

Depero e alcuni inediti relativi a *Le Chant du rossignol* di Stravinskij

Il periodo che abbraccia la produzione e la vicenda umana di Depero è ricco, sin dal principio, di momenti esaltanti e, allo stesso tempo, tormentati. Grazie a un lavoro critico e filologicamente ineccepibile svolto intorno alla sua opera, è ora possibile avere un quadro ben circostanziato delle sue molteplici fasi artistiche e tuttavia, come accade, non tutto è stato scoperto o riscoperto o, ancora meglio, chiarito. Nel vastissimo archivio dell'artista, conservato presso il MART di Rovereto, Archivio del '900, scorrendo le innumerevoli voci, forse un migliaio, annotate nel regesto dell'accurato inventario¹, incorriamo nei nomi 'alti' delle personalità dell'arte, della cultura, dell'industria, dell'editoria: da Giacomo Balla e Umberto Boccioni a Gilbert Clavel, Fortunato Bellonzi, Davide Campari, Gianni Mattioli, Carlo Carrà, Filippo De Pisis, Serge Diaghilev. Lo stesso avviene, passando attraverso le prestigiose gallerie d'arte del Naviglio, dove si incontrano Cairoli, Milione, Pesaro, il 'mentore' Filippo Tommaso Marinetti e poi Gio Ponti, Enrico Prampolini, Luigi Russolo, Alberto Sartoris. In questa sterminata mole di corrispondenti figurano ovviamente anche moltissimi nomi non famosi, ma non meno determinanti per comprendere la vitalità di Depero: si tratta di un contesto, da un certo punto di vista, meno altolocato ma, sotto altri aspetti, interessante per ripercorrere gli aspetti e gli sfoghi, le amarezze e gli slanci spontanei più umani e sinceri

che hanno segnato il lungo cammino dell'artista. Egli, infatti, non si confrontò esclusivamente con grandi personalità, ma anche con persone qualsiasi, amici e compagni di strada, come Ennio Valentinelli, connazionale di Depero e di solo due anni più giovane. Valentinelli era nato il 7 gennaio 1894 a Vallagorina (Trento), Depero il 30 marzo del 1892 a Fondo (Trento), ma si trasferì subito con la famiglia a Rovereto, dove frequentò la Scuola Reale Elisabettina a indirizzo tecnico e di arte applicata. Sono, fra l'altro, gli stessi anni in cui frequentano la scuola gli altrettanto famosi Wenter Marini, Tullio Garbari, Carlo Belli, Luciano Baldessari, Fausto Melotti, Gigiotti Zanini.

Ennio Valentinelli intrattiene con Depero un rapporto di fraterna amicizia, in particolare negli anni giovanili, che lo vedono corrispondere con l'artista in varie occasioni. La storia di Valentinelli non è certo paragonabile a quella di altri illustri corrispondenti e amici dell'artista trentino, ma è pur sempre degna di nota, non fosse altro per un nucleo di opere e lettere autografe di Depero, conservate presso la collezione-archivio degli eredi Valentinelli a Firenze. Vi è inoltre un nucleo interessante di fotografie che ritraggono Depero e la compagna Rosetta (fig. 1) – che l'artista sposerà nel 1918 – insieme a Valentinelli a Roma, nel dicembre del 1916, quando l'amico andò a trovare l'artista, allora stabile nella capitale. Finora l'incontro romano tra Valentinelli e Depero era stato



1. Depero, Valentinelli e Rosetta a Roma, Pincio, dicembre 1916, Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Depero.

datato in modo generico all'anno 1916, ma ora siamo in grado di definirne anche il mese: tra le foto relative, infatti, ne è emersa una che raffigura l'artista nel suo studio (fig. 2) e sul retro reca l'indicazione: «Roma dicembre 1916 studio del futurista Depero»². Alcune di queste foto sono inoltre contraddistinte da dediche autografe di Depero all'amico (ad esempio «Con il più profondo affetto ti bacio Depero»), indizio di una

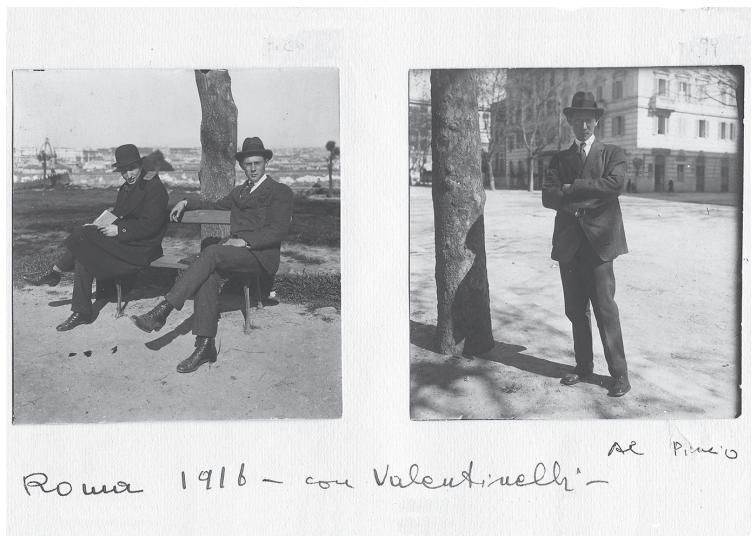
sincera amicizia (figg. 3, 4). Un'altra copia delle foto è conservata nell'Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, del MART di Rovereto, cui si aggiungono altre fotografie con varie dediche, sempre autografe di Depero, conservate in una collezione privata e rese note da Maurizio Scudiero in varie pubblicazioni³. Si tratta di documenti che testimoniano il proficuo rapporto di amicizia e stima reciproche. D'altronde il nome di Valentinelli era già stato avanzato da Passamani, nella sua fondamentale monografia su Depero, in relazione all'adesione, da parte dell'artista, al Futurismo riunito intorno a «Lacerba»: a tale riguardo è documentato che nel 1913 Depero si recò per un breve periodo a Firenze, insieme a Tullio Garbari, dove già dal 1911 risiedeva l'altro compagno di studi e d'avventura, Gigiotti Zanini⁴. In relazione al periodico fiorentino «Lacerba», Passamani afferma che era già ampiamente conosciuto in Trentino fin dal primo numero: «Si sa infatti che nel corso del 1913 gli abbonamenti tra i giovani studenti roveretani interessavano Depero ed altri due amici, Ennio Valentinelli e Giovanni Tonini, i quali costituirono un gruppo futurista cui partecipavano, tra gli altri, Luciano Baldessari e Remo Costa»⁵. Scudiero ribadisce che a «Lacerba» «erano abbonati sin dal primo numero, oltre a Depero, anche Ennio Valentinelli e Giovanni Tonini che, assieme a Baldessari, a Remo Costa e altri – tra i quali possiamo individuare Umberto Maganzini – avevano costituito il gruppo futurista roveretano»⁶. Depero, appena stabilitosi a Roma nel 1914, nella stanza di via Terenzio nel quartiere Prati, scriveva una lunga lettera a un



2. Studio del futurista Depero a Roma, dicembre 1916 (l'indicazione figura sul retro della foto), Archivio E. Ciappi, Firenze.

Materiali

3. Depero con Valentinelli, con scritta autografa di Depero «Roma 1916 - con Valentinelli - Al Pincio», Roma, dicembre 1916, Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Depero.



amico trentino – Aurelio – in cui non mancava di rimarcare calorosamente: «Salutami gli amici – Scrivimi che cosa fate – Di’ a Valentinelli che scriva – Scriverò anch’io»⁷. Anche Claudia Sala-

ris cita di sfuggita il nome di Valentinelli, ricordandolo come uno dei frequentatori abituali, tra il 1915 e il ’20, della «scuola di Balla» a Roma⁸ e, con ogni probabilità, si deve forse proprio a Depe-

4. Depero con Valentinelli, con varie scritte autografe di Depero, collezione privata (da M. Scudiero, *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto, 2009, pp. 76-77).



ro la fugace introduzione-apparizione dell'amico trentino nello studio di Balla.

È quindi assodato lo stretto legame di amicizia tra Depero e Valentinelli, come d'altronde attesta il conspicuo carteggio tra i due, ancora inedito. Oltre alle molte fotografie, vi è una lettera datata Monza 28 giugno 1923 in cui l'artista si sfoga apertamente con l'amico: «Caro Valentinelli – io sono l'eterno testardo che non vuol capire che in Italia non c'è nulla da fare – e fino a che non ho l'acqua al collo non mi muovo – Ma o bene o male quest' inverno – taglio la corda e me ne vado in cerca ostinata di quella fortuna che tanto agogno»⁹. In un'altra cartolina postale, datata 27 agosto 1923, Depero comunica a Valentinelli la certezza della sua partenza: «Ho ricevuto altra lettera da New York dove mi attendono – parto il 27 nov – Ciao sempre tuo Depero»¹⁰. Com'è noto, Depero partì per New York solo nel settembre del 1928, tornando poi in Italia nell'ottobre del 1930. L'esperienza americana certo non lo rese più ricco, come sperava, anche perché si dovette confrontare con la crisi del 1929; tuttavia, fu per lui assai fruttuosa sotto molteplici aspetti, primo fra tutti il fatto che interagì con la società americana. Resta comunque il fatto che l'artista aveva pensato in maniera determinante, già nel 1923, di recarsi all'estero per cercare «quella fortuna che tanto agogno»¹¹.

Come abbiamo già ricordato, l'amicizia tra Depero e Valentinelli risaliva al primo decennio del secolo e si basava sulla comune frequentazione scolastica e sulla condivisione di interessi culturali e politici. A questo proposito Valentinelli è ricordato come un acceso irredentista nel conflitto mondiale del 1915, come lo fu d'altronde Depero¹², ed è proprio lo stesso artista a ricordare il nome dell'amico in una lettera alla compagna Rosetta del 21 agosto 1914, quando, insieme a comuni amici, riuscì a strappare l'inabilità al servizio militare nell'esercito austriaco: «pensa che siamo al sicuro – miei amici Chemolli – Tiella – io – Lovisi Valentinelli ecc. invalidi – al sicuro»¹³. Non ci meraviglia, quindi, che Valentinelli si recasse, nel dicembre del 1916, a trovare l'artista, già stabilitosi a Roma sul finire del 1913, in un momento fondamentale per il suo percorso: l'11 marzo 1915 Depero firma e pubblica, insieme a Balla, il ben noto e fondamentale manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, che caratterizzerà il Futurismo post-boccioniano.

È tra la fine di ottobre e i primi di novembre del 1916 che Diaghilev, accompagnato da Massine e Larinov, visita la stanza-studio di Depero in via Terenzio 21, nel quartiere Prati a Roma e, rimanendo felicemente impressionato da lavori dell'artista,

ammassati in una sorta di accumulazione creativa onirica, gli commissiona la costruzione del grande scenario plastico e dei 35 costumi plastici-mobili per l'opera *Chant du rossignol* di Igor Stravinskij, programmata per la primavera del 1917 a Parigi¹⁴. La vicenda è nota ed è stata ampiamente ricostruita in più di un'occasione con la pubblicazione di documenti e appunti dell'artista¹⁵. Con ogni probabilità l'incontro tra Diaghilev e Depero fu propiziato da Michele Semenov, un giornalista russo amante dell'arte, che da anni risiedeva a Roma e che, durante la *tournée* della compagnia dei Balletti Russi, si propose come vero e proprio *trait d'union* tra l'impresario russo e l'ambiente artistico del Futurismo romano che gravitava intorno a Giacomo Balla. Infatti, già nel 1914 Semenov aveva fatto acquistare, per la collezione dell'editore e scrittore moscovita Sergej Poliakov, l'importante dipinto di Depero, *Dinamismo di un teatro di varietà o Dinamismo di caffè-chantant*¹⁶, esposto alla prima mostra libera futurista presso la Galleria Sprovieri. Depero stesso, ovviamente, non manca di ricordare in più occasioni questo fondamentale momento del suo lungo percorso artistico: al 1940 risale una descrizione assai precisa dell'incontro con Diaghilev che, accompagnato da Leonida Massine e, forse, anche da Larinov, tra ottobre e novembre del 1916 si recò a visitare lo studio del pittore, una stanza di un mezzanino in cui «dal soffitto pendono grandi fogli di poesie e canzoni parolibere scritte a grandi caratteri col pennello ad inchiostri colorati. Ovunque, quadri e tele che ingombrano e che Diaghilev desidera vedere uno per uno. Da generoso mecenate acquista subito alcune tele e numerosi disegni, mentre è particolarmente attratto da un piccolo plastico in cartone rappresentante un *Gruppo di fiori costruito a mano*»¹⁷.

A seguito di questa visita, il 16 novembre 1916 Diaghilev stipulerà un regolare contratto con l'artista per la costruzione della scena plastica e dei 35 costumi plastici-mobili per l'opera *Chant du rossignol*: «Io prego Lei di fare uno scenario plastico secondo bozzetto visto e approvato da me nel suo studio, e circa 35 costumi e accessori necessari (baldacchino – letto – ombrelli – vengagli – specchi – fiori e frutti circa 30 in tutto); per ballo di Strawinsky il *Canto dell'usignolo*. Lei dirigerà a sua responsabilità l'esecuzione di tutto il sopradetto e consegnerà tutto questo a Roma il più tardi il 15 febbraio 1917». L'impresario s'impegnava a pagare per l'ingente lavoro, in varie rate, la cifra di lire 10.500, avendo cura di specificare che «il resto il 15 febbraio cioè il giorno della consegna del lavoro completo – Tutti i disegni e i materiali devono essere confermati da me – I

disegni dei costumi e degli accessori saranno di mia proprietà – il bozzetto plastico dello scenario se mi sarà necessario ho diritto di comperarlo al prezzo di lire 300 compreso l’imballaggio al momento della consegna di tutto il resto. [...] In fede Sergei Diaghilev»¹⁸.

Si trattava di un lavoro immane, per giunta da realizzarsi in soli tre mesi, ma Depero, entusiasta, non si perse d’animo e, per l’occasione, affittò un nuovo studio, un grande stanzone in viale Giulio Cesare dove, con l’aiuto di una sarta, certa Bucci, e di un falegname, realizzerà in breve un’impressionante mole di disegni, bozzetti, *collages*, costumi, elementi scenici, impiegando i materiali più vari: dal legno al cartone, dal panno alla seta, al fil di ferro e altro. Nelle belle foto rese note da Passamani, lo stanzone appare come una vera e propria ‘officina di meraviglie’, nella quale fantasiose costruzioni geometriche dalle forme coniche, stellari, circolari convivono armoniosamente con corone gigantesche di fiori e foglie, così enormi da colpire il visitatore, anche grazie agli arditi contrasti cromatici¹⁹. In un altro manoscritto, Depero descrive con senso più compiuto e critico il rapporto con Diaghilev: «indubbiamente Diaghilev dalla visita a Roma al contatto dei futuristi Giacomo Balla, Fortunato Depero ed Enrico Prampolini ebbe modo di comprendere nuove possibilità colorate, plastiche, decorative, architettoniche e scenografiche da applicare al teatro onde arricchire i suoi Balletti. Idea ed espressioni che diedero nuovo indirizzo alle sue intenzioni teatrali. Diaghilev venne a Roma con Balli tipicamente russi, con scenografie impressioniste e tradizionali, con coreografie popolaresche e partì da Roma con costumi inventivi e costruiti con scenari plastici ed astratti, con coreografie di ardita composizione»²⁰.

Com’è noto, il balletto non fu allestito per varie motivazioni riconducibili a circostanze contingenti, tra le quali, in primo luogo, il ritardo conclamato dell’artista, che non riuscì a fornire i lavori richiesti alla data stabilita dal contratto (15 febbraio 1917). In realtà lo stesso Diaghilev fece sospendere a Depero i lavori per le scene del *Chant du rossignol*²¹ e alla Bucci la confezione dei costumi, per utilizzarli entrambi nella realizzazione dei costumi ideati da Picasso per lo spettacolo *Parade*, e forse la Bucci anche nella confezione dei costumi disegnati da Larinov per *Soleil de Nuit* o *Contes Russes*²². Per *Parade*, Depero realizzò le maschere e i costumi dei famosi *Manager* e del *Cavallo*, per i quali Picasso, recatosi personalmente nello studio dell’artista futurista, lasciò un accurato disegno con tutti i particolari esecutivi²³. Ora, senza addentrarsi nelle complesse vicende della mancata messa in scena dello spettacolo, che

esulano dal nostro intervento, dobbiamo però rilevare che sui motivi della mancata consegna del lavoro sono state avanzate ipotesi diverse. Secondo Passamani, a cause di natura tecnica, forse dovute alla «difficoltà di adattare le stoffe, di natura morbida e fluttuante, alle soluzioni rigide e meccaniche desiderate», si aggiunsero il «risultato catastrofico incontrato a Parigi da *Parade*» e la conseguente «levata di scudi della critica e del pubblico più nazionalisti contro l’impiego degli artisti stranieri»: fatto sta che «Diaghilev ritenne opportuno allontanarsi per un po’ da Parigi e sospendere ulteriori esperimenti»²⁴. Per Fossati, invece, oltre a questi fattori contingenti, vi fu un motivo di carattere estetico e ideologico, legato al «clima barbarico-primitivista, in pieno *revival floreale*, dell’ambiente di Diaghilev», che evidentemente comportava scelte stilistiche e formali del tutto diverse dalle proposte di Balla e Depero, che andavano letteralmente a contrapporsi a «due presupposti per Diaghilev intoccabili: la scena doveva esser fondale, suggestione, bidimensionalità pittorica, il ballerino vi si muoveva dentro, esaltando la propria presenza mimica, acrobatica, fisica»²⁵. A tutt’altro avevano pensato sia Balla, che in *Feu d’artifice* – spettacolo che andò in scena la sola sera del 12 aprile 1917 al teatro Costanzi di Roma – aveva eliminato del tutto il ballerino, legando i movimenti di scena al solo gioco di luci, e poi Depero, che aveva cacciato il ballerino sotto schermature e costumi-armature che ne limitavano considerevolmente l’autonomia. Sia Balla che Depero, quindi, intendevano la scena plasticamente e il ballerino assente o come momento di integrazione plastico-formale: «con un’inversione di valori fra scena e attore che per Diaghilev è ripudio incredibile»²⁶. Anche per Elisa Vaccarino il progetto non andò in porto a «causa delle difficoltà per i ballerini di muoversi nelle rigide gabbie che i bozzetti dei costumi indicavano, o forse a causa delle rivalità artistiche accesissime a quel tempo, nella fattispecie con Picasso»²⁷. È lo stesso Depero a raccontare della furiosa antipatia nei suoi confronti da parte di Picasso: «Fu Picasso, geloso di me, dei miei complessi plasticci, fu lui a consigliare Diaghilev a non farmi lavorare con lui. Era geloso come un porco»²⁸.

Senza addentrarci nelle vicende e nell’analisi estetico-artistica del teatro deperiano, per altro già ampiamente sviluppata a partire dagli autorevoli testi di Passamani, vogliamo qui soffermarci esclusivamente su un nucleo di opere e di documenti di particolare rilevanza e ancora inediti, e in modo particolare su tre *collages* raffiguranti *Mandarini cinesi* per *Chant du rossignol*, già nella collezione di Ennio Valentinelli. Dello straordinario

Materiali



5. F. Depero, *Studio di costumi per Le Chant du rossignol*, 1916, foglio di 12 schizzi, penna su carta, cm 20,5 x 26,5, Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Depero.



6. F. Depero, *Studio di costumi per Le Chant du rossignol*, 1916, foglio di 6 schizzi, penna su carta, cm 19 x 23,5, Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Depero.

lavoro compiuto, con enfasi febbrale, da Depero per le scene del *Chant* rimane, purtroppo, solo un gruppo di preziose fotografie, riprese all'interno dello stanzone di viale Giulio Cesare, conservate presso il MART di Rovereto, Archivio del '900, Fondo Depero e più volte pubblicate. In esse è raffigurato il bozzetto della scena completa, insieme ad altri elementi della flora meccanica, composta dai grandi fiori a forma di cono rovesciato, e a una serie di disegni e *collages* dei costumi di scena. Ma il materiale a noi noto dev'essere solo una piccola parte della mole incredibile di lavoro compiuto da Depero, se lo stesso artista ebbe a dichiarare, al tempo della mostra alla sala Morgano di Capri, inauguratasi l'8 settembre 1918, dove esponeva ben cento opere – ossia il consuntivo del suo ultimo periodo, dai costumi per Diaghilev alle illustrazioni di *Istituto per suicidi* per Clavel – di avere a Roma altri quattrocento lavori pronti per essere esposti nelle prossime mostre, da realizzarsi nei maggiori centri d'Italia e di Francia²⁹. È facile pensare che molti di questi lavori siano stati disegni, *collages* e intarsi di stoffe, peraltro successivamente esposti in varie occasioni; e d'altronde sarà lo stesso Depero a ricordare, nell'autobiografia del 1940, la sua particolare abilità nell'eseguire *collages* di carte colorate, proprio al tempo dell'incontro con Diaghilev: «da tempo io facevo disegni con carte colorate, ritagliate e incollate su rigidi cartoncini. Fu questa un'elementare ed efficace tecnica che usavo per due ragioni, una economica (i colori ad acquerello e ad olio erano molto cari per la mia borsa quasi sempre vuota) e l'altra ragione per il suo effetto tecnico di tinta piatta e di contorno definito. Noto che in breve tempo ero diventato molto abile nel ritagliare con le forbici, fiori, animali e figure d'ogni genere e nell'incollare le sagome più minute, i pizzi, le corolle, i raggi e i rami più complicati. Con questa tecnica decorativa e cristallina avevo pure progettato i costumi per il ballo dello Strawinsky»³⁰. Quindi appare evidente che, alla data del 16 novembre 1916, ossia del contratto con Diaghilev, Depero avesse già eseguito, con grande abilità, un cospicuo numero di *collages* – molti dei quali resi noti recentemente da Scudiero – databili dal 1914 al 1916³¹. Depero si rivela pertanto uno dei più abili virtuosi nell'arte del *collage*, abilità che maturerà e svilupperà proprio durante la fase di progettazione dei costumi e dello scenario plastico del *Chant du rossignol*, tra l'inverno del 1916 e la primavera del 1917. Una tecnica, com'è stato più volte sottolineato, che l'artista perfezionerà sempre più sino alla metà degli anni Trenta, specialmente in ambito pubblicitario. A proposito di questa successiva fase creativa di Depero, Scudiero ha messo in evi-

denza la peculiare metodologia di lavoro dell'artista: Depero proponeva per il committente «già due o tre versioni finite per un unico soggetto, per aumentare così le possibilità di vendita»³². Come dimostreremo, Depero si comportò proprio così già durante la fase di creazione dei costumi per le *Chant*.

Oltre al gruppo di fotografie che ritraggono l'artista nello studio di viale Giulio Cesare, dove si notano i bozzetti della scena completa con i vari elementi della vasta e lussureggianti flora dello scenario plastico e il grande trespolo in legno che doveva sostenere il fiore gigantesco emergente sul resto del cespuglio floreale, il Fondo Depero del MART di Rovereto conserva i progetti dettagliati della flora, con i relativi disegni dei singoli elementi e con le indicazioni precise dei materiali³³.

Anche la documentazione dei costumi è abbastanza ampia, seppur limitata rispetto alla grande mole del lavoro originale. Due importanti disegni, datati 1916, già nella collezione Gianni Mattioli di Milano e ora conservati presso il Fondo Depero di Rovereto, recano rispettivamente 12 e 6 figurini (figg. 5, 6) con precise indicazioni e sigle numeriche sul ruolo dei personaggi: ad esempio «1

7. F. Depero, *Costume per balletto di Diaghilev*, 1916-17, collage di carte colorate, cm 48 x 30, Milano, collezione privata.



Materiali



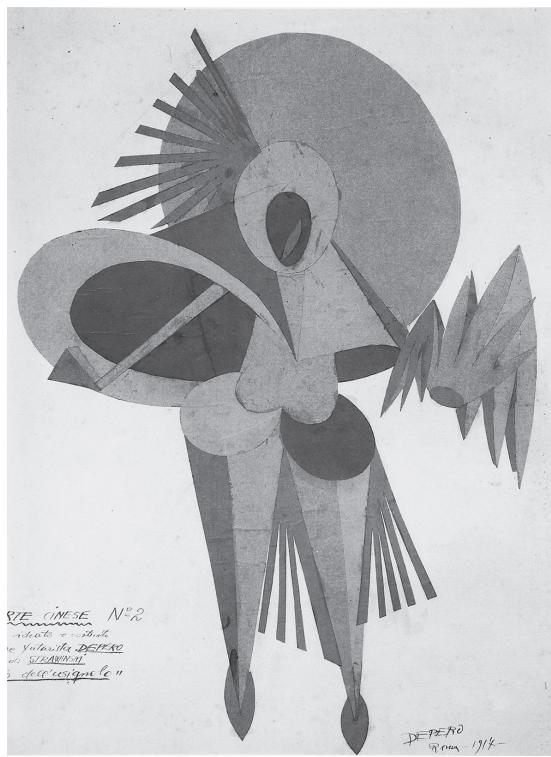
8. F. Depero, *Ballerina*, 1916-1917, collage di carte colorate, cm 29 x 33, Milano, collezione privata.

9. F. Depero, *Dama di corte cinese*, 1917, collage di carte colorate, cm 50 x 38, Milano, collezione privata.



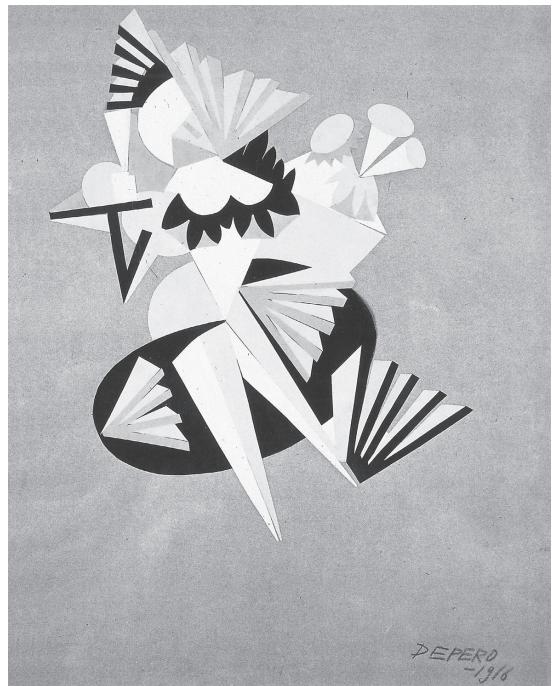
10. F. Depero, *Mandarino per Le Chant du rossignol*, 1917, collage di carte colorate, cm 60 x 47, Milano, collezione privata.

11. F. Depero, *Dama di corte con ombrello*, 1916, collage di carte colorate, cm 49,8 x 33,8, collezione privata.





12. Pagina della rivista «Sic», Parigi, 1917.



13. F. Depero, *Dama di corte*, 1916, collage di carte colorate, cm 50 x 38, Lugano, collezione privata.

M» sta ad indicare il primo *Mandarino*, mentre «1 D», la prima *Dama di Corte*.

Per il *Mandarino* «7 M», nel foglio dei sei schizzi ci sono anche le indicazioni dei colori per il relativo sviluppo, in scala maggiore, nei *collages* di carte colorate, con cui Depero realizzò tutti i bozzetti per i restanti costumi, che dovevano essere ben 35, come da contratto. Alcuni di questi bozzetti per i costumi, da realizzarsi in panno, erano nella collezione Mattioli e già resi noti da Passamani, con relativa scheda descrittiva:

– *Costume per balletto di Diaghilev 1916-17* (fig. 7, tav. VIII) *collage* di carte colorate, cm 48 x 30, «corrisponde al costume schizzato nel foglio qui al n. 78, che è contrassegnato col n. 8»;

– *Ballerina 1916-17* (fig. 8, tav. IX), *collage* di carte colorate, cm 29 x 33, «in basso a s.: 'Depero. Sul fondo tracce di disegni di bottiglie»;

– *Dama di corte per Diaghilev 1916-17*, penna su carta, cm 18,5 x 16,5, «il disegno porta indicazioni di colori. In basso a d.: 'Dama di corte'. Corrisponde al costume schizzato nel foglio qui al n. 77 e contrassegnato col n. 3, del quale rappresenta ancora uno sviluppo di carattere grafico»;

– *Dama di corte cinese, 1917* (fig. 9, tav. X) *collage* di carte colorate, cm 50 x 38, «tagliato al margine sinistro con perdita di parole e lettere: '[Donna di c]orte

cinese N. 2 [costum]e ideato e costruito [dal pit]tore futurista Depero [per ballet]to di Strawinsky [Il can]to dell'usignolo». In basso a d.: 'Depero Roma 1917» e relativo disegno preparatorio a penna su carta;

– *Il mandarino, 1917*, *collage* di carte colorate, cm 41 x 30, a d.: «'Depero 1917 Roma'; a s.: note cancellate riguardanti i colori. Tagliato al margine inferiore con perdita della scritta di cui si vedono tracce»;

– *Mandarino per Il Canto dell'usignolo, 1917* (fig. 10, tav. XI), *collage* di carte colorate, cm 60 x 47, «tagliato al margine inferiore con perdite di parole e lettere: '[D]epero 1917 – studio'»³⁴.

Più recentemente, Scudiero ha reso noti altri preziosi inediti, in particolare due, datati 1916:

– *Dama di corte con ombrello, 1916* (fig. 11, tav. XII), *collage*, cm 49,8 x 33,8, firmato in b. a d.: «Depero Roma, 1916» e già pubblicato dall'artista sulla copertina della rivista «In Penombra», agosto 1918³⁵ (fig. 12);

– *Dama di corte, 1916* (fig. 13, tav. XIII), cm 50 x 38, firmato in b. a d.: «Depero - 1916», che è proprio l'esemplare acquistato da Michail Larinov³⁶ direttamente nello studio di Depero sul finire del 1916³⁷. Nella stessa occasione Scudiero presenta anche un altro *collage*, con molta probabilità riferibile anch'esso ai costumi del *Chant*: si tratta di *Doppia dama di corte con ombrello* (fig. 14, tav.

Materiali



14. F. Depero, *Doppia dama di corte con ombrello*, collage di carte colorate, cm 39,5 x 43,5, Roma, collezione privata.

XV), cm 39,5 x 43,5, firmato e datato in b. a s.: «Depero - Roma - 1918», ma sicuramente da riferirsi al 1917³⁸.

Ultimamente sono apparsi in mostra altri due

importanti collages, finora inediti, della Fondazione Camillo Caetani di Roma, sempre relativi ai costumi del *Chant*³⁹: *Ballerini* (fig. 15, tav. XVI), cm 41 x 45, e *N. 7 - Dama di corte* (fig. 16, tav. XIV), cm



15. F. Depero, *Ballerini*, 1916, collage di carte colorate, cm 41 x 45, Roma, Fondazione Camillo Caetani.

60,3 x 44. Il primo, erroneamente datato al 1917 nel catalogo dell'esposizione, è da riferirsi al 1916 in quanto è riprodotto in una foto dello studio di Depero nel 1916 (fig. 17)⁴⁰; inoltre il *collage* è assimilabile per forma e colori – in particolare lo stesso fondo grigio – a quello del 1916 acquistato da Larinov. Il secondo *collage*, *Dama di corte*, corrisponde esattamente al costume che compare al centro del foglio dei sei schizzi per balletto del Fondo Depero di Rovereto, cui abbiamo accennato (fig. 6). Altri *collages* risultano pubblicati da Depero a illustrazione dell'articolo *Il teatro plastico Depero. Principi ed applicazioni*, apparso sul periodico «*Il Mondo*», n. 17 del 27 aprile 1919. Si tratta dei *Tre Mandarini* (fig. 18 a-c) che saranno poi ripubblicati dall'artista nel 1927 nel *Libro Imbullonato*; due di questi saranno ulteriormente ripresentati nel 1940 nella monografia *Fortunato Depero. Nelle opere e nella vita*; sempre gli stessi, col titolo *Corazze plastiche e policrome (per i balli di Dialighoff)* - Roma 1917, appaiono infine nella monografia *Fortunato Depero Pittore*, del 1953. Questi due *Mandarini* corrispondono ad altrettanti disegni del foglio con i 12 schizzi per balletto del Fondo Depero (fig. 5), contrassegnati rispettivamente con il n. 4 e la scritta 'bianco' cancellata e con il n. 3 M, con la scritta 'bianco'. Che questi *collages* dei *Mandarini* fossero particolarmente importanti per l'artista lo dimostra proprio il fatto che furono gli unici che l'artista stesso pubblicò più volte.

17. Studio di Depero, 1916 (da M. Scudiero, *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto, 2009, p. 104).



16. F. Depero, *Dama di corte*, 1916, collage di carte colorate, cm 60,3 x 44, Roma, Fondazione Camillo Caetani.





18a-c. F. Depero, *I tre Mandarini* (da «Il Mondo», 17, 27 aprile 1919, p. 9).



19a-c. F. Depero, *I tre Mandarini* (da *Depero futurista*, Milano, 1927).



20. F. Depero, *Costume di Mandarino*, collage di carte colorate, foto d'epoca, 1917 (da M. Scudiero, *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto, 2009, p. 116).

21. F. Depero, *Mandarino* (da F. Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento, 1940).

Appare chiaro che siamo di fronte ad almeno due versioni dei tre *Mandarini*: la prima, quella pubblicata nel 1919, è assimilabile, con varianti, a quella pubblicata poi nel 1927, nel *Libro Imbullonato* (fig. 19 a-c). Nella prima pubblicazione, la firma dell'autore 'Depero 1917' appare solo nel *Mandarino* identificabile col n. 3M del foglio con i 12 schizzi (fig. 5). Di questo *collage*, Scudiero ha reso nota una foto d'epoca in cui si legge in basso la nota manoscritta dell'autore «*Mandarino n° 3*»⁴¹ (fig. 20) che poi, evidentemente per motivi tipografici, è stata tolta dall'artista e riproposta nella monografia del 1927. Sempre nella pubblicazione del 1927, l'artista apporrà la firma e la data anche agli altri due *Mandarini*: «*Depero 1916*» in b. a d., per quello identificabile col n. 4, presente sempre nel foglio con i 12 schizzi (fig. 5) e «*Depero 1916*» in b. a s., per quello non identificato nei fogli degli schizzi; inoltre nella pubblicazione del 1927 Depero ritocccò, come appare in alcuni tratti, i tre *Mandarini*. Firma e data, invece, scompaiono del tutto nei due *Mandarini* pubblicati da Depero nel 1940 e nel 1953 (fig. 21). Può darsi che nel 1940 l'artista avesse ritenuto di eseguire una nuova versione dei due *collages* dei *Mandarini*, in quanto gli originali si erano notevolmente deteriorati e consunti, come sembra di vedere da alcune foto dell'epoca, già pubblicate da Passamani⁴². Sono, effettivamente, gli stessi esemplari che successivamente saranno riproposti dall'artista nella

22. F. Depero, *Diavolo nero*, 1920-1921, cm 38,5 x 38,5, tarsie di stoffe di lana e panno applicate su canovaccio di cotone, Bologna, collezione Massimo & Sonia Cirulli Archive.



23. F. Depero, *Pellicano piccolo*, 1923, cm 40 x 40, tarsie di stoffe di lana e panno applicate su canovaccio di cotone, Bologna, collezione Massimo & Sonia Cirulli Archive.

monografia del 1953 e che al momento risultano dispersi. Fortunatamente però nella collezione Ennio Valentinelli è stato rinvenuto un gruppo sorprendente di opere, che comprende quattro cuscini (figg. 22-24, tavv. XVII-XIX), il *Libro Im-*

24. F. Depero, *Scimmia o Macaco*, 1923, cm 57 x 55,5, tarsie di stoffe di lana e panno applicate su canovaccio di cotone, Bologna, collezione Massimo & Sonia Cirulli Archive.





25. F. Depero, *Mandarini* per *Le Chant du rossignol*, 1916 c., collage di carte colorate, cm 39 x 28,5 ognuno, Firenze, collezione privata.

bullonato, un cospicuo numero di lettere inedite⁴³ e, appunto, i tre *collages* dei *Mandarini* su fondo nero. I tre *collages* Valentinelli (fig. 25, tav. XXI)

26. F. Depero, *Mandarino* per *Le Chant du rossignol*, 1916 c., collage di carte colorate, cm 39 x 28,5 (prima del restauro), Firenze, collezione privata.



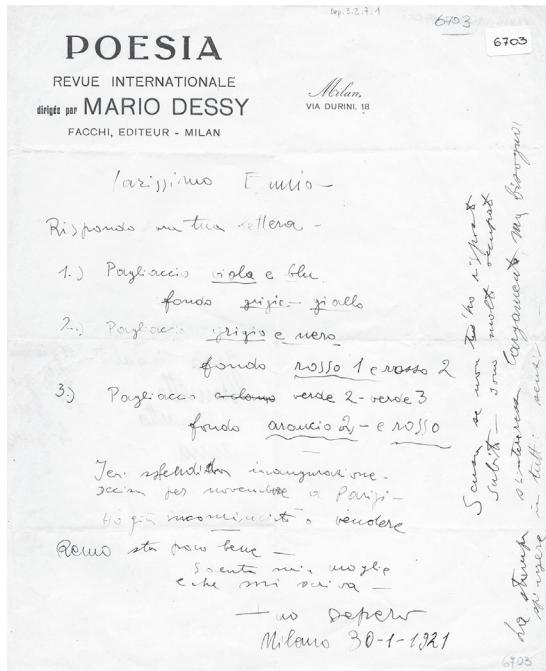
misurano cm 39 x 28,5 e sono assimilabili per misura a tutti gli altri esemplari conosciuti; inoltre presentano sia lo stesso supporto in cartone pesante marrone, tipo legno, degli esemplari noti, com'è ben visibile ad esempio in *Donna+Rosario* del 1916, sia lo stesso tipo di carte colorate, con gli analoghi rapporti cromatici degli altri esemplari. Infine, dal momento che la conduzione e l'eleganza del ritaglio non mostrano alcuna incertezza, risultano, senza ombra di dubbio, opere autografe del maestro Depero. È da sottolineare il fatto che in questi *collages* si ravvisano quelle lievi incertezze o sbavature nell'incollaggio dei singoli pezzi, o quei 'rattoppi' di carte nel fondo, dovuti all'economia e al riutilizzo del materiale (elementi particolarmente visibili prima del restauro) (fig. 26) che appaiono tipici di questo periodo e sono presenti abbondantemente negli altri originali sopra menzionati. I *collages* successivi, dagli anni Venti in poi, presenteranno un'evidente perfezione e una precisione nel taglio, che l'artista aveva abbondantemente acquisite con spavalda sicurezza, come dimostrano, anche se solo dalla documentazione fotografica, gli esemplari pubblicati nel 1940 e nel 1953.

I tre sorprendenti *collages* qui riproposti vengono a completare, seppure parzialmente, il grande lavoro svolto da Depero per l'allestimento e i costumi del *Chant du rossignol* e, a mio avviso, vanno collocati nel primo periodo dell'esecuzione dei costumi, ossia intorno alla fine del 1916, come stanno a dimostrare i due fogli con schizzi del Fondo Depero, ritenuti da Passamani di poco posteriori alla firma del contratto del

16 novembre 1916⁴⁴. A sostenere questa ipotesi si maniera ancor più convincente stanno gli esemplari pubblicati nel 1919 e nel 1927, che sono firmati e datati da Depero al 1916, eccetto uno che è invece datato incomprensibilmente al 1917 (ma resta il fatto che l'artista ha sempre definito le opere come eseguite a «Roma 1916»⁴⁵). A questo punto possiamo avanzare l'ipotesi che i tre *Mandarini* appartenuti a Ennio Valentinelli siano stati la prima redazione o una variante della stessa che l'artista aveva composto per studiare meglio gli effetti cromatici, sia con lo sfondo bianco, che con quello nero: evidentemente quest'ultima elaborazione non fu ritenuta soddisfacente da Depero, che preferì quella con lo sfondo neutro.

L'ipotesi che Depero avesse donato i tre *Mandarini* a Valentinelli può essere a questo punto accettata – anche se, forse, è un po' azzardata – dal momento che sappiamo che Valentinelli andò a trovare l'amico nel dicembre del 1916, come attestano le molte fotografie che ritraggono i due anche in compagnia della moglie dell'artista, Rosetta: era quello il periodo di maggiore elaborazione delle scene e dei costumi per le *Chant* da parte di Depero, che aveva già realizzato una buona mole di lavoro e, appunto, i molti *collages* dei costumi. Proprio per questo non è inverosimile che in quel momento l'artista per generosità, com'era consueto fare, o per sdebitarsi dei favori ricevuti dall'amico, o anche solo per riconoscenza per la visita, avesse donato all'amico 'fraterno' i tre *collages* a sfondo nero dei *Mandarini*, per giunta quelli ritenuti una variante non soddisfacente per la realizzazione finale. Che tra l'artista e Valentinelli, specialmente in questo periodo, esistesse un profondo rapporto, lo testimoniano le dediche autografe da parte di Depero apposte sulle foto («Con un bacio fraterno il tuo Depero», «sempre vicini», firmato 'Depero', «Autorizziamo averti vicino», «ad ogni costo devi venire con me», firmato 'Depero') e sul cartoncino di montaggio delle foto (per giunta dello stesso tipo dei *collages*): «Il pittore-Poeta futurista Fortunato Depero di Rovereto – con l'amico Valentinelli a Roma – (foto a me inviate a Montecatini durante la guerra)»⁴⁶: quest'ultima scritta, con ogni probabilità, è successiva e va riferita al momento del montaggio delle foto.

Che i tre *collages* siano stati donati dall'artista al 'fraterno' amico Valentinelli in un periodo intorno al 1916 e non successivamente lo possiamo durre anche dal fatto che da lì a poco, nel febbraio 1921, l'artista fece la conoscenza a Milano – in occasione della mostra personale presso la Galle-



27. Lettera di Depero a Valentinelli, datata Milano, 30.1.1921, Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Depero.

ria d'Arte Moretti – del collezionista e mecenate Gianni Mattioli, che divenne un suo entusiasta sostenitore e cominciò a collezionare i suoi lavori, radunando nel corso del tempo uno dei nuclei più importanti e consistenti di opere di Depero, a partire proprio dai molti disegni e *collages* relativi al *Chant du rossignol*. È molto probabile, dunque, che se fossero stati ancora disponibili i tre *Mandarini*, Mattioli non se li sarebbe fatti sfuggire, dal momento che aveva acquisito quanto più materiale possibile relativo ai lavori intorno al *Chant du rossignol*⁴⁷.

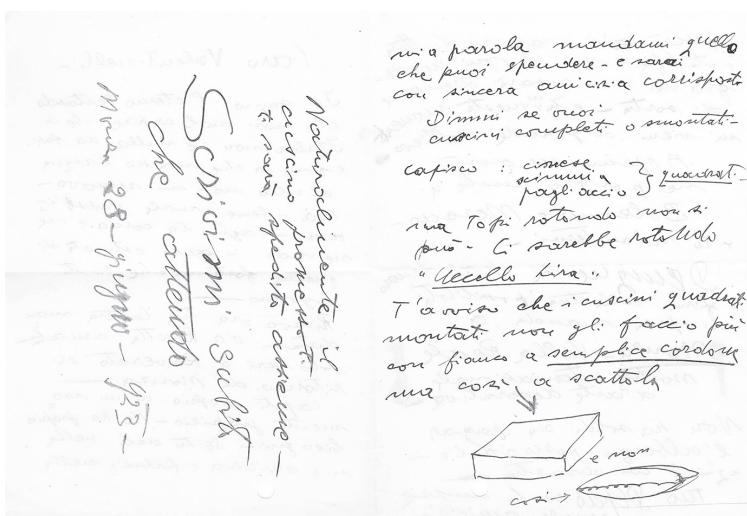
La corrispondenza Depero-Valentinelli a noi nota inizia nel 1921 e s'infittisce nel corso del decennio, ma purtroppo è solo una parte, come hanno avuto modo di testimoniarmi la figlia Mara e la nipote di Valentinelli, Elena Ciappi, in quanto molta parte dei documenti è andata dispersa nei vari traslochi. In una lettera inviata da Depero al «carissimo Ennio», datata «Milano 30.1.1921» (fig. 27), in cui l'artista rispondeva all'amico in merito alla disponibilità per l'acquisto di alcuni cuscini, si ricava la descrizione, con le varianti coloristiche, del cuscino «Pagliaccio verde 2 - verde 3 fondo arancio 2 - e rosso»⁴⁸, da identificare, per i colori, con quello presente nella collezione Valentinelli e noto come *Uomo coi baffi* (fig. 28, tav. XX), databile tra la fine del 1920 e i primi del



28. F. Depero, *Uomo coi baffi*, 1920-1921, tarsie di stoffe di lana e panno applicate su canovaccio di cotone, Firenze, collezione privata.

1921⁴⁹. Un'altra lettera datata 14 ottobre 1921 sembra riferirsi a un'altra trattativa, nella quale l'artista scrive all'amico: «Senza dubbio t'accorderò. Ti sono sempre il medesimo amico»⁵⁰. Il tono delle missive è sempre fraterno e disponibile da parte dell'artista e lo rimane anche quando l'artista non si perita a fare richieste di denaro all'amico. In una lettera datata Rovereto, 20 ottobre 1922, l'artista scrive: «Ho pensato mandarti un cuscino, ma al momento ne ho molto pochi - ma

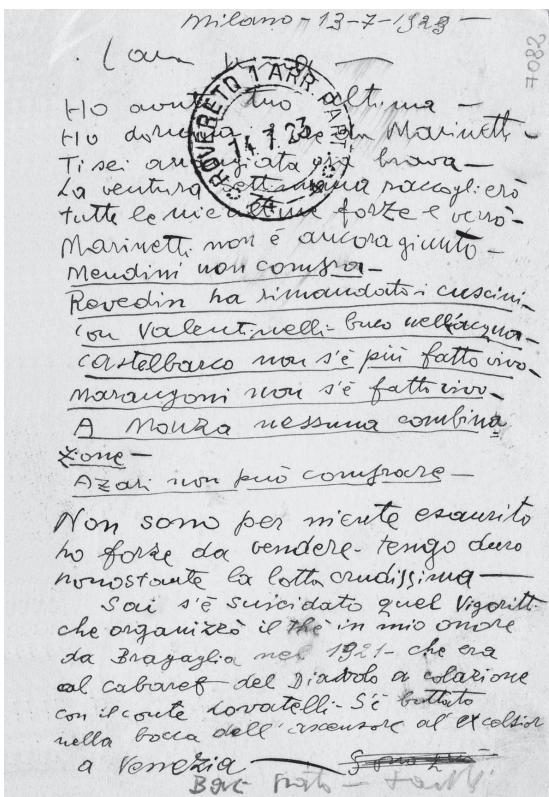
per Natale sta' certo che l'avrai. Ad una mia probabile scappata a Bolzano verrò a trovarci - Saluti cari, tuo Depero»⁵¹. In un'altra lettera, risalente al tempo della Biennale di Monza del '23 (fig. 29), Depero scrive, esortando Valentinelli ad aiutarlo: «Capiti proprio in un momento propizio - Ne ho proprio bisogno - Se tu credi nella mia amicizia e fiducia nella mia parola mandami quello che puoi spendere - e sarai con sincera amicizia corrisposto. Dimmi se vuoi cuscini completi o smontati, capisco: cinese scimmia pagliaccio quadrati ma topi rotondo non si può - Ci sarebbe rotondo 'Uccello Lira'. T'avviso che cuscini quadrati montati non li faccio più con fianco a semplice cordone ma così a scattola [sic!]; segue disegno esplicativo] perciò c'è maggiore fattura e stoffa - ma in ogni modo fra noi non ci sarà discussione di sorta - e tu in questo momento mi vieni di grande sollievo - Appena ne avrò ne porterò anche a Bolzano e Merano - e tu mi aiuterai - Dunque se hai denaro e fino alla tua possibilità di spesa manda a Monza - Villa Reale mostra internazionale d'arte decorativa - Non ho soldi da pagar l'albergo - pare ridicolo - qui è un disastro - Tuo Depero con la sempre eguale amicizia»⁵². Evidentemente la trattativa non si era chiusa felicemente, come ricaviamo da un'altra lettera di poco posteriore (13 luglio), se Depero confidava alla cara Rosetta il triste momento anche in relazione ad altri interlocutori: «Mendini non compra - Rovedin ha rimandato cuscini - Con Valentinelli buco nell'acqua - Castelbarco non s'è più fatto vivo - Marangoni non s'è fatto vivo - A Monza nessuna combinazione - Azari non può comprare»⁵³ (fig. 30).



29. Lettera di Depero a Valentinelli, data a Monza, 28.6.1923, Firenze, Archivio E. Ciappi.

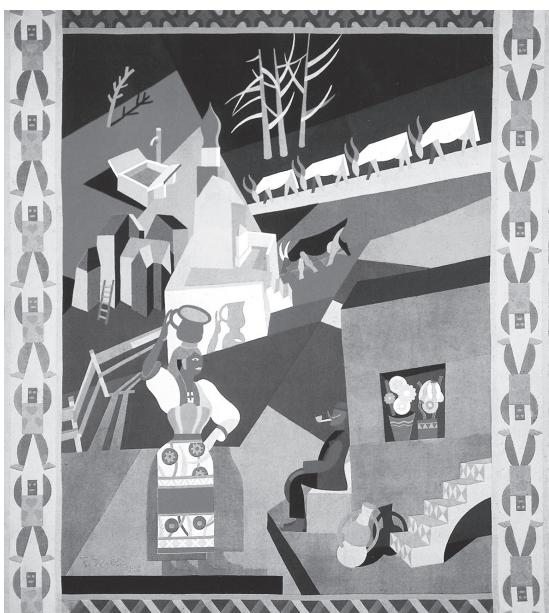
Valentinelli in questo contesto si rivela non solo sostenitore del caro amico, ma anche fine osservatore nel descrivere, in uno dei suoi rari interventi critici, il lavoro di Depero, in particolare dissertando sopra il grande arazzo *Serrada* (fig. 31, tav. XXII), presentato dall'artista alla Prima Mostra d'Arte Tridentina svoltasi a Bolzano nel 1922⁵⁴. In esso Valentinelli individuava una delle opere più singolari e ammirabili della Mostra, definendo *Serrada* un «meraviglioso arazzo», «vivacissimo di colori», che dava «l'impressione di un fantastico crepuscolo, in un altro pianeta lontano, e in un'epoca che non è la nostra, e che si rivela lentamente per una serie di particolari suggestivi che incatenano lo spettatore, e in modo speciale le spettatrici». Ancora, Valentinelli riteneva «insuperabile quel ramo rosso ignudo sull'orizzonte nero, quei contrasti taglienti di monti e di prati, quella fontana senz'acqua, quel solitario alberello arancione che getta un'ombra spettrale sul rosso purpureo di un declivio fantastico» e, infine, riteneva pure «stranamente suggestive» con un'«audacissima incorniciatura» le *Maschere tropicali*, che gli ricordavano «un mosaico annamita o tibetano»⁵⁵.

Questo materiale 'salvato' e le opere artistiche mostrano dunque come il rapporto Depero-Valentinelli nel tempo fosse stato molto intenso e senza dubbio non occasionale, frutto di una profonda confidenza e amicizia, che le vicende della vita avevano, poi, rallentato e diluito, specialmente a causa degli impegni professionali dei due. Di Depero è noto il percorso umano e artistico; di Valentinelli sappiamo che divenne Capo Divisione del Comune di Bolzano dal 1921 fino alla quiescenza e che andò incontro ad una fase di grande depressione, che non mancherà di comunicare al caro amico in una lettera di rara commozione (fig. 32), nella quale gli scriveva che soffriva di «esaurimento nervoso: da due mesi», dovuto al logoramento «per delle stupidissime spregevoli pratiche burocratiche!». Confidava amaramente: «La mia vita è sbagliata», scrivendo che viveva in un «mondo carogna!» e che non vedeva «il modo di farsi largo tra questa merda mediocre e di riuscire a metter fuori almeno la testa», agognando il momento dell'avvento dell'«era dell'aristocrazia dell'intelligenza buona ed onesta». Affermava: «Tutta la mia attività è assorbita, tutta capisci, fino al limite dell'esaurimento, da obbrobriose pratiche d'ufficio, noiose, pesanti, inutili»⁵⁶. Valentinelli partecipò anche alla Guerra d'Africa dal 1935 e, tornato dalla guerra, riprese il suo ruolo di funzionario del Comune di Bolzano, ove viveva. Morì nel 1971, in pratica nel momento in cui,

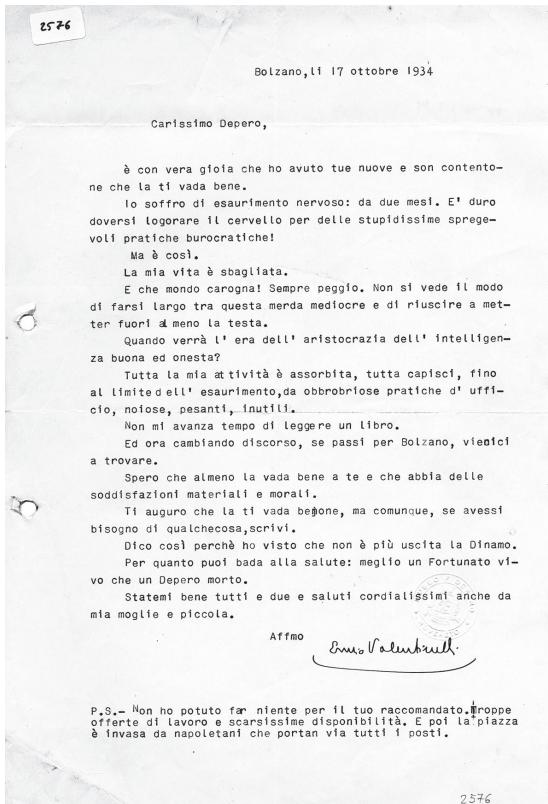


30. Lettera di Depero alla moglie Rosetta, datata Milano, 13.7.1923, Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Depero.

31. F. Depero, *Serrada*, 1920, tarsia di panno di lana applicato su canovaccio di cotone, cm 330 x 245, Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Depero.



Materiali



32. Lettera di Valentinelli a Depero, datata Bolzano, 17.10.1934, Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Depero.

NOTE

Desidero ringraziare quanti in vario modo mi hanno aiutato nel reperire i documenti e le opere, a cominciare da Elena Ciappi, che generosamente mi ha concesso la piena disponibilità del suo archivio familiare, poi Claudia Origgi, Elena Fumagalli e, in particolare, la direttrice dell'Archivio del '900 del MART di Rovereto Paola Pettenella e Federico Zanoner, la biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, Sonia e Massimo Cirulli e, infine, Giorgia e Lucia.

1. Fondo Fortunato Depero. Inventario, a cura di F. Vellardita, Rovereto (TN), 2008; gli Indici sono di ben 42 pagine, da p. 342 a p. 384.

2. Depero al lavoro nello studio romano di via Giulio Cesare, Roma, dicembre 1916, Firenze, Archivio E. Ciappi, Firenze.

3. M. Scudiero, *Fortunato Depero. Scritti e documenti editi e inediti*, Trento, 1992; nella Parte Terza. Documenti Fotografici, l'autore pubblica al n. 182, p. 83, la foto di De-

ad opera prevalentemente di Bruno Passamani, si stava attuando la piena rivalutazione del caro amico Depero come figura centrale nel panorama artistico italiano e non solo, consacrata dalla grande mostra antologica di Bassano del Grappa del 1970. È proprio a partire da questa data che prende avvio una ricognizione dell'opera di Depero. Non è questa la sede per delineare la storia della fortuna critica dell'artista, ma resta il fatto che le opere dell'artista, fino ad allora relegato in secondo piano, cominciano ad acquisire un valore peculiare e autonomo di bellezza, come aveva intuito Passamani, anticipando i tempi: «Questi collages posseggono anche una loro autonomia estetica e possono essere goduti a sé nell'originalità delle loro forme fantastiche e dei loro squillanti colori, anche se le carte hanno subito l'inevitabile processo di decolorazione»⁵⁷.

Ci piace chiudere ricordando un ultimo fugace, ma pur sempre significativo, incontro tra Depero e Valentinelli che ebbe luogo nel 1953, all'indomani dell'uscita della piccola monografia dell'artista: sulla copia donata all'amico, Depero scrisse: «A Ennio Valentinelli vecchio e sempre nuovo e vivo amico. Fortunato Depero, Rovereto dic. '954»⁵⁸.

Mauro Pratesi
Accademia di Belle Arti,
Firenze

pero con la moglie Rosetta e Valentinelli alle Capannelle, che reca l'iscrizione autografa dell'artista «Roma 1916 Depero e Valentinelli». Ancora in M. Scudiero, *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto (TN), 2009; si pubblicano altre fotografie dello stesso momento con interessanti note autografe dell'artista: «Il Pittore-Poeta futurista Fortunato Depero di Rovereto - con l'amico Valentinelli a Roma (Foto a me inviate a Montecatini, durante la guerra)»; inoltre le foto recano altre dediche assai significative: «Ansiosissimo averti vicino Depero 1916»; «Ad ogni costo devi venire con me Depero» e ancora «Sempre vicini Depero», «Con un bacio fraterno il tuo Depero», pp. 76-77.

4. Per queste vicende rimando a C. Piovan, *Fortunato Depero*, in «Studi Trentini di scienze storiche», Trento, XLII, 4, 1963, in part. p. 407; inoltre si veda il mio *La stagione dell'avanguardia*, in M. Pratesi, G. Uzzani, *L'arte italiana del Novecento. La Toscana*, Venezia, 1991, in part. pp. 96 ss.

5. B. Passamani, *Fortunato Depero*, Rovereto (TN), Musei Civici, Galleria Museo Depero 1981, p. 24; inol-

tre l'autore, alla nota 7, p. 280, precisava di avere avuto «queste indicazioni alla cortesia di Luciano Baldessari e di Remo Costa, dei quali conservo una memoria manoscritta».

6. Scudiero, *Fortunato Depero...*, cit., p. 28.

7. Lettera di F. Depero all'amico Aurelio da Roma, 1914, pubblicata da Scudiero, *Fortunato Depero. Scritti e documenti editi e inediti...*, cit., p. 39.

8. C. Salaris, *Storia del Futurismo*, Roma, 1992, p. 156: l'autrice riporta, senza indicare specificamente la fonte, che «un gruppo di giovani artisti formano quasi una "scuola di Balla": disegnano e dipingono sotto la sua influenza tra il '15 e il '20 (Verderame, Castellazzi, Cristofanetti, Bernini, Mecozzi [...], Ennio Valentinelli)».

9. F. Depero, *Lettera a Ennio Valentinelli*, Monza 28 giugno 1923, Firenze, Archivio E. Ciappi, Firenze.

10. F. Depero, *Lettera a Ennio Valentinelli*, datata, 27 agosto 1923, Firenze, Archivio E. Ciappi, Firenze.

11. Su queste vicende esistono vari documenti e una copiosa bibliografia: già nella primavera del 1922 Depero aveva scritto all'amico Franco Rampa Rossi, manifestandogli la decisione «di andare a New York, quest'autunno tardi», in Scudiero, *Fortunato Depero...*, cit., p. 399.

12. Il 15 aprile 1915 Depero partecipa a una manifestazione interventista in piazza Venezia a Roma con Balla, Marinetti, Cangiullo e viene fermato dalla polizia; nel maggio dello stesso anno si arruola volontario nell'82° reggimento fanteria ed è inviato al fronte sul Col di Lana, ma l'11 agosto viene riformato per debole costituzione fisica e rientra a Roma: B. Passamani, *Regesto*, in *Fortunato Depero 1892-1960*, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani (Bassano del Grappa, Museo Civico-Palazzo Sturm, luglio-settembre 1970), Bassano del Grappa, 1970, p. 115.

13. Lettera di Depero a Rosetta del 21 agosto 1914, MART, Rovereto (TN), Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, in Passamani, *Fortunato Depero...*, cit., p. 40.

14. Su questa vicenda esiste una copiosa bibliografia, oltre al testo fondamentale di Passamani, *Fortunato Depero...*, cit., p. 87 ss.: si veda G. Belli, *La danza e i suoi pittori*, in *La danza delle Avanguardie*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, E. Guzzo Vaccarino (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, 17 dicembre 2005-7 maggio 2006), Milano, 2005, pp. 20-21.

15. Si veda a tale riguardo B. Passamani, *Diaghilev e «Le chant du rossignol»*, in Id., *Depero e la scena da 'Colori' alla scena mobile 1916-1930*, Torino, 1970, pp. 35-38.

16. Secondo quanto ha testimoniato Giuseppe Sprovieri nel suo *Depero... Ricordando*, «quel quadro, tramite il Semenow – che poteva considerarsi l'esponente a Roma dell'intelighenzia – andò a finire proprio in Russia, nella collezione di Sergio Poliakov, già allora in fama di poeta e scrittore»: Passamani, *Fortunato Depero 1892-1960...*, cit., p. LVI. L'opera dovrebbe essere conservata, presumibilmente, presso il Museo Ermitage di San Pietroburgo, che ha acquistato la collezione Poliakov.

17. F. Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento, 1940, p. 197.

18. Il contratto è conservato presso il MART, Rovereto (TN), Archivio del '900, Fondo Fortunato Depero, nella sezione *Documentazione per progetti professionali 1916-1960*, Dep. 5.1.

19. Si veda Passamani, *Fortunato Depero...*, cit., p. 90.

20. Il testo manoscritto di Fortunato Depero è pubblicato in *Depero Motorumorista Futurista Mimismagico Astrattista Formidabile Architetto e Poeta*, Milano, 1986, pp. 21-22.

21. Le cause di questo improvviso ripensamento e abbandono da parte di Diaghilev non sono tuttora chiare; recentemente il coreografo Lorca Massine, figlio di Léonide Massine, ha testimoniato di non aver mai saputo dal padre «chi o che cosa avessero trattenuto Diaghilev dall'utilizzare le meraviglie di Depero» (la testimonianza è stata raccolta da M. Guatterini, *Il vero canto dell'usignolo*, in «Domenica», inserito del «Il Sole 24 Ore», 22 febbraio 2015, p. 37).

22. Si veda Passamani, *Diaghilev...*, cit., p. 37.

23. Il disegno *Etude pour le cheval et pour les costumes des managers de 'Parade'*, 1917 (matita e inchiostro su carta, cm 28,2 x 20,5, coll. priv.) è stato reso noto da D. Cooper, *Picasso e le théâtre*, Paris, 1960, trad. it., *Picasso e il teatro*, Milano, 1967, fig. 93; più recentemente, si vedano G. Belli, *Depero per Parade*, in *Picasso 1917-1924. Il viaggio in Italia*, catalogo della mostra, a cura di J. Clair (Venezia, Palazzo Grassi), Milano, 1998, n. 75, p. 183; e ancora *La danza delle Avanguardie...*, cit., IX. *Picasso e la scena. Parade, 1917*, riprodotto a p. 417.

24. Passamani, *Diaghilev...* cit., p. 38.

25. P. Fossati, *Depero e la scena*, in Id., *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, 1977, pp. 83-84.

26. *Ibidem*.

27. E. Vaccarino, *Il corpo come arte e come lotta*, Collana di documenti dell'Archivio del '900, MART Rovereto, Milano, 1999, pp. 36-37.

28. Testimonianza riferita da C. Belli, *Il teatro di Depero*, in *Fortunato Depero 1892-1960*, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani (Spoleto, Palazzo Racani-Arroni, 23 giugno-24 luglio 1983), Rovereto (TN), 1983, p. 12.

29. Passamani trascrive integralmente l'elenco delle opere del Catalogo-invito della mostra caprese: Passamani, *Fortunato Depero...*, cit., p. 106 e n. 41, p. 292.

30. Ivi, p. 197.

31. Si tratta di opere di vario formato e soggetto, pubblicate da Scudiero, *Fortunato Depero...*, cit.: *Dinamismi cromatici*, 1914, collage su cartolina, p. 48; *Ciz-ciz-guaglia*, 1915, collage, cm 49,5 x 69,5, p. 62; *Ki-ki-golà*, 1915, collage, cm 34,5 x 37, p. 66; *Depero astrattista*, 1915, collage e fotografia ritoccata, cm 34 x 44, p. 67; *Donna+Rosario*, 1916, collage, cm 50 x 33,5, p. 99; *Forze dinamiche di cavallo*, 1915-16, collage, cm 48 x 60, p. 102; *Il carro*, 1916, collage, cm 35 x 49,8, p. 105; *Automa per teatro Magico*, 1916, collage, cm 39 x 30, p. 189.

32. *Depero Futurista e l'arte pubblicitaria*, catalogo della mostra, a cura di M. Scudiero (Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 16 aprile-30 giugno 1988), Modena, 1988, pp. 12-13.

33. Le foto sono molto note e pubblicate in svariate occasioni, *in primis* dallo stesso artista nella sua autobiografia: Depero, *Fortunato Depero...*, cit., pp. 200-201; inoltre si veda Passamani, *Depero e la scena...*, cit., foto nn. 14, 17, 18, 19.

34. Per la pubblicazione delle opere e le relative schede si veda il catalogo della mostra a cura di Passamani, *Fortunato Depero 1892-1960*, cit., nn. 77-85, pp. 24-26.

35. Il *collage* corrisponde al disegno schizzato e pubblicato sulla rivista francese «*Sic*», n. 17 del maggio 1917

(fig. 12) ad illustrazione di una breve nota di Pierre Lerat sul balletto di Depero; nel foglio si leggono chiaramente le indicazioni dei colori «I° (dame de la cour Jaune bleu vert)».

36. È lo stesso Depero a riferire questa vicenda: «Roma - 1916. [...] Prendiamo il tram, arriviamo in centro, poi in vettura giungiamo al mio studio, stanza-cucina-baracca-omnibus. Entusiasta mi acquista parecchie cose: è il pittore Larinow», in F. Depero, *Depero Futurista [Libro Imbullonato]*, Milano, 1927, p. 133.

37. Per le vicende relative a questi due *collages*, in particolare riguardo alla famosa *querelle* intercorsa tra Depero e Larinov circa la paternità del *collage*, rimando alle relative schede di Scudiero, *Il costume teatrale. La moda e il teatro*, in Id., *F. Depero. Stoffe Futuriste*, Trento, 1995, nn. 233-242, pp. 220-227, in part. pp. 223 e 227.

38. Infatti lo stesso Scudiero nella più recente pubblicazione, *Fortunato Depero...*, cit., p. 115, ripubblicando l'opera attribuisce la data «1917» con un punto interrogativo.

39. Devo quest'importante segnalazione a Elena Fumagalli, *Marguerite Caetani e gli artisti per il teatro. Edward Gordon Craig, Fortunato Depero, Alberto Savinio*, catalogo della mostra, a cura R. Cassano, con scritti di P. Bonanni, G. Pedullà, C. Terenzi (Roma, Palazzo Caetani, Fondazione Camillo Caetani, 24 ottobre-24 novembre 2013).

40. La foto dello studio di Depero è riprodotta in Scudiero, *Fortunato Depero...*, cit., p. 104.

41. Scudiero, *Depero...*, cit., foto riprodotta a p. 116.

42. Si veda Passamani, *Fortunato Depero...*, cit., n. 103, p. 94 e n. 108, p. 97.

43. In merito alla vicenda dell'acquisto, da parte di Valentinelli, del *Libro Imbullonato*, esiste una copiosa corrispondenza tra i due amici, molto affettuosa, nella quale alla proposta dell'artista corrisponde l'assenso del Valentinelli: «Grazie e spediscilo. Vienimi a trovare, che per quel giorno giustizierò un coniglio. Cordialmente il vecchio Valentinelli» (lettera datata Bolzano, 22.9.1927, conservata presso il Fondo *Fortunato Depero*, MART, Archivio del '900, *Corrispondenza sciolta* [1927], Dep. 3.2.7). Depero rispose all'amico e, oltre a indicargli le modalità di pagamento, gli diceva: «Verrò a trovarvi ed a condividerne il giustiziato» (lettera datata 28.9.1927, Firenze, archivio E. Ciappi, Firenze).

44. Si veda Passamani, *Fortunato Depero 1892-1960*, cit., «Questi schizzi devono essere di poco successivi al 16 novembre», scheda n. 77, p. 24.

45. Si veda Depero, *Depero Futurista...*, cit.

46. Le foto sono pubblicate in Scudiero, *Depero. L'uomo e l'artista...*, cit., pp. 76-77.

47. Per il rapporto tra Depero e Mattioli, si vedano L. Mattioli Rossi, *Gianni Mattioli*, in *Capolavori della Collezione Gianni Mattioli*, Milano, 1997, pp. 10-11; F. Fergonzini, *Fortunato Depero*, in *La Collezione Mattioli Capolavori dell'avanguardia italiana*, catalogo, a cura di Id., Milano, 2003, pp. 245-255.

48. Lettera di F. Depero a Ennio Valentinelli, datata Milano 30.1.1921, conservata presso il MART, Archivio del '900, *Fondo Fortunato Depero, Corrispondenza sciolta* [1921], Dep. 3.2.7.

49. Un cuscino d'identico soggetto, ma con diversi co-

lori, è pubblicato in Scudiero, *Depero...*, cit., p. 203. Il cuscino o tarsia di stoffe, già collezione Valentinelli e ora in collezione privata, Firenze, è stato pubblicato da chi scrive in *Longhi 1918 e il caso Depero*, in «Paragone», LXV, 775, terza serie n. 117, 2014, pp. 3-22, tav. 6.

50. Lettera di F. Depero a E. Valentinelli, datata dal timbro postale al 14.10.1921, Firenze, Archivio E. Ciappi, Firenze.

51. Lettera di F. Depero a E. Valentinelli, datata Rovereto 20.10.1922, Firenze, Archivio E. Ciappi, Firenze.

52. Lettera di F. Depero a E. Valentinelli, datata Monza 28.6.1923, conservata presso l'archivio della nipote di Valentinelli, Elena Ciappi (Firenze), che negli ultimi anni ha provveduto a una sistematica classificazione, dopo anni di abbandono: basti pensare che le lettere erano state 'bucate' con la macchinetta e classificate come usuali documenti domestici.

53. Lettera di Depero alla moglie Rosetta, datata Milano 13.7.1923, conservata presso il MART, Archivio del '900, *Fondo Fortunato Depero, Corrispondenza di Depero a Rosetta* [1923], Dep. 3.3.1.9.

54. La mostra si svolse al Teatro Civico di Bolzano nell'agosto-settembre del 1922, come si evince dal catalogo della *XXVI Mostra del pittore futurista Depero*, Trento, Circolo Sociale, 4-15 novembre 1922, anche se per errore di stampa il catalogo riporta la data 1921. Nel catalogo l'artista faceva un preciso elenco delle sue *Esposizioni* e al numero XXV, si legge: «collettiva della Venezia Tridentina a Bolzano - estate 1922», in Scudiero, *Depero...*, cit., p. 240. La stessa indicazione è riportata fedelmente nella sezione *Alle Mostre. Collettiva della Venezia Tridentina a Bolzano - estate 1922*; e ancora nell'articolo dello stesso Depero, *2 anni di vita della casa d'arte Depero*, in «*Rovente Futurista*», numero speciale, I, 7-8, 19 maggio 1923, p. 55. G. Belli riporta questa indicazione: «Bolzano, Teatro Civico, *I Mostra d'Arte della Venezia Tridentina*, agosto-settembre 1922», in *La Casa del Mago. Le arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, Rovereto (TN) (Archivio del '900, 12 dicembre 1992-30 maggio 1993), Milano, 1992, p. 536; quindi è da ritenersi errata la datazione riportata da B. Passamani al 1924: «agosto - Prima mostra d'arte della Venezia Tridentina al Teatro Civico di Bolzano» (Passamani, *Fortunato Depero...*, cit., p. 371).

55. E. Valentinelli, *La mostra d'arte della Venezia Tridentina*, ritaglio di giornale senza indicazione di testata (probabilmente «*Il Gazzettino*»), conservato presso il MART, Archivio del '900, *Fondo Fortunato Depero, Eco della stampa I* [1913-1925], Dep. 8.1.1.

56. Lettera di E. Valentinelli a Depero, datata Bolzano 17.10. 1934, conservata presso il MART, Archivio del '900, *Fondo Fortunato Depero, Corrispondenza sciolta* [1934], Dep. 3.2.20.

57. B. Passamani, *Dipinti - Collages - Disegni*, in *Fortunato Depero 1892-1960*, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani (Trento, Palazzo Pretorio, 28 settembre-28 ottobre 1973), Calliano (TN), 1973, p. 43.

58. Si tratta della monografia *Fortunato Depero Pittore*, con presentazione di R. Maroni, Trento, 1953, copia con dedica autografa di Depero conservata presso l'Archivio Elena Ciappi, Firenze.