



Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte
ISSN: 1579-7414
Universidade de Santiago de Compostela

Mancebo Roca, Juan Agustín
DEL TRAJE ANTINEUTRAL AL VESTIDO METÁLICO. LA MODA FUTURISTA ITALIANA
Quintana: revista do Departamento de Historia da
Arte, núm. 20, 2021, Enero-Diciembre, pp. 1-28
Universidade de Santiago de Compostela

DOI: <https://doi.org/10.15304/quintana.20.7461>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65375281015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

DEL TRAJE ANTINEUTRAL AL VESTIDO METÁLICO. LA MODA FUTURISTA ITALIANA

FROM THE ANTINEUTRAL SUIT TO THE METALLIC DRESS. ITALIAN FUTURISTIC FASHION

Juan Agustín Mancebo Roca 

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

Recibido: 31/01/2021; Aceptado: 16/04/2021

Resumen

Este estudio reconstruye las intervenciones del movimiento futurista italiano respecto a la moda. La preocupación por el traje será teorizada por Giacomo Balla en 1914 e iniciará, en el ámbito de la reconstrucción futurista tras la guerra, su propuesta y la de Fortunato Depero. El protagonismo de la mujer en los años veinte se reflejará en los presupuestos teóricos sobre la moda femenina de Filippo Tommaso Marinetti y Volt, así como en el planteamiento de una prenda democrática unisex propuesta por Ernesto Thyath, que aunó su experiencia en una casa de alta costura y su militancia futurista. Los años treinta estuvieron determinados por la reivindicación de una moda masculina de identidad nacional resumida en las intervenciones de Victor Aldo de Sanctis, Renato Di Bosso, Ignazio Scurto y Tullio Craliente otros, en la que los materiales de confección se convirtieron en una alegoría política. El trabajo concluye que la moda futurista se constituyó a partir de una serie de propuestas individuales descontextualizadas del sistema industrial italiano y fueron el reflejo de las diversas etapas del movimiento vanguardista.

Palabras clave: futurismo; moda; diseño; política; autarquía.

Abstract

This research reconstructs the interventions of the Italian Futurist movement with regard to fashion. Giacomo Balla theorized the concern for the costume in 1914 and implemented his idea and that of Fortunato Depero in the area of futuristic reconstruction after the war. Women's prominence in the twenties would be reflected in Filippo Tommaso Marinetti and Volt's theoretical assumptions about women's fashion, as well as the approach of Ernesto Thyath's unisex democratic garment, which combined his experience in a haute couture house with his futuristic militancy. The thirties were determined by the vindication of a men's fashion of national identity summarized in the interventions of Victor Aldo de Sanctis, Renato Di Bosso, Ignazio Scurto and Tullio Crali, among others, in which clothing products became a political allegory. The study concludes that a set of individual ideas decontextualized from the Italian industrial structure constituted futuristic fashion and that they were a result of the different phases of the avant-garde movement.

Keywords: futurism; fashion; design; politic; autarchy.

La diversificación del programa futurista durante la época de entreguerras estuvo definida por una intervención global en los distintos ámbitos destinados a una renovación efectiva y no solo teórica acorde con el mundo contemporáneo. Si, hasta el momento, su política artística se había focalizado en las artes tradicionales –pintura, escultura y literatura–, el grupo italiano fijará sus intereses en campos como la arquitectura, la decoración, la publicidad y la moda entre otros.

Esa multiplicidad creativa coincidió con la atomización del movimiento que dejó de estar condicionado por la nuclearización entorno a la sede milanesa y a la influencia de Filippo Tommaso Marinetti y la de sus colaboradores. Marinetti, junto a su secretario Decio Cinti, había intervenido en la redacción de los primeros manifiestos modificando algunos puntos a su antojo e incluso vetaron, con la colaboración de Umberto Boccioni, cualquier veleidad teórica que no se adecuara a su ortodoxia programática. Con la aquiescencia del primero, Boccioni se había convertido en una especie de apoderado que velaba por la aplicación de la probidad futurista.

Pero la guerra, a la que habían alabado sin disimulo como la higiene del nuevo mundo, lo transformó todo: *grosso modo* el grupo futurista se fracturó estableciendo una deriva personalista que abogaba más por el dogmatismo y la supervivencia del movimiento que por un programa coherente de intervención artística. Algunos miembros del periodo heroico –Carrá, Sironi o Severini entre otros– retornaron a propuestas clásicas abjurando de cualquier vínculo con el movimiento de vanguardia. El grupo florentino se escindió en febrero de 1915 y, un año después, la muerte en el frente de Sant’Elia y de Boccioni, que se habían alejado estética y políticamente del movimiento, atestiguaba el final del periodo heroico.

El futurismo abordaría un periodo de nuevas experiencias teórico-prácticas que seconcretarían en la publicación del manifiesto *Ricostruzione futurista dell’universo* (1915) que iniciaba la segunda fase del movimiento que se prolongaría hasta mediados de los cuarenta. Fue un periodo extraordinariamente complejo en el que se multiplicaron los campos de intervención y los artistas vinculados al movimiento. Pero ese crecimiento exponencial, salvo excepciones, estuvo muy lejos de la praxis del primer futurismo. Del mismo modo, se establecería un delicado equilibrio –muchas veces imperceptible y buscado por los propios futuristas– entre arte y política.

Balla y Depero, que habían estado ligados al movimiento prácticamente desde el principio¹ iniciaron ese programa de transformación a partir de una estética aplicada a las palabras en libertad, el arte postal, los complejos plásticos, la escena teatral, el diseño de objetos y, finalmente, a la moda.

La primera propuesta teórica sobre la moda apareció en 1914 y respondía a las inquietudes que se habían apuntado entre 1910 y 1912 desde grupos protofuturistas, extendiéndose su problemática hasta mediados de los cuarenta. El programa de la moda estuvo ligado a las actividades de las casas de arte futuristas que aplicarían los nuevos criterios futuristas tras la guerra y que se instauraron en diferentes puntos de la geografía italiana, como las de Balla y Prampolini en Roma, la de Depero en Rovereto, Rizzo y Corona en Sicilia y Tato en Bolonia (Caramel 1990, 33).

A partir de ese periodo, el movimiento futurista buscó respuestas en un contexto determinado por la delicada situación socioeconómica italiana, proponiendo soluciones autárquicas que optimizarían los recursos propios. Es cuando surgió la propuesta de una moda democrática ejemplarizada en la *tuta* [el mono] de Ernesto Thayaht. Los años treinta y cuarenta desterrarían el optimismo de la década de los veinte, convirtiendo la moda, como el resto de las manifestaciones

culturales, en un espacio de representación en el que se permeabilizó una estética indisolublemente ligada a la política.

UNA MANERA DE PRESENTARSE AL PÚBLICO

La primera referencia a la moda la realizaron los hermanos Ginnani-Corradini, Arnaldo Ginna y Bruno Corra cuando estaban vinculados al cerebrismo que, posteriormente, se fusionaría con el movimiento marinettiano. En marzo de 1910 escribían sobre una vestimenta renovada capaz de reflejar la fuerza y el dinamismo de la vida contemporánea en *Arte dell'avenire* (Longo, Ravena, 1910). En su ensayo protestaban contra la moda tradicional abogando por un traje de colores que correspondiera al movimiento de las calles y cuyo cromatismo complementaría a los viales para crear una obra de arte única.

Con la primigenia organización del movimiento fueron los pintores englobados en torno a Marinetti quienes hicieron alusión al vestido en *La pittura futurista. Manifesto técnico* (Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia 61, Milán, 11 de abril de 1910). Firmado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini declaraba que “las líneas y pliegues del vestido moderno obran en nuestra sensibilidad con el mismo poder emocional y simbólico que lo hacía el desnudo en la sensibilidad de los antiguos maestros” (Marinetti 1978, 199).

El primer futurismo no hizo alusión a la moda, pero especificaba una manera de presentarse al público. De hecho, en las *serate* los vanguardistas aparecían de riguroso esmoquin de corte británico. Pese a buscar la provocación, su vestimenta continuaba una tradición decimonónica bastante más cercana a la de un aristócrata que a la de un revolucionario. En *La declamazione dinamica e sinottica* (Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia 61, Milán, 11 de marzo de 1916), Marinetti reclamaba a los futuristas “vestir un traje anónimo, preferiblemente en la noche uno de esmoquin, evitando cualquier hábito que surgiera lugares especiales. Nada de flores en la solapa, nada de guantes” que desterraba la tradicional idea del dandismo ligada a la bohemia. Cuando Marinetti visitó Rusia en 1914, la insistencia en el frac del “apóstol de la religión de la electricidad” (Lapsin 2008, 116) creó recelos en los colegas de Vladímir Mayakovski que observaron “cómo ostenta su frac, su esmoquin y sus maneras. Es un occidental que nos quiere humillar” (Garavaglia 2009, 8).

La actitud despreocupada respecto a la moda de los futuristas seguía los dictados del XIX y, al no poder concentrarse en el traje, utilizaron algunos elementos de la vestimenta para ser reconocidos. En 1910 el escritor florentino Aldo Palazzeschi usó un escandaloso chaleco celeste en la *serata* del Teatro Mercadante de Nápoles, convirtiéndose en el primero en desafiar la estética tradicional. En febrero de 1912, durante su estancia parisina con motivo de la exposición *Les Peintres Futuristes Italiens* en la Galería Bernheim Jeune, la modelo Fernande Olivier recordaba la particular forma de vestir de Umberto Boccioni y Gino Severini ya que llevaban calcetines de colores diferentes que combinaban con su corbata. Olivier pensaba que esa manera de vestir rozaba lo grotesco: “tenían comportamientos extraños para distinguirse al menos físicamente (...) pero sus posibilidades expresivas eran mediocres y muchas veces eran ridículas” (Pautasso 2016, 15). Guillaume Apollinaire hacía la misma observación, pero señalaba la calidad y confort de los trajes de los futuristas (Bortulucce 2011, 21).

PENSAMOS Y NOS COMPORTAMOS COMO VESTIMOS

Entre enero y marzo de 1914 Giacomo Balla escribió el *Manifiesto futurista del vestido da uomo*, cuyo énfasis en lo masculino reaccionaba contra un sistema de la moda dirigido exclusivamente al público femenino. El texto planteaba la abolición del vestido pasadista “fúnebre, decadente, aburrido y antihigiénico” además de terminar con su simetría y uniformidad. Esa cancelación llevaría aparejado el diseño de un traje futurista insolente, colorido, geométrico y dinámico de escasa duración –influido por la transitoriedad apuntada por Antonio Sant’Elia en el *Manifiesto dell’Architettura Futurista* (Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia 61, Milán, 11 de julio de 1914) que se discutía en los cenáculos futuristas y que Balla citaba específicamente–. Al igual que en los manifiestos canónicos, el texto pretendía combatir la simetría y la ausencia cromática, el estatismo y cualquier consideración que tuviera que ver con el gusto pasadista. De hecho, apuntaba a que el traje futurista debía contribuir a la proclamación del buen humor, como había preconizado el vitalista *Il controdolore* (Direzione del Movimento Futurista: tip. A. Taveggia, Milán, 29 de diciembre de 1913) de Aldo Palazzeschi. También anunciaba la versión del *manifiesto* para el vestido femenino que no vería la luz (Fig. 1).

El texto fue publicado en francés como *Le vêtement masculin futuriste* en una hoja volada el 20 de mayo de 1914, pero tuvo escasa repercusión ya que se distribuyeron muy pocas copias. Tuvo también otra versión inglesa publicada en la revista *Men’sWear’s* el 6 de junio de ese año con el título *Futurism in Men’s Clothes*.

El manifiesto fue publicado en italiano como *Il vestito antineutral* (Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia, 61, Milán, 11 de septiembre de 1914). El título fue modificado por Marinetti para resaltar la posición belicista del grupo: “nosotros los futuristas –escribía Balla– queremos liberar nuestra raza de cualquier neutralidad” (Balla 2010, 30), lo que reflejaba su política respecto al movimiento que incluso atribuyó “a él mismo, a Boccioni, Carrà, Russolo y Cangiullo, los dibujos originales del manifiesto francés de Balla, que eran –evidentemente– obra exclusiva de él” (San Martín 1991, 135).

Fig. 1. Balla, Giacomo, *Il vestito antineutral*. Direzione del Movimiento Futurista: corso Venezia, 61, Milán, 11 de septiembre de 1914.



Fig. 2. Balla, Giacomo Bozzetto per vestito da uomo, 1914. Acuarela sobre papel 29 x 21 cm, Guidonia, Fundación Biagiotti Cigna.



Con la intervención del *pope* futurista el texto continuaba la línea de los anteriores *manifesti* e incorporaba los presupuestos apuntados por los Ginanni Corradini en 1910. Atacaba al vestido tradicional por ser la expresión de la timidez, la melancolía y la esclavitud y proponía la eliminación de los elementos del pasado estableciendo los once puntos que definirían el hábito futurista: agresivo; ágil; dinámico; simple y cómodo; higiénico; alegre; luminoso; voluntarioso; asimétrico; breve y variable haciendo en el último apartado referencias específicas al sombrero y a los zapatos. El 10 de agosto de 1916 Arnado Ginna publicaría *Calcial nemico con scarpe italiane*, *L'Italia futurista*, a. I, nº 5, Florencia, 10 de agosto de 1916, en el que hacía un llamamiento a la moda fabricada en Italia (Stagnitti 2007, 400).

Il vestito antineutral tuvo una controvertida recepción dentro y fuera del grupo. Giovanni Papini pensaba que era anodino e insulso (Carrà 2002, 55). A mediados de octubre de 1914, Giuseppe

Prezzolini atacó el manifiesto en una nota de *La Voce* considerándolo una bufonada que plagiaba las investigaciones de los cubistas “es una copia de los vestidos cubistas que el pintor Delauney [sic] llevaron cualquier noche al Bullier” (Garavaglia 2009, 67).

El manifiesto de Balla concretaba las investigaciones de vestimenta que había iniciado en julio de 1912 en la Casa Löweinstein de Düsseldorf donde realizó algunos proyectos como documentan las cartas que remitió a su familia: “mis trajes han causado verdadero furor, especialmente el último claro a cuadros, que no me lo han recortado y he debido ir a la ciudad con él, por lo que todos me miraron de un modo bastante insólito” (Paulicelli 2009, 193). En otra misiva del 18 de noviembre de 1912 escribió: “el vestido negro con la línea blanca hace furor, y la señorita [Gretel Löweinstein] lo quiere de terciopelo y le ha pedido a la simpática Elisa que le haga uno cuando su marido esté cerca de Roma para que se lo lleve” (Garavaglia 2009, 49) (Fig. 2).

La propuesta de Balla se dividió en dos líneas de trabajo, una sobre el corte de la ropa y la otra referida a los materiales utilizados. En 1912 dibujó algunos *studio di giacca da uomo* en los que se autorretrataba con una chaqueta. Pese a que dominaba el negro, su estructura asimétrica era similar a la que aplicaría a sus trajes de los años 1913-1914 buscando recrear efectos dinámicos. Por ello, sus trajes estaban concebidos como una extensión de su obra gráfica y se definían por su carácter “dinámico, asimétrico, alegre, voluntarioso, luminoso y modificable” (Crispolti 2001, 474). En 1914 Balla trabajó en trajes futuristas a partir de modelos pictóricos en sus *bozzetto per vestito da uomo* que dividió para cada momento del día: *per mattino, per pomeriggio, per sera*, que se referencian en los diseños de telas pintados en 1913. También introdujo el cuello en forma de V “símbolo del hombre moderno capaz de salir del estándar tradicional para aportar personalidad al vestido” (Palmegiani 2012, 114).

Fig. 3. Depero, Fortunato, *Costume Verzocchi*, 1924. Collage de papel de colores 50,6 x 34,7 cm, MART, Rovereto.



Junto a Fortunato Depero, Balla firmó el manifiesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (Direzione del Movimento Futurista: corso Venezia 61, Milán, 11 de marzo de 1915) en el que aludían al “traje transformable (añadidos mecánicos, sorpresas, trucos, desapariciones de personas)” conceptualizando la estrategia común de intervención en cualquier ámbito creativo además de subrayar la constitución alegre del arte y la vida.

En ese contexto, y en paralelo al trabajo de Balla, Fortunato Depero diseñaría trajes para el hombre futurista en los que aplicaría sus investigaciones sobre publicidad (Fig. 3). Depero experimentó con chalecos y sombreros y prestó atención a la moda femenina. La experiencia del vestido arrancaba de su propuesta escénica para *Le Chant du Rossignol* (1916) para Seguei Diaghilev (Paz 2000, 182-189), donde su diseño de vestuario y escenografía de referencia vegetal se toparía con la imposibilidad técnica para su realización. Depero pensaba en un vestido transformable y sonoro que permitiera el control de los elementos plásticos del cuerpo del actor en movimiento.

Uno de los complementos más relevantes fue el modelo de sus *guanti- plastici- rumoristi* (1916) en los que referenciaba el crecimiento orgánico vegetal (Molina Alarcón 2001, 34-36).

Pero su aportación más destacada al vestuario futurista fueron los *panciotti* –chalecos– que elaboró a partir de 1914 y que recreaban los motivos decorativos y los colores luminosos que había desarrollado en cuadros y tapices (Fig. 4 y Fig. 5). Depero los consideraba un experimento incidiendo en “el punto irregular y la imperfecta conexión de las lanas” (Pautasso 2016, 54). Todas las piezas y sus materiales eran diferentes y se confeccionaban en función de su poseedor. Los chalecos “eran piezas únicas (...) que fueron vestidas en público para exaltar una vez más un movimiento fuerte” (Luque Magañas 2018, 93) y se convertirían en una especie de uniforme que combinaban con trajes tradicionales como atestiguaban las fotografías de Depero y Marinetti en 1924 en Turín y la de Depero, Guglielmo Janelli –con un chaleco de Pippo Rizzo– y Balla en 1925 frente a la Torre Eiffel con motivo de la de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* en la que exponían trabajos junto a Enrico Prampolini (Pontus Hulten 1992, 329). En la actualidad se conocen dos ejemplares de chalecos de Depero para Marinetti y Azari y uno para Somenzi, Notari, Janelli y el propio artista (Scudiero 2004, 82).

Fig. 4. Depero, Fortunato, *Panciottto Futurista di Depero*, 1923. Tela, 52 x 45, colección particular, Suiza.



Fig. 5. Depero, Fortunato, *Panciotto Futurista*, 1923-24. Tela, 58 x 50, colección particular.



Por su parte Balla diseñaría telas, bufandas, corbatas y “modificantes”. Sus corbatas eran telas pintadas y bordadas con motivos abstractos ondulados y líneas dinámicas realizadas entre 1916 y 1918 a las que incorporó materiales como celuloide, madera e incluso pequeñas lámparas. En cuanto a las bufandas, hizo bocetos con elementos curvos y vegetales entre 1918 y 1920 y con motivos geométricos—que denominó “plasticidad de elementos”—en 1925. Los “modificantes” eran añadidos de tela de diferentes tamaños, grosores y diseños —“prepotentes, ofensivos, discordantes, decisivos, guerreros, etc.”— que se aplicarían libremente al traje mediante unos botones neumáticos por lo que se podría diseñar en cualquier momento un traje dependiendo del estado de ánimo (Balla 2010, 31-32).

A finales de la década de los diez y principios de la década de los veinte, Balla inició el estudio de vestuario y complementos para moda femenina cuyo carácter lúdico era más acentuado que el de los modelos masculinos puesto que trasladó su particular universo pictórico. Los colores y formas desafiaban los patrones tradicionales como reflejaban el bolso *Studio di Borsetta con linee di velocità* (1916) o el abanico *Progetto per ventaglio* (1918) en el que deconstruía su forma en un estudio que inspiraría el trabajo suprematista que publicó Sergei Chekhonin en la revista *Atelier* en 1923. En ese periodo desarrolló diseños de telas que se produjeron artesanalmente en su casa de arte romana y una serie de sombreros femeninos con decoraciones dinámicas.

Fig. 6. Fortunato Depero, Giacomo Balla y Guglielmo Janelli, París, 1925.



Por su parte Depero realizaría bocetos para vestuario femenino y diseños para telas producidos artesanalmente en su *Casa d'Arte* de Rovereto que se trasladarían a dibujos como *Bozzetto di costume Verzocchi*, *Vestitofuturista* y *Bozzetto per uomo dei baffi*, de 1924 que denotaban una preocupación por la moda mediatizada por su investigación publicitaria y que desarrollaría pormenorizadamente en los años treinta.

Desde mediados de los veinte hasta inicios de los treinta, cuando abandonó el movimiento, Balla se concentró en el vestuario masculino a partir de complementos como el chaleco –el *gilet futurista* (1924-25)– diseñado sobre la descomposición tipográfica de las letras que configuraban su apellido (Fig. 6). También realizó una línea de vestuario deportivo en el que primaba la comodidad, la sencillez y los elementos ambientales como el *modello di golf a motivi prismatici* (1930) llegando a

diseñar un bañador futurista femenino, el *modello di prendisole* “permare” (1930). Entre sus últimas aportaciones destacaba el *Vestito da donna* (1929) para su hija Luce que era la encargada de la confección de telas y vestidos.

Como corroboraban los testimonios de los futuristas y las fotografías de la época, Balla y sus hijas vistieron sus diseños habitualmente. Como extensión de su trabajo plástico, sus trajes se identificaban con los objetos y las obras artísticas que producía y, a la vez, participaban del carácter provocador del movimiento futurista.

En una visita al estudio romano del pintor en 1916, el periodista Lucien Corpechot reseñaba para *Lettressur la jeune Italie* la corbata en forma de hélice verde y amarilla y los zapatos blancos y amarillos que le hicieron simpatizar con el pintor. Por otra parte, Anton Giulio Bragaglia recordaba que el pintor tenía una corbata con luces que encendía en los momentos más intensos de la conversación². En 1930 Guglielmo Janelli escribía que, a través del vestido, el artista piamontés “da a conocer al hombre, además del rostro y los gestos, sobre todo por el modo de vestir y de los tonos de su hábitat al que atribuye una importancia decisiva sobre la suerte de los individuos” (Lista 2008, 145).

LA PROPUESTA SOBRE LA MODA FEMENINA DE VOLT Y MARINETTI

Pese a las aproximaciones de Balla y Depero a principios de los veinte el programa futurista sobre moda femenina continuaba en un segundo plano. Desde su manifiesto fundacional los futuristas habían despreciado a la mujer ya que su ideal coincidía con el programa romántico que pretendían destruir (Marinetti 1978, 65-74). De hecho, Valentine de Saint-Point –que abandonaría el movimiento en 1914– partiendo de una relectura nietzscheana, replicó a Marinetti que “la mayoría de las mujeres no es inferior ni superior a los hombres. Son iguales. Ambos merecen el mismo desprecio” apuntado en su *Manifesto della donna futurista* (Direzione del movimento futurista: corso Venezia 61, Milán, 25 de marzo de 1912) que reivindicaba, así mismo, la independencia y la fortaleza de la mujer moderna. En el *Manifesto futurista della Lussuria* (Direzione del movimento futurista: corso Venezia 61, Milán, 11 de enero de 1913) señalaba ésta como la nueva fuerza que impulsaría el mundo contemporáneo. Estas proclamas representarían, por otra parte, la base ideológica del movimiento femenino futurista (Marinetti 2017, 30).

En los textos prefuturistas de Marinetti el cuerpo de la mujer estaba determinado por la imposibilidad ideal, la imperfección de lo real y por la perpetua frustración del deseo (Sartini Blum 1996, 87). La misoginia había sido frecuente en libros como *Mafarka le futuriste* (Sansot, París, 1910) o *Come si seducono le donne* (Edizioni da Centomila Copie, Florencia, 1917), que era un manual de seducción cuyo éxito sirvió para abrir el debate sobre la cuestión de lo femenino en Italia.

Si el grupo futurista se reivindicaba como exclusivamente masculino, aparte de Saint-Point fueron escasas las féminas que se adhirieron al primer futurismo, cuestión que se empezó a corregir a mitad de los años veinte “dominados por la reivindicación social y artística de la mujer (...) y el posterior de los años treinta y cuarenta influenciado por la confluencia ideológica total de la vanguardia marinettiana con el fascismo” (Peña 2015, 45-56).

Esta reevaluación de la problemática de la mujer se trasladó al problema de la moda femenina con la publicación prácticamente simultánea de dos textos de Volt y Marinetti. Volt, seudónimo del conde Vincenzo Fani Ciotti, publicó su *Manifesto della moda femminile futurista* (*Roma Futurista* III, nº 72, 29 de febrero de 1920) –reimpreso en un número especial de la revista *Il Piccolo* en Palermo

en 1927– que partía de la premisa de que las innovaciones de la moda femenina la convertían en un reflejo del propio futurismo. Volt proponía una revolución del vestido femenino a partir de la multiplicación de sus fortalezas para lo que reivindicaba aplicar la genialidad italiana, el valor y la economía al campo de la moda.

En el primer punto instaba a la consideración de la moda como arte proponiendo que los grandes artistas deberían asumir “la dirección de todas las grandes casas de moda femenina”. El segundo y el tercer punto hacían una relectura en clave nacionalista de una moda original y autóctona alejada de influencias extranjeras. El futurismo debería crear una ropa suficientemente extravagante que resumiera los presupuestos teóricos señalados por Giacomo Balla como la abolición de la simetría y la configuración del vestido a partir de elementos disímiles que conseguirían que la mujer reflejara los valores intrínsecos de la vida moderna.

Del mismo modo reivindicaba una producción autárquica por la escasez de materiales y la precaria situación económica de la posguerra. Para ello se debería recurrir a materiales económicos tales como “el papel, el cartón, el vidrio, el papel de estaño, el aluminio, la loza, al caucho, a la piel de pescado, a la tela de embalar, a la estopa, al cáñamo, al gas y las plantas frescas y los animales vivos”. El nuevo vestido futurista transformaría finalmente a la mujer “en un verdadero complejo plástico viviente” (Crispoliti 1980, 304).

El manifiesto de Marinetti *Contro il lusso femminile* (Direzione del movimento futurista: corso Venezia, 61, Milán, 11 de marzo de 1920) se tradujo al francés el día 21 en *Roma Futurista*, no. 75, año III prescindiendo de algunos puntos. Esa versión francesa se volvió a traducir al italiano y aparecería de nuevo en *Roma Futurista*, no. 77, año III, añadiéndole el subtítulo de una conferencia de Marinetti que había impartido en la sala de “Donna” (Ogliotti 2007, 159). También se publicó en *La Pietra*, año III, no 17, Sarno, el 13 de julio de 1920.

Para Marinetti, la moda tenía una connotación negativa ya que corrompía a las mujeres débiles incapaces de resistirse a sus tentaciones. Mantenía que el lujo femenino constituía una especie de enfermedad –a la que colaboraba la imbecilidad masculina– que terminaba debilitando a la raza, la *tualetitis*. Esa *tualetitis*, que señalaba la perversa manía de cambiar tres veces al día de vestido, establecía un mercadeo del cuerpo en el que se eliminaba el misterio de la conquista, una manía morbosa que terminaba matando al amor: “[...] el hombre pierde la sensación potente de la carne femenina y la reemplaza por una sensación indecisa y totalmente artificial, que responde solo a sedas, a los terciopelos, a las joyas y a las pieles” (Ogliotti 2007, 162).

La diatriba contra el lujo atacaba los accesorios superfluos e innecesarios, pero fundamentalmente, al gusto parisino imperante que hacía que todas las mujeres, aunque elegantes, vistieran de la misma manera. Marinetti proponía también, –como había sugerido el texto de Volt–, un modelo de vestimenta autárquica y autoconfeccionada que convertiría el cuerpo de la mujer en una obra de arte viviente.

Fig.7. Thayaht, Come tagliare la tuta, 1920. Témpera y tinta sobre papel, 23 x 22 cm.

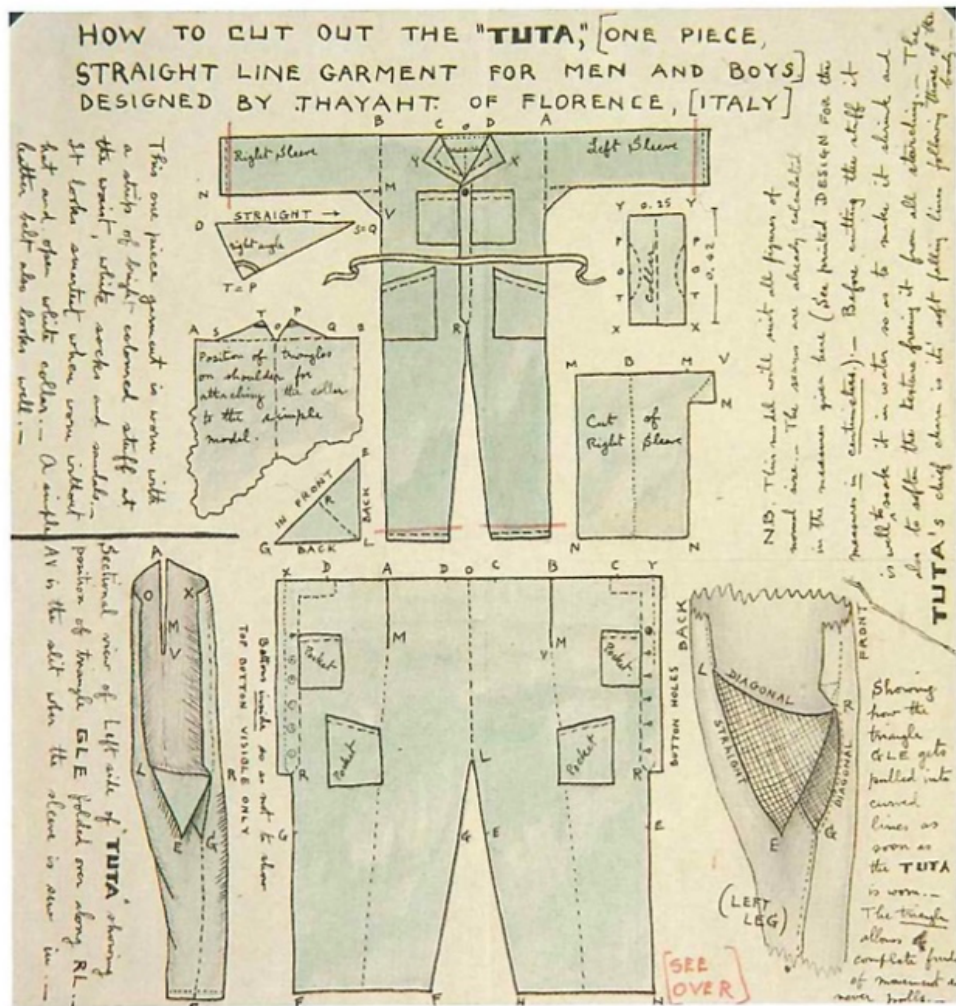
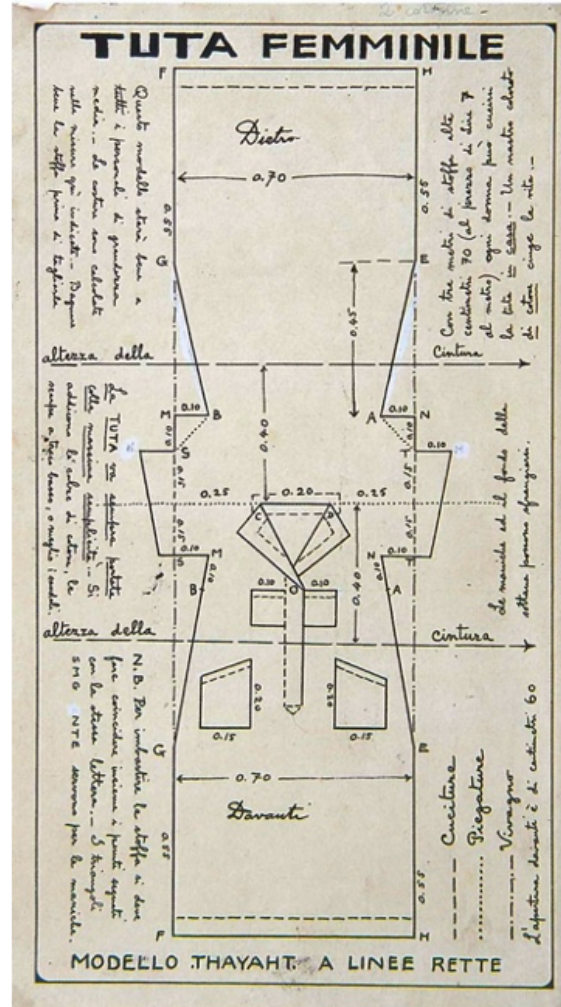


Fig.8. Thayaht, Taglio della tuta femminile, 1920. Tinta sobre papel, 29,5 x 15 cm.



LA TUTA Y LAS INTERVENCIONES DE ERNESTO THAYATH

Como había señalado Volt, la conexión entre los artistas y la alta costura sería necesaria para la creación de una moda futurista, pero hasta el momento, ninguna de las intervenciones de los creadores del grupo había tenido relación directa con su industria hasta la aparición de Thayaht (Ernesto Michahelles). Entre 1919 y 1920 Thayaht, con la colaboración de su hermano RAM (Ruggero Alfredo Michahelles) concibió la *tuta* –el mono– un vestido esencial de una sola pieza que tomaba su nombre por su forma similar a la letra T.

El mono era un vestido práctico que partía de un sencillo patrón de tela personalizable que podría sustituir un guardarropa completo. En el mono estaría condensada la camisa, la chaqueta y los pantalones y, aparte de la funcionalidad de los cuatro bolsillos, estaría privado de cualquier elemento ornamental que Eva Ogliotti ha relacionado con la literatura futurista, es decir la “reducción al mínimo (...) tiene que ver con la destrucción de la sintaxis tradicional que, basada en adjetivos y adverbios, elementos secundarios del discurso, resulta claramente contraria a la idea de dinamismo cara a los futuristas” (Ogliotti 2009, 92). Por otra parte, era la solución efectiva a la

dificultad de renovar la ropa debido al coste de las materias primas en la posguerra³. El proyecto se ligaba al modelo autárquico que reaccionaba contra la inflación a través de una solución simple y funcional.

Esa concepción democrática del vestido se trasladó a la difusión de sus patrones el 2 de julio de 1920 a través del periódico florentino *La Nazione* con el título *Taglio della tuta. Modello Thayaht a linee rette (cat. n. 000)*. El *cartomodello* seguía un rígido esquema geométrico que incidía en la bidimensionalidad del vestido y no en la forma del cuerpo. El corte de la pieza era casi completo para aprovechar la tela, reducir la confección y el tiempo de la mano de obra. La plantilla del mono tuvo un éxito considerable y en diez días se habían vendido más de mil patrones (Capalvo 2016, 95). En este sentido, Thayaht y su hermano Ruggero realizaron una extraordinaria campaña publicitaria que incidía en la polivalencia de la prenda en todas las estaciones y para cualquier ocasión⁴.

Pese a que se concibió con un espíritu de universalidad, fueron los aristócratas y las clases pudientes florentinas las que desarrollaron los monos que fueron tendencia ese verano en la ciudad toscana. Pese a la economía de medios y al carácter *pobre* del vestido, fueron sintomáticas las fotografías que el autor se hizo con el mono cuyo nivel de estetización estaba más cerca del estándar de la industria de la moda que de una prenda para proletarios. Thayaht se retrató con un bastón –subrayando el prestigio del vestido (Crispolti 1986, 132)–, con unas sandalias de las que había realizado dos modelos, unas para Florencia y otras para Forte dei Marmi (Uzzani 2003, 24) y con varios modelos de monos de diferentes colores. El éxito del mono masculino le llevó a realizar su versión femenina en un traje de dos piezas que denominó *bituta* en el que abolió cualquier elemento de exterior buscando, como en el caso de la prenda masculina, la belleza de la simplicidad (Fig. 9).

Fig. 9. Thayath, *Progetto per pubblicità della Maison di Madeleine Vionnet*, 1919. Impresión y lápiz sobre papel 27 x 17 cm, colec. CLM, Roma.



La *tuta* fue uno de los grandes logros en cuanto a la conceptualización del vestido de la vanguardia europea. Su forma rigurosa y simple fue adaptada por los constructivistas soviéticos que pensaron en un modelo similar, la *prozodezhda*, para uniformar a los hombres y mujeres del proletariado postrevolucionario. Con una finalidad distinta a la de la *tuta*, la prenda soviética fue concebida como prenda de trabajo sin que se la considerara un producto artístico (Ogliotti 2009, 91). El mono de Thayahht reaccionaba contra el mercado, el modelo social y contra la industria de la moda. Sin embargo, subyacía la idea de su institucionalización como demostraba el interés para patentarlo e incorporarlo al mercado estadounidense.

Entre 1922 y 1925, Thayath se unió al *atelier* parisino de Madeleine Vionnet encargándose de la comunicación de la casa de moda para la que diseñó su logotipo *decó* haciendo hincapié en la relación de la firma entre tradición y modernidad. Su trabajo se caracterizó por diseños de corte innovador y estampados inusuales. La elegancia de sus figurines hizo que se reprodujeran habitualmente en la lujosa *La Gazette du Bon Ton* hasta que su cabecera fue adquirida por Condé Nast para fusionarla con *Vogue*.

Vinculado a la industria de la moda, Thayahht expuso diseños de vestuario y telas entre 1923 y 1927 en las *Esposizione Internazionale* de Monza e hizo incursiones en el mundo del diseño de joyas. Cada vez más relacionado con Italia, en 1928 diseñó las gorras del *Gruppo Nazionale Fascista della*

Paglia y, un año después, publicó figurines en la revista *Moda* editada por la *Federazione Nazionale Fascista Industria dell'Abbigliamento*.

Thayaht se preocupó de la difusión de sus ideas que intensificó a partir de su entrada oficial en el grupo futurista. En *Estetica del vestire. Moda solare, moda futurista .Oggi e Domani* a. I, no. 10, 23 de junio de 1930) se adscribía a la retórica de una producción italiana alejada de referencias externas que rechazaba el vestuario nórdico destacando la influencia futurista en los zapatos y los sombreros. En 1932, junto a su hermano RAM, elaboró *Manifestoper la trasformazione dell'Abigliamento maschile* (1932), en el que reivindicaban la creación de su mono como anticipación del vestido sintético futurista.

LA MODA METÁLICA Y LA ESTETIZACIÓN POLÍTICA

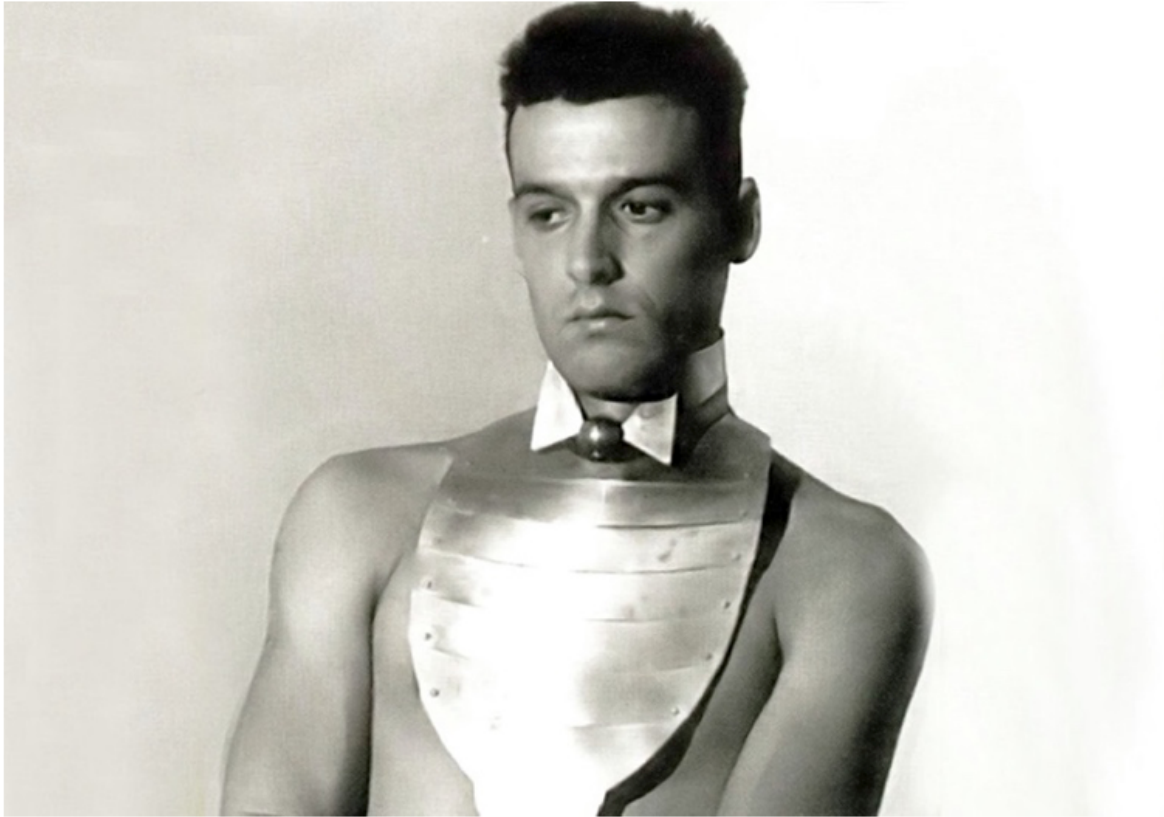
Tras la fascistización del grupo futurista en los años veinte, las décadas de los treinta y la primera mitad de los cuarenta supusieron la completa identificación del futurismo con el fascismo, en las que el movimiento de vanguardia comulgaría con la política mussoliniana a través de un culto a la personalidad y una retórica bélica que reseñaban la práctica totalidad de sus intervenciones.

Ese periodo bajo el parámetro cultural del fascismo afectará a la problemática de la moda de la vanguardia que abogó una producción nacional y el uso de materiales autóctonos. Con la creciente escalada prebélica, se desarrollaron prototipos y complementos ligados a lo metálico, una praxis que convergía con la empedernida línea política que vivía el país transalpino.

Las propuestas y modelos de vestuario se dedicaron mayoritariamente al género masculino. Tras la incorporación entusiasta de la mujer en los años veinte, el discurso retrógrado y la exaltación de la idiosincrasia mussoliniana relegaron oficialmente a la mujer al papel de esposa y madre. La alianza del régimen con la iglesia católica a partir de los Pactos de Letrán, firmados por el cardenal Gasparri y Mussolini el 11 de febrero de 1929, reforzaron los roles tradicionales asignados a la mujer socialmente pasó a un segundo plano (Braun 1995, 38).

En Palermo Pippo Rizzo a través de su *Casa d'arte Pippo Rizo- Arti decorative futuriste* diseñó telas que se usaron indistintamente para decoración y ropa (Crispolti 1986, 138). En el ámbito del vestuario se le atribuyen dos chalecos, uno en el que articulaba motivos populares sicilianos y el otro que portaba Janelli en París. Vittorio Corona, que había colaborado con Rizzo, inició con su mujer Gigia otra *Casa d'Arte* en Palermo en la que intervinieron igualmente sobre vestuario. Por su parte Guido Dal Monte expuso ocho figurines femeninos en la *Grande Mostra d'Arte Futurista* en el Teatro Comunale de Imola de 1928.

Fig. 10. de Sanctis, Victor Aldo, *Panciotto per abito da sera*, 1931. 40 x 22 cm, colección De Sanctis, Pistoia.



La vehemencia prebélica identificaba la obra a Victor Aldo de Sanctis cuya biografía estuvo ligada al futurismo en su juventud y a la investigación, al deporte y al cine subacuático en su madurez. Conocido como “el ingeniero futurista” sus intervenciones en el campo de moda fueron una variable de sus proyectos para bicicletas y automóviles.

Entre 1931 y 1933 diseñó los *panciotti*, chalecos-armadura de fibras metálicas, plásticos y aluminio que, al igual que los modelos de Balla, Depero y Rizzo, se combinarían ocasionalmente con trajes tradicionales (Fig. 10). Concibió sombreros como el *Solare-Cappello estivo* (1933), que combinaba elementos tradicionales con un ala aerodinámica metálica en la parte central y cuyo sistema de aireación lo convertía en un complemento polivalente para el mar y la montaña y el *Cappello piovoso razionale, celuloide e tela impermeabile* (1933) diseñado para combatir las inclemencias climáticas con una visera de celuloide en la parte frontal y una tela impermeable en la parte posterior.

Fig. 11. Crali, Tullio, *Abito giroscópico*, acuarela sobre papel, 1932. 29,6 x 22,8 cm, MART, Rovereto. Fig. 12. Crali, Tullio, *Abitos componibile*, 1932. Témpera sobre papel, 24,5 x 18 cm, MART, Rovereto.



Fig. 12. Crali, Tullio, *Abitos componibile*, 1932. Témpera sobre papel, 24,5 x 18 cm, MART, Rovereto.



Los aeropintores Tullio Crali y Mino Delle Site reinterpretaron modelos emblemáticos de la moda futurista. En 1932 Crali utilizó el traje canónico de Balla para desarrollar una chaqueta plana, sin cuello y sin solapas, de franela gris y con un solo botón cromado para uso propio. También realizó patrones para una chaqueta multicolor asimétrica sin cuello de reminiscencias majakovskianas (Salaris, 1986, 59). La influencia cubofuturista quedaba patente en la serie de dibujos *abito scomponibile*, una gama de vestidos femeninos asimétricos de carácter cinético (Fig. 11 y Fig. 12). La practicidad y la excentricidad resumían las intervenciones de Mino Delle Site entre 1932 y 1933 (Crispolti 1986, 141) en bolsos, abanicos, corbatas y una *tuta*—en modelos masculino y femenino— termorreguladora (Garavaglia 2009, 239). Proyectó una larga *giacca razionale* sin cuello y con un punto de enganche, así como un modelo de gorra aerodinámica con visera móvil rígida.

Los cambios socioeconómicos de la Italia de los años treinta condicionaron una reflexión sobre la organización de la producción de la industria del vestido que dio relevancia a exposiciones como la *Mostra Torinese dell'Ambientazione e della Moda*. En este contexto surgió la publicación

de *Il manifesto del cappello italiano. Futurismo*, a. II, n. 26, Roma, 5 de marzo 1933) firmado por Marinetti, Prampolini, Somenzi y Monarchi (Fig. 13). El periódico dirigido por Mino Somenzi anunció en el mismo número un concurso para el nuevo sombrero italiano, cuyos resultados se mostrarían en la exposición de Turín y al que se adhirió de manera entusiasta industriales italianos como Borsalino y Barbisio y en los siguientes números, Cervo, Magnani y el productor romano Fabrizi que se comprometieron a la producción de los modelos seleccionados (Garavaglia 2009, 241).

Fig. 13. Marintetti, F. T., Prampolini, Enrico, Somenzi, Mino y Monarchi, *Il manifesto del cappello italiano*. Futurismo, a. II, n. 26, Roma, 5 de marzo 1933.



Fig. 14. Di Bosso, Renato y Scurto, Ignazio, *Manifesto futurista sulla cravatta italiana*, Movimento futurista Verona, 11 de marzo de 1933.



Fig. 15. Cerveli, Fernando. “Futurmanifesto contro le barbe visibile e invisibile,” *Risate esplosive*, Futuredizioni Le Smorfie, Roma, 1933.



Al no poder participar en Turín por razones de tiempo, los modelos se expusieron en la Galería Pesaro de Milán, entre los que destacaron el luminoso, el poliprático, el sombrero de defensa, el anti-gas, el simultáneo y el sombrero auto-saludo provisto de rayos que permitía saludar sin mover el brazo para levantarlo. La muestra tuvo una amplia repercusión e incluso fue reseñada por la prensa soviética. Los ganadores del concurso fueron Renato Di Bosso, Ugo Pozzo y Aldo de Sanctis, que expondría ese verano sus sombreros en una exposición en Viareggio.

Renato Di Bosso e Ignazio Scurto publicaron el *Manifesto futurista sulla cravatta italiana* (Movimiento futurista, 11 de marzo de 1933, Verona). El texto hacía alusión a la superioridad y al genio italiano para terminar con las influencias extranjeras reclamando “una cruzada inexorable, agresiva, feroz contra los nudos de las corbatas negras, grises o polícromas, auténticas campanas que recuerdan la fétida sogá con la que los enemigos de ayer destrozaban a los apóstoles de la italianidad” (Pautasso 2016, 125) (Fig. 14).

Di Bosso y Scurto mantenían que el carácter de un hombre estaba determinado por su corbata y en la época de la máquina ésta debía evolucionar “al brillo y a la pureza del metal” proponiendo la *anticorbata* de metal ligero de brillo duradero. Esa *anticorbata* se realizaría en metales con un espesor de dos a cuatro centímetros y una longitud de pocos centímetros. Ilustraron el texto con una fotografía con el pintor Albino Siviero y el poeta Quirino Sacchetti haciendo una demostración

práctica de las virtudes de la corbata metálica de la que desarrollaron algunos prototipos en la Casa Cavalieri de Verona.

La *anticorbata* se relacionaba con las conquistas aéreas de la época y con aeropintura, estilo del régimen que narraba las grandes conquistas de los pilotos y la aviación italiana (Farmer 2018, 98-109). La “*anticorbata* metal-aviación” debía brillar como “un ala de aeroplano al sol” y reivindicaba la sobriedad, la elasticidad y la consistencia del espíritu italiano.

EXTRAÑAMIENTO Y DISTANCIA EN UN PROYECTO INCONCLUSO

Las intervenciones sobre la moda en el futurismo se redujeron en los últimos años a proyectos anecdóticos y manifiestos de carácter individual desligados de una política grupal. Algunas de esas aportaciones no fueron más que una relectura *paradadaísta* con continuos homenajes al régimen. Fernando Cervelli publicó el irónico *Futurmanifesto contro le barbe visibile e invisibile* (*Risate esplosive*, Futuredizioni Le Smorfie, Roma, 1933) en el que exhortaba a combatir las barbas profesoraes y académicas (Fig. 15).

En 1934 Marinetti, convertido en vocero incansable del régimen y miembro de la Academia de Italia, recomendaba el “vestido integral de mujer para restituir a su cuerpo la indispensable fascinación de lo misterioso”. Un año después publicó en francés *La humanidad se aburre*, que sugería, entre los nuevos placeres latinos, “la ropa metafórica, táctil y sonora, regulada con la hora, el día, la estación y el temperamento para dar las sensaciones de la aurora, del mediodía, de la tarde, de la noche, de la primavera, del verano, del invierno, del otoño, de la ambición, del amor, etc” (Salaris 1986, 59). En 1937, participó en la inauguración del Teatro della Moda organizado por la *Mostra Tessile* de Milán donde recomendaba una moda alejada de influencias extranjeras y su renovación a partir de tejidos y diseños completamente inventados. La ropa se había convertido en un juego, al igual que las intervenciones sobre moda y el resto de las manifestaciones cuando ya era efectiva la descomposición del movimiento.

Un desencantado Fortunato Depero hizo las últimas aportaciones a partir de la relectura publicitaria, pictórica y política. Depero realizaría algunas ilustraciones para la portada de *Vogue* que no se publicaron, ejemplificando las prácticamente inexistentes relaciones entre vanguardia e industria de la moda. Escribió *Il vestito della vittoria* (1941), publicado como hoja suelta y reimpreso como capítulo en *A passo romano. Lirismo fascista e guerriero programattico e costruttivo* (1943), en el que reflexionaba sobre las materias primas, la moda italiana y vestidos que rozaban la ciencia ficción. Finalmente, su cuadro *Abiti da uomo* (1945) establecía una mirada periférica hacia el vestido que podría establecer una metáfora coherente entre el futurismo y la moda.

Gino Serverini reflexionaba paródicamente sobre el uniforme fascista y la moda futurista, manifestando que los primeros le robaron la idea a los segundos, convirtiendo en algo serio lo que futurismo había planteado irónicamente. La aventura de la moda futurista fue el reflejo de un clima político y social determinado, una transcripción del universo artístico que se iba resquebrajando según avanzaba cronológicamente, y en el que programa de la subversión absoluta se convirtió en una utopía rodeada de negro.

CONCLUSIONES

Como hemos señalado la moda futurista consistió en una programática inconexa que reflejaba la preocupación del movimiento respecto a la disciplina, pero cuya concreción quedaría muy lejos de otras aportaciones del grupo. Con *Il vestito antineutrale* los vanguardistas adscribían la moda a sus intereses creativos resumiendo aportaciones teóricas previas y ampliando su campo especulativo. Balla y Depero concebían el vestido como parte esencial de la construcción del hombre contemporáneo que comprendería otras disciplinas como la dieta y actividad física, haciendo hincapié en la individualidad a partir de piezas diseñadas en función de su personalidad e intervenciones en la ropa que respondieran a sus estados de ánimo.

La situación económica tras la guerra y el dinamismo de la industria de la moda identificaría los polos sobre los que se articularía la moda femenina futurista que reivindicaba un hábito autóctono y original para diferenciarse de las influencias externas. En ese contexto, se propuso el mono como un vestido universal unisex cuya italianidad inscribía la defensa de una moda patriótica de influencia política.

Las últimas propuestas buscaban un hábito masculino que reflejara el clima prebélico que se vivía y los vestidos y complementos se convirtieron en entidades defensivas en las que se permeabilizaba estéticamente el clima político. La moda, como el resto de las manifestaciones futuristas, se convirtió en una paródica exhibición de vacuidad que representaba ideales muy alejados de los preceptos de subversión y utopía que habían mantenido treinta años antes.

REFERENCIAS

- Balla, Giacomo. *Scritti futuristi*. Raccolti e curati da Giovanni Lista. Milán: Absconditè, 2010.
- Belli, Gabriela y Avanzi, Beatrice. *Depero pubblicitario. Dall'auto réclame all'architettura pubblicitaria*. Milán: Skira, 2007.
- Braun, Emily "Futurist Fashion: Three Manifestoes." *Art Journal* 54, no. 1 (1995): 34-41. http://historytransformationofdesign.weebly.com/uploads/1/1/7/2/11722228/futurist_fashion.pdf
- Bortolucci, Vanesa. "O manifesto futurista da moda feminina." *Iara. Revista de Moda, Cultura e Arte* 4, no. 2 (2011): 21-35.
- Capalvo, Cinzia. "Creativity and innovation of the Italian fashion system in the inter-war period (1919-1943)." *Investigaciones De Historia Económica* 12, no 2 (junio 2016): 90-99. <https://doi.org/10.1016/j.ihe.2015.08.002>
- Caramel, Luciano, Crispolti, Enrico Crispolti y Loers, Veit. *Vanguardia italiana de entreguerras*. Valencia: IVAM, 1990.
- Carrà, Massimo. *Il carteggio Carrà-Papini. Da "Lacerba" al tempo di Valori Plastici*. Milán: Skira, 2002.
- Cervelli, Fernando. "Futurmanifesto contro le barbe visibile e invisibile." *Risate esplosive*, Futuredizioni Le Smorfie, Roma, 1933.
- Crispolti, Enrico. *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*. Milán: Mazzotta, 2001.
- Crispolti, Enrico. *Ricostruzione futurista dell'universo*. Turín: Museo Civici, 1980.
- Crispolti, Enrico. *Il futurismo e la moda. Balla e gli altri*. Venecia: Marsilio, 1986.

- Farmer, Sofia. "Aeropittura: "Modern Aviation and the Fascist Idealization of the Italian Landscape." In *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*, edited by Serenella Iovino, Enrico Cesaretti y Elena Past, 98-109. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2204q7x>
- Fonti, Daniela. *Thayaht Futurista Irregolare*. MART: Rovereto, 2005.
- Depero, Fortunato, *Ricostruire e meccanizzare l'Universo*. Scritti raccolti e curati da Giovanni Lista. Milán: Absconditá, 2013.
- Garavaglia, Luca F. *Il futurismo e la moda*. Introduzione di Giuseppe Scaraffia con un contributo di Gillo Dorfles. Milán: Excelsior, 2009.
- Hulten, Pontus. *Futurismo & Futurismi*. Bompiani: Milán, 1992.
- Lapsin, Vladimir. *Marinetti e la Russia*. Milán: Skira, 2008.
- Lista, Giovanni. *Le futurisme. Création et avant-garde*. París: Les Editions de l'Amateur, 2001.
- Lista, Giovanni, Baldacci, Paolo y Velani, Livia. *Balla. La modernità futurista*. Milán: Skira 2008.
- Luque Magañas, Rocío. "Los orígenes del diálogo entre la moda y el arte: el inicio de la moda moderna." *Communiars* 1 (2018): 78-97.
- Marinetti, F. T. "Contra il lusso femminile." En Caruso, Luciano (ed.). *Manifesti futuristi*. Florencia: SPES-Salimbeni, 1980.
- Marinetti, F. T. *Manifestos y textos futuristas*. Barcelona: Del Cotal, 1978.
- Marinetti, F. T. *Cómo se seduce a las mujeres*. Traducción y estudio de Ugo Rufino Zarlenga. Sevilla: Caín y Abel, 2017.
- Marinetti, F. T. *Mafarka*. Sevilla: Renacimiento, 2007.
- Molina Alarcón, Miguel (ed.) *Ruidos y susurros de las vanguardias*. Valencia: Universidad Politécnica, 2001.
- Morini, Enrica. "La tuta. Da antimoda a haute couture." In *Thayaht. Un artista alle origini del Made in Italy*, edited by Chira Lastrucci, 21-31. Prato: Museo del Tessuto Edizioni, 2007.
- Ogliotti, Eva, "Filippo Tommaso Marinetti. Contra el lujo femenino." *Revista de Occidente* 318 (2007): 159-161.
- Eva Ogliotti "La tuta, un proyecto artístico de reproductibilidad." *Revista de Occidente* 340 (2009): 77-95.
- Palazzeschi, Aldo. *Il controdolore*. A cura di Antonio Castronuovo. Roma: Millelire Stampa, 2000.
- Palmegiani, Maria Elena "Desing della moda ed avanguardie nell'opera di Elsa Schiaparelli." *Liño. Revista anual de historia del arte* 18 (2012): 111-120.
- Paulicelli, Eugenia "Fashion and Futurism: Performing Dress." *Annali d'Italianistica*, no. 27 (2009): 187-207. <https://www.jstor.org/stable/i24016242>
- Pautasso, Guido Andrea (ed.). *Moda futurista. Eleganza e seduzione*. Milán: Absconditá, 2016.
- Paz, Marga (ed.) *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Aldeasa, 2000.
- Pizza, Antonio. *Las ciudades del futurismo italiano*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014.
- Peña, Victoriano. "Mujeres futuristas en la Primera Guerra Mundial: Feminismo, creatividad y regeneración social," *Estudios Románicos*, 24 (2015): 45-56.
- Salaris, Claudia. "Moda futurista." *Los Cuadernos del Norte* 39 (1986): 56-59.
- San Martín, Francisco Javier. *La mirada nerviosa Manifestos y textos futuristas*. San Sebastian: Arteleku, 1991.
- Sartini Blum, Cinzia. "The Futurist Re-Fashioning of the Universe." *South Central Review* 13, no. 2-3 (1996): 82-104. <https://doi.org/10.2307/3190373>
- Scudiero, Maurizio. *Depero Futurista*, Milán: Electa, 2004.
- Stagnitti, Barbara. "Dal vestito antineutrale all'abito della vittoria." *Studi Novecenteschi* 74 (2007): 397-408.

Uzzani, Giovanna y Chiarelli, Caterina, *Per il sole e contro il sole. Thyat & Ram. La tuta-Modeli per tessuti*. Livorno: Sillabe, 2003.

Notas

- 1 Umberto Boccioni excluyó a Balla de la *Prima esposizione d'arte libera* en mayo de 1911 en Milán y de la muestra organizada por Félix Féneon en París entre el 5 y el 24 de febrero de 1912 “[...] lo acusa directamente de ser un pintor demasiado «fotográfico» o, en cualquier caso, poco receptivo en relación con su teorización de los «estados de ánimo» y, por tanto, poco proclive a una implicación emotiva del espectador en la obra pictórica”. Antonio Piza, *Las ciudades del futurismo italiano* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014), 93. Fortunato Depero entró en contacto con el futurismo en 1913 y se incorporaría al grupo por mediación de Balla exponiendo en la *Esposizione Libera Futurista* de abril de 1914. Gabriela Belli y Beatrice Avanzi, *Depero pubblicitario. Dall'auto réclame all'architettura pubblicitaria* (Milán: Skira, 2007), 21.
- 2 “Balla tenía una lámpara de colores en el interior de su corbata en forma de una pequeña caja colocada frente a una tela de celuloide. Durante los momentos más electrizantes de la conversación, apretaba el botón de su corbata y se iluminaba para resaltar que había enunciado los puntos fuertes de su argumento”. Anton Giulio Bragaglia in Giovanni Lista, *Le futurisme. Création et avant-garde* (París: Les Editions de l'Amateur, 2001), 149.
- 3 “[...] un día pasando por Orsamichelle, vi en un escaparate tejidos de lana y de cáñamo baratos. Escogí algunos pedazos y me puse a trabajar. La confección debía ser de compra mínima para poder realizarse en casa, para que el nuevo tipo de traje fuese para las masas como había soñado. Diagramas, pruebas, diseños y finalmente modelos, para los que tuve la colaboración de mi hermano Ruggero, que también era pintor. Después movilicé a algunos amigos, hábiles con la máquina de coser, y me confeccioné la primera tuta blanca, cortada por mí, que puede considerarse el prototipo de aquellas perfeccionadas que vinieron después”. Thyath en Morini, Enrica “La tuta. Da antimoda a haute couture,” In *Thyath. Un artista alle origini del Made in Italy*, ed. Chira Lastrucci (Prato: Museo del Tessuto Edizioni, 2007), 24.
- 4 “[...] para el deporte, para el trabajo, como vestido de noche, para dormir, para la ciudad, para el campo, para la montaña, para la playa, para el automóvil, para viajar, para cazar, para los días lectivos y de vacaciones, para la factoría, la fabrica el hospital y el laboratorio”. Thyath in Morini, Enrica “La tuta. Da antimoda a haute couture”, 24.