

# El libro-máquina atornillado: *Depero Futurista 1913-1927.*

## Un proyecto de Fedele Azari y Fortunato Depero<sup>1, 2</sup>

The Bolted Machine Book: *Depero  
Futurista 1913-1927.* A Project by  
Fedele Azari and Fortunato Depero

Juan Agustín Mancebo Roca<sup>3</sup>  
Departamento de Historia del Arte.  
Universidad de Castilla-La Mancha  
<https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>

Cómo citar este artículo: Mancebo Roca, J. (2023) El libro-máquina atornillado: *Depero Futurista 1913-1927.* Un proyecto de Fedele Azari y Fortunato Depero. *Revista 180*, [52], [59-74]. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.\(2023\).art-1090](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.(2023).art-1090)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.\(2023\).art-1090](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.(2023).art-1090)

### Resumen

*Depero futurista 1913-1927* es el libro (auto)publicitario de Fortunato Depero y Fedele Azari que conmemoraba los tres lustros de la militancia futurista del primero. Reconocido por su encuadernación con tuercas que permitían desmontarlo, recomponerlo y añadir o restarle material, promocionaba la editorial Dinamo Azari y la Casa d'Arte Depero representadas por una filosofía que recogía el trabajo de Depero, vislumbraba los intereses de Azari y se proyectaba en la dimensión comercial de la década siguiente a favor de un arte potentemente publicitario.

Este artículo reconstruye el proyecto de colaboración entre Depero y Azari para la elaboración del libro-máquina, partiendo del referente de la visualidad de la literatura futurista vinculada con la segunda serie de Poesía. *Rassegna internazionale diretta de F. T. Marinetti (1906-1909)* que se concretaría en las palabras en libertad —y a su cualidad sonora— que investigaban Russolo, Cangiullo y Carrà, base teórica de la onomolengua, la primera experiencia literaria diferenciada de Depero. Asimismo, recorre su proceso conceptual e influencia en otros modelos futuristas y de la vanguardia internacional.

La investigación se ha realizado mediante la documentación original del proyecto —a través de las cartas entre Depero y Azari—, los libros originales y facsímiles contenidos en el Fondo Depero del Archivo del '900 del Mart Rovereto y la revisión bibliográfica y hemerográfica de ambos autores. *Depero futurista 1913-1927* es un trabajo nodal en la trayectoria futurista de Depero y Azari que inicia la política de libros-objeto desarrollada en los años de connivencia con el fascismo. El artículo concluye que el libro fue un modelo paradigmático y uno de los grandes libros del futurismo y de la vanguardia europea del siglo XX.

### Palabras clave

Diseño, futurismo, libro, máquina, tipografía

### Abstract

*Depero futurista 1913-1927* is the (self)advertising book by Fortunato Depero and Fedele Azari that commemorated three lustrums of Depero's futurist militancy. Renowned for its binding with nuts that allowed it to be disassembled, recomposed, and have material added or subtracted, it promoted the publishing house Dinamo Azari and the Casa d'Arte Depero, representing a philosophy that took up Depero's work, envisioned Azari's interests and would be projected in the commercial dimension of the following decade in favour of an art with advertising power.

This article reconstructs the collaborative project between Depero and Azari to produce the book-machine, starting from the reference point of the visibility of futurist literature linked to the second series of Poesia. *Rassegna internazionale diretta by F. T. Marinetti (1906-1909)*, which would take shape in the free words —and their sonorous quality— investigated by Russolo, Cangiullo and Carrà, the theoretical basis of onomolanguage, Depero's first differentiated literary experience. It also traces its conceptual process and influence on other futurist and international avant-garde models.

The research has been carried out by means of the original documentation of the project —through the letters between Depero and Azari—, the original books and facsimiles contained in the Fondo Depero of the Archivio del '900 del Mart Rovereto and the bibliographical and newspaper revision of both authors. *Depero futurista 1913-1927* is a nodal work in the futurist trajectory of Depero and Azari, which initiated the policy of book-objects developed in the years of collusion with fascism. The article concludes that the book was a paradigmatic model and one of the great books of Futurism and the European avant-garde of the 20th century.

### Keywords

Design, futurism, book, machine, typography

Figura 1

Fortunato Depero y Fedele Azari. *Depero Futurista 1913-1927*

Nota. Milán: Dinamo Azari, 1927 [cubierta]  
32 x 24, 2 cm. Archivo del '900. Mart de Trento  
y Rovereto.

### Introducción

Libro mecánico atornillado como un motor.  
Peligroso puede constituir un arma proyectil.  
Inclasificable no se puede colocar en una  
librería entre los demás volúmenes.  
Fortunato Depero y Fedele Azari, 1927, p. 9.

La edición de *Depero futurista 1913-1927*, Edizione Italiana Dinamo Azari, Milano, New York, Paris, Berlin (1927) constituye uno de los trabajos arquetípicos del futurismo italiano. Concebido por Fortunato Depero (1892-1960), con la intervención y el patrocinio de Fedele Azari (1895-1930), el libro tenía una función promocional para la editorial milanese de Azari y para la casa de arte roveretana de Depero. El volumen ejemplificaba una política que aunaba las experiencias de las *parole in libertà* derivadas de las prácticas literarias desarrolladas en la primera parte de la cronología futurista, así como la relectura de la estética de la máquina, el "arte mecánico" —derivada del manifiesto homónimo de 1922 de Prampolini (1894-1956), Pannaggi (1901-1981) y Paladini (1902-1971) (Masoero, 2003)— aplicada a la conformación del libro. *Depero futurista 1913-1927* era un artefacto que no solo desafiaba al formato clásico —que pese a la subversión vanguardista y su furibundo

antipasadismo no había tenido hasta el momento resultados disruptivos con la tradición—, sino que componía un libro que no podía ser ordenado con otros volúmenes a los que combatía para componer un objeto incómodo, contemporáneo, ingenioso, dinámico y peligroso (Figura 1).

La actualidad de *Depero futurista 1913-1927* viene determinada por varios factores: la relación que ocupa en la cronología artística de ambos creadores; la preocupación por el diseño gráfico y la correspondencia con el *auto-rèclame* —la reivindicación del trabajo y el reconocimiento del artista en vida que, como escribía Depero, "no es la vana, inútil o exagerada expresión de megalomanía, es la indispensable necesidad para hacer conocer rápidamente al público nuestras ideas y creaciones" (Depero y Azari, 2017, p. 57)—; su recepción en el futurismo —que se concretaría en otras ediciones metálicas— y en el contexto de la vanguardia internacional, así como su influencia en otros *designers* y artistas contemporáneos. Además, existe otro factor condicionado por la escasez de originales que permitió la publicación de ediciones facsimilares, cuyo interés ha trascendido los límites del arte y su historiografía para proyectarse como un trabajo referente del diseño gráfico contemporáneo.



En el proyecto original, Fortunato Depero y Fedele Azari pensaron una edición de mil ejemplares (Camillini, 2016) —aunque Azari había sugerido el doble (Azari, 1927b)—, no obstante, se realizaron menos por su alto coste de producción lo que condicionó la viabilidad económica del trabajo. Como reconoció Depero en 1930 la empresa fue un auténtico fiasco: “Nuestro libro fue un negocio desastroso, excluyendo dos buenas ventas realizadas por Azari a Richard Ginori y la mía a Campari [...] Me servirían los que tenía que regalar como publicidad” (Belli y Avanzi, 2007, p. 428; Boschiero, 2017, p. 11). Esta condición vino determinada por la situación económica de Italia de la época, por la connivencia política entre futurismo y fascismo en las primeras revisiones y, finalmente, por el desmembramiento de volúmenes originales para comercializar sus páginas, lo que provocó la dificultad para encontrar ejemplares en buen estado<sup>4</sup>.

Con el revival del futurismo a finales de los años sesenta, el poeta Luciano Caruso (1944-2002) promovió dos ediciones facsimilares en 1978 y 1987 a cargo de la librería florentina Salimbeni y la editorial S.P.E.S., promovida por la historiadora Paola Barocchi (1927-2016) en la que Caruso dirigía la colección “Futurismo. Fonti delle avanguardie del 900” especializada en la publicación de manifiestos y libros de vanguardia cuando ese material era de difícil acceso. En 2017, con la multiplicación de las actuaciones expositivas y editoriales ligadas al futurismo y a rebufo de la muestra “Futurism, 1909-1944: Reconstructing the Universe” comisariada por Vivien Greene en el Museo Guggenheim de Nueva York en 1914, el Center for Italian Modern Art (CIMA) de Brooklyn y la editorial Designers & Books en colaboración con el Mart, el Museo de arte moderno y contemporáneo de Trento y Rovereto que custodia el Fondo Depero han editado otro facsímil mediante una campaña de micromecenazgo en la plataforma Kickstarter que incluía, además del libro, un cuaderno de estudio para el lector<sup>5</sup>.

Para la realización de este artículo se ha trabajado con esta edición, que se ha completado con la documentación conservada en el Archivo del '900 del Mart en la que destaca la relación epistolar entre Depero y Azari. También se ha procedido a una revisión bibliográfica —fundamentalmente catálogos de exposiciones y volúmenes originales y facsímiles específicos concernientes a las Edizione Futuriste di “Poesia”— y hemerográfica sobre el libro, los proyectos editoriales de Depero y la participación de Azari, lo que ha permitido establecer el estado de la cuestión para desarrollar el estudio.

### El libro debe ser la plasmación futurista de nuestro pensamiento futurista

*Depero futurista 1913-1927* es un trabajo determinante para comprender a Fortunato Depero así como su experiencia en el grupo futurista. Su publicación supuso el momento de máxima implicación con la vanguardia en el que probablemente fue el año más importante de su carrera, ya que, tras su primer viaje a Nueva York entre 1928 y 1930, y el triunfo de la estética aeropictórica a inicios de la década de los treinta, se alejaría

de la dogmática futurista retornando a la concreción de la provincia italiana y a los valores de la tierra y la familia (Scudiero, 2016). A la vez, supone una invitación para comprender la implicación de Fedele Azari y su labor como artista, animador y personaje relevante en el contexto de las innovaciones futuristas a mediados de los años veinte.

A lo largo de su carrera, Depero mantuvo el interés por la edición de libros y, en este caso, *Depero futurista* compuso su tercer proyecto editorial —si exceptuamos la hoja volada *Ricostruzione futurista dell'universo* (2012) firmada junto a su mentor Giacomo Balla (1871-1958)— tras *Spezzature Impressioni Segni-Ritmi* (1913), libro autoeditado influido por el simbolismo de sus inconclusos estudios en la *Realschule* de Rovereto y *Un istituto per suicidi*, (1917), en el que realizó el diseño y las ilustraciones para Gilbert Clavel (1883-1927) tras su estancia en Capri en 1917, si bien es cierto que el artista había intervenido con fotografías y la parte gráfica del volumen del Touring Club Italiano (1912) redescubierto en 2009. *Depero futurista 1913-1927* establece un referente nodal en sus publicaciones, ya que su planteamiento editorial se bifurcó en las dos líneas de investigación presentes en la edición. Por una parte, la de los volúmenes promocionales autobiográficos —apuntado en su manifiesto *Necessità di auto-rèclame* (1927) reproducido en el libro— que continuaría en otros proyectos como *Depero nelle opere in ella vita* (1940), *So I Think So I Paint: Ideologies of an Italian Self-Made Painter* (1947) e incluso en el monumental proyecto inacabado *Dizionario ideologico ed autobiografico*, que desarrolló desde la segunda mitad de la década de los cincuenta hasta su fallecimiento, una enciclopedia compuesta por seis volúmenes y trece cuadernos (Velardita, 2008) a la que se unieron otras propuestas de libros y folletos promocionales de menor entidad. Por otra parte, el libro anillado abrió una segunda línea de trabajo de libros publicitarios por encargo como el *Numero Unico Futurista Campari* (1991) —propuesta híbrida en la que colaboraron el poeta Giovanni Gerbino (1895-1969) y el músico Franco Casavola (1891-1955)—, el *Saggio Futurista* (1932) o *Festa dell'uva. Numero Unico* (1936), cuyos contenidos se articulaban entre la promoción publicitaria y una particular interpretación del libro de artista que pretendían resignificar la imagen tornándose “del todo funcional respecto a las exigencias del mundo de la mercancía, ávido de comprobar métodos cada vez más eficaces de seducción y persuasión” (Pizza, 2014, pp. 182-183).

En cuanto a Fedele Azari, considerado por Crispolti como “uno de los mayores exponentes de la mito-poesía maquinista aérea” (1992, p. 425), *Depero futurista 1913-1927* le sirvió para ser distinguido como promotor del movimiento. Azari, teniente de escuadrón y fotógrafo de reconocimiento aéreo en un Farman HF 14 en el Trentino durante la Primera Guerra Mundial (Navas, 2012) se había unido al futurismo en 1916 a través de Umberto Boccioni (1882-1916), adoptando una línea de investigación estructurada sobre las ideas de la máquina de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Esa referencia la plasmó en *Il teatro aereo futurista* (1919) impreso en hojas sueltas y lanzado sobre Milán durante la “Grande esposizione



nazionale futurista” ese año. En mayo de 1922, conoció en Turín a Fortunato Depero cuando preparaba su muestra en el Winter Club<sup>6</sup> y realizaron un vuelo con Franco Rampa Rossi en el que lanzaron cinco mil octavillas para patrocinarla (Zanoner, 2017) (Figura 2).

Tras esa experiencia, Fedele Azari le comisionó el *Ritratto dell'Aviatore Azari* (1922), una pintura que se alejaba de la dinámica futurista a favor de un mundo onírico que representaba al piloto mediante “un desdoblamiento psicológico de su personalidad” (Scudiero, 2004, p. 21) junto a su aeroplano y a su mujer Tina Strumia, en una obra más cercana a la estética metafísica que al futurismo (Scudiero, 2021). A partir de la lectura de Balla y Depero, Azari publicaría *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali* (1924) coincidiendo con el Congreso Futurista celebrado en el Teatro Dal Verme de Milán, manifiesto que condicionaría las intervenciones al respecto del piacentino Oswald Bot (1895-1958) (Mancebo Roca, 2022).

Depero le enseñaría los fundamentos de la pintura entre 1924 y 1926 y Azari pintaría *Prospettive di volo* (1926) una obra considerada como la primera aeropintura, que era, a su vez, la transustanciación aérea de las visiones de Russolo y Balla. Una obra que conformaba una vista nocturna deformada por la velocidad que reinterpretaba el manifiesto *La nuova religione-morale della velocità* (1916) “la velocidad del avión permite abarcar y comparar rápidamente diferentes puntos lejanos de la tierra [...] La velocidad es una reproducción artificial analógica del artista” (Marinetti, 1998, p. 134). *Prospettive di volo* incidía en la luz y en la geometría de la arquitectura que desterraba la naturaleza ante el “estupor de la nueva mirada aérea” (Masoero, 2009, p. 206). En 1923, Azari inauguró su *casa d'arte* en la milanesa vía Sant'Orsola 6 denominada *Dinamo-Azari* en 1927 (Caccia, 2013; Collarile, 2001), una oficina donde se convirtió en marchante de varios pintores futuristas con el

objetivo de promocionarlos internacionalmente. Publicó los manifiestos *Per una Società di protezione delle macchine* (1927) que profetizaba el triunfo de la tecnología automática (Boschiero, 2017) y *Vita simultanea futurista* (1927) (Collarile, 1991), componiendo un binomio técnico literario entre Marinetti y Azari para la redacción del *Primo dizionario aereo italiano concepito per contestare i neologismi arcaizzanti* (2018), con el objetivo de italianizar, clarificar, precisar y dar vitalidad a la terminología específica aérea en concomitancia con la defensa de la lengua promovida por el régimen que se publicó finalmente en 1929 por Morreale.

#### Páginas tipográficamente pictóricas

La programática destrucción de la sintaxis de la literatura futurista tenía como objetivo desligar la palabra de su servidumbre tradicional a favor de una libre disposición determinada por la visibilidad y la sonoridad. De hecho, su nomenclatura partía de las investigaciones francesas del *vers libre* a partir del poema “Un coup de dés” (1897) de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Marinetti, de formación cultural francesa, fue el introductor en Italia del simbolismo y del decadentismo que anticiparon el principio de su investigación vanguardista (Paccagnini, 2009). A través de la segunda época de Poesía. *Rassegna internazionale diretta de F. T. Marinetti* (Salaris, 2012), el futurismo se desligó de las tendencias francesas y aparecieron trabajos de los jóvenes poetas que iniciaron la llama futurista: “Cavacchioli, Paolo Buzzi, Govoni, Palazzeschi, Gian Piero Lucini y Luciano Folgore” (Sansone, 2009, p. 27). Por lo tanto, el verso libre constituye la primera fase de la poesía futurista que, como mantiene Carmen Solanas Jiménez, genera dos espacios diferenciados en su literatura: “una primera etapa de *verso libre*, que comprendería desde 1909, fecha del primer manifiesto, hasta 1913, y una segunda etapa de *palabras en libertad* que iría desde 1914 hasta el año de la

Figura 2

*Perfil de Fedele Azari “editor de Depero Futurista”*

Nota. La imagen se encuentra publicada en la página 27 y reproduce la fotografía en un aeroplano Breguet 14 en Turín en marzo de 1922: “Azari y Depero parten para una discusión artística a 5.000 metros”. Archivo del '900. Mart de Trento y Rovereto.

muerte de Marinetti en 1944” (2011, p. 22). En este sentido, serían fundamentales las intervenciones programáticas al respecto: el *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912a) que proclamaba la abolición de toda construcción gramática y sintáctica e invitaba a la abolición los adjetivos, los adverbios, las conjunciones y la puntuación; el “Suplemento” (1912b), que concretaba las innovaciones propuestas en el poema “Battaglia peso + odore” (1912) — que utilizaba elementos matemáticos en lugar de signos de puntuación y conjunciones— y *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913), que anticipaba una praxis radiotelegráfica que aboliría los soportes clásicos, así como las diferencias entre las metodologías expresivas en las que ajustaba cuentas con el verso libre y el inicio de la revolución literaria: “combato —escribía Marinetti— la estética decorativa y precisa de Mallarmé” (1998, p. 77), con lo que el discípulo pretendía superar al maestro.

La nueva poesía futurista hibridaba los lenguajes de la palabra y lo visual añadiéndole el condicionante sonoro, convirtiendo los versos en violentos alegatos antirrománticos insertos en las experiencias canónicas del grupo. De hecho, el nombre de la antigua revista *Poesía* compone las nuevas ediciones caracterizadas por la dificultad de su publicación: “nosotros —escribe Marinetti en *Spiegazione* en el prólogo a *Firmamento* (1920) de Armando Mazza (1884-1964)— reservamos las Edizioni futuristi di “Poesia” a aquellas obras absolutamente futuristas que, por la violencia, el pensamiento extremo y por la dificultad tipográfica no pueden ser publicadas por otras editoriales” (Fameli, 2020, p. 89), por lo que operaban en un ámbito editorial desvinculado de la burguesía que, en palabras de Luciano Caruso “permitirían preservar la dimensión natural y artesanal del género” (Fameli, 2020, p. 89) (Figura 3).

Por otra parte, Marinetti consideró el libro como un elemento propagandístico determinante para la propagación de su ideario de innovación cultural, publicando entre mil y dos mil ejemplares en ediciones económicas que distribuía sin conseguir rédito económico (Gazzotti, 2019). Giuseppe Prezzolini (1882-1982), ligado a los movimientos artísticos de renovación florentinos, criticó esa política ya que desvirtuaba el libro y sus canales de distribución. Las Edizioni futuristi di “Poesia” publicaron volúmenes canónicos como el esencial *Zang Tumb Tuuum, Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà* (1914) del pope futurista —a partir de las innovaciones del tipógrafo Cesare Cavanna (1852-1910) en el establecimiento de Angelo Tavecchia— que imprimió la gran mayoría de los libros futuristas cuyo “principio estructural operativo [...] no es tanto el del collage como el del catálogo” (Perloff, 2000, p. 163); *Ponti sull'oceano* (1914) de Luciano Folgore (Omero Vecchi, 1888-1966), con portada de Antonio Sant'Elia (1888-1916); *L'ellisse e la spirale. Film + Parole in libertà* (1915) de Paolo Buzzi (1874-1956), —reconstrucción cinematográfica cuyos capítulos se articulaban como si se tratara de una película—; *Rarefazione e parole in libertà* (1915) de Corrado Govoni (1884-1965) una “máquina dactilográfica de las palabras” (Salaris, 1992, p. 46); *Baionette. Versi liberi e parole in libertà* (1915) de Auro d'Alba (1888-1965) libro “moderado en cuanto a elecciones estilísticas [...] en la que la alineación diagonal de los caracteres tipográficos recordaba la de las bayonetas de las tropas en marcha” (Del Puppo, 2020, p. 46); *Archi voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali* (1916) de Volt (Vicenzo Fani Ciotti, 1888-1927) con un alto grado de experimentalidad de las palabras en libertad que incluía cuatro plegables (Di Maio, Milani y Mughini 2014, p. 292) y el citado *Firmamento de Mazza*, definido por Balilla Pratella (1880-1955) en 1920 como “una serena noche constelada de astros de primitiva grandeza” (Giacomo Bono, 2017, p. 153).



Figura 3

Diferentes disposiciones tipográficas del libro  
Nota. Página 9 de Depero Futurista 1913-1927.  
Archivo del '900. Mart de Trento y Rovereto.

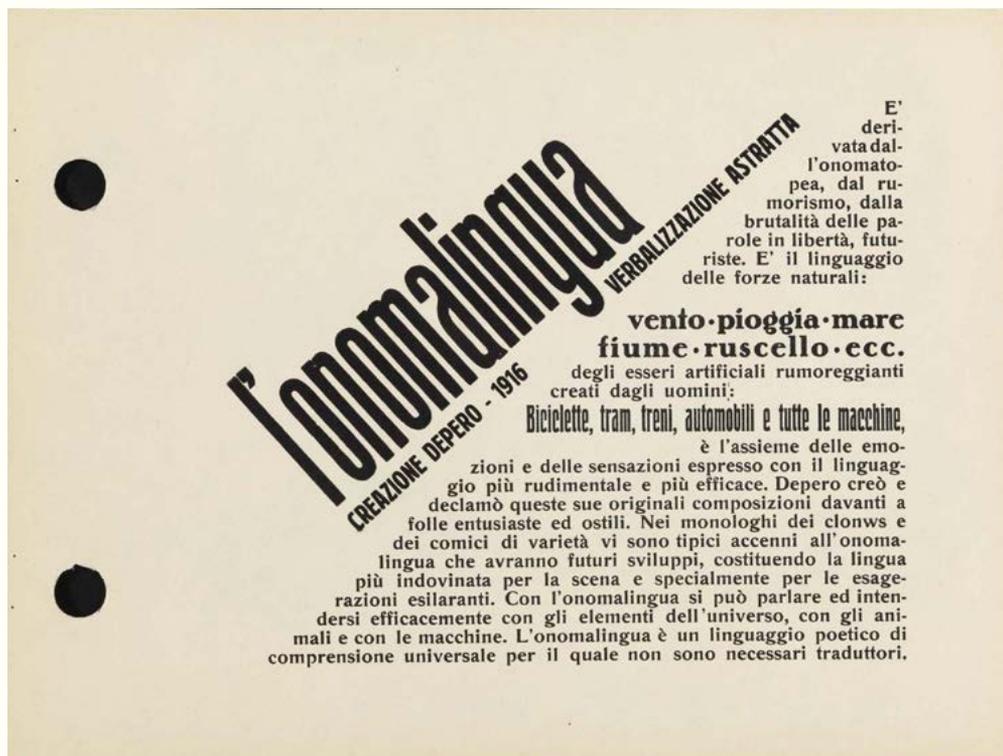


Figura 4

Fortunato Depero. La "Onomolengua"

Nota. Depero Futurista 1913-1927, p. 217. Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto.

A este respecto, fueron relevantes las ediciones de Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947) y Francesco Cangiullo (1884-1977). Carrà había manifestado el interés por la cualidad sonora como elemento que se debería incorporar al lenguaje visual en su manifiesto: *La pittura dei suoni, rumori, odori* (11.8.1913) y en el volumen *Guerrapittura. Futurismo político- Dinamismo plastico- Disegni guerreschi- Parole in libertà* (1979). En el caso de Russolo, la investigación musical estuvo presente en su formación y en su primera etapa futurista, abandonando la pintura tras la publicación del *L'Arte dei rumori* (1913) para dedicarse exclusivamente a la composición ruidista (Rossi, 2018).

Cangiullo, por su parte, establecería la transición de palabras en libertad a los experimentos visuales del segundo futurismo a través de "su operación de montaje y deformación de los signos sustrayéndolos a la verbalidad para explotar la plasticidad y la consistencia icónica" (Carpita, 2019, p. 79) en su práctica de palabras en libertad y en tres volúmenes esenciales: *Caffè concerto*. *Alfabeto a sorpresa* (1919), transcripción poética de un espectáculo de variedades tipográfico; *Piedrigrotta* (1916) —escrito en 1913— basado en "el suntuoso polifonismo" (Cammarota, 2006, p. 19) de la fiesta tradicional partenopea y *Poesia pentagrammata*, editado por Gaspare Casella, *Nápoles* (1923), cuya poética no solo estaba al servicio de la imagen sino que establecía juegos tipográficos en los que el sonido era el elemento esencial sobre el que se articulaba su propuesta gráfica, y que constituiría uno de los referentes para las palabras en libertad de Depero y de *Depero Futurista 1913-1927* (Figura 4).

Atento a cualquier innovación en el campo de las artes y la literatura en el marco del grupo, Depero realizaría composiciones poéticas que

denominaría "L'onomalingua. Verbalizzazione astratta. Creazione Depero 1916" (Fontán del Junco, 2014), basadas en poemas fonéticos que incorporaban la gráfica de la onomatopeya y sonidos naturales y artificiales imitando aquellos metálicos producidos por engranajes en movimiento. La onomolengua constituía un lenguaje universal que no necesitaba comprensión y estaba simbólicamente relacionado con el *záum* de los constructivistas soviéticos Viktor Khlebnikov (1885-1922) y Alexei Kruchenykh (1886-1968), una forma de libertad poética que excluía cualquier condición racional y permitiría, en sus palabras, un lenguaje "transmental". En este sentido Depero afirmaba,

deriva de la onomatopeya, del ruidismo, de la brutalidad de las palabras en libertad futuristas. Es el lenguaje de las fuerzas naturales [...] es el conjunto de las emociones y de las sensaciones expresado en el lenguaje más rudimentario y eficaz [...] se puede hablar y entenderse eficazmente con los elementos del universo, con los animales y con las máquinas. La onomalingua es un lenguaje poético de comprensión universal para el que nos son necesarios traductores (Depero, 2012, p. 42).

Las tablas de *onomalingua* se configuran como un elemento independiente de las composiciones desarticuladas de los literatos futuristas, ya que se desarrollan sobre la totalidad de la página, como si la condición de creador visual construyera premeditadamente el espacio y la posición de la palabra en el espacio de representación. Su condición sonora adquiriría una consistencia fundamental y trasladaría su experiencia parolilbera al espacio del diseño gráfico y tipográfico y que determinaría la propuesta que concebirá con Fedele Azari.

Un libro más allá del libro

Pese a las innovaciones tipográficas y el diseño de las primeras propuestas de la literatura futurista, el formato del libro, más allá de las portadas y los despleables de las Edizioni Futuriste di "Poesia" y de los establecimientos editoriales afines, no dejaba de ser una revisión de los modelos clásicos. Además, su concepto seguía ligado al pasado. A este respecto Boccioni escribía en "Contro l'ossessione della cultura e contro il monumento nazionale" en *Pittura Scultura Futurista (Dinamismo Plastico)* de 1914 que: "el libro se ha convertido hoy en una obsesión gigantesca. No hay idiota (tipo culto) que no se crea importante cuando tiene un nuevo libro nuevo sobre la mesa o una revista bajo el brazo" (Pizza y García Vergara, 2002, p. 133).

La superación del formato tradicional subvertía el significado y la trascendencia del libro, por lo que *Depero futurista 1913-1927* sería el primer libro-objeto<sup>8</sup> del movimiento al rebasar los modelos pretéritos en un proyecto colaborativo en el que ambos creadores adoptaron las funciones y los roles del otro. En este sentido, la fecha del título, 1913, es anterior a la adhesión oficial de Depero al movimiento en 1915, ya que este reconstruyó premeditadamente su relación con el futurismo mediante sus primeros contactos romanos en diciembre de 1913 que conocía por la revista florentina *Lacerba* (1913-1915). En Roma, Depero descubriría la obra de Boccioni en la Galería Permanente Giuseppe Sprovieri (Depero, 2012) y,

probablemente, fue Boccioni quien permitió su adscripción definitiva al movimiento. Esa recuperación de sus inicios vanguardistas se cerraba con la fecha de la edición del volumen que condicionaría asimismo su trayectoria artística.

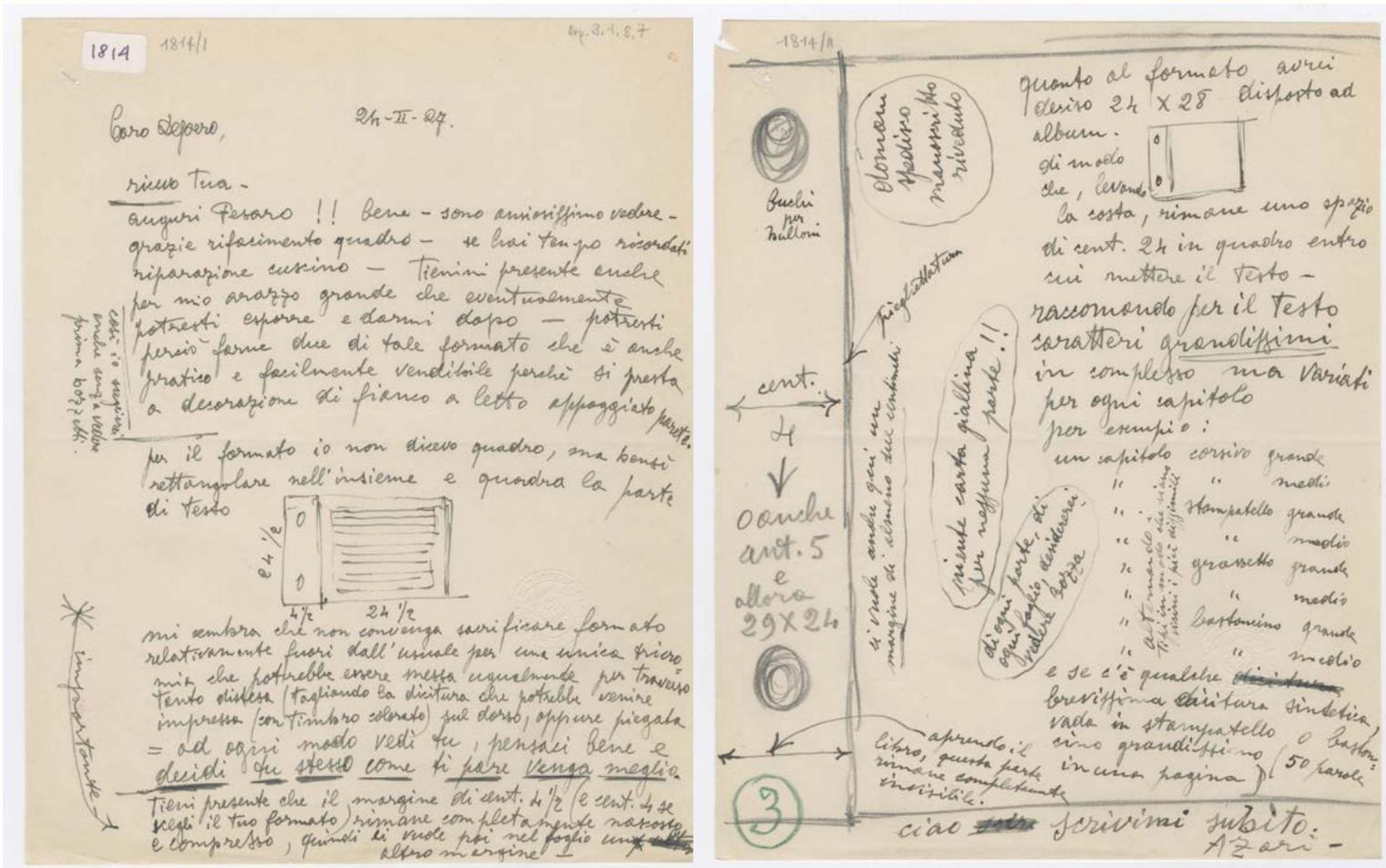
La primera referencia a *Depero Futurista 1913-1927* es de 1925, cuando el artista trentino anotó la llegada de Fedele Azari a Serrada de Folgaria, localidad alpina a unos veinte kilómetros de Rovereto, mencionando el proyecto del libro y pergeñando sus capítulos (Zanoner, 2017) que desarrollarían en las treinta cartas que se intercambiarían sobre la edición. Las motivaciones para su creación eran consecuencia de la participación del grupo futurista —Prampolini, Balla y el propio Depero— en la "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París" (1925), en la que se arrogaron el mérito de haber transformado la ambientación contemporánea, por lo que inmodestamente relataron que París había sido invadida por el futurismo.

Fedele Azari adoptó funciones que iban más allá del copatrocinio de la edición, pese a que el volumen era un instrumento sobre la obra de Depero<sup>9</sup>. Como indica la correspondencia entre ambos, existió una sinergia en su diseño condicionada por la "rilegatura *Dinamo* creazione Azari" relacionada con la condición de lo artificial que había apuntado en su texto *Per una società di protezione delle macchine* (1927) "donde la equivalencia hombre-máquina es tratada con minuciosos detalles antropológicos" (San Martín,

Figura 5

Carta de Fedele Azari a Fortunato Depero I (24.2.1927)

Nota. En la carta se detallan las sugerencias para la encuadernación de Depero Futurista mediante tuercas y tornillos, así como ideas sobre los tipos de letra y el diseño. Archivo del '900. Mart de Trento y Rovereto.



1991, p. 155). Azari consideró en primera instancia usar tuercas de madera para la encuadernación, aunque por cuestiones financieras se optó por el aluminio para la edición normal y hierro para la de lujo (Gazzotti, 2019), mientras que las de madera solo se utilizaron para las maquetas preparatorias. Las tuercas de aluminio fueron producidas por la Società Anonima G. Bologna & C. de Milán a precio de coste a cambio de la inserción de publicidad de la empresa en la página 229 del libro (Figura 5).

La elección de la encuadernación tendría un efecto colateral que supuso la eliminación de su numeración: “Apruebo —le escribió Azari a Depero— la abolición en lo que se refiere a los números de página [...] Pero es mejor sin números” (Azari, 1927b), por lo que el volumen simulaba un mecanismo desmontable al que se le podía añadir y restar material estableciendo un montaje determinado por las afinidades *ad personam* (Cammarota, 2007). Las páginas de *Depero Futurista 1913-1927* se convirtieron en el engranaje en el que Depero implementó su proyecto gráfico a través de una propuesta novedosa que denominó *tavole tipografiche antisedentarie* como si se tratara de un cartel publicitario. Cada hoja, por lo tanto, era una pequeña pieza artística de innovación gráfica que combinaba fuentes de tamaños distintos, papeles de colores y tintas dispuestas con material fotográfico. Excluyendo el capítulo dedicado a las tablas de onomolengua, el resto del libro son experimentos tipográficos donde Depero traslada sus ideas sobre el arte. El concepto fluido del proyecto posibilitó la inserción de anuncios promocionales de Campari —empresa con la que colaboraría una década a partir de 1925 (Cavallo, 2021)— así como de otras firmas con el objetivo de costear parte de la producción (Figura 6).

Las innovaciones gráficas provenientes de Alemania y de la Unión Soviética, a las que Fortunato Depero siempre estuvo atento<sup>10</sup>, se permeabilizarían a través de la implementación de textos que se transformarían libremente en elementos geométricos, adoptando figuras circulares, cuadradas o triangulares y formas alfabéticas construidas con una particular disposición tipográfica, como el desplegable “Marinetti” que construía la palabra “Depero” o la “A” relacionada con la arquitectura tipográfica en las que “la escritura se hace imagen” (Scudiero, 2012, p. 174).

El formato elegido fue horizontal con unas dimensiones de 32 x 24,2 cm similares al álbum italiano (28 x 24 cm), lo que constituía un tamaño poco común para la época (Camillini, 2017), relacionado con los soportes de difusión de obras artísticas que establecía distancia con el resto de las ediciones futuristas. El papel fue adquirido a la empresa milanesa *Società Anonima Tensi* eligiéndolo en diferentes gramajes, texturas y colores, exceptuando el amarillo que no era del gusto de Azari (Camillini, 2021).

La tensión entre las sensibilidades de Depero y Azari se trasladó al diseño de la portada, que constituyó la parte más laboriosa por sus egos y la negativa de Azari sobre las propuestas del creador trentino. La cubierta buscó un equilibrio entre el protagonismo de *Depero futurista* y *Dinamo Azari*, una exigencia del último que deseaba tener el mismo grado de importancia para afirmar

su editorial: “Dinamo y yo —le escribe al respecto en una carta el 11 de julio de 1927— necesitamos más publicidad que tú— somos desconocidos mientras tú eres archiconocido” (Belli y Avanzi, 2007, p. 428). El equilibrio de la cubierta no se trasladó al interior del libro, ya que Azari y sus empresas culturales son apenas reseñados en veinte ocasiones. Debido al espesor del material elegido, la cubierta se realizó en una impresión troquelada en negro y plata mediante Paltina “Ideale Nebiolo” producida aproximadamente en 1900 (Camillini, 2016) que se conserva en el Museo Storico Italiano della Guerra de Rovereto. También se realizaron otras versiones del prototipo de la custodia mediante una variable de la portada definitiva en azul y rojo y la repetición tipográfica de Depero en negro y rojo, ambas sobre fondo blanco (Scudiero, 1988), cubiertas que se trasladarían a otros elementos promocionales como las portadas de los catálogos de las muestras individuales de Depero en Rovereto (1951) y Trento (1953), respectivamente (Figura 7).

El libro se organizó en diez capítulos: 1. Necesidad de autopromoción. 2. Arte y creación. 3. Plástica contemporánea. 4. El relato gráfico. 5. W la máquina y el estilo de acero. 6. El nuevo fantástico. 7. El retrato psicológico. 8. Arquitectura de la luz. 9. Glorias plásticas y 10. Arquitectura publicitaria. La tirada prevista fue de mil copias a las que se uniría una edición especial de diez ejemplares con una portada metálica de un milímetro de espesor que enfatizaría su carácter mecánico (Lista, 2009, p. 312). Esos ejemplares estarían destinados a Benito Mussolini (1883-1954), F. T. Marinetti, la *podestà* de Trento<sup>11</sup> y al propio Depero, además de otros seis volúmenes sin destinatario (Capa Tavi, 2013), aunque finalmente solo se realizaron tres modelos metálicos que anticiparían un lustro las propuestas editoriales de Tullio d’Albisola (Tullio Mazzotti, 1899-1971). A este respecto, Fedele Azari realizó otro proyecto similar, el desaparecido *Umberto Boccioni Opera completa* (1927), libro al cuidado de Marinetti para Franco Campitelli de Foligno, una editorial independiente que colaboraba habitualmente con los futuristas, un volumen preparado para el Duce con un dibujo original de Boccioni que pertenecía a la colección privada de Azari<sup>12</sup>.

Otra particularidad del libro anillado estuvo determinada por el lugar de impresión y su referencia. Pese a que figura la Dinamo-Azari de Milán, el volumen fue compuesto en la tipografía Mercurio de Rovereto, una pequeña imprenta artesanal dedicada a esquelas e invitaciones de boda en la que Depero fue asistido por Ferruccio Zamboni<sup>13</sup> (director de la imprenta), Lionello Buffato (compositor de páginas) y Enrico Andreatta (maquinista). Azari insistió en que se obviara esa información puesto que el libro tenía una clara vocación internacional, pero finalmente, por la dificultad de la composición, aparece reseñada la imprenta en la última página.

El libro se compuso en una Urania Milano 50 x 70 de 1909 matrícula 2053, una máquina tipográfica italiana bastante rudimentaria que, como apunta Marco Zamboni —nieto del impresor Ferruccio Zamboni—, se observa en la impresión de los caracteres. La Urania Milano, al elevar el cilindro para proceder a la estampación, no lo hacía de manera exacta y la presión de la tipografía no



"SQUISITO AL SELZ" di F. DEPERO

(QUADRO PUBBLICITARIO - NON CARTELLO)  
XV<sup>a</sup> BIENNALE DI VENEZIA, 1926 - Proprietà del Comm. DAVIDE CAMPARI

SEC. AL. SINA. 201. SPACIO ALPER & LACROIX - MILANO

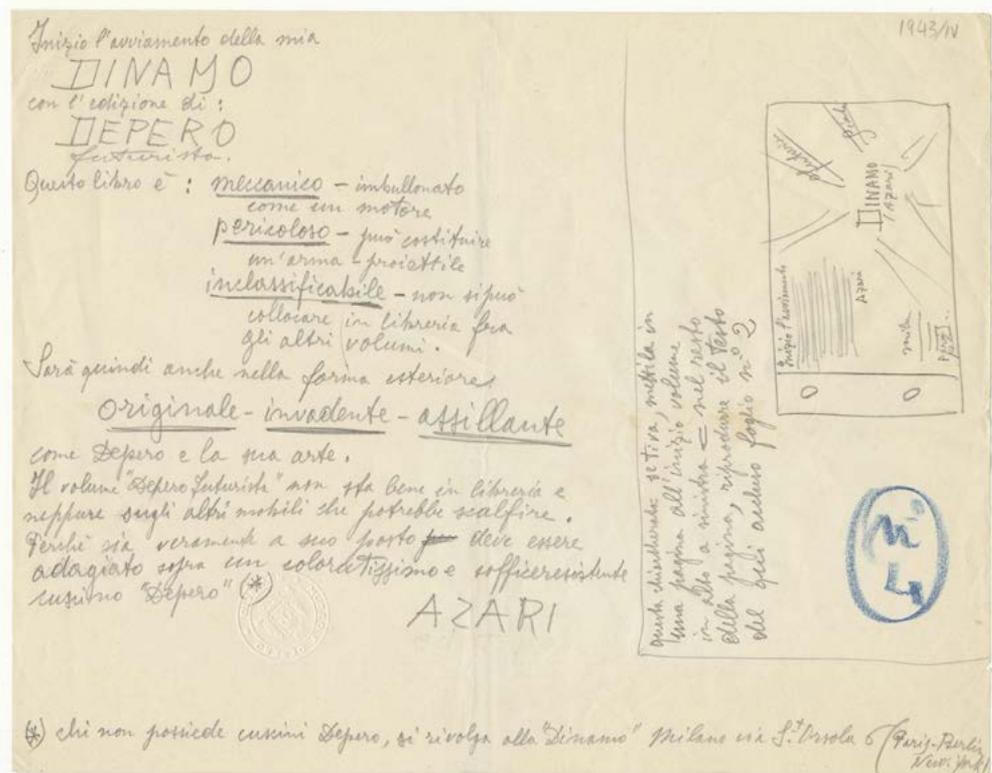


Figura 6

Fortunato Depero. "Squisito al Selz (Quadro pubblicitario-Non Cartello)"

Nota. Depero Futurista 1913-1927, p. 217. Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto.

Figura 7

Carta de Fedele Azari a Depero

Nota. Carta del 26 de julio de 1927 que menciona algunas características del libro. Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto.



Figura 8

Mostra del Libro Italiano in Arnold Constable & Company de Nueva York

Nota. La exposición se llevó a cabo del 15 al 30 de marzo de 1929. Archivo del '900. Mart de Trento y Rovereto.

era uniforme. La imprenta se encontraba en la antigua Piazza Mercato —en la actualidad via Portici n.º 1— que se conocía como Tipografía Economica hasta el cambio de nombre por el del propietario en 1910. Actualmente la Urania Milano continúa en funcionamiento a cargo del “Laboratorio di Arte Grafica” de la Biblioteca Cívica Tartarotti de Rovereto, que la utiliza bajo la supervisión de tipógrafos e impresores jubilados de la ciudad. *Depero Futurista 1913-1927* constaría finalmente de 234 páginas con 44 reproducciones.

El carácter de internacionalización de la edición tenía que ver con una idea de Azari, posteriormente asumida por Depero, que consistía en trasladarse a Nueva York para difundir el futurismo y participar en el mercado artístico norteamericano. De hecho, ambos planearon juntos su estancia en la ciudad, aunque lo hicieron en períodos distintos. Azari residió brevemente en Nueva York para comerciar con material aeronáutico (Collarile, 1991) e intentó implementar su editorial —como recogía la portada del libro— creando una oficina futurista en la ciudad norteamericana, pero su estancia solo duró tres meses por problemas burocráticos. Depero, por su parte, residiría en Nueva York con su mujer Rosetta Amadori (1893-1976) entre septiembre de 1928 hasta finales de 1930. En Nueva York, el artista expuso *Depero Futurista 1913-1927* en la Mostra del libro italiano en el *Arnold-Constable & Co.* en marzo de 1929 (Figura 8). Depero realizaría otro viaje a Estados Unidos en 1947 comisionado por la empresa papelera de Girolamo Bosso para implementar el buxus en Norteamérica, pero todos los viajes, pese a que

Nueva York era la ciudad en la que se concretaban los anhelos de la modernolatría futurista, se saldaron con éxitos en la parte artística y rotundos fracasos en la parte económica.

### Conclusiones

Como hemos señalado, *Depero Futurista 1913-1927* fue un trabajo esencial para Fortunato Depero y Fedele Azari en un año que marcaría un punto de inflexión en sus respectivas carreras y en el contexto de sus trayectorias. A la vez, se puede considerar el arquetipo de una serie experimentos bibliográficos que caracterizaron el siglo XX anticipando el libro objeto contemporáneo. *Depero Futurista* adoptó gran parte de las soluciones gráficas apuntadas en los manifiestos marinettianos mediante variaciones tipográficas y una paginación con la simulación de efectos dinámicos, componiendo el arquetipo representacional de un modelo que condicionaría otros volúmenes italianos y extranjeros.

En cuanto al futurismo, *Depero Futurista 1913-1927* estaba ligado a las obras maestras que coincidieron con sus etapas cronológicas. El libro de Ardengo Soffici (1879-1964) *Bifilf\* 18 Simultaneità. Chimismi lirici*, (1919) editado en los estertores de la primera etapa de la vanguardia y el inicio del controvertidamente denominado “segundo futurismo”; el citado *Depero Futurista* influido por el “arte mecánico” que corporeizaba las investigaciones de palabras en libertad apuntadas en *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* (1913) y en *Il Tattilismo* (1921) de Marinetti, que

señalaba el condicionante háptico de la obra de arte. Del mismo modo, se convirtió en el prólogo de la estética militarizada del movimiento de vanguardia a principios de los años treinta a través de intervenciones ligadas a la estética aeropictórica.

Pero, ante todo, *Depero Futurista* anticipaba el proyecto del serigrafiado sobre páginas metálicas de las *lito-latte* de Tullio d'Albisola que el propio Depero reconoció en su *Dinamo Futurista* (1933) como sucesoras del libro anillado: el libro de Marinetti *Parole in libertà futuriste tattili, termiche, olfattive* (1932) con portada de Nicolai Diulgheroff (1901-1982) y paginación de D'Albisola, corporeizaba la premonición marinettiana de los libros de níquel reseñados en *Le Futurisme* (Lista, 2009, p. 313) [Figura 9].

El segundo volumen de Tullio d'Albisola, *L'anguria lirica* (1933), ilustrado por Bruno Munari (1907-1998), apuntaba a un nuevo estatus del diseño como parte de la industria italiana. Las *lito-latte* de D'Albisola estaban inextricablemente ligadas a *Depero Futurista 1913-1927* a través de la estructura metálica, su paginación mecánica —en una encuadernación tubular—, el peso del libro y su delicadeza, ya que sus páginas, pese a que están

impresas en metal, tienen una pátina extraordinariamente frágil que dificulta su funcionalidad y complica su conservación. En la revista *Campo Grafico* (1939), Enrico Bona lo reseñaba como el volumen esencial de las conquistas del libro futurista.

En cuanto a la vanguardia europea, el proyecto del libro anillado enlazaba con otros experimentos editoriales de la Rusia prerrevolucionaria como *dyr-bul-shchyl* (*primer poema transraccional*, Moscú, 1914) de Alexéi Kruchenij (1886-1968) que realizaría volúmenes similares como *Zaumnaia gniga* (*Libro transraccional*, 1915) con Aliagrov (Roman Jakobson, 1896-1985) con portada de Olga Rózanova (1886-1916) y los libros pentagonales de Vasily Kamensky (1884-1961), *Tango s korovami. Zhelezobetonnye poemy* (*Tango con vacas. Poemas de hormigón armado*, 1914) —en colaboración con David (1882-1967) y Vladímir Burliuk (1886-1917)— y *Nagoi sredi odetykh* (*Desnudo entre la ropa*, 1914) con Andrei Kravtsov (Rowell y Wye, 2003).

*Depero Futurista 1913-1927* se constituye como la referencia esencial del *Bauhaus tapete* (*Catálogo de papeles pintado de Bauhaus*, 1930) iniciativa de la Tapetenfabrik Gebr. Rasch & Co., que fue diseñado por profesores y alumnos del Bauhaus de



Figura 9

F. T. Marinetti y Tullio d'Albisola. *Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive*. Edizioni Futuriste di "Poesia", Milán, 1932

Nota. Archivo del '900. Mart de Trento y Rovereto.

Figura 10

*Marinetti declama un'aeropoesia en Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive*

Nota. Edizioni Futuriste di "Poesia", Milán, 1932.  
Archivio del '900. Mart de Trento y Rovereto.

Dessau. Del mismo modo, fue un modelo esencial para los grandes maestros del diseño europeo: Kurt Schwitters tenía un ejemplar y adoraba su composición, e incluso le escribió una carta a Depero para agradecerle "su magnífico libro". Jan Tschichold le remitió una postal para subrayar la importancia de su investigación aplicada a la tipografía y al libro haciéndole partícipe de la influencia en Alemania y Suiza en los años posteriores a su edición.

Resumir la decisiva influencia de *Depero Futurista 1913-1927* excede con mucho los límites de este trabajo. Quizá la mejor definición sea del poeta Marinetti que a través de su trabajo inspiró su publicación: "El libro futurista "Depero" es el libro más original, más potente y futurista que jamás ha aparecido en el mundo. Sus engranajes de palabras en libertad se engranan directamente en las grandes ruedas planetarias y estelares (Salaris, 2014, p. 307) (Figura 10).



## Referencias

- Azari, F. (1919). *Il teatro aereo futurista. Direzione del Movimento Futurista*. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/II/119.pdf>
- Azari, F. (1924). *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali*. Direzione del Movimento Futurista. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/II/168.pdf>
- Azari, F. (16 de febrero de 1927a). [Carta a Fortunato Depero]. Dep.3.1.8.6. *Archivio del '900*. Mart de Trento y Rovereto.
- Azari, F. (13 de marzo de 1927b). [Carta a Fortunato Depero]. Dep.3.1.8.8 *Archivio del '900*. Mart de Trento y Rovereto.
- Azari, F. (1927). *Per una Società di Protezione delle Macchine*. Taveggia. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/II/171.pdf>
- Azari, F. (1927). *Vita simultanea futurista*. Direzione del Movimento Futurista.
- Belli, G. y Avanzi, B. (2007). *Depero Pubblicitario. Dall'auto-réclame all'architettura pubblicitaria*. Skira.
- Bona, E. (1939). Aeroporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria. *Campo Grafico*, 7(3-5).
- Boschiero, N. (2009). *Depero 1912. Il Touring Club italiano tra futurismo e irredentismo*. Silvana.
- Boschiero, N. (2017). The Fate and Fortune of Depero Futurista. En R. Bedarida, & H. Ewing (Eds.), *Depero Futurista Reader's Guide* (pp. 10-14). Designers & Books.
- Buzzi, P. (1915). *L'ellisse e la spirale. Film • Parole in libertà*. Edizioni Futuriste di Poesia.
- Caccia, P. (2013). *Editori a Milano (1900-1945)*. Franco Angeli.
- Cangiullo, F. (1916). *Piedrigrotta*. Edizioni Futuriste di Poesia.
- Cangiullo, F. (1919). *Caffè concerto. Alfabeto a sorpresa*. Edizioni Futuriste di Poesia.
- Cangiullo, F. (1923). *Poesia pentagrammata*. Casella.
- Camillini, G. (2016). Editora sperimentale futurista e il museo portatile di Fortunato Depero. En R. Riccini (Ed.), *Fare ricerca in desing* (pp. 271-277). Il Poligrafo.
- Camillini, G. (2017). Making The Bolted Book. En R. Bedarida, & H. Ewing (Eds.), *Depero Futurista Reader's Guide* (pp. 22-24). Designers & Books.
- Camillini, G. (2021). *Fortunato Depero and Depero futurista 1913-1927*. Rubbetino.
- Cammarota, D. (2006). *Futurismo. Bibliografia di 500 scrittori italiani*. Skira.
- Cammarota, D. (2007). La rivoluzione tipográfica futurista. En G. Belli (Ed.), *La parola nell'arte* (pp. 55-59). Skira.
- Cangiullo, F. (1979). *Poesia pentagrammata*. SPES-Salimbeni. Trabajo original publicado en 1923.
- Capa Tavi. (2013). *Io lo conoscevo bene. Vol. II. Conversazione intorno a F. Depero*. (Marco Zamboni) [Archivo de audio]. <https://soundcloud.com/cava-tapi/io-lo-conoscevo-bene-vol-ii>
- Carrà, C. (1979). *Guerrapittura: Futurismo politico, dinamismo plastico, 12 disegni guerreschi, parole in libertà*. SPES-Salimbeni. Trabajo original publicado en 1915.
- Carrà, C. (1913). *La pittura dei suoni, rumori, odori: Manifesto futurista*. <https://www.wdl.org/es/item/20040/view/1/1/>
- Carpita, V. (2019). *Francesco Canguillo. Futurista dissidente*. Itinera.
- Cavallo, P. (2021). Un sodalizio davvero Fortunato. En N. Boschiero (Ed.), *Depero New Depero* (pp. 104-109). Silvana.
- Clavel, G. (1927). *Un istituto per suicidi*. Bernardo Lux.
- Collarile, L. (1991). *Fedele Azari. Vita simultanea futurista*. Museo Aeronautico G. Caproni.
- Collarile, L. (2001). Azari, Fedele. En E. Godoli (Ed.), *Il dizionario del futurismo* (pp. 90-91). Vallecchi.
- Crispoliti, E. (1992). Azari, Fedele. En P. Hulten (Ed.), *Futurismo & futurismi* (pp. 405-406). Bompiani.
- D'alba, A. (1915). *Baionette. Versi liberi e parole in libertà*. Edizioni Futuriste di Poesia.
- Di Maio, L., Milani, G. y Mughini, G. (2014). *Futurismo. Collezione Mughini*. Pontremoli. [https://ilab.org/assets/catalogues/catalogs\\_files\\_2005\\_pontremoli\\_cat\\_mughini.pdf](https://ilab.org/assets/catalogues/catalogs_files_2005_pontremoli_cat_mughini.pdf)
- Del Puppo, A. (2020). *Le libre futuriste italien. Écritures e images*. Bibliothèque nationale de France.
- Depero, F. (1913). *Spezzature Impressioni Segni-Ritmi*. Mercurio.
- Depero, F. (1932). *Saggio Futurista. In occasione della venuta nel trentino di S.E. Marinetti*. Mercurio.
- Depero, F. (1933). *Dinamo Futurista*. Mercurio.
- Depero, F. (1936). *Festa dell'uva. Numero Unico*. Manfrini.
- Depero, F. (1938). *I Dopolavori Aziendali in Italia*. Novara: Istituto geografico De Agostini.
- Depero, F. (1940). *Depero nelle opere en ella vita*. TEMI.
- Depero, F. (1947). *So I Think So I Paint: Ideologies of an Italian Self-Made Painter*. Mutilati e Invalidi.
- Depero, F. (1951). *88ª mostra Depero. Pittura e arte applicata 1915-1951. Prima presentazione di Pittura nucleare*. Manfrini.
- Depero, F. (1953). *94ª mostra Depero*. Tipografia Mutilati e Invalidi.
- Depero, F. (1991). *Numero Unico Futurista Campari*. SPES-Salimbeni. Trabajo original publicado en 1931.
- Depero, F. (2012). *Ricostruire e meccanizzare l'Universo*. Scritti raccolti e curati da Giovanni Lista. Absconditá. Trabajo original publicado en 1915.
- Depero, F. y Azari, F. (1927). *Depero Futurista 1913-1927*. Dinamo-Azari.
- Depero, F. y Azari, F. (2017). *Depero Futurista 1913-1927*. Designers & Books.
- Fameli, P. (2020). *L'Avanguardia presa in parola. Caruso, Martini e il riscatto dell materia. Piano B. Arte e culture visive*, 5(1), 85-107. <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/12275>
- Folgore, L. (1914). *Ponti sull'oceano* (1914). Edizioni Futuriste di Poesia.
- Fontán del Junco, M. (2014). *Depero Futurista 1913-1950*. Fundación Juan March.
- Gatta, M. (2014). *L'imballonato piú celebre del Novecento europeo*. Il Depero Futurista del 1927. Cantieri, 28, 01-43.
- Gazzotti, M. (2019). Depero's "Bolted Book" and Futurist Publishing. *Italian Modern Art*, 1, 01-16. <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/deperos-bolted-book-and-futurist-publishing/>
- Giacomo Bono, V. (2017). *Armando Mazza. Un protagonista del futurismo*. Oltrepò.
- Govoni, C. (1915). *Rarefazione e parole in libertà*. Edizioni Futuriste di Poesia.
- Greene, V. (2014). *Futurism, 1909-1944: Reconstructing the Universe*. Guggenheim.
- Lista, G. (2009). Dal parolibero al libro-oggetto. En G. Lista y A. Masoero (Eds.), *Futurismo 1909-2019. Velocità • arte • azione* (pp. 293-317). 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. (1912a). *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Direzione del Movimento Futurista. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/1/26.pdf>
- Marinetti, F. T. (1912b). *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Direzione del Movimento Futurista. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/1/28.pdf>
- Marinetti, F. T. (1913). *L'Immaginazione senza fili e le parole in libertà*. Direzione del Movimento Futurista. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/1/36.pdf>
- Marinetti, F. T. (1914). *Zang Tumb Tuuum, Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*. Direzione del Movimento Futurista.
- Marinetti, F. T. (1916). *La nuova religione-morale della velocità*. Direzione del Movimento Futurista. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/1/81.pdf>
- Marinetti, F. T. (1921). *Il Tattilismo*. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/1/147.pdf>
- Marinetti, F. T. (1932). *Parole in libertà futuriste tattili, termiche, olfattive*. Edizioni Futuriste di Poesia.
- Marinetti, F. T. (1998). *Teoria e invenzione futurista*. Mondadori.
- Marinetti, F. T. y Azari, F. (2018). *Primo dizionario aereo italiano*. Cartablanca.
- Masoero, A. (2003). *Universo Meccanico*. Mazzotta.
- Masoero, A. (2009). Gli anni venti: l'arte meccanica. En G. Lista y A. Masoero (Eds.). *Futurismo 1909-2019. Velocità • arte • azione* (pp. 193-235). Skira.
- Navas, A. (2012). Pintopilotare. Fedele Azari y el aeroplano. *Aena Arte*, 32, 39-44.
- Paccagnini, E. (2009). Marinetti francese prefuturista. En L. Sansone (Ed.), *Marinetti = Futurismo* (pp. 53-82). Motta.
- Perloff, M. (2000). *El momento futurista*. Pre-Textos.
- Pizza, A. (2014). *Las ciudades del futurismo italiano*. Universidad de Barcelona.
- Pizza, A. y García Vergara, M. (2002). *Arte y arquitectura futurista*. COAATM.
- Rossi, M. (2018). *Rumorosi pentagrammi*. Introduzione al futurismo musicale. Solfanelli.
- Rowell, M. y Wye, D. (2003). *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*. MNCARS. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/155>
- Russolo, L. (1913). *L'Arte dei rumori*. Direzione del Movimento Futurista. <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/1/32.pdf>
- Salaris, C. (1992). *Storia del futurismo*. Libri, giornali, manifesti. Riuniti.
- Salaris, C. (2012). *Riviste futuriste*. Gli Ori.
- Salaris, C. (2014). El "libro atornillado" de Depero o el bólido tipográfico. En M. Fontán del Junco (Ed.), *Depero Futurista 1913-1950* (pp. 305-307). Fundación Juan March.
- Soffici, A. (1919) *Bif\$lf• 18 Simultaneità*. Chimismi lirici, Vallecchi.
- San Martín, F. J. (1991). *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*. Arteleku.
- Sansone, L. (2009). Marinetti emblema del futurismo. En L. Sansone (Ed.). *Marinetti = Futurismo* (pp. 19- 51). Motta.
- Scudiero, M. (1988). *Depero. Casa d'arte futurista*. Cantini.
- Scudiero, M. (2004). *Depero Futurista*. Electa.
- Scudiero, M. (2012). Vanguardia y tipografía. Una lectura transversal. En M. Fontán del Junco (Ed.), *La vanguardia aplicada 1890-1950* (pp. 163-210). Fundación Juan March.
- Scudiero, M. (2016). *Depero. Futurista e artista global*. MAC.
- Scudiero, M. (2021). *Depero e la sua Casa d'Arte da Rovereto a New York*. Milán.
- Solanas Jiménez, M. C. (2011). *La poética futurista*. UAM.
- Velardita, P. (2008). *Fondo Depero. Inventario*. Nicolodi.
- Volt. (1916). *Archi voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali*. Edizioni Futuriste di Poesia.
- Zanoner, F. (2017). Depero and Azari in the Archives of the Mart En R. Bedarida y H. Ewing (Eds.), *Depero Futurista Reader's Guide* (pp. 16-20). Designers & Books.

## Notas

1. Recibido: 1 de abril de 2022. Aceptado: 2 de febrero de 2023.

2. Este artículo ha sido escrito mediante el Programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2022 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 Museo de arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, así como al profesor Denis Viva del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento, por su generosa ayuda para su elaboración.

3. Contacto: [juan.mancebo@uclm.es](mailto:juan.mancebo@uclm.es)

4. Otro ejemplo similar en la producción editorial de Depero fue *I Dopolavori Aziendali in Italia* (1938) que contenía 96 ilustraciones a toda página, que representaban cada una de las provincias de Italia “volumen habitualmente seccionado y descompuesto por ávidos anticuarios [...] para poder vender después las tablas simples” (Cammarota, 2006, p. 18).

5. *Depero Futurista Reader's Guide* (2017) a cargo de Raffaele Bedarida y Heather Ewing con textos de Nicoletta Boschiero, Federico Zanoner por parte del Mart y de Gianluca Camillini, Melania Gazzotti, Steven Heller y los compiladores por la editorial norteamericana.

6. Federico Zanoner sugiere que Depero y Azari probablemente se conocieron durante la “Grande esposizione nazionale futurista” de Milán en 1919, aunque la primera mención en los cuadernos de notas de Depero a Azari —escrito erróneamente con doble zeta— coincide con la exposición individual de Depero en el Palazzo Cova de Milán de 1921 (Zanoner, 2017).

7. Véase “Russian Futurism” (Camillini, 2021, pp. 57-62).

8. “El libro de Depero reformula con fuerza la poética del libro-objeto asociándolo definitivamente a los valores estéticos del mundo industrial” (Lista, 2009, p. 312).

9. En los primeros intercambios epistolares se estableció un plan económico en el que los costes de producción se repartirían equitativamente (Camillini, 2021). Probablemente, por las dificultades financieras del artista, Fedele Azari se habría hecho cargo de la mayor parte de estos.

10. Concretamente las propuestas de Vasily Kamensky; Iliia Zdanevich (1894-1975), Lidantiu faram (Le-Dantyu como faro, 1923); Vladímir Mayakovski (1893-1930) y El Lisitski (1890-1941) *Dlia Golosa* (Para la voz, 1923) y los afiches dadaístas de Kurt Schwitters (1887-1948) y Theo van Doesburg (1883-1931) *Kleine Dadà Soire* (Pequeños dada por la noche, 1922) entre otros. Fortunato Depero mantuvo correspondencia regular con Kurt Schwitters y Jan Tschichold (1902-1974).

11. Jefe de la administración comunal durante el régimen fascista. La copia de la *podestà* se custodia actualmente en la librería del Castillo de Buonconsiglio de Trento (Gazzotti, 2019).

12. “Con este segundo trabajo Azari espera la ayuda económica por parte del fascismo con la posibilidad de obtener los permisos necesarios para ir a los Estados Unidos donde tiene la intención de implementar su *Dinamo Azari* y su actividad publicitaria” (Gatta, 2014, p. 8).

13. Los primeros contactos entre impresor y artista datan del verano de 1912 cuando se imprimió una postal diseñada por Depero para un congreso de estudiantes en Riva de Garda (Trento). Asimismo, Ferruccio Zamboni imprimió el volumen autoeditado *Spezzature* (Camillini, 2021, p. 96).