

lotto 4

FORTUNATO DEPERO



"Donna + rosario" 1916
collage di carte colorate
cm 49,5x33,5
Firmato, titolato e datato 1916
in basso
Iscrizione autografa in basso a
destra
Firmato al retro

Provenienza
Collezione M. Larionov, Parigi
Galleria Arte Centro, Milano
Collezione privata, Milano

Esposizioni
"Esposizione futurista Depero"
Sala Corso Umberto 20,
Roma, 20 aprile - 15 maggio
1916
"La pittura d'avanguardia"
Kursaal, Viareggio, 15 - 30
agosto 1918
"Pittori d'oggi" Florentia Ars
- Palazzo Antinori, Firenze, 17
ottobre - 18 novembre 1918
"Depero" Rovereto, Milano,
Dusseldorf, 1989, n. II.1 p. 106
ill. a colori in catalogo
"Depero in blu" Galleria Blu,
Milano, 11 aprile - 15 luglio 1995,
n. 20 ill. in catalogo
"Depero futurista" Studio 53

Arte, Rovereto, dicembre
1998 - febbraio 1999, n. 14-
1998 ill. in catalogo
"Futurismo 1909-1944. Arte,
architettura, spettacolo,
grafica, letteratura..." Palazzo
delle Esposizioni, Roma, 7
luglio - 22 ottobre 2001, p. 292
ill. a colori in catalogo

Bibliografia
A. Pica "Mostra di pitture,
disegni scenografie intarsi
manifesti studi di Fortunato
Depero" Galleria d'arte
moderna padiglione d'arte
contemporanea Villa Reale,
Milano, 23 aprile - 20 maggio
1966, ill. in catalogo, opera non
esposta
B. Passamani "Fortunato
Depero" Musei Civici
Rovereto, 1981, p. 330, n. 390
ill.
M. Scudiero "Depero:
istruzioni per l'uso" Trento,
L'editore, 1992, p. 45
M. Scudiero "Depero. L'uomo
e l'artista" Egon, 2009, p. 99 ill.
a colori

€ 10.000 - 15.000

Tra il 1914 e il 1916 Depero realizza numerosi disegni a china simili a delle xilografie che attestano la conoscenza della grafica espressionista, tuttavia risolti elaborando un proprio codice grafico riconoscibile come stile deperiano. Egli abbandona definitivamente le sperimentazioni astratte nel 1916 quando inizia una serie di lavori figurativi a collage di carte colorate, di cui ci rimane solo la Donna + rosario, nonostante le prime sperimentazioni in senso figurativo siano coeve alla produzione astratta. Sempre nel 1916 si avvicina al teatro sperimentale con Mimismagia, del quale ci rimangono alcuni bozzetti di progetto dei costumi, e verso la fine dell'anno conosce Diaghilev, l'impresario dei Balletti Russi, che gli commissiona la realizzazione delle scene e dei costumi plastici per Il canto dell'usignolo con musiche di Stravinskij, ed inoltre quelli di Il giardino zoologico di Cangiullo su musiche di Ravel; entrambi gli incarichi non saranno portati a termine nei tempi previsti. I bozzetti dei costumi realizzati a collage di carte colorate desteranno l'attenzione di Picasso che chiede il suo aiuto per realizzare i costumi di Parade.

Questo collage di Depero rappresenta in forma sintetica la “processione dei ceri” a Positano, ed è uno dei primi collage realizzati da Depero una volta giunto a Capri.

Esso è anche importante perché rientra nell’ambito delle accuse di plagio mosse da Depero nei confronti del russo Larionov. Quello del plagio, della rivendicazione di invenzioni sue che “altri” hanno sfruttato è un tema ricorrente negli scritti di Depero. Gli “altri” cui si accenna sono nella fattispecie francesi e russi: artisti già affermati a livello internazionale e che godevano di un circuito di promozione tramite il quale potevano subito far circolare idee e creazioni, magari non loro, accreditandosene così la paternità. È, questo, un complesso generalizzato e latente anche in gran parte dell’avanguardia italiana, e fra l’altro rende sospettoso lo stesso Boccioni nei confronti dei cubisti, in quanto intuisce la pochezza del sistema organizzativo dell’avanguardia italiana rispetto a quella francese, appoggiata da una vera e propria industria culturale. E questo spiega anche perché Marinetti abbia lanciato il Futurismo prima in Francia, su “Le Figaro”, anziché in Italia.

Depero, in particolare, ce l’aveva con il russo Michail Larionov che, primo fra tanti, già nella primavera del 1916 aveva visitato il suo studio a Roma ed entusiasta aveva acquistato parecchi progetti per costumi e costruzioni in cartone, tutti realizzati in carte colorate. Scriverà più tardi Depero: «Questi miei disegni, il pittore Larionov, dopo averli arrangiati alla sua maniera li pubblicò nell’album “Teatro Russo. Gončarova-Larionov”, plagiandoli in pieno. Ecco perché, nel 1921, Margherita Sarfatti scriveva sul “Popolo d’Italia” ch’io derivò dai russi».

Che questo non fosse solo un timore di Depero, certamente non tra gli artisti più modesti in circolazione – spesso dichiarava che l’arte iniziava con lui... – ce lo conferma un’autorevole testimonianza del gallerista Giuseppe Sprovieri (il primo gallerista dei futuristi) che, in un articolo di pochi anni dopo, scriveva: «Ho qui in casa qualche quadro suo [di Depero], disegni di Gončarova e di Larionov e forme, colori, deformazioni, stilizzazioni, grotteschi, di questi russi, sono derivati da Depero che seraficamente, alla presenza di tutti, lavorava per i “Balletti Russi” di Diaghilev, e non nascondeva nulla a nessuno, e ora si accorge di essere stato saccheggiato più o meno da tutti: da Picasso, che si serve di alcune sue ricerche di sculture in legno e di plastico in cartone per “Parade” di Erik Satie, da Larionov e Gončarova, che trasformano addirittura in “Théâtre des Ombres colorées” quelle che erano state le rappresentazioni dei Balli Plastici a Roma, sotto gli auspici di Clavi [Clavel, N.d.A.]».

A sostenere la tesi del plagio da parte di Larionov ci sono altri particolari interessanti.

Per esempio, l’analogia stilistica dei bozzetti per costumi teatrali di Depero e quelli di Larionov, e il raffronto con la cronologia – non quella attribuita solitamente ai russi, del resto molto sospetta – ma quella dei fatti documentati. Ma ripercorriamo con ordine la sequenza degli eventi.

Larionov incontra Depero a Roma nella primavera del 1916, visita lo studio e acquista diversi bozzetti per costumi teatrali, realizzati con la tecnica del collage di carte colorate. Analoghi bozzetti qualche tempo dopo vengono visti anche da Diaghilev che ne suggerisce a Depero un loro riutilizzo per la realizzazione dei costumi di *Le Chant du Rossignol*. Sempre nel 1916 Larionov prepara i bozzetti per i costumi delle *Histoires Naturelles*, dove, fra gli altri, quello del “Pavone” sembra uscito da una serie di figurini deperiani...

Si dirà: “e perché non può essere Depero che copia platealmente Larionov, che era già un artista affermato?”

La risposta non può che essere negativa, e per diversi motivi. In primo luogo, *le Histoires Naturelles*, nonostante una inverosimile datazione al 1915, è della fine del 1916 se non addirittura del 1917. In secondo luogo, mentre Depero già all’inizio del 1916, con *Mimismagia*, formula soluzioni per un costume “sonoro, luminoso e trasformabile”, Larionov sia ne *Le Soleil de Minuit*, del 1915, sia in *Les Contes Russes*, della primavera del 1917, non si discosta da un largo recupero iconografico di temi del folklore russo, rimanendo ancora lontano da ogni soluzione sintetica. In terzo luogo, proprio al bozzetto originale del “Pavone” è applicata un’annotazione autografa di Larionov molto interessante: «Costume meccanico che si mette in movimento principalmente con la voce ma anche con piccole scosse».

A questo punto la faccenda sembra più chiara, proprio perché la dicitura “costume meccanico” viene usata da Larionov solo dopo l’incontro con Depero.

Si consideri inoltre che, mentre Depero denuncia più volte il plagio da parte di Larionov, quest’ultimo non fa mai accenno a un eventuale plagio di sue opere da parte dell’italiano, e neanche s’impegna a smentire le accuse che gli vengono mosse pubblicamente da Depero. Semplice understatement? Solo qualche anno dopo, nel 1921, in una lettera da Roma alla moglie, dunque non a un critico, per cui si presuppone una spontanea sincerità – Depero scriveva: «Cara Rosetta, ho visto da Sprovieri studi di costumi di Larionov. Ha provato questo porco a copiare i miei costumi con faccia tosta idiota. Andrò io a Parigi – sarà messo al suo posto».

Va detto, comunque, che Depero non era il solo a pensarla così, perché nel marzo del 1917, alla messa in scena de *Le Soleil de Nuit* al Teatro Costanzi di Roma, più di un critico, fra cui anche Alberto Gasco, aveva notato come Larionov si fosse avvalso delle scoperte dei futuristi.

Infine, la prova definitiva del plagio deriva dall’attenta osservazione di due opere appartenute a Larionov.

La prima è un collage di Depero, *Donna+Rosario*, dei primi del 1916 sicuramente realizzato prima della sua personale in Corso Umberto, in cui presenta le innovazioni plastiche e motorumoriste – con data e firma coeve e autografe di Depero, poi controfirmato al verso da Larionov; la seconda è invece un bozzetto, sempre in carte colorate, per un costume de *Le Chant du Rossignol*, e dunque della fine del 1916 o dei primi del 1917.

Nel primo caso, se da una parte possiamo notare un certo influsso dei russi su Depero, proprio nel recupero dei temi folclorici capresi, dall’altra abbiamo la certezza che già all’inizio del 1916 si erano delineati i canoni stilistici della figurazione deperiana, che appunto derivano da una sintetizzazione grafica di forme plastiche già del resto in sperimentazione sin dal 1914 con *La toga e il tarlo*.

Il costume per *Le Chant du Rossignol*, invece, ci dà testimonianza di un fatto clamoroso. Depero deve infatti aver venduto a Larionov il bozzetto finito ma non firmato (come spesso faceva all’epoca, e basta guardare le foto delle opere astratte disperse per verificare come siano tutte non firmate). Allora Larionov pensò bene di attribuirselo, firmandolo in basso a sinistra, e solo in un secondo tempo, recuperato il collage da Sprovieri, al quale Larionov l’aveva venduto spacciandolo per suo, Depero lo controfirmò in basso a destra, in grande calligrafia stampatello a matita blu, per ristabilirne appunto così a caratteri cubitali la paternità. Del resto, nonostante la firma di Larionov, basterebbe accostarlo agli altri progetti di Depero per *Le Chant du Rossignol* per rendersi conto immediatamente chi sia stato l’ideatore di questo bozzetto.