

## Las flores futuristas. Propuesta para una botánica artificial<sup>1</sup>

Juan A. Mancebo-Roca<sup>2</sup>

Recibido: 3 de junio de 2021 / Aceptado: 25 de enero de 2022

**Resumen.** Este artículo hace un recorrido por la naturaleza artificial y las flores propuestas por el futurismo italiano. Con la crisis provocada por la Primera Guerra Mundial, los intereses de la vanguardia se dirigieron hacia una totalidad creativa que superaría las disciplinas artísticas tradicionales aspirando a reconstruir el mundo bajo un nuevo prisma en el que las flores serían uno más de los campos de intervención. Giacomo Balla creará flores artificiales como variante de su investigación sobre la naturaleza desde la pintura a la flor objeto. Fortunato Depero proyectará un escenario de flora mágica, modelo que desarrollará en otros trabajos plásticos. Fedele Azari, por influencia de estos y de los manifiestos canónicos, teorizará sobre la flora artificial y los olores contemporáneos. Oswaldo Bot en los años treinta, reinterpretó el manifiesto de Azari dibujando noventa flores que trascendían lo artístico para llegar a lo psicológico. Los últimos años significan un *retour à l'ordre* en el que las flores futuristas mantienen un equilibrio entre la praxis futurista y un clasicismo impostado.

**Palabras clave:** Balla; Depero; Azari; flores; futurismo.

### [en] Futuristic flowers. An artificial botanical proposal

**Abstract.** This article explores the artificial nature and flowers of Italian futurism. With the crisis created by the First World War, the interests of the avant-garde were geared towards an imaginative totality that exceeded the traditional artistic disciplines and aspired to recreate the world under a new lens through which flowers would be another field of intervention. Artificial flowers were created by Giacomo Balla as a variant of his nature research from painting to the object flower. Fortunato Depero projected a scenario of magical flora, a model that he developed in other plastic works. Under the influence of these and the canonical manifestos, Fedele Azari theorized about artificial flora and contemporary smells. In the thirties, Oswaldo Bot reinterpreted the manifesto of Azari by drawing ninety flowers that transcended the artistic to reach the psychological. The last years are a *retour à l'ordre* in which futuristic flowers have maintained a balance between futuristic praxis and fictitious classicism.

**Key Words:** Balla; Depero; Azari; flowers; futurism.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Dos crisis para una propuesta creativa. 3. Hacia una intervención global. 4. Giacomo Balla. El paisaje y la flora futurista. 5. Fortunato Depero y la flora mágica. 6. La flora futu-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Universidad de Castilla-La Mancha. (España)  
E-mail: [Juan.Mancebo@uclm.es](mailto:Juan.Mancebo@uclm.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>

rista de Fedele Azari. 7. Las flores mecanizadas de Oswaldo Bot. 8. ¿Una nueva naturaleza muerta? 9. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Mancebo-Roca, J. A. (2022). Las flores futuristas. Propuesta para una botánica artificial. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (3), 987-1009, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.76382>

Las flores en general desentonan en nuestra modernidad mecánica y sintetizada  
Fedele Azari (1924, p. 2)

Nosotros los futuristas detestamos lo campestre, la paz del bosque, el murmullo del riachuelo  
Umberto Boccioni (1914, p. 21)

## 1. Introducción

“Basta de flores naturales” escribía en su manifiesto sobre la flora futurista Fedele Azari en 1924. Su iconografía estaba indisolublemente ligada al pasado y su concepto en la vanguardia italiana exigía una reformulación congruente con el programa transgresor que habían establecido desde sus primeros manifiestos. La percepción clásica de la naturaleza debía abolirse proponiendo la construcción de una flora artificial acorde con la nueva sensibilidad mecánica. Ese concepto no era nuevo, sino que partía de las investigaciones previas de Fortunato Depero y Giacomo Balla que constituían la evolución del dinamismo plástico de Umberto Boccioni. Depero había estudiado las posibilidades de una naturaleza artificial desde 1914, investigación a la que se unió Balla un año después, rubricando su colaboración en el manifiesto *Ricostruzione futurista dell’universo* (1915).

A partir de ese momento, la idea de la naturaleza en el futurismo sufrió una transformación radical y la representación de las flores abandonó la esfera de lo ambiental para equipararse al mundo de las máquinas como un nuevo elemento mecánico, conformando un motivo transgresor que desafiaba al pasado.

Por otra parte, la flora futurista suponía la concreción de uno de los modelos creativos que, tras la relectura de los manifiestos canónicos, habían reivindicado Balla y Depero, convirtiéndose en un elemento sobre el que establecer un juego de invenciones y “de provocación imaginativo-creativa” (Crispoliti, 1980, p. 252). La flora se convirtió en un espacio de investigación que tuvo resultados sorprendentes. Remodelar el universo significaba hacerlo con los elementos que no convergían con el programa de la nueva civilización como lo eran, por ende, la naturaleza y las flores.

Lejos de ser una más de las utopías de la vanguardia, las flores futuristas tuvieron una cronología que fue desde mediados de los años diez hasta los cuarenta. Balla las utilizaría como motivo para sus pinturas y crearía específicamente flores futuristas en dos periodos en los que evolucionarían desde piezas únicas a modelos para ser producidos en serie, además de incorporarlas a su trabajo durante su militancia vanguardista; Depero concebirá una naturaleza nueva en las que la flora y la fauna serían

el resultado de una desbordante fantasía ligada a lo mecánico; Azari, piloto aéreo y artista ocasional, estableció un modelo teórico que involucraba las propuestas plásticas surgidas a partir de *Ricostruzione futurista dell'universo* haciendo un guiño a las proclamas del periodo heroico. Finalmente, Oswaldo Bot, realizó noventa ilustraciones de flores bidimensionales cuya originalidad las ha convertido en una referencia esencial de la flora futurista. Asimismo, otros pintores futuristas como Leonardo Dudreville, Giannetto Malmerendi, Enrico Prampolini, Julius Evola, Farfa, Gerardo Dottori y Thayaht incorporaron episódicamente las flores a su imaginario plástico.

En los últimos años del movimiento, la flora futurista entroncaría con la tradición de la historia del arte que habían denostado, elaborando perfiles similares a los elementos con los que se quería acabar. Pese a ello, en estas manifestaciones se procesaron motivos plásticos discordantes como flores inventadas, tropicales y mecánicas, que constituían una hibridación entre tradición y vanguardia o, lo que es lo mismo, una naturaleza muerta replanteada.

## 2. Dos crisis para una nueva propuesta creativa

En el desenvolvimiento del movimiento futurista existieron dos crisis que condicionarían su desarrollo desde la mitad de los años diez, cuando la mayoría de los artistas vinculados reclamaban la intervención en la Primera Guerra Mundial, hasta mediados de los años cuarenta, en el que el movimiento desaparece coincidiendo con el deceso de su fundador Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). La primera, de orden teórico, tuvo que ver con la crítica y el abandono de movimiento por parte del grupo florentino dispuesto en torno a *Lacerba* (1913-1915). La publicación, de índole *parafuturista* en su inicio y adscrita al movimiento en su periodo de mayor implicación, se convirtió en el órgano propagandístico de la vanguardia italiana (Salaris, 1992, p. 67) y selló la adscripción al movimiento de los jóvenes florentinos comandados previamente por Giovanni Papini (1881-1956) y Giuseppe Prezzolini (1882-1982), que habían buscado la renovación de las artes y las letras italianas a través de las revistas *Leonardo* (1903-1907) y *La Voce* (1908-1916) y cuyo planteamiento antitradicional encajó con las aspiraciones de los futuristas milaneses. Pero Papini, Aldo Palazzeschi (1885-1974) y Ardengo Soffici (1879-1964) abandonarían el movimiento por su dogmatismo dejando al grupo huérfano de una ideología moderada en una Italia que, en palabras de Palazzeschi, miraba y solo tenía posibilidad en su pasado. Si las relaciones entre milaneses y florentinos no fueron nunca fluidas, el clima se enrareció tras varios desacuerdos publicados en *Lacerba* entre Boccioni y Papini. El artículo de este último, “Futurismo y marinettismo” (*Lacerba*, a. III, núm. 7, Florencia, 14 de febrero de 1915) escondía “un enunciado violentamente provocativo” (San Martín, 1991, p. 159) que cerraba la polémica anunciando con lucidez la deriva personalista que tomaría la vanguardia italiana (DeLillo, 2009, pp. 241-243).

El segundo momento crítico estaría condicionado por la desaparición de Umberto Boccioni (1882-1916) y de Antonio Sant'Elia (1888-1916) —que previamente se habían distanciado del grupo estética y políticamente—, así como el abandono hacia posiciones clasicistas de Carlo Carrà (1881-1966), Gino Severini (1883-1966) y Mario Sironi (1885-1961). Los otrora vanguardistas se revolvían contra la *guerra como única higiene del mundo* abrazando propuestas que denunciaban la absurda idea de

glorificar el belicismo que había quedado patente en el discurso de Giorgio De Chirico (1888-1978). A finales de 1915, el *retour à l'ordre* de Carrà remitiría directamente a los pintores de los siglos XIV y XV, replanteándose la espacialidad de la geometría euclidiana, los ángulos de su valor constructivo y la *section d'or* que resumirá en los textos de 1916 *Parlata su Giotto y Paolo Uccello costruttore*.

Por otro lado, dentro del grupo futurista había tenido lugar la “crisis figurativa” (Crispolti, 1990, p. 23) de corte neocézanniano en la obra de Boccioni. La estética futurista había establecido una compleja labor de adaptación y construcción desde el divisionismo hasta el dinamismo plástico que, con el cambio de orientación en las investigaciones de Boccioni, constituirían un renovado espacio sobre el que plantear nuevas propuestas.

Giovanni Papini se refirió retrospectivamente a este periodo de fractura y transición en su *Esperienza futurista* (1919): “la primera generación futurista había desaparecido casi por completo después de la muerte de Boccioni. Marinetti, predestinado a convertirse dentro de poco en guerrero y político, realizaba, por fin, su ensueño práctico: la unidad de la fe y de los fieles” (Papini, 1963, p. 741).

### 3. Hacia una intervención global

El cambio de orientación en la investigación de la imagen, así como el vacío dejado por Boccioni, provocó que los artistas canónicos vinculados al futurismo buscaran otras alternativas. Pese a la poderosa maquinaria propagandística que defendía la creación *ex novo*, hasta el momento el programa futurista apenas había realizado propuestas relevantes más allá de la pintura y la literatura. A partir de entonces, los intereses de los futuristas estarían determinados por actitudes que pretendían independizarse de los preceptos cubistas (Severini, 2008, pp. 205-300) encabezados por Giacomo Balla (1871-1956) que había sido uno de los primeros pintores adscritos al futurismo.

A finales de 1914, el pintor de origen piamontés había planteado un cambio de orientación desde la lectura cronofotográfica hacia una abstracción que establecería los principios esenciales de la traslación de las líneas-fuerza, periodo en el que “comienza a reconocerse la verdadera estructura de Balla y el futurismo romano, sintético, analógico, proto-abstracto, como polo alternativo al de Boccioni y su futurismo analítico” (Scudiero, 1991, p. 53). Además, la influencia de Balla fue más allá de su propuesta artística a través de su estudio y sus aprendices –Lucio Venna (1897-1984), Antonio Fornari (1902-1981), Virgilio Marchi (1895-1960) y Gino Galli (1893-1954)– que actuaron como nexo entre el futurismo inicial y los artistas que se vincularían al movimiento tras la guerra, conformando una nueva forma de vida y una nueva visión del mundo (Blom, 2010, p. 279).

En este sentido, es necesario señalar al más aventajado de sus discípulos, el artista trentino Fortunato Depero (1892-1960). Con Depero existe una problemática determinada por su adscripción al movimiento que ha provocado un desequilibrio en su lectura historiográfica hasta finales de los años noventa del pasado siglo (Mancebo Roca, 2020, pp. 72-73). Al no pertenecer al grupo primigenio de pintores que se concentraron en torno a Marinetti, fue considerado como una figura secundaria que continuaba la obra de Balla –si bien es cierto que el turinés, por deseo

de Boccioni, tampoco expuso en las muestras de 1911 en Milán y 1912 en París<sup>3</sup>-. En 1913 Fortunato Depero se había trasladado a la capital italiana donde frecuentaría la galería permanente de Giuseppe Sprovieri en la que quedó fascinado por la muestra de Boccioni (Depero, 2012, p. 12). Admitido oficialmente en el grupo por mediación de Balla en la primavera de 1915 (Belli, 1992, p. 533), participó en la *Esposizione Libera Futurista* (Depero, 2003, pp. 91-93). Desde ese momento, Depero y Balla elaboraron un programa creativo similar, compartiendo experiencias sobre el desarrollo de los *complessi plastici* en los que investigaban la incorporación del movimiento y el ruido *-moto-rumore-* a la obra de arte (Lista, 2008, pp. 279-293).

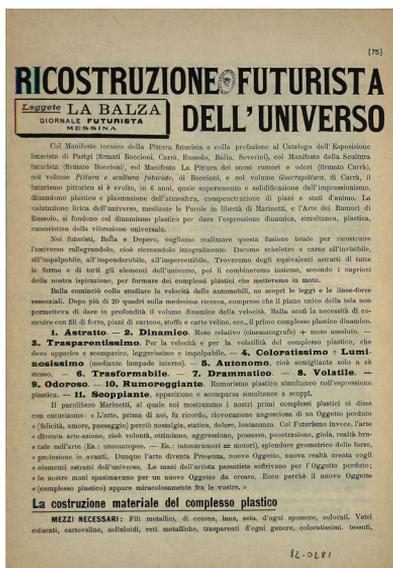


Figura 1. Giacomo Balla y Fortunato Depero. *Ricostruzione futurista dell'universo*. Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia, 61, Milán, 11 de marzo de 1915. (<http://futurismo.accademiadellacrusca.org>).

De ese laboratorio de experiencias surgió *Ricostruzione futurista dell'universo* (Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia, 61, Milán, 11 de marzo de 1915), que iniciaba la fase sintética del futurismo y estructurará gran parte de sus actividades en los años veinte y treinta. El texto había sido anticipado en otros escritos como *Il vestito antineutrale* (Direzione del Movimento Futurista: tip. A. Taveggia, Milán, 11 de septiembre de 1914) de Balla y *Complessità plástica- Gioco libero futurista- L'essere vivente artificiale* escrito por Depero entre noviembre y diciembre de 1914 (2012, pp. 14-28). Este manuscrito, del que tenemos conocimiento por las placas fotográficas custodiadas por el Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), eran catorce páginas escritas con tintas de colores y partía de las teorías de Boccioni apuntadas en el *Manifesto Tecnico della Scultura Futurista* (Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia 61, Milán, 11 de abril de

<sup>3</sup> Umberto Boccioni consideraba que Balla era un pintor demasiado fotográfico, escasamente receptivo a su teoría de los “estados de ánimo”. Por otra parte, su inscripción en el catálogo de la exposición parisiense con una sola obra “manifiesta poca disponibilidad en la confrontación de la aventura futurista” (Lista, 2010, p. 240).

1912) y de *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)* (Edizioni Futuriste di “Poesia”, Milán, 1914) que premonitoriamente había anunciado que “el hombre [...] creará seres vivos con la mecánica” (Boccioni, 2004, p. 19). Como indica Cavaldini (2010, p. 27), la idea del futurismo como intervención global aparece presente de manera velada en *La pittura dei suoni, rumori e odori* (Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia, 61, Milán, Milán, 11 de agosto de 1913) de Carlo Carrà, así como en las experiencias cerebristas de los hermanos Ginanni Corradini, Bruno Corra (1892-1976) y Arnaldo Ginna (1890-1982) y, en menor medida, Emilio Settimelli (1891-1954).

*Ricostruzione futurista dell’universo* buscaba la superación de las disciplinas tradicionales a favor de una intervención global que “proclama la abolición de los géneros y la tensión hacia la obra de arte total” (San Martín, 1991, p. 175). Esa fase sintética conducirá, a partir de 1918, a la fase mecánica del movimiento “primero en términos de lenguaje y luego en términos explícitamente temáticos” (Crispoliti, 1990, p. 27) –con variantes ligadas al constructivismo como apuntaban Ivo Pannaggi (1901-1981) y Vinicio Paladini (1902-1971)– convirtiéndose en uno de los espacios teóricos de referencia para las propuestas de la vanguardia italiana. Las experiencias derivadas del manifiesto convivirían con las prácticas aeropictóricas y con manifestaciones artísticas en las que se permeabilizaba una posición explícitamente política.

Balla y Depero, que firmaron el texto como “abstractos futuristas”, apuntaban sus ideas sobre el paisaje artificial como evolución de las primeras síntesis de la velocidad de los automóviles de Balla: “nos ha revelado un paisaje abstracto de conos, pirámides, poliedros, espirales de montes, ríos, luces, sombras. Por tanto, una profunda analogía existente entre las líneas-fuerza esenciales de la velocidad y las líneas fuerza esenciales de un paisaje” (Balla y Depero, 1915, p. 3). A partir de esa premisa, buscaron un paisaje dinámico de carácter abstracto, una variante de la arquitectura que llevaría a la creación de elementos originales como el de “un jardín primaveral bajo el viento nos hace intuir las flores mágicas transformables de movimientos-ruídos” (Ibíd., p. 2) constituyendo el núcleo teórico sobre el que se articularían las propuestas del movimiento italiano en los siguientes años.

#### **4. Giacomo Balla. El paisaje artificial y la flora futurista**

Las flores futuristas de Giacomo Balla supusieron la incorporación de elementos basados en la naturaleza a su producción tras su colaboración con Serguéi Diághilev (1872-1929) en *Feu d’artifice* (1917) que se podría identificar como la aplicación del campo escénico a la plástica. Por otra parte, las flores de Balla culminarían el proceso de interpretación artificial que había desarrollado en su obra pictórica ya que la naturaleza constituiría uno de sus ejes argumentales antes de su experiencia vanguardista condicionado por las vistas desde su estudio a villa Borghese. Ada Masoero ha insistido en el referente figurativo vegetal puesto que las interposiciones de las hojas que aparecen en sus obras son las que observaba en su estudio de Parioli. La transformación del paisaje a través de las líneas de velocidad del vuelo de los pájaros estaba concebida “superponiendo ondas cinéticas que transforman su contemplación. Una descomposición analítica del movimiento que el pintor definía como investigaciones cinemáticas” (Masoero, 2004, p. 11).

A este respecto la pintura *Leggerezza di rose* (1916) investigaba la simetría de las flores en una composición similar a las futuras formas de Roscharch. Balla utilizaría frecuentemente este desdoblamiento en cuadros y elementos de decoración basándose en sus ensayos sobre las *compenetrazioni iridiscenti* de las pirámides de Lambert. Maurizio Fagiolo dell'Arco reconocía que *Leggerezza di rose* era una pieza pionera en las investigaciones sobre la flora artificial del pintor incidiendo en su “vibración prismática” (Fagiolo dell'Arco, 1998, p. 69). La simetría y la descomposición floral aparecería así mismo en *Futurfiore* (1918) un ramo de seis rosas a partir de elementos redondeados que demostraba su interés por las flores y sus variaciones en la pintura y las artes aplicadas. En *Fiore futurista* (1920) se encontrarían las características que trasladaría a sus flores tridimensionales: las formas inventadas, los motivos vegetales exagerados, los colores aleatorios, la simetría y la estructura en cruz. Por otra parte, hacía referencia a una abstracción mecánica más que a una naturaleza libremente interpretada que constituiría una prefiguración axonométrica de sus flores futuras.

Las flores de Balla eran *esculturas de viaje* elaboradas con láminas de madera de tamaño variable que se montaban y desmontaban desestructurando las formas anteriores para recomponerlas aplicando los principios apuntados en *Ricostruzione futurista dell'universo*. Pese a que su datación es conflictiva (Lista, Baldacci, Velani, 2008, p. 190) sus primeras versiones estarían comprendidas entre 1918 y 1922, caracterizadas por una “acentuada sensibilidad plástica, con incorporación de elementos de madera, coloreados intensamente de manera abstracta y de notable espesor” (Crispolti, 1980, p. 255).

Las flores eran de tamaño medio y estaban construidas con fragmentos de madera maciza de perfiles irregulares. El carácter imaginativo y la intensidad de los colores redefinían la aproximación al mundo infantil apuntada en *Ricostruzione futurista dell'universo*. Por su especificidad, constituían un mundo propio a medio camino entre el juguete y un elemento decorativo (Cavaldini, 1998, p. 258). Pese a su tamaño, la intención del piemontés era la de ejecutar modelos de dos metros de altura, como atestigua la documentación gráfica en la que el pintor y sus hijas Luce y Elica sostenían uno de los ejes de la *Fiore futurista* tridimensionalizada en el jardín de su casa. Concebidas como organismos exentos, la vinculación con otras piezas determinaba la decoración de su Casa d'Arte Futurista y la idea de un jardín artificial en el que las flores futuristas se completarían y servirían de contrapunto a las flores y plantas naturales. A través de las ellas, por otra parte, definía su proyecto de elaboración de una naturaleza artificial basada en la tecnología con la intención de producirlas en serie. Balla transformaría los caracteres y colores vegetales en elementos radicales que evolucionaban a nuevas formas.

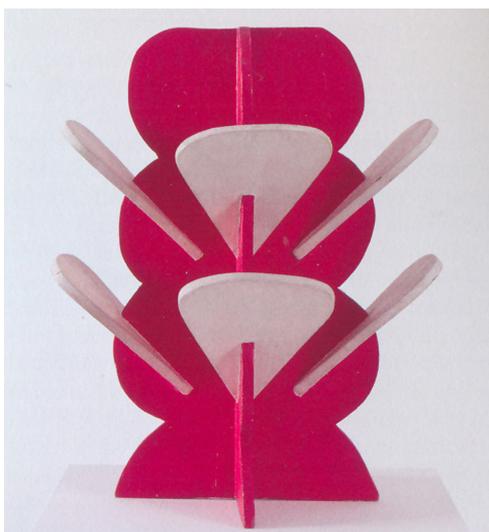


Figura 2. Giacomo Balla. *Flor futurista*, 1920. Madera policromada, 50 x 42 x 42 cm. Colección VAF-Stiftung, Mart, Rovereto.

En cuanto a los modelos específicos, *Fiore futurista azzurro, verde e blu* (1918) y *Fiore futurista celeste e azzurro* (1918) se ubicarían en el techo para responder al movimiento tintineante de las flores impulsadas por el viento. El resto de sus diseños estaban condicionados por las formas extravagantes y los colores llamativos. En este sentido, *Fiore futurista verde azurro e blu*, *Fiore futurista legno naturale e rosso* y *Fiore futurista legno naturale, blu e nero*, todas de 1920 aprox., se asemejan formalmente a cactus en los que las espinas se proyectaban hasta transformarse en una estrella iridiscente. Definidas por sus formas redondeadas, *Fiore futurista arancione e verde* y *Fiore futurista verde e lilla*, estaban construidas a partir del montaje de los pétalos que contrastarían con el cuerpo central estableciendo un montaje más complejo. En cuanto a *Fiore futurista verde, rosa e giallo* (1920) la cúpula se estiliza hasta convertirse en un motivo arquitectónico, mientras las puntas se multiplican en infinidad de direcciones y composiciones en *Fiore futurista rosa giallo, arancio e lilla* (1920). Las flores no solo respondían a patrones decorativos, sino que investigó algunos modelos con un carácter netamente funcionalista como el *Porta cappello in forma di fiore* (1920) destinada a ser un portasombreros. Todas ellas estaban caracterizadas por una rigurosa geometría que remitía a la mecánica y a la condición artificial reconocible de la vanguardia italiana.

Las flores futuristas aparecerían en diversas instantáneas en color y blanco y negro de la Casa de Arte Balla y afloraban en las habitaciones como elementos complementarios del mobiliario. En el jardín se contraponían y complementaban a la flora y las plantas naturales como si fueran una evolución tecnológica y prefiguración de la naturaleza futura. Las flores de Balla, en sus infinitas variaciones, constituirían la búsqueda de una naturaleza imposible,

El punto álgido en la búsqueda del objeto perdido (como decía Marinetti) [...] También este tentativo de restaurar, en un sentido nuevo, el culto de la Diosa Naturaleza en contraposición a la máquina-diablo, es un legado del *art nouveau* [...] Ba-

Illa hace una flor alta como un árbol, pero que se asemeja a un armario; traduce en términos geométricos un hecho orgánico; recrea la creación; demuestra pacientemente que también la naturaleza puede hacerse artificial. Una propuesta que tendrá una consecución imprevisible en el arte actual (Fagiolo dell'Arco, 1988, p. 69).

## 5. Fortunato Depero y la flora mágica

La flora futurista de Fortunato Depero estaría vinculada a los *complessi plastici*, a la pintura y al teatro en los que llevaría a cabo sus fábulas mecánicas sobre un mundo orgánico en permanente transformación. Así mismo, la flora deperiana estuvo ligada a la fauna, una “flora transparente y fauna metálica: paisajes líquidos e iluminaciones construidas” (Depero, 2012, p. 192) buscando la reelaboración total de la naturaleza.

En 1916, tras su experiencia con los *complessi plastici*, Depero concebirá una vegetación transformada como espacio ambiental externo que se confrontaría con la metrópoli y en el que el punto cinético era esencial (Crispolti, 1980, p. 252). Esa naturaleza modificada aparecería abocetada en el complejo plástico *Vegetazione a deformazione artificiale* (1916).



Figura 3. Fortunato Depero. *Scenarioplastico per Le Chant du Rossignol*, 1917 (Reconstrucción de Enzo Cagno, 1981). Mart, Rovereto.

En un proceso contrario al de Balla, las intuiciones sobre la flora que Depero había desarrollado en su obra plástica se trasladarían al espacio escénico. En noviembre de 1916, Mihail Lariónov (1881-1964) organizó una visita al estudio romano de Depero en la via Terenzio del barrio de Prati a Serguéi Diághilev y a Léonide Massine (1895-1979). El productor ruso quedó impresionado por el “grupo de flores futuristas construidas a mano” (Lista, 2012, p. 243) y le comisionó a Depero *Le Chant du Rossignol* (Boschiero, 1989, s.d.). Resolvieron un contrato de un escenario y treinta y cinco vestidos basados en el cuento de Andersen, musicalizado por Igor Stravinsky (1882-1971). *Le Rossignol* había sido puesto en escena en 1914 por los Ballets Rusos en el Teatro Nacional de la Ópera de París con escenografía y vestuario de Alexandre Benois (1870-1960). Diághilev, devolviéndole el título primitivo, se lo comisionaría en 1929 a Oscar Schlemmer.

Para Depero, el encargo suponía un desafío, ya que se consideraba un pintor que debía trasladar los presupuestos apuntados en *Ricostruzione futurista dell'universo*. Para ello proyectaría un escenario en el que destacaba el diseño de un gran jardín artificial de flores gigantescas que bautizó como *flora mágica* y que hacía referencia a los suntuosos jardines del emperador que se describían en el cuento: “El jardín estaba lleno de flores maravillosas, y de las más bellas colgaban campanillas de plata que sonaban para que nadie pudiera pasar de largo sin fijarse en ellas” (Andersen, 2016, p. 3). El artista ideó un escenario plagado de flores mecánicas a partir de una gran columna central que contendría la estructura y sobre la que distribuiría la flora tridimensional. Según sus bocetos, este tronco de madera tendría cinco metros y medio dividido en dos partes destinados a la distribución de cuatro grupos de flores. Otro dibujo representaba las veinticuatro piezas fraccionadas en doce flores y doce tallos. Para construir las formas fantásticas Depero utilizaría cartones de colores, telas, linóleo, alambre, trozos de madera y otros elementos flexibles que resumió en *Teatro plástico Depero-Principi ed applicazioni* (1919),

[...] un escenario construido que consistía en una gigantesca flora tropical mecánica: hojas-cristales de siete metros; coronas de sonoras campánulas geométricas, puntiagudas, dentadas, con estrellas amarillas y troncos rojos con espinosísimos; jardín intrincado mecánico fluorescente; sonoridad plástica; auténtica cristalización de una orquesta festiva (Depero, 2012, p. 63).

Los elementos artificiales del escenario se compenetrarían con un vestuario condicionado por la forma y el crecimiento vegetal. Este planteamiento lo había desarrollado anteriormente en el vestuario de *Mimismagia* (1916), un espectáculo “mímico-mágico-acrobático” (Boschiero, 1989, p. 38) para el que diseñó vestidos transformables. Estos estaban concebidos en función de los movimientos de los actores que los activarían iniciando una mutación orgánica, siendo así mismo “el punto intermedio del paisaje de los complejos plásticos en el retorno a la figuración” (Scudiero, 2004, p. 17). Esta idea la apuntaría en su manuscrito *Vestito ad apparizione* (1916), que señalaba el equivalente mágico-mecánico que articulaba los diversos movimientos del armazón del actor (Depero, 2012, p. 36).

Depero intentó trasladar la experiencia del vestuario de *Mimismagia* a *Le Chant du Rossignol*, pero la aplicación no fue como deseaba. Desde el comienzo encontró dificultades técnicas ya que los trajes obedecían a una dinámica que “imitaba las formas propias del macrocosmos vegetal que las envuelve” (Lista, 2013, p. 30). Los mismos hacían referencia al concepto de über-marionette puesto que el bailarín se convertía en el soporte que activaría los distintos mecanismos del traje. Depero incidió así mismo en los colores vivos y en los procesos de transformación orgánicos como elementos que potenciaban el discurso vegetal colocando en los apéndices del vestuario motivos como flores, tallos, pétalos y formas dentadas que definía como,

[...] vestidos rígidos, sólidos en su composición, mecánicos en los movimientos; ensanchamientos grotescos de brazos y piernas anchas y chatas; manos como cajas, como discos, como abanicos de dedos larguísimos, puntiagudos o que suenan; máscaras doradas o verdes que representan solo una nariz o un vistazo o una boca alegrísima y luminosa de espejo; capas como campanas, pantalones y mangas campaniformes; todo poliédrico en sentido asimétrico, todo destornillable y móvil (2012, p. 62).

Existen una serie de fotografías del escenario de la vegetación mágica, de la estructura y de algunos detalles de los fragmentos de las flores que atestiguan el esfuerzo del artista para poder sacar adelante el proyecto. Pese a su interés, el entusiasmo del productor y los elogios de Massine y de Lariónov –que adquiriría un par de bocetos que inspirarían el “Teatro Ruso, Gontcharova-Lariónov” y que motivó interpretaciones erróneas de Margherita Sarfatti (Scudiero, 2004, p. 41)– la obra no se estrenaría, lo que afectó profundamente al artista (Boschiero, 2013, p. 17).

La imposibilidad de llevar a cabo el encargo en el tiempo acordado estuvo condicionada por varios factores: la minuciosidad de Depero; la dificultad técnica para concretar las formas de las flores del escenario y el vestuario; la limitación del movimiento de los actores y de su protagonista León Massine y la colaboración que le requirió Diaghilev para el vestuario de *Parade* (1916-17). Pero no todos los problemas estuvieron asociados a Depero. Stravinsky no terminó la partitura a tiempo y la llegada de Jean Cocteau (1889-1963) y la incorporación de Picasso (1881-1973) a los Ballets Rusos terminó con el proyecto en junio de 1917, alejando a Diaghilev de la órbita futurista. *El canto del ruiseñor* se representaría en París en 1920 con vestuario de Henry Matisse.

Depero siempre tuvo presente la colaboración con Diaghilev y reutilizó sus flores mágicas y los trajes en otros proyectos. En agosto de 1918 publicó uno de sus vestidos en la portada de la revista *In Penombra* (Scudiero, 1998, p. 40). En 1921, escribió *Autopresentazione*, texto para su muestra en la Galleria Centrale di Palazzo Cova de Milán, en el que se refiere a su trabajo como “un gigantesco escenario plástico floral [...] cuarenta vestidos plásticos, trajes de apariencia rígida y formas geométricas mecánicas, sujetos a mímicas automáticas” (Depero, 2015, p. 398). También dedicaría tres páginas a *Le Chant du Rossignol* en su libro *Depero Futurista 1913-1927* (Dinamo Azari, Milán, 1927) en el que reproduciría cuatro imágenes del escenario y algunos diseños de vestuario.

La influencia de la flora fantástica se trasladaría a otros proyectos escénicos en los que la naturaleza artificial adquiriría protagonismo. Sus *Balli Plastici* –marionetas para un teatro infantil concebido con Gilbert Calvel (1883-1927)–, harían referencia a “payasos; ciudades luminosas, floridas, calles de oro y árboles de cristal [...] paisajes tropicales de fuego” (Depero, 1940, p. 212). Depero hablaba de los efectos vegetales que buscaba a través de sus marionetas puesto que a través de los vórtices de los giros cada vez más acelerados se convertían también en un vórtice floral. En su texto *Ricostruire e meccanizzare l'universo* (1919) retomaba el tema de las flores como elementos fundamentales de su *Teatro plastico*,

Pensad, por ejemplo, como pueda seducir reproducir en escena el desarrollo de una flor fantástica, el despuntar de un casi invisible brote hasta el máximo esplendor que puede alcanzar la flor en una zona tropical imaginaria, ya sea mecánica o eléctrica y pirotécnica (Depero, 2012, p. 70).

En ese periodo la flora mágica se convertiría en referente de sus cuadros. Flores carnívoras y flores tropicales en convivencia con insectos gigantes establecen los elementos centrales de la abstracción analógica de *Danza di Chiofissi* (1918). En los cuadros *Balli Plastici*, *Marionette dei Balli Plastici* o *I Miei Balli Plastici* (1920) la flora futurista se transformaba en un mecanismo abstracto que, junto a la fauna, estructuraba en su cuadro-manifiesto *Flora e fauna mágica* (1920) una variación futurista del jardín del Edén.



Figura 4. Julius Evola. *Mazzo di Fiori*, 1917. Óleo/ cartón, 50 x 50 cm. Colección privada, Roma. Massimo Carpi.



Figura 5. Enrico Prampolini, *Bozzetto per Tamburo di Fuoco*, 1924. Témpera/ papel, 38,5 x 57 cm. Museo Nacional del Teatro. Praga.

Las flores de Depero se convertirán en un modelo arquetípico para otros futuristas. Julius Evola (1898-1974) reinterpretaría la flora mágica en *Mazzo di fiori* (1917-1918), focalizado en las estrellas y los planos. Del mismo modo, recrearía una serie de fuerzas abstractas esotéricas que lo ligaban con la pintura y al pensamiento de Balla. Las flores y la selva tropical de los *Balli plastici* tienen reminiscencias en la escenografía *Il tamburo di fuoco* (1922) de Enrico Prampolini (1894-1956), cuyas formas y colores fantásticos remitían a los términos selváticos apuntados por Depero. La influencia de las flores-escultura de Balla aparecía en el boceto para escenario de *L'après-midi d'un faune* (*La siesta de un fauno*) de Stéphane Mallarmé (1842-1898) para el Teatro del Colore de Roma (1920).

## 6. La flora futurista de Fedele Azari: una propuesta teórica.

A mediados de los años veinte, el futurismo manifestaba señales de agotamiento al verse superado por los presupuestos de la máquina que habían defendido desde su fundación. Por otra parte, ese empobrecimiento se vio lastrado por intentar arrogarse un lugar privilegiado entre los estilos artísticos adscritos al régimen mussoliniano. El movimiento había pasado de la reivindicación de la locura —en el que pretendía terminar con el estatus cultural y social que remitiera al pasado— a intentar perpetuarse colaborando con el fascismo. Por lo tanto, se había convertido en un movimiento de supervivencia, cuyos gestores estaban más preocupados por el número de militantes y acciones que por la calidad e innovación de sus propuestas y en el que se vislumbraba claramente su conversión en uno de los epígonos culturales del fascismo.



Figura 6. Fedele Azari. *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali. Manifesto futurista* (Direzione del Movimento Futurista: piazza Adriana 30, Roma, noviembre de 1924. Congreso Futurista, Milán, 1924. (<http://futurismo.accademiadellacrusca.org>).

En ese contexto aparecerían las nuevas propuestas de la flora futurista a partir de la relectura de los trabajos de Balla y Depero en la hoja suelta de Fedele Azari (1895-1930) *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali. Manifesto futurista* (Direzione del Movimento Futurista: piazza Adriana 30, Roma, noviembre de 1924) cuya publicación coincidió con el Congreso Futurista celebrado en el teatro Dal Verme de Milán (Salaris, 1992, pp. 138-141). Empresario, promotor y piloto, Azari tuvo intuiciones respecto a diferentes campos creativos de la vanguardia italiana, iluminando carismáticamente sus inicios pero sin profundizar en ninguno de ellos, si bien es cierto que sus visiones se cumplirían proféticamente en algunas disciplinas tales como la aeropintura —su cuadro *Prospettive di volo* (1926) fue el prefacio de la poética aeroplástica—, la coautoría del *Primo dizionario aereo italiano* (Morreale, Milán, 1929) o el *auto-réclame* publicitario que desarrollaría Fortunato Depero.

El trabajo de Balla y Depero determinaría la redacción de *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali*, articulado sobre el desprecio a la naturaleza que

habían mantenido la práctica totalidad de las proclamas desde *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, Edizioni di “Poesia”: via Senato 2, Milán, 1911 (Marinetti, 1968, pp. 14-26). Teóricamente se asemejaba a la propuesta de Carlo Carrà (1871-1966) *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* (Direzione del movimento Futurista: corso Venezia 61, Milán, 11 de agosto de 1913) que mantenía que la pintura debería crear paralelismos con los elementos dinámicos de la forma, colores, sonidos y olores, y que afirmaba que estos solo eran diferentes en la intensidad de la vibración.

Las flores habían sido uno de los temas vinculados a la historia del arte y su representación era necesariamente antimoderna, tediosa y pasadista: “Las flores han permanecido monótonamente inmutables a lo largo de los milenios, para deleite de los multiformes romanticismos de todas las épocas y como expresión del mal gusto en los más banales decorativismos” (Azari, 1924, p.1). Para superar ese anacronismo, proponía la aniquilación de las flores naturales y su sustitución por flores sintéticas que transustanciarían los motivos clásicos en elementos artificiales y contemporáneos. Las flores tradicionales eran *pasadistas*, con elementos irrelevantes, colores convencionales y formas indiferentes, y debían condenarse al ostracismo. Fedele Azari no atacaba toda la flora natural y, al igual que Depero, salvaba las variedades tropicales ya que su colorido, voluptuosidad y novedad coincidían con el mensaje renovador de la vanguardia italiana.

Del mismo modo, señalaba la decadencia de la flora tradicional en cuatro puntos: el primero, por la fragilidad de sus colores opuestos a una modernidad intervenida por la síntesis cromática y la estilización de formas; el segundo definido por la velocidad, ya que la nueva sensibilidad haría que las flores tradicionales pasaran desapercibidas; en tercer lugar su fragancia no era adecuada puesto que la multiplicación sensorial que sufre el sujeto contemporáneo necesitaría captar olores más poderosos que únicamente podrían ser creados artificialmente, abogando por la elaboración de una flora sintética; el cuarto punto criticaba que la flora hubiera sido un motivo arquetípico de la historia del arte,

[...] en literatura, en pintura o en la realidad de la vida se ha usado y abusado de las flores hasta la náusea, ya como imagen, ya como tema pictórico o decorativo. Nuestro gusto, por el contrario, está siempre a la búsqueda de nuevas formas mediante la evolución de la moda, del estilo, del arte en general (Azari, 1982, p. 64).

Fedele Azari reivindicaba la creación de una flora futurista “originalísima, absolutamente inventada, coloreadísima, perfumadísima y, sobre todo, inagotable por la infinita variedad de los ejemplares” (Azari, 1924, p. 2) que terminaría con la monotonía de las flores naturales.

El escrito proponía los equivalentes plásticos de olores artificiales estableciendo la correspondencia entre colores y esencias de la flora futurista. Para demostrar la relación apuntaba a la incorporación de perfumes sintéticos, extendiendo sus investigaciones a la creación de “interpretaciones plásticas de los olores de la modernidad (el de la gasolina, el del ácido fénico, o el del cloroformo)” (Azari, 1924, p. 2). Plantaba también el uso de materiales no tradicionales como “sedas, terciopelos, telas coloreadas tensadas con alambres o pegadas en cartones, madera pintada, celuloide, papel de estaño, etc.” (Ibidem), mencionando las condiciones sensitivas exploradas por el futurismo en sus *serate* y la cualidad háptica de las tablas táctiles a partir de la interpretación de *Il Tattilismo* (Marinetti, 1998, pp. 159-166).

## 7. Las flores mecanizadas de Oswaldo Bot

Como hemos apuntado, la mayoría de las acciones futuristas a partir de mediados de los veinte fueron formulaciones revisionistas ligadas al trabajo y a teorías previas. En este sentido se articularían las flores futuristas de Oswaldo Bot (1895-1958), que se retroalimentaban del texto de Fedele Azari así como de las experiencias de Balla y Depero. Bot (acrónimo de Barbieri Oswaldo Terribile) se había adherido al futurismo en octubre de 1928 y actualizó las investigaciones previas para realizar la última aproximación al fenómeno de las flores futuristas. Previamente había dedicado algunos cuadros a las flores como *Fiori* (óleo/cartón, 30 x 34,5 cm) y *Vaso di fiori* (collage 8 x 10 cm). En 1930 pintaría *Fiore futurista* (óleo/cartón, 27 x 40 cm.) y un año antes, en la Mostra di trentatré artisti futuristi, expuso *Fiori artificiali*, que fue adquirido por el editor Gorlini (Fugazza, 1999, p. 10).

En junio de 1930 publicó *Flora futurista-90 illustrazioni* en la editorial Mario Casarola de Piacenza, un volumen que se presentaría por iniciativa de Marinetti en el Salón del Libro de Milán (Sesta y Lodi, 2017, p. 16). El libro se puede considerar una continuación de las síntesis gráficas publicadas un año antes en *Auto-ritratto futurista*, cuya ilustración *I bimbi*, insertaba el tema de las *fiori di serra*. El libro incluía cincuenta reproducciones en tinta china con textos explicativos que intentaban trazar la personalidad y los estados de ánimo del autor (Fugazza, 1998, p. 9).

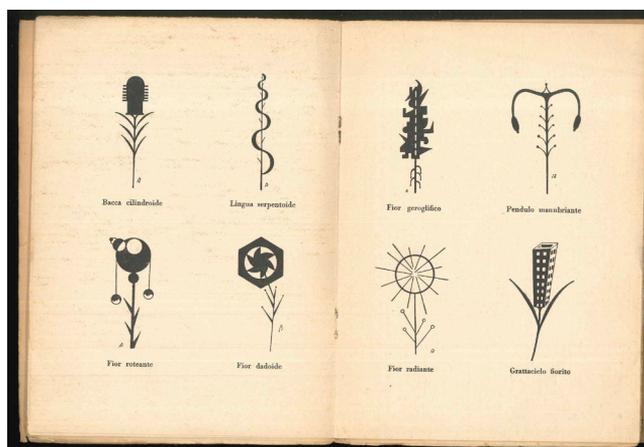


Figura 7. Oswaldo Bot. *Flora futurista-90 illustrazioni*. Ed. Mario Casarola, Piacenza, 1930. Archivio dell'900. Mart, Rovereto.

*Flora futurista-90 illustrazioni* –probablemente la obra más relevante de la obra gráfica de Bot (Pasquali, 1990, p. 190)– desarrollaba ochenta flores futuristas bidimensionales que adquirirían todas las formas e influencias previas de la máquina y la metrópoli contemporánea. Asimismo, en las tres últimas páginas se reproducían tres construcciones tridimensionales: *florilegio meccanico*, *ebrezza fiorita* y *flora propulsante*. El libro contenía un prólogo de Aldo Ambroglio que enfatizaba el carácter mecánico de las flores,

La romántica ofrenda floral es vencida por la flor dinámica de nuestra existencia mecanizada. He aquí como el tornillo, la rueda, la dinamo, el volante, el carbura-

dor, hacen florecer con sus nuevas armonías la decoración ambiental. El bruñido metal, sólido y cortante, reluciente al reflejo de luces y de sombras, abre un campo nuevo a la tenue delicadeza de la flor destinada a la armonía breve de su vana existencia (Ambroglio, 1930, p. 9).

Las flores de Bot hacían alusión a una nueva configuración de la modernidad sin relación con las metamorfosis floreales precedentes (Fugazza, 1990, p. 12). Su originalidad llevó al periodista Pio Bertolasi a publicar cinco de sus flores en *La Scure* el 19 de abril de 1930. Ese año, el deseo de experimentar con esos formatos llevó a Bot a la realización de cinco ejemplares de flores metálicas: *Fiore traguardo*, *Paracadute*, *Collo d'oca*, *Gratacielo Fiorito* y *Valvola*, ejecutadas en metal pintado con una altura entre 52 y 60 cm y que fueron adquiridas para las colecciones de la Società Venchi de Turín. En la II Mostra dell'Artigianato Piacentino de 1931 expuso una versión en tela realizada con la colaboración de Gennaro Lamberti (Pascuali, 1990, p. 27).

En 1932, Bot publicó un en un nuevo volumen titulado *Flora futurista (Flora meccanica)*. Edizioni Futuriste de “La Fionda” Tip. Cart. E. Rebecchi, Piacenza, s. d. con dieciséis esculturas metálicas que adoptaban una curiosa fisionomía mecánico-vegetal. En la introducción Edigio Carella subrayaba “una vitalidad llena de suavidad, de elegancia, de color, de perfume secreto y escondido” (Fugazza, 1999, p. 14) de la serie de flores que fue adquirida por la empresa Unica de Turín. En 1934 Bot publicó *Dux*, que contenía catorce versiones del retrato de Mussolini (Fugazza, 2003, p. 148) y en el que incluía dos variaciones ligadas a las flores, una de ellas una revisión de *Fior bombato*, convertida en una mussoliniana flor futurista. Protegido por Italo Balbo (1896-1940) participó en la campaña de Libia, pero tras la muerte del piloto tuvo que volver a Italia, periodo en el que su obra se hizo más conservadora acercándose a los postulados de Giorgio Morandi (1890-1964).

Pese a ser el menos conocido de los artistas citados en este estudio, ya que pertenecía a la última generación de creadores vinculados al movimiento futurista, la propuesta de Bot ha sido la que ha tenido un mayor número revisiones por la posibilidad de interpretar libremente esos proyectos. De hecho, en la muestra *Futurismo & Futurismi* comisariada por Pontus Hultén en el Palacio Grassi de Venecia en 1986 –primera gran exposición histórica de referencia internacional del movimiento– se reconstruyeron sus flores. La galería Biffi de Piacenza las volvió a construir en la muestra homenaje “La flora meccanica di Oswaldo Bot” que tuvo lugar entre septiembre y octubre de 2015. La capacidad de intervención de los modelos de Bot ha provocado que sea una referencia para las escuelas de diseño en el que el proceso apuntado en *Ricostruzione futurista dell'universo* se metamorfosea y se transforma nuevamente en contacto con el mundo contemporáneo.

## 8. ¿Hacia una nueva naturaleza muerta?

A mediados de los años veinte, como fue común a toda la vanguardia europea, los pintores futuristas retornarían a la figuración incorporando los resultados de su laboratorio de experiencias previas. Balla y Depero volverán a una figuración sintética en la que transcribían los resultados precedentes en su relectura del *retour à l'ordre*. En cuanto a las flores, su trabajo se verá condicionado por los parámetros apuntados por

Fedele Azari y la incorporación de una iconografía del pasado. La obra de Balla trasladará de nuevo el universo vegetal a las pinturas y a los motivos decorativos como parte de su proyecto de intervención global. La serie de pinturas tituladas *balfiori* proponían una figuración en la que los conjuntos de flores “pueden aparecer como engranajes mecánicos y organismos complejos de formas-ruidos, formas, corolas, intersecciones y transformadores dentados” (Lista, 2008, p. 228). En cualquier caso, las *balfiore* no se desligan de los cuadros de mediados de los años diez a partir de la simetría y el espacio traslúcido que componía la tela a partir de la lectura de una naturaleza prismática.

En la XCIV Bienal de Venecia de 1926, Balla expondría la serie de *futurfio* en la que recuperaba las investigaciones de 1915 a 1920 incorporando elementos tradicionales en las que componía una mirada retrospectiva determinada por la revisión del paisaje y los elementos esenciales de la naturaleza.

Estas pinturas se relacionaban con las flores futuristas artificiales anteriormente citadas que aparecerían fotografiadas en su entorno entre 1927 y 1928, reproducidas de manera exenta, en serie –en una especie de jardín artificial– y en el patio de su casa. Estas flores-esculturas eran más sencillas estructuralmente que las primeras y fueron realizadas con capas finas de madera policromada, buscando una estructura funcional con el objetivo de una producción en serie. Las flores no se concebían como piezas de gran tamaño sino como artefactos portátiles para ser complementos decorativos. En cualquier caso, estas obras componían las últimas series vanguardistas del pintor que, tras firmar el *Manifesto dell’Aeropittura futurista* (1929), se sintió decepcionado con los artistas que se incorporaban al futurismo, abandonando el grupo a principios de los años treinta.

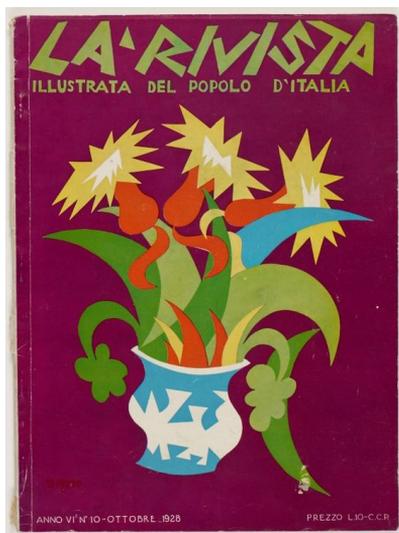


Figura 8. Fortunato Depero. *La Rivista*, copertina di ottobre, 1928. 33,5 x 24, 5 cm. Mart, Rovereto.

Por su parte, Depero reinterpretaba el mundo a partir de la experiencia de su Casa d’Arte Futurista. Su política representacional se distanció del dogmatismo romano configurando una obra que se podría definir como *ruralismo folclórico* en la segunda

mitad de la década de los veinte. Las flores adquirieron una singladura fantástica acorde con la transición entre los mundos del futurismo y la metafísica, en las que demostraba su retorno a la tradición aún dentro de la ortodoxia de la vanguardia. Sus flores mágicas se van a extender a pinturas, decoración y publicidad. El motivo del bodegón compondrá las portadas de junio de 1925 y octubre de 1928 de *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, (Scudiero, 1988, p. 48-51) lujoso suplemento del magazín homónimo dirigido por Manlio Morgagni (Scudiero, 2004, p. 114). Las flores aparecerán episódicamente en sus reflexiones teóricas, como en su autobiografía *Fortunato Depero. Nelle opere e nella vita*, donde escribía,

Me ha interesado siempre la arquitectura de las flores. No las flores vistas como manchas cromáticas [...] sino la flor estudiada y abierta en su estructura: canales, astas, corolas, secciones, pistilos, puntas, adentellantes, espirales y engranajes multiformes. Para desarrollar estos aspectos constructivos internos y externos, más que el color u otros materiales plásticos, el cartón de distinto grosor y flexibilidad me permite componer esquemas de flores inventadas (Depero, 1940, 197-198).



Figura 9. Fortunato Depero. *Fiori inventati (Fiori tropicali)*, 1944). Óleo/ tabla, 45 x 37 cm. Colección privada. Rovereto.

Los años treinta y los cuarenta estuvieron caracterizados por la decepción con el movimiento del que, al igual que Balla, se sintió alejado tras la firma del manifiesto de la aeropintura (Belli, 2007, p. 33) y por la inquietud política (Berghaus, 1996, pp. 290-302), y supusieron la recuperación de algunos motivos que había representado anteriormente. Una primera relectura de la flora basada en la obra de Balla es *Vaso di fiori* (1937), pintura decoración de carácter simétrico a partir de plantas y flores típicas del Trentino. La flora tropical y fantástica aparece en *Fiori inventati Fiori tropicali*, (1944), *Vaso di fiori* (1946) y *Piante grasse* (1947) en las que recuperaba el idealismo exótico de su obra de finales de los diez y veinte, es decir, naturalezas muertas con una clara intencionalidad tradicionalista que estaban teñidas de nostalgia y melancolía en las que reflejaba el extrañamiento que había caracterizado a su obra desde su traslado a Rovereto.

Depero se siguió considerando futurista cuando el movimiento había desaparecido y en la posguerra revisaría su obra con una serie de obras que rememoraban sus mejores épocas (Scudiero, 2004, p. 27). Las flores aún permanecían en su imaginario como demostraría la gran cristalera *Flora alpestre y rupestre* (1953-56) en la Sala del Consejo Provincial de Trento y la entrada *Fiori*, del *Dizionario Volante Depero*, 2ª *raccolta* en la que resumía,

Se han pintado flores de todas las maneras y en todas las épocas. Pintores conocidos y pintores de todo el mundo amaron, predilección y se especializaron en la pintura floreal. Mientras yo he preferido en cambio pintar y construir flores geométricas de libre fantasía plástica y rítmica (Depero, 1956, plegable 11).

Otros futuristas también utilizaron las flores como referente en la última época de la vanguardia. Gerardo Dottori (1884-1977), aeropintor de Umbría, expone en la citada Bienal de Venecia de 1926 el cuadro *Flora* (1925), relectura orgánica de la primavera que coincidía con el desarrollo de escenografías con la misma temática. Ernesto Thyacht (1893-1959) volvería a la naturaleza muerta en pinturas como *Spiralfiori* y *Piantaragno*, ambas de 1924, expuestas en la Mostra di trentatré artisti futuristi en la Galería Pesaro de Milán (1929). Finalmente, Farfa (1879-1964) utilizaría las flores en su panel publicitario *Cuccioli di bottiglie* (1928).

En los estertores del futurismo Bruno G. Sanzin (1906-1994) publicó *Fiori d'Italia. Aeroprofumi futuristi* (1942) que exaltaba las virtudes del paisaje italiano en un periodo de reivindicación nacionalista condicionado por el conflicto bélico.



Figura 10. Bruno G. Sanzin. *Fiori d'Italia. Aeroprofumi futuristi*. Ed. Futuriste di "Poesia", Roma, 1942. Archivio dell'900. Mart, Rovereto.

## 9. Conclusiones

Pese a establecer un violento programa contra la naturaleza, la flora futurista recorre transversalmente la historia del futurismo italiano, configurando uno de los elementos más originales de su amplia y controvertida producción. En la segunda mitad de la década de los años diez, el cambio de orientación en el movimiento, permitiría es-

tablecer nuevos parámetros creativos en los que se concebirá una naturaleza artificial como reflejo del mundo mecanizado. Balla y Depero, a partir de *Ricostruzione futurista dell'universo* y sus experiencias con Diaghilev, concretarían la elaboración de una naturaleza maquinista en la que las flores adquirirían un renovado protagonismo. La propuesta futurista evolucionó del intrínseco deseo de totalidad de los complejos plásticos y la praxis pictórica a las tres dimensiones, concretándose en flores artificiales independientes y en motivos fantásticos para la elaboración de escenografías y vestuario teatral.

La característica de estas flores fue su desbordante imaginación, en la que los elementos tradicionales se transustanciarían en formas novedosas e imposibles que configuraban un ilimitado universo artificial. El manifiesto de Azari resumiría las propuestas previas y sistematizaría la concreción de una flora mecánica que respondería a la sensibilidad multiplicada del sujeto contemporáneo, mientras que la propuesta de Bot iniciaba un campo especulativo sobre las flores mecánicas que se extiende hasta la actualidad.

La flora futurista se convertiría en uno de los escasos referentes en la última época del movimiento, en el que la relectura de los trabajos previos se hibridaba con las políticas de retorno al orden que convergían con la vuelta a la tradición de la vanguardia europea, así como de la propia idiosincrasia cultural del régimen político italiano. Pese a que su planteamiento fue cada vez más conservador, las flores futuristas pervivieron en los modelos plásticos de los autores referentes de la vanguardia como en la episódica producción de otros pintores futuristas.

La actualidad del futurismo ha determinado un renovado interés por la flora y la naturaleza artificial en el que el mundo del arte y, especialmente, el del diseño contemporáneo, adaptan y reconstruyen la propuesta de la vanguardia. Exposiciones y catálogos conforman esa actualidad de una de las líneas de investigación más relevantes y originales del movimiento italiano cuya coyuntura, como hemos visto, está más viva que nunca.



Figura 11. Giacomo Balla. *Fiore Futurista* (escala 11:1). Paneles de fibra de madera. Salone del Mobile. Trienal de Milán, 2009 (<https://www.domusweb.it>).

## Referencias

- Albertini, E. (ed.). (2005). *Fortunato Depero Epistolario*. Nicolodi.
- Álvarez, D. (2007). *El jardín en la naturaleza del siglo XX*. Reverté.
- Ambroglio, A., Azari, F. y Bot, O. (1982). El jardín futurista. *Poesía*, 15, 61-84.
- Arisi, F. (1995). *Gli Animali di Taauruk. Fauna futurista. Oswaldo Bot. Intervista con L'Africa*. Camoni.
- Azari, F. (1929). *Primo dizionario aereo italiano*. Morreale.
- Azari, F. (1924). La flora futurista ed equivalente plastici di odori artificiali. Direzione del Movimento Futurista: piazza Adriana, 30, Roma, noviembre.
- Baldacci, P. (1986). *Ricostruzione di Casa Balla*. Mondadori.
- Balla, G. (2010). *Scritti futuristi*. Raccolti e curati da Giovanni Lista. Abscondità.
- Balla, G. & Depero, F. (1915). Ricostruzione futurista dell'universo. Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia, 61, Milán, 11 de marzo.
- Belli, G. (1992) *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942*. Charta.
- Belli, G., Boschiero, N. & Passamani, B. (1989). *Depero Teatro Magico*. Electa.
- Belli, G., y Vaccarino, E. (2004). *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*. Skira.
- Belli, G. & Avanzi, B. (2007). *Depero Pubblicitario*. Skira.
- Benzi, F. (2007) *Giacomo Balla. Genio futurista*. Electa.
- Benzi, F. (2018) *Giacomo Balla. Ricostruzione futurista dell'universo*. Sagep.
- Berghaus, G. (1996). *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Berghahn.
- Blom, P. (2010). *Años de vértigo. Cultura y cambio en occidente, 1909-1914*. Anagrama.
- Boccioni, U. (2004). *Estética y arte futuristas (Dinamismo plástico)*. Acanalado.
- Boccioni, U. (1914). *Pittura, Scultura Futuriste (Dinamismo plástico)*. Edizioni futuriste di "Poesia".
- [https://archive.org/details/pittura\\_boccioni\\_1914\\_images/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/pittura_boccioni_1914_images/page/n5/mode/2up).
- Bonet Correa, A. (2012). *Los cafés históricos*. Càtedra.
- Boschiero, N., Lista, G. & Pizza, A. (2013). *Depero i la Reconstrucció Futurista de l'Univers*. Fundació Catalunya-La Pedrera.
- Boschiero, N. (2021). *Depero New Depero*. Silvana.
- Bot, O. (1930). *Flora futurista. 90 illustrazioni*. Casarola.
- Bot, O. (1929). *Auto-ritratto futurista*. Prefazione di F. T. Marinetti. Rebecchi.
- Bot, O. (2017). *Flora futurista*. Tipotapa [www.tipotapa.es](http://www.tipotapa.es).
- Carrà, C. (2002). *La mia vita*. A cura di Massimo Carrà. Abscondità.
- Cavadini, L. (1998). Vanguardia e infancia en Italia. En Pérez, C., *Infancia y arte moderno* (pp. 252-263). IVAM.
- Cavadini, L. (2011). La vanguardia y los juguetes en Italia. En Lebrero, J. y Pérez, C. (eds.). *Los juguetes de las vanguardias* (pp. 185-215). Museo Picasso.
- Cavadini, L. (2010). *El espíritu futurista en la publicidad italiana*. Silvana.
- Coen, E. (2016). *FuturBalla. Vita Luce Velocità*. Skira.
- Coen, E. y Ocaña, M. T. (1996). *Futurismo 1909-1916*. Museu Picasso.
- Crispolti, E. (1980). *Ricostruzione futurista dell'universo*. Museo Civico.
- Crispolti, E. (1990). La dialéctica de las distintas tendencias del arte italiano de entreguerras y el nuevo futurismo. En Caramel, L., Crispolti E. y Loers V. (eds.). *Vanguardia italiana de entreguerras* (pp. 15-36). IVAM.

- De Lillo, Z. (2009). Firenze-Roma. En Coen, E. *Futurismo 100. Illuminazioni. Avanguardie a confronto.* (pp. 241-243.) Electa.
- Depero, F. (2012). *Ricostruire e meccanizzare l'universo. Scritti raccolti e curati da Giovanni Lista.* Abscondità.
- Depero, F. (2003). Conobbi Giacomo Balla. En Masoero, A. *Universo meccanico. Il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini* (pp. 91-93) Mazzotta.
- Depero, F. (1940). *Fortunato Depero. Nelle opere nella vita.* TEMI.
- Depero, F. (1947). *So I Think, So I Paint. Ideologies of an Italian Self-made Painter.* Mutilati e Invaliditi.
- Enguita, N. y Saurí, C. (2020). *Botánicas.* La Fábrica.
- Fagiolo dell'Arco, M. (1998). *Futurnatura. La savolta di Balla, 1916-1920.* Milán: Mazzotta.
- Fagiolo dell'Arco, M. (1987). *Balla. The futurist.* Mazzotta.
- Fontán del Junco, M. (2015). *Depero futurista 1913-1950.* Madrid. Fundación Juan March.
- Fonti, D. (2005). *Thayaht futurista irregolare.* Skira.
- Fugazza, S. (1999). Fiori che pungono en Bot, O. *Flora futurista.* (pp. 9-16) Camoni.
- Fugazza, S. (1998). *Stati d'animo di Bot en O. Bot. Autoritratto futurista. 50 illustrazioni.* Camoni.
- Fugazza, S. (2003). *Oswaldo Bot. Disegni in libertà 1930-1950.* Solaria.
- Gazzola, C. (2011) *Bot.* Note introduttive di Luigi Sansone e Arturo Schwarz. Silvana.
- Hulten, P. (1992). *Futurismo & Futurismi.* Bompiani.
- Lista, G. (2000a). *Le futurisme. Création et avant-garde.* Les Éditions de l'Amateur.
- Lista, G. (2000b). El escenario futurista. En Paz, M. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias.* (pp. 165-217). Aldeasa.
- Lista, G. (2008). *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia.* Silvana.
- Lista, G., Baldacci, P. y Velani, L. (2008). *Balla. La modernità futurista.* Milán.
- Mancebo Roca, J. A. (2020). Los pabellones publicitarios de Fortunato Depero. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 9, 71-91. <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v9i.13161>.
- Marinetti, F. T., y Azari, F. (2008). *Primo dizionario aéreo italiano concepito per contestare i neologismi arcaizzanti.* Cartablanca. Edición Kindle. [www.amazon.com](http://www.amazon.com).
- Marinetti, F. T. (1998). *Teoría e invención futurista.* A cura di Luciano di Maria. Prefazione di Aldo Palazzeschi. Mondadori.
- Masoero, A. (2004). *Nel giardino di Balla. Futurismo 1912-1928.* Mazzotta.
- Masoero, A. y Lista, G. (2008). *Balla Pittura. Balla Scultura.* Silvana.
- Molina Alarcón, M. (2004). *Ruidos y susurros de las vanguardias.* Universidad Politécnica de Valencia.
- Navas, A. (2012). Pintopilotare. Fedele Azari y el aeroplano. *Aena Arte*, 32, 39-44.
- Panzetta, A. (2006). *Thayaht y Ram nell Massimo & Sonia Cirulli Archive di New York.* Edizione XX Secolo.
- Pasquali, M. (1990) *Oswaldo Bot. Opere 1925-1958.* Galería Braga.
- Papini, G. (1963). *Obras completas.* Tomo VI. Aguilar.
- Perloff, M. (2009). *El momento futurista. La vanguardia y el lenguaje de la ruptura antes de la primera guerra mundial.* Pre-Textos.
- Pizza, A. (2015). *Las ciudades del futurismo italiano.* Universidad de Barcelona.
- Pizza, A. & García, M. (eds.). (2002). *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918).* COAATM.
- San Martín, F. J. (1991). *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas. Con una intervención de Maurizio Scudiero.* Arteleku.
- Salaris, C. (1992). *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti.* Riuniti.

- Salaris, C. (2013). *Riviste futuriste*. Gli Ori.
- Sanzin, B. G. (1942). *Fiori d'Italia. Aeroprofumi futuristi*. Edizioni futuriste di "Poesia": Piazza Adriana 11.
- Scudiero, M. (2004). *Depero futurista*. Electa.
- Scudiero, M. (1988). *Depero. Casa d'Arte Futurista*. Cantini.
- Scudiero, M. (2009) *Depero. L'uomo e l'artista*. Egon.
- Scudiero, M. (1995) *F. Depero. Stoffe futuriste. Arazzi, Moda, Costumi Teatrali, Tessuti*. Prefazione di Enrico Crispolti. UCT.
- Serra, M. (2021). *Marinetti. Retrato de un revolucionario*. Fòrcola.
- Sesta, M. & Lodi, S. (2017). *Oswaldo Bot. Aero pittore futurista*. Lugano: InterArt Gallery.
- Severini, G. (2008). *La vita di un pittore*. Abscondità.
- Vivarrelli, C. (2008). *I fiori fantastici di Giacomo Balla. Come costruirli da questo libro*. Campanotto.
- VV.AA. (1929). *Mostra di trentatré artisti futuristi*. Milán/Roma: Bestetti e Tumminelli. Reimpresión (1980) SPES- Salimbeni. [https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/036\\_1929.pdf](https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/036_1929.pdf).
- Zanoner, F. (2016). *Malmerendi. Il Futurismo e la guerra*. Silvy.