

# Anton Giulio Bragaglia y la Casa d'Arte Bragaglia en Roma (1918-1930)\*

## Anton Giulio Bragaglia and the Casa d'Arte Bragaglia in Rome (1918-1930)

---

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

Facultad de Humanidades de Albacete. Universidad de Castilla-La Mancha. Campus Universitario, s/n. 02071 Albacete

[Juan.Mancebo@uclm.es](mailto:Juan.Mancebo@uclm.es)

ORCID: 0000-0003-4942-8879

Recibido: 28/04/2022. Aceptado: 05/07/2022

Cómo citar: Mancebo Roca, Juan Agustín: "Anton Giulio Bragaglia y la Casa d'Arte Bragaglia en Roma (1918-1930)", *BSAA arte*, 88 (2022): 345-370.

Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.345-370>

**Resumen:** Figura esencial de la cultura italiana de entreguerras, Anton Giulio Bragaglia desarrolló en su Casa d'Arte una ambiciosa propuesta cultural dividida en dos épocas, correspondientes a sus dos sedes, que la convirtieron en un centro de referencia del arte y del teatro de vanguardia internacional. Proveniente del mundo de la fotografía y el cine, Bragaglia implementó una política ligada al futurismo que prestó atención a otros artistas y movimientos de vanguardia, incluyendo a amigos y enemigos. Exposiciones, ediciones de revistas y libros y teatro experimental constituyeron las líneas principales de actuación de uno de los agitadores culturales de referencia de ese periodo.

**Palabras clave:** cultura; editor; libros; teatro; fascismo.

**Abstract:** An essential figure of the Italian culture of the interwar period, Anton Giulio Bragaglia developed in his Casa d'Arte an ambitious cultural proposal divided into two periods, corresponding to its two venues, that made it a centre of reference for international avant-garde art and theatre. Coming from the world of photography and cinema, Bragaglia implemented a policy linked to Futurism that paid attention to other artists and avant-garde movements, including both friends and enemies. Exhibitions, editions of magazines and books and

---

\* Este artículo ha sido escrito mediante el programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2022 del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El autor agradece a Paola Pettenella, Duccio Dogheria, Mariarosa Mariech (responsable de la biblioteca), Patrizia Regorda, Giosuè Ceresato, Olimpia Di Domenico y, especialmente, a Federico Zanoner, del Archivio 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.

experimental theatre were the main lines of action of one of the leading cultural agitators of the period.

**Keywords:** culture; publisher; books; theatre; fascism.

---

“Todos los movimientos intelectuales revolucionarios formaban parte de nuestra Casa d’Arte que acogía todos los *ismos*, comenzando por el viejo *Futurismo* para finalizar en el neonato *Dadaísmo* representado por Giulio Evola, ahora pintor, mientras la presencia del capitán de los audaces Mario Carli nos traía soldados infernales y apuñaladores, provenientes o destinados a Fiume y simpatizantes de las formas de arte revolucionarias” (Anton Giulio Bragaglia)

## INTRODUCCIÓN

La exposición *Anton Giulio Bragaglia. L’archivio di un visionario* de la Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea de Roma ha recuperado la figura del artista, cineasta y promotor cultural Anton Giulio Bragaglia (1890-1960).<sup>1</sup> La muestra, resultado de la clasificación y digitalización de los fondos archivísticos del creador, enlaza con otras intervenciones patrimoniales sobre el futurismo romano como la restauración y apertura de la Casa d’Arte<sup>2</sup> y del cabaré del *Bal Tik Tak* de Giacomo Balla (1871-1958).<sup>3</sup>

Los archivos de Anton Giulio Bragaglia constituyen el testimonio de una época de gran efervescencia artística y política que reivindicó la cultura como un elemento que desafió a la oscura época del conflicto bélico mundial y, posteriormente, se convirtió en un contradictorio aliado del régimen mussoliniano denominado como “fascismo cosmopolita”.<sup>4</sup> Si bien es cierto que entre el futurismo y el fascismo hubo vínculos en los que ambos movimientos llegaron a confundirse,<sup>5</sup> reconocidos por el propio Bragaglia,<sup>6</sup> la historiografía contemporánea ha demostrado que los futuristas actuaban con cierta independencia provocando el

---

<sup>1</sup> Comisariada por Claudia Palma y celebrada entre el 30 de junio y 1 de noviembre de 2021, v. <https://lagallerianazionale.com/mostra/anton-giulio-bragaglia-l-archivio-un-visionario> (consultado el 13 de abril de 2022).

<sup>2</sup> *Casa Balla. Dalla casa all’universo e ritorno* (Roma, Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, 17 de junio a 21 de noviembre de 2021), a cargo de Bartolomeo Pietromarchi y de Domitilla Dardi, v. <https://www.maxxi.art/events/casa-balla/> (consultado el 13 de abril de 2022). La Casa d’Arte Balla, sita en via Oslavia 39B, se abrió los fines de semana de la exposición. El 2 de diciembre de 2021 se reabrió y se podrá visitar de miércoles a domingo hasta el 31 de diciembre de 2022.

<sup>3</sup> [https://www.soprintendenzaspecialeroma.it/schede/il-bal-tic-tac-di-giacomo-balla\\_3046/](https://www.soprintendenzaspecialeroma.it/schede/il-bal-tic-tac-di-giacomo-balla_3046/) (consultado el 17 de abril de 2022).

<sup>4</sup> Verdone (1988): 484.

<sup>5</sup> Cioli (2011): 5-56.

<sup>6</sup> “El arte de los futuristas era lógicamente fascista: porque el Fascismo mismo ha salido de la atmósfera intelectual futurista”. Bragaglia (1929c): 83.

recelo de los jerarcas del partido.<sup>7</sup> Por lo tanto, la figura de los hermanos Bragaglia y concretamente la de Anton Giulio, es determinante para comprender el ambiente cultural y político de la Italia de entreguerras y su relación con las nuevas formas artísticas asociadas al futurismo, al dadaísmo y a disciplinas como el cine, la fotografía y el teatro experimental del que gran parte de la crítica consideraba a Bragaglia junto a Luigi Pirandello (1867-1936) como la figura más relevante.

La relación con la vanguardia y el mundo del teatro estaría determinada por su labor como editor y su empeño como gestor y copropietario –junto a su hermano Carlo Ludovico (1894-1998)– de la Casa d'Arte Bragaglia, uno de los espacios determinantes de la vanguardia romana, que se desarrollaría en dos etapas: la primera, de 1918 a 1921, en un apartamento de via Condotti 21 y la segunda, de 1922 a 1930, en el gran local de via degli Avignonesi 7-8 en el que inauguraría el Teatro Sperimentale degli Indipendenti el 18 de enero de 1923, donde puso en escena un repertorio de teatro alternativo, pantomimas y espectáculos de danza.

Su actividad editorial, las casi trescientas exposiciones que se organizaron, las representaciones teatrales y el propio recinto como un espacio de encuentro entre artistas y público fascinado por lo nuevo, convirtieron la Casa d'Arte Bragaglia en un centro de referencia vanguardista internacional como *Der Sturm* o la *Bauhaus*, tal y como señalaba en 1926 el Brooklyn Museum de Nueva York. Giuliana Scimé mantiene que el fenómeno de Bragaglia solo es comparable a las Little Galleries –la 291 Gallery (1905-1917)– de Alfred Stieglitz (1864-1946) en Nueva York.<sup>8</sup>

Este artículo reconstruye la figura de Anton Giulio y la experiencia de su Casa d'Arte así como su trayectoria en el arte, el teatro y sus publicaciones en la Roma de entreguerras, configurando su actividad como uno de los profetas del siglo XX por su atención por las manifestaciones vanguardistas, los nuevos planteamientos teatrales y su incansable labor promocional. Su trayectoria e importancia en el marco de la vanguardia italiana es un ejemplo de que el “futurismo ha tenido un valor cultural positivo en el marco de una época, fruto de sensibilidades distintas y originales”.<sup>9</sup>

## 1. ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Nacido el 11 de febrero de 1890 en Frosinone en una familia de sólida vocación cultural con raíces aristocráticas por parte materna, el gusto por las expresiones artísticas marcaría el devenir de los hermanos Carlo Ludovico, Arturo (1893-1962) y Anton Giulio Cesare Bragaglia (fig. 1), cuya actividad profesional estuvo vinculada al mundo de la cultura.

<sup>7</sup> Berghaus (1996): VII.

<sup>8</sup> Scimé (ed.) (1986): 33.

<sup>9</sup> Serra (2021): 243.



Fig. 1. *Retrato de Anton Giulio Bragaglia.*  
Arturo Bragaglia.  
1924 aprox.  
Mart, Archivio del '900,  
Fondo Fortunato Depero

La familia se trasladó a Roma en 1903 y la influencia paterna determinaría el interés de los Bragaglia por el cine,<sup>10</sup> aunque, a diferencia de sus hermanos y pese a participar del mismo –a los diecisiete años fue ayudante de dirección de Mario Caserini (1874-1920) y Enrico Guazzoni (1876-1949) en la Cines–, Anton Giulio se dedicaría al teatro como empresario y dramaturgo. Junto a sus hermanos frecuentaría los círculos intelectuales romanos del Caffè Aragno (1886-1955) donde iniciaría su carrera periodística en diversos medios, llegando a ser redactor jefe de *Fronte Interno*. Aunque el puesto le exoneraba del enrolamiento en la

<sup>10</sup> Como relataba Carlo Ludovico Bragaglia: “Adolfo Puchin, que era pariente de mi madre, había creado los estudios cinematográficos de la Cines en 1906. Dos años después mi padre fue nombrado director general de la Cines. Entramos en contacto con todas las divas del cine mudo que Arturo y yo comenzamos a fotografiar a partir de 1908”. Scimé (ed.) (1986): 15.

Primera Guerra Mundial, se presentó cinco veces al reclutamiento, siendo rechazado por enfermedad.<sup>11</sup> Fundó dos revistas, *La Ruota* (1915-1917),<sup>12</sup> con intereses en el “panteísmo esotérico”,<sup>13</sup> y *Cronache d'Attualità* (1916-1922), en la que colaborarían los intelectuales más prestigiosos de Italia.

Desde su adolescencia, el carácter independiente de los Bragaglia les haría incursionar en el ámbito de la fotografía y de ahí a la vanguardia mediante el fotodinamismo (fig. 2) cuyos resultados publicó Anton Giulio con dieciséis fotodinámicas de Arturo en *Fotodinamismo futurista* (Roma, Nalato, 1911), experiencia similar a los experimentos cronofotográficos de Eadweard Muybridge (1830-1904) y Étienne-Jules Marey (1830-1904).<sup>14</sup> El fotodinamismo desligaba a la fotografía de la esclavitud de lo inmediato primando “el gesto súbito, el acto cinético [en] una postura mucho más conceptual y filosófica, alejada de la mirada analítica y positivista”<sup>15</sup> con la idea de captar la “sensación del tiempo en el tiempo de las imágenes”.<sup>16</sup> Bragaglia explicaría las diferencias con la cronofotografía y su influencia en el cine contemporáneo en 1929.<sup>17</sup>

Fig. 2. Anton Giulio Bragaglia: “Fotodinámica, cronofotografía e cinema”, *Comoedia. Rassegna Mensile del Teatro*, a. IX, núm. 7, Milán, junio-julio de 1929. Mart, Archivio di Nuova Scrittura, Collezione Paolo della Grazia



<sup>11</sup> Bragaglia (2019): 303.  
<sup>12</sup> “Entre sus colaboradores L. Pirandello, G. D’Annunzio, M. Sera, G. Deledda, M. Maeterlink, R. Kipling el mismo Prampolini y D. Cambelloti”. Salvi (2013): 469.  
<sup>13</sup> Dalle Vacche (2008): 73.  
<sup>14</sup> “La fotodinámica analiza el movimiento de los estados intersticiales de un gesto entre movimientos y momentos; y aquí radica su diferencia respecto al cine, que lo ofrece sintetizado, mientras la cronofotografía lo divide en instantáneas, que configuran su base y no permite observar la trayectoria. Sin embargo, la fuente de la sensación dinámica es la trayectoria, no la instantánea. La fotodinámica niega la instantánea y los antiguos valores de línea y color buscando nuevas sensaciones rítmicas”. Verdone (1986): 43.  
<sup>15</sup> Mulet Gutiérrez / Seguí Aznar (1993): 286.  
<sup>16</sup> Lista (2000): 75.  
<sup>17</sup> Bragaglia (1929a): 17-25.

En 1910 Anton Giulio Bragaglia y Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) se conocieron en el salón milanés de Margherita Sarfatti (1880-1961). Las investigaciones fotodinámicas de los Bragaglia asumieron los principios del *Manifesto tecnico della pittura futurista* (1910)<sup>18</sup> y fueron sostenidas económicamente<sup>19</sup> por el pope futurista, que presentó la muestra *Fotodinamiche* en la Sala Pichetti de Roma en 1912<sup>20</sup> considerando incluirlos como los fotógrafos del movimiento. Pese a su experiencia y su conceptualización teórica en un contexto focalizado en las artes tradicionales, su trabajo, al igual que la pintura de Balla,<sup>21</sup> fue sancionado por Umberto Boccioni (1882-1916),<sup>22</sup> lo que supuso su expulsión del movimiento<sup>23</sup> que provocaría un vacío en la disciplina que solo se cubriría en los años treinta.<sup>24</sup>

En ese periodo, Bragaglia tuvo intereses como la arqueología, el belicismo y el esoterismo. En abril de 1914 publicó en *Humanitas* el artículo “I fantasma dei vivi e dei morti”, en el que hacía una interpretación espiritualista de sus experimentos fotográficos.<sup>25</sup> En 1915 hizo lo propio con *I tedeschi e le canzoni di guerra* y *Spionaggio militare civile e commerciale*, que reflejaban el clima prebélico imperante. Del mismo modo publicó sin firmarlo *Profezie per il 1916 della veggente Contessa Aurelia* (1916).

Vinculado a la esfera futurista sin ser parte de esta, realizaría un corto y tres películas para la Novissima Film de Emidio De Medio, cuyo programa era hacer películas de vanguardia.<sup>26</sup> Al cortometraje *Un dramma nell'Olimpo* (1916) siguieron *Thaïs* (1916) –con escenografía de Enrico Prampolini (1894-1956)–, *Perfido incanto* (1917), “mimodrama de magia moderna”,<sup>27</sup> e *Il mio cadavere* (1917), basado en el libro homónimo de Francesco Mastriani (1819-1891) –también con escenografía de Prampolini–. De todas ellas queda una copia incompleta de *Thaïs* en la Cinémathèque francesa con el título de *Les*

<sup>18</sup> Crispolti (1980): 590.

<sup>19</sup> Guerri (2009): 166.

<sup>20</sup> Tedeschi (2001a): 163.

<sup>21</sup> Lista (2010): 240.

<sup>22</sup> Boccioni pensaba que la fotodinámica chocaba con su teoría de los “stati d’animo”, uno de los grandes temas de la impronta bergsoniana del “dinamismo plastico”. Lista (2009): 331. Por eso convino junto a Carrà, Russolo, Balla, Severini y Soffici la publicación de “Avviso” en *Lacerba*, a. I, núm. 19, Florencia, 1 de octubre de 1913, que condenaba *de facto* la segunda edición de la *Fotodinamismo futurista*. Luti (2000): 211.

<sup>23</sup> San Martín (1992): 291.

<sup>24</sup> Con las aportaciones de Tato (Guglielmo Sansoni, 1896-1974) –que firmaría junto a Marinetti el manifiesto “La fotografía futurista” el 16 de abril de 1930–, Fillia (Luigi Colombo, 1901-1936), Luigi Veronesi (1908-1988) y Bruno Munari (1907-1998) entre otros. Marinetti / Tato (1990): 279; Tedeschi (1990): 276-290.

<sup>25</sup> Tedeschi (2001a): 164.

<sup>26</sup> “Libremos al cinematógrafo de su esclavitud como simple reproductor de la realidad, de los límites de una simple fotografía puesta en movimiento, y convirtámoslo en arte, es decir, en medio de expresión: pintura, escultura, arquitectura, literatura, etc.” Marinetti (1992): 197.

<sup>27</sup> Salaris, 2012: 180.

*possédés*, cuya ficha subraya la codirección de Bragaglia y Riccardo Cassano.<sup>28</sup> Asimismo, la hibridación vanguardista se manifestaba en la intervención de la bailarina Ileana Leonidoff (Elena Sergeevna Pisarevskaya, 1893-1968) que aunaba la experiencia de los Ballets Rusos con las investigaciones futuristas.<sup>29</sup>

*Thaïs*, nombre de la actriz polaca Thais Galizky, era un “diva film”<sup>30</sup> cuyo argumento se desarrollaba “en una atmósfera de aristocrática mundanidad y de actitudes d’annunzianas”<sup>31</sup> a través de un laberinto de imágenes parafuturistas.<sup>32</sup> Es considerada con *Vita futurista* (1916) como la aproximación al cine más relevante del movimiento.<sup>33</sup> Las relaciones de los futuristas con las artes de la reproductibilidad se caracterizaron “por una mezcla de incompreensión del medio e incapacidad material”<sup>34</sup> en las que teorizaron acerca de su renovación y autonomía respecto a las artes tradiciones y a la literatura y cuyos resultados estuvieron alejados de sus pretensiones originales.

## 2. DEL PASADISMO ROMANO A LA CAPITALIDAD DEL MOVIMIENTO

La relación con la ciudad fue uno de los argumentos centrales del futurismo y uno de sus aspectos más problemáticos,<sup>35</sup> al que se hizo mención en el undécimo punto de su manifiesto fundacional.<sup>36</sup> Si Milán fue la primera capital del futurismo italiano, como glosó Marinetti en “La grande Milano tradizionale e futurista”, se podría afirmar que en el imaginario antipasadista de la primera época se reconoce el “examen de la geografía evocada”<sup>37</sup> compuesto por la tríada de las ciudades del pasado, Florencia, Venecia y Roma.<sup>38</sup>

El imaginario romano del futurismo se basaba en su consideración como paradigma de las ciudades del pasado que los futuristas querían destruir metafóricamente como arquetipo de su acervo histórico y cultural, en el que se relacionaba a Roma con el pasado y a Milán con el progreso. Marinetti le había dedicado el ensayo: “Contro Firenze e Roma piaghe purulente della nostra penisola” (1917), que sería transformado en “Contro Roma passatista”.<sup>39</sup> Del

<sup>28</sup> <https://www.cinematheque.fr/film/42502.html> (consultado el 18 de abril de 2022).

<sup>29</sup> Raimondi (2013): 331; D’Amelia (2013): 123-138.

<sup>30</sup> Boschiero / Zanoner (eds.) (2019): 9.

<sup>31</sup> Lista (2001): 64.

<sup>32</sup> Marcus (1996): 63-81.

<sup>33</sup> Rodada en Florencia por Marinetti, Bruno Corra (Bruno Ginanni Corradini, 1892-1976), Balla, Remo Chiti (1891-1971) y Arnaldo Ginna (Arnaldo Ginanni Corradini, 1890-1982), que la dirigió y la produjo, trasladó los principios del manifiesto *La cinematografía futurista* (1916). Lista (2008): 26-46.

<sup>34</sup> San Martín (1992): 195.

<sup>35</sup> Crispolti / Sborgi (1997): 71.

<sup>36</sup> Marinetti (1978): 131.

<sup>37</sup> Ragni (1978): 28.

<sup>38</sup> Pizza (2015): 74-77.

<sup>39</sup> Mondello (1990): 11.

mismo modo Giovanni Papini (1881-1956) le dedicó un encendido discurso en el teatro Costanzi, “Contro Roma e Benedetto Croce” (1913), que consideraba a Roma como “el símbolo mayor y eterno de aquel pasado y arqueología histórica, literaria y política que ha disuelto y atacado la vida más original de Italia”.<sup>40</sup>

Pese a las campañas de desprestigio, Roma se transformaría en la capital del futurismo por causas históricas, artísticas y políticas. De hecho, la epifanía del movimiento surgió de un accidente automovilístico de Marinetti en sus calles.<sup>41</sup> El motivo principal estuvo determinado por la guerra, a la que Italia, tras una campaña intervencionista, se uniría en mayo de 1915. Al contrario que Milán, Roma se encontraba alejada del frente, lo que provocaría que no solo los futuristas se afincaran en la capital, sino que se convirtiera en el refugio de parte de la vanguardia internacional. La guerra, que habían saludado como la única higiene del mundo<sup>42</sup> y en la que se habían alistado en el batallón lombardo de los Volontari Ciclisti e Automobilisti,<sup>43</sup> provocó un cambio de paradigma en el grupo, que perdió en el conflicto a tres de sus máximos exponentes: Umberto Boccioni, Antonio Sant’Elia (1888-1916) y Carlo Erba (1884-1917), además de otros abandonos debidos a su orientación estética y, en menor medida, política: las del grupo futurista florentino –previa al conflicto bélico– que concluiría con el controvertido “Futurismo y marinettismo” en *Lacerba*, a. III, núm. 7, Florencia, 14 de febrero de 1915; el abandono de Gino Severini (1883-1966), Carlo Carrà (1881-1966) y Mario Sironi (1885-1961) a la metafísica de Giorgio de Chirico (1888-1978) y el Novecento de Margherita Sarfatti; y la constitución de un grupo alternativo al milanés encabezado por dos artistas que no habían sido movilizados, Giacomo Balla y Fortunato Depero y, por ende, la creación de dos centros en los que acaecerá esa renovación: la Casa d’Arte Balla y la Galleria Futurista Permanente de Giuseppe Sprovieri. La capitalidad futurista romana facilitaría la relación del futurismo con el gobierno fascista señalando “1922, año en el que el fascismo tomará las riendas de Italia y periodo real en el que el futurismo se mostró interesado en participar en política”.<sup>44</sup> En 1924 Marinetti cerró la *casa rossa* en corso Venezia 61 que quedaría ligada para siempre al primer futurismo.<sup>45</sup>

El espacio en el que se desarrollaron la mayoría de las manifestaciones culturales futuristas fue la galería de Sprovieri en via Tritone 125. Si su actividad principal fueron las exposiciones, también hubo declamación de palabras en libertad, conferencias y espectáculos. En cuanto a la Casa d’Arte de Giacomo Balla, su primera sede se constituyó en via Paisiello, en una intervención en que

<sup>40</sup> Papini (2008): 428-440.

<sup>41</sup> Marinetti (1998): 286-289.

<sup>42</sup> Marinetti (1998): 233-341.

<sup>43</sup> Lopez (1995): 21.

<sup>44</sup> Aurrekoetxea (2019): 7.

<sup>45</sup> Salaris (2013): 101.



la pintura contaminaría sus paredes y su mobiliario, un espacio público y privado que condicionaría al resto de casas de arte y oficinas artísticas ligadas al futurismo en la segunda parte del movimiento.

### 3. LA CASA D'ARTE BRAGAGLIA EN VIA CONDOTTI 21 (1918-1921)

En 1917 Carlo Ludovico y Anton Giulio concibieron una galería de arte de vanguardia en línea con las experiencias de Sprovieri y de la Casa d'Arte Balla.<sup>46</sup> El problema financiero se resolvió con los derechos devenidos de los libros de Anton Giulio y la pensión de guerra de Carlo Ludvico,<sup>47</sup> reuniendo doce mil liras con las que alquilaron el local en el que fundaron la Casa d'Arte Bragaglia, un modesto apartamento en la primera planta de via Condotti 21, con cuatro habitaciones que no eran particularmente espaciaosas,<sup>48</sup> un salón y un pasillo. La apertura estuvo precedida “de una campaña promovida por nuestros amigos periodistas y críticos de los periódicos de la capital, con la intervención del Ministerio de Instrucción Pública [...] el 4 de octubre de 1918 inauguramos la Galería con la *Mostra del pittore Giacomo Balla*”.<sup>49</sup> La apertura de la muestra de Balla respondía al prestigio del artista y a su amistad, reflejada en la *Fotodinamica di Balla davanti al Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912). Las invitaciones se hicieron en tarjetas manuscritas y en la inauguración participaron los músicos Francesco Malipiero (1882-1973), Alfredo Casella (1883-1947) y Franco Casavola (1891-1955).

El programa de actividades de la Casa d'Arte Bragaglia se concentró en las exposiciones de arte, las representaciones teatrales y los proyectos editoriales. Las exposiciones fueron en su mayoría de artistas de vanguardia que despuntaban, pero eran poco apreciados por la crítica. Pese a la relevancia de los pintores lograron un discreto resultado económico, por lo que sus actividades tuvieron que diversificarse para buscar otras fuentes de financiación, si bien es cierto que los problemas económicos estuvieron siempre a la orden del día y la principal vía de financiación fue la venta de las fotografías de los Bragaglia.<sup>50</sup>

Para establecer acuerdos con otras galerías desarrollaron un programa de visitas a las capitales europeas turnándose en los viajes para que uno de ellos estuviera presente en la sede romana. Carlo hizo relaciones con galerías centroeuropeas, mientras que Anton Giulio hizo lo propio con directores de cine y teatro franceses. En esta etapa se montaron setenta y una exposiciones entre las que destacaron en 1918 las de Balla y la de Francesco (1884-1977) y Pasqualino Cangiullo (1900-1975) “[...] un experimento de notable resonancia que se encuadra

<sup>46</sup> Crispolti (1989): 9-2; Dardi / Pietromarchi (eds.) (2021): 32-45.

<sup>47</sup> Tedeschi (2001b): 165.

<sup>48</sup> Tomasevic (2021): 52.

<sup>49</sup> Verdone *et alii* (1990): 27.

<sup>50</sup> Scimé (ed.) (1986): 16.

en las modernas investigaciones expresivas, conectándose también con las actividades del dadaísmo del que [Francesco] Cangiullo había firmado el manifiesto fundacional de 1916”.<sup>51</sup> En 1919 expusieron entre otros Fortunato Depero (1892-1960) –que realizaría tres muestras más hasta 1921–; Giorgio De Chirico –en un momento en que no había interés por la pintura metafísica–;<sup>52</sup> Emilio Notte (1891-1982); Mario Sironi –en una de sus últimas muestras futuristas, ya que iniciaría la aventura del “Gruppo dei sette”– y Gino Galli (1893-1954). En 1920 destacaron Opolsky, seudónimo de Sigismondo Olesievich, al que Bragaglia conoció en Budapest e invitó a colaborar en las *Cronache d’Attualità* ilustrando gran parte de sus ediciones; Julius Evola (1898-1974) y los dadaístas;<sup>53</sup> Filippo De Pisis (Luigi Filippo Tibertelli, 1896-1956) –de su época de formación–;<sup>54</sup> Max Beckmann (1884-1950) y los modernos alemanes; Gustav Klimt (1862-1918) y Egon Schiele (1890-1918); Gerardo Dottori (1884-1977) y Johannes Itten (1888-1967). Como había sucedido el año anterior, el interés primordial de los Bragaglia se trasladó de la vanguardia italiana a la internacional con muestras de Ossip Zadkine (1890-1967), los Modernos húngaros, Jóvenes futuristas y Artistas rusos, última muestra de la sede de via Condotti. Los Bragaglia expusieron sus fotodinámicas en seis ocasiones, la primera el 7 de diciembre de 1918, lo que supuso una nueva orientación en sus exposiciones. La muestra provocó una irónica reseña en el *Giornale d’Italia* del 11-12 de diciembre de 1918: “después de tantos años de luchas futuristas –se ha montado– una exposición pasadista”.<sup>55</sup>

La redacción de *Cronache d’Attualità* se trasladó a la sede de la Casa d’Arte Bragaglia. La revista, fundada en abril de 1916 con el patrocinio de Emidio De Medio, fue una publicación de periodicidad irregular con formato de diario ligada a todas las tendencias de vanguardia (figs. 3-4). La revista dejaría de editarse entre 1917 y 1918, reiniciando actividades en febrero de 1919, con una segunda serie a cargo de la Impresa Editoriale de Ugoletti que editaba las publicaciones *Roma futurista* (septiembre 1918-mayo 1920) y *Dinamo* (febrero-octubre de

<sup>51</sup> Verdone *et alii* (1990): 123.

<sup>52</sup> “Anton Giulio Bragaglia [...] me había ofrecido hacer una exposición de mis pinturas metafísicas, de las que había traído de Ferrara un cierto número de ejemplares [...] La exposición tuvo un éxito mediocre. Se vendió solamente un cuadro: el único cuadro no metafísico de la exposición, que era un retrato de jovencita. El comprador fue el profesor Angelo Signorelli que, prudentemente, escogió la pintura menos metafísica de la exposición [...] Mi exposición en la galería Bragaglia fue casi una ruina por lo que respecta a las ventas. Sin embargo, los visitantes fueron bastante numerosos. De Chirico (2004): 118-121.

<sup>53</sup> Evola expuso cincuenta y cuatro pinturas “subdivididas en tres grupos, *Tendenze di idealismo sensoriale*, relativas a las obras ejecutadas entre 1915 y 1918, ligadas a las visiones dinámicas y materialistas del movimiento futurista, cercanas al estilo de Balla y de los autores del “segundo futurismo”, y *Tendenze di astrattismo* de la fase abstracta de ascendencia alquímica –los llamados *Paesaggi interiori*–, en los que ha reconocido la correspondencia con el hermetismo que atribuye a Dada”. Tedeschi (2001c): 422.

<sup>54</sup> Ferrari (2000): 128.

<sup>55</sup> Verdone *et alii* (1990): 128.

1919).<sup>56</sup> En 1920 tuvo otra interrupción, volviéndose a publicar en enero desde 1921 hasta diciembre de 1922 en el que la revista redujo su formato.

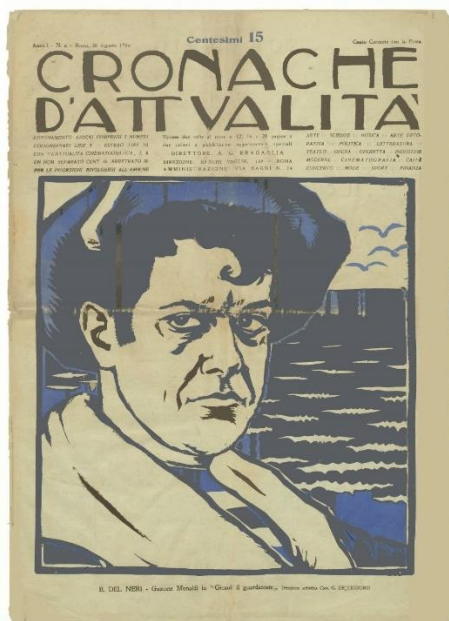


Fig. 3. *Cronache d'Attualità*, a. I, núm. 6, Roma, 30 agosto de 1916. Portada de Edoardo del Neri

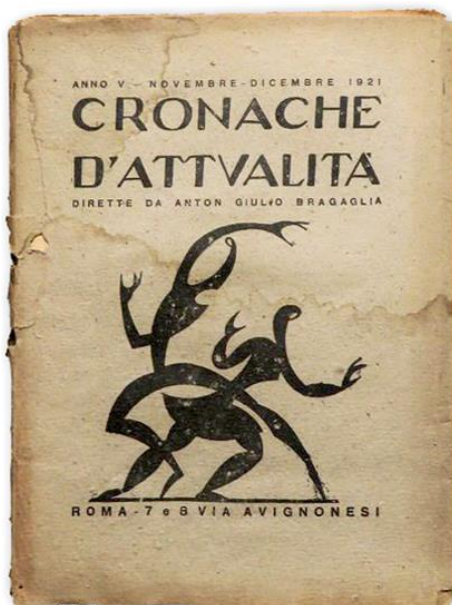


Fig. 4. *Cronache d'Attualità*, a. V, Roma, noviembre-diciembre de 1921. Portada de Ernesto Maurizio Eggert

Pese a que simpatizaba con el futurismo, *Cronache d'Attualità* concentró sus intereses en la vanguardia y se desempeñó con “autonomía en un clima cultural cosmopolita y moderno”.<sup>57</sup> La publicación no estuvo dedicada a una única estética y trasladó el espíritu de la época a través de las actividades de futuristas, dadaístas y de los pintores metafísicos, además de reseñar los mejores exponentes de la vanguardia europea. La publicación se configuraba, en sus palabras, como: “un campo libre de discusión. No constituyendo una «escuela» y guardándonos atentamente de catequismos de nuevas combinaciones, nosotros no tenemos necesidad de hacer movimientos tendenciosos. Nosotros tenemos los golpes misteriosos y subterráneos y no miramos más que a los ideales simples de la libre vida del arte”.<sup>58</sup>

Entre los futuristas, Depero fue un colaborador asiduo, además de Paolo Buzzi (1874-1956), Luciano Folgore (1888-1966) y Balilla Pratella (1880-1955), que publicó “L’avenire della musica italiana” el 5 de marzo de 1919.<sup>59</sup> La tercera

<sup>56</sup> Salaris (2012): 595-605 y 191-197.

<sup>57</sup> Salaris (2012): 180.

<sup>58</sup> Porto (2001): 334.

<sup>59</sup> Porto (2001): 333.

serie de la revista fue la que más espacio dedicó al futurismo, con la sección “Cronache futuriste” firmada por Marinetti. De Chirico publicó “Noi metafisici” el 15 de febrero de 1919 y Filippo De Pisis colaboraría con algunos escritos. *Cronache d’Attualità* y la Casa d’Arte Bragaglia abonaron el campo del dadaísmo romano a partir del artículo homónimo de Francesco Flora (1891-1962) en el número de noviembre y diciembre de 1921. Bragaglia se convertiría en el anfitrión del dadaísmo a partir de tres tráfugas futuristas: Julius Evola –muy activo en la capital en ese periodo– y los mantuanos Aldo Fiozzi (1894-1941) y Gino Cantarelli (1899-1950), que habían publicado la revista *Procellaria* (1917). De hecho, fue el propio Evola quien desafiaría la primacía del futurismo anunciando el fin del movimiento y difundiendo el dadaísmo en Roma entre los exponentes del segundo futurismo:<sup>60</sup> “Il Futurismo è morto. Di che cosa? Di Dada”,<sup>61</sup> que demostraba la adhesión de la Casa d’Arte a otras tendencias de vanguardia como la metafísica y los neoclásicos tal y como Bragaglia especificó en “Pellegrini di ritorno”.<sup>62</sup>

La Casa d’Arte Bragaglia tuvo una vocación lúdica y en el apartamento de Condotti se reunieron futuristas de las facciones artísticas y políticas, dadaístas, metafísicos y novecentistas. Anton Giulio Bragaglia no se plegó a ninguna influencia y se mantuvo equidistante de los grupos y cenáculos que pudiesen coartar su libertad. La actividad devenida de la redacción de la revista hizo que las manifestaciones teatrales y de night-club de la casa fueran denominadas el *Cabaret della Gallina a tre zampe*<sup>63</sup> que acogió un sinnúmero de actividades, entre las que destacó un estudio de fotografía. El intercambio de ideas, las discusiones y el ruido de los espectáculos provocaron las protestas vecinales por la frecuencia y el alboroto de las visitas de los Fasci Politici Futuristi y de los Arditi de Mario Carli (1888-1935): “fue una «cueva» de intelectuales, artistas y políticos –escribe Mario Verdone– que el vecindario calificaba de «anarquistas» por las acaloradas reuniones provocadas por polémicas de carácter artístico y político”.<sup>64</sup>

#### 4. LA CASA D’ARTE BRAGAGLIA EN VIA DEGLI AVIGNONESI 7-8 (1922-1930)

Anton Giulio Bragaglia atendió a los más variopintos intereses como el ocultismo y la arqueología –una afición que arrancaba desde su adolescencia y que le hizo ganarse el apelativo de “arqueólogo futurista”–.<sup>65</sup> La inclinación por esta, la falta de espacio del apartamento de via Condotti y las quejas de los

<sup>60</sup> Avanzi (2022): 19.

<sup>61</sup> Mondello (1990): 47.

<sup>62</sup> Bragaglia (1921): 39-40.

<sup>63</sup> Passamani (1981): 158; Scudiero (2009): 233.

<sup>64</sup> Verdone (1965): 33.

<sup>65</sup> Verdone (1965): 33.

vecinos<sup>66</sup> influyeron en el traslado a los sótanos de las antiguas termas romanas en la sede de la via degli Avignonesi en 1922. Los Bragaglia habían visitado las Termas de Septimio Severo (146-211 d. C.) situadas en los subterráneos de los palacios Tittoni y Vassalli (s. XVII), denominadas el Termal de Palladio, ya que Andrea Palladio (1508-1580) las estudió antes de ser soterradas.

Las termas habían sido recuperadas parcialmente por el senador Roberto Lanciani (1845-1928)<sup>67</sup> y los Bragaglia, pensando en las posibilidades que ofrecía el espacio, invirtieron sus recursos para poder diseñar la nueva sede de su Casa d'Arte. Una vez que se hicieron con la propiedad, continuaron los trabajos de ampliación de los sótanos hasta la via degli Avignonesi, configurando su planta definitiva.

En cualquier caso, y como señalan las ilustraciones de Opolsky en el número de agosto-octubre de 1921 de *Cronache d'Attualità*, reproducidas posteriormente en *La maschera mobile* en 1926, una vez que concluyeron las labores de recuperación,<sup>68</sup> el espacio resultante fue estilísticamente similar al de los grabados de la serie de las *Carceri d'invenzione* (1761) de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), con lo que cualquier intervención decorativa quedaba circunscrita al carácter barroco de las mismas. Los trabajos de adaptación y decoración le fueron encargados al arquitecto livornés Virgilio Marchi (1895-1960), uno de los discípulos más avanzados de Balla, que había sido captado por Marinetti durante la Primera Guerra Mundial y había presentado una muestra de sus dibujos en el Regimiento de Bombardeiros de Sassuolo.<sup>69</sup> En el número de agosto-septiembre-octubre de 1921 de las *Cronache d'Attualità* se anunció la apertura de la nueva sede y Marchi publicó el artículo "Scenografía futurista", que ilustró con proyectos de la *Città futurista*. Desparecidas las grandes figuras del primer futurismo arquitectónico –Sant'Elia y Mario Chiattonne (1891-1957)–, Marchi se había convertido en el arquitecto de referencia y planteó nuevas teorías futuristas en decenas de artículos en las revistas *Roma futurista*, *Dinamo*, *Oggi e domani*, *Noi*, *Fiera letteraria*, *La stirpe*, *Scenario*, *Quadrivio*, *Cronache d'Attualità* y los periódicos *L'Impero*, *Il Lavoro d'Italia*, *La Patria* e *Il Nuovo Giornale* y los libros *Architettura futurista* (1924) e *Italia nuova, architettura nuova* (1931) editados por Franco Campitelli de Foligno.

Bragaglia concibió la nueva sede degli Avignonesi como un espacio polivalente que continuaría con las exposiciones, los espectáculos y las conferencias de via Condotti (figs. 5-6), a los que añadiría un bar para reuniones, un restaurante y un cabaré. Restaurante y cabaré tuvieron la finalidad de obtener recursos financieros que patrocinaran las deficitarias actividades culturales. En este sentido, Bragaglia le sugirió a Marchi construir un teatro con una platea

<sup>66</sup> Giacotti (1997): 27.

<sup>67</sup> Verdona *et alii* (1990): 32.

<sup>68</sup> Bragaglia (1926): 29-47.

<sup>69</sup> Silingardi (2016): 65-74.

móvil para optimizar el cabaré y, una vez que concluyeran los espectáculos, la pequeña platea inclinada hacia el palco escénico se elevaría para nivelarse formando un gran salón para el restaurante.



Fig. 5.  
*Inauguración con Marinetti y los futuristas en la Casa d'Arte Bragaglia.* Arturo Bragaglia. 1922. Fotografía b/n. 120 x 170 mm. Mart, Archivo del '900, Fondo Fortunato Depero.



Fig. 6.  
*Casa d'Arte Bragaglia.* Anónimo. 1922. Fotografía b/n. 120 x 170 mm. Mart, Archivo del '900. Fondo Fortunato Depero

La intervención de Marchi constituyó la primera materialización de la arquitectura futurista condicionada por el espacio preexistente y el carácter piranesiano del mismo, que reconocía en algunos ensayos de la época como “Scoperta d’una terme”, los capítulos del inédito *Scorci futuristi*<sup>70</sup> y el capítulo “Le architetture della Casa d’Arte Bragaglia a Roma”<sup>71</sup> de *Architettura futurista*. Marchi señalaba el reto de elaborar una decoración en un espacio misterioso ligado a la vida simultánea y metropolitana<sup>72</sup> que favorecía el trabajo de los obreros que se debían enfrentar a una propuesta constructiva alejada del tradicionalismo. El 2 de abril de 1922, en los días previos a la apertura, Bragaglia declaró a *Le Maschere*, que la intervención de Marchi y el estilo de la nueva sede configuraría un espacio que facilitaría el intercambio entre lo antiguo y lo contemporáneo: “será romano y moderno a la vez”.<sup>73</sup> En cualquier caso, la nueva sede fue la adaptación decorativa a unos sótanos barrocos muy alejados de las perspectivas metropolitanas que se habían desarrollado en la segunda década del siglo (figs. 7-8) como señaló con ironía Wolfgang Pehnt.<sup>74</sup>



Figs. 7-8. Casa d'Arte Bragaglia, bar del Teatro Sperimentale degli Independenti. Foto Bragaglia. 1921

<sup>70</sup> Torelli Landini (2009): 33-51.

<sup>71</sup> Godoli / Giacomelli (eds.) (1995): 93-95.

<sup>72</sup> Godoli / Giacomelli (eds.) (1995): 95.

<sup>73</sup> Verdone (1965): 35.

<sup>74</sup> “[Marchi] construyó un bar de teatro en el laberinto de bóvedas subterráneas y pasadizos de las termas romanas de la via degli Avignonesi. Forró los viejos muros romanos con un caparazón de hormigón, aprovechó las irregularidades de las ruinas para crear una planta libre e introdujo una misteriosa iluminación indirecta. En lugar de esa entrada en la nueva era de la técnica prometida por Marinetti y sus amigos, el primer edificio futurista fue una extraña mezcla de cueva romántica y reforma a secas”. Pehnt (1975): 178.

Además del trabajo del livornés, hubo intervenciones en la decoración de Balla, Depero, Prampolini –que había diseñado la sede y el mobiliario de su Casa d'Arte Italiana (1918-1921) codirigida con el crítico de arte Mario Recchi– e Ivo Pannaggi (1901-1981), cuyos paneles decoraban el Bar americano, con lo que Bragaglia reivindicaba la importancia de las artes aplicadas provocada por la interpretación del manifiesto “Ricostruzione futurista dell'universo” firmado por Balla y Depero el 11 de marzo de 1915 y que se plasmaría igualmente en los cabarés futuristas del *Bal Tik Tak* a cargo de Giacomo Balla y Ugo Paladini<sup>75</sup> y el *Cabaret del Diavolo* de Fortunato Depero y Gino Gori (1876-1952).<sup>76</sup>

En este periodo, la Casa d'Arte Bragaglia tuvo una actividad muy intensa en todos los ámbitos y las exposiciones se organizaron en tres salas, una dedicada a la pintura del XIX y las otras al siglo XX<sup>77</sup> que reflejaban la tensión entre las diversas tendencias artísticas de la vanguardia y que fueron paulatinamente desplazadas por manifestaciones más conservadoras (fig. 9). Entre las muestras de 1922 destacaron la de Arnold Böcklin (1827-1901) –que había desarrollado su carrera en Fiesole, cerca de Florencia–, Prampolini, Ottone Rosai (1895-1957) y la gran exposición que se le dedicó Umberto Boccioni que reivindicaba la actualidad de su pintura y su figura en la genealogía del futurismo y el arte contemporáneo.<sup>78</sup>



Fig. 9. Casa d'Arte Bragaglia, Galleria Futurista con el techo luminoso diseñado por Giacomo Balla

(en la imagen, durante la exposición individual de Růžena Zátková: en la columna aparece *Marinetti in bianco e nero*, 1921-22).

Arturo Bragaglia. 1922.  
Mart, Archivio del' 900,  
Fondo Mino Somenzi

<sup>75</sup> Mancebo Roca (2022a): 77-90.

<sup>76</sup> Ruta (1985): 27-37; Mancebo Roca (2022b): 160.

<sup>77</sup> Mattiacci (2018): 104.

<sup>78</sup> “Ataques y contraataques de nuevas ideas. Cada dibujo es un desafío. Cada lienzo es una cuadrícula a la que se aferra la heroica voluntad de innovación de Boccioni bajo el bombardeo masivo de los cretinos pasadistas”. Marinetti (1922): 4.



En 1923 destacaron las exposiciones de Massimo Campigli (1895-1971), Antonio Sant'Elia e Ivo Pannaggi. En 1924 son reseñables las de Luigi Bartolini (1892-1963) y Antonio Donghi (1897-1963), montada en diciembre de ese año y que tendría un gran éxito de crítica y público. En 1925 expusieron entre otros De Pisis en marzo y Gregorio Sciltian (1900-1985). Bragaglia fomentó las relaciones entre contrarios para beneficiar el surgimiento de nuevas propuestas, relaciones e hibridaciones entre ellas. Sirva como ejemplo la exposición que realizó en 1929 de diversas tendencias del periodo: las ligadas al impresionismo con Luigi Amato (1898-1961), Nino Bertolotti (1889-1971) y Bartolini; los pintores del “realismo mágico” Gisberto Ceracchini (1899-1982), Francesco Di Cocco (1900-1989), Donghi, Riccardo Francalancia (1886-1965), Cipriano Oppo (1891-1962), Carlo Socrate (1889-1967), Luigi Trifoglio (1888-1939) y Francesco Trombadori (1886-1961) y la de los pintores de la Scuola romana Mario Mafai (1902-1965), Renato Marino Mazzacurati (1907-1969), Scipione (Gino Bonichi, 1904-1933) y Antonietta Raphaël (1895-1975). En 1930 expuso Trilluci (Umberto Maganzini, 1894-1965), ejemplo paradigmático de un futurista convertido en tradicionalista. Por otra parte, Trombadori y Francalancia fueron habituales de las actividades de la Casa d'Arte, mientras Socrate, Ceracchini, Di Cocco, Trifoglio y Ferrazzi (1891-1978) fueron los artistas que expusieron un mayor número de veces hasta completar las doscientas setenta y cinco muestras que organizó Bragaglia.

La multiplicación de las actividades determinó, por ende, las de las ediciones. *Cronachè d'Attualità* comenzó a publicar todo tipo de crónicas mundanas y de ahí nació una segunda publicación, el *Bolletino della Casa d'Arte Bragaglia*, bimensual de dieciséis páginas publicado entre 1921 y 1924 como apéndice de la revista. El boletín se convertiría posteriormente en el breviarío romano *Index rerum virorumque prohibitorum* —que se remitía solo a los abonados— con el subtítulo de “Arte, scienze, musica, arte decorativa, politica, letteratura, teatro, opera, operetta, industrie moderne, cinematografia, caffè concerto, mode, sport, finanza” (fig. 10). El *Index* constituiría el “apéndice a la tercera y última serie de las *Cronache d'Attualità* y desde octubre de 1923 a diciembre de 1928 se presentó en editorial autónoma con más de cien fascículos desarrollando la función de boletín de la Casa d'Arte Bragaglia”.<sup>79</sup> Se editaría irregularmente durante seis años con portadas de Enrico Prampolini y entre sus colaboradores se encontraban todos aquellos que frecuentaban la Casa d'Arte y el teatro:<sup>80</sup> Pannaggi, Bartoli y los escritores Corrado Alvaro (1895-1956), Curzio Malaparte (Kurt Erich Suckert, 1898-1957) y Orio Vergani (1898-1960). Con un espíritu burlesco e irreverente, fue un panfleto satírico y un instrumento esencial para conocer el clima artístico y literario de la época y sus artículos estaban ilustrados con caricaturas y retratos de los protagonistas.

<sup>79</sup> Salaris (2012): 1009.

<sup>80</sup> Verdone (1965): 31-33.



Fig. 10. *Index rerum virorumque prohibitorum*, a. VI, núm. 84, Roma, 15 de marzo de 1924

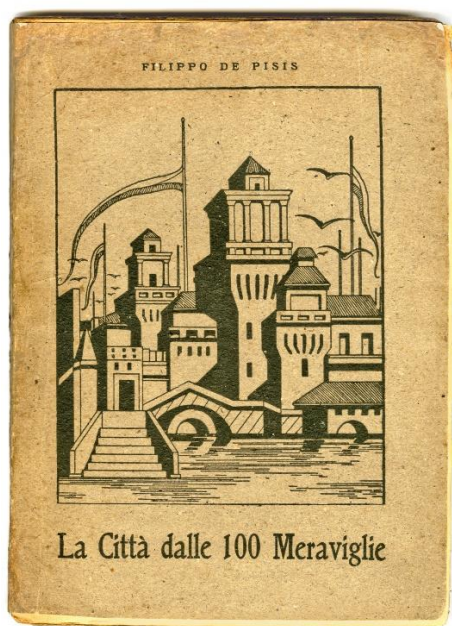


Fig. 11. Filippo De Pisis: *La Città dalle 100 Meraviglie*. Roma, Casa d'Arte Bragaglia, s. a. Mart, Archivio di Nuova Scrittura, Collezione Paolo della Grazia

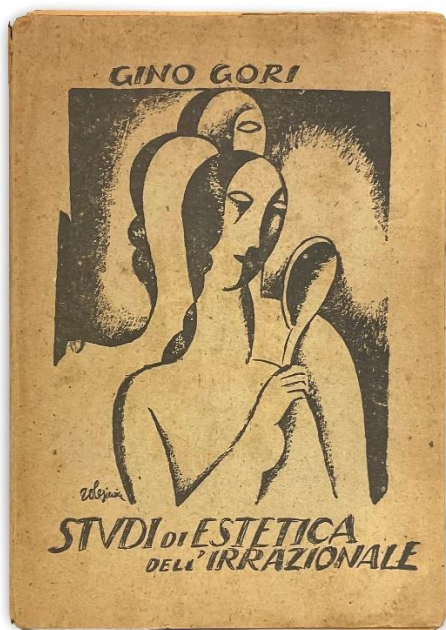


Fig. 12. Gino Gori: *Studi di estetica dell'irrazionale*. Roma, Casa d'Arte Bragaglia, 1921. Portada de Sigismondo Olesievich, Mart, Archivio di Nuova Scrittura, Collezione Paolo della Grazia

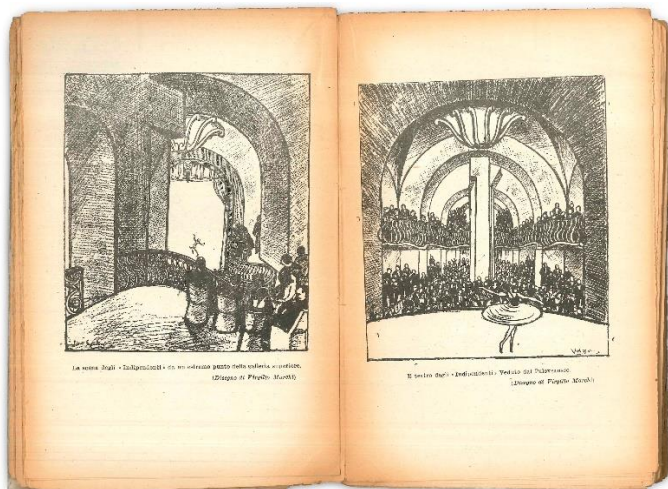
Entre 1921 y 1924, Anton Giulio Bragaglia editaría una serie de monografías de Sigismondo Olesievich, Augusto Jandolo (1873-1952), Filippo De Pisis –*La Città dalle 100 Meraviglie* (fig. 11), libro metafísico con ecos de su Ferrara natal

que tardó en gestarse un año y se publicó a finales de 1922 o inicios de 1923—, Arturo Onofri (1885-1928) y Gino Gori (fig. 12), muy cercano a los intereses irracionistas de Bragaglia que, por influencia de este, iniciaría la aventura metafísica del *Cabaret del Diavolo*. En las mesas de la “gruta” Alberto Moravia (1907-1990) escribió su “precoz afirmación”<sup>81</sup> *Gli indifferenti* (1929), “cuyas páginas mezclan juegos de claroscuros, las influencias expresionistas y cubistas y las innovaciones de la gran novela europea”,<sup>82</sup> que le consagraría como uno de los grandes autores contemporáneos y en la que Moravia señaló su intención de hacer uso de la técnica teatral de la novela.

## 5. EL TEATRO SPERIMENTALE DEGLI INDEPENDENTI

El 18 de enero de 1923 y bajo el patronazgo del Subsecretario de Estado para las Bellas Artes, Bragaglia fundó el Teatro Sperimentale degli Indipendenti estructurado por Marchi y cuyo resultado, al igual que la Casa d'Arte, estuvo a medio camino entre la tradición y la vanguardia.<sup>83</sup> Bragaglia comentaba retrospectivamente que el arquitecto dio “al antiguo local romano un aspecto borrominiano y berninesco, diseñó una graciosa balconada de gusto del Setecientos” (fig. 13).<sup>84</sup> Marchi consideró en su proyecto un espacio transformable, como explicaba en 1924: “nos hemos propuesto organizarlo de manera sencilla, con estructuras fácilmente transportables y reutilizables en varios desarrollos escénicos, para economizar medios”.<sup>85</sup>

Fig. 13. *Dos vistas del Teatro Sperimentale degli Indipendenti* (reproducidas en Anton Giulio Bragaglia: *La maschera mobile*. Foligno, Campitelli, 1926, pp. 26-27). Virgilio Marchi. Mart, Archivio di Nuova Scrittura, Collezione Paolo della Grazia



<sup>81</sup> VV.AA. (eds.) (2013): 444.

<sup>82</sup> Grandelis (2018): 166.

<sup>83</sup> Godoli / Giacomelli (eds.) (1995): 93-98.

<sup>84</sup> Verdone (1965): 37.

<sup>85</sup> Godoli / Giacomelli (eds.) (1995): 98.

El Teatro Sperimentale degli Indipendenti supuso el desplazamiento de la centralidad de las actividades expositivas a las teatrales, para las que Bragaglia, por sus buenas relaciones con el régimen, obtuvo financiación privada y pública –en 1927 recibió una ayuda de cincuenta mil liras por parte del estado que gastó en material escenográfico–.<sup>86</sup> A este respecto existen criterios diferentes entre el testimonio de su hija adoptiva y el de Carlo Ludovico, puesto que este señala el patrocinio de Benito Mussolini (1883-1945) en los momentos financieros más delicados.<sup>87</sup>

A través del Teatro Sperimentale degli Indipendenti, Bragaglia quiso resolver los problemas asociados a la dirección teatral, buscando contentar al público intelectual que lo frecuentaba.<sup>88</sup> El promotor pretendió desligar la dramaturgia de los condicionantes tradicionales y académicos a través de lo que consideraba “el absoluto-visual-dinámico”.<sup>89</sup> Entre sus innovaciones privilegió el teatro sin pintar –la escenoplástica– y el cromatismo basado en las luces psicológicas.<sup>90</sup>

Los Indipendenti fueron inaugurados por *Siepe al Nord-Ovest. Farsa in prosa e musica*, una obra para guiñoles de Massimo Bontempelli (1878-1960), que iniciaría un programa ecléctico que incluyó representaciones clásicas y de vanguardia. Se representaron piezas de Carlo Goldoni (1707-1793), Anton Chéjov (1860-1904), Iván Turguenév (1818-1883), Alfred Jarry (1873-1907), Guillaume Apollinaire (1880-1917), Marinetti, Ardengo Soffici (1879-1964), Ivo Pannaggi, Umberto Barbaro (1902-1959), los simbolistas Jules Laforgue (1860-1887) y Prosper Merimée (1803-1870), August Strindberg (1849-1912), Arthur Schnitzler (1862-1931), Maurice Maeterlink (1862-1949), Georg Büchner (1813-1837), Miguel de Unamuno (1864-1936), Luigi Pirandello, Karel Čapek (1890-1938), Bertold Brecht (1898-1956), el predadaísta Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974) e Italo Svevo (Aron Hector Schmitz, 1861-1928). Bragaglia dio espacio tanto a los clásicos como a las formas populares de la tradición teatral italiana, puesto que fue un estudioso de la comedia del arte, las máscaras romanas –de las que publicaría un estudio en 1943– y la historia de la escenografía. Bragaglia mantenía en 1929 que los Indipendenti “han creado *ex novo* modos de expresión desprejuiciados y modernos para la dicción y la acción, por un lado, y para la ambientación de las obras dramáticas o de danza, entre atmósferas cromáticas y psicológicas adecuadas”.<sup>91</sup> Del mismo modo subrayaba que había sido uno de los grandes experimentos de la vanguardia y “con medios

<sup>86</sup> Bragaglia (2019): 305.

<sup>87</sup> “Era el periodo fascista y Mussolini era el ministro de Asuntos Exteriores, y nos dio el dinero y nosotros pudimos abrir todas estas cosas: la gran sala del Teatro Sperimentale degli Indipendenti, en las salas el antiguo bar, exposiciones”. Scimé (ed.) (1986): 17.

<sup>88</sup> Fonti (2006): 87-88.

<sup>89</sup> Bragaglia (2019): 305.

<sup>90</sup> Verdone (1992): 435.

<sup>91</sup> Bragaglia (1929c): 36.

misteriosos, pero notoriamente empíricos y rudimentarios, ejecutamos efectos de primer orden”.<sup>92</sup>

El ambicioso programa teatral, así como las actividades de la casa de arte y su proyecto editorial (fig. 14) provocaron una primera crisis financiera en 1923. En 1930 hubo otra más profunda que, como reconoce Carlo Ludovico Bragaglia, fue cubierta a fondo perdido entre dos y tres años por Benito Mussolini concienciado de la importancia cultural del espacio. El Teatro Sperimentale degli Independenti fue uno de los escasos teatros que funcionó en Italia con regularidad durante el periodo de entreguerras.

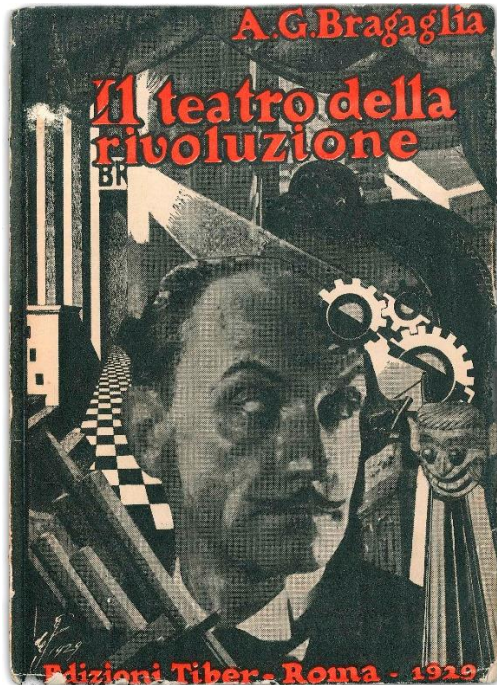


Fig. 14. Anton Giulio Bragaglia:  
*Il teatro della rivoluzione.*  
Roma, Tiber, 1929.  
Portada de Enrico Prampolini.  
Mart, Archivio di Nuova Scrittura,  
Collezione Paolo della Grazia

Con la clausura del Teatro y de la Casa d'Arte Bragaglia finalizó también la colaboración entre los hermanos. A partir de 1931 Carlo Ludovico se concentrará en la dirección cinematográfica y Anton Giulio lo hará en el campo teatral. En 1931 Anton Giulio trasladó su actividad a un nuevo local en Piazza Mignanelli donde desarrolló actividades teatrales y expositivas hasta los años cincuenta alejándose del espíritu subversivo y experimental que caracterizó la época heroica del que fue denominado “animador teórico de la antiteoría”.<sup>93</sup> En Piazza Mignanelli continuaron las exposiciones durante veinte años más en el marco de Bragaglia Fuori Commercio.

<sup>92</sup> Bragaglia (1929c): 176.

<sup>93</sup> Fonti (1992): 60.

## CONCLUSIONES

La Casa d'Arte Bragaglia fue uno de los centros neurálgicos de la vanguardia romana que se proyectaría como uno de los espacios de referencia internacional. A partir de sus condicionantes culturales familiares, su experiencia cinematográfica, así como por su vínculo con el núcleo del futurismo milanés, los hermanos Bragaglia se convertirían en una parte relevante de la iconosfera cultural capitalina mediante su fecunda relación con los intelectuales de la ciudad y de su incansable labor periodística y editorial.

A través de la Casa d'Arte Bragaglia en sus dos sedes y el Teatro Sperimentale degli Independenti concretaron sus intereses intelectuales. En la sede de via Condotti establecieron una galería comercial en la que convergieron las figuras emergentes del futurismo, el naciente dadaísmo, y aquellos artistas que iniciarían los distintos procesos del retorno al orden tras el conflicto bélico mundial. La calidad de sus actividades quedó ejemplificada en la trayectoria de la mayoría de los creadores que expusieron en sus salas, que se convertirían, en pocos años, en figuras destacadas del arte internacional. Otros espacios de vanguardia recogieron su testigo como receptáculo de gran parte de las propuestas artísticas y escénicas más relevantes del periodo.

La segunda sede en via degli Avignonesi certificó el desplazamiento de la galería –con un programa de muestras cada vez más influido por propuestas más conservadoras–, a los espacios lúdico-culturales como fueron el cabaré, el restaurante y las actividades teatrales. La dramaturgia en todas sus formas, clásicas y vanguardistas, conformaron la ambiciosa programática que posibilitó el programa del Teatro Sperimentale degli Independenti. Si es cierto que Anton Giulio Bragaglia quiso renovar el teatro y las formas del arte, en esa idea de “teatralizar el teatro” como apuntó en su obra *Del teatro teatrale ossia del teatro* (1929), en la que reconocía la influencia del teatro de la sorpresa futurista,<sup>94</sup> su propuesta estuvo determinada por el pasado que reflejaban las antiguas termas romanas de Septimio Severo en las que Marchi diseñó su sede futur-expressionista y que enfatizaban su apelativo del “arqueólogo futurista”.

Quizá el conflicto de Anton Giulio Bragaglia y de su Casa d'Arte se concentra en el ámbito político, ya que, a este respecto, el promotor fue un personaje bastante contradictorio. En este sentido, su interés por la vanguardia se tamizaba por su explícito apoyo al régimen, del que no solo lograría que le sufragara las pérdidas de los Independenti –convencida la jerarquía fascista de su importancia cultural–, sino que consiguió, una vez concluida la aventura vanguardista, que la Confederazione Fascista dei Professionisti ed Artisti financiase las obras del Teatro delle Arti en via Milano. Previamente, en los primeros tiempos de la autarquía cultural, representó obras de teatro de

<sup>94</sup> Bragaglia (1929b): 148.

dramaturgos poco afectos al régimen –como por ejemplo Brecht, siempre y cuando le cambiara el título a la obra–. Como señalaba Mario Verdone, Bragaglia “fingía respetar las prescripciones de la autarquía cultural, pero representaba a autores extranjeros [...] en sus teatros acogía autores dadaístas, surrealistas, expresionistas además de futuristas, pero no dramas de significado nacionalista o patriótico”.<sup>95</sup>

Anton Giulio Bragaglia fue un apasionado de la cultura y de las tendencias de renovación, considerando lo nuevo como una evolución del pasado en el que no había contradicción ni conflicto entre las diversas formas del arte. A la vez, fue un firme defensor de la pasión por vivir interviniendo en su propio tiempo. Cuando se le preguntó por su incansable labor, Bragaglia contestó enigmáticamente que con la Casa d'Arte deseaba “entrare in contatto con la profondità della vita e per uscire dall'isolamento”.

La revisión de su figura y su labor de promoción cultural nos traslada a la reevaluación del fenómeno futurista y de la vanguardia italiana con una vocación de trascendencia que ha estado condicionada por una lectura política de la que se debe deslizar y, como escribe Maurizio Serra, “tiene que volver a situarse y debatirse en el ámbito de la cultura internacional”.<sup>96</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- Aurrekoetxea, Aitor (2019): *Futurismo y fascismo. Estéticas y poéticas de la modernidad 1909-1922*. Granada, Comares.
- Avanzi, Beatrice / Calcara, Giorgio (2022): *Julius Evola. Lo spirituale nell'arte*. Rovereto, Mart.
- Berghaus, Günter (1996): *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Oxford y Nueva York, Berghahn.
- Boschiero, Nicoletta / Zanoner, Federico (eds.) (2019): *Come un film. Il cinema post futurista degli anni '30*. Rovereto, Casa d'Arte Futurista Depero.
- Bragaglia, Anton Giulio (1921): “Pellegrini di ritorno”. Disponible en: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10652245> (consultado el 23 de abril de 2022).
- Bragaglia, Anton Giulio (1926): *La maschera mobile*. Foligno, Campitelli.
- Bragaglia, Anton Giulio (1929a): *Il film sonoro. Nouvi orizzonti della cinematografia*. Milán, Corbaccio.
- Bragaglia, Anton Giulio (1929b): *Del teatro teatrale ossia del teatro*. Roma, Tiber.
- Bragaglia, Anton Giulio (1929c): *Il teatro della rivoluzione*. Roma, Tiber.
- Bragaglia, Anton Giulio (1984): “Fotodinamismo futurista”, en Joan Fontcuberta (ed.): *Estética fotográfica: selección de textos*. Barcelona, Blume, pp. 91-94.
- Bragaglia, Antonella Vighiani (2019): “Biografía cronológica sintética di Anton Giulio Bragaglia”, *Maske und Kothurn*, 12/4, 302-309. DOI: <https://doi.org/10.7767/muk.1966.12.4.302>

<sup>95</sup> Verdone (1988): 484.

<sup>96</sup> Serra (2021): 245.

- Cioli, Monica (2011): *Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*. Florencia, Olschki.
- Crispolti, Enrico (1980): *Ricostruzione futurista dell'universo*. Turín, Museo Civico.
- Crispolti, Enrico (1989): *Casa Balla e il futurismo a Roma*. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Crispolti, Enrico / Sborgi, Franco (1997): *Futurismo. I grandi temi*. Milán, Mazzotta.
- D'Amelia, Antonella (2013): "Pantomime e parodie russe al Teatro degli Indipendenti di A. G. Bragaglia", *Testi e linguaggi*, 7, 123-138. DOI: <http://dx.doi.org/10.14273/unisa-22>
- Dalle Vacche, Angela (2008): *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin, University of Texas Press.
- Dardi, Domitilla / Pietromarchi, Bartolomeo (eds.) (2021): *Balla. Dalla casa all'universo e ritorno*. Venecia, Marsilio.
- De Chirico, Giorgio (2004): *Memorias de mi vida*. Madrid, Síntesis.
- De Pisis, Filippo (s. a.): *La Città dalle 100 Meraviglie*. Roma, Casa d'Arte Bragaglia.
- Ferrari, Claudia Gian (2000): "Filippo de Pisis, escritor por vocación", en Marga Paz / Peter Weiermair (coms.): *Filippo De Pisis*. Valencia, IVAM, pp. 125-131.
- Fonti, Daniela (1992): "Dalle botteghe d'arte alle «case d'arte»: il rilancio dell'«oggetto d'artista»", en Gabriela Belli (ed.): *La Casa del Mago. Le arti applicate nell'opera di Fortunato Depero*. Milán, Charta, pp. 47-72.
- Fonti, Daniela (2006): *Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*. Milán, Skira.
- Giancotti, Fabiola (1997): "La vita", en Fabiola Giancotti (ed.): *Alberto Bragaglia. Il futurismo europeo*. Milán, Spirali/Vel.
- Godoli, Ezio / Giacomelli, Milva (eds.) (1995): *Virgilio Marchi. Scritti di architettura*, vol. 1. Florencia, Octavo.
- Grandelis, Alessandra (2018): "Alberto Moravia's Gli indifferenti", en Germano Celant (ed.): *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943*. Milán, Fondazione Prada, pp. 166-169.
- Guerri, Giordano Bruno (2009): *Filippo Tommaso Marinetti*. Milán, Mondadori.
- Lista, Giovanni (2000): *Le Futurisme. Création et avant-garde*. París, Les éditions de l'amateur.
- Lista, Giovanni (2001): *Cinema e fotografia futurista*. Milán, Skira.
- Lista, Giovanni (2008): *Le cinéma futuriste*. París, Paris Expérimental.
- Lista, Giovanni (2009): "La fotografia e il suo assoluto", en Giovanni Lista / Ada Masoero (eds.): *Futurismo, 1920-2009 Velocità + Arte + Azione*. Milán, Skira, pp. 329-363.
- Lista, Giovanni (2010): "L'esperienza futurista di Giacomo Balla", en Giacomo Balla: *Scritti futuristi. Raccolti e curati da Giovanni Lista*. Milán, Abscondita.
- Lopez, Guido (1995): "La città e il suo sfidante Milano e Marinetti 1909-1944", en Armida Batori (ed.) (1995): *Marinetti e il futurismo a Milano*. Roma, De Luca.
- Luti, Giorgio (2000): *Lacerba 1913*. Florencia, Vallecchi.
- Mancebo Roca, Juan Agustín (2022a): "El Bal Tik Tak de Giacomo Balla, un proyecto de decoración futurista", *Liño*, 28/28, 77-90. DOI: <https://doi.org/10.17811/li.28.2022.77-90>



- Mancebo Roca, Juan Agustín (2022b): “Mobiliario, objetos decorativos y proyectos de ambientación de Fortunato Depero (1919-1959)”, *Res Mobilis*, 11/14, 145-176. DOI: <https://doi.org/10.17811/rm.11.14.2022.145-176>
- Marcus, Millicent (1996): “Anton Giulio Bragaglia’s *Thaïs*; or, The Death of the *Diva* + The Rise of the *Scenoplastica* = The Birth of Futurist Cinema”, *South Central Review*, 13/2-3, 63-81.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1922): *74ª Esposizione Umberto Boccioni*. Roma, Casa d’Arte Bragaglia. Disponible en: [http://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/031\\_1922.pdf](http://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/031_1922.pdf) (consultado el 24 de abril de 2022).
- Marinetti, Filippo Tommaso (1978): *Manifestos y textos futuristas*. Barcelona, Del Cotal.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1992): “Algunos fragmentos de la película *Vita futurista*”, en Francisco Javier San Martín (ed.) (1992): *La mirada nerviosa. Manifestos y textos futuristas*. San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, pp. 195-200.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1998): *Teoria e invenzione futurista*. Milán, Mondadori.
- Marinetti, Filippo Tommaso / Tato (1990): “La fotografía futurista”, en Veit Loers *et alii* (eds.): *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y racionalismo*. Valencia, IVAM, p. 279.
- Mattiacci, Cornelia (2018) “Casa d’Arte Bragaglia”, en Germano Celant (ed.): *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943*. Milán, Fondazione Prada, pp. 104-109.
- Mondello, Elisabetta (1990): *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell’avanguardia nella Roma degli anni venti*. Milán, Franco Angeli.
- Mulet Gutiérrez, María José / Seguí Aznar, Miguel (1993): “Fotografía y vanguardias históricas”, *Laboratorio de Arte*, 5, 279-305.
- Papini, Giovanni (2008): *Opere. Dal “Leonardo” al Futurismo*. Milán, Mondadori.
- Passamani, Bruno (1981): *Fortunato Depero*. Rovereto, Comune di Rovereto.
- Pehnt, Wolfgang (1975): *La arquitectura expresionista*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Pizza, Antonio (2015): *Las ciudades del futurismo italiano*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Porto, Silvia (2001): “«Cronache d’Attualità»”, en Ezio Godoli (ed.): *Il dizionario del futurismo A-J*. Florencia y Trento, Vallecchi y Mart, pp. 332-334.
- Ragni, Eugenio (1978): “La letteratura futurista e Roma”, en Giovanni Antonucci *et alii*: *Il futurismo e Roma*. Roma, Istituto di Studi Romani, pp. 26-43.
- Raimondi, Gloria (2013): “Ci vediamo al costanzi. Gli artista e la scena teatrale romana da d’Annunzio a Perilli”, en Federica Pirani / Gloria Raimondi (eds.): *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*. Roma, Palombi, pp. 321-343.
- Ruta, Anna Maria (1985): *Arredi futuristi. Episodi delle Case d’Arte futuriste italiane*. Palermo, Novecento.
- Salaris, Claudia (2012): *Riviste Futuriste. Collezione Echaurren Salaris*. Pistoia, Gli Ori.
- Salaris, Claudia (2013): “Marinetti e Roma”, en Federica Pirani / Gloria Raimondi (eds.): *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*. Roma, Palombi, pp. 85-127.
- Salvi, Cinzia (2013): “Riviste”, en Federica Pirani / Gloria Raimondi (eds.): *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*. Roma, Palombi, pp. 467-480.

- San Martín, Francisco Javier (1992): *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*. San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Scimé, Giuliana (ed.) (1986): *Il laboratorio dei Bragaglia 1911-1932*. Rávena, Essegui.
- Scudiero, Maurizio (2009): *Fortunato Depero*. Rovereto, Egon.
- Serra, Maurizio (2021): *Marinetti. Retrato de un revolucionario*. Madrid, Fórcola.
- Silingardi, Luca (2016): “Futuristi di Guerra a Sassuolo: Filippo Tommaso Marinetti e Virgilio Marchi alla Scuola Bombardieri”, *Quaderni della Biblioteca*, 9, 65-74.
- Tedeschi, Francesco (1990): “Tato y Veronesi: desarrollo de las técnicas cinematográficas”, en Luciano Caramel *et alii* (coms.): *Vanguardia italiana de entreguerras*. Milán, Mazzotta, pp. 276-278.
- Tedeschi, Francesco (2001a): “Bragaglia, Anton Giulio”, en Ezio Godoli (ed.): *Il dizionario del futurismo A-J*. Florencia y Trento, Vallecchi y Mart, pp. 163-165.
- Tedeschi, Francesco (2001b): “Bragaglia, Carlo Ludovico”, en Ezio Godoli (ed.): *Il dizionario del futurismo A-J*. Florencia y Trento, Vallecchi y Mart, pp. 165-166.
- Tedeschi, Francesco (2001c): “Evola, Giulio Cesare Andrea”, en Ezio Godoli (ed.): *Il dizionario del futurismo A-J*. Florencia y Trento, Vallecchi y Mart, pp. 422-423.
- Tomasevic, Nika (2021): “Jia Ruskaja nel ritratto di Anton Giulio Bragaglia”, *Acting Archives Review*, 21, 52-76. Disponible en: [https://www.actingarchives.it/images/21/Jia\\_Ruskaja\\_.pdf](https://www.actingarchives.it/images/21/Jia_Ruskaja_.pdf) (consultado el 26 de julio de 2022).
- Torelli Landini, Enrica (2009): *Virgilio Marchi. Architetto e scenografo*. Livorno, Galleria Peccolo.
- Verdone, Mario (1965): “Anton Giulio Bragaglia”, *Bianco e Nero*, 26/5-6, 4-62.
- Verdone, Mario (1986): “Fotografía futurista”, *Cuadernos del Norte*, 39, 43-45.
- Verdone, Mario (1988): “Spettacolo politico e 18 BL”, en Renzo De Felice (ed.) *Futurismo, cultura e politica*. Turín, Fondazione Giovanni Agnelli.
- Verdone, Mario (1992): “Anton Giulio Bragaglia”, en Pontus Hulten (ed.): *Futurismo & Futurismi*. Milán, Bompiani, pp. 435-436.
- Verdone, Mario *et alii* (1990): *La Casa d'Arte Bragaglia*. Roma, Bulzoni.
- VV.AA. (2013): “Opere in mostra”, en Federica Pirani / Gloria Raimondi (eds.): *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*. Roma, Palombi, pp. 444-463.