, comisionándole el encargo a Fortunato Depero a través del poeta Luciano Folgore (1888-1966).



Fig. 2. *Mobili Cabaret del Diavolo*, Roma 1922 (Negativo n° 136). Fuente: Fondo Depero. Archivio del'900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.



Fig. 3. *Mobili Cabaret del Diavolo*, Roma 1922 (Negativo n° 137). Fuente: Fondo Depero. Archivo del '900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

Con la intención de publicitar su *Casa d'Arte*, Depero concibió un ambicioso proyecto de transformación escénica a partir de murales, tapices y mobiliario entre la primavera de 1921 y abril de 1922⁵⁹. Depero interpretó lúdicamente el programa de la *Comedia* dantesca diseñando lámparas de dos alturas con pantallas de formas fantásticas –corazón de cebolla, piramidales, asta, etc.– además de mesas, sillas y taburetes. El mobiliario estaba policromado en dos colores para enfatizar el contraste de formas y su estilo tenía una influencia subtiroleña y futurista definido por Bruno Passamani como “gótico alpestre”⁶⁰. Las sillas presentaban perfiles entrecortados y sinuosos que hacían referencia a cada uno de los espacios para los que estaban concebidas y, como señalan los bocetos previos y las fotografías del Fondo Depero del Archivo del '900, los diseños tenían características estilísticas análogas a las piezas que finalmente se produjeron. La madera no se completaba con acolchados, sino que “se dejaba cruda en su materialidad, lo que sugiere una referencia a los prototipos de una artesanía del valle de origen nórdico”⁶¹.

Como había sido característico de su producción pictórica desde finales de los años diez, la fascinación de Depero por el tema del infierno y el diablo se trasladó a los elementos gráficos y decorativos del cabaret. Se podría afirmar que coincidió con las inclinaciones por lo irracional y esotérico de Gino Gori⁶². El artista trentino había considerado los motivos infernales en la marioneta *Diavolo d'acciaio* (1918), personaje del Teatro plástico –reinsertado en los murales del Infierno– que desplazaría a dibujos y cuadros tales como *Ballo di diavoli d'acciaio, equilibristi e ballerine di goma* (1919) –expuesto en la Esposizione Nazionale Futurista di Milano–; *Diavoletti di caucciù a scatto* (1919) y el *Ballo favoloso* (1919) que recrearía igualmente en los murales del Infierno. Los

elementos demoniacos aparecen también en *Diavolo a caucciù* (1920) extraído igualmente de Teatro plastico y *Diavolo nero* (1920) tapiz que le vendió por mil liras a Fedele Azari como indican los cuadernos de notas del pintor en el Fondo Depero⁶³. En cualquier caso, la estética infernal se convertirá en una de sus marcas predilectas al utilizarla con gran libertad creativa en elementos propagandísticos para Verzocchi (V&D) en los años veinte⁶⁴, en diseños de los años treinta⁶⁵, e incluso en su reutilización en cuadros de los cuarenta y cincuenta.

La ondulación de las llamas de Infierno se implementó en mesas, sillas y especialmente en el mobiliario para la parte de la *bottega del Diavolo*. Además, los diablos se convirtieron en la referencia fundamental de mobiliario como el *studio di appendiabiti per il Cabaret del Diavolo* (1921-22), un perchero que aunaba los motivos del fuego y los tridentes, además de tres diablos geoméricamente esquematizados con un corazón en el pecho. El corazón recortado, simbólica representación del alma, fue otra iconografía heredada de los *mangiatore di cuore* –comedores de corazones– que había elaborado desde 1919 y que aparecían en murales, cojines, telas y en los respaldos de las sillas. Como indica su cuaderno notas de 1921⁶⁶, el artista diseñaría un reloj de cuco con motivos diabólicos de influencia tirolesa en el que tres diablillos darían las señales horarias.

El proyecto del *Cabaret del Diavolo* fue diseñado en la *Casa d'Arte Depero* y producido por el mueblista Lovisi de Trento con un estilo que hibridaba la funcionalidad con lo fantástico a partir del acervo cultural del Trentino en una actuación que representaba un ultramundo irónico y *kitsch* adecuado al ambiente bohemio que buscaba transmitir el *night-club* como atestiguaban las notas de prensa y las fotografías de la época realizadas probablemente por Adolfo Porry Pastorel (1888-1960)⁶⁷.

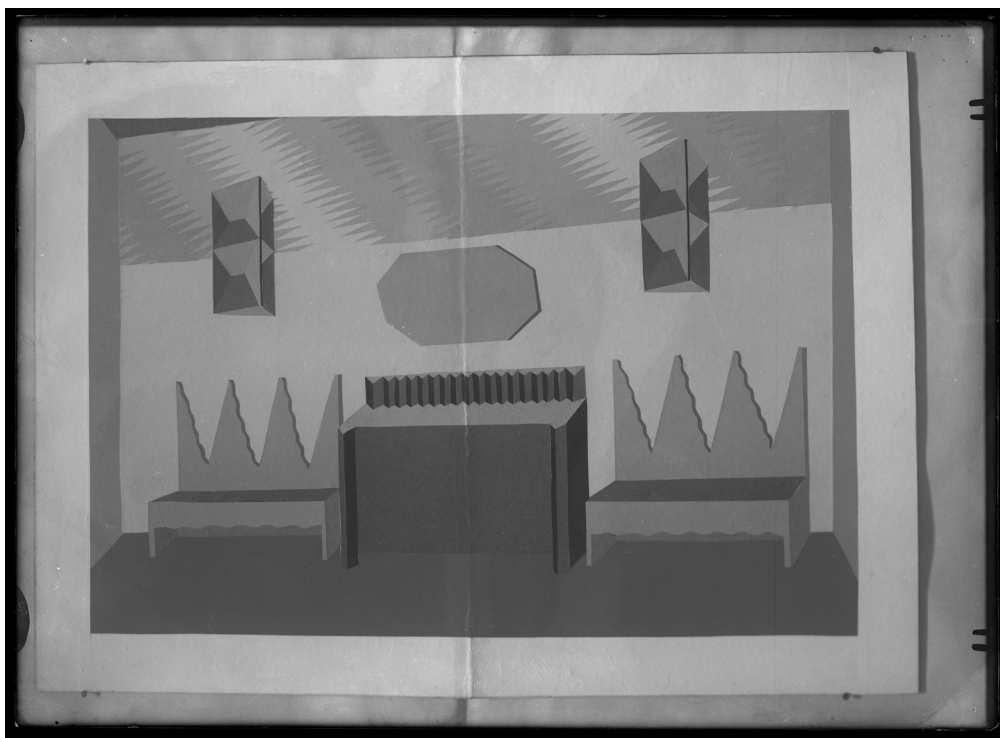


Fig. 4. *Bozzetto per Sala Rovereto alla Internazionale di Monza*, 1923 (Negativo n° 138).
Fuente: Fondo Depero. Archivio del'900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

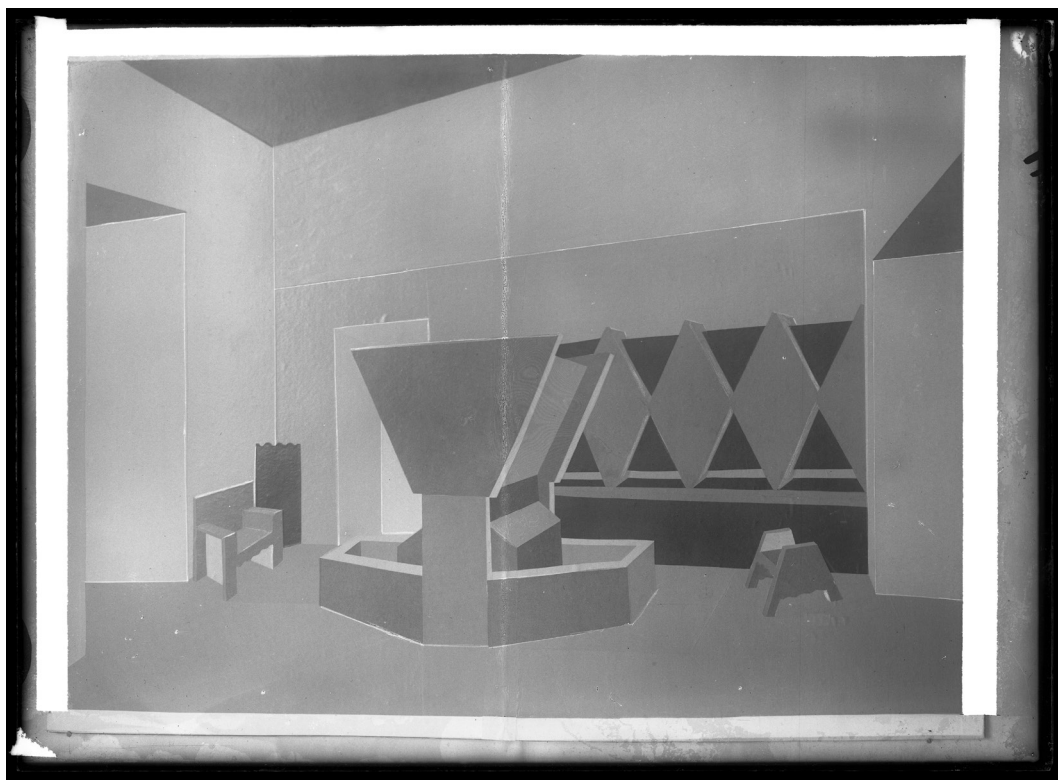


Fig. 5. *Bozzetto Saletta Trentina Esp. Int. Monza*, 1923 (Negativo nº 139). Fuente: Fondo Depero. Archivio del'900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

La determinación por lo fantástico definió igualmente el *Progetto della Saletta Trentina* para la *I Esposizione Internazionale delle Arti Decorative* de Monza (1923). La intervención decorativa estaba constituida por muebles de perfiles irregulares, recortados, escalonados y zigzagueantes que fueron expuestos junto al tapiz *Diavoletti Neri e Bianchi* (1922). Una intervención ambiental que reflejaba el carácter fabuloso de la praxis deperiana fue la *Veglia Futurista*, celebrada en los salones de casa Keppel el 10 de enero de 1923, en la que participaron Luciano Baldessari (1896-1982), Carlo Belli (1903-1991), Fausto Melotti (1901-1986) y Gino Pollini (1903-1991). Depero elaboró un ambiente efímero en el que utilizaron parte del mobiliario del espacio romano producido por Carlo Lovisi –como se observa en las fotografías de los muebles en las que se distinguen los frescos realizados por Depero en su casa–. Ese año decoró el comedor del hotel Bristol de Merano con grandes paneles pintados al óleo y témpera en la que recuperaba de nuevo las iconografías del *Cabaret del Diavolo*.

La pérdida de la mayor parte de los elementos del *Cabaret del Diavolo* –del que solo quedan dos sillas y una mesa– así como la totalidad de la *Saletta Trentina* llevó al Museo de arte moderno e contemporanea di Trento e Rovereto a promover en 1995 la compra de siete sillas, un banco y un taburete realizados entre 1992 y 1993 por el Istituto Statale d'Arte Policarpo Petrocchi di Pistoia por cinco millones de liras. La reconstrucción del mobiliario fue promovida y coordinada por el profesor Giuseppe Alleruzzo con motivo del centenario del nacimiento de Depero a partir de sus *Disegni per sedie e tavolini (Nove studi di tavoli e sedie)*, el *Studio di sedia*, el tapiz *Festa della sedia* y las fotografías de la exposición de Monza de 1923 cuya problemática estribaba en que no se cono-

cían exactamente las dimensiones puesto que Depero no lo había anotado. Las reconstrucciones de expusieron por primera vez en el instituto el 15 de mayo de 1993 y luego en la muestra *Depero. Dal futurismo alla Casa d'Arte a Roma*⁶⁸. Este mobiliario se expone regularmente en la *Casa d'Arte Depero*.

En 1925, Depero participó con Prampolini y Balla en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París en la que se consagró el estilo Art Déco –denominado también Estilo 1925–. Los futuristas expusieron sus trabajos caracterizados por tintas compactas en las que interpretaban lúcidamente la voluntad de renovación de la muestra. De hecho, hicieron una lectura triunfalista de su participación manteniendo que habían sido las innovaciones futuristas las que habían metamorfoseado el cambio estilístico del mobiliario y la decoración aplicadas por el resto de los movimientos de vanguardia. Para los futuristas, París había sido invadido por el futurismo, como indica Francisco Javier San Martín,

Aquella exposición, que señaló el encuentro de dos civilizaciones (la anterior a la guerra, con la mirada puesta en el pasado, y aquella otra más joven, dirigida hacia el porvenir, el futuro) significó el triunfo del decorativismo estilizado y modernizante, del relanzamiento neo-simbolista y alto burgués, del énfasis de un proceso de restauración. Y en ese clima, las propuestas de Balla, Depero y Prampolini no podían sino destacar, con toda su fuerza propositiva y, sobre todo, alternativa, tanto por sus características de creatividad «formal», como por su factura artesana y, por lo tanto, desacreditadamente «democrática» [...] Una presencia, la futurista, dominada en definitiva por el predominio del color, de las tintas planas, de todo aquello que podía confundirse con puro y simple Art Déco, pero que los futuristas italianos, sobre todo Balla y Depero, practicaban ya desde 1915⁶⁹.

De la influencia déco a la experiencia norteamericana (1926-1930)

Tras la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París hubo un cambio de paradigma en el mobiliario de Depero que coincidía con el revisionismo en su producción que pasó del condicionante de lo fantástico a una praxis funcionalista. La muestra parisina, por otra parte, supuso el cénit del proyecto iniciado con la publicación de *Ricostruzione futurista dell'universo* y Balla, Depero y Prampolini formaban parte de la generación triunfante que condicionaría las líneas de investigación futuras. Por otra parte, Depero había vendido la práctica totalidad de lo expuesto y estuvo más convencido que nunca de que su línea de investigación se impondría definitivamente, lanzándose a una búsqueda frenética tanto en la difusión de su obra como en la contratación de nuevos empleados con el objetivo de conquistar nuevos mercados. Desde 1925, Depero había pensado trasladar su taller a Milán y a raíz de la muestra parisina, la *Casa d'Arte Depero* abrió una efímera filial en la rue Sansovere 93 bautizada como la *Maison d'Art Futuriste*, en la que el mobiliario completaba la exposición de tapices, moda y publicidad hasta la primavera de 1926 en la que la *Maison* cerró debido a la falta de comisiones y proyectos.

Por otra parte, el cambio de orientación estuvo relacionado con un momento en el que el artista hizo el primer balance de su militancia vanguardista con la edición de *Depero Futurista 1913-1927* (Dinamo-Azari, Milán, 1927)⁷⁰ su conocido libro anillado (auto)promocional que le sirvió para organizar todo el trabajo realizado hasta el momento pero también para organizarse y proyectar-

se en el futuro, puesto que con aniquilación jerárquica de las disciplinas artísticas tradicionales, focalizaba en la publicidad y en su lenguaje los argumentos de su producción posterior. En cuanto al mobiliario, Depero se vio influido por las tendencias racionalistas que, con una proyección arquitectónica futurista dedicada exclusivamente a la decoración de interiores y a las escenografías del teatro y el cine, estaba contaminado por la fuerza de las nuevas teorías arquitectónicas. El mobiliario que proyectó Depero entre 1926 y 1927 tendría una clara vocación internacionalista relacionada con la *III Mostra Internazionale delle Arti Decorative di Monza* (1927). En *Studio di sedia* (1926-1927) elaboró una tipología determinada por lo asimétrico que la convirtió, junto a los *Padiglioni plastici futuristi*⁷¹, en el motivo principal de su *Festa della sedia* (1927), proyecto narrativo de inspiración infantil que trasladó también a las ilustraciones para *Il lupo di Cappucetto Rosso* (*El lobo de Caperucita Roja*, 1929). El futurismo heterodoxo de Depero quedó patente con su participación con el *Ritratto psicologico dell'aviatore Azari* (1922) en la muestra *Novecento* organizada por Margheritta Sarfatti (1880-1961), a la vez que contribuyó ese año al relanzamiento del movimiento futurista en la Biennale de Venecia.

En cuanto al mobiliario, en 1926 diseñó *Tavolo con quattro sedie* que, junto a la *credenza* —el aparador— fue un conjunto realizado para su sala de estar y perteneció al matrimonio Depero y luego a la colección de Rosetta Amadori hasta su fallecimiento. Pese a que haga alusión a las formas populares del mobiliario trentino —una influencia que nunca dejará de aparecer en su mobiliario y su pintura— el conjunto presenta pautas del lenguaje futurista. Depero desarrolló formas inusuales en el respaldo, los reposabrazos y las patas de las sillas. El respaldo tenía láminas zigzagueantes que intentaban conferir la sensación de movimiento que se insertaban en los motivos de la parte inferior de la estructura. Los reposabrazos y las patas se unían a partir del ensanchamiento de los elementos cónicos de ambos. Depero diseñaría para el conjunto los cojines *Arabesco e ragno* (1926) en los que incorporaba su trabajo en tela como complemento del mobiliario. Pese a las influencias señaladas, aparece la impronta de un estilo *déco* con variables vanguardistas que marcará la tendencia de sus futuras intervenciones. El artista puso a la venta el conjunto junto con otros muebles para financiar su viaje a los Estados Unidos ofreciéndoselo por carta a su coleccionista Gianni Mattioli (1903-1977) el 14 de junio de 1927 por un precio de trece mil liras⁷². Como curiosidad, Depero se hizo una miniatura de la silla en 1926 de 41 x 21 x 17 cm.

En cuanto a la decoración, en 1926 reestructuró el Villino Mamertino de Guglielmo Jannelli (1895-1950) en Terme Vigliatore (Castroreale Bagni), para lo que el artista se trasladó a Sicilia posibilitando la interacción con la Camera Agrumari di Messina y con otras empresas de la ciudad para las que trabajaría en proyectos gráficos como el de Citrus.

El futurismo había tenido el imaginario neoyorkino como una de sus fuentes iconográficas a partir de la lectura de Sant'Elia, Mario Chiattonne (1891-1957) y Virgilio Marchi. El matrimonio Depero iniciaría su aventura americana en 1928, en la que el artista pondría en marcha la filial americana de la casa rovereteana, primero en la *New York Depero's Futurist House* en el 464 West 23rd de la calle 25 y posteriormente en la *Casa del Fascio Femminile* en el 210 de la Quinta Avenida.

Pese a que la primera estancia en los Estados Unidos estaría marcada por el desarrollo de la gráfica, focalizaría parte de su trabajo en el diseño de

sillas y sillones. El mobiliario estuvo condicionado por la lectura de los modelos decimonónicos a los que añadió elementos decorativos particulares como en *Studio di poltrona con intarsio* (1929) en la que rediseñó la estructura con motivos en tela. Depero se dedicaría especialmente al diseño y producción de lámparas ya que en 1929 colaboró con la empresa Granata, una de las grandes firmas del mercado norteamericano de la iluminación, en la que combinaría motivos *déco* con elementos gráficos derivados del futurismo que darían como resultado el *Progetto di paralume* (1929-30).

Cuando Depero estaba preparado para la vuelta, recibió el encargo de rediseñar el restaurante Zucca de Nueva York. El dueño había visto una sala decorada por Depero en el restaurante Enrico & Paglieri de la calle 48 y le comisionó la intervención. El artista tituló su trabajo “Transformo un gran restorán italiano en el centro de Nueva York”,

Despego los castilletes de madera que cubren las paredes, los techos, el pasillo y el jardín de invierno: nubes de polvo negro y duros ladrillos rojo sangre puestos otra vez a la vista; cortinones inflados por el cansancio y la vejez arrancados; transformación en la forma y en el color de muebles adocenados. Reconstruyen y yo decoro local por local desde arriba hasta abajo, ideando toda posibilidad y multiplicando los esfuerzos⁷³.

Entre el mobiliario destacaba el *Progetto di lampada da giardino* destinada al jardín y el *Lampadario triangolare ad anelli* ambas de 1930. La actuación más original del proyecto fueron las columnas que diseñó para el jardín de invierno en las que planteaba un universo vegetal mecanizado cercano a la propuesta de la flora y la fauna mágica que había caracterizado su imaginario pictórico en los años veinte.

La experiencia americana provocó cambios importantes en la concepción sobre la idea del futuro que Depero había vislumbrado el movimiento futurista “eliminado aquel impulso vital al futuro que defendía. Nueva York con sus rascacielos luminosos, pero también con su periferia degradada, le mostraría el verdadero semblante del futuro tecnológico que los futuristas soñaban”⁷⁴. Pese a haber sido uno de los primeros artistas que intuyeron el cambio de la capitalidad mundial del arte, las trabas burocráticas, económicas y artísticas provocaron un freno en el desarrollo artístico de su trabajo.

Del racionalismo a la *Officina d'Arte Fascista* (1931-1936)

Una vez reintegrado en Italia en otoño de 1930 la situación política y artística era muy distinta a aquella que había dejado al inicio de su viaje y su taller iniciaría un lento declive en el que Depero buscó su transformación para convertirlo en un laboratorio de artes decorativas ligado al artesanado trentino. Por otra parte, su mobiliario estaría condicionado por un acercamiento a las teorías del mueble, la decoración y la arquitectura racionalista considerados por los futuristas como evolución de los proyectos de la vanguardia de la segunda década del siglo XX. Así mismo, entre los arquitectos vinculados al futurismo destacaron Alberto Sartoris (1901-1998) –que operaría como puente entre el futurismo y el racionalismo– y los arquitectos y diseñadores del grupo turinés –Fillia (Luigi Colombo, 1904-1936), Nicolai Diulgueroff (1901-1982), Nicola

Mosso (1899-1986) y Guido Fiorini (1897-1966). Depero proyectaría muebles de carácter geométrico y líneas racionales como *Progetto di poltrona* (1930-32), *Studio di divano* (1930-32) y *Studio di letto con comodini* (1930-32) una cama de matrimonio “revisable en las líneas esenciales y purísimas del mueble”⁷⁵ en los que de nuevo insertaría elementos dinámicos de referencia futurista.

A mediados de la década de los treinta la *Casa d'Arte Depero* entraría en crisis ya que los coleccionistas no mostraban el interés de antaño y el laboratorio carecía del sentido innovador de sus inicios. El ciclo histórico de las *casas d'arte* había concluido y solo sobrevivían las de Depero y Cesare Andreoni, mientras que el taller apenas tenía beneficios puesto que los costes de producción eran muy altos. Por otra parte, pese a ser considerado como una de las figuras emblemáticas de la vanguardia en la que recibía asiduamente las visitas y los homenajes de los jóvenes miembros futuristas, las relaciones con el futurismo se habían enfriado puesto que el grupo basculaba sobre las líneas de investigación de la aeropintura y estaba cada vez más politizado en un contexto histórico que comenzaba a militarizarse. Por intermediación de Marinetti, Depero se ocupó en 1934 de la decoración de tres cristaleras del edificio Poste di Trento que había sido diseñado por Angiolo Mazzoni (1894-1979), *Le macchine, Il tempo fascista* y *Le arti* que se perdieron en las inundaciones de la ciudad en 1966.

Ese año, durante una estancia en Milán, Depero activó de nuevo la *Casa d'Arte* que abrió durante un tiempo en la sede piemontesa de Plebisciti 12. En la invitación se podía leer: “el arte de Depero es indicadísimo para la casa racional moderna coloreada original y juguetonamente italiana” que indicaba su preferencia por la decoración y las artes aplicadas.

La episódica apertura milanesa atestiguaría la escasez de potenciales clientes para mobiliario y artes aplicadas lo que le hizo dedicarse al mercado publicitario y a mimar las relaciones con las autoridades. A este respecto, Depero cuidó especialmente la diplomacia con los políticos fascistas que le podían otorgar –y de hecho lo hicieron– comisiones públicas. A partir de las relaciones con el núcleo de la vanguardia en las que Marinetti condicionaba encargos públicos, así como unas fluidas relaciones con la jerarquía fascista, pudo obtener encargos públicos y privados en el Trentino, estableciendo además una fructífera colaboración estatal con la ENIT (Agenzia Nazionale del Turismo), que le comisionaría trabajos provinciales y nacionales entre 1938 y 1942 que conformarían proyectos relevantes para comprender su producción decorativa y de mobiliario en un periodo en el que Depero vuelve a “los cánones de la concreción y el realismo”⁷⁶.

Con el objetivo de adaptar la Casa d'Arte a los nuevos tiempos, Depero presentó a las autoridades civiles de Roverto la *Officina d'Arte Fascista. Progetto antisanzionista per lo sviluppo commerciale degli arazzi e cuscini “DEPERO”* en abril de 1936⁷⁷. La propuesta obedecía a dos ideas: cambiar el parámetro de su *casa d'arte* y establecer una cualificación para el artesanado trentino. La propuesta planteaba seis espacios de mobiliario en los que consideraba tres locales para los que diseñaría mesas sillas, estanterías y caballetes definidos por su funcionalidad, aunque se encuentran ecos del diseño anterior, fundamentalmente en las sillas, que recuperaban la impronta estilística de años inmediatamente anteriores. Depero proyectó un mobiliario marcadamente funcionalista en sillas, mesas, estanterías y archivos en el que destacaba el telar para algodón y el vestíbulo de la *Officina d'Arte*. Pese a que el proyectó no se

llevó a cabo, en el diseño de mobiliario estaba inscrito gran parte del proyecto que configuraría su futuro Museo-Galleria veinte años después.

La experiencia autárquica del Buxus (1937-1952)

Al final de la década de los treinta, Depero desarrollaría mobiliario y objetos decorativos en buxus, un material económico “de recubrimiento para la arquitectura, la industria y la decoración, creado y producido en Italia desde 1928, durante la autarquía promovida por el régimen fascista”⁷⁸ elaborado por de la empresa papelerá turinesa de Giacomo Bosso. El buxus era resistente, elástico y se obtenía a partir de un proceso de elaboración de la celulosa. Cuando Fortunato Depero lo descubrió, imaginó sus posibilidades de aplicación en superficies rígidas con el objetivo de que pudieran sustituir la tela de sus tapices –pese a que algunas soluciones y el uso del color estuvieran limitados por la idiosincrasia propia del material– permitiéndole más libertad de acción gráfica, por lo que sus intervenciones se comprenden como la evolución de la imaginería de su trabajo en tela que hibridaba con las artes aplicadas y especialmente con el mobiliario. Depero, junto a Giuseppe Pagano (1896-1945) y Gino Levi-Montalcini (1902-1974) se convirtió en uno de sus grandes valedores del material que utilizaría en los tres lustros siguientes llegando a soluciones plásticas bastante notables.



Fig. 6. *Vaso di Legno con intarsio*. Buxus, 1938 (Negativo n° 171). Fuente: Fondo Depero. Archivio del'900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

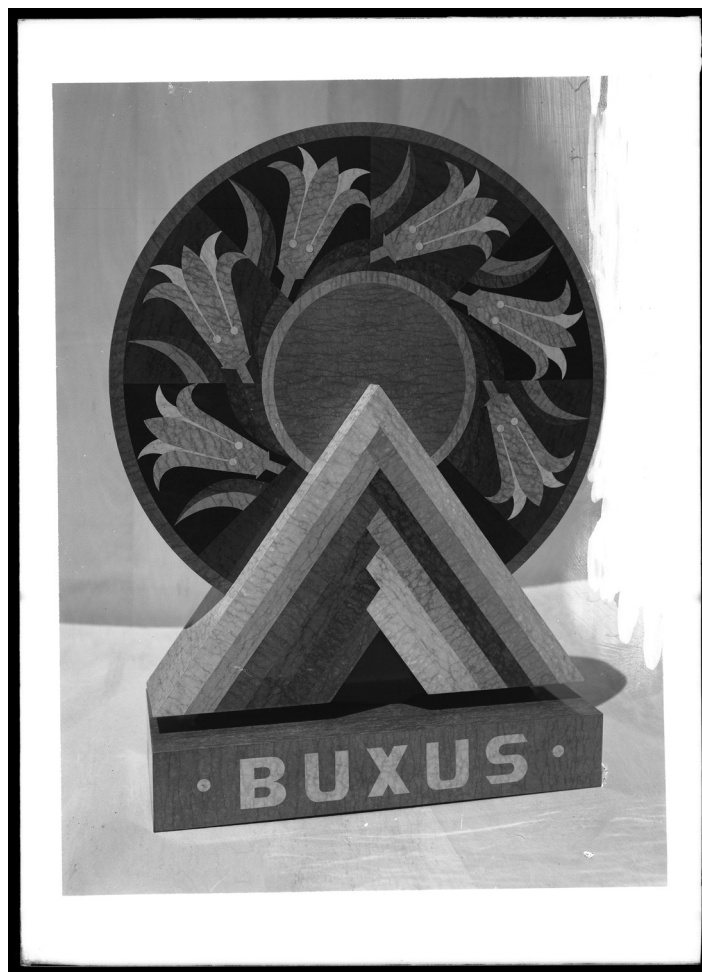


Fig. 7. “Plastico Buxus” Propietà Bosso-Torino, 1942 (Negativo n° 306). Fuente: Fondo Depero. Archivo del’900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

Sus intervenciones en buxus fundamentaron la creación del laboratorio *Autarchia IRR* que surgió mediante la colaboración de la empresa de muebles Riccardo Sani di Gino en Trento representando al artesanado, la citada empresa de Giacomo Bosso en Turín y con Fortunato Depero como diseñador en Rovereto. El laboratorio editó al cuidado del artista el folleto titulado *Autarchia “IRR” Rinnovamento del Mobilio e Vasto sviluppo dell’intarsio* (1939) en el que denominaba “Irr” al irracionalismo que definía la creatividad inherente del artista transferido a las artes aplicadas: “se necesita volver –escribía Depero– a la individualidad del mueble, a su color y a su calor, a su personalidad desaparecida”⁷⁹. Además, entendía que el buxus era un material que sustituiría a los tejidos: “hoy la materia de algodón de lana será sustituida por el BUXUS obteniendo una mayor resistencia, una perfección de dibujo muy fiel y una aplicación desafiante”⁸⁰.



Fig. 8. *Castello di Avio "Bottega del vino Trento"*, 1941 (Negativo n° 308). Fuente: Fondo Depero. Archivio del'900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.



Fig. 9. *Costumi Italiani*. Proprietà ENIT. Buxus, 1942 (Negativo n° 320). Fuente: Fondo Depero. Archivio del'900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

A partir de la colaboración con Sani y Bosso, Depero realizaría todo tipo de intervenciones ligadas a lo que había sido su producción artística hasta el momento. El buxus no supuso una quiebra en su imaginario, sino que constituyó un desplazamiento de sus motivos iconográficos aplicados al nuevo material. En el folleto *Autarchia "IRR"* reprodujo intervenciones en artes decorativas como *Intarsio per mobile satabilimento "Caproni"* (1939), taracea para para empresa aeronáutica de Trento con la que había colaborado previamente⁸¹, *Cassapanca in buxus* (1939) un arcón con el águila de los Ausburgo y símbolos turísticos de Trento —expuesta en la Mostra-Mercato de Florencia—, los paneles *Aragosta* y *Aquila* con motivos homónimos combinados con elementos referidos al deporte y la agricultura regional realizados para la Bottega del Vino de Trento. También reproducía una lámina con el motivo del castillo de Avio (s. XI), el *Castello di Sabbionara e stermi araldici della familia Cavazzini* (1939), fortaleza que vigila el Trentino desde la entrada del Véneto, un panel propiedad de Giacomo Bosso que se expuso en la *Mostra Autarchia de Turín* (1939). También aparecía *Tavolo in Buxus* (con motivos geométricos de peces), un diseño ejecutado por Sani que Depero había utilizado en el proyecto gráfico *Rosa pesci. Calamita Campari* en 1931 y cuyo resultado también fue expuesto en la exposición florentina. Depero diseñó otros motivos en buxus en los que combinaba la iconografía de la provincia con elementos destinados a glorificar el régimen político, fundamentalmente a través del uso de los haces fascistas. La glorificación política era inherente al material autárquico que se desarrolló en el veintenio fascista y que pese a los denodados esfuerzos por su internacionalización —entre los que se encontrarían los del propio Depero— no traspasaría las fronteras italianas.

El mobiliario de la Sala de Consiglio y del Museo Galleria Depero (1953-1956)

Las últimas intervenciones de mobiliario de Fortunato Depero coincidieron con la recuperación de su figura tras años de aislamiento por sus relaciones con el futurismo y con el fascismo. Debido a la tensión con parte de la población y las autoridades de Rovereto y con un mercado artístico marcadamente hostil, Depero realizaría un segundo viaje a los Estados Unidos en 1947 copatrocinado por la empresa turinesa Giacomo Bosso para implementar el buxus en Norteamérica que, al igual que su primera experiencia se saldaría con un rotundo fracaso.



Fig. 10. *Porta-intarsio Ape e Baco di Seta* (Sala Cons. Trento), 1956 (Negativo n° 522).
Fuente: Fondo Depero. Archivio del'900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

De vuelta en Italia, el último decenio de su vida supondría un periodo en el que se reevaluarían su carrera y sus logros artísticos tras una etapa de grandes dificultades con el encargo de la decoración de la Sala del Consiglio de Trento (1953-1956) y la actuación que albergaría el legado de toda su vida, la creación del Museo Galeria Depero (1959). Este proceso de recuperación se iniciaría con dos exposiciones retrospectivas en Rovereto (1951) y Trento (1953)⁸² en las que el artista dedicó un amplio espacio a las artes aplicadas puesto que en 1951 había intervenido en debates sobre los problemas de las relaciones entre la industria y el arte⁸³. Participó en la “Antología di Maestri” en la XXVI Biennale de Venecia (1952) y se publicaron sendas monografías sobre su obra a cargo de los historiadores Giampiero Giani (1951) y Riccardo Maroni (1953)⁸⁴. Pese a ello, el artista se sintió desplazado de la Biennale de Venecia de 1954 contra la que editó el libelo *AntiBiennale* (1955)⁸⁵.

La decoración de la Sala del Consiglio le fue comisionada por el joven presidente de la región Remo Albertini (1915-2000), que tomó la decisión personalmente sin concurso alguno, asesorado por un técnico que según Maurizio Scudiero fue Romano Conversano⁸⁶. La idea de Remo Albertini era que Fortunato Depero realizara una obra que respondiera a la situación de la autonomía del Trentino. Entre ambos se inició una prolífica correspondencia en la que el artista, con su atención por el detalle, relataría pormenorizadamente las actuaciones sobre la decoración y el mobiliario estableciendo una alegórica relación con la historia de la región⁸⁷.

La Sala del Consiglio Provinciale pertenecía a un edificio neo-renacentista diseñado por Francesco Ranzi (1816-1882) entre 1873 y 1874 que había albergado el Hotel Imperial y posteriormente el Gran Hotel Trento, un espacio que no fue alterado cuando se convirtió en edificio público⁸⁸. Al principio se pensó en una intervención pictórica en la que Depero señalaría los aspectos más relevantes del Trentino para la que no estaba previsto modificar el mobiliario. En la relación de actuaciones, Depero explicó que un nuevo mobiliario haría ganar un espacio entre las paredes y los muebles para poder contemplar la decoración en el sentido más amplio, proponiendo la modificación del antiguo mobiliario para adecuarlo a la intervención. Finalmente, en enero de 1956, cuando el proyecto afrontaba su fase final, se decidió que el artista diseñara un mobiliario conveniente a la decoración de la sala.



Fig. 11. *Visione d'insieme Salone Trento mobili e dipinti. Parete Nord- vista di fondo*, 1956 (Negativo n° 534). Fuente: Fondo Depero. Archivio del'900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.



Fig. 12. *Visione d'insieme "Salone Trento" Mobili presidenza di fronte con intarsi parapetto, 1956 (Negativo n° 544). Fuente: Fondo Depero. Archivio del'900. Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.*

En mayo de 1956 se realizó un nuevo ordenamiento sobre la renovación del mobiliario correspondiente a los puestos de los cinco consejeros en el que se explicitaba el cambio en la forma externa y el estilo usando nuevos materiales para su estructura⁸⁹. Depero diseñaría tres tipologías de sillón, para el presidente, los asesores y la prensa en los que se reconocen las diferentes funciones y prepararía una intervención respecto a los bancos. El artista desarrollaría las decoraciones en madera para el resto de su intervención como los bajorrelieves para las puertas, el revestimiento para los altavoces y la urna de las votaciones. El mobiliario fue encargado a la firma de Rovereto Mariano Piccolroaz⁹⁰.

Depero crearía un contexto homogéneo entre las pinturas, la decoración y el mobiliario en el que este no podría ser marginal, sino que debía estar completamente integrado como parte integral del conjunto. La experiencia del mobiliario de la Sala del Consiglio de Trento la aplicaría igualmente a su Museo. En el opúsculo *AntiBiennale* había un texto del escritor Lionello Fiumi (1894-1973), "Museo preliminare Depero a Rovereto" en el que estaba inserta la filosofía del espacio dedicado al artista en el que desarrollaría un mobiliario específico que hemos señalado en la introducción de este estudio.

Conclusiones

Fortunato Depero estableció junto Giacomo Balla una posición pionera en el ámbito de la ambientación elaborando nuevas formas dentro del futurismo italiano e implementando modelos que tratarían de adecuarse a las decisivas transformaciones del mundo contemporáneo. A partir de *Ricostruzione*

futurista dell'universo su trabajo invadirá todas las disciplinas siendo fundamentales sus aportaciones en la decoración y el mobiliario. Como hemos señalado, en el caso del artista trentino fue un proceso condicionado por la relación con el teatro tras su experiencia con Diaghilev y que se concretaría en el trabajo desarrollado con Gilbert Clavel.

El primer mobiliario de Depero estaría fijado por la lectura de lo maravilloso que había contaminado su producción. Si inicialmente interpretaba la interacción objeto-ambiente de Boccioni y Balla, instituye una deriva hacia lo fantástico determinada por la posibilidad de trasladar un mundo irracional que denotaba influencias futuristas y metafísicas. Su mobiliario estuvo compuesto por formas radicales a base de líneas sinuosas, vórtices y elementos zigzagueantes, configurando piezas sorprendentes que hacían una particular lectura del manifiesto de Cangiullo. Esa impronta será la línea dominante hasta la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París en la que Depero, como el resto de los futuristas, se arrogó el mérito de haber contribuido a la transformación de las artes aplicadas contemporáneas. La decoración de los espacios fue una de las grandes preocupaciones en los años veinte sobre todo por las exposiciones de artes aplicadas de Monza en 1923 y 1927 y la citada de París en 1925.

A partir de ese periodo la influencia de las tendencias internacionales hace que su mobiliario se convierta en una ecléctica tendencia *déco* en la que todavía quedaban reminiscencias de su praxis inmediatamente anterior. Depero pasó de componer ambientes de vanguardia a elementos para la casa moderna en la que estaba inscrita evidentemente una primera intención de *retour à l'ordre*. Y este regreso –o regresos en el caso que nos ocupa– va a condicionar una línea de trabajo en la que, sin una programática clara, el mobiliario se acercaría al racionalismo en una revisión que fue política, ya que la pretendida confusión estética entre futurismo y racionalismo por parte de los primeros fue más explícita en la identificación política del futurismo y el fascismo, que en el caso de Depero quedó ejemplificado en su proyecto de la *Officina d'Arte Fascista*.

Y finalmente, otro de los condicionantes del mobiliario y los objetos decorativos de Depero fue la mirada a la tradición. Si bien es cierto que sus intervenciones nunca se desligan de su origen trentino, el laboratorio de experiencias autárquicas del *buxus* supone la concreción de un modelo de mobiliario orgánico en el que no hay sombra de las veleidades vanguardistas. El mobiliario de los últimos años se enmarca en una especie de arqueología del pasado sin llegar a configurar una intención moderna que, en su presunta simplificación, traslada una especie de extrañamiento en el que dominan las intenciones e influencias metafísicas que siempre habían estado insertas en su trabajo.

Al principio de este estudio hablábamos de la influencia decisiva de Depero en la concepción del mobiliario de algunos diseñadores contemporáneos, especialmente en la de sus compatriotas que, a partir del contexto crítico de los años sesenta, van a replantear el objeto intentando desligarlo de los programas funcionalistas que habían determinado la arquitectura y, por ende, el mobiliario del siglo XX. En la línea de los futuristas italianos y especialmente en las de Depero y Balla, surgen planteamientos contestatarios como los de Alchimia y Memphis. Los proyectos de Mendini y de Ettore Sottsass en menor medida, van a reconstituir ese mobiliario-escultura que bosquejaron los futuristas y lo van a reordenar en una práctica que desafiaría al funcionalismo poniendo en entredicho el carácter mismo del objeto diseñado.

El objeto puede ser divertido, personal y no tener asignada función alguna. Un *antidiseño* enmarcado en una presunta protesta que determinará comportamientos artísticos que escapan de la praxis del *design* para insertarse en la retórica del arte. Como escribió Germano Celant: “Depero fue el primero en afirmar un «código fuerte» para el arte en contraposición respecto a la organización anónima y referencial de la mercancía. Utilizó colores violentos y formas agresivas para traspasar la pantalla de lo artístico y lo decorativo y la información decorativa, basada en lo popular y lo banal. [...] La producción múltiple de Depero anticipa así una condición del presente”⁹¹

Por todo ello, la lectura del mobiliario de Depero como uno de los grandes creadores vinculados al futurismo italiano es más que necesaria, asumiendo los presupuestos desarrollados en este trabajo como germen de un futuro estudio entre las prácticas del futurismo y la praxis del diseño radical y postmoderno italiano y sus nexos internacionales. Fortunato Depero y los futuristas reconfiguraron un mundo que desafiaba al pasado para proyectarse en un futuro en el que, a través de la decoración y el mobiliario, se conceptualizarían las infinitas posibilidades para transformar no solo el arte, sino también la vida. Y esta es concretamente, al igual que su legado artístico, la lección de su mobiliario.

NOTAS

¹ Este artículo ha sido escrito mediante el Programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2021 del Plan Propio de Investigación de la UCLM y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El autor agradece a Paola Pettenella, Duccio Dogheria, Mariarosa Mariech (responsable de la biblioteca), Patrizia Regorda, Giosuè Ceresato y especialmente a Federico Zanoner del Archivo del '900, así como al profesor Denis Viva del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento, su generosa ayuda para su elaboración.

² Maurizio Scudiero, *Depero Futurista* (Milán: Electa, 2004), 18.

³ Gabriella Belli, Maurizio Fagiolo dell'Arco and Nicoletta Boschiero. *Depero* (Milán: Electa, 1988), 32.

⁴ En 2011 la empresa de decoración Bigoni Snc de Natale Bigoni & C. replicó la *Sedia con decorazioni a intarsio* en una pieza de 50 x 51 x 108 cm que pertenece a la colección de la Camera di Commercio di Trento.

⁵ El *Sgabelli con sigla MD* fue reconstruido en un modelo de 48 x 42 x 42 cm por la firma Artelegno de Lorenzo Rizzi en 2011.

⁶ Anna Maria Ruta, *Arredi futuristi: episodi delle case d'arte futuriste italiane* (Palermo: Novecento, 1985), 24.

⁷ “Mendini propone un homenaje a Depero realizando a propósito para la ocasión algunos muebles, tapices y objetos típicamente deperianos según una actitud cultivada, interesada a escribir y a teorizar, además de diseñar con su propio patrimonio simbólico y emotivo, distante de la concepción del “funcionalismo” propia de la primera mitad de siglo XX, y propuesto como alternativa a los mecanismos de producción tradicionales”. Nicoletta Boschiero, *Depero New Depero*. (Milán: Silvana, 2021), 78.

⁸ Nicoletta Boschiero, *Mendini-Depero* (Milán: Silvana, 2010), 17.

⁹ En las muestras proyectadas sobre Depero en España apenas se hace referencia su mobiliario. En *Depero i la reconstrució futurista de l'univers* (Barcelona, 2013) aparecen reseñados en el catálogo tres proyectos de Balla, *proyecto de decoración rosa*; *proyecto de decoración celeste* y

proyecto de decoración para un salón (1918) y ocho de Depero, *Luz náutica* (1923-24); *estudio de luces de sobremesa y apliques* (1920-22); *estudio de cama con mesillas de noche* (1930-32); *proyecto de vaso en madera torneada* (1930-34) y *cuatro estudios para sillas y un perchero del Cabaret del Diavolo* (1921-22). En *Depero Futurista 1913-1950* (Madrid, 2014) se reproduce un boceto y una fotografía del interior del restaurante Zucca en Nueva York (1930).

¹⁰ *Depero New Depero* en el Museo de Arte Contemporanea de Trento y Rovereto del 21 de octubre de 2021 al 15 de febrero de 2022 y *Depero e la sua casa da Rovereto a New York* en la Casa d'Arte Futurista Depero en Rovereto del 21 de octubre de 2021 al 27 de marzo de 2022.

¹¹ Enrico Crispolti, *Il secondo futurismo. Torino 1923-1958. 5 pittori + 1 scultore. Fillia, Mino Rosso, Nicolay Diulgheroff, Pippo Oriani, Enrico Alimandi, Franco Costa*. Con el apéndice: "Documenti di poetica e altri scritti" (Turín: Fratelli Roca, 1961).

¹² Philipp Blom, *Años de vértigo* (Barcelona: Anagrama, 2013), 574.

¹³ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003).

¹⁴ Maurizio Scudiero. "Reconstrucción futurista del Universo. El arte entra en la vida" in *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, ed. Francisco Javier San Martín (San Sebastián: Arteleku), 54.

¹⁵ Claudia Salaris. *Riviste futuriste. Collezione Echaurren- Salaris* (Pistoia: Gli Ori, 2012), 526-539.

¹⁶ Mario Universo, *Fortunato Depero e il mobile futurista* (Venecia: Marsilio, 1990), 16.

¹⁷ Filippo Tommaso Marinetti. "Il Tattilismo. Manifiesto futurista" (Milán: Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia 61), 3-4.

¹⁸ Baldissone, Giusi. "Marinetti e I Manifiesti del futurismo," in *F. T. Marinetti = Futurismo*, ed. Luigi Sansone (Milán: Federico Motta, 2009), 103-109.

¹⁹ Fabio Benzi. "Giacomo Balla: dalla moda futurista alla Ricostruzione futurista dell'universo" in *Futurismo Moda Design*, ed. Carla Cerutti and Rafaella Sgubin (Gorizia: Museo Provinciali Borgo Castello, 2009), 45-53.

²⁰ Fabio Benzi. "Performing Futurism: Colour, Music and Dance in a New Universe" in *Into the Night. Cabarets and Clubs in Modern Art*, ed. Florence Ostende and Lotte Johnson (Londres: Prestel, 2019), 140.

²¹ Carla Cerutti. "Arti applicate e Ricostruzione futurista dell'universo" in *Futurismo Moda Design*, ed. Carla Cerutti and Rafaella Sgubin (Gorizia: Museo Provinciali Borgo Castello, 2009), 21.

²² Fortunato Depero. "Conobbi Giacomo Balla," in *Dizionario volante Depero* vol. 1 (Rovereto: Museo Storico Depero, 1955).

²³ Umberto Boccioni. "Manifiesto tecnico della scultura futurista" (Milán: Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia, 11 de abril de 1912); Umberto Boccioni, *Pittura Scultura Futurista (Dinamismo Plastico)* (Milán: Edizioni Futuriste di "Poesia" 1914).

²⁴ Silvia Bottaro "Ambientazine" in *Il dizionario del futurismo*, ed. Ezio Godoli (Vallecchi: Florencia, 1991), 18.

²⁵ "La pertenencia de Fortunato Depero al movimiento futurista italiano llega en la primavera de 1915 en una carta sin dirección dirigida a Giacomo Balla y firmada por Umberto Boccioni, Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo y Carlo Carrà". Gabriella Belli. *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942* (Florencia/Milán: Charta, 1992), 533.

²⁶ Francisco Javier San Martín, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas* (San Sebastián: Arteleku, 1991), 173.

²⁷ Giacomo Balla y Fortunato Depero, "Ricostruzione futurista dell'universo" Milán: Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia 61, 11 de marzo de 1915, 1, <https://www.arengario.it/opera/ricostruzione-futurista-delluniverso-4724/>.

²⁸ Filippo Tommaso Marinetti. "La guerra elettrica (Visione-ipotesi futurista)," in *Guerra sola higiene del mondo* (1915). *Teoria e invenzione futurista* (Milán: Mondadori, 1998), 319-320.

- ²⁹ Arnaldo Ginna, "Il Primo Mobilio Italiano Futurista," *L'Italia Futurista*, December 15, 1916, 1, <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/91.pdf>.
- ³⁰ Giuseppe Albanese, "I mobili sorpresa parlanti e paroliberi" il contributo di Francesco Canguillo alla definizione dell'arredo futurista," *ReadKonG*, February 12, 2009, <https://it.readkong.com/page/i-mobili-a-sorpresa-parlanti-e-paroliberi-il-contributo-3582743>.
- ³¹ Veronica Carpita. *Francesco Canguillo. Futurista disidente* (Livorno: Comune di Livorno, 2019), 56.
- ³² Veronica Carpita. *Francesco Canguillo. Futurista disidente* (Livorno: Comune di Livorno, 2019), 56.
- ³³ Milva Giacomelli. "Casa d'Arte," in *Il dizionario del futurismo*, ed. Ezio Godoli (Vallecchi: Florencia), 232.
- ³⁴ Daniela Fonti. "Dalle botteghe d'arte alle "case d'arte": il rilancio dell'oggetto d'artista," in *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942*, ed. Gabriella Belli (Florencia/ Milán: Charta: 1992) 47- 72.
- ³⁵ Domitila Dardi y Bartolomeo Pietromarchi. *Casa Balla. Dalla Casa all'Universo e Ritorno* (Venecia: Marsilio, 2021).
- ³⁶ "En lugar de esa entrada en la nueva era técnica prometida por Marinetti y sus amigos, el primer edificio futurista fue una extraña mezcla de cueva romántica y reforma a secas". Wolfgang Pehnt. *La arquitectura expresionista* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 178.
- ³⁷ Giulia Gueci. *Pippo Rizzo e le arte applicatii* (Corleone: Vivi Corleone Edizioni, 2006); Enrico Crispolti. "Un futurismo ambientalmente totalizante" in *Pippo Rizzo. Dialoghi futuristi*, ed. Giulia Gueci and Sergio Troisi (Palermo: Glifo Edizioni, 2018), 53-75.
- ³⁸ Anna Maria Ruta, *Arredi futuristi: episodi delle case d'arte futuriste italiane* (Palermo: Novecento, 1985), 73.
- ³⁹ Anna Maria Ruta, *Arredi futuristi: episodi delle case d'arte futuriste italiane* (Palermo: Novecento, 1985), 43.
- ⁴⁰ Milva Giacomelli. "Casa d'Arte," in *Il dizionario del futurismo*, ed. Ezio Godoli (Vallecchi: Florencia), 234.
- ⁴¹ Carlo Cerutti. "Arti applicate e Ricostruzione futurista dell'universo" in *Futurismo Moda Design*, ed. Carl Cerutti and Rafaella Sgubin (Gorizia: Museo Provinciali Borgo Castello, 2009), 26.
- ⁴² Milva Giacomelli. "Casa d'Arte," in *Il dizionario del futurismo*, ed. Ezio Godoli (Vallecchi: Florencia), 235
- ⁴³ Maurizio Scudiero. *Depero, Casa d'Arte Futurista* (Florencia: Cantini, 1988), 7.
- ⁴⁴ "Depero dedica gran parte del 1920 a la preparación de la gran exposición *Depero e la sua Casa d'Arte*, acompañada de un catálogo notable donde testimonia su poliédrica actividad. La exposición, con 170 piezas, entre tapices, cojines, cuadros, dibujos collages y construcciones coloreadas, se celebra en el Palazzo Cova que se liga desde el comienzo a la polémica sobre «la decoración con tintas planas» (con ocasión de la «Esposizione Nazionale Futurista» del 1919) del 29 de enero al 20 de febrero de 1921 y en Roma en Casa d'Arte Bragaglia, del 15 de marzo y al 15 de abril del mismo año". Maurizio Scudiero. *Depero, Casa d'Arte Futurista* (Florencia: Cantini, 1988), 9. Véase Mario Verdone, Francesca Pagnotta y Marina Bidetti. *La Casa d'Arte Bragaglia* (Roma: Bulzoni, 1992), 133-140.
- ⁴⁵ Gabriella Belli. *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942* (Florencia/ Milán: Charta, 1992), 22.
- ⁴⁶ Fortunato Depero. *Depero e la sua Casa d'Arte*. (Milán: Galleria Centrale di Arte, 1921), 7.
- ⁴⁷ Nicoletta Boschiero. *Il carteggio Clavel-Depero 1917-1921* (Rovereto: Mart, 2019).
- ⁴⁸ Gabriella Belli y Elissa Guzzo Vaccarino "La tradizione continua. Il caso *Le Chant du rossignol*" en *La Danza delle Avanguardie. Dipinti scene e costumi da Degas a Picasso, da Matisse a Keith*

Haring (Milán: Skira), 447-461 y Gabriella Belli, Nicoletta Boschiero y Bruno Passamani. *Depero Teatro mágico* (Milán: Electa, 1998).

⁴⁹ Ana Masoero. *Universo meccanico. Il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini* (Milán: Mazotta, 2003), 12.

⁵⁰ Claudia Salaris. *Riviste futuriste. Collezione Echaurren- Salaris* (Pistoia: Gli Ori, 2012), 444-453.

⁵¹ Gabriella Belli, Maurizio Fagiolo dell'Arco y Nicoletta Boschiero. *Depero* (Milán: Electa, 1988), 15.

⁵² Enrico Crispolti. *Ricostruzione futurista del Universo* (Turín: Museo Civico, 1980), 314.

⁵³ Gabriella Belli. *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942* (Florenzia/ Milán: Charta, 1992), 334.

⁵⁴ Giuseppe Sprovieri. "Depero recordando," in *Fortunato Depero*, ed. Brumo Passamani (Bassano del Grappa: Museo Civico, 1970), 59-60.

⁵⁵ "En aquel momento hubo en Roma un improvisado y múltiple florecimiento del arte de vanguardia: el futurismo aplicado al cabaret". Elisabetta Mondello. *Roma futurista: I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni venti* (Milán: Franco Angeli, 1990), 25.

⁵⁶ Virgilio Marchi. "Le architetture futuriste della Casa d'Arte Bragaglia a Roma" in *Virgilio Marchi. Scritti d'Architettura vol. I*, ed. Ezio Godoli and Milva Giacomelli (Florenzia: Octavo, 1995), 93-95.

⁵⁷ Claudia Salaris "Marinetti e Roma," in *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*, ed. Federica Pirani and Gloria Ramondi (Roma: Palombi, 2013), 100-101.

⁵⁸ Gino Gori. *Studi di estetica dell'irrazionale. L'Al di là nell'Arte. L'Arte morale* (Roma: Edizioni della Casa d'Arte Bragaglia, 1921); Paola Daniella Giovanelli. *Gino Gori: L'irrazionale e il teatro* (Roma: Bulzoni, 1978).

⁵⁹ Bruno Passamani. *Depero e la scena da "Colori" alla scena mobile 1916-1930* (Turín: Martano, 1970), 49.

⁶⁰ Bruno Passamani, *Depero*. Rovereto: Comune di Rovereto, 1981), 159.

⁶¹ Gabriella Belli. *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942* (Florenzia/ Milán: Charta, 1992), 37.

⁶² Gino Gori. *Le bruttezze della Divina Commedia* (Alatri: P. A. Isola, 1920); Gino Gori. *Le bellezze della Divina Commedia* (Erith: RareBiblio, 2018); Paola Daniela Giovanelli. *Gino Gori: il grottesco e altri studi teatrali* (Roma: Bulzoni, 1978).

⁶³ Fondo Fortunato Depero. Archivio dell'900. Mart (Dep. 1133).

⁶⁴ Pese a ser reconocido por su trabajo para Campari, Depero colaboraría con otras firmas italianas como la empresa de materiales de construcción Verzocchi (V&D). Fundada por Giuseppe Verzocchi y Vittorio De Romano, la firma trabajaría asiduamente con Depero desde los años veinte a los cincuenta. El artista trentino realizaría una serie litográfica en 1924 en la que asumía los elementos iconográficos de los diablos en tres cromolitografías publicitarias para la serie *Veni VD Vici (Mattoni Refrattari)* (Milan: Verzocchi, 1924). Posteriormente recrearía el Purgatorio en *Mangiatori di mattoni* (1933). También diseñaría la cubierta de *Il lavoro nella pittura italiana d'oggi. Collezione Verzocchi. 70 pittori italiani d'oggi* (Milan: Verzocchi, 1950).

⁶⁵ El proyecto de ilustración para *Vanity Fair* y la portada que se imprimió en julio de 1930.

⁶⁶ Fondo Fortunato Depero. Archivio dell'900. Mart (Dep. 1. 3. 3.).

⁶⁷ "Escribir a Porry Pastorelly Roma. Via del Pozzetto-Tritone- para hacer las fotos de la Bottega del Diavolo". Fondo Fortunato Depero. Archivio del'900. Mart (Dep. 1. 3. 3.).

⁶⁸ Nicoletta Boschiero. *Depero New Depero* (Milán: Silvana, 2021), 65.

⁶⁹ Francisco Javier San Martín. *La mirada nerviosa* (San Sebastián: Arteleku, 1991), 66-67.

⁷⁰ Pese a que el proyecto editorial era de la Dinamo-Azari, el libro fue impreso en la Tipografía Mercurio de Rovereto en octubre de 1928. Duccio Dogheria. *Depero in biblioteca Libri, riviste e*

volantini di Fortunato Depero dalle collezioni della Biblioteca Civica "G. Tartarotti" (Rovereto: Biblioteca Civica G. Tartarotti, 2005), 11.

⁷¹ Gabriella Belli y Beatrice Avanzi. *Depero Pubblicitario. Dall'auto réclame all'architettura pubblicitaria* (Milán: Skira, 2007), 331-349.

⁷² Gabriella Belli. *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942* (Florenca/Milán: Charta, 1992), 374.

⁷³ Fortunato Depero, *Un futurista a New York*. (Montepulciano: Editori Del Grifo, 1990), 197.

⁷⁴ Maurizio Scudiero. Depero. *Futurista e artista global* (Sao Paulo: MAC, 2016), 10.

⁷⁵ Gabriella Belli. *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942* (Florenca/Milán: Charta, 1992), 381.

⁷⁶ Maurizio Scudiero. *Casa d'Arte Futurista Depero* (Trento: Il Castello, 1992), 8.

⁷⁷ Fondo Fortunato Depero. Archivio dell'900. Mart (Dep.5.25.1).

⁷⁸ Daniele Bosia. *Il Buxus: un materiale "moderno"* (Milán: Franco Angeli, 2005).

⁷⁹ Fortunato Depero. *Autarchia "IRR" Rinnovamento del Mobilio e Vasto sviluppo dell'intarsio* (Trento: TEMI, 1939), 4.

⁸⁰ Fortunato Depero. *Autarchia "IRR" Rinnovamento del Mobilio e Vasto sviluppo dell'intarsio* (Trento: TEMI, 1939), 5.

⁸¹ Depero, como el resto de los futuristas, tendría como referente al ingeniero Gianni Caproni (1886-1957), uno de los pioneros de la aviación en Italia en obras como *Caproni* (1927), el citado *Ritratto psicologico dell'aviatore Azari* o *Ala Fascista* (1937). Como recordaba Maria Fede Caproni: "Depero venía a Milán en 1940 con cojines con cuatro cabezas de cabrones para colocarlos en sillones diseñados por el arquitecto Castiglioni en el Museo Taliedo. A mamá le parecían muy caros los precios, pero papá los compraba igualmente porque era trentino," Michele Caldarelli "Il Museo dell'aeronautica Gianni Caproni di Trento" *Archivio Attivo Arte Contemporanea*, June, 2020, <http://www.caldarelli.it/cosmogonie/caproni.htm>.

⁸² Fortunato Depero. 88ma Mostra Depero. *Pittura e arte applicata 1915-1951*. Prima presentazione di pittura nucleare (Rovereto: Manfrini, 1951). Rovereto, 11 de agosto- 11 de septiembre de 1951; Fortunato Depero. 94ª Mostra Depero (Trento: Temi, 1953). Trento, 28 de marzo-16 de abril de 1953.

⁸³ Mario Universo, *Fortunato Depero e il mobile futurista* (Venecia: Marsilio, 1990), 62.

⁸⁴ Gianpiero Gianì. *Fortunato Depero, futurista* (Milán: Edizioni della Conchiglia, 1977); Riccardo Maroni. *Fortunato Depero* (Trento: Arti Grafiche Saturnia, 1977).

⁸⁵ Fortunato Depero. *Antibiennale* (Rovereto: Manfrini, 1955).

⁸⁶ Maurizio Scudiero. *Depero. L'uomo e l'artista* (Rovereto: Egon), 567.

⁸⁷ Elena Albertini, *Fortunato Depero Epistolario. La sala del consiglio provinciale di Trento nelle lettere inedite al presidente dott. Remo Albertini* (Rovereto: Nicolodi, 2009).

⁸⁸ Bruno Passamani. *La Sala del Consiglio provinciale di Trento di Fortunato Depero* (Trento: Temi, 1990), 14.

⁸⁹ Bruno Passamani. *La Sala del Consiglio provinciale di Trento di Fortunato Depero* (Trento: Temi, 1990), 16.

⁹⁰ Bruno Passamani. *La Sala del Consiglio provinciale di Trento di Fortunato Depero* (Trento: Temi, 1990), 50.

⁹¹ Germano Celant. "Il look Depero" in *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942*, ed. Gabriella Belli (Florenca/Milán: Charta, 1992), 78.

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2021

Fecha de revisión: 5 de noviembre de 2021

Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2021