



El libro como proyecto autobiográfico: ediciones de Fortunato Depero¹

Juan A. Mancebo-Roca²

Recibido: 8 de abril de 2023 / Aceptado: 5 de julio de 2023

Resumen. *Depero futurista 1913-1927* y *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* fueron proyectos editoriales esenciales en la trayectoria de Fortunato Depero ya que resumían su proceso creativo y establecían un balance biográfico. El artista consideraba que el libro cumplía una misión esencial para lograr el reconocimiento de sus creaciones en vida. Este artículo analiza las ediciones de libros y otras publicaciones de Depero desde el prevanguardismo, la seducción e irrupción futurista, la influencia de otros movimientos artísticos, su desapego y alejamiento de la vanguardia y la valoración de su trayectoria en la que apuntaba a su reconocimiento como uno de los maestros italianos del siglo XX. El artículo concluye que sus proyectos editoriales respondieron a periodos creativos trascendentes que se extrapolaron a su obra por influencia de otros agentes. Los libros y ediciones que proyectó sirven para establecer su perfil biográfico en relación con su contexto histórico y fueron determinantes en la recapitulación y proyección de su legado artístico.

Palabras clave: libros Depero; biografía; ediciones; futurismo; diseño.

[en] The book as an autobiographical project: editions by Fortunato Depero

Abstract. *Depero futurista 1913-1927* and *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* were essential publishing projects in Fortunato Depero's career, as they summarised his creative process and established a biographical balance. The artist considered that the book fulfilled an essential mission in achieving recognition of his creations during his lifetime. This article analyses Depero's editions of books and other publications from the point of view of pre-avant-gardism, the Futurist seduction and irruption, the influence of other artistic movements, his detachment and distancing from the avant-garde and the assessment of his career in which he aimed at his recognition as one of the Italian masters of the twentieth century. The article concludes that his publishing projects responded to transcendent creative periods that were extrapolated to his work due to the influence of other agents. The books and editions he designed serve to establish his biographical profile in relation to his historical context and were decisive in the recapitulation and projection of his artistic legacy.

Keywords: Depero books; biography; editions; futurism; design.

¹ Este artículo ha sido escrito mediante el programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2023 del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha 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, Olimpia Di Domenico y, especialmente, a Federico Zanoner, del Archivo del '900 del Mart de Rovereto, a Denis Viva profesor del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento y a Francisco Javier Fernández Pérez (UCLM) su generosa ayuda para su elaboración.

² Universidad de Castilla-La Mancha.
E-mail: Juan.Mancebo@uclm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>

Sumario: 1. Introducción. 2. La influencia centroeuropea: *Il Touring Club Italiano y Spezzature-Impressioni: Segni e ritmi*. 3. La adhesión futurista. 4. Gilbert Clavel, Anacapri y *Un istituto per suicidi*. 5. El libro mecánico: *Depero Futurista 1913-1927*. 6. Ediciones publicitarias y líricas radiofónicas. 7. El retorno a la concreción y al realismo. 8. *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* y las relaciones con el fascismo. 9. La organización de un legado. 10. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Mancebo-Roca, J.A. (2023). El libro como proyecto autobiográfico: ediciones de Fortunato Depero. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(4), 1415-1435. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.88504>

1. Introducción

El libro, medio absolutamente reaccionario de conservar y comunicar el pensamiento, desde hacía mucho tiempo estaba destinado a desaparecer, como las catedrales, las torres, las murallas almenadas, los museos y el ideal pacifista. El libro, estático compañero de los sedentarios, de los nostálgicos y de los neutralistas, no puede divertir ni exaltar a las nuevas generaciones futuristas ebrias de dinamismo revolucionario y belicoso. (Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla y Chiti, 1978, p. 178)

Uno de los rasgos identitarios del futurismo fue su carácter promocional vinculado a la idiosincrasia italiana y a cierto exhibicionismo mal disimulado, un narcisismo relacionado con la teoría freudiana que Germano Celant adoptaba como signo definitorio de la cultura europea de principios del siglo XX (Celant, 1992, p. 75). De hecho, a su fundador, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), cuya intención era establecer procesos capaces de captar el mundo en movimiento (Blom, 2020, p. 380-386), se le reconoce más por su faceta de promotor que por su literatura. La herencia decadentista francesa y la influencia d'annunziana compondrán una particular manera de divulgar sus teorías y, en su intención de llegar al mayor número posible de receptores, el libro económico fue uno de los pilares básicos de difusión de sus actividades. La promoción editorial futurista fue de tal magnitud que Giuseppe Prezzolini (1882-1982) denunció que le restaban valor al libro (Camarrota, 2002, p. 15). Si Marinetti fue el apóstol de la transformación del arte y de la cultura italianas y primer vocero de sí mismo (Hughes, 1991, p. 44), serían los futuristas surgidos tras la reestructuración postboccioniana (San Martín, 1991, p. 24-25) los que establecerán un nuevo código ligado al proceso editorial como recurso promocional y político.

Fortunato Depero (1892-1960) siguió esa línea ideológica cuando escribió *Necessità di auto-réclame* (Depero, 2012, p. 104) sobre el reconocimiento en vida del artista. En su poliédrica actividad prestó atención al diseño, la edición de libros y la gráfica que realizó antes, durante y después de la cronología futurista si tenemos en cuenta que el final del movimiento coincidió con el deceso de Marinetti el 2 de diciembre de 1944.

En 1940 Fortunato Depero publicó *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* en el que se reivindicaba en el contexto artístico italiano. El artista tenía cuarenta y ocho años y la edición coincidía con un periodo histórico complejo ya que Italia estaba inmersa en la Segunda Guerra Mundial y las relaciones políticas y estéticas entre futurismo y fascismo se empezaron a debilitar progresivamente (Berghaus, 1996, p. 255-261). Depero había sido uno de los artistas más destacados del movimiento

y con la renuncia de Giacomo Balla se había convertido en el pintor más relevante del grupo. Aun así, había mantenido una prudente distancia con las políticas dictadas desde Roma, centro neurálgico de un proyecto estético que se diluía en el espacio político (Mondello, 1990, p. 7-10; Salaris, 2012, p. 101). *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* resumía su carrera y establecía la base de la gestión de su legado, una reivindicación que había defendido para Umberto Boccioni (1882-1916) y Giacomo Balla (Depero, 1979, p. 177).

El libro tenía un carácter nodal que entroncaba con su producción anterior ya que sus proyectos editoriales se comprenden como referencias autobiográficas. *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* era la continuación de *Depero Futurista 1913-1927*. Si el libro publicado con el apoyo de Fedele Azari era un catálogo de sus primeros tres lustros de actividad, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* apuntaba al reconocimiento que desarrollaría en otras publicaciones.

Este artículo estudia las ediciones de Fortunato Depero. Comprende un método hipotético-deductivo en el que se han cotejado los originales utilizando también reimpresiones y ediciones facsímiles por la delicadeza de los primeros. Asimismo, se ha realizado una revisión hemerográfica y bibliográfica apoyada en catálogos de exposiciones configurando el estado de la cuestión. Por último, se ha consultado el Fondo Depero y otros documentos depositados en el Archivo del '900 del Mart, donde se custodia la práctica totalidad de los libros que estructuran el estudio, así como bocetos, cuadernos de apuntes y cartas esenciales para la investigación.

2. La influencia centroeuropea: *Il Touring Club Italiano* y *Spezzature-Impressioni: Segni e ritmi*

Antes del futurismo, Depero realizó dos proyectos editoriales: *Il Touring Club Italiano* (1912) y *Spezzature-Impressioni: Segni e ritmi* (1913) influido por las enseñanzas de la *Scuola Reale Elisabettiana* o *Realschule*, un liceo técnico centroeuropeo. Rovereto pertenece al Trentino, provincia que junto al Alto Adigio fue parte del Imperio Austrohúngaro hasta 1918. La escuela resumía las tendencias artísticas de la Sección vienesa y el espíritu decadentista de *fin de siècle*.

Il Touring Club fue descubierto en 2009 por las archivistas del Tci Luciana Senna y Elisabetta Porro durante el traslado del Centro de documentación del Tci a la Triennale de Milán. Pese a que Depero registró minuciosamente su producción desde 1904, no se conocía la existencia del volumen.

El catálogo tiene cincuenta y cinco páginas de 40 x 50 con cuarenta y nueve fotografías en blanco y negro, en gelatina de plata de 18 x 24 c. u. que le fue comisionado por el delegado del club Mario Rizzoli (1873-1914). El volumen plantea un recorrido visual por localidades ligadas a las actividades recreativas del Val Touring Club Italiano en el Valle de Fiemme como Cavalese, Predazzo, Tesero y el valle de Travignolo, poniendo en valor los elementos de la naturaleza alpina y sus recursos turísticos (Scialpi, 2012). Las ilustraciones y elementos decorativos seguían las tendencias decadentistas que Depero utilizó para encuadrar las fotografías mediante frisos, sustentáculos y telamones (Boschiero, 2012, p. 17) relacionados con proyectos que había desarrollado como las cariátides de la sombrerería Bacca (1910) en el centro histórico de Rovereto.

Si *Il Touring Club* era un catálogo turístico, *Spezzature-Impressioni: Segni e ritmi* (Fig. 1) trasladaba sus inquietudes artísticas y personales. El artista concibió, diseñó y se hizo cargo del coste de la Tipográfica Mercurio de Rovereto, imprenta vinculada a la mayoría de sus publicaciones. El precio de venta fue de 2 coronas austriacas para recuperar la inversión.

Concebido entre 1912 y los primeros meses de 1913 (Carrera, 2017, p. 47), *Spezzature* trasladaba su experiencia como marmolista en el taller de Gelsomino Scana-gatta y en la Exposición Internacional de Turín de 1911. Como ha sugerido Mauro Carrera, se observa la influencia de escritores que estaban renovando el panorama italiano como Aldo Palazzeschi (Aldo Giurlani, 1885-1974) (Ibidem). El libro recoge los escritos en prosa (impresiones), las poesías en verso libre (ritmos) e ilustraciones (signos) del artista influido por un tardo-simbolismo que transita por sus figuras estilizadas, dramáticas y grotescas en colores terrosos y negros. “Presento –escribe– una colección de impresiones fáciles y su transición natural del periodo de sencillez infantil a aquel rico, tumultuoso, lleno de emociones, desacuerdos, orgías, delirios” (Dogheria, 2011, p. 4).

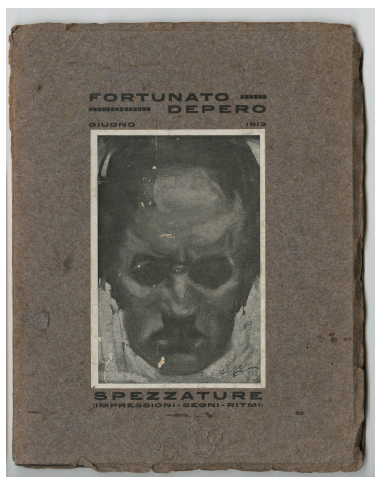


Figura. 1. Fortunato Depero, *Spezzature-Impressioni: Segni e ritmi*, 1913. Fondo Depero. Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto

Las ilustraciones de *Spezzature* trasladan una elevada carga onírica y revelan el conocimiento de fuentes nietzscheanas y simbolistas “que afirman una redención radical. Son renovaciones y destrucciones hacia el desenmascaramiento de la fealdad de nuestro espíritu” (Passamani, 1981, p. 20). Nicoletta Boschiero apunta que su estilización tenebrista está influida por su dedicación al arte funerario, iniciado en *Touring Club* y que se concreta en *Spezzature*: “Depero reconduce el álbum a una especie de cuento mitológico en el que aparecen las figuras de los leñadores que, posteriormente, se transformaría en la simétrica plástica de los *Martellatori*” (Boschiero, 2012, p. 12). *Spezzature* pone de manifiesto su inconformismo, provocará su viaje a Roma, la radical transformación de su ideario estético y su siguiente estación creativa.

3. La adhesión futurista

Cuando Depero publicó *Spezzature* se encontraba bajo el influjo del futurismo. Pese a que no pertenecía al grupo, y no lo haría oficialmente hasta 1915, se había convertido en un artista crítico y en el cabecilla de los escritores y pintores que abogaban por la renovación cultural en Rovereto comprometidos con las posibilidades de transformación artística que se vincularían al futurismo y otras tendencias contemporáneas (Scudiero, 2009, p. 28).

Fortunato Depero se había suscrito a *Lacerba* (1913-1915), revista editada por el grupo florentino encabezado por Giovanni Papini (1881-1956), Ardengo Soffici (1879-1964) y Aldo Palazzeschi³, órgano principal de la defensa y difusión del futurismo por “el tono enfadado e insolente de Papini que dispara contra todo y contra todos utilizando también palabras malsonantes [...] una novedad en las batallas culturales” (Salaris, 1992, p. 67). Los florentinos habían mostrado su inquietud por la adecuación de las artes al mundo contemporáneo y, por convergencia de intereses, se habían unido a los milaneses, excursión punitiva mediante, tras la publicación de los primeros manifiestos de los “primitivos de una nueva sensibilidad completamente transformada” (Boccioni, 1910, p. 4).

Con Depero se produjo una situación paradójica, ya que cuando publicó *Spezzature* se encontraba en Roma observando los trabajos de Boccioni en la galería de Giuseppe Sprovieri (1890-1988), como relató en *La mostra di Boccioni. Scoltura futurista (breve commento)* (Depero, 2012, p. 11-12). De ahí que hubiera una especie de encabalgamiento entre lo que significó su primera producción y sus intereses reales. Umberto Maganzini “Trilluci” (1894-1965), compañero de estudios en Rovereto, estaba estudiando los dibujos secesionistas de Depero cuando éste seguía los dictados futuristas (Crispoliti, 1989, p. 178). Del mismo modo, la segunda contradicción estuvo determinada por su adhesión oficial al grupo en 1915, por lo que sus interpretaciones críticas hasta finales de los setenta y los primeros años ochenta del siglo pasado lo catalogaron como un discípulo aventajado de Giacomo Balla (1871-1958)⁴.

Además de la galería Sprovieri, Depero frecuentó el taller de Balla, convertido gracias a su obra, su vocación didáctica y las actividades de su Casa d’Arte (Benzi, 2021, p. 117-123) en referente esencial para comprender el tránsito del periodo heroico al arte mecánico que definiría al futurismo en la década de los veinte. Balla tenía cuarenta años cuando Marinetti lanzó el manifiesto fundacional y había sido profesor de Gino Severini (1883-1966) y Umberto Boccioni, a los que había mostrado las tendencias divisionistas. Balla y Depero quedaron en un segundo plano, ya que Boccioni consideraba que las pinturas del primero no se vinculaban a la teoría futurista de los *stati d’animo*. Este desplazamiento coincidió con su exoneración del ejército italiano durante la guerra, lo que les permitiría operar libremente sobre los presupuestos artísticos teorizados por Boccioni.

³ Publicada desde enero de 1913 hasta mayo de 1915 cuando Italia intervino en la Primera Guerra Mundial, *Lacerba* fue promovida por la escisión de Papini y Soffici de *La Voce* (1908-1916). Cuando los futuristas florentinos rompieron con los milaneses por una serie de artículos entrecruzados entre Papini y Boccioni, fue sustituida el 1 de junio de 1916 por *L’Italia Futurista* (1916-1918) dirigida por Emilio Settimelli y Bruno Corra. (Salaris, 2012, pp. 366-384; Del Puppo, 2000, pp. 259-278).

⁴ En la primera muestra internacional relevante del futurismo en los Estados Unidos, Depero no aparece en el catálogo pese a que el MoMA utilizó la tabla *Tutto questo generò lo stile futurista* de la página 54 de *Depero futurista, 1913-1927* (Taylor, 1971, p. 1).

A partir de los complejos plásticos, Balla y Depero promovieron una teoría que replanteaba los axiomas futuristas rechazando la interpretación mimética de la realidad reivindicando la imaginación para crearlo todo *ex novo*. Ese carácter debía proyectarse en otras disciplinas desligadas de la tradición secular de acuerdo con las propuestas anotadas en su manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915).

El texto era un folio doble en cuarta impreso por la tipografía milanesa A. Taveggia y la Direzione del Movimento Futurista y, por sus implicaciones, es uno de sus manifiestos más importantes de la vanguardia italiana, influyendo en los ámbitos de la moda, el diseño gráfico, la decoración y los proyectos editoriales, así como en la consideración historiográfica del movimiento (Crispolti, 1980, p. 11-50; Greene, 2014, p. 21-78). Tras *Fondazione e Manifesto del futurismo* (1909), Balla y Depero articularon el cambio de paradigma en las tendencias futuristas hasta principios de los treinta, cuando bajo el espectro político los intereses del grupo se focalizarían en la aeropintura (Duranti, 2001, p. 215; Miracco, 2005, p. 17-39), propuesta teórica de Marinetti usurpada a Mino Somenzi (1899-1948), a cuyo manifiesto se adhirieron Balla y Depero, lo que significó el final de la militancia futurista del primero y el alejamiento del segundo.

4. Gilbert Clavel, Anacapri y *Un istituto per suicidi*

En 1917 Depero diseñó *Un istituto per suicidi*, relato del escritor suizo Gilbert Clavel (1883-1927), traducido del alemán por Italo Tavolato (1889-1963)⁵. Pese a que Depero estaba vinculado al futurismo, en el volumen se permeabilizan otras tendencias de vanguardia que enlazaban con los Ballets Rusos de Serguéi Diághilev (1872-1929).

Clavel, originario de Basilea, era licenciado en arqueología y se había establecido en 1907 en Italia. Apasionado por la egiptología y el esoterismo, vivía por motivos hedonistas y sanitarios entre la villa La Saida de Anacapri, y la torre Fournillo de Positano, en la costa amalfitana, una construcción pentagonal de origen musulmán que habilitaría como vivienda el resto de su vida (Boschiero, 2019, p. 18). Clavel fue un punto de referencia para los intelectuales que viajaban a Anacapri, donde frecuentó a Jean Cocteau (1889-1963), Pablo Picasso (1881-1973), Marinetti y otros personajes vinculados a la vanguardia que denominaba espíritus elegidos.

⁵ Italo Tavolato fue un crítico literario, polemista y anticonformista vinculado en Florencia a *La Voce* y a *Lacerba* y tuvo un mediático proceso por su artículo *L'elogio della prostituzione* (1913). Se trasladó a Capri en 1914 donde tradujo *Un istituto per suicidi* y su segunda parte, *Espressioni d'Egitto* (1920). En 1918 se alejó del futurismo vinculándose a *Valori Plastici* (Barillari, 2001, p. 1136).

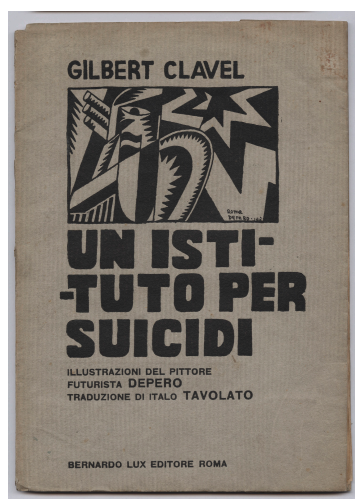


Figura. 2. Fortunato Depero. *Un istituto per suicidi* de Gilbert Clavel, 1917. Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto

Depero y Clavel se conocieron en Roma en 1917 por mediación de Michail Semënov (1873-1952), secretario de Diághilev para el que Depero estaba diseñando *Le Chant du Rossignol* (1916) (Belli, Boschiero, Passamani, 1989, s. p.) –con partitura de Igor Stravinski (1882-1971)–, un innovador proyecto escénico que no se llevaría a cabo (Mancebo Roca, 2022, p. 995-997) y que desarrollaría Matisse (1869-1954) en 1920 (Belli y Guzzo Vaccarino, 2005, p. 447-461). Clavel quedó fascinado por los bocetos y los diseños de la flora mágica de los jardines del cuento de Andersen (1805-1875), reconociendo que aquel jardín fantástico corporeizaba el mundo de sus sueños. Clavel relató a Depero que estaba escribiendo una novela sobre una isla cubierta de flores mecánicas de cristal en un espacio quimérico (Depero, 1940, p. 203).

La convergencia de intereses y la fascinación mutua –el artista se sintió atraído por la particular fisonomía de Clavel al que convirtió en fuente de inspiración (Fiz y Boschiero, 2014, p. 40)–, hizo que Depero se trasladara a Anacapri entre la primavera y el otoño de 1917, donde realizó una serie de proyectos que marcarían sus nuevas creaciones: los cuadros en tela y, en colaboración con el suizo, los *Balli Plastici* (1918), teatro infantil vinculado a las programáticas sugeridas en *Ricostruzione futurista dell'universo* (Lista, 2000, p. 170-171).

En *Un istituto per suicidi* (Fig. 2.), Depero se ocupó de las ilustraciones, la paginación, la portada y la elección del papel. El volumen se configura como el eslabón entre la experiencia de los Ballets Rusos y los *Balli Plastici*, que supusieron el retorno a la figuración a través del cubismo sintético y de su influencia en la vanguardia italiana. El libro estaba compuesto por imágenes que trasladaban el espíritu metafísico y lúgubre de “esta prosa decadentista en diez composiciones oníricas y espectrales, cuya inquietud se acentúa por la contraposición entre el blanco y negro” (Dogheria, 2011, p. 5).

Un istituto per suicidi relataba los últimos días de un suicida en un peculiar centro habilitado para la muerte que se había de placeres carnales e intelectuales hasta su deceso. Depero captó su espíritu tragicómico en figuras mecánicas que deambulan

por estancias desoladas, angostas escaleras y espacios verticales que remitían a las *Carceri d'Invenzione* (1745-1750) de Piranesi (1720-1778); composiciones cubo-futuristas en las que la robotizada esquematización de las siluetas está vinculada al espacio de representación. Las ilustraciones recrean “un enigma hipotético, llave de una lectura posible que interpreta [...] las imágenes deformadas y anamórficas, los pasajes visionarios que proyecta el relato” (Boschiero, 2019, p. 18). Clavel se convirtió en el jorobado que se movía por los escenarios que Depero trasladaría a su producción de la *Casa d'Arte* en Rovereto en 1919 caracterizada por la geometría y el color. Su obra, por otra parte, acusaba la contaminación del arte egipcio y la arquitectura vertical de los pueblos de la costa del golfo de Nápoles. Del mismo modo, las lecturas esotéricas provocarán el interés por el desdoblamiento entre cuerpo y sombra en el que Depero encuentra el estilo que lo convierte en una figura esencial e independiente dentro del futurismo (Belli, 1999, p. 52-81).

5. El libro mecánico: *Depero Futurista 1913-1927*

Publicado con motivo de los primeros quince años vinculados al futurismo, *Depero futurista 1913-1927* (Fig. 3) es su edición más reconocida y uno de los libros más relevantes de la vanguardia (Mughini, 2014, p. 11), “un dispositivo tipográfico cuyo contenido no puede ser separado de la forma” (Echaurren, 2014, p. 294).

El volumen tuvo un carácter autobiográfico y publicitario que determinaría su producción hasta los años cuarenta. Asimismo, contó con el apoyo creativo y financiero de Fedele Azari (1895-1930), cuyo deseo era ser reconocido como un miembro relevante del futurismo, que provocó que lo difundieran la editora Dinamo Azari, –que era, a la vez, una oficina de arte futurista– (Collarile, 2001, p. 90) y la Casa d'Arte de Depero.

Azari y Depero se habían conocido en la Esposizione Futurista Internazionale de Turín en 1922, aunque Federico Zanoner sugiere que habían tenido contacto un año antes en la muestra del Palazzo Cova (Zanoner, 2017, p. 17). Además, compartían la pasión por la aviación, como constata la publicación en el libro atornillado de las fotografías del vuelo que realizaron en la ciudad piemontesa en marzo del 22. Las cualidades de Azari como caballero y piloto fueron representadas en el *Ritratto dell'aviatore Azari* (1922), que desdoblaba al protagonista en una visión onírica alejada de la mitopoesía de la máquina. Por otra parte, Azari aprendió pintura con Depero y realizó *Prospettive in volo* (1926), un cuadro proto-aeropictórico que Marinetti reconoció como la primera aeropintura (Duranti, 2001, p. 216). Además de algunos manifiestos relevantes, Azari publicó con Marinetti el *Primo dizionario aereo italiano* (1929) en el que traducían los términos aeronáuticos de origen extranjero al italiano.



Figura. 3. Fortunato Depero, *Depero futurista 1913-1927*, 1927. Archivo del '900. Mart de Trento y Rovereto

El proyecto *Depero futurista 1913-1927* se inició en 1925, cuando Azari mencionó el volumen durante un viaje a Serrada de Folgaria. La idea era establecer una ruptura epistemológica con la tradición del libro partiendo de una concepción mecánica que lo descompondría como piezas de un motor cuyo engranaje serían sus páginas, denominadas *tavole tipografiche antisedentarie*. Además, la inclusión de dos tuercas a modo de encuadernación, la *rilegatura dinamo creazione Azari*, permitiría que al libro-dispositivo se le añadiera o restara material. El formato elegido fue 32 x 24,2 cm, similar al tamaño del álbum italiano pero extraño para la tipología futurista, y utilizó papeles de diversos gramajes y colores. Pese a que en la editorial figuran algunas capitales del mundo, el libro fue impreso en Rovereto, donde Depero pudo completar el proceso con máquinas tipográficas bastante rudimentarias.

Depero futurista 1913-1927 recoge un compendio de las investigaciones futuristas sobre plástica, literatura, sonido y tacto. A su vez, era un ejemplo de la recepción de las diferentes poéticas del movimiento que resumía las investigaciones literarias de la vanguardia italiana iniciadas con la interpretación de *Un coup dés* (1897) de Stéphane Mallarmé (1842-1898), que evolucionaría desde el verso libre a la segunda época de la revista *Poesia* dirigida por Marinetti (Salaris, 2012, p. 85), que se desligaba de las tendencias francesas del primer periodo y fomentaba las *parole in libertà* de Gian Pietro Lucini (1867-1914), Paolo Buzzi (1874-1956), Corrado Govoni (1884-1965) y Luciano Folgore (Omero Vecchi, 1888-1966). En su producción hubo una hibridación entre la palabra y la imagen, invadiendo premeditadamente la disciplina opuesta que se traduciría en las creaciones plásticas de Gino Severini (1883-1966), Carlo Carrà (1881-1966) y Francesco Cangiullo (1884-1977), poeta napolitano y pintor modernista, que concibió poemas combinando los caracteres tipográficos como asociaciones de imágenes. La influencia de Cangiullo fue la más importante para Depero, que utilizaría el concepto de letras humanizadas desarrolladas en *Caffè concerto* (1919), *Alfabeto a sorpresa* (1919) y *Poesia pentagrammata* (1924).

Las investigaciones de *L'Arte dei rumori* (1913) de Luigi Russolo (1885-1947) y la publicación del volumen homónimo habían llevado a Depero a la creación de una poesía visual de referencia sonora que bautizó como *onomolingua* (1916), relacionada con el zaumismo, el lenguaje universal de Velimir Khebnikov (1885-1922) y Aleksei Kruchenykh (1886-1968). Para Depero la onomolengua hacía innecesarios los traductores (Depero, 2012, p. 42). Finalmente, la relación táctil que Marinetti

había pergeñado en *Il Tattilismo* (1921) resaltaba la cualidad háptica del libro tanto en su forma como en su encuadernación.

Depero futurista 1913-1927 estaba organizado en diez capítulos y tuvo una tirada aproximada de mil copias. A estas se uniría una edición de diez ejemplares con portada metálica para las autoridades. El único ejemplar conocido se encuentra en el castillo de Buonconsiglio de Trento, que se puede considerar el antecedente de las ediciones metálicas de Tullio d'Albisola (Tullio Mazzotti, 1899-1971). Azari asumió la mayor parte de la financiación, pero sus elevados costes y sus escasas ventas hicieron que, tres años después fuera considerado por sus autores como un proyecto fallido.

Depero futurista 1913-1927 “encuentra una colocación en las redes de ósmosis y recíprocas influencias que caracteriza la experimentación gráfica de las vanguardias europeas” (Salaris, 2014, p. 306) cuyo resultado sería alabado por Kurt Schwitters (1887-1948) –que poseía un ejemplar– o Jan Tschichold (1902-1974), que reseñó su importancia en el diseño centroeuropeo. En sus páginas se hacía mención a la *Architettura Pubblicitaria* y a la *Architettura tipografica e Plastica in moto* que sirvieron para diseñar el pabellón para la Bestetti, Tuminelli & Treves de la Bienal de Monza (1927) una estructura que corporeizaba arquitectónicamente las palabras en libertad futuristas.

6. Ediciones publicitarias y líricas radiofónicas

La influencia del estilo futurista en todas las aplicaciones y creaciones publicitarias es evidentemente, decisiva, categórica –yo mismo me veo en cada esquina de calle, en cada espacio reservado a la publicidad, más o menos plagiado o robado, con más o menos inteligencia, con más o menos gusto. (Depero, 1940, p. 23)

Entre 1928 y 1930 Fortunato Depero y su mujer Rosetta Amadori (1893-1976) vivieron en Nueva York, lo que supuso una experiencia trascendental en su carrera. Los Estados Unidos reflejaban el imaginario en el que los futuristas se habían basado para establecer sus visiones venideras partiendo del presente americano.

Los rascacielos y las grandes estructuras públicas sedujeron el imaginario de los artistas y arquitectos europeos y, especialmente, el de los creadores de un país tecnológicamente atrasado como Italia. Los primeros manifiestos futuristas reivindicaron las grandes ciudades y la dinamización sensorial del sujeto contemporáneo metamorfoseado por el movimiento y el sonido. Asimismo, divinizaron la luz eléctrica, la simultaneidad, la velocidad y el ruido. Luigi Russolo condenaba el pasado por su silencio y el ruido sería el elemento definitorio de la urbe contemporánea. Sant'Elia (1888-1916), Chiattonne (1891-1957) y más tarde Virgilio Marchi (1895-1960) tomarían como modelo las estructuras de Nueva York y Chicago para componer sus metrópolis futuristas (Godoli, 1989, p. 1-29)

Depero utilizó los recursos visuales y sonoros de su experiencia norteamericana para crear obras definidas por su impronta. Pese a ser un viaje cuidadosamente estudiado desde 1922, su estancia se convirtió en una pesadilla que llegó a definir como “manicomio de esperanzas” (Ruta, 2008, p. 51). El artista relató la fascinación que sintió por la gran ciudad y sus experiencias en varios cuadernos, pero la estancia

estuvo lastrada por motivos burocráticos y resultó un fiasco a nivel económico que le trajo más sinsabores que alegrías. Como relataba Fausto Melotti (1901-1986), Depero pensaba que los capitalistas americanos invertirían en sus obras seducidos por su innovadora propuesta; la realidad fue que sobrevivió sin demasiada fortuna ya que su trabajo fue considerado tosco por los estadounidenses, lo que se unió a la situación económica provocada por el crac bursátil de 1929.

Depero volvió a Rovereto desilusionado puesto que su plan para poder conseguir la ansiada estabilidad económica había fracasado. El entorno rural del Trentino le sirvió para implementar la experiencia norteamericana a sus proyectos artísticos, literarios, publicitarios y editoriales. El artista se encontraba entre los futuristas “que mezclan su propio ser y la propia dimensión personal al destino de la multiplicación sensorial producida por los nuevos medios de información y sensibilización” (Celant, 1992, p. 73) y, cuando volvió a Italia, las sugerentes imágenes neoyorkinas se trasladarían a proyectos editoriales como *Numero Unico Futurista Campari*, *Futurismo*, *Dinamo Futurista* y *Liriche Radiofoniche*.



Figura. 4. Fortunato Depero, *Numero Unico Futurista Campari*, 1931.
Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto

Las relaciones entre arte y publicidad articularon el *Numero Unico Futurista Campari* (Fig. 4). Como desatacaba Depero en su introducción: “la presente publicación, a pesar de su evidente sentido utilitario y de su objetivo publicitario, está concebida con el sincero sentido del arte” (Depero, 1979, p. 21). El libro fue un encargo de Davide Campari, que señala uno de los momentos más fecundos entre Campari y Depero (Scudiero, 1989, p. 25-27). La relación entre Depero y la marca de bebidas es la más conocida de las que tuvo con otras empresas como Verzocchi, Unica o Rimmel (Scudiero, 2021, p. 21) y actualmente Campari produce elementos de *merchandising* inspirados en su trabajo (Cavallo 2021, p. 108). Campari y Depero se habían conocido por mediación de Fedele Azari en 1924 y el empresario le comisionó numerosos proyectos publicitarios en la siguiente década. Campari ha prestado atención a las relaciones del producto y el arte como atestigua la galería homónima creada en el edificio que Mario Botta (1943-) diseñó en 2009 en el barrio de San Giovanni en Milán salvaguardando el edificio histórico de 1904 e insertando en la fachada uno de los *pupazzos* de Depero.

El libro fue concebido por Depero con textos del poeta Giovanni Gerbino (1895-1969) –con el que había colaborado en *La congiura dei passeri* (Milán: Morreale,

1927)– y el músico Franco Casavola (1891-1955) que incluía una composición musical sobre Campari (Depero, 1979, p. 67). El proyecto obedecía a un fin comercial que “reivindica la complicidad plena humana y artística con los productos industriales que van a glorificar la sensibilidad futurista” (Dogheria, 2011, p. 13), estructurando como un catálogo de cuadros, dibujos, publicidad, música y artes decorativas que ensalzaba las virtudes del Cordial y el Bitter Campari.

En las primeras páginas Depero reprodujo su cuadro *Squisito al Selz* (1927), “cuadro publicitario, no cartel”, que había expuesto en la Bienal de Venecia en 1926, una pieza en la que desaparecen las fronteras entre arte y publicidad, además de publicar su manifiesto *Il futurismo e l’arte pubblitaria*. Concebido como un espacio plurisensorial, dentro de los ensayos incluye paréntesis con anuncios de la bebida. La práctica totalidad de las ilustraciones se reproducen en blanco y negro debido a que Campari se dirigía a un consumidor de clase media-alta que veía sus anuncios en periódicos (Cavallo, 2021, p. 105). Del mismo modo, insertó los paisajes (casi) tipográficos y los pabellones publicitarios cuyas estructuras forman actualmente parte de la galería milanesa de la firma.



Figura. 5. Fortunato Depero, *Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino*, 1932. Fondo Depero. Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto

Futurismo 1932 Anno X° S. E. Marinetti nel Trentino (Fig. 5), honra la visita del *capo* futurista a Rovereto en la primavera de ese año. El volumen, cuya portada tuvo variantes en rojo y azul, incluyó una serie de materiales heterogéneos: el discurso de Depero sobre Marinetti en Nueva York; los textos *Realtà ed astrazione* –adelanto del libro *Scienza e lirica della mia pittura*– y *Il cinematografo e la pittura dinámica*, extracto del libro *New York-Film Vissuto*; dos ensayos de Marinetti; *L’enarmonismo* de Russolo; el manifiesto *L’aeropittura futurista*, reseñas de las actividades del grupo futurista de Padua y poemas de Maino, Alberto Vianello (1902-1977), Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini, 1879-1964), Gerbino, Escodamé (Michele Leskovic, 1905-1979) y el propio Depero, que incluía palabras en libertad realizadas en los Estados Unidos; cuadros de Balla, Enrico Prampolini (1894-1956), Pippo Oriani (1909-1972), Fillia (Luigi Colombo, 1904-1936) y Depero. El artista

incluyó una serie de reclamos publicitarios para Campari y los patrocinadores locales que reinterpreto libremente.

Dinamo futurista fue una revista de la que Depero editó tres fascículos en Trento entre febrero y junio de 1933. La publicación estaba definida por la gráfica que realizaba gratuitamente a sus anunciantes, lo que le confiere unidad con relación a otros proyectos editoriales. Los dos primeros números estaban cuidadosamente encuadrados mientras que el tercero apareció grapado. Su tamaño también era distinto, ya que se trataba de un monográfico sobre Umberto Boccioni. La portada reproducía una fotografía de la escultura *Muscoli in velocità* (1912-1913) sobre un fondo crema satinado. *Dinamo futurista* documentaba las actividades de los jóvenes futuristas en las regiones italianas (Salaris, 2012, p. 200). Como escribía Depero: “*Dinamo futurista* fija, documenta e ilustra con claridad y orden la gran obra del futurismo de ayer, de hoy y del mañana; de los grandes maestros a los jóvenes del Brennero a Sicilia” (Depero, 1979, p. 141).

Su último proyecto editorial vanguardista fue *Liriche Radiofoniche* (Fig. 6), en el que concluye sus experiencias onomatopéyicas y paroliberas (Scudiero, 2009, 512). *Liriche Radiofoniche* estaba vinculado a la poesía visual, sonora y gestual que había desarrollado a partir de la *Onomalingua-verbalizzazione astratta*. En Nueva York, consideró que la programática de la onomolengua se había corporeizado en la metrópoli norteamericana y lo trasladó a sus tablas de palabras en libertad. Asimismo, pensó en incluir los sonidos de la ciudad en *New York- Film vissuto*, que no se materializaría por falta de recursos –el libro se vendía por suscripción de 100 liras– y parte del material configuró *Liriche radifoniche*. Por otra parte, el volumen estaba influido por las posibilidades de la radio como evolución de la literatura futurista como habían señalado en *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* (1913) y *La Radia* (1931) (Marinetti, 1998, p. 205-210). Depero recalca la modificación sensible del sujeto contemporáneo mediante la experiencia sonora, por lo que sus piezas radiofónicas eran disruptivas con la radioemisión tradicional, lo que incidía en la simultaneidad del mensaje y la ubicuidad múltiple de los receptores (Depero, 1934, p. 7).



Figura. 6. Fortunato Depero, *Liriche Radiofoniche*, 1934.
Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto

7. El retorno a la concreción y al realismo

Con la publicación de *Liriche Radiofoniche* concluía el progresivo distanciamiento respecto al futurismo dedicado a la aeropintura en sus diferentes vertientes (Lista, 2009, p. 237- 271). A partir de 1936, el artista inició una vuelta a sus orígenes a “los cánones de la concreción y el realismo” (Scudiero, 1992, p. 8) en la que los entornos rurales adquirieron protagonismo, si bien es cierto que a lo largo de su carrera nunca dejó de reflejar las gentes, los paisajes y las costumbres del Trentino. Ese espacio, en el que lo popular se va a convertir en el motivo central, se reflejó en la serie de propuestas que asumen esa transición: *Festa dell’uva. Numero unico* (1936); *Bilancio 1913-1936. 380 segnalazioni* (1937) y *96 tavole a colori per “I Dopolavoro Aziendali in Italia”* (1938).



Figura. 7. Fortunato Depero, *Festa dell’uva. Numero unico*, 1936
 Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto

Festa dell’uva. Numero unico (Fig. 7) es un opúsculo de treinta y seis páginas relacionado con las empresas de Rovereto. El libro forma parte de las actividades de la representación organizada por el artista en el teatro Zandonai el 31 de octubre de 1936 (Belli y Avanzi, 2007, p. 412). La portada representaba los elementos principales de un racimo convertido en icono. Destacan igualmente las inserciones publicitarias de empresas como Komarek, Radi y un anuncio de Pirelli. *Festa dell’uva* fue una iniciativa popular en la que participaron artistas vinculados a la modernidad trentina como el otrora futurista Roberto Iras Baldessari (1894-1965), Guido Casalini (1898-1975), Diego Costa (1897-1978), Gino Pancheri (1905-1943) y el arquitecto Giovanni Tiella (1892-1961). El librito se metamorfoseó en otras formas del imaginario deperiano como el *Studio per padiglione pubblicitario Vini* (Sposito, 2006, p. 25) y la carroza alegórica *Monopoli* fechadas en 1936.



Figura. 8. Fortunato Depero, *96 tavole a colori per "I Dopolavoro Aziendali in Italia"*, 1938. Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto

Los arquetipos de las provincias italianas configuran *96 tavole a colori per "I Dopolavoro Aziendali in Italia"* (Fig. 8), que construían el imaginario nacional fascista. El libro fue un encargo de la dirección general del OND (Opera Nazionale del Dopolavoro) para el Congreso Mundial del Tiempo Libre celebrado en Roma en junio de 1938 (Belli y Avanzi, 2007, p. 416). El libro tiene 1410 páginas con más de tres mil fotografías y noventa y seis ilustraciones a color a toda página. Depero creó tablas para cada una de las provincias que resumían sus referentes históricos, simbólicos e iconográficos combinados con elementos fascistas y frases de Benito Mussolini (1883-1945). Pese a su instrumentalización política, sus ilustraciones son anticipatorias puesto que fueron realizadas en la antesala del diseño gráfico. Al igual que sucedió con *Depero Futurista 1913-1927*, la tablas fueron arrancadas para venderlas individualmente, por lo que es difícil encontrar ejemplares completos.

Bilancio 1913-1936. 380 segnalazioni (1937) es un detallado catálogo de las actividades del artista en el grupo futurista. Concebido en diciembre de 1936, se inicia con la exposición de dibujos grotescos en Rovereto en 1913 y concluye con la referencia a la "collezione A. G. Bragaglia + ricompense da Parigi 1925 a Rovereto 1936" (Depero, 1937, s. p.). El artista enumeraba sus setenta y dos muestras individuales, discursos, conferencias, artículos, transmisiones radiofónicas y espectáculos teatrales entre otros. Ilustrado con once tablas, es el primero de los catálogos dedicados a glosar sus actividades para su reconocimiento como maestro del futurismo.

8. Fortunato Depero nelle opere en nella vita y las relaciones con el fascismo

En ese contexto Depero realizó el primer resumen de su trayectoria, *Fortunato Depero nelle opere en nella vita* (Fig. 9), editado en Trento por la Legione Trentina. El libro fue impreso por la Tipografia Editrice Mutilati e Invaliditi (TEMI) en mayo 1940 con una tirada de unos seiscientos ejemplares con 452 páginas y 160 ilustraciones que recogía ensayos, poemas y obras de cuatro décadas. Abandonadas las veleidades futuristas, el libro tenía un formato clásico y presentaba una ambiciosa autobiografía en el cénit de su carrera.

En su gráfica no hay señales experimentales, optando por una composición tradicional. La calidad del volumen se observa en la elección tipográfica, el uso predomi-

nante de papel estucado intercalado con papeles de diferentes gramajes y el formato de las ilustraciones en blanco y negro y a color cubiertas por papel de seda. Al principio se reproduce una imagen que resume el proyecto: la fotografía de las manos del artista a cargo de Mario Castagneri (1892-1940) acompañada por las palabras “chiarrezza e volontà”.

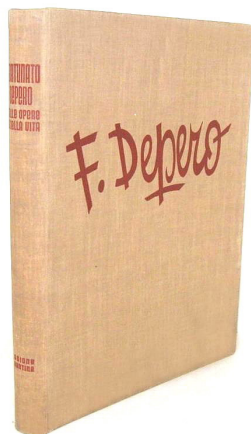


Figura. 9. Fortunato Depero, *Fortunato Depero nelle opere en nella vita*, 1940
Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto

El libro señalaba sus urgencias a nivel artístico y financiero. Toda su carrera había estado lastrada por los problemas económicos a los que se unieron, a principios de los cuarenta, las sucesivas crisis derivadas de la autarquía italiana y la Segunda Guerra Mundial. Del mismo modo, era un proceso que se había ido degenerando por la escasa acogida de su obra a principios de los treinta. La distancia con la cúpula futurista hizo que buscara otras formas de financiación que pasaron por congraciarse con los empresarios y jerarcas fascistas para conseguir comisiones y encargos públicos. La dificultad para trabajar en la decoración del Palazzo delle Poste (1929-1934) que Angiolo Mazzoni (1894-1979) proyectó en Trento testimonia que esas relaciones fueron complicadas⁶.

En cuanto a su Casa d'Arte, su producción llevaba en crisis varios años. Los clientes escaseaban debido al agotamiento de la propuesta y a los elevados costes ya que el modelo que implementó Depero estaba basado en un sistema artesanal profesionalizado que encarecía su producción. En 1936 presentó a las autoridades el proyecto de una Officina de Arte Fascista que reuniría bajo su dirección a diferentes artesanos de Rovereto y que tampoco se llevaría a cabo. Tras clausurar su Casa d'Arte en 1942, presentó el citado *Progetto per una galleria permanente dell'opera di Fortunato Depero* con la intención de acometerlo cuando concluyera la guerra.

En 1944 Depero publicó en Trento el volumen comercial *Veintidue disegni del pittore-poeta Fortunato Depero* editado por TEMI con una tirada de doscientos ejemplares de 55,8 x 42,8 que reproducían veintidós planchas de dibujos. Las ilus-

⁶ Se produjo un conflicto entre el arquitecto y el artista ya que Mazzoni no lo tuvo en cuenta para la decoración del Palazzo delle Poste. Depero fue incluido finalmente en el proyecto por sugerencia de Marinetti al ministro del ramo y yerno de Benito Mussolini Galeazzo Ciano (1903-1944).

tracciones eran motivos alpinos, viajes, imágenes de Nueva York y elementos del arte africano que resumían sus últimos temas.

El deseo de agradar a la jerarquía fascista le llevó a acometer su libro más controvertido, *A passo romano. Lirismo fascista e guerriero, programmatico e costruttivo* que tuvo perniciosas consecuencias para él. Publicado por el Fascio de Trento el 28 de febrero de 1943 en las ediciones Credere-Obbedire-Combattere (TEMI), comprendía ciento trece páginas con una tirada de mil ejemplares. El libro es una alucinante celebración belicista que trasladaba el militarismo del Imperio Romano ensalzando los ejércitos alemán e italiano e incluía una traducción al alemán de Anna Zelger Salvadei (1909-2000). Depero realizó refinadas ilustraciones en blanco y negro y una paginación que recreaba formas vanguardistas, pudiéndose considerar como un trabajo destacado en cuanto a su gráfica. El libro es uno de los mejores ejemplos de las relaciones entre futurismo y fascismo y la ausencia de la mayoría de los catálogos remite a su incómoda referencia. El artista destruyó todos los ejemplares posibles para no verse complicado tras el armisticio, lo que explica su rareza. En junio de 2020, la editorial NovAntico realizó una edición facsímil.

Tras la guerra, Depero se vio obligado a explicar sus vínculos con el fascismo en el documento *Relazione dei miei rapporti artistici con il fascismo* (1945) (Camillini, 2018, p. 35-48). Fueron tiempos de aislamiento en los que llegó a intercambiar obras por comida y vendió la mayoría de los cuadros y tapices importantes a Gianni Mattioli (1903-1977). Sin ingresos y en una situación personal y profesional catastrófica, aceptó la comisión de Mattioli y del empresario turinés Giacomo Bosso para promocionar el buxus en los Estados Unidos, un material derivado del contrachapado que el artista había utilizado desde 1938. Con motivo del viaje y para publicitar su obra en los Estados Unidos, realizó una impresión reducida de *Fortunato Depero nelle opere en nella vita* con el título *So I think, so I paint. Ideologies of an Italian Self-Made Painter* (1947) que recogía, traducidos al inglés, escritos teóricos, explicaciones técnicas y notas de diario con sesenta y cuatro reproducciones y una exhaustiva bibliografía (Carrera, 2017, p. 53). El viaje supuso otro fracaso que minó las esperanzas y la salud del artista en la primera parte de su estancia en Nueva York, mientras que la segunda la desarrolló en la pequeña ciudad de New Milford en el condado de Litchfield, Connecticut, donde pudo dedicarse a la pintura recreando temas antropológicos, etnográficos y a la campaña americana.

9. La organización de un legado

Los años cincuenta supusieron su recuperación a nivel profesional y personal. El artista realizó dos grandes muestras en Rovereto (1951) y Trento (1953) y participó en la sección de maestros de la Bienal de Venecia (1952). A principios de la década se publicaron dos estudios de Giampiero Gianni (1912-1964) y Riccardo Maroni (1896-1993) y se recuperó el proyecto del espacio monográfico que incluía un taller anexo para los artesanos del Trentino (Boschiero, 2008, p. 18).

En un clima sociopolítico mucho más favorable, el presidente de la provincia Remo Albertini (1915-2000) decidió encargarle la decoración de la Sala del Consiglio della Provincia Autonoma de Trento (1953-1956), que supuso su recuperación efectiva. Del mismo modo, se relanzó la creación del espacio permanente sobre su obra que concluyó con un acuerdo con el Comune di Rovereto en 1956. Tras descar-

tar la construcción de un nuevo edificio y contemplar varios inmuebles, un comité de expertos decidió que se le cediera el Monte dei Pegni en Via de la Terra en el centro histórico de la ciudad. El Museo Galleria Depero se inauguró oficiosamente en 1959, un año antes de su muerte, con tres plantas y nueve salas de exposición, siendo el primer y único museo futurista de Italia. Actualmente la Casa d'Arte Futurista Depero es la más antigua de las sedes del Museo de arte moderno y contemporáneo de Trento y Rovereto.



Figura 10. 94ª mostra Depero, abril de 1953. Archivo del '900. Mart de Trento y Rovereto

Su producción editorial estuvo ligada a su reevaluación vanguardista, como muestran los catálogos *88ª mostra Depero. Pittura e arte applicata 1915-1951. Prima presentazione di Pittura nucleare* y *94ª mostra Depero* (Fig. 10). La primera, celebrada entre el 11 de agosto al 11 de septiembre en Rovereto, recoge su producción en 62 páginas con 33 reproducciones y textos de infinidad de autores. El catálogo de la muestra celebrada en Trento entre el 28 de marzo y el 16 de abril de 1953 contiene 40 páginas y 28 ilustraciones.

Depero fue excluido de la XXVII Bienal de Venecia y publicó como protesta una carta abierta a su secretario general, el historiador Rodolfo Pallucchini (1908-1989), acusando a la Bienal de no contemplar la pintura de vanguardia y de mala fe en su proceso selectivo. El texto ampliado configuró los ochenta y cuatro puntos del panfleto *Antibiennale* (1955), que incluía la carta de Depero, el *Museo preliminare Depero a Rovereto* de Lionello Fiumi (1894-1973) y una carta del abogado Carlo Accetti (1882-1961). El libro reproduce siete obras y dos fotografías de la muestra romana de 1916.

Un año después, la Giunta Provinciale di Trento patrocinó la publicación del libro-catálogo *Relazione* (1956) con motivo de la finalización de los trabajos de la Sala del Consiglio della Provincia Autonoma que contiene bocetos de la decoración, cartas originales, materiales del proceso y un perfil del artista a cargo de Carlo Piovani.

Las últimas propuestas editoriales de Depero estuvieron ligadas a la Galleria-Museo y se desarrollaron parablemente a la ejecución de los trabajos de restauración y montaje. El primer proyecto estuvo constituido por los dos fascículos del *Dizionario volante Depero: voci, significanti, aneddoti e opere* publicados por la Galleria

Permanente e Museo Storio Depero a Rovereto (1956 y 1957). Con el objetivo de dar a conocer el arte actual, el artista redactó una serie de voces desordenadas que incluyen anécdotas, consideraciones y noticias relacionadas con su trayectoria. Proyectó asimismo un tercer fascículo dedicado a la renovación de la sala del consejo de Trento (Carrega, 2017, p. 446).

En cuanto al catálogo del Museo Galleria Depero (1959), el artista trasladó sus ideas museográficas en formato popular, económico y de utilidad al visitante (Boschiero, 2007, p. 446). La portada recoge los motivos iconográficos que había desarrollado para la papelería del espacio. El interior documenta las acciones para llevar a cabo el museo que abarcan toda su trayectoria, desde la adhesión futurista a la apertura de su galería.

10. Conclusión

La producción editorial fue una de las disciplinas más relevantes en la trayectoria de Fortunato Depero como elemento publicitario y autobiográfico que coincidía con los postulados futuristas sobre la autopromoción. Sus libros y proyectos editoriales estuvieron determinados por momentos claves en su itinerario. En la primera parte de su carrera, sus ediciones estuvieron vinculadas a periodos de aprendizaje, cambio o afirmación de sus postulados vanguardistas que transcriben la influencia del entorno cultural y de personajes como Gilbert Clavel o Fedele Azari.

En la segunda parte, su actividad editora permeabiliza sus intereses artísticos y su contexto histórico: en la década de los treinta sus libros se focalizaron en contenidos publicitarios sobre los que consideraba que bascularía el arte del futuro; en los cuarenta lo haría sobre la retórica fascista y en la valoración de su carrera —que se prolongaría durante el periodo de aislamiento hasta finales de la década—; y, en los años cincuenta, sus ediciones se caracterizan por la reivindicación de su figura en el contexto nacional, el archivo y promoción de su legado a través de su Galleria-Museo.

De hecho, una de las salas originales del museo que ha llegado hasta la actualidad tal y como la proyectó el artista es la del *eco della Stampa*, para la que diseñó unas vitrinas específicas de madera y cristal que permiten la exposición de los libros y de gráfica publicitaria, revistas y el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* que, como parte esencial de su obra, es necesaria para comprender la dimensión de su legado.

Referencias

- Barillari, D. (2001). Italo Tivolato. En Godoli, E. (Ed.). *Il dizionario del Futurismo* (pp. 1135-1136). Vallecchi.
- Belli, G., Boschiero, N. & Passamani, B. (1989). *Depero Teatro Magico*. Electa.
- Belli, G. (1999). *DeperoFuturista. Rome-Paris-New York, 1915-1932 and more*. Skira.
- Belli, G. & Guzzo Vaccarino, E. (2005). *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso da Matisse a Keith Haring*. Skira.
- Belli, G. & Avanzi, B. (2007). *DeperoPubblicitario*. Skira.
- Boschiero, N. (2008). *Casa d'Arte Futurista Depero*. Mart.

- Boschiero, N. (2019). *Il carteggio Clavel-Depero 1917-1922*. Mart.
- Benzi, F. (2021). Giacomo Balla: L'invenzione dell'universo futurista. En Dardi, D., & Pietromarchi, B. (Eds.). *Casa Balla. Dalla Casa all'universo e ritorno* (pp. 110-133) Marsilio.
- Berghaus, G. (1996). *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Berghahn.
- Boccioni, U. (1910). La Pittura Futurista. Manifesto Tecnico. Direzione del Movimento Futurista. https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_20026/?st=gallery
- Blom, P. (2020). *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*. Anagrama.
- Boschiero, N. (2012). *Depero 1912. Le opere e l'album del Touring Club Italiano*. Silvana.
- Boschiero, N. (2019). *Il carteggio Clavel-Depero 1917-1922*. Mart.
- Cammarota, D. (2002). *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*. Skira.
- Camillini, G. (2018). CREDERE, OBBEDIRE, LAVORARE. I rapporti artistici tra Fortunato Depero e il fascismo. *Progetto grafico*, 33, 35-48.
- Carrera, M. (2017). Le edizioni di Depero 1913-1960. Fortunati deperilibri = deperibibli (non deperibili). En Boschiero, N. (Ed.). *Depero Il Mago* (pp. 47-59) Silvana.
- Cavallo, P. (2021). Un soldalizio davvero Depero. En Boschiero, N. (Ed.). *Depero New Depero*, (pp. 104-109). Silvana.
- Celant, G. (1992). Il look Depero. En Belli, G. (Ed.) *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942* (pp. 73-78). Charta.
- Collarile, L. (2001). Fedele Azari. En Godoli, E. (Ed.). *Il dizionario del futurismo* (pp. 90-91). Vallecchi.
- Crispolti, E. (1980). *Ricostruzione futurista dell'universo*. Museo Civici.
- Crispolti, E. (1989). *Casa Balla e il futurismo a Roma*. Istituto Poligrafico dello Stato.
- Del Puppo, A. (2000). *Lacerba 1913-1915. Arte e critica d'arte*. Lubrina.
- Depero, F. (1927). *Depero futurista 1913-1927*. Dinamo-Azari.
- Depero, F. (1934). *Liriche radiofoniche*. Morreale.
- Depero, F. (1937). *Bilancio 1913-1936. 380 segnalazioni*. Tipografia Manfrini.
- Depero, F. (1940). *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*. TEMI.
- Depero, F. (1955). *Antibiennale*. Manfrini.
- Depero, F. (1979). *Numero Unico Futurista Campari. Futurismo 1932. Dinamo Futurista*. Jean-Michel Place.
- Depero, F. (2012). *Ricostruire e meccanizzare l'universo*. Abscondità.
- Dogheria, D. (2011). *Depero in biblioteca*. Grafica Slr.
- Duranti, M. (2001). Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura. En Crispolti, E. (Ed.). *Futurismo 1909-1944. Arte, Architettura, Spettacolo, Grafica, Letteratura* (pp. 213-219). Mazzotta.
- Echaurren, P. (2014). ¡Dep, dep, hurra! (los libros y revistas de Depero). En Fontán del Junco, M. (Ed.). *Depero futurista: 1913-1950* (pp. 293-297). Fundación Juan March.
- Fiz, A. & Boschiero, N. (2014). *Universo Depero*. Silvana.
- Godoli, E. (1989). *Il futurismo*. Laterza.
- Greene, V. (2014). *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Univers*. Guggenheim.
- Hughes, R. (1991). *El impacto de lo nuevo*. Galaxia Gutenberg.
- Lista, G. (2000). El escenario futurista. En Paz, M. (Ed.). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (pp. 165-173). Aldeasa.
- Lista, G. (2009). Gli anni trenta: l'aeropittura. En Lista, G., & Masoero, A. (Eds.). *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione* (pp. 237-271) Skira.
- Mancebo Roca, J. A. (2022). Las flores futuristas. Propuesta para una botánica artificial. *Arte, individuo y sociedad* 34 (3), 987-1009. <https://doi.org/10.5209/aris.76382>

- Marinetti, F. T. (1998). *Teoria e invenzione futurista*. Mondadori.
- Marinetti, F. T., Corra, B., Settimelli, E., Ginna, A., Balla, G. & Chiti, B. (1978). La cinematografía futurista. En Marinetti, F. T. (Ed.). *Manifiestos y textos futuristas*, (pp. 178-185) Del Cotal. https://monoskop.org/images/9/92/Marinetti_FT_Manifiestos_y_textos_futuristas.pdf
- Miracco, R. (2005). *Aérea. Cielos futuristas*. Museo Municipal.
- Mondello, E. (1990). *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'Avanguardia nella Roma degli anni Venti*. Franco Angeli.
- Mughini, G. (2014). *Collezione Mughini*. Pontremoli.
- Passamani, B. (1981). *Fortunato Depero*. Comune di Rovereto.
- Ruta, A. M. (2008). Amicizie futuriste tra Nord e Sud. En Puginanella, S. (Ed.) *Ricostruzione futurista dell'universo* (pp. 42-57) Niccolodi.
- Salaris, C. (1992). *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*. Riuniti.
- Salaris, C. (2012). Marinetti e Roma. Em Pirani, F., & Raimondi, F. (eds). *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano* (pp. 85-127). Palombi.
- Salaris, C. (2012). *Riviste futuriste*. Gli Ori.
- Salaris, C. (2014): El 'libro atornillado' de Depero o el bólido tipográfico. En Fontán del Junco, M. (Ed.) *Depero futurista: 1913-1950* (pp. 305-307). Fundación Juan March.
- San Martín, F. J. (1991). *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futurista*. Arteleku.
- Scialpi, R. (2012). A Rovereto per il Depero ritrovato. Touring Club Italia. <https://www.touringclub.it/news/a-rovereto-per-il-depero-ritrovato>.
- Scudiero, M. (1989). *Depero per Campari*. Fabri.
- Scudiero, M. (1992). *Casa d'Arte Futurista Depero*. Il Castello.
- Scudiero, M. (2009). *Depero. L'uomo e l'artista*. Egon.
- Scudiero, M. (2021). *Depero e la sua Casa d'Arte da Rovereto a New York*. Silvana.
- Sposito, A (2006). Architettura plastica e pittorica di Depero. Em Poggianella, S. (Ed.). *Ricostruzione futurista dell'universo* (pp. 24-31). Niccolodi.
- Taylor, J. C. (1971). *Futurism*. MoMA. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2821_300062224.pdf
- Zanoner, F. (2017). Depero and Azari in The Archives of Mart. En Bedarida, R., & Ewing H. (Eds.). *Depero Futurista, 1913-1927. Reader's Guide* (pp. 16-20). Designers & Books.