



HET FUTURISME

DE ESTHETIEK VAN EEN NIEUWE WERELD

& EUROPA

Samengesteld door
Fabio Benzi en Renske Cohen Tervaert

KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM, OTTERLO • UITGEVERIJ TIJDSBEELD, GENT

6 De futuristische lacune
LISETTE PELSERS

12 Het futurisme & Europa. De esthetiek van een nieuwe wereld
FABIO BENZI

32 De stad van de avant-garde: futurisme, internationalisme & *italianità*
MARIA ELENA VERSARI

40 Het futurisme in Frankrijk. Vergelijkingen & uitwisselingen met het kubisme
MANUEL BARRESE

50 De Russische avant-garde & het futurisme:
tussen afgrenzing & creatieve toe-eigening
VERENA KRIEGER

60 De Stijl & het futurisme
SJOERD VAN FAASSEN

70 Het futurisme & de Duitse avant-gardes in het interbellum
MONICA CIOLI

I FUTURISME 1912. DE EUROPESE TOUR & DE VERSPREIDING VAN DE NIEUWE ESTHETIEK

80 Op tournee, 1912: het futurisme verovert Europa
FRANCESCO TEDESCHI

II DRIEDIMENSIONAAL FUTURISME

98 Polymaterialiteit: het futurisme & daarbuiten
CHRISTINE POGGI

III FUTURISTISCHE RECONSTRUCTIE VAN HET UNIVERSUM

124 Avant-gardehuizen: van Balla tot Schwitters
CHRISTINE POGGI

162 *Tutti all'inferno!!!*
Cabarets & clubs in Rome & daarbuiten
LOTTE JOHNSON

180 Kunstbloemen en kunstbomen: van Balla tot Martel
NICCOLÒ D'AGATI

188 Het avant-gardistische syncretisme van Ivo Pannaggi:
neoplasticistisch-constructivistische & Bauhausinvloeden
MANUEL BARRESE

IV MODE

202 Kleding: kunst & performance.
De futuristische avant-garde in Italië & daarbuiten
EUGENIA PAULICELLI

V THEATER & CINEMA

230 Het futuristische theater
GÜNTER BERGHAUS

246 Het futuristisch mechanisch theater & het Bauhaus:
notities uit het onuitgegeven dagboek van Herbert Bayer
MARIA ELENA VERSARI

256 De Italiaanse futuristische dans
GÜNTER BERGHAUS

268 De futuristische film
MARTA BRAUN

VI GRAFIEK

282 Futuristische grafiek. Theorie & praktijk
MATTEO FOCHESATI, GIANNI FRANZONE

308 Futuristische & mechanische invloeden in de grafiek van Bauhaus
SILVIA BARISIONE

VII ARCHITECTUUR & DE VERBEELDING VAN DE FUTURISTISCHE STAD

316 Antonio Sant'Elia & de anderen:
toonbeelden van de Italiaanse futuristische architectuur
PAOLO BOLPAGNI

332 Het stadsbeeld van de futuristen
ALBERTO CIBIN

350 Depero & de nouvelle vague van de
wolkenkrabbers in New York: 1928-1930
FABIO BENZI

359 Bibliografie

365 Een selectie van manifesten & proclamaties

367 Lijst van werken

374 Index

379 Over de auteurs & samenstellers

RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO

Leggete **LA BALZA**
GIORNALE FUTURISTA
MESSINA

Col Manifesto tecnico della Pittura futurista e colla prefazione al Catalogo dell'Esposizione futurista di Parigi (firmati Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), col Manifesto della Scultura futurista (firmato Boccioni), col Manifesto La Pittura dei suoni rumori e odori (firmato Carrà), col volume *Pittura e scultura futuriste*, di Boccioni, e col volume *Guerrapittura*, di Carrà, il futurismo pittorico si è svolto, in 6 anni, quale superamento e solidificazione dell'impressionismo, dinamismo plastico e plasmazione dell'atmosfera, compenetrazione di piani e stati d'animo. La valutazione lirica dell'universo, mediante le Parole in libertà di Marinetti, e l'Arte dei Rumori di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, rumoristica della vibrazione universale.

Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.

Balla cominciò collo studiare la velocità delle automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forze essenziali. Dopo più di 20 quadri sulla medesima ricerca, comprese che il piano unico della tela non permetteva di dare in profondità il volume dinamico della velocità. Balla sentì la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., il primo complesso plastico dinamico.

1. Astratto. — **2. Dinamico.** Moto relativo (cinematografo) + moto assoluto. — **3. Trasparentissimo.** Per la velocità e per la volatilità del complesso plastico, che deve apparire e scomparire, leggerissimo e impalpabile. — **4. Coloratissimo e Luminosissimo** (mediante lampade interne). — **5. Autonomo**, cioè somigliante solo a sè stesso. — **6. Trasformabile.** — **7. Drammatico.** — **8. Volatile.** — **9. Odroso.** — **10. Rumoreggiante.** Rumorismo plastico simultaneo coll'espressione plastica. — **11. Scoppiante**, apparizione e scomparsa simultanea a scoppi.

Il parolibero Marinetti, al quale noi mostrammo i nostri primi complessi plastici ci disse con entusiasmo: « L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto » (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza. Col Futurismo invece, l'arte « diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà bruta » tale nell'arte (Es.: onomatopée. — Es.: intonarumori = motori), splendore geometrico delle forze, « proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli « elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; « le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare. Ecco perchè il nuovo Oggetto « (complesso plastico) appare miracolosamente fra le vostre. »

La costruzione materiale del complesso plastico

MEZZI NECESSARI: Fili metallici, di cotone, lana, seta, d'ogni spessore, colorati. Vetri colorati, carteveline, celluloidi, reti metalliche, trasparenti d'ogni genere, coloratissimi. tessuti,

specchi, lamine metalliche, stagnole colorate, e tutte le sostanze sgarigiantissime. Congegni meccanici, elettrotecnici; musicali e rumoristi; liquidi chimicamente luminosi di colorazione variabile; molle; leve; tubi, ecc. Con questi mezzi noi costruiamo dei

ROTAZIONI	}	1. <i>Complessi plastici che girano su un perno</i> (orizzontale, verticale, obliquo).	}	FORMA + ESPANSIONE	}	ONOMATOPEE SUONI RUMORI
		2. <i>Complessi plastici che girano su più perni:</i> a) in sensi uguali, con velocità varie; b) in sensi contrari; c) in sensi uguali e contrari.				
SCOMPOSIZIONI	}	3. <i>Complessi plastici che si scompongono:</i> a) a volumi; b) a strati; c) a trasformazioni successive (in forma di coni, piramidi, sfere, ecc.).	}	FORMA + ESPANSIONE	}	ONOMATOPEE SUONI RUMORI
		4. <i>Complessi plastici che si scompongono, parlano, rumoreggiano, suonano simultaneamente.</i>				
MIRACOLO MAGIA	}	5. <i>Complessi plastici che appaiono e scompaiono:</i> a) lentamente; b) a scatti ripetuti (a scala); c) a scoppi improvvisi.	}	FORMA + ESPANSIONE	}	ONOMATOPEE SUONI RUMORI
		<i>Pirotecnica — Acque — Fuoco — Fumi.</i>				

La scoperta-invenzione sistematica infinita

mediante l'astrattismo complesso costruttivo rumorista, cioè lo stile futurista. Ogni azione che si sviluppa nello spazio, ogni emozione vissuta, sarà per noi intuizione di una scoperta.

ESEMPI: Nel veder salire velocemente un aeroplano, mentre una banda suonava in piazza, abbiamo intuito il **Concerto plastico-motorumorista nello spazio** e il **Lancio di concerti aerei** al di sopra della città. — La necessità di variare ambiente spessissimo e lo sport ci fanno intuire il **Vestito trasformabile** (applicazioni meccaniche, sorprese, trucchi, sparizioni d'individui) — La simultaneità di velocità e rumori ci fa intuire la **Fontana giroplastica rumorista**. — L'aver lacerato e gettato nel cortile un libro, ci fa intuire la **Réclame fono-moto-plastica** e le **Gare pirotecnica-plastico- astratte**. — Un giardino primaverile sotto il vento ci fa intuire il **Fiore magico trasformabile motorumorista**. — Le nuvole volanti nella tempesta ci fanno intuire l'**Edificio di stile rumorista trasformabile**.

Il giocattolo futurista

Nei giochi e nei giocattoli, come in tutte le manifestazioni passatiste, non c'è che grottesca imitazione, timidezza, (trenini, carrozzini, pupazzi immobili, caricature cretine d'oggetti domestici), *antiginastici o monotoni, solamente atti a istupidire e ad avvilitare il bambino.*

Per mezzo di complessi plastici noi costruiremo dei giocattoli che abitueranno il bambino:

- 1) a ridere apertissimamente** (per effetto di trucchi esageratamente buffi);
- 2) all'elasticità massima** (senza ricorrere a lanci di proiettili, frustate, punture improvvise, ecc.);
- 3) allo slancio immaginativo** (mediante giocattoli fantastici da vedere con lenti; cassetine da aprirsi di notte, da cui scoppieranno meraviglie pirotecniche; congegni in trasformazione ecc.);
- 4) a tendere infinitamente e ad agilizzare la sensibilità** (nel dominio sconfinato dei rumori, odori, colori, più intensi, più acuti, più eccitanti).
- 5) al coraggio fisico, alla lotta e alla GUERRA** (mediante giocattoli enormi che agiranno all'aperto, pericolosi, aggressivi).

Il giocattolo futurista sarà utilissimo anche all'adulto, poichè lo manterrà *giovane, agile, festante, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, istintivo e intuitivo.*

CAT. I

GIACOMO BALLA, FORTUNATO DEPERO

Ricostruzione futurista dell'universo, futuristisch manifest,
Milaan, 11 maart 1915

Folder, inkt op papier

Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Il paesaggio artificiale

Sviluppando la prima sintesi della velocità dell'automobile, Balla è giunto al primo complesso plastico (N. 1). Questo ci ha rivelato un paesaggio astratto a cono, piramidi, poliedri, spirali di monti, fiumi, luci, ombre. Dunque un'analogia profonda esiste fra le linee-forze essenziali della velocità e le linee-forze essenziali d'un paesaggio. Siamo scesi nell'essenza profonda dell'universo, e padroneggiamo gli elementi. Giungeremo così, a costruire

l'animale metallico

Fusione di arte + scienza. Chimica, fisica, pirotecnica continua improvvisa, dell'essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante. Noi futuristi, Balla e Depero, costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (conflagrazione di tutte le forze creatrici dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America, che seguirà indubbiamente l'attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana).

Le invenzioni contenute in questo manifesto sono creazioni assolute, integralmente generate dal Futurismo italiano. Nessun artista di Francia, di Russia, d'Inghilterra o di Germania intuì prima di noi qualche cosa di simile o di analogo. Soltanto il genio italiano, cioè il genio più costruttore e più architetto, poteva intuire il complesso plastico astratto. Con questo, il Futurismo ha determinato il suo Stile, che dominerà inevitabilmente su molti secoli di sensibilità.

MILANO, 11 Marzo 1915.

Balla
Depero
astrattisti futuristi

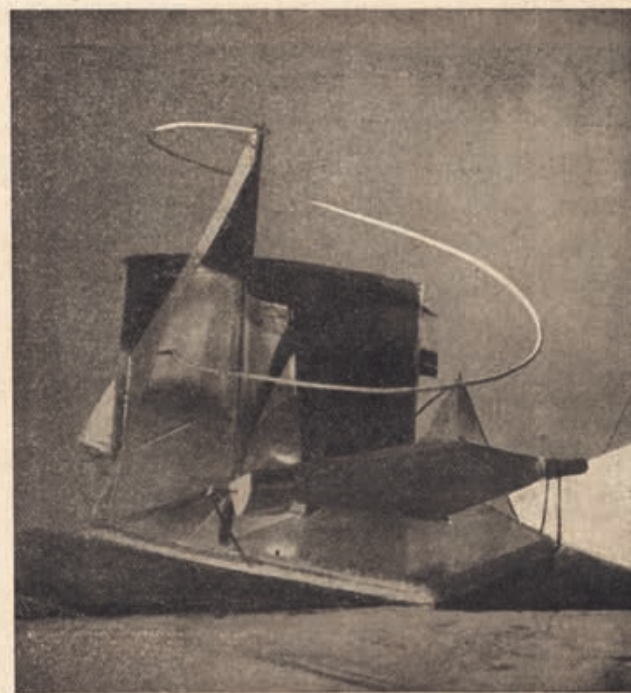
DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

BALLA



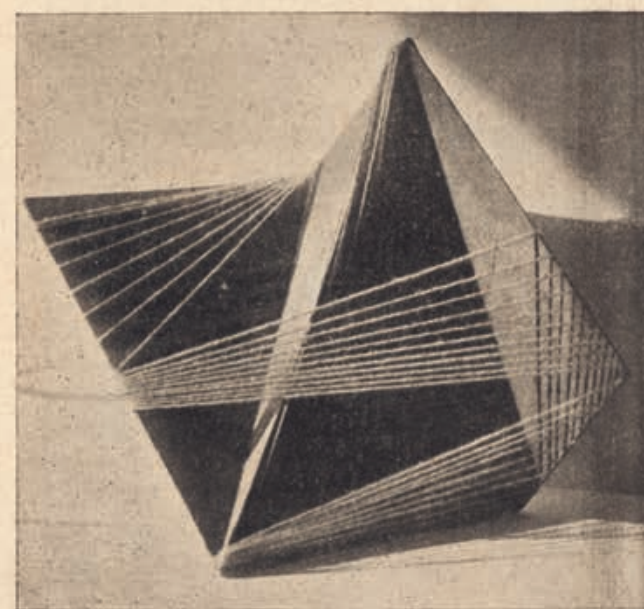
N. 1. Complesso plastico colorato di frastuono + velocità
(Cartone e stagnole colorate)

BALLA



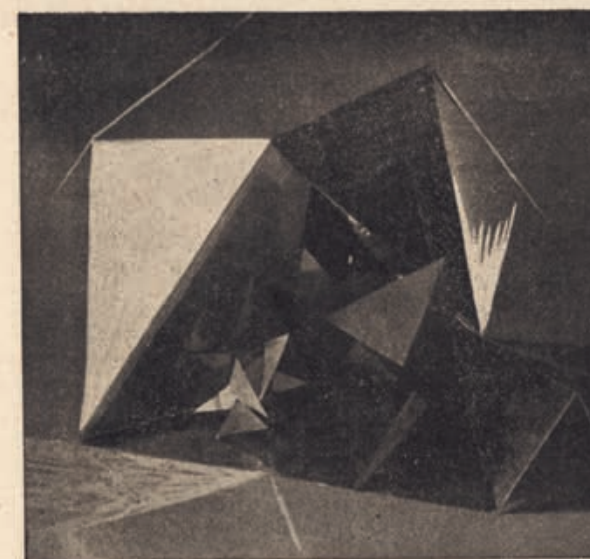
N. 2. Complesso plastico colorato di frastuono + danza + allegria
(Specchi, stagnole, talco, cartone, filferro)

BALLA



N. 3. Complesso plastico colorato di linee-forze
(Cartone, lana, filo rosso, filo giallo)

DEPERO



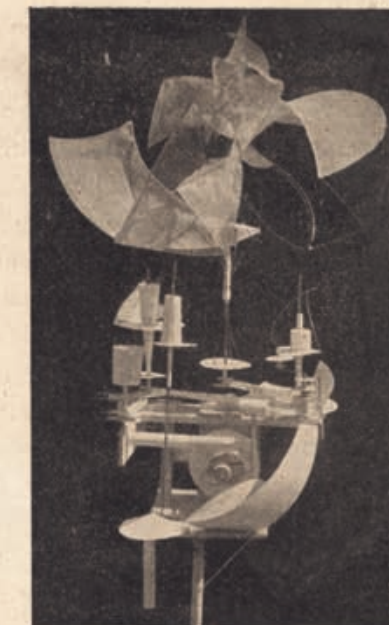
N. 4. Complesso plastico colorato
(Latte e carte colorate)

DEPERO



N. 5. Complesso plastico colorato motorumorista simultaneo di scomposizione a strati

DEPERO



N. 6. Complesso plastico colorato motorumorista di equivalenti in moto
(Veli colorati, cartoni, stagnole, fili metallici, legno, tubi, pulegge)

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA - Corso Venezia, 61 - MILANO

[19]

Zie Petrova 2000, p. II.

[20]

'il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica'. *Manifesto tecnico della pittura futurista*, 1910.

[21]

Zie Krieger 2000, met name pp. 38-54.

futuristen voelden evenmin affiniteit met het offensieve chauvinisme en de oorlogsverheerlijking van hun Italiaanse collega's. Hun positieve kijk op hun eigen traditie was weliswaar niet vrij van een zekere nationale pathos, maar hun russofilie miste de chauvinistische trekken van de propaganda van de Italiaanse futuristen, die erop uit waren om van Rome weer een wereldmacht te maken. Oorlogsverheerlijking was voor de Russische avant-gardisten geen issue.¹⁹

Voor de dynamiek, een centraal gegeven in de esthetiek van de Italiaanse futuristen, lagen de zaken ingewikkelder. In *La pittura futurista. Manifesto tecnico* schreven Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo en Gino Severini: 'Wij proclameren (...) dat de universele dynamiek moet worden weergegeven als een dynamisch gevoel.'²⁰ Ze sloten hiermee aan bij de fascinatie voor snelheid, raceauto's, vliegtuigen en andere moderne verkeersmiddelen uit Marinetti's stichtingsmanifest en ontwikkelden picturale technieken om die uit te beelden. Dynamiek werd voor de Russische avant-gardisten heel belangrijk, maar ze werkten het concept wel op hun eigen manier uit.²¹ Zo getuigen de nieuwe motieven grootstad, fabriek, vliegtuig en spoorweg die Natalja Gontsjarova en Olga Rozanova in hun kubofuturistische fase (1912-1915) tijdelijk verbeeldden,^{1→AFB. 29, CAT. 198, 199} niet expliciet van een fascinatie met snelheid. En terwijl de Italiaanse futuristen het dynamische visualiseerden als een agressieve, lineaire beweging, zoals Russolo deed in *Automobile in corsa* (1912-1913),^{1→AFB. 30} draaide de beweging bij de Russische kunstenaars bij voorkeur rond het centrum. Een vroeg voorbeeld hiervan is Malevitsj' *De messenslijper* (1912-1913),^{1→AFB. 31} waarin de draaiende beweging van de slijpsteen de dynamiek van een proces oproept. Ook nadat met het suprematisme de stap naar de abstractie was gezet, bleven de Russische kunstenaars kiezen voor een op het centrum gerichte beweging.^{1→CAT. 184} Pas toen de Russische avant-gardisten in toenemende mate gepolitiseerd raakten, gingen ze ook dynamische composities met agressief-gerichte beweging schilderen.

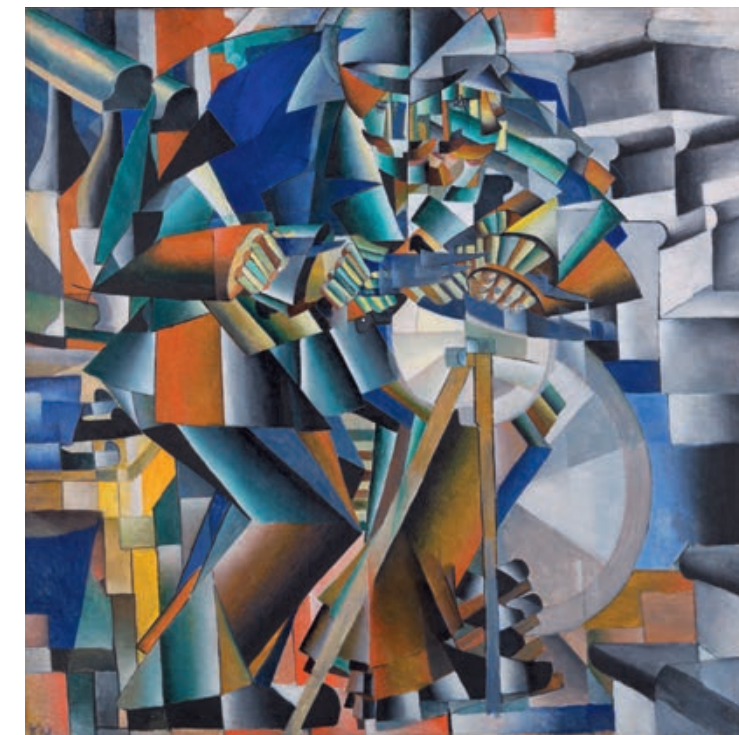
De ideologische en artistieke verschillen vormden in principe geen hinderenis voor internationale uitwisseling. De Russische avant-gardisten die eerder



Afb. 29 — Natalja Gontsjarova, *Vliegtuig boven een trein*, 1913. Olieverf op doek, 55,7 × 88,3 cm. Museum voor schone kunsten van de republiek Tatarstan, Kazan



Afb. 30 — Luigi Russolo, *Dinamismo di un'automobile* of *Automobile in corsa* (*Dynamiek van een auto of Raceauto*), 1912-1913. Olieverf op doek, 106 × 140 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Parijs



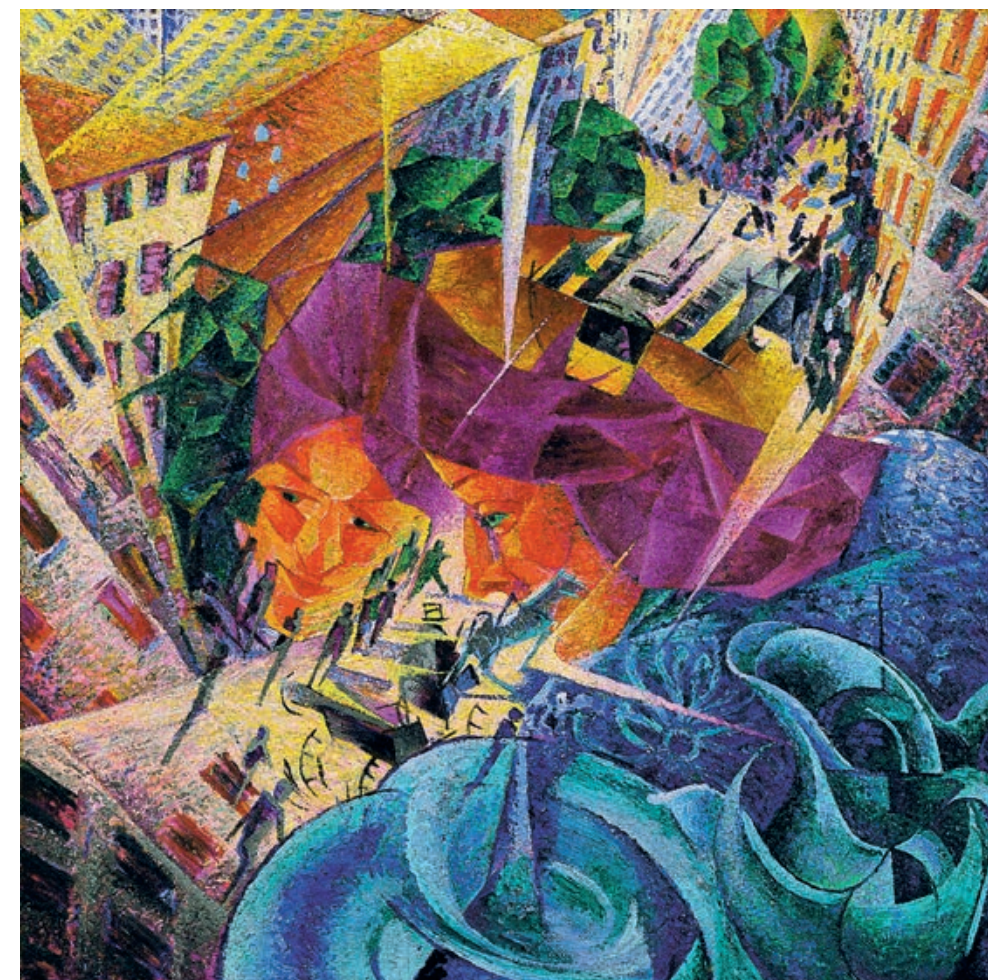
Afb. 31 — Kazimir Malevitsj, *De messenslijper*, 1912-1913. Olieverf op doek, 79,6 × 79,5 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, schenking uit de Société Anonyme Collection



CAT. 5

UMBERTO BOCCIONI
La forze di una strada, 1911

Olieverf op doek, 99,5 × 80,5 cm
Nakanoshima Museum of Art, Osaka



CAT. 6

UMBERTO BOCCIONI
Visioni simultanee, 1911

Olieverf op doek, 60,5 × 60,5 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal



CAT. 14

RAYMOND DUCHAMP-VILLON
Le grand cheval, 1914 (gegoten in 1961)

Brons, 100 × 98,7 × 66 cm
Tate, Londen



CAT. 15

RUDOLF BELLING
Der Dreiklang, 1919

Brons, 90 × 77 × 73 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



CAT. 16

WALTER GROPIUS
Model van het *Monument voor de gevallen in de Maartrevolutie*
op het Hauptfriedhof in Weimar, 1921 (replica 1977)

Gips, 48,2 × 85 × 53,8 cm
Klassik Stiftung Weimar, museum



CAT. 17

GIACOMO BALLA
Ritratto della Marchesa Casati, 1917

Gepubliceerd in *Roma Futurista*, jrg. III, nr. 69,
Rome, 8 februari 1920
Fondazione Biagiotti Cigna, Guidonia



CAT. 18

FILIPPO TOMMASO MARINETTI
Sudan-Parigi, 1920-1921

Mixed media (spons, schuurpapier, rasp, wol, penseel,
zilverpapier, zijde, fluweel, veren op karton), 46,5 x 22,5 cm
Particuliere collectie



CAT. 19

HANS ARP
Fleur-marteau, 1916

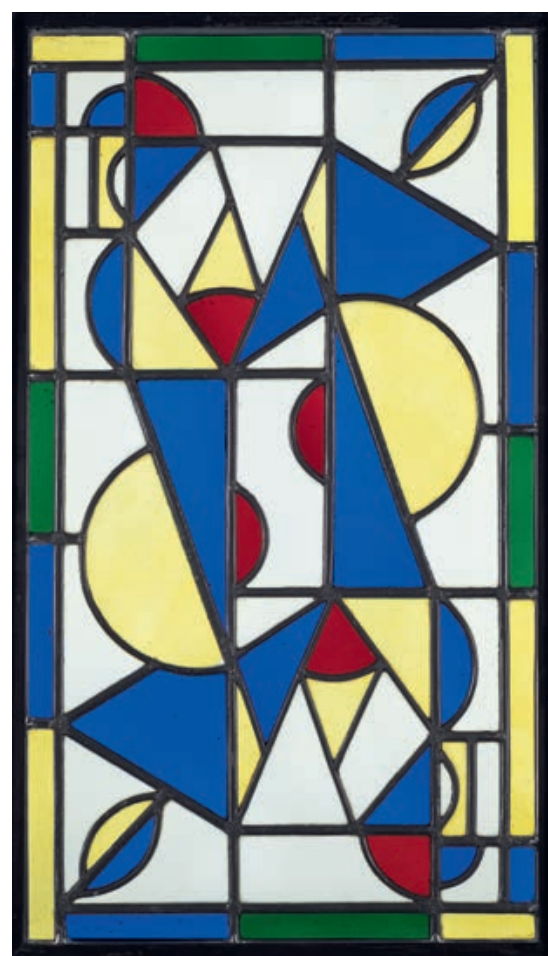
Olieverf op hout, 62 x 50 x 8 cm
Kunstmuseum Den Haag



CAT. 21

THEO VAN DOESBURG
Kleurontwerp voor *Dans II*, 1917

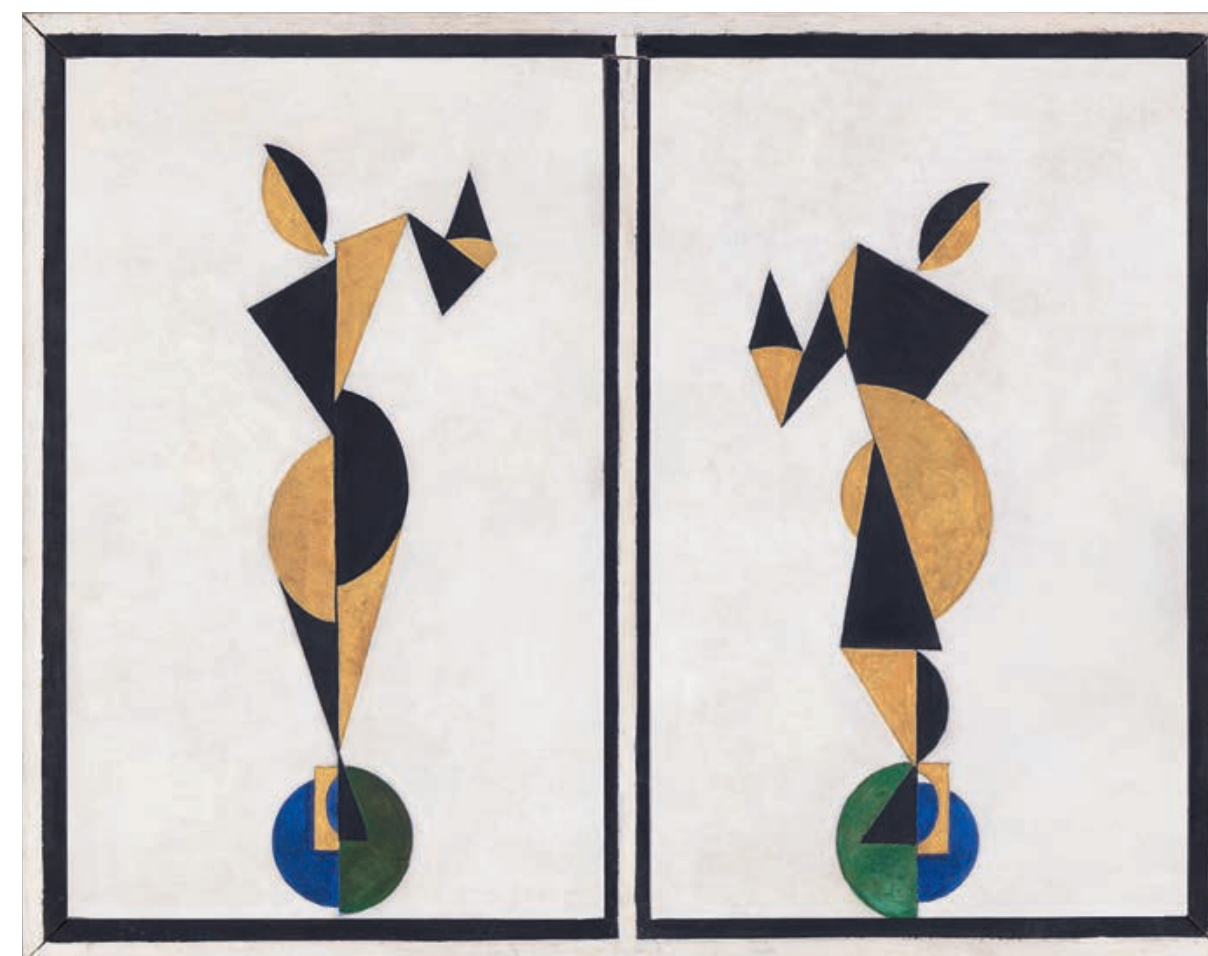
Inkt, potlood en gouache op papier, 55,5 × 29,5 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



CAT. 22

THEO VAN DOESBURG
Dans I, 1917

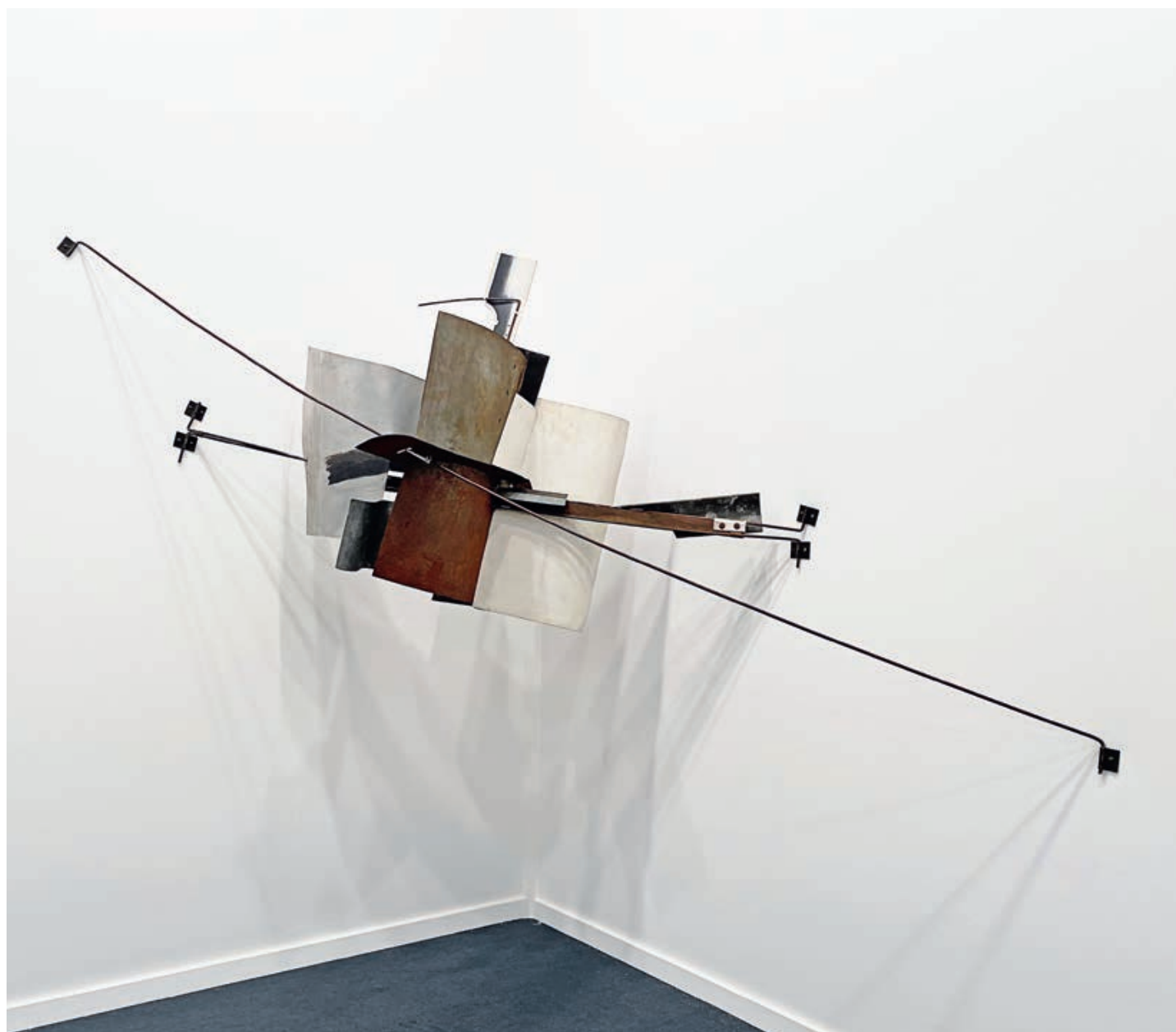
Glas-in-loodraam, 57,4 × 37,4 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



CAT. 23

THEO VAN DOESBURG
Danseressen, 1916

Caseïne en/of olieverf op cementplaat,
tweelুক: 48 × 62 cm per paneel
Kröller-Müller Museum, Otterlo

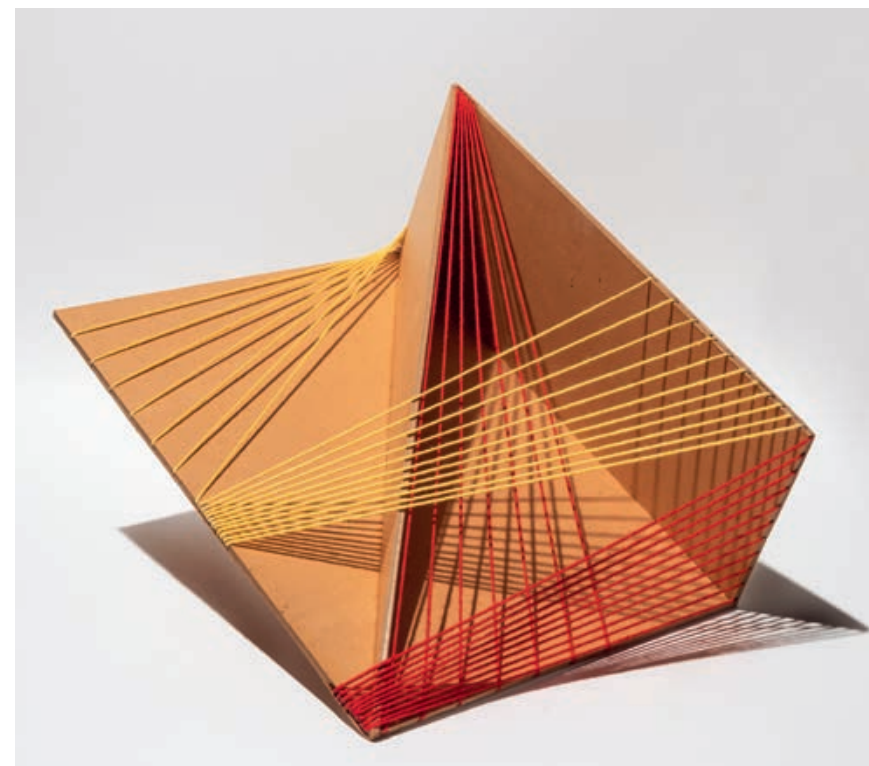


CAT. 27

VLADIMIR TATLIN

Complex hoekreliëf, ed. 2/5, 1915
(reconstructie door Martyn Chalk, ca. 1980)

IJzer, aluminium, zink, oliepigment, grondverf, metaaldraad
en bevestigingsonderdelen, 78,8 × 152,4 × 76,2 cm
Met dank aan Annelly Juda Fine Art, Londen



CAT. 28

GIACOMO BALLA

Complesso plastico colorato di linee-forza, 1914-1915
(reconstructie 2022)

Karton, wol, rode draad, gele draad,
30 × 40 × 15 cm
Met dank aan Fondazione Bano, Padua

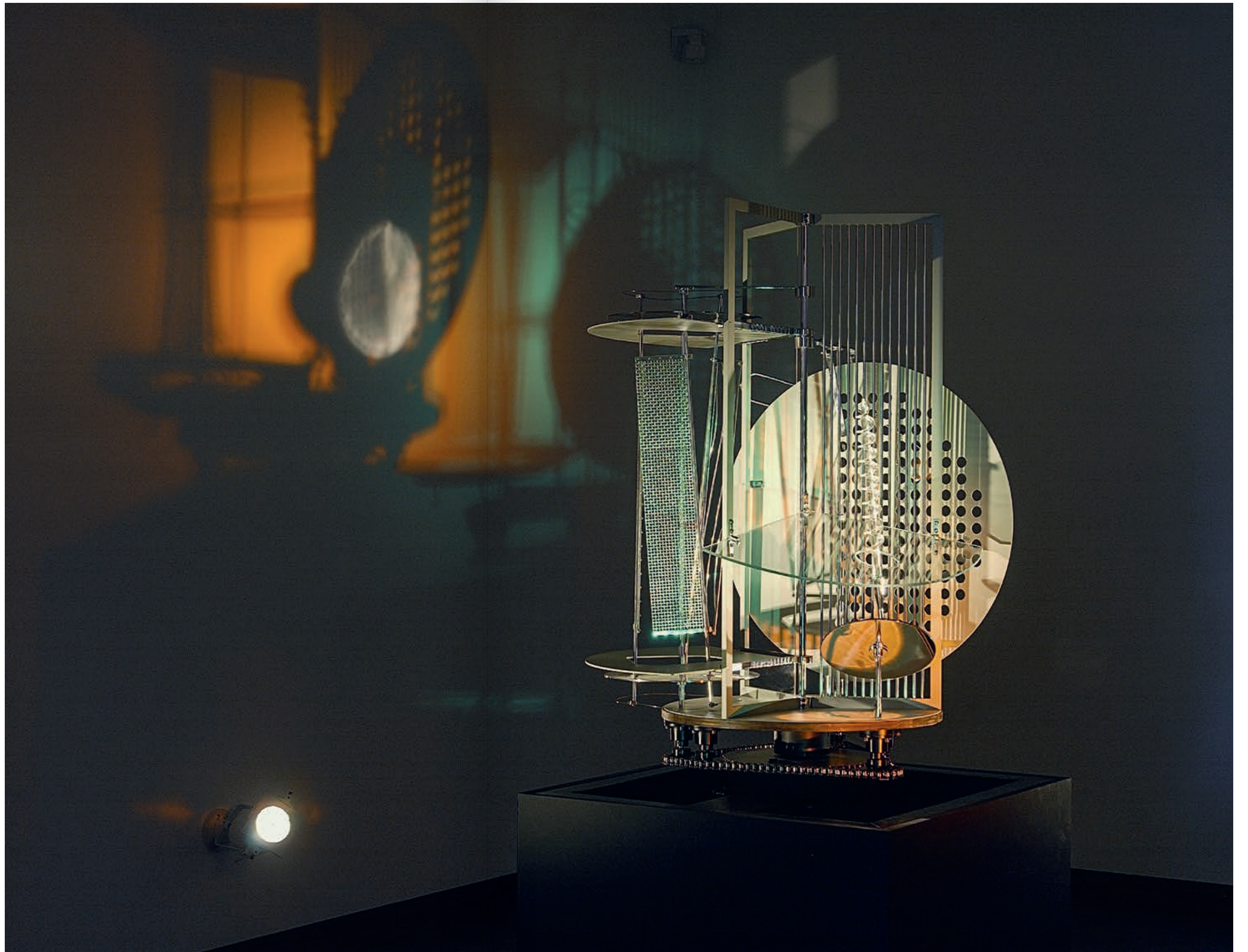


CAT. 29

NAUM GABO

Constructie in de ruimte (kristal), 1937-1939

Celluloseacetaat, 22 × 27 × 18 cm
Tate, Londen



CAT. 30

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Licht-Raum-Modulator, 1922-1930 (replica 1970)

Metaal, hout, glas, elektromotor,
201,7 × 78,8 × 69,7 cm (incl. houten ombouw)
Van Abbemuseum, Eindhoven



CAT. 33

GIACOMO BALLA

Paravento con linea di velocità, 1916-1917 (links: voorzijde; rechts: achterzijde)

Olieverf op doek in door de kunstenaar beschilderde lijsten, 151 x 126 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



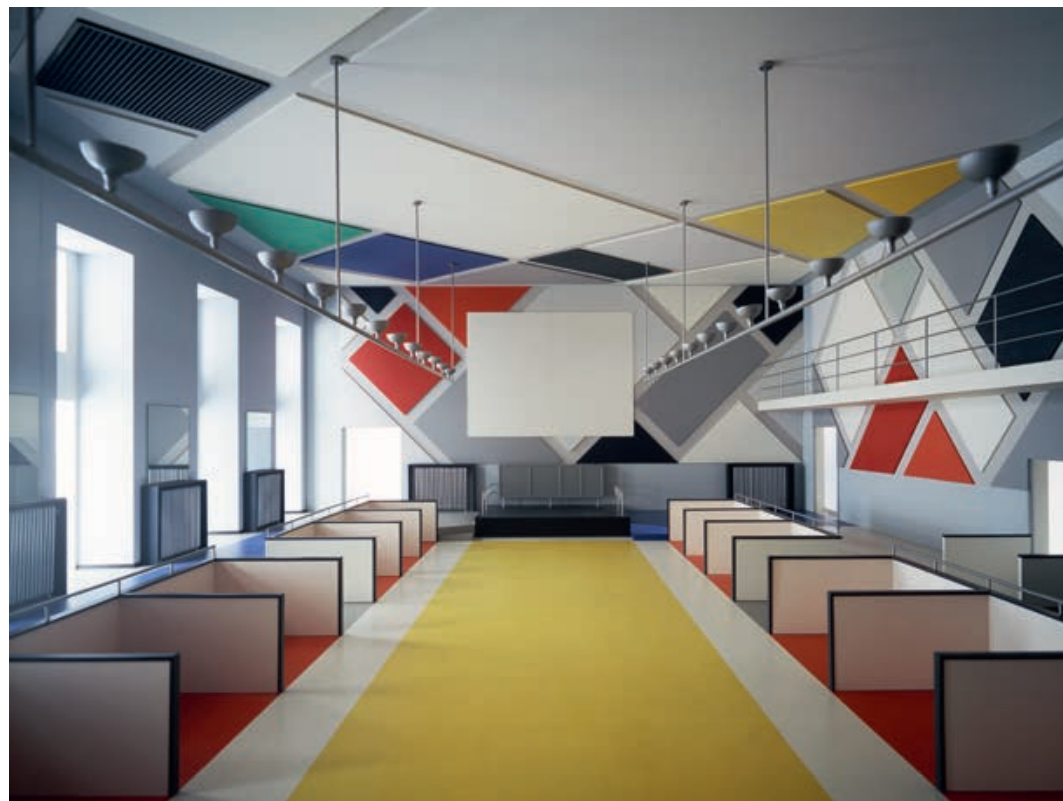


CAT. 59

GIACOMO BALLA

Koffieservies, 1928 (uitvoering: Riccardo Gatti)

Geglazuurde keramiek, verschillende afmetingen
Museo Ceramica Gatti, Faenza



CAT. 77

THEO VAN DOESBURG

Maquette van L'Aubette in Straatsburg; interieur ciné-dancing, 1928 (maquette ca. 1988)

Hout, verf, 50 × 152 × 105,5 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



CAT. 78

THEO VAN DOESBURG

Maquette van L'Aubette in Straatsburg; interieur kleine feestzaal, 1928 (maquette ca. 1988)

Hout, verf, 60,5 × 114 × 84,2 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



CAT. 89

IVO PANNAGGI

Eetkamerstoel van het Casa Zampini, 1925

Houten honingraatstructuur bekleed met massief houten panelen en multiplex, geverfd en gepolijst, 90,3 × 42,4 × 54,3 cm

Met dank aan mevrouw Ivana Zampini



CAT. 90

GERRIT RIETVELD

Zigzagstoel, ca. 1932
(latere uitvoering door Gerard van de Groenekan)

Vurenhout, 74,1 × 38 × 41,1 cm
Centraal Museum, Utrecht



CAT. 100

FORTUNATO DEPERO

Futuristisch gilet, 1923

Samengevoegde wollen delen
Particuliere collectie



CAT. 101

GIACOMO BALLA

Futuristisch gilet, geborduurd met motieven
gebaseerd op de naam Balla, 1924-1925

Geborduurde stof, 53 x 41 cm
Fondazione Biagiotti Cigna, Guidonia



CAT. 102

GIACOMO BALLA

Futuristisch pak, tweede helft jaren 1920

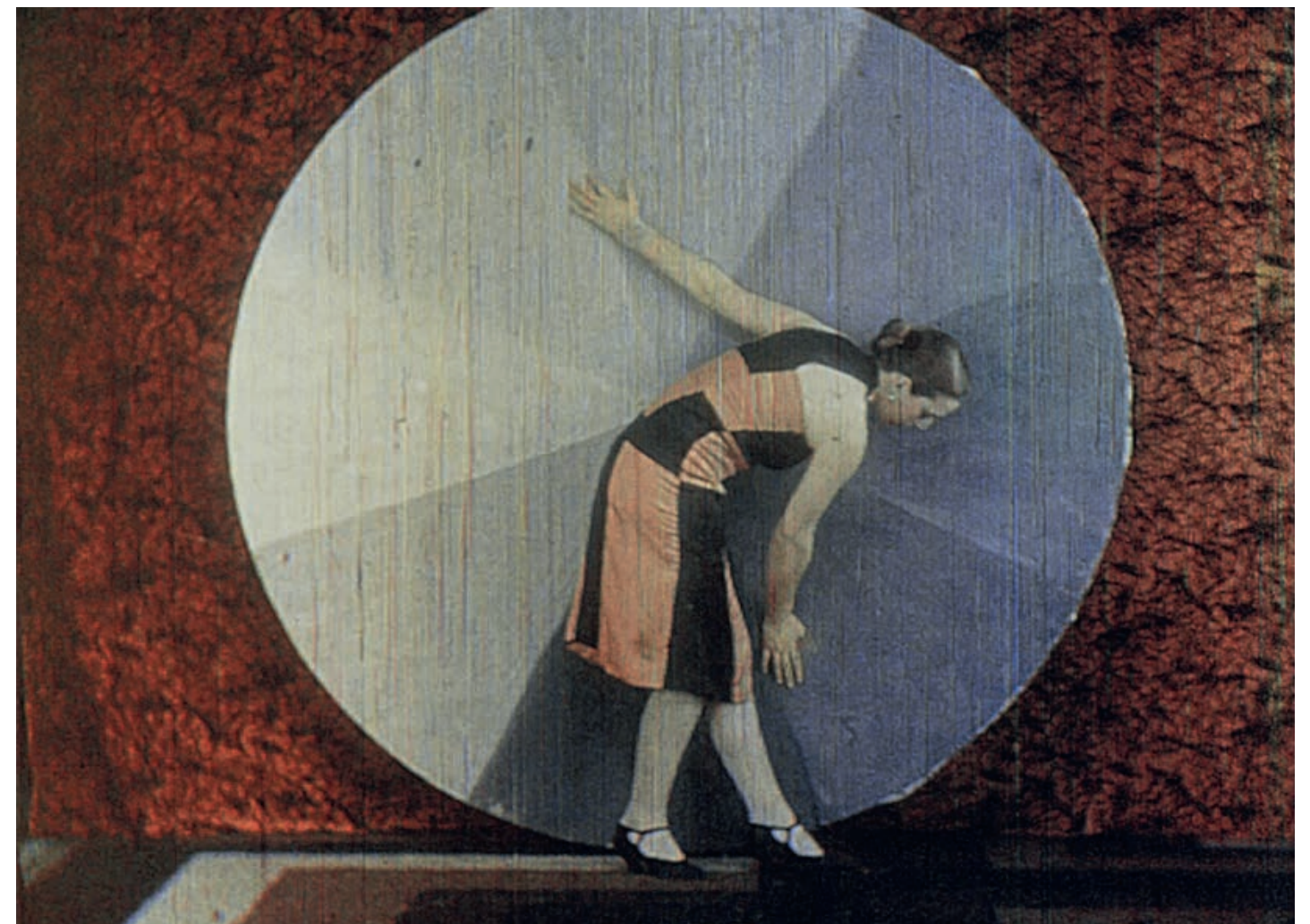
Verschillende stoffen
Particuliere collectie



CAT. 105

SONIA DELAUNAY
L'Elégance, 1926

Filmstill
Archives du Centre National de
la Cinématographie, Bois d'Arcy



CAT. 106

SONIA DELAUNAY
Mademoiselle Y, 1920

Filmstill
Archives du Centre National de la Cinématographie, Bois d'Arcy

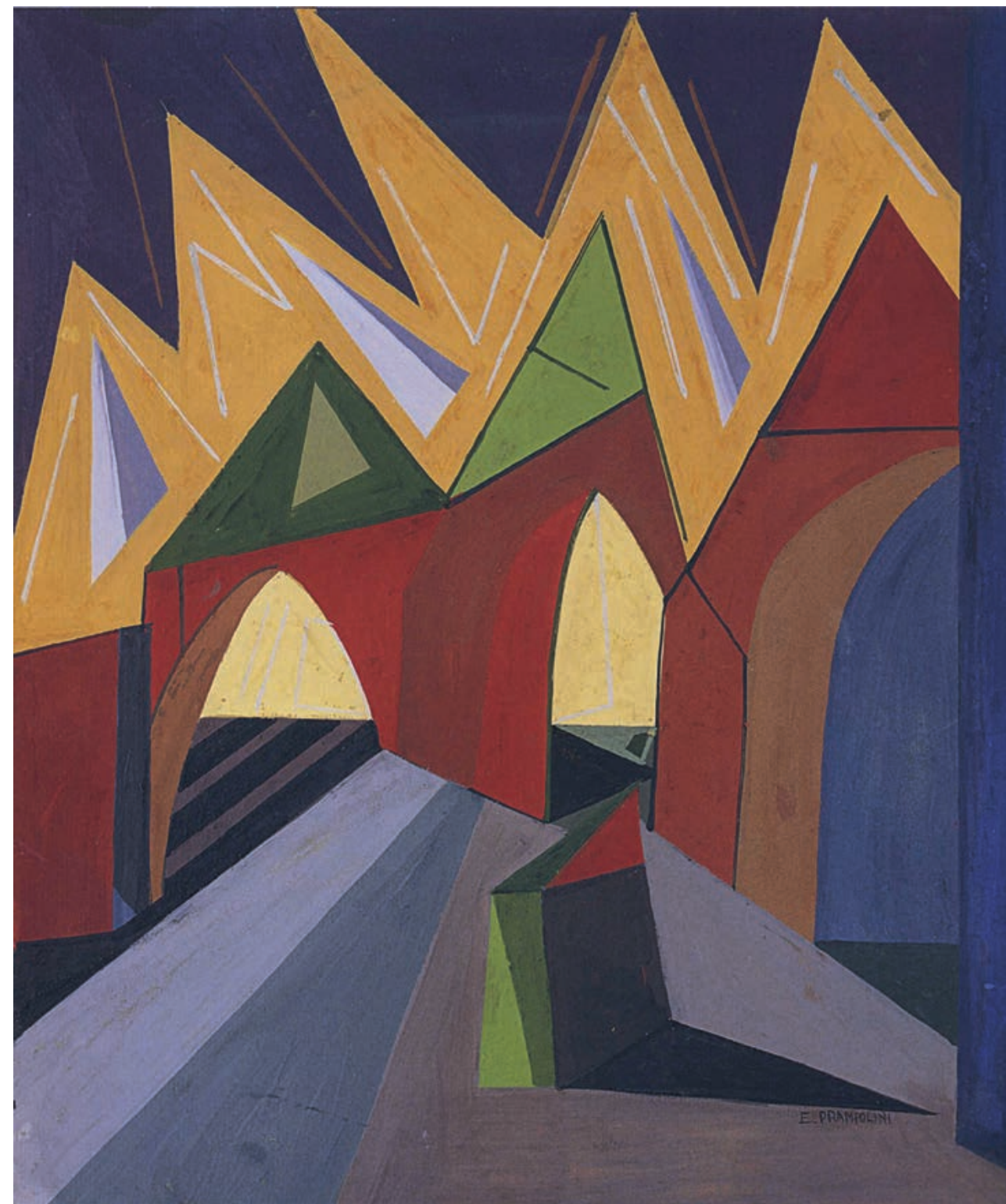


CAT. 115

ALEKSANDRA EKSTER

Decorontwerp voor *Romeo en Julia*, 1921

Potlood en gouache, gehoogd met goud,
op twee samengevoegde vellen papier, 61,3 × 44 cm
Met dank aan Annelly Juda Fine Art, Londen



CAT. 116

ENRICO PRAMPOLINI

Schets voor het decor van *Rose di Carta* van Luciano Folgore, 1921

Tempera op karton, 50 × 43 cm
Collezione M. Carpi, met dank aan Futur-ism, Rome



Afb. 118 — Antonio Sant'Elia, ontwerp voor het nieuwe station in Milaan, 1914. Zwart en kleurpotlood op papier, 15 × 28 cm. Particuliere collectie, met dank aan Matteo Maria Mapelli Arte Moderna e Contemporanea, Monza

[5] Boccioni 1971.

[6] Zie Costanzo & De Propriis 2006.

architect Tony Garnier voor een industriële stad, die in 1917 werden gepubliceerd onder de titel *Une cité industrielle. Etude pour la construction des villes.*⁵ → AFB. 117 De experimentele architectuur van de Duitse expressionisten Bruno Taut en Erich Mendelsohn was vervuld van een dynamische energie en uitbundigheid die ook bij Sant'Elia is terug te vinden, en de leden van de Tsjechische kubisme-beweging – opgericht in 1908 rondom het tijdschrift *Styl* en de SVU Mánes groep –, onder wie Pavel Janák, Jan Kotěra, Josef Gočár en Vlastislav Hofman, ontwierpen gebouwen en objecten met golven, schuine lijnen, vouwen en krommingen. Over de invloed van de Weense school van Otto Wagner op de vroege fase van het werk van Sant'Elia is al veel gezegd. Wat de Russische avant-garde betreft: hoewel Vladimir Tatlins ontwerp voor het *Monument voor de Derde Internationale* uit 1920 ongetwijfeld een van de meest volledige expressies van de dynamische geest van het futurisme was, valt zijn werk buiten het bestek van Sant'Elia's korte deelname aan de futuristische beweging.

In feite plaatste het futurisme al vanaf de eerste programmatische teksten en in de schilderijen uit de periode 1909-1911 de hedendaagse metropool, haar gebouwen en de snelle vervoermiddelen die ze doorkruisten op de voorgrond. Sinds de publicatie van Filippo

Tommaso Marinetti's *Manifesto del futurismo* in februari 1909 bestond de idee van de stad als een symbolische plaats van transformatie, energie en productie. Het was daarom vanzelfsprekend en bijna noodzakelijk dat het futurisme ook over architectuur zou gaan, en dat die architectuur lineair, essentieel en functioneel moest zijn, geschikt voor een dynamische maatschappij.

Maar in 1914 vond de 'theoretische' geboorte van de architectuur in de Italiaanse beweging echt plaats. Dat begon met de programmatische tekst die Boccioni eind 1913, begin 1914 schreef over de nieuwe architectuur, waarin hij de precisie van het werk van de ingenieurs en de nieuwe lichte en mobiele materialen loofde. (Hij publiceerde de tekst echter niet – over de redenen daarvoor hebben talrijke wetenschappers zich gebogen – maar hij werd bijna zestig jaar later herontdekt en uitgegeven door Zeno Birolli.⁶) Enrico Prampolini publiceerde op 29 januari zijn artikel 'Anche l'architettura futurista... e che è?' in de Romeinse krant *Il Piccolo: Giornale d'Italia*.⁶ Sant'Elia's *Messaggio* verscheen in mei, in juli gevolgd door zijn manifest *L'Architettura futurista*, en Giacomo Balla en Fortunato Depero schreven een eerste versie van hun manifest *Ricostruzione futurista dell'universo*, dat in maart 1915 zou verschijnen.

[7]

'non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare (...) nuove marginature di finestre e di porte, (...) ma di creare di sana pianta la casa futurista, di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica'. Sant'Elia 1914b, p. 1.



Afb. 119 — *Padiglione del libro Treves e Bestetti Tumminelli* (Paviljoen van het boek voor [de uitgeverijen] Treves en Bestetti Tumminelli), een ontwerp van Fortunato Depero voor de Biënnale van Monza in 1927. Zilvergelatinedruk op papier, 18 × 24 cm. Fondazione La Triennale, Milaan

Sant'Elia deelde zijn studio in Milaan met de architect Mario Chiattone: diens ontwerpen – die veel beter uitvoerbaar waren dan die van zijn collega en waarvan sommige al waren tentoongesteld op de *Prima esposizione d'arte del gruppo Nuove Tendenze* (zoals *Un opificio*) – waren in sommige opzichten een voorbode van het rationalisme en ook grote voorbeelden voor de projecten van Adalberto Libera in de jaren 1920 en 1930. Ze stonden echter nog ver af van de visionaire 'kaartenhuisarchitectuur' (zoals ze soms oneerbiedig werd genoemd) van Sant'Elia, wiens polemiek tegen plastische en picturale decoraties en strijd voor het gebruik van nieuwe materialen dicht aanleunden bij het modernisme van de rest van Europa: 'Het probleem is niet dat lijnen nieuwe vormen moeten krijgen. Het gaat er niet om (...) nieuwe raamen deurlijsten te vinden, (...) maar om het futuristische huis helemaal opnieuw te creëren, het te bouwen met alle wetenschappelijke en technologische middelen.'⁷ Maar Sant'Elia ging nog veel verder, wat blijkt uit zijn ontwerpen voor complexe gebouwen, elektrische centrales en fabrieken, waarin een intersectie en integratie is te zien van de collectieve ruimte en de ruimte voor individueel wonen. → AFB. 118 De utopie was een stad die niet voor de eeuwigheid was gebouwd, maar die elke generatie volgens haar eigen wensen van de grond af

zou bouwen. De jonge architect was zich ervan bewust dat zijn voorstellen niet meteen haalbaar waren – hij voerde ondertussen veel verschillende opdrachten uit om zijn professionele loopbaan als architect veilig te stellen – maar hij was proactief en formuleerde zijn ideeën en utopieën.

De ontwikkeling van de futuristische architectuur hield niet op na Sant'Elia's vroegtijdige dood in oktober 1916 aan het Italiaanse front tijdens de Eerste Wereldoorlog. Vermeldenswaardig zijn bijvoorbeeld het werk van Virgilio Marchi in Rome en de reeks paviljoenen van Fortunato Depero, met name diens *Padiglione del libro Treves e Bestetti Tumminelli* uit 1927 in de tuin van de Villa Reale in Monza,⁸ → AFB. 119 een 'typografische architectuur' die een ruime internationale weerklank vond.



CAT. 188

VIRGILIO MARCHI
Motivo plastico generatore, 1916

Tempera op papier op karton, 90 × 58 cm
 Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale, Rome



CAT. 189

ONBEKENDE FOTOGRAAF

Model van Vladimir Tatlins *Monument voor de Derde Internationale*, in het atelier Materiaal, Ruimte en Constructie, het mozaïekatelier van de voormalige kunstacademie van Sint-Petersburg, 1920



CAT. 190

EL LISSITZKY

Brug, omslagontwerp voor Roger Ginzburgers boek *Frankreich. Neues Bauen in der Welt*, ca. 1929-1930

Fotomontage, zilvergelatinedruk, 28 × 21,1 cm
 Alex Lachmann Collection, Londen



CAT. 191

ALEKSANDR RODTSJENKO

Bewaker bij de toren van Sjoechov, 1929

Vintage zilvergelatinedruk, 29,5 × 20,8 cm
 Alex Lachmann Collection, Londen



CAT. 201

OLEKSANDR BOHOMAZOV
Locomotief, 1915

Zwart krijt op papier, 30 × 26 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo



CAT. 202

LYONEL FEININGER
Omslag voor het programma van het Staatliches
Bauhaus Weimar door Walter Gropius, 1919

Drukwerk op papier, 32 × 19,7 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart



CAT. 203

WYNDHAM LEWIS
Composition in Red and Mauve, 1915

Pen, inkt, krijt en gouache op papier, 34,7 × 24,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid



CAT. 204

ONBEKENDE KUNSTENAAR

Affiche voor *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*,
een film van Walter Ruttmann, 1927

Kleurenlitho, 142 × 95 cm
Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Keulen



CAT. 205

FRITZ LANG, THEA VON HARBOU

Metropolis, 1927

Filmstill
Met dank aan de Friedrich-Wilhelm-
Murnau-Stiftung, Wiesbaden



CAT. 206

UGO POZZO

Cosmopolis, 1925

Olieverf op doek, 100 × 70 cm
Particuliere collectie



CAT. 207

PAUL CITROEN
Großstadt, ca. 1920

Zilvergelatinedruk (vintage rephoto),
op karton geplakt, 48,1 × 66,4 cm
Kunstmuseum Den Haag