

# UN VIAJE DE IDA Y VUELTA AL OTRO MUNDO. EL CABARET DEL DIAVOLO DE GINO GORI Y FORTUNATO DEPERO EN ROMA (1922-1925)<sup>1</sup>

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

Universidad de Castilla-La Mancha  
Juan.Mancebo@uclm.es

**Resumen:** Los cabarés romanos vinculados al futurismo fueron espacios de encuentro en los que se aplicó el programa del manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo*. Tras las experiencias de Bragaglia y Marchi en el *Circolo delle Cronache d'Attualità* y la ambientación de Giacomo Balla en el *Bal Tic Tac*, el empresario y poeta Gino Gori encargó la decoración del *Cabaret del Diavolo* a Fortunato Depero. Basado en la *Commedia* dantesca, Depero realizaría un diseño integral de tres espacios que configuraban una alegórica lectura invertida del viaje al ultramundo del poeta florentino. Su originalidad y cuidada publicidad convirtieron al cabaré en uno de los espacios representativos de la noche romana que, pese a su éxito, terminó cerrando en 1925 perdiéndose la mayoría de los elementos de decoración y mobiliario. Este artículo reconstruye el proyecto del *Cabaret del Diavolo* a partir de las piezas de ambientación que lo sobrevivieron y a sus testimonios gráficos: fotografías, bocetos, notas de prensa y material de archivo reivindicando su importancia en la carrera de Fortunato Depero y en los programas futuristas sobre teatro, decoración y escenografía.

**Palabras clave:** Roma / futurismo / vanguardia / cabaré / decoración / Infierno.

## A ROUND TRIP TO THE OTHER WORLD. GINO GORI AND FORTUNATO DEPERO'S CABARET DEL DIAVOLO IN ROME (1922-1925)

**Abstract:** The Roman cabarets linked to Futurism were meeting places where the programme of the manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* was applied. Following the experiences of Bragaglia and Marchi at the *Circolo delle Cronache d'Attualità* and the setting by Giacomo Balla at the *Bal Tic Tac*, the entrepreneur and poet Gino Gori commissioned Fortunato Depero to decorate the *Cabaret del Diavolo*. Based on Dante's *Commedia*, Depero would create an integral design of three spaces that configured an allegorical inverted reading of the Florentine poet's journey to the afterworld. Its originality and careful advertising made the cabaret one of the representative spaces of the Roman nightlife which, despite its success, ended up closing in 1925 with the loss of most of its furnishings and decoration. This article reconstructs the *Cabaret del Diavolo* project based on the surviving set pieces and their graphic testimonies: photographs, sketches, press releases and archive material, vindicating its importance in Fortunato Depero's career and in the Futurist programmes on theatre, decoration, and scenography.

**Key words:** Rome / futurism / avant-garde / cabaret / decoration / Hell.

### Introducción

La obra más importante, de más aliento y más completa, realizada por Depero, es el "Cabaret

del diablo", por su atrevida concepción y la orgía fantástica de sus colores.

Emilio Pettoruti, 1923

\* Fecha de recepción de: 15 de febrero 2022 / Fecha de aceptación: 29 de julio de 2022.

<sup>1</sup> 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, Patrizia Regorda, Giosuè Ceresato, Olimpia di Domenico y especialmente a Federico Zanoner del Archivo del '900, así como al profesor Denis Viva del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento, su generosa ayuda para su elaboración.



Fig. 1. *Diavoletti Neri e Bianchi* (1923). Tápiz. Negativo 190. Algodón sobre lienzo, 185 x 182 x 4 cm. (Negativo 190). Fondo Fortunato Depero. Archivo del '900, Mart, Rovereto.

*Diavoletti Neri e Bianchi* (1922) es una de las imágenes que sobrevivieron a la diáspora del *Cabaret del Diavolo* (1922-1925). El tapiz recrea dos diablillos danzantes con tridentos que emergen de un gran agujero negro. En la parte izquierda, un serpenteante haz de llamas abrasa a los condenados, hecho sobre el que se regocijan dos diablillos blancos. La composición trasladaba la escarpada imaginería de la arquitectura popular de Campania que Depero había estudiado en Capri e iniciaría su atención por los espacios escenográficos que determinarían lo que Gabriella Belli ha denominado una estética de lo mágico<sup>2</sup> (fig. 1). El tapiz se completa con la silla y la mesa del Infierno creado por Depero y Gori en su interpretación dantesca.

Depero aplicaría al *Cabaret del Diavolo* un estándar definido por una intervención multidisciplinar cuyo diseño entre futurismo y art-déco fue realizado por

artesanos del Trentino. El *Cabaret del Diavolo* constituyó una ambientación futurista emblemática que inspiraría otras intervenciones de decoración, diseño y publicidad arquetípicos de su producción desde los veinte hasta el final de su carrera.

*Diavoletti Neri e Bianchi* se expuso en la Galleria Subalpina en el Winter Club de Turín (1922) y en la Sala Trentina de la I Mostra Internazionale delle Arti Decorative di Monza (1923) –donde exponería un ángel del Paraíso– y en la Sala Depero en Rovereto en 1924. Si bien es cierto que el *Cabaret del Diavolo* se convirtió en el centro neurálgico de la vanguardia y la aristocracia romana, la despreocupación de Gori provocó su cierre en 1925, provocando la pérdida de la decoración. Sin noticias del material, el artista reconocería en su libro anillado *Depero futurista 1913-1927* que la *Bottega del Diavolo* fue uno de sus mejores trabajos.<sup>3</sup>

La importancia del *Cabaret del Diavolo* estuvo definida por su concepto. A priori, podría ser una contradicción que un movimiento anticlerical y hostil a la religión como el futurismo dedicara una obra inscrita en la mitología cristiana y a un referente cultural como Dante, blancos de su retórica antipasadista, como demostraba el artículo *La Divina Commedia è un verminaio di glossatori* ("L'Italia Futurista", a. II, n. 10 (22.4.1917),<sup>4</sup> si bien es cierto que el futurismo estuvo determinado por lo esotérico a partir de sus raíces simbolistas.<sup>5</sup>

En el *Cabaret del Diavolo* se concentraron algunos de los intereses esenciales del futurismo italiano. En primer lugar, la preocupación por la renovación artística, la superación de las artes tradicionales y la intervención en todos los ámbitos creativos. En segundo lugar, concretaba las referencias por lo irracional que subyacen en su cronología y que se manifestaría cuando sus miembros se alejaron del movimiento. En tercer lugar, la capacidad escenográfica de la propuesta –a partir de la experiencia del Teatro Plastico (1918) con Gilbert Clavel (1883-1927) que se concretaría en la *Veglia futurista* en Rovereto el 10 de enero de 1923–. Finalmente, se aplicaron los presupuestos que Depero definiría como la *necessità di auto-réclame*, la (auto) publicidad como elemento inherente de la promoción del artista.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> BELLI, Gabriela, 1999, p. 64-67.

<sup>3</sup> DEPERO, Fortunato, 1927, p. 202.

<sup>4</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso, 1996, p. 266-267.

<sup>5</sup> CELANT, Germano, 1981, p. 36-42. La bibliografía reciente señala el cambio de tendencia en los estudios sobre el futurismo esotérico en los trabajos de GRIPPO, Antonietta, 1997; CICLIANA, Simona, 2002; GALLUZZI, Francesco, 2018; PAUTASSO, Giulio Andrea, 2018 y GÓMEZ AVILÉS, Iván, 2019.

<sup>6</sup> DEPERO, Fortunato, 2012, p. 104.

## Marco teórico, antecedentes y metodología

Este artículo estudia el proceso de creación del *Cabaret del Diavolo* entre 1921 y 1922, en el que se analizan los condicionantes que influyeron en su realización y sus motivaciones simbólicas. El cabaré no fue únicamente un espacio cultural, sino que pretendía ser un acontecimiento, implementando la prerrogativa vanguardista que eliminaba la división entre arte y vida.

Para contextualizarlo, se hace un recorrido por los cafés, cabarés y espacios de sociabilización de los futuristas haciendo hincapié en la Roma de entreguerras, centrándonos en el proyecto del mobiliario y ambientación a partir de los testimonios gráficos y las reseñas de prensa.

Para la elaboración del artículo se ha realizado una revisión del Fondo Fortunato Depero del Archivo del '900 del Mart de Rovereto, donde hemos accedido a parte de la documentación compuesta por anotaciones, bocetos, fotografías e inventarios que hizo Depero y que tuvo al *Cabaret del Diavolo* como una de sus realizaciones emblemáticas. Especialmente ha sido útil el *Quaderno di appunti* (1921-22) en el que anotaba sus fases operativas, las cartas de Gori y las fotografías del Archivo Mario Carli que constituyen un material inédito transcrito y reproducido por su relevancia. También han sido de utilidad las fotografías del local, sobre todo las del día de la inauguración que probablemente fueron realizadas –como anota Depero en 1921– por el fotógrafo Adolfo Porry Pastorel (1888-1960).<sup>7</sup>

Del mismo modo, se han utilizado reseñas y notas de prensa completadas por la revisión bibliográfica de Gori sobre el teatro, el irracionalismo, lo grotesco y los aspectos de la *Commedia*, así como los catálogos de exposiciones. Este escrutinio nos ha llevado a la elaboración del estado de la cuestión sobre el que plantear la hipótesis de trabajo.

## Las catacumbas de la nueva religión

El manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia, 61, Milán, (11.3.1915) fue el punto de partida

de las experiencias que dominarían la segunda parte del movimiento hasta los años treinta, cuando sus intereses se desplazaron al ámbito aeropictórico.<sup>8</sup> Firmado por Giacomo Balla (1871-1959) y Fortunato Depero (1892-1960), erigidos tras la muerte de Umberto Boccioni (1882-1916) como los representantes del grupo, el texto abogaba por la superación de la jerarquía de las artes tradicionales para rediseñar completamente el mundo.

Dentro de la arquitectura, más allá de las propuestas utópicas de Antonio Sant'Elia (1888-1916), Mario Chiattone (1891-1957) y Enrico Prampolini (1894-1956), la decoración y el mobiliario fueron campos específicos del futurismo en los veinte, treinta y mediados de los cuarenta. Por una parte, superaban el condicionante económico que limitaba las posibilidades de construir –de esa arquitectura de Sant'Elia que, según Fillia (Luigi Colombo, 1904-1936), debía “alzar grandes catedrales de hormigón armado que dominarían su ‘ciudad nueva’ con la poesía de su audacia constructiva”–<sup>9</sup> y, por otra, cumplía la programática en la que el ambiente actuaría como una prolongación del objeto a partir de las investigaciones previas de Umberto Boccioni<sup>10</sup> y de Balla y Depero.<sup>11</sup>

El futurismo convergía con el resto de la vanguardia europea en utilizar los cafés y los cabarés como espacios de sociabilización con una finalidad lúdica y cultural. En los cabarés, aparte de los espectáculos habituales, tuvieron lugar exposiciones, representaciones, acciones y experimentos artísticos autorreferenciales. De hecho, fue en el *Cabaret Voltaire* de Zúrich donde Hugo Ball (1886-1927) iniciaría la aventura dadaísta en 1916, que sería reorganizada por un vanguardista total como Tristan Tzara (1896-1963). Pese a la especificidad de su propuesta, entre su público se confundían artistas, literatos, actores, *esnobs*, aristócratas, políticos y gente de mundo fascinada por lo nuevo.

Los futuristas hicieron de cafés y cabarés centros neurálgicos de sus actividades e incluso Marinetti se definiría con un punto de ironía en 1927 como “La cafeína de Europa”.<sup>12</sup> En Milán se reunieron en el Savini y en el Camparino, ambos en la Galleria Vittorio Emanuele, siendo este último protagonista

<sup>7</sup> Dep. 1. 3. 3. Fondo Fortunato Depero. Archivo del '900, Mart, Rovereto.

<sup>8</sup> MANCEBO ROCA, 2020, p. 219-234.

<sup>9</sup> FILLIA, 1991, p. 323.

<sup>10</sup> BOCCIONI, Umberto, 1912 y 1914 (Fecha de consulta: 8-II-2022).

<sup>11</sup> A finales de 1914, Depero redactaría *Complessità plástica– Gioco libero futurista– L'essere vivente artificiale* y parte de su programa aparece en *Ricostruzione futurista dell'universo*. Véase FONTÁN DEL JUNCO, Manuel, 2014, p. 386-393.

<sup>12</sup> SAN MARTÍN, 1991, p. 79-91.

de *Rissa in galleria* (1910) de Boccioni. En Florencia son reseñables el Caffè della Loggia –en el que se rodó parte de la desaparecida película *Vita Futurista* (1916)–, y el gran Caffè Le Giubbe Rosse, fundado por los hermanos Reininghaus que se convirtió en espacio de convivencia y conflicto entre los futuristas florentinos y milaneses, como ejemplificaba la ilustración de la sobrecubierta del libro de Giovanni Papini y Marinetti del volumen homónimo de Alberto Viviani (1894-1970) editado por la florentina Babera en 1933. En Roma los futuristas frecuentaron los cenáculos intelectuales del Caffè Aragno en via del Corso.<sup>13</sup> Pero en la capital, los cabarés asociados al futurismo vivieron una especie de época dorada como señaló Massimo Bontempelli (1878-1960): “en esos días hubo en Roma, un improvisado y múltiple florecimiento del arte de vanguardia: el futurismo aplicado al cabaré”.<sup>14</sup>

Los cabarés romanos estuvieron determinados por las tentativas previas de Sprovieri y Balla. Como apunta Claudia Salaris, la galería de Giuseppe Sprovieri (1890-1988) en via del Tritone 125, acogió, además de exposiciones, lecturas poéticas y pequeños espectáculos como la representación el 29 de marzo de 1914 del poemario *Piedrigrotta* de Francesco Cangiullo (1884-1977) o la improvisación *Discussione di due critici sudanesi intorno al futurismo* de Balla, Cangiullo y Marinetti (1876-1944). El 13 de abril de 1914, coincidiendo con la inauguración de la *Esposizione libera futurista internazionale*, se representaron los *Funerali del filosofo passatista* dedicados a Benedetto Croce (1866-1952). En la *Casa d'Arte Balla* se sucedieron acciones de Marinetti y Cangiullo consideradas como “las primeras manifestaciones del teatro-comportamiento”.<sup>15</sup>

En cuanto a los locales culturales, el espacio más importante fue la *Casa d'Arte Bragaglia*, fundada el 4 de octubre de 1918 en la via Condotti 21 por los hermanos Bragaglia, Anton Giulio (1890-1960) y Carlo Ludovico (1894-1998) con la *Mostra del Pittore Futurista Balla* que se extendió hasta el 31 de ese

mes.<sup>16</sup> La *Casa d'Arte Bragaglia* se convirtió en el epicentro de las tendencias modernas, “una ‘cueva’ de intelectuales, artistas y políticos que el vecindario calificaba de ‘anarquistas’ por las acaloradas reuniones devenidas por polémicas de carácter artístico y político”,<sup>17</sup> a través de las 275 exposiciones que realizaron hasta 1930.<sup>18</sup> Tras su inauguración se trasladó la redacción de *Cronache d'Attualità* (1916-1922)<sup>19</sup> en la que colaborarían, entre otros, Giorgio De Chirico (1888-1978), que publicaría el 15 de febrero de 1919 “Noi metafisici”, y Filippo De Pisis (1896-1956). El *Circolo delle Cronache d'Attualità*, denominado *Cabaret della Gallina a tre zampe*<sup>20</sup> llevó aparejadas un sinnúmero de actividades entre las que destacó un estudio fotográfico por la afinidad de sus gestores con la fotodinámica.

Anton Giulio Bragaglia prestó atención a las artes aplicadas cuando se trasladó la sede a la via degli Avignonesi en 1922. El 18 de enero de 1923 fundó el *Teatro sperimentale degli Indipendenti* en los subterráneos de los palacios Tittoni e Vassalli en las termas de Septimio Severo. Ambos espacios fueron diseñados por el discípulo de Balla Virgilio Marchi (1895-1960), que además contó con intervenciones de Balla y Depero, cuyo resultado estuvo a medio camino entre el futurismo y la arqueología.<sup>21</sup> Bragaglia era conocido como “el arqueólogo futurista” por sus intereses en la disciplina y la nueva sede respondía a ambas vocaciones y garantizó la libertad intelectual de amigos y enemigos, definiéndose como “un animador teórico de la anti-teoría”.<sup>22</sup>

A raíz del éxito de los Bragaglia, Enrico Prampolini y el crítico Mario Recchi pusieron en marcha la *Casa d'Arte Italiana* en la via Nicolo da Tolentino 23 para posicionarse en el futurismo con un programa de actividades que comprendía conferencias, declaraciones poéticas, exposiciones y espectáculos.<sup>23</sup> La *Casa d'Arte Italiana* organizaría en 1918 la *Mostra d'arte indipendente* en la que participarían De Chi-

<sup>13</sup> LEMAIRE, Gérard-Georges, 1997, p. 335-362.

<sup>14</sup> MONDELLO, Elisabetta, 1990, p. 25.

<sup>15</sup> SALARIS, Claudia, 2013, p. 93.

<sup>16</sup> VERDONE, Mario, PAGNOTTA, Francesca y BIDETTI, Marina, 1992, p. 111-122.

<sup>17</sup> VERDONE, Mario, 1965, p. 33.

<sup>18</sup> FONTI, Daniela, 1992, p. 58.

<sup>19</sup> SALARIS, Claudia, 2012, p. 180.

<sup>20</sup> PASSAMANI, Bruno, 1981, p. 158 y SCUDIERO, Maurizio, 2009, p. 233.

<sup>21</sup> MARCHI, Virgilio, 1995, p. 93-98.

<sup>22</sup> FONTI, Daniela, 1992, p. 60.

<sup>23</sup> LISTA, Giovanni, 2013, p. 92.

rico, Ferruccio Ferrazzi (1891-1978), Ardengo Soffici (1879-1964) y Carlo Carrà (1881-1966) entre otros. Prampolini y Recchi plantearon una segunda *Mostra d'arte indipendente* comisariada por Alberto Viviani con el título *I futuristi* en las Gallerie dell'Epoca en via Tritone en diciembre de 1919. En cuanto a la decoración, Prampolini buscaba "valores artesanales dirigidos a procesos productivos, expresados a través de las artes aplicadas como actividad para mejorar la vida cotidiana".<sup>24</sup>

La buena acogida de la *Casa d'Arte Italiana* posibilitó el traslado a una sede con dos plantas y un escenario en la via Francesco Crispi 4-12, inaugurada por Marinetti el 18 de febrero de 1920, en la que se recondujeron las tendencias de vanguardia bajo la óptica futurista. Al igual que Bragaglia, Prampolini editaría *Noi. Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia* (1917-1925),<sup>25</sup> abierta a las manifestaciones europeas que focalizaría parte de su programa sobre las artes decorativas en su segunda y tercera serie. El diseño de Prampolini huía de la retórica futurista por su marcado funcionalismo y su producción se vio limitada por la manufactura artesanal. La experiencia de la guerra supuso un cambio radical en su pensamiento hacia instancias esotéricas y reflexiones filosóficas condicionadas por doctrinas iniciáticas.<sup>26</sup>

El cabaré romano de referencia fue el *Bal Tic Tac* (o *Bal Tik Tak*) sito en via Milano, entre via Nazionale y el túnel del Quirinale.<sup>27</sup> La decoración del local le fue comisionada a Balla por Ugo Paladini a través de su hijo Vinicio (1902-1971) que iniciaba su carrera como pintor y conoció a Balla en la *Casa d'Arte Bragaglia*.

El *Bal Tic Tac* trasladó el dinamismo del movimiento de los bailarines y visitantes a sus muros. Balla diseñaría el mobiliario que fue realizado por la com-

pañía Bondy con un precio de ejecución de 4.000 liras en julio de 1921. Su hija Elica (1914-1993) recalzó que la entrada estaba "precedida de una entrada fantasmagórica de llamas infernales"<sup>28</sup> puesto que el pintor se encontraba bajo el dominio teosófico que concretaría en sus *compenetraciones iridiscentes*.<sup>29</sup>

Inaugurado por Marinetti en noviembre de 1921, el *Bal Tic Tac* se convertiría en uno de los primeros locales en los que hubo conciertos de jazz en Roma y música ligera sincopada del violinista Ugo Filippini (1897-1966) que había incorporado las innovaciones parisinas. Casi un siglo después de su apertura se descubrieron los murales originales que han sido restaurados y se abrió al público a finales de 2021<sup>30</sup> en una intervención ligada a la recuperación romana de Balla junto a su *Casa d'Arte*.<sup>31</sup>

El último espacio de referencia frecuentado por futuristas y dadaístas fue el cenáculo *Grotte dell'Augusteo* fundado en 1919 por Bragaglia, Prampolini, Folgore, Vincenzo Cardarelli (1887-1959) y Arturo Ciacelli (1883-1966), responsable de su decoración. También fueron asiduos Marinetti y Julius Evola (1898-1974), que ejemplificó la transición del futurismo al dadaísmo a partir de una obra que consideraba el objeto como una forma abstracta y psicológica.<sup>32</sup> Evola imaginó el deceso del futurismo –*Il Futurismo è morto. Di che cosa? Di Dada*–<sup>33</sup> impreso en una hoja suelta en abril de 1921, que concluiría la estación romana del dadaísmo y la transición al fascismo esotérico de su autor.<sup>34</sup>

Las galerías, las casas de arte y los cabarés romanos fueron espacios determinantes para la vanguardia que aunaron intervenciones artísticas, reuniones fútiles y el gusto por lo oculto. Su imperio en los años veinte hizo que Filippo De Pisis<sup>35</sup> las denomi-

<sup>24</sup> BAFFONI, Andrea, 2015, p. 85.

<sup>25</sup> SALARIS, Claudia, 2021, p. 442-453 y PRAMPOLINI, Enrico, 1981.

<sup>26</sup> BAFFONI, Andrea, 2015, p. 15.

<sup>27</sup> MANCEBO ROCA, 2022, p. 77-90.

<sup>28</sup> BENZI, Fabio, 2019, p. 139.

<sup>29</sup> SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, 2009, p. 236 (Fecha de consulta: 15-II-2022).

<sup>30</sup> El edificio pertenece a la Banca d'Italia que abrirá un Museo para la Educación financiera. Este espacio se completa con la restauración de la Casa Balla en la via Osavia 39B realizada por el MAXXI, la Soprintendenza Speciale di Roma Archeologia Belle Arti e Paesaggio y la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura. VV.AA., 2018 (Fecha de consulta: 8-II-2022).

<sup>31</sup> PIETROMARCHI, Bartolomeo y DARDI, Domitilla, 2021, p. 32-45.

<sup>32</sup> SALARIS, Claudia, 1999, p. 89.

<sup>33</sup> MONDELLO, Elisabetta, 1990, p. 47.

<sup>34</sup> AVANZI, Beatrice y CALCARA, Giorgio, 2022, p. 27-28.

<sup>35</sup> Filippo De Pisis estuvo vinculado a la vanguardia italiana y concretamente al futurismo a través del pintor Primo Conti (1900-1988) en su primera época. Véase DE PISIS, 1981, p. 14-82.

nara, no sin cierta ironía, como las catacumbas de la nueva religión.<sup>36</sup>

### **Gino Gori entre el irracionalismo y lo grotesco**

El éxito de los cabarés futuristas llevaría a Gino Gori (1876-1952) a plantear un espacio equivalente puesto que deseaba abrir un local similar al resto de los cabarés de vanguardia que atrajera a escritores, artistas y a un público refinado.

Gori fue un empresario, poeta y crítico que contribuyó en los veinte al desarrollo del futurismo y de la vanguardia gracias a una vasta cultura que lo mantuvo lejos de generalidades y banalizaciones.<sup>37</sup> Para Giuseppe Ungaretti (1888-1970) fue un personaje esencial de la farándula romana y referente de la cultura italiana de entreguerras que se movió entre el futurismo de Boccioni, el novecentismo y el realismo mágico de Bontempelli.<sup>38</sup> Exégeta de Dante y cultivador de lo irracional,<sup>39</sup> fue masón, anticlerical y se relacionó con la vanguardia a través de Bragaglia, que lo inmortalizaría en su *Ritratto futurista de Gino Gori* (1914)<sup>40</sup> y cuya influencia lo llevaría a embarcarse en su aventura lúdico-metafísica.<sup>41</sup>

Con la intermediación de Luciano Folgore (1888-1966), Gori comisionó a Depero la decoración de los subterráneos del Bar Americano del Hotel Élite

et des Étrangers –posteriormente denominado *Majestic*– en la vía Basilicata 13, del barrio de Lovisi. Gori y Depero se habían conocido por Giuseppe Sprovieri, anfitrión del roveretano en su casa de Piazza Salustio, que no estaba muy alejada del local que iba a ambientar.<sup>42</sup>

La posibilidad de decorar integralmente el *Cabaret del Diavolo* supuso para Depero la ocasión para crear un espacio que se pudiera visitar habitualmente más allá de una exposición temporal o una intervención privada. Depero podría publicitar su *Casa d'Arte* de Rovereto, abierta en otoño de 1919, para mitigar la distancia con las capitales culturales y económicas de Italia a través de la conversión del local de ocio nocturno en una especie de casa de artista.<sup>43</sup> Depero se ocuparía integralmente de la decoración, la ambientación, el mobiliario, los tapices, y el diseño gráfico y publicitario en un juego artístico ilimitado.<sup>44</sup>

Gino Gori le comisionó el trabajo por 5.000 liras que el artista emplearía para concluir los tapices que deseaba exponer a finales de año en París.<sup>45</sup> Depero realizaría el proyecto entre Rovereto y Roma desde la primavera de 1921 hasta abril de 1922, fecha de la inauguración. Pese a que la crítica ha enfatizado que Depero se atuvo escrupulosamente a las premisas de Gori, la correspondencia entre ellos indicaba desavenencias por las licencias del artista que no habían sido acordadas previamente.<sup>46</sup>

<sup>36</sup> ORAZI, Vittorio, 1924, p. 3 (Fecha de consulta: 15-II-2022).

<sup>37</sup> PISCOPO, Ugo, 2001, p. 552.

<sup>38</sup> JACOBBI, Ruggero, 1977, p. 11.

<sup>39</sup> PISCOPO, Ugo, 2001, p. 553.

<sup>40</sup> SALARIS, Claudia, 2019, p. 68.

<sup>41</sup> BENZI, Fabio, 2019, p. 44.

<sup>42</sup> SCUDIERO, Maurizio, 2008, p. 232.

<sup>43</sup> FONTI, Daniela, 1992, p. 63.

<sup>44</sup> BELLI, Gabriela 1989, p. 34.

<sup>45</sup> "Querido Gori estoy muy contento por iniciar contigo un ciclo de geniales trabajos y proyectos comunes que deberían maravilliar e imponerse a toda costa. En cualquier caso, gracias infinitas por las 5000 (cinco mil) lira it. con la que podré iniciar una serie de tapices que en la primavera con el producto terminado expondremos en París –llevando por primera vez un arte aplicado italiano que sorprenderá al público elegido y cosmopolita de París. A cambio te dejo un grupo de cuarenta tres tapices y paneles que con la próxima apertura en el próximo año de tu hotel puedes exponer y vender; de la venta de los precios acordados en común dividiremos las ganancias por la mitad. En cualquier caso, estoy a tu disposición para la decoración del cabaré (sic!), que llamaremos el Infierno maravilloso, para el que te ofreceré todo mi esfuerzo, incluyendo lo que se refiera a los gastos materiales y de mano de obra". Dep. 1. 3. 2. Fondo Fortunato Depero. Archivo del '900, Mart, Rovereto.

<sup>46</sup> "Querido Depero, no quiero correr el riesgo de otras diabluras y es por lo que te escribo. La cuestión Lovisi empieza a ser preocupante. Lovisi, enfadado por tu silencio, no quiere aceptar menos de 55 liras por pieza. En cualquier caso, ¡puedes dar fe de ello! Me dice que no tienes valor de presentar la factura... del barnizado del hermano. ¿Qué has hecho al respecto? En estas condiciones no puedo anticiparte el precio de los muebles que tienes. Resuélvelo como puedas. Después estaría bien tu cara [cortado] que ordenes tu estancia. Te ruego que te encargues de los pagos de tus invitados de prensa. Para el Gran Espumante que has ordenado, se te cargará el precio de coste: el resto irá a cargo del Hotel. En cuanto a las marionetas mecánicas instálalas: además de que las has ordenado al carpintero de la casa, sé que las están haciendo sin mi consentimiento de la forma que hemos hecho siempre y que me habías prometido. No imaginas el estado en el que me encuentro por lo que ha sucedido entre nosotros, te debes dirigir a Picca, que está avisado de resolver cualquier partida, incluida la compra de los paneles. Con muchos saludos, Gino Gori". Dep. 3. 2. 8. 4. Fondo Fortunato Depero. Archivo del'900, Mart, Rovereto.

La elección de la temática dantesca estaba influida por la admiración del empresario por la *Commedia* (1308-20) de Dante Alighieri (1265-1321), que coincidía con la recuperación nacional del escritor florentino.<sup>47</sup> A principios del siglo XIX, una Italia enfebrecida de patriotismo rescató su figura como símbolo de unidad y en 1889 se constituyó en Roma la Società Dante Alighieri. Durante la Gran Guerra creció el sentimiento nacionalista que lo consideraba como un símbolo patriótico<sup>48</sup> en el que se confundía la reivindicación del idioma con la recuperación de territorios que no pertenecían a la administración italiana.

Gori le había dedicado dos libros a la *Commedia*, *Le bruttezze della Divina Commedia* (Alatri, 1920) y *Le bellezze della Divina Commedia* (Milán, 1921) (fig. 2), ya que consideraba que el arte era una revelación del más allá, "irracional y metalógico, [un] instrumento de una visión 'lírico-metafísica del mundo'".<sup>49</sup> Además, el carácter esotérico dantesco se había permeabilizado en estudios como "Il grottesco nell' Inferno di Dante"<sup>50</sup> contenido en *Il mantello d'Arlecchino* (1914) y los volúmenes *L'irrazionale*. vol. I. *Filosofia ed estetica. Sistema di una nuova scienza del Bello* y vol. II. *L'Eroe e la Falce. Scorcio architettonico di letteratura europea dalle origini ai nostri giorni* (Foligno, Campitelli 1924). En el primero, Gori realizaba una asociación con lo fantástico presente en el *Cabaret del Diavolo*: "como el ulterior en el anterior de todo mundo real [...] constituido bajo el impulso de ideas o de imágenes determinadas: aquellas de lo invisible, de la metamorfosis, de la dualidad, del sueño, de la muerte, del retorno de las almas".<sup>51</sup> También estudió *L'arte e la metafísica. La Vita nuova di Dante* (1921) que consideraba superior a la *Commedia*.<sup>52</sup>

Mediante Depero, Gori pensaba componer una metafórica fosa como las que señalaba el octavo círculo del Infierno de Dante.<sup>53</sup> El poeta florentino había sido uno de los blancos del futurismo, retomando la política de los agitadores Giovanni Pa-



Fig. 2. Gino Gori. *Le bellezze della Divina Commedia*. Casa d'Arte Bragaglia, Roma, 1921. Portada de Sigismundo Oleśievich. Archivio di Nuova Scrittura, Collezione Paolo della Grazia, Mart Rovereto.

pini (1881-1956) y Giuseppe Prezzolini (1882-1982) que embistieron contra lo que el primero denominó como "religión dantesca [...] impulso antiacadémico y anti-tradicional".<sup>54</sup> Pero Papini, que se enrolaría posteriormente en el futurismo, deseaba revitalizar la cultura italiana y el movimiento refutaba las interpretaciones de los dantistas más que a Dante, buscando hacer *tabula rasa* con un pasado en el que su figura había sido imitada hasta la saciedad. Más allá de provocar a la academia y a la burguesía,<sup>55</sup> se podría interpretar que Marinetti asumió la poética de Dante por su reivindicación de la imaginación.<sup>56</sup> Pese a que Dante fuera uno

<sup>47</sup> ROOY, Ronald de, 2011, p. 64-62 (Fecha de consulta: 10-II-2022).

<sup>48</sup> BAFFONI, Andrea, 2015, p. 116.

<sup>49</sup> GIOVANELLI, P, 1978b, p. 12.

<sup>50</sup> GORI, Gino, 1914, p. 371-392.

<sup>51</sup> GORI, Gino, 1924, p. 13-14.

<sup>52</sup> GORI, Gino, 1921, p. 74.

<sup>53</sup> LISTA, Giovanni, 2012, p. 266.

<sup>54</sup> CICCARELLI, Andrea, 1996, p. 30 (Fecha de consulta 15-II-2022).

<sup>55</sup> VENEZIANI, Marcello, 2009, p. 7-48.

<sup>56</sup> CICCARELLI, Andrea, 1996, p. 36.

de los adalides del pasado, los futuristas lo respetaban y su figura se normalizó cuando se afianzaron las relaciones con el fascismo.

### Un espacio futurista supra terrenal

Con los antecedentes del *Circolo delle Cronache d'Attualità*, el cenáculo *Grotte dell'Augusteo*, el *Bal Tic Tac* y, en menor medida, la *Casa d'Arte Italiana*, Depero concibió el Cabaret del Diavolo. Probablemente también tenía en mente algunos de los espacios parisinos de finales del siglo XIX y, aunque no hacía referencia a ellos, eran sobradamente conocidos en los ambientes vanguardistas.<sup>57</sup> Como indican sus notas, Depero barajó durante el proyecto nombres que sugirieran un espacio mágico: *In-Par-Pur Cabaret*, *Inorcupà*, *Cabaret-magico* y *Cabamagico*,<sup>58</sup> apuntados en títulos e intervenciones de su casa de arte y amplificadas por el artículo *La Casa Magica di Depero* publicado por Marinetti con motivo de la *XXVI Mostra del pittore* en Trento en noviembre de 1921.

Por indicación de Gori, Depero diseñaría tres ambientes que compondrían una escenografía simbólica del mundo cristiano: el Paraíso, el Purgatorio y el Infierno, en un recorrido invertido al de la *Commedia*, un "itinerarium mentis in Diabolum"<sup>59</sup> en el que se accedía al Paraíso y se atravesaba el Purgatorio para llegar al Infierno en el que se encontraba el gran horno de los condenados, retornando al mundo de los vivos cuando se salía del local.

Depero atendió a las medidas preexistentes. El Cielo y el Infierno tenían aproximadamente diez metros de longitud, mientras que el Purgatorio tenía apenas cinco. Cada uno de los ambientes estaría compuesto por unos colores y una iluminación simbólica que los distinguirían y los complementarían. A instancias de la teoría escénica futurista y de la experiencia teatral de Gori,<sup>60</sup> Depero buscaría sumergir al espectador en una prueba de emociones ligadas a las innovaciones dinámicas que

Balla introdujo en el *Bal Tic Tac* a través de elementos cinéticos que convertirían al sujeto en un actor del espectáculo.<sup>61</sup>

El color tenía una función alegórica e interpretaba la teoría futurista de los estados de ánimo de Boccioni en *Pittura scultura futuriste- Dinamismo plastico* (Edizione futuriste di "Poesia", Milán, 1914).<sup>62</sup> El Paraíso estaba compuesto por tonos azules e iluminado por luces blancas, rosas y azulonas y se completaba con esculturas de ángeles con un corazón recortado en el centro (fig. 3). Las paredes se ilustraban con almas de color azul oscuro con el corazón en la mano, motivo presente en la ambientación y el mobiliario del local, que se convertiría en una fuente iconográfica esencial a lo largo de toda la carrera de Depero.

Una escalera decorada con ángeles descendía al Purgatorio en el que el espectador encontraba un mural con elementos gráficos en zigzag, verdes procesiones de almas penitentes y una iluminación de blancos y verdes (fig. 4). Las paredes estaban decoradas con ángeles verdes *mangicuoere* –comedores de corazones– en las esquinas (fig. 5). En el Purgatorio, Depero introdujo una ruleta con los pecados capitales que los espectadores activaban para conocer sus faltas (fig. 6).

En el Infierno Depero desarrollaría una poderosa imaginería acorde con el mundo narrativo dantesco que había tenido como referente el baptisterio de San Giovanni en Florencia y las representaciones de ultratumba como apuntaba Gori en un estudio sobre la *Commedia*.<sup>63</sup> Las paredes del Infierno estaban decoradas con escenas de diablos danzantes con tridentes y condenados ardiendo amplificando su efecto mediante la iluminación con luces rojas.

La inclusión de los temas del Diablo y el Infierno no era nueva en el imaginario del pintor. Depero lo había tenido presente en los años previos en *Diavolo d'acciaio* (1918, madera policromada, dimensiones variables, Mart, Rovereto) (fig. 7), personaje

<sup>57</sup> Fundado por Antonin Alexander, el *Cabaret dell'Enfer* (1892-1950) estaba junto al *Cabaret du Ciel* en el 53 del Boulevard de Clichy de Montmartre. En el *Cabaret dell'Enfer*, un actor caracterizado como Satanás invitaba a conocer la "condena eterna", un ambiente con figuras de escayola que recreaba el Infierno. En el número 34 de la misma calle estaba el *Cabaret du Néant* (1892) otro espacio temático de ultratumba que, en su *Salle d'Intoxication* servía bebidas en recipientes que imitaban cráneos humanos con mesas en forma de ataúd.

<sup>58</sup> Dep.1.3.2. Fondo Fortunato Depero. Archivo del '900, Mart, Rovereto.

<sup>59</sup> PASSAMANI, Bruno, 1981, p. 158.

<sup>60</sup> GIOVANELLI, Paola Daniela, 1978a, p. 27.

<sup>61</sup> RUTA, Anna Maria, 2014 (Fecha de consulta: 14-II-2022).

<sup>62</sup> CRISPOLTI, Enrico, 1999, p. 18.

<sup>63</sup> "En tiempo de Dante eran frecuentes las representaciones de ultratumba: literarias, gráficas, dramáticas. También dramáticas porque Villani –Giovanni Villani (1275-1348)– narra en el 1304 en el puente de la Carraia se organizó en Florencia una recreación del infierno con diablos y condenados". GORI, Gino, 2018, p. 120.





Fig. 3. *Ángel del Cabaret del diavolo* 1922-30. Tinta/papel 55 x 54,5 cm. Fondo Depero, Mart Rovereto.



Fig. 4. Fortunato Depero. *Ballo dei cuori* (1919). Carboncillo (Negativo 190). Fondo Fortunato Depero. Archivio del '900, Mart, Rovereto.



Fig. 5. Particular del *Purgatorio*. A la derecha Vittorio de Sica. Archivio del '900, Mart, Rovereto.



Fig. 7. Fortunato Depero. *Diavolo* (1925). (Negativo 163). Fondo Fortunato Depero. Archivio del '900, Mart, Rovereto.



Fig. 6. Particular del *Purgatorio* (1922). Archivio del '900, Mart, Rovereto.



Fig. 8. Fortunato Depero. *Diavoli di caucciù a scatto* (Viareggio, 1919), (Negativo 90). Archivio del '900, Mart, Rovereto.

mecánico para el Teatro plástico, que aparecería en los murales del Infierno, preliminar que había tenido su traslación en una serie de cuadros y dibujos como *Ballo di diavoli d'accaio, equilibristi e ballerine di gomma* (1919, carboncillo/papel, 70 x 130 cm. Mart, Rovereto) –mostrado en la Esposizione Nazionale Futurista di Milano ese año–; *Diavoletti di caucciù a scatto* (1919, óleo/tela, 125 x 110 cm, colección privada) (fig. 8), cuyos bocetos datan del año anterior y el *Ballo favoloso* (1919, lápiz/papel, 43 x 60 cm. Mart, Rovereto), que tendría su versión en los murales del Infierno. Otros elementos iconográficos similares aparecen en *Diavolo a caucciù* (1920, paño de lana aplicado sobre algodón, 60 x 58,5 cm, colección privada), que partía de la escenografía del Teatro plástico; *Diavolo nero* (1920, paño de lana aplicado sobre algodón, 43 x 38 cm, colección privada), que le vendió por mil liras a Fedele Azari (1895-1930) y *Maschere tropicali* (1920, lápiz/papel, 13,5 x 5,5 cm, colección privada).

El interés de Depero por lo diabólico recuperaba las premisas de *Ricostruzione futurista dell'universo* que mantenía que se debía rehacer el mundo alegrándolo, por lo que establecía una mirada irónica a los motivos cristianos basados en las recompensas del cielo y a los sufrimientos infernales, una lúdica interpretación pseudo literaria del Infierno plagada de elementos comunes que despertaban la complicidad de los espectadores.

El Infierno se compuso por una gama cromática en la que dominaban negros y rojos, además de los

anaranjados y amarillos del fuego y que implementó en los motivos serpenteantes de la decoración y el mobiliario, buscando efectos dinámicos como rezaba la teoría futurista. Las paredes se ilustraron con diablos de perfil consiguiendo un efecto inmersivo compuesto por batallas entre demonios y condenados, turbinas de llamas y tridentes y danzas diabólicas.

En cuanto a los tapices, el único que se conoce es el citado *Diavoletti Neri e Bianchi* (paño de lana aplicado sobre algodón, 180 x 177 cm. Mart, Rovereto), parte de una composición de seis piezas que complementarían el horno de los condenados, el reloj con los tres diablos y la escalera de los ángeles del Purgatorio. Depero puso empeño en el color puesto que incidía en su función simbólica y la gama cromática buscaba el contraste adecuado. Existen otros bocetos preparatorios como *Finestra infernale* (1921, tinta china/papel, 41 x 21 cm, Mart, Rovereto), *Fantasia para el Cabaret del Diavolo di Roma* (1922, tinta sobre papel, 27,8 x 44,7 cm. Mart, Rovereto) (fig. 9) o *Inferno- Cabaret del Diavolo* (1921, tinta sobre papel, 40,8 x 21,2 cm, Mart, Rovereto) en el que un demonio articulado sostiene dos tridentes que atraviesan a los condenados ante la presencia de la serpiente y otras ánimas sentenciadas.

Estas referencias se trasladaron a las seis grandes pinturas, dos para cada uno de los ambientes, con una superficie aproximada de ciento cinco metros cuadrados y cerca de diecisiete metros cuadrados por obra, subdivididos en paneles de aproximadamente siete metros de largo por dos y medio de alto. En las escasas fotografías del interior no se observa claramente la decoración del Cielo; existe una muy definida del Purgatorio, siendo las más fotografiadas las del Infierno donde se concentraban las actividades culturales y de entretenimiento. Concretamente, la imagen de la pared del Infierno en la que aparece Gori con las marionetas de Prampolini es similar al tapiz *Guerrigieri* (1923, paño de lana aplicado sobre algodón, 85 x 175 cm, colección privada) en la que ambos diablos componen un baile mecánico análogo al de los guerreros.

Depero diseñaría otros elementos basados en su intervención romana como el *Diavolo baffuto* (1921, lápiz y tinta china/papel, 20 x 11,8 cm, colección privada, Trento), *Diavoletti* (1922-1923, lápiz sobre papel, 27,9 x 8,1 cm, Mart, Rovereto), *Tridenti rossi e neri* (1922, 63 x 43 cm, colección privada, Padua) –una particular la iconografía del tridente–, *Diavoletto*, (1922, 41 x 41, colección privada, Turín), un pequeño tapiz a modo de blasón heráldico que aparece en algunas fotografías del

Infierno así como en algunas exposiciones posteriores del artista, y el *Diavoletto* (1923) de la Colección Sonia Cirulli de Nueva York.

### El mobiliario del *Cabaret del Diavolo*

En cuanto al mobiliario solo han llegado hasta la actualidad una silla y una mesa del Infierno realizadas en madera policromada con unas dimensiones de 70 x 40 x 40 cm y 90 x 55 x 48 cm respectivamente.<sup>64</sup> Contrariamente a los tapices y a los murales, existe una pormenorizada documentación del mobiliario ya que se produjo externamente. Desde 1919, el artista se ocupó del mueble en una praxis que lo entendía como un objeto escultórico investigando las relaciones entre forma y ambiente, por lo que se podría afirmar que el mobiliario del *Cabaret del Diavolo* configuraba la primera etapa de su aproximación a la disciplina.

Como el resto del conjunto, los muebles fueron proyectados como parte de una totalidad escénica. El artista planteó piezas específicas para cada uno de los espacios del local combinando formas y colores que obedecerían a la ortodoxia futurista. Con la cita al mobiliario de *Ricostruzione futurista dell'universo*, el problema del mueble se focalizó por Arnaldo Ginna (1890-1982) y Francesco Cangiullo. Ginna se refirió al mobiliario en *Il Primo Mobilio Italiano Futurista* en "L'Italia Futurista", a. I, n. 12, (15. 3. 1916), defendiendo una producción industrializada que superara a las propuestas foráneas. Cangiullo partía de la poética de la sorpresa que había condicionado su práctica *parolibera* en *Il mobilio futurista. I mobili a sorpresa parlanti e paroliberi* en "Roma Futurista", a. III, n. 71 (22. 2. 1920). De este modo, el mobiliario de Depero estuvo determinado por la impronta de lo fantástico de Cangiullo y Ginna en menor medida, las intervenciones previas de Giacomo Balla que desde 1912 había experimentado con muebles y objetos decorativos y la reinterpretación del folclore de los muebles tiroleses del Trentino.

Los muebles del Cielo eran regulares y de tonos azulados, los del Purgatorio verdosos con formas serradas y los del Infierno eran negros y curvados. Además, Depero utilizó "tintas planas y tonos eléctricos"<sup>65</sup> para destacar los contrastes formales. Asimismo, recreaba la simultaneidad futurista en el Infierno adoptando formas sinuosas. El mobiliario

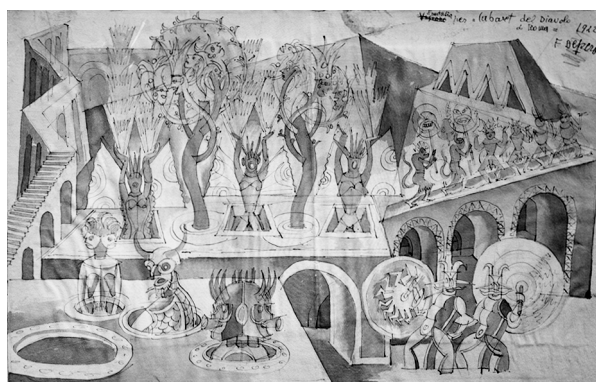


Fig. 9. Fortunato Depero. *Composizione infernale per il Cabaret de Diavolo a Roma* (1921). Dibujo. (Negativo 232). Fondo Fortunato Depero. Archivio del '900, Mart, Rovereto.

tenía perfiles irregulares de influencia subtiroleña –con su cruda materialidad que hacía referencia a la artesanía del valle de origen nórdico<sup>66</sup> y elementos dinámicos futuristas apuntados por Gori en sus escritos (figs. 10-11).

En cuanto a las lámparas, Depero se centró en las pantallas puesto que podrían adquirir formas arriesgadas diseñando lámparas de dos alturas con pantallas de corazón de cebolla, piramidales y en asta. Las lámparas fueron esenciales para crear los efectos de ambientación y trasladaban el precepto de la divinidad de la luz eléctrica que habían exaltado los manifiestos canónicos.<sup>67</sup>

Depero diseñaría elementos como el *Studio di appendiabiti* (1921-22, lápiz sobre papel, 27,3 x 9,6 cm, Mart, Rovereto), un perchero articulado por diablos geométricos con el corazón recortado sobre una estructura central, mientras la base sustentante adquiriría la sinuosidad del fuego y los tridentos. Diseñó igualmente el reloj de cuco con motivos demoniacos del que solo se conoce el bosquejo de su cuaderno. El reloj, que se colocaría al final de la escalera, estaría compuesto por tres diablos rojos y negros que portaban unas campanillas doradas en cada mano en una estructura verde y fondo amarillo.

El mobiliario se diseñó en los talleres de la Casa d'Arte Depero en Rovereto y se produjo en la firma Lovisi de Trento con la colaboración de su esposa Rosetta Amadori (1893-1976). Carlo Lovisi gozaba

<sup>64</sup> SCUDIERO, Maurizio, 2021, p. 131-132; OSTENDE, Florence y JOHNSON, Lotte, 2020, p. 163.

<sup>65</sup> SCUDIERO, Maurizio, 2021, p. 17.

<sup>66</sup> BELL, Gabriella, 1992, 37.

<sup>67</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso, 1978, p. 227.



Fig. 10. Muebles del Cabaret del Diavolo, Roma 1922 (Negativo n° 136). Fondo Fortunato Depero. Archivio del '900, Mart, Rovereto.



Fig. 11. Muebles del Cabaret del Diavolo Roma 1922 (Negativo n° 137). Fondo Fortunato Depero. Archivio del '900, Mart, Rovereto.

de su confianza y realizó, según anotó Depero, cien sillas, diecisiete bancos, treinta mesas, cuarenta estructuras de madera –entre las que se encontraba el citado reloj– y dieciséis pantallas y lámparas. Gracias a las fotografías que se hicieron en la Casa Keppel tenemos conocimiento de la intervención. Además de los muebles, diseñaría treinta marionetas que compondrían las tres decoraciones del horno de los condenados, la escalinata de los ángeles y el Paraíso.

Entre 1992 y 1993, a partir de los dibujos de Depero, Giuseppe Alleruzzo promovió la reconstrucción en el Istituto d'Arte Policarpo Pretrocchi de Pistoia del mobiliario del *Cabaret del Diavolo*: *Sedia verde gialla* (madera policromada 75,3 x 50 x 90,5 cm); *Sedia rosa e blu* (madera policromada, 82 x 50 x 68 cm); *Sedia verde e viola* (madera policromada 117,5 x 50,5 x 55 cm) y *Sedia azzurro chiaro e scuro* (madera policromada 110 x 60 x 86 cm). El conjunto, más tres sillas de otros proyectos, fue adquirido por el Mart en 1995.<sup>68</sup>

### El proyecto gráfico del *Cabaret del Diavolo* y la *Brigata degli Indiolati*

El *Cabaret del Diavolo* funcionaría como una totalidad escénica y el público debía participar activamente como actores en un espacio que trasladaba los presupuestos de la sorpresa en línea con las intervenciones parateatrales de vanguardia. De este

modo, en las invitaciones se rogaba a las damas utilizar vestidos y complementos rojos, verdes y azules para convertirse en una unidad con el espacio.<sup>69</sup>

La gráfica era una parte esencial del acontecimiento y denotaba la preocupación de Depero por la publicidad, línea de trabajo que se concretaría en los treinta<sup>70</sup> teorizada en su *Manifesto dell'arte pubblicitaria futurista*.<sup>71</sup> Depero creó un logotipo de gran potencia gráfica, un diablo danzante sobre el lema: "Tutti all'Inferno!!! Cabaret del Diavolo. Viaggio di andata e ritorno per l'altro mondo" que se estampó en la papelería, invitaciones, membretes y, posteriormente, en su gaceta. Duilio Cambellotti (1876-1960) diseñaría el tique del Hotel, una composición orgánica que adjuntaba el programa de la inauguración y Prampolini dos xilografías: *Bottega del Diavolo*, la *Brigata degli indiolati* (1922) y *Minosse Gino Gori* (1922). La primera hacía hincapié en los elementos fantásticos y esotéricos mientras la segunda representaba a Gori en su rol mefistofélico para guiar a los espectadores por el simbólico inframundo.<sup>72</sup>

El cabaré fue inaugurado el 19 de abril de 1922 con un mes de retraso puesto que la fecha prevista era el 20 de marzo. La invitación anunció "un demoníaco discurso con llamas de palabras en libertad" de Marinetti en el Infierno, una parodia a cargo de Luciano Folgore en el Purgatorio "que mostrará como uno se convierte en cuatro y viceversa",

<sup>68</sup> BOSCHIERO, Nicoletta, 2021, p. 65-73.

<sup>69</sup> SCUDIERO, Maurizio, 2009, p. 233.

<sup>70</sup> SCUDIERO, Maurizio, 2021, p. 19.

<sup>71</sup> DEPERO, Fortunato, 2012, p. 135-138.

<sup>72</sup> SALARIS, Claudia, 2019, p. 164-166.



Fig. 12. Gino Gori en el Infierno con el teatrillo de los fantoches, las marionetas diseñadas por Prampolini. En el centro se distingue el personaje de Benito Mussolini. Al fondo los “diablos danzantes” de Depero. Archivo del '900, Mart, Rovereto.



Fig. 13. Gino Gori, Massimo Bontempelli, Vittorio de Sica y el crítico teatral Alberto Cecchi en el Purgatorio. Roma, 19 de abril de 1922. Archivo del '900, Mart, Rovereto.

mientras Alfredo Casella (1883-1947) interpretaría “piezas celestiales” acompañado por dos músicos a cargo de violín y armonio. Marinetti hizo una presentación que exaltó la intervención de Depero y leyó fragmentos de su libro *Gli Indomabili* (1922). Continuaron las declamaciones a cargo de Folgore sobre poemas de Corrado Govoni (1884-1965), Marinetti, *Pioggia nel pineto* de Gabriele D'Annunzio (1863-1938) y Amalia Guglielminetti (1881-1941)<sup>73</sup> con acompañamiento musical de Casella y Gian Francesco Malipiero (1882-1973).

Al igual que en el *Bal Tic Tac*, para acceder al cabaré se debía tener un salvoconducto que rezaba: “Viaggio di andata e ritorno per l'altro mondo” expedido por los gestores. Además, se enfatizaba irónicamente el canto dantesco al inicio de la aventura: “Perdete ogni speranza nel tragheto se non siete invitati, e col biglietto”.

Las crónicas de prensa reseñaron en la inauguración la presencia de Luigi Russolo (1885-1947), Corrado Pavolini (1898-1980), Alberto Savinio (Andrea de Chirico, 1891-1952) y Cipriano Oppo (1890-1962).<sup>74</sup> También estuvo presente Mario Carli (1888-1935),

<sup>73</sup> PASSAMANI, Bruno, 1981, p. 160.

<sup>74</sup> SCUDIERO, Maurizio, 2006, p. 234.

<sup>75</sup> Además de los citados asistieron los pintores Spadini, Noci, Molinari, Fabiano, el conde Filippo Lovatelli, Luigi Bottazzi, el poeta Teofilo Valenti, el diplomático Molteno, el director del “Spettatore” Pavolini, el maestro Barilli, Delva di Angelis y Vincenzo Cardarelli. E. G: Il tempo.

<sup>76</sup> PASSAMANI, Bruno, 1981, p. 160.

<sup>77</sup> Gori estableció una línea de trabajo que consideraba la evolución escenográfica desde lo irracional a la dramaturgia futurista como el teatro del color, los escenarios futuristas de Marinetti y Folgore, el teatro sintético y las experiencias de Ruggero Vasari, los escenarios de Anton Giulio Bragaglia y el teatro magnético de Prampolini. GORI, G. en GIOVANELLI, Paola Daniela, 1978b, p. 208-275.

<sup>78</sup> BAFFONI, Andrea, 2015, p. 178.

periodista y animador futurista vinculado al fascismo. El elenco de asistentes indicaba que el *Cabaret del Diavolo* estuvo abierto a todas las tendencias artísticas y políticas<sup>75</sup> comandadas por los incansables Gori y Vittorio Orazi (Alessandro Prampolini, 1891-1975) que glosó en sus crónicas las actividades del local.

En el cabaré se sucedieron todo tipo de entretenimientos, parodias, improvisaciones, danzas, síntesis y espectáculos. En la sala del Infierno se encontraba el “Teatro delle teste di legno”: marionetas de políticos diseñadas por Enrico Prampolini con las que escenificaban parodias concebidas por Gori, Guasta (Guglielmo Guastaveglia, 1889-1985) y Folgore<sup>76</sup> (fig. 12). También se representó una obra de Folgore, *I palombari notturni*, con escenografía de Prampolini y acompañamiento musical de Bontempelli (fig. 13). Gino Gori, influido por el teatro futurista,<sup>77</sup> insistió en exaltar la competencia en las tres principales artes escénicas “del maquinista, del vestuario y del decorador”.<sup>78</sup> El 28 de mayo de 1922 Gilbert Clavel, que deseaba recuperar la inversión de los *Balli Plastici*, le sugirió a Depero la idea de re-

ciclar las marionetas en el cabaré: "sería oportuno que colocaras el material en uno de los innumerables ambientes del hotel de Gori".<sup>79</sup>

La performatividad se trasladaría a sus gestores en roles similares a la *Commedia* dantesca. En este sentido se fundó la *Brigata degli Indivoluti* el 23 de mayo de 1922<sup>80</sup> encabezada por Trilussa (Carlo Salustri, 1871-1950) y Gori. Gori era Minos, el juez de los muertos del segundo círculo del infierno que juzgaba los pecados de las almas asignando el castigo y el círculo al que debían descender por las vueltas de su cola; el poeta Trilussa era Lucifer; Bontempelli era Barbariccia, el demonio de la tropa maléfica de los *Malebranche* –malasgarras–, uno de los escasos demonios cómicos de la *Commedia*; Luciano Folgore era Cerbero, el monstruoso guardián del Hades del Canto VI del Infierno, que impedía salir a los muertos y entrar a los vivos; Toddi (Pier Silvio Rivetta, 1886-1952) era el Gran Notario del Fuego y Guasta asumiría el rol de Caronte. Además, se editó el único número del boletín "Il Cabaret del Diavolo", subtítulo como "Gazzetta ufficiale delle Persone di Spirito della Brigata degli Indivoluti" dirigido por Minos (Gori). En la primera página se publicó un *Messaggio ai 4 punti cardinali* y la poesía *Chichinina. Lirica amarica*. El interior contenía otras intervenciones de la Brigada.<sup>81</sup>

El *Cabaret del Diavolo* se convertiría en uno de los centros de entretenimiento más relevantes de Roma y cualquier poeta o artista que se preciara debía frecuentar el "reencuentro mundano y artístico más en boga".<sup>82</sup> La prensa se hizo eco del ambiente apuntando a su esencia "verdaderamente diabólica y diabólica de monstruos quiméricos, demonios grotescos, de llamas tentaculares, de perversas serpientes anfíbias, de selvas –¿es necesario decirlo?– salvajes, robustas y fuertes".<sup>83</sup> Apuntaba que Depero había creado el ambiente con "Dibujos extraños, medio futuristas, eternos, podríamos decir. ¡Cosas...de otro mundo! Y lo tres cenáculos creados en el misterio de una sugestión nueva e infini-

ta".<sup>84</sup> Reseñaba del mismo modo que sus personajes eran "medio diablos y medio muñecos, medio animales y medio máquinas".<sup>85</sup> Se comparaba el *Cabaret del Diavolo* con aquellos grandes cabarés de París, Londres y Viena y fue escogido para homenajear a Marinetti cuando se trasladó con Benedetta Cappa (1897-1977) a Roma (fig. 14). En aquella ocasión el poeta pronunció un discurso antimonárquico y anticlerical reseñado por la prensa con su consecuente polémica política y mediática.<sup>86</sup>

Pese al éxito de crítica y público el *Cabaret Diavolo* tuvo una breve existencia imputable a los intereses mundanos de Gino Gori, más preocupado por la literatura y lo sobrenatural que por el mundo empresarial. Gori vendió el Hotel provocando que las puertas del cabaré se cerraran definitivamente en 1925, aunque siempre tuvo la idea de resucitarlo. Con su cierre se perdieron la práctica totalidad de los elementos decorativos. A este respecto, Vittorio Orazi en *La bottega del diavolo: un cenacolo d'arte che emigra*, publicado en *L'Impero* (24.7.1926) comentaba con sorna que, pese al interés por lo irracional, nadie se hubiera dado cuenta de la corta existencia que esperaba a la lúdica recreación dantesca.<sup>87</sup>

Gori iniciaría un nuevo proyecto empresarial como gestor del Hotel Excelsior de Chianciano Terme, una pequeña localidad cercana a Siena conocida por los beneficios de sus aguas termales, que fue administrado por su esposa, pasando de la frenética vida cultural de la capital al retiro en provincias (fig. 15). Posteriormente se trasladó a Sant'Ilario Ligure donde fallecería en 1952. Por su parte, Fortunato Depero se convertiría uno de los artistas más relevantes del movimiento futurista. Tras residir en los Estados Unidos entre 1928 y 1930, en los años treinta se alejaría del dogmatismo futurista volviendo a la concreción de sus orígenes. Tras su depuración por sus vínculos fascistas, a principios de los cincuenta se le reconoció como una figura del arte italiano contemporáneo que concluiría con la apertura

<sup>79</sup> CLAVEL, Gilbert, 2019, p. 150.

<sup>80</sup> SALARIS, Claudia, 2012, p. 141.

<sup>81</sup> De ese modo, por alzada y sentada, por unanimidad, fue proclamada nacida y vital la *Brigada de los Endiablados*. Como jefes una *Trinidad* de manga larga: *Trilussa*, Lucifer; *Gino Gori*, Minos; Folgore, *Cerbero*. A la triada se le añadió un *Notariado* de tres secretarios, un *Revisor de llamas*, y finalmente un *Pandemonio*, un parlamento infernal, compuesto por 23 diablos de primer orden, elegidos de la política, la literatura, de la música, de la pintura y del periodismo. SALARIS, Claudia, 2012, p. 141-142.

<sup>82</sup> ANÓNIMO, 1922 (Fecha de consulta: 1-9-2022).

<sup>83</sup> SOLARI, Pietro, 1922 (Fecha de consulta: 6-9-2022).

<sup>84</sup> ANÓNIMO, 1922 (Fecha de consulta: 1-9-2022).

<sup>85</sup> GIOVANNETTI, Eugenio, 1922 (Fecha de consulta: 2-9-2022).

<sup>86</sup> SALARIS, Claudia, 2013, p. 101.

<sup>87</sup> Dep. 8. 1. 2. 41. Fondo Fortunato Depero. Archivo del'900, Mart, Rovereto.

de su Galería-Museo Depero en el Monte dei Pegni de Rovereto en 1959, donde fallecería un año más tarde. *La Casa d'Arte Futurista Depero* se convirtió en parte del Museo de arte moderna e contemporánea de Trento e Rovereto en 1987 y del Polo Museale en 2002.

## Conclusiones

El *Cabaret del Diavolo* fue el resultado de la colaboración entre Gori y Depero sobre la base de la *Commedia*. Ambos buscaron crear una obra que subvirtiera la jerarquía artística tradicional, construyendo un espacio en el que los espectadores serían parte activa de la propuesta a partir de la teoría de Boccioni y, posteriormente, de Balla y el propio Depero.

Poeta y artista implementaron sus experiencias previas. En el caso de Gino Gori, su trabajo había versado sobre una teoría del teatro contemporáneo en la que reivindicaba una dramaturgia basada en el irracionalismo y lo grotesco como estadio previo a la tragedia. Por su parte, Depero partía de una experiencia artística que se había transformado tras su frustrada colaboración con Serguéi Diáguilev en 1917 y había amplificado mediante su colaboración con Gilbert Clavel en 1918. En este sentido, lo escénico contaminó su propuesta pictórica y se implementó en la imaginaria que desarrolló en el periodo previo al cabaré, un nuevo paradigma estético que proyectó en las disciplinas con las que experimentó a partir de ese periodo.

Una vez finiquitado el cabaré, Gino Gori retomaría su interés por lo oculto en su *Cagliostro* (Milán, 1925), así como por el mundo ultraterreno en los capítulos que le dedicó al Infierno y a la Muerte en *Il grottesco nell'arte e nella letteratura* (1926) una de las últimas aproximaciones a lo irracional antes de desaparecer de la escena italiana, un "tuffo nella metafisica" en palabras de Bontempelli<sup>88</sup> que anticipaba su doble desaparición, ya que el padre Giustino Coppi, franciscano de Sant'Antonio en Chianciano Terme, se ocupó de purificar su imagen tras su fallecimiento quemando su biblioteca, las máscaras y objetos de arte por considerarlos diabólicos.<sup>89</sup>

En el caso de Depero, su trabajo en el *Cabaret del Diavolo* será esencial en su obra posterior. En 1923, las formas fantásticas del mobiliario se transformarían en los muebles que produjo para la Sala



Fig. 14. Mario Carli, Gino Gori, Massimo Bontempelli, Filippo Tommaso Marinetti, Alberto Cecchi y Luciano Folgore entre otros en el Purgatorio. Inauguración del *Cabaret del Diavolo*. Al fondo se observa la ruleta de los pecados cardinales. Roma, 19 de abril de 1922. Fondo Mario Carli, Archivo del '900, Mart, Rovereto.



Fig. 15. Gino Gori en Chianciano Terme (1926). Fondo Fortunato Depero, Archivo del '900, Mart, Rovereto.

Trentina de la *I Mostra Internazionale delle Arti Decorative* de Monza, estableciendo un hilo conductor entre ambas propuestas. A partir de 1925, Depero reutilizaría sus elementos iconográficos en tres cromolitografías promocionales para la firma de materiales *Verzocchi*, en las que aparecían los diablos como protagonistas de un ígneo y siniestro reclamo de albañilería, una de ellas con la leyenda: "En el infierno no se queman- Los hombres de acero no pueden destruirlos".<sup>90</sup> Los ele-

<sup>88</sup> BONTEMPELLI, Massimo, 1926, p. 7.

<sup>89</sup> GIOVANELLI, Paola Daniela, 1978a, p. 81.

<sup>90</sup> VERZOCCHI, Giuseppe, 1924, p. 38-42.



Fig. 16. Mesa y silla originales del Cabaret del Diavolo (1922) en la muestra *Depero e la sua casa d'arte*, Rovereto, 2021.

mentos del *Cabaret del Diavolo* se trasladaron a proyectos publicitarios de lápices, portadas de revistas –como su propuesta para *Vanity Fair* (1929-1930)– mientras que los comedores de corazones decorarían tapices y proyectos en tela. En el caso concreto de los ángeles del Paraíso, éstos se reconvertirán en motivos ornamentales y pictóricos a partir de los cuarenta.<sup>91</sup> Tras su segundo viaje a los Estados Unidos, la iconografía de sus pinturas recordaría el ambiente onírico que había definido su intervención romana.

El *Cabaret del Diavolo* provocará intervenciones similares del grupo futurista como las del restaurante *Altro Mondo* (1923) de Gerardo Dottori (1884-1977) en su Perugia natal –que actualmente ha recuperado la propuesta del aeropintor de Umbría– y el *Ambiente Novatore* (1927) de Fillia y Ludovico Deamicis en Turín. Sus motivos aparecieron transcritos en proyectos editoriales como la portada del libro *Inferno. Mistero contemporaneo in sette quadri* (1927) de Vinicio Paladini (1902-1971) en la última etapa de la fase mecánica poco antes de que el movimiento futurista se diluyera en la propuesta fascista.

El *Cabaret del Diavolo* fue una intervención esencial en la que el arte se convirtió en objeto de consumo. Como ha señalado el pintor y animador contracultural Pablo Echaurren (1951-), probablemente Depero fue el primer artista que intuyó el valor de la mercancía como producto artístico y cultural. Una opinión que refrendó Germano Celant (1940-2020) en la muestra *La Casa del Mago* de 1992:

<sup>91</sup> La iconografía del *Cabaret del Diavolo* se vislumbra a lo largo de la carrera de Depero: en la *Veglia Futurista* (1923) aparece en motivos y mobiliario; asimismo desarrollará juguetes: *Mangiatori di cuori* (1923); proyectos para tejidos: *Cornuto tragico* (1927); el fascicolo publicitario *Unico per «Unica»* (1928); el bozzetto per pubblicità *Venus Pencil* (1929-1930) y los bozzetti per pubblicità *Mattoni Refrattari V&D* (1950-51) entre otros.

<sup>92</sup> CELANT, Germano, 2021, p. 51.

Depero ha sido el primero en afirmar un “código” fuerte del arte respecto a la organización anónima y referencial de la mercancía. Ha usado los colores violentos y las formas agresivas para agujerear la pantalla de la información artística y decorativa, basada en lo popular y lo banal [...] La producción multiplicada y múltiple de Depero anticipa por tanto la condición del presente.<sup>92</sup>

Con motivo del centenario del cabaré, Mauro Neri (1950-) ha titulado *La danza del diavoletti. 12 opere di Fortunato Depero* su libro infantil basado en la obra del pintor de Rovereto. Asimismo, el Archivo del '900 y el Liceo Artístico Fortunato Depero produjeron la muestra “Il Cabaret del Diavolo. Cosa nasce da una sedia” en la que un grupo de estudiantes reconstruyó y reinterpretó las sillas del cabaré de Depero y Gori. Los dos únicos muebles que han sobrevivido fueron expuestos en la muestra *Depero e la sua Casa d'Arte da Roverto a New York* (fig. 16).

## Bibliografía

- ANÓNIMO. *Al Cabaret del Diavolo*, 1922. Dep.8.1.1.138. Fondo Fortunato Depero. Archivo del '900, Mart, Rovereto <  
[http://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti\\_c.jsp?sid=&method=ric&lang=it&expand=459524&fromp=ris\\_ricerca.jsp](http://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti_c.jsp?sid=&method=ric&lang=it&expand=459524&fromp=ris_ricerca.jsp)> (Fecha de consulta: 1-9-2022).
- AVANZI, Beatrice y Calcara, Giorgio (eds.). *Julius Evola. Lo spirituale nell'arte*. Rovereto: Mart, 2022.
- BAFFONI, Andrea. *Contro ogni reazione. Enrico Prampolini teorico e promotore artistico*. Città di Castello: Lantana, 2015.
- BELLI, Gabriella. *Depero*. Milán: Electa, 1992.
- BELLI, Gabriella. *DeperoFuturista. Rome-Paris-New York 1915-1932 and more*. Milán: Skira, 1999.
- BELLI, Gabriella y AVANZI, Beatrice. *DeperoPubblicitario. Dall'auto-réclame all'architettura pubblicitaria*. Milán, Skira, 2007.
- BENZI, Fabio. “Performing Futurism: Colour, Music and Dance in a New Universe”. En: OSTENDE, F. y JOHNSON, L. (coms.). *Into the Night. Cabarets and Clubs in Modern Art*. Londres: Prestel/ Barbican Art Gallery, 2019, p. 138-165.
- BERGHAUS, Günter. *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*. Oxford: Claredon, 1998.
- BOCCIONI, Umberto. “Manifiesto tecnico della scultura futurista”. Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia, 61, Milán, 11 de abril de 1912. <<https://www.wdl.org/es/item/20030/view/1/1/>> (Fecha de consulta: 8-II-2022).
- BOCCIONI, Umberto. *Pittura Scultura Futurista (Dinamismo Plastico)*. Milán: Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1914.



- CELANT, Germano. "Futurism and the Occult". *ArtForum*, 1981, p. 36-42.
- CICCARELLI, Andrea. "Dante and Italian Futurism". *Lectura Dantis*, nº 18/19, 30-40, 1996.
- CIGLIANA, Simona. *Futurismo esotérico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*. Nápoles: Ligouri, 2002.
- DEPERO, Fortunato. *Ricostruire e meccanizzare l'universo*. Scritti raccolti e curati da Giovanni Lista. Milán: Absconditá, 2012.
- DEPERO, Fortunato. *Depero Futurista 1913-1927*. Milán: Dinamo-Azari, 1927.
- DE PISIS, Filippo. *Futurismo Dadaismo Metafisica e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti*. Milán: Fondazione Primo Conti/ Scheiwiller, 1981.
- FILLIA "La arquitectura sacra futurista (predominio del cristal y el aluminio)". En: SAN MARTÍN, F. J. (ed.). *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*. San Sebastián: Arteleku, 1991, p. 323-325.
- FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (com.) (2014) *Depero Futurista, 1913-1950*. Madrid: Fundación Juan March.
- FONTI, Daniela. "Dalle botteghe d'arte alle "case d'arte": il rilancio dell'oggetto d'artista". En: BELLI, Gabriella (com.). *La Casa del Mago*. Florencia/Milán: Charta, 1992, p. 47-72.
- GALLUZZI, Francesco. *Fantasmie elettrici. Arte e Spiritismo tra Simbolismo e Futurismo*. Pisa: Pacini, 2018.
- GIOVANELLI, Paola Daniela. *Gino Gori: L'irrazionale e il Teatro*. Prefazione di Ruggero Jacobbi. Roma: Bulzoni, 1978a.
- GIOVANELLI, Paola Daniela. *Gino Gori: Il grottesco e altri studi teatrali*. Roma: Bulzoni, 1978b.
- GIOVANNETTI, Eugenio. "Un nuevo paradiso artificiale". En: *Il Tempo*. Roma, 20 de abril de 1922. Dep. 8.1.1.149. Fondo Fortunato Depero. Archivo del '900, Mart, Rovereto <[http://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti\\_c.jsp?sid=&method=ric&lang=it&expand=459535&fromp=ris\\_ricerca.jsp](http://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti_c.jsp?sid=&method=ric&lang=it&expand=459535&fromp=ris_ricerca.jsp)> (Fecha de consulta: 2-9-2022).
- GÓMEZ AVILÉS, Iván. *Esoterismo y arte moderno: una estética de lo irracional*. Madrid: Asimétricas, 2019.
- GORI, Gino. *Il mantello d'Arlecchino*. Roma: Tipografia Nazionale, 1914.
- GORI, Gino. *Le bellezze della Divina Commedia*. Roma: Casa d'Arte Bragaglia, 1921.
- GORI, Gino. *Studi di estética dell'irrazionale*. Roma: Edizione della Casa de Arte Bragaglia, 1921.
- GORI, Gino. *Le brutezze della Divina Commedia*. Edizione Italia, 1921. (Reimpresion Nueva Delhi: Facsimiler Publisher, 2021).
- GORI, Gino. *Il teatro contemporáneo*. Turín: Fratelli Bocca, 1924.
- GORI, Gino. *L'irrazionale. Volume Primo. Filosofia ed Estetica. Sistema di una nueva ciencia dell bello*. Foligno: Franco Campitelli, 1924.
- GORI, Gino. *L'irrazionale. Volume Secondo. L'Eroe e la Falce*. Foligno: Franco Campitelli, 1924.
- GORI, Gino. *Il grottesco nell'arte en nella letteratura. Comico Tragico Lirico*. Prefazione di Massimo Bontempelli. Roma: Alberto Stock, 1926.
- GRIPPO, Antonietta. *L'avanguardia esotérica*. Potenza: Litteralia, 1997.
- LEMAIRE, Gérard-Georges. *Les cafés littéraires*. París. La différence, 1997.
- LISTA, Giovanni. *Enrico Prampolini futurista europeo*. Roma: Carocci, 2013.
- MANCEBO ROCA, Juan Agustín. "El mito aéreo en el futurismo italiano: del periodo heroico a la espiritualidad aérea (1909-1944)". *Ars Longa*, 2020, nº 29, p. 219-234.
- MANCEBO ROCA, Juan Agustín. "El Bal Tik Tak de Giacomo Balla. Un proyecto de decoración futurista". En: *Liño*, 2022, nº 28, p. 77-90.
- MARCHI, Virgilio. "Le architetture futuriste della Casa d'Arte Bragaglia a Roma" y "Architettura futurista dell'arredamento del teatro e applicazione cinematografica". En: GODOLI, E.; GIACOMELLI, M. (eds.). *Virgilio Marchi. Scritti di architettura I. Architettura futurista. I vertici azzurri di Roma (Il futuro di Roma)*. Florencia. Octavo, 1995, p. 93-98.
- MARINETTI, Filippo Tomasso. *Gli Indomabili con un'antologia di scritti futuristi sull'arte meccanica e d'avanguardia*. A cura di Luigi Ballerini. Milán: Mondadori, 2000.
- MARINETTI, Filippo Tomasso. *Teoria e invenzione futurista*. Milán: Mondadori, 1996.
- MONDELLO, Elisabetta. *Roma futurista. I periodici e luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni venti*. Milán: Franco Angeli, 1990.
- NERI, Mauro. *La danza dei diavoletti. 12 opere di Fortunato Depero*. Trento: Effe Erre, 2021.
- ORAZI, Vittorio. "La bottega del diavolo": un cenacolo d'arte che emigra. En: *L'Impero*. Roma, 24 de julio de 1926. Dep.8.1.2.41. Fondo Fortunato Depero. Archivo del '900, Mart, Rovereto <[http://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti\\_c.jsp?sid=&method=ric&lang=it&expand=459771&fromp=ris\\_ricerca.jsp](http://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti_c.jsp?sid=&method=ric&lang=it&expand=459771&fromp=ris_ricerca.jsp)> (Fecha de consulta: 15-II-2022).
- PASSAMANI, Bruno. *Fortunato Depero*. Rovereto: Comune di Rovereto, 1981.
- PIETROMARCHI, Barlolomeo y DARDI, Domitila. *Casa Balla. Dalla casa all'universo e ritorno*. Venecia: Marsilio. 2021.
- PAUTASSO, Giulio Andrea. *Vampiro futurista. I futuristi e l'esoterismo*. Albissola Marina: Vanilla, 2018.
- PISCOPO, Ugo. "Gino Gori". En: GODOLI, E. (ed.). *Il dizionario del futurismo*. Florencia: Vallecchi, 2001, p. 552-554.
- PRAMPOLINI, Enrico (ed.). *Noi: Raccolta internazionale d'arte e d'avanguardia. Ristampa anastatica dell'edizione originale 1917-1925*. Edición de Bernardina Sani. Florencia: SPES, 1981.
- ROOY, Ronald. "Dante all'insegna dell'unita" <[https://pure.uva.nl/ws/files/1240433/102526\\_29\\_134\\_1\\_PB\\_1\\_.pdf](https://pure.uva.nl/ws/files/1240433/102526_29_134_1_PB_1_.pdf)> (Fecha de consulta: 10-II-2022).
- RUTA, Anna María. "Il Cabaret del Diavolo di Depero a Roma". *Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decortave in Italia*, a. 5, nº 9, 183-191.
- SALARIS, Claudia. *Storia e critica del futurismo*. Roma: Riuniti, 1992.
- SALARIS, Claudia. *Riviste futuriste. Collezione Echaurren-Salaris*. Pistoia: Gli Ori, 2012.
- SALARIS, Claudia. *Futurismo postale*. Milán: Silvana, 2019.
- SALARIS, Claudia. *Marinetti e i futuristi*. En: PIRANI, F. y RAIMONDI, G. *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*. Roma: Palombi, 2013, p.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo. "El futurismo esotérico de Giacomo Balla". *Quintana*, nº 8, 2009, p. 231-243.
- SCUDIERO, Maurizio. *F. Depero. Stoffe futuriste. Arazzi, Moda, Costumi Teatrali*, Tessuti. Prefazione di Enrico Crispolti. Trento: UCT, 1995.
- SCUDIERO, Maurizio. *Depero*. Rovereto: Egon, 2009.
- SCUDIERO, Maurizio. *Depero e la sua Casa d'Arte da Roverto a New York*. Milán: Silvana, 2021.

- SOLARI, Pietro. Roma nocturna". Nuovi "cabarets"- Giuochi di luce e futurismo- Nel sotterraneo di un palazzo. En *Il Resto del Carlino*. Roma 26 de abril de 1922. Dep.8.1.1.104 <[http://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti\\_c.jsp?sid=&method=ric&lang=it&expand=459490&fromp=ris\\_ricerca.jsp](http://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti_c.jsp?sid=&method=ric&lang=it&expand=459490&fromp=ris_ricerca.jsp)> (Fecha de consulta: 6-9-2022).
- VENEZIANI, Marcello, *Anni Incendiari 1909-1919: il decennio che sconvolse l'arte e il pensiero, la storia e la vita*. Florencia: Vallecchi, 2009.
- VERDONE, Mario, Pagnotta, Francesca y Bidetti, Marina. *La Casa d'Arte Bragaglia 1918-1930*. Roma: Bulzoni, 1990.
- VERZOCCHI, Giuseppe. *Veni VD Vici*. Milán: Verzocchi, 1924.
- VIVIANI, Alberto. *Le Giubbe Rosse*. Florencia: Barbera, 1933.
- VV.AA., Il "Bal Tic Tac" di Giacomo Balla. Roma: Banca d'Italia, 2018. <<https://www.bancaditalia.it/media/infokit/il-bal-tic-tac-di-giacomo-balla/>> (Fecha de consulta: 8-II-2022).