

## «Voglio la vodka!»

saggi

Breve storia di un dramma della gelosia e della malinconia

Ruben Donno

E allora la commedia minacciò  
di degenerare in tragedia,  
o almeno in dramma.

Ardengo Soffici, *Passi fra le rovine* (1952)

**ABSTRACT** «Voglio la vodka!». A short story of a drama of jealousy and melancholy

The purpose of this article is to reconstruct the historical and cultural context that allowed Ardengo Soffici to elaborate the unpublished manuscript entitled «Voglio la Vodka!» *Tre tempi*. The main source is precisely Soffici's autobiography which, dwelling on the years in which Soffici lived in Paris (1900-1914), highlights some important figures who brought the Tuscan writer closer to the Russian world: first and foremost Hélène d'Ættingen, Serge Férat, and the artist Aleksandra Ekster. The two women, together with other Russian intellectuals, would in fact be indelible presences in Soffici's later drama. The unpublished work, composed between 1944 and 1945 during the period of detention in the fascist camp in Terni, shows, in addition to the ambivalent relationship of encounter and clash between West and East, how at the centre of human action there are crystallised, and undoubtedly autobiographical, feelings of jealousy and melancholy towards a past to be cherished and remembered.

**KEYWORDS** Soffici, Russia, Melancholy, Jealousy, Vodka.

I rapporti che Ardengo Soffici intrattenne con la cultura e l'*intelligenza* russa risalgono agli anni parigini. Testimonianza privilegiata è certamente il resoconto biografico, o romanzo di apprendistato artistico, che l'intellettuale del Poggio scriverà a partire dal 1931 e che vedrà una prima pubblicazione per l'editore Vallecchi nei quattro volumi editi dal 1951 al 1955. L'arco cronologico che l'*Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo* copre è quello che va dalla nascita dello scrittore nel 1879<sup>1</sup> sino all'entrata in guerra dell'Italia nel 1915 con l'arruolamento volontario del pittore toscano, *terminus post quem* che sancisce a tutti gli effetti, nella percezione personale di un intellettuale pre-gno del suo tempo, "la fine di un mondo". Se Mario Richter ha dettagliatamente indagato la formazione francese di Soffici, negli anni in cui l'artista toscano visse a Parigi (tra il 1900 e il 1907 con ri-torni occasionali sino al 1914)<sup>2</sup>, l'autobiografia – segno inconfutabile del percorso

1. In realtà, l'autobiografia inizia con un piccolo *excursus* di famiglia sui nonni dell'artista, prima ancora di raccontare il momento della sua nascita, che, invece, occupa le pagine del secondo capitolo: cfr. A. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo* (1931-1955), in Id., *Opere*, vol. VII, tomo I, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 7-20.

2. Cfr. M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900-1914*, Pentelina, Prato 2000.

che portò progressivamente Soffici a inserirsi in quella rosa di artisti dal “doppio talento” che saggiarono sapientemente, mettendole in dialogo costante, scrittura e pittura<sup>3</sup> – è referto prezioso per provare a comprendere come il *milieu* culturale in cui Soffici si muoveva, nella specifica declinazione dei legami che egli strinse con artisti e intellettuali russi, è necessariamente la cartina di tornasole per avanzare ipotesi interpretative sulla genesi e sul contenuto del dramma, sino ad oggi rimasto inedito, dal titolo *Voglio la vodka!*. Il “salto vitale” che Soffici compirà con la partenza a Parigi<sup>4</sup> è anticipato da un episodio non trascurabile per quelle che, negli anni, saranno le relazioni dello scrittore con alcune personalità russe importanti del periodo parigino e con loro l’immersione, per certi versi totalizzante, nella cultura moscovita: «Il primo contatto col “mistero dell’anima slava”<sup>5</sup>. Attraverso indicazione toponomastica, Soffici evoca la visione di una figura femminile intravista casualmente a Firenze, un’«immagine di sconosciuta»<sup>6</sup>, che assume le sembianze di una sagoma ideale e, per questo, indelebile, nel ricordo del protagonista, perfetto *topos* stilnovista, dunque, di uno sfondo «ruskiniano, simbolista, boeckliniano»<sup>7</sup>. La passante, descritta nell’aspetto e nelle vesti, per Soffici che la osserva estasiato è perciò warburghiano *Nachleben*, il cui «viso bellissimo, molto somigliante a quello preraffaellitico di certe donne di Dante Gabriele Rossetti»<sup>8</sup> fa della ninfa, «con un passo da Flora botticelliana»<sup>9</sup>, l’icona rinnovata di un patrimonio culturale universale interiorizzato da Soffici e che col tempo prenderà corpo nel segno visivo della creazione artistica, come nel caso dell’*Affektenlebre* del dramma in tre atti *Voglio la vodka!*: «Da quando ti ho vista la prima volta. Il tuo fascino mi colpì. Il mio occhio d’artista ne fu avvinto. Esso emana da te, dai tuoi occhi grandi, dai tuoi capelli biondo oro, dal tuo viso pallido, dalle tue movenze quasi feline... Mi colpiscono i tuoi occhi stanchi, cerchiati di blu..., così profondi...»<sup>10</sup>. La donna del ricordo autobiografico è Hélène d’Ettingen, “la *Baronne*”, ovvero la scrittrice Roch Grey<sup>11</sup>. La “signora dal giglio rosso”, secondo

3. A tal proposito mi permetto di rimandare, per un approfondimento più dettagliato, al mio volume: R. Donno, “Uomo di penna e di pennello”. *Il doppio talento di Ardengo Soffici*, Le Lettere, Firenze 2020.

4. Cfr. F.I. Sensini, *Ardengo Soffici a Parigi: il “Salto vitale”*, in F. De Nicola (a cura di), *Gli scrittori italiani e l’Europa* (Atti del Convegno internazionale di studi, Genova, 26-27 novembre 2015), Gammarrò, Sestri Levante 2017, pp. 214-219.

5. A. Soffici, *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo* (1931-1955), in Id., *Opere*, vol. VII, tomo II, Vallecchi, Firenze 1968, p. 88.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. A. Soffici, P. Virnicetti, *Voglio la vodka!*, ms. inedito, p. 3 (vd. *infra*, p. 71 (A B.)).

11. Soffici incontrerà la donna una seconda volta – in una forma, questa volta, meno ideale, ma pur sempre “d’importanza capitale” nella sua vita – sempre a Firenze, qualche sera dopo averla vista in via Cavour, al caffè Gambrinus, in compagnia però di altre persone, presumibilmente russi: cfr. *ivi*, pp. 88-89. Cfr. anche A. Albert-Birot, *Roch Grey, un témoin de l’Esprit nouveau*, in B. Meazzi, J.-P. Madou (sous la direction de), *Les Oubliés des avant-gardes*, Université de Savoie, Chambéry 2006, pp. 139-157 e E. Coen (a cura di), *Savinio A Z*, Electa, Milano 2020, pp. 127-128.

l'iconologia memoriale dell'autore, insieme al cugino di lei Sascia, Alexandre Rudnief (due degli pseudonimi del pittore cubista moscovita), si paleserà a Soffici in occasione della visita fatta da quest'ultimo e da Umberto Brunelleschi alla Galleria d'arte *Georges Petit* in rue de Sèze. La musa sofficianiana è, quindi, simbolo, per lo scrittore, di sentimenti latenti che – in occasione di una gita a Nervi, trascorsa nella comune attività del disegno, tra disquisizioni su arte e letteratura ed effusioni romantiche che delineano all'istante una complicità intimamente ancestrale, al modo in cui appare la donna nell'ecfrasi floreale che ne dà il pittore<sup>12</sup> – diventeranno manifestazione di un «desiderio occulto»<sup>13</sup> verso quell'estraneo e «inquietante personaggio»<sup>14</sup>. In questa circostanza, infatti, a metà tra magico e inatteso – l'angelo botticelliano, dirà Soffici, «camminava come volando»<sup>15</sup> – e, razionalmente governabile, la donna acquisirà sembianza definitiva: «Non avevamo ancora detto parola intorno a ciò, durante quei momenti straordinari, ma già l'accordo era fatto, sì che d'un subito mi accorsi come *Madame la marquise de \*\*\*\** non fosse più per me che *Yadwiga*»<sup>16</sup>.

Dal 1903 Parigi fa da sfondo a tutti gli effetti alle relazioni dello scrittore toscano con la comunità russa proprio a partire dall'incontro con Hélène d'Ëttingen e il cugino Sergej Jastrebcov, meglio noto con il nome francese di Serge Férat<sup>17</sup>. Nell'*Autoritratto*, Soffici dedica ampio spazio al rapporto maturato con Férat, ricorda il tempo trascorso a dipingere insieme all'amico e le conversazioni sulla

12. Cfr. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., pp. 345-346.

13. Ivi, p. 337.

14. Ivi, p. 336. «De toute évidence, cette prolifération de noms rend impossible et vaine toute reconstitution identitaire : l'auteur affiche une volonté forte d'effacement de ses propres contours, qui nous semble significative d'un malaise d'être dans un monde où Hélène ne se reconnaît plus [...] Hélène d'Ëttingen, Roch Grey, Elisabeth de M. P., "être sans figure", "témoin oculaire" cachée "sous un châle noir" – nous reviendrons sur cette image de figure sous un châle noir –, de la narratrice sans visage et aux mille identités il ne reste que l'image de l'étrangère» (B. Meazzi, *Introduction*, in H. d'Ëttingen, *Journal d'une Étrangère. Croniques de guerre et d'amour. 1914-1918 par Roch Grey*, présenté par B. Meazzi, S. Férat, *Lettres à Hélène d'Ëttingen. 1914-1917*, traduites du russe et présentées par Régis Gayraud, Le Minotaure, Paris 2016, p. 18).

15. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 336.

16. Ivi, p. 337. È interessante notare anche come la figura idealizzata di *Yadwiga* sia, in diverse occasioni, messa a confronto da Soffici con vicende passeggiere a tema Russia, come nel caso dell'episodio in cui lo scrittore del Poggio osserverà una «avventuriera russa» (ivi, p. 341), intenta a camminare nervosamente avanti e indietro redarguendo il cagnolino che portava a spasso, ma anche l'uomo con cui si accompagnava. Questa immagine evoca in Soffici il pensiero di *Yadwiga* e del loro "patto segreto" suggellato giorni prima da un bacio tanto desiderato: «– Kakòiduràk! (che in russo significa: Che stupido!) – disse, poi riprendendosi, fra tenera e arrabbiata *Yadwiga*. – Ci voleva tanto?» (ivi, p. 337).

17. Per un approfondimento sulla relazione fra i tre, cfr. A. Soffici, H. d'Ëttingen, S. Férat, *Correspondance. 1903-1964*, édition établie par Barbara Meazzi, L'Age d'Homme, Lausanne 2013. Un utile strumento bibliografico che, lasciando parlare i testi tra di loro, è un contenitore primario di fonti è il volume di E. Coen (a cura di), *Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia | Germania | Russia*, catalogo della mostra (Rovereto, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 17 gennaio-7 giugno 2009), Electa, Milano 2009, pp. 21-32; 105-109 e 299-377.

letteratura russa. In particolare è la scrittura del disastro di quel «russissimo»<sup>18</sup> Čechov che fa da legame tra i due:

Ebbe la fantasia di tradurmi a voce in francese qualcuna delle sue novelle, perché anch'io ne gustassi alla meglio la particolare bellezza [...] Quella lettura diretta del testo, quantunque improvvisata e imprecisa, me ne dette un'idea così nuova da invogliarmi a tentare una nuova traduzione italiana delle più caratteristiche e importanti di tali novelle<sup>19</sup>.

La collaborazione continuerà con la traduzione del dramma *Le tre sorelle* per conto di Giuseppe Antonio Borgese, che, apprezzato il lavoro svolto dai due con i *Racconti*, commissionò a Soffici e a Férat anche la traduzione della *pièce* dello scrittore russo: «Poiché la pittura non ci prendeva, tanto a me che all'amico russo, se non le ore diurne ed avevamo tutte le altre per noi, fummo d'accordo che, come altra volta avevamo impiegato quelle nella traduzione dei racconti, potevamo ora impiegarle in quest'altra»<sup>20</sup>. La prefazione al volume a cura di Soffici si sofferma sul senso di precarietà del popolo russo, inevitabilmente direzionato verso la disfatta e il cui epilogo tragico non lascia spazio se non alla silenziosa auscultazione del proprio sé<sup>21</sup> o, come in un contributo su «La Voce», alla cattiva metabolizza-

18. A. Soffici, *Statue e fantocci. Scritti letterari* [1919], in Id., *Opere*, vol. I, Vallecchi, Firenze 1959, p. 458.

19. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 524. Cfr. A. Cecof, *Racconti. Tradotti direttamente dal russo da S. Jastrebozof e A. Soffici*, Quaderni della "Voce", Firenze 1910 e, più in generale, cfr. G. Larocca, *L'aquila bicipite e il tenero iris. Tracce russe a Firenze nel primo Novecento (1899-1939)*, Pisa University Press, Pisa 2018, pp. 115-125.

20. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 652. Il risultato sarà la pubblicazione per l'editore Carabba di: A. Cecof, *Le tre sorelle. Dramma. Tradotto direttamente dal russo da S. Jastrebozof e A. Soffici*, Carabba, Lanciano 1913. A partire dal 1918, invece, Ol'ga Resnevič Signorelli si cimenterà nella traduzione de *La Steppa* di Čechov con la supervisione di Giuseppe Prezzolini e la cui elaborazione è testimoniata dal carteggio con l'amico Giovanni Papini, il quale darà il nome di *Ossessi* alla travagliata traduzione del 1928 de *I demoni*, sempre a cura della Signorelli. Nello scambio epistolare Signorelli-Papini emerge, invece, la volontà della traduttrice di abbandonare il classico racconto del passato opprimente della vecchia Russia: «Ha portato l'arte russa alla massima espressione e sintesi – quasi si è nel nulla. Solo un bimbo o un genio può descrivere la natura, come egli descrive senza volere. Leggendo Cechov si capisce la Russia di oggi» [come la "Russia d'oggi", anti-passatista menzionata da Ivan nel dramma sofficiano] scrive, identificando liricamente il *cupio dissolvi* nell'immensità degli spazi russi dei personaggi cecoviani con la situazione del paese sprofondata dopo la rivoluzione nella guerra civile. E già l'8 luglio seguente comunica a Papini: «Bisogna essere italiani per capire i *Promessi sposi*?, Lei mi disse una volta. Bisogna essere russi per amare Cecov. Ed io ho tradotto la *Steppa*» (D. Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in E. Garetto, D. Rizzi [a cura di], *Archivio russo-italiano VI Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, II, Università di Salerno-Vereja, Salerno 2010, p. 65). Inoltre, «l'amicizia tra Papini e i coniugi Signorelli nacque negli anni della guerra. In Olga Papini trovò quel rapporto intellettuale e umano che esaltava il suo animo di "russo adottivo", come egli amava definirsi» (E. Garetto, *Olga Resnevič Signorelli (1883-1973)*, in V. Strada [a cura di], *I russi e l'Italia*, Scheiwiller, Milano 1995, p. 205). Cfr. E. Garetto (a cura di), *Una russa a Roma. Dall'archivio di Olga Resnevič Signorelli (1883-1973)*, Cooperativa libraria IULM, Milano 1990, pp. 25-32.

21. Cfr. D. Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Russko-ital'janskij archiv*

zione da parte della gioventù russa di un occidentalismo fin troppo semplicistico<sup>22</sup>. Qualche anno dopo, però, lo stesso Soffici pubblicherà su «Lacerba» un articolo dal titolo *Intorno alla Russia* in cui sembra cambiare nuovamente il punto di vista sulla questione, confermando quel bipolarismo che caratterizzerà sempre il suo rapporto con la cultura russa, strutturato principalmente sulle esperienze artistiche e sentimentali con la diade di donne slave: Yadwiga – «la dama col falcone in pugno»<sup>23</sup> – e successivamente la “Venere” Aissa, che, proprio in prossimità del 1915, aveva ormai salutato definitivamente lo scrittore del Poggio<sup>24</sup>. A tal proposito, è interessante notare come, a detta di Soffici, il popolo russo e quello italiano fosse simili fra di loro, il giusto impasto «di concretezza e di forza immaginativa, mirabilmente atta alla vita per l’azione e per la creazione»<sup>25</sup>. Amante della libertà, avventuriera impavida, ontologicamente portata al nomadismo come *passepourtout* per coltivare il proprio genio ispiratore, mossa da sentimenti forti e da amor di patria, pacifista soprattutto, questa personalità polimorfa italo-russa è facilmente riconoscibile nei due protagonisti maschili del dramma sofficiano: da una parte, il professore materialista Ivan (con quel suo «realismo portato all’exasperazione»<sup>26</sup>, come il Soffici fascista); dall’altra, il sognatore Nicolai dai «miraggi inconsistenti»<sup>27</sup>, come era, invece, Soffici adolescente e parigino<sup>28</sup>: «Nicolai è soltanto un formalista del sogno! Si è ancorato ad una serie di tradizioni che ormai fanno di muffa. Noi

*II (Archivio russo-italiano II)*, a cura di D. Rizzi, A. Shishkin, Università di Salerno, collana di «Europa Orientalis», Salerno 2002, p. 313.

22. Cfr. *ivi*, pp. 314-315. «Senonché, la poesia non può essere il fine ultimo di tutta una razza, né appagare tutti i suoi bisogni spirituali. La grande massa cosciente russa restava, come cinquant’anni prima, al bivio, con molta cultura, vale a dire con molti e più terribili problemi davanti a sé, e con un’energia, cioè con una possibilità di risolverli, – di scegliere la sua strada – tremendamente diminuita. Anton Cecof arrivò alla letteratura in questo momento tragico. E il mondo della sua fantasia, è questa moltitudine di gente ansiosa e smarrita. I discendenti di più generazioni di vinti» (Soffici, *Statue e fantocci. Scritti letterari* [1919], cit., p. 457).

23. Soffici, *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 400. O «donna dal pappagallo» (G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, vol. I, 1903-1908. Dal “Leonardo” a “La Voce”, a cura di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991, p. 76). Il riferimento è al grande affresco che Soffici, con l’aiuto dell’amico Serghei, realizzerà nel 1905 per le pareti di un albergo a Roncegno. Yadwiga, in quel «sentimentale settembre» (*ivi*, p. 75), poserà, invece, da modella per riprodurre le figure femminili: cfr. L. Cavallo, *Soffici. Immagini e documenti (1879-1964)*, Vallecchi, Firenze 1986, pp. 61-65. *Figura col pappagallo* è anche la xilografia sofficiano datata 1905, eseguita per il «Leonardo» (cfr. S. Bartolini, *Ardengo Soffici. L’opera incisa. Con appendice e iconografia*, Prandi, Reggio Emilia 1972, pp. 73-79).

24. Cfr. Soffici, *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., pp. 750-751 e 793.

25. A. Soffici, *Intorno alla Russia*, in «Lacerba», III, 4, 24 gennaio 1915, p. 27. Similmente, il Soffici fascista del 1939, dopo una lunga disamina dei motivi bellici, dirà: «U.R.S.S., organizzazione statale da cui moltissimo di fondamentale ci divide, ma in cui vediamo però un principio vitale storico ed un aspetto – sia pure ancora barbarico – di quella rivoluzione popolare in pro di una più alta giustizia sociale e di una morale più profonda di cui il Fascismo è il campione» (A. Soffici, *Retrospectiva*, in «Il popolo d’Italia», XVII, 241, 29 agosto 1939, p. 5).

26. Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 21 (vd. *infra*, p. 85 (a b.)).

27. *Ivi*, p. 27.

28. Soffici, *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo I, cit., p. 81.

russi moderni possediamo finalmente il senso dell'immediatezza. Consideriamo lo spirito, i sentimenti, le idee come elementi sottomessi alla realtà naturale»<sup>29</sup>. Entrambi riassumono, infatti, l'animo russo: lo slancio alla rivoluzione come caratteristica intrinseca (ne è prova, per Soffici, l'Ottobre rosso e in Italia il nazionalismo fascista<sup>30</sup>), la tendenza all'annichilimento e, quindi, all'attaccamento all'alcol e l'incapacità, proprio in virtù di tanta energia emancipatrice, di poter vivere in un stato di reale libertà, per cui il regime zarista è una dispotica assicurazione di longevità per il popolo russo che altrimenti «precipita nell'assurdo»<sup>31</sup>. Soltanto il tempo e la capacità di darsi una struttura politico-sociale ben definita, sostiene Soffici, porterà la Russia a maturare una «spina dorsale etica»<sup>32</sup>, seguendo l'esempio dell'Occidente, per il trionfo fantastico di una «nuova civiltà latino-slava»<sup>33</sup>. Ciò sarà possibile, infatti, mettendo finalmente da parte il disordine costitutivo dell'individuo russo – poiché, come si osserva concretamente nelle esistenze dei personaggi proteiformi del dramma sofficiano, «una vista troppo ampia dei problemi fisici e metafisici porta il russo oltre ogni limite del reale negli abissi del nulla»<sup>34</sup> – per ambire a quella «concretezza costruttiva»<sup>35</sup> che un russofilo come Piero Gobetti non riscontrava, invece, nella classe intellettuale russa: questa, infatti, per più di quarant'anni, si era chiusa alla voce del popolo, generando quella «crisi mistica slava»<sup>36</sup>, il cui risultato era la corruzione del pensiero filosofico marxista. Peccato che, tempo dopo, in un articolo sulla «Gazzetta del popolo» del 1936, lo stesso Soffici, con un sillogismo introduttivo, avrebbe affermato che «il bolscevismo è negazione dello spirito»<sup>37</sup>, una «aberrazione collettiva»<sup>38</sup>. Per Soffici, essendo il prodotto artistico una manifestazione tangibile della memoria di un popolo, il comunismo avrebbe voluto ostacolarne l'evoluzione distruggendo così la tradizione di un'intera nazione: «Il bolscevismo è la corruttela, lo spappolamento, la caotizzazione del mondo civile europeo»<sup>39</sup>. La tradizione in questione è proprio quel-

29. Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 4 (vd. *infra*, p. 71 (A. B.)).

30. Cfr. Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, cit., p. 314, n. 15.

31. Soffici, *Intorno alla Russia*, cit., p. 28.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. *Ivi*, p. 27.

35. P. Gobetti, *Paradosso dello spirito russo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, p. 11 [ed. or.: Edizioni del Baretto, Torino 1926], ma cfr. pp. 11-39. Si legga anche L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Istituto storico belga di Roma, Bruxelles-Roma 2007, pp. 173-181.

36. Gobetti, *Paradosso dello spirito russo*, cit., p. 38.

37. A. Soffici, *Il bolscevismo e le arti*, in «Gazzetta del popolo», XV, 294, 10 dicembre 1936, p. 8.

38. A. Soffici, *Mescolo*, in «Gazzetta del popolo», XIV, 183, 1 agosto 1936, p. 3.

39. A. Soffici, *Giardinetto*, in «Il popolo d'Italia», XIX, 210, 29 luglio 1941, p. 3. Infatti, «il bolscevismo, che è sollevamento della bestia latente nell'uomo, e quindi aspirazione al livellamento barbarico, punta perciò, a fine di distruggere la civiltà, sulla tradizione che ne è il sostegno spirituale: e poiché la tradizione, più ancora che negli ordinamenti civili e nei costumi di un popolo, si perpetua nei monumenti del suo sapere e nelle forme della sua arte e della sua poesia, contro questi monumenti e queste forme principalmente (sebbene meno palesemente) dirige il suo sforzo sovvertitore» (A. Soffici, *Il bolscevismo contro la Civiltà di Roma*, in «Gazzetta del popolo», XIV, 240, 8 ottobre 1936, p. 1).

la classica, quella latina (quindi italiana), che il bolscevismo tenterebbe di sostituire con un sovversivo e astratto avanguardismo, ossia con un universalismo democratico nemico dell'entità di patria:

È lo spirito del bolscevismo, infatti, che, talvolta a loro insaputa, ha animato e mosso tutte le scuole di pittori e scultori che da più decenni a questa parte vanno producendo aborti, fantocci e pupazzi, figurazioni caotiche, sgraziate, guazzabugli puerili di colori, linee, forme; le scuole di architetti, che, abbandonato ogni studio ed ogni serietà, innalzano edifici degni di riso o disprezzo e capaci da soli a ridicolizzare un'epoca; quelle di scrittori e poeti, le quali, prive insieme di pensiero, di sentimento, di lingua, e spesso persino di grammatica, rendono la letteratura il più vano, il più miserabile dei mestieri; la infamano addirittura<sup>40</sup>.

Nello stesso anno sarà sempre Soffici politico e cronista di guerra per le pagine della «Gazzetta del Popolo» a costruire un avventuroso parallelismo tra l'«alocco superficialone, traditore volgare dei segreti della superiore saggezza reggitrice dei popoli»<sup>41</sup>, ossia l'individuo democratico che ha rivelato quelle verità scomode e pericolose che per anni una piccola schiera di iniziati aveva tenuto per sé, tutelando l'equilibrio tra potere e masse e che, per di più, ha corrotto la poesia e ha sessualizzato l'amore («sterilizzatore e spoetizzatore della vita»<sup>42</sup> scriverà Soffici), e il bolscevico che, schiavo di quel «barbagianni democratico»<sup>43</sup>, si degrada a bestia incarognita di un fallimentare «paradiso sovietico»<sup>44</sup>. Preconizzando poi una futura sconfitta delle truppe sovietiche nella seconda guerra mondiale, Soffici, in veste di profeta di sventure, dirà:

Il democratico non è forse l'incarnazione politica dell'*apprenti sorcier*, del vanitoso gaglioffo che evoca i demòni con tutto il loro furore, eppoi si accorge che ignora la formula magica per farli rientrar nell'inferno? Il bolscevismo è precisamente il demonio ch'essi hanno invocato e che ora non sanno come scongiurare per la loro stessa salvezza<sup>45</sup>.

Relativamente agli anni parigini, da una parte Soffici fa conoscere ai cugini russi gli amici Picasso, Apollinaire e i futuristi<sup>46</sup>, dall'altra Férat fonderà la rivista

40. Soffici, *Il bolscevismo e le arti*, cit., p. 8. Nel 1940 Soffici, delineando il ritratto del tipo moderno, di sinistra, romantico, dirà che «egli reputa Tolstoj un pensatore e uno scrittore omerico: prende la sua ideologia barbarica e puerile per una profonda filosofia ed il suo verismo slavo foggia alla francese e all'inglese per epica. Scopre oggi Dostojewski, ch'egli mette magari al disopra di Puskin e di Gogol; né s'accorge che il suo metodo e il suo stile son quelli di un autore di romanzi d'appendice (tipo Sue) e che il miglior libro di Dostojewski – il solo capace di vincere il tempo – è il *Giornale d'uno scrittore*» (A. Soffici, *Ritratto di cafone artistico e letterario*, in «Gazzetta del popolo», XVIII, III, 8 maggio 1940, p. 3).

41. A. Soffici, *Democrazia e bolscevismo*, in «Gazzetta del popolo», 89, XV, 22 novembre 1936, p. 1.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. Cfr. J.-F. Rodriguez, *Yadwiga disastrosa donna russa. Postsimbolismo, cubismo, futurismo da la «Voce» a «Le Soirées de Paris»*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2004, pp. 82-88.

«Les soirées de Paris»<sup>47</sup>. Difatti, il ritrovo di quella «comunità di sangue slavo»<sup>48</sup>, e non solo, era proprio il salotto della casa della *Baronne*<sup>49</sup>. Il cenacolo dell'*avant-garde* europea permette allo scrittore del Poggio di entrare in contatto diretto con molti artisti russi: tra questi, lo “scultopittore” ucraino Alexandr Porfir’evič Archipenko, «vero tipo di mugik ingentilito, nobilitato per virtù di un ingegno nativo»<sup>50</sup>, che omaggerà Yadwiga di una sua statuetta cubo-futurista posta accanto a una scultura di Modigliani sul camino del salotto della donna<sup>51</sup>. Ciò che più volte Soffici evidenzia, vergando i ricordi del sodalizio russo, è la nostalgia, una familiare *toska*, che quasi tutti questi artisti nutrono, silenziosamente o talvolta esplicitamente, nei confronti dei propri luoghi natii: difatti, «la nostalgia, varietà particolare di malinconia, guarisce nel modo più semplice possibile col ritorno al paese natale»<sup>52</sup>. Questa particolare postura malinconica – una sorta di «varietà di lutto»<sup>53</sup> – sarà un elemento presente anche nel dramma sofficiano nel momento in cui gli espatriati, palesando la mancanza complessa della loro terra d’origine, ormai luogo inospitale, custodiranno il rimpianto della loro «Russia nel cuore»<sup>54</sup>. Veicolo di questo *desiderium patriae* è quasi sempre un oggetto, un *souvenir* feticcio, che riveste la funzione totemica di ricordo o di traccia permanente dello spirito di un intero popolo. Nel testo sofficiano, la mitopoiesi narrativa avviene, dunque, mediante la vodka, materia di suzione riconducibile alla madre (patria) e quindi “oggetto memoriale”, catartico poiché empaticamente lenitivo, che «si basa sull’intreccio fra presenza e assenza, ed evoca una visione

47. Cfr. J.-H. Martin, C. Naggar, *Paris-Moscou, artistes et trajets de l'avant-garde*, in Aa.Vv., *Paris-Moscou. 1900-1930*, catalogo della mostra (Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 31 mai-5 novembre 1979), Éditions du Centre Pompidou / Éditions Gallimard, Paris 1991, pp. 35-36.

48. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 712.

49. Cfr. Rodriguez, *Yadwiga disastrosa donna russa. Postsimbolismo, cubismo, futurismo da la «Voice» a «Le Soirées de Paris»*, cit., pp. 103-118.

50. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 717.

51. Dopo aver ridotto la rosa dei pittori russi validi al solo Chagall, Soffici dirà che Archipenko è «l'unico fra i cosiddetti “avanguardisti” la cui arte abbia una qualche legittima ragione di essere e che può essere studiata e anche amata [...] Mentre l'arte, la nostra arte, sta tentando di riallacciarsi alla genuina tradizione, l'arte di questo figlio di un popolo che non ha tradizione è l'unica che possa esser considerata sincera e perciò, come dicevo, legittima» (A. Soffici, *Trenta artisti moderni italiani e stranieri*, Vallecchi, Firenze 1950, pp. 305 e 308).

52. J. Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014, p. 81 [ed. or.: *L'Encre de la mélancolie*, Seuil, Paris 2012].

53. *Ivi*, p. 229.

54. Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 1 (vd. *infra*, p. 68 (1 B.)). «La nostalgia è uno sconvolgimento intimo legato a un fenomeno di memoria [...] Il segno memorativo è una presenza mentale che ci fa provare, con dolore e delizia, l'imminenza e l'impossibilità della restituzione completa dell'universo passato che emerge fuggevolmente dall'oblio. Destata dal segno memorativo, la coscienza si lascia invadere da un passato insieme vicino e inaccessibile» (Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, cit., pp. 215 e 218). Infatti: «SEMEN (*accorato*) Anche noi vorremmo ritornare in patria. Ma siete voi, piccola Nodgeda, voi e gli altri a non volerci più. Roma è per noi una sola prigione, ma sempre una prigione. Da oltre venti anni io sogno la mia terra ucraina» (Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 1) (vd. *infra*, p. 68 (1 B.)).

dell'arte come sopravvivenza, cenere viva, urgenza della memoria»<sup>55</sup>. Il «dominio del cosale»<sup>56</sup> è, quindi, per il saturnino, allegoria di un mondo – quello del dramma barocco benjaminiano e dei suoi «oggetti del rimuginare»<sup>57</sup> – da contemplare ad occhi aperti e la cui fedeltà assoluta compensa, invece, la natura ingentamente infedele del soggetto melanconico, come per le fedifraghe Aissa e Nodegda: «Totalmente adeguata la fedeltà lo è soltanto al rapporto dell'uomo con il mondo della cose [...] Esso la chiama del resto continuamente a sé, e ogni proposito o pensiero si circonda, per fedeltà, dei frammenti del mondo delle cose, come degli oggetti che le sono più propri e alla sua portata»<sup>58</sup>. Nel caso di Yadviga le rovine predilette sono, appunto, le sculture del collega ucraino: «Alla quale recava [...] con qualche sua statuetta crudamente colorata al modo dei giocattoli popolari moscoviti, qualche nostalgico ricordo della patria abbandonata»<sup>59</sup>. Una “formula di *pathos*”, dunque, che, per la protagonista del dramma sofficiano Nodegda, assume valore emblematico nel distillato russo, *lacrimae rerum* erotico-nostalgiche che la donna, con l'assillo di un infante, chiederà ripetutamente all'amante Nicolai:

NODEGDA – Basta, Nicolai... Voglio la vodka... Perché non vi mettete voi in movimento per trovarla. Muoio dal desiderio di berla!

NICOLAI (*a bassa voce, sorvegliando Ivan*) Già provveduto... bella Nodegda. Vi farò bere la vodka... e vi farò sognare il vostro paese... (*ironico*) la Russia d'oggi... mentre io...<sup>60</sup>.

Altre personalità russe di rilievo che Soffici poté conoscere con il tramite di Yadviga sono lo scultore bielorusso Ossip Zadkin, il pittore russo Ivan Puni e il moldavo Michail Fedorovič Larionov, «pittore futuristeggiante [...] molto somigliante a uno di quei soldati del suo paese che in Cina, al tempo dei *Boxers*, rovesciavano a spallate le case da tè, in vena di bonaria allegria. Infatti io lo avevo soprannominato *Ruskisoldat*»<sup>61</sup>. Importante anche l'incontro stravagante con la pittrice russa Anna Žerebcova, verso la quale Soffici nutrirà una «simpatia

55. M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visivi*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 47.

56. S. Sontag, *Sotto il segno di Saturno*, nottetempo, Milano 2023, p. 129 [ed. or.: *Under the Sign of Saturn*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1980].

57. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018, p. 199 [ed. or.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin 1928].

58. Ivi, p. 215.

59. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 717.

60. Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 3 (vd. *infra*, p. 70 (A B.)). «NODEGDA – (*calma*) Nella nuova Russia, caro il mio furbacchione, si dice semplicemente così: “Vuoi bere la vodka. Vieni a berla a casa mia?” NICOLAI (*imitando il tono di voce di Nodegda e sorvegliando Ivan*) Vuoi bere la vodka? Vieni domani a berla a casa mia!”» (Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 6 [vd. *infra*, p. 73 (A B.)]). Sul rapporto tra bile nera e vino e, quindi, tra mania e malinconia: cfr. M. Mazzeo, *Melanconia e rivoluzione. Antropologia di una passione perduta*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2021, pp. 71-76, 87-89 e 121.

61. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 735.

spirituale»<sup>62</sup> e una innata affinità intellettuale, che lo porteranno ad apprezzare la «novità immaginativa»<sup>63</sup> del pennello della donna<sup>64</sup>. Incontro bizzarro nel ricordo sofficiano ma comprensibile, come affermerà il toscano, in virtù della “stirpe russa” della pittrice. Lo «stato d’inquietante abbandono»<sup>65</sup> in cui, a detta di Soffici, versava la donna – scapigliata, assonnata e annoiata, distesa su un divano che le faceva da letto e che abbandonava momentaneamente per piegarsi sul pavimento a dipingere – turberà, visibilmente, il rigore del collega italiano. Gerebzo<sup>66</sup>va trascorreva, così, le sue giornate in una singolare condizione di ozio creativo che lo scrittore del Poggio faticava a comprendere sino a quando la pittrice, per dimostrare la propria volitiva serenità, non urinerà davanti all’amico, in mezzo al disordine del suo studio. Anche questa figurina russa scomparirà, però, dalla vita di Soffici, portandosi dietro «un’ombra di malinconia; forse, per me, di rimpianto»<sup>67</sup>. Altri due russi incontrati da Soffici sono Natalija Sergeevna Gončarova – «vestita alla diavola, indolente, silenziosa, misteriosa, russa *in toto*»<sup>68</sup> (anche Nodegda,

62. Ivi, p. 649.

63. *Ibid.*

64. Per avere un maggiore riscontro del comune “*appareil spiritique*”, cfr. Archivio di Stato di Firenze [d’ora in avanti, ASFI], Fondo Ardengo Soffici (Inv. N/434 a cura di S. Baggio, A. Marucelli), Pezzo 10, “Corrispondenza lettere Fo-Ge”, inserto 24, *Anna Gerebzo<sup>66</sup>va. Diciotto lettere, tredici cartoline illustrate*, 1912-1915.

65. Soffici, *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 650.

66. Il cognome della pittrice è qui riportato nel modo in cui viene più volte scritto da Soffici, ma in una lettera del 21 novembre 1912 inviata da Parigi a Poggio a Caiano, la donna chiarisce come il proprio nome possa essere reso nella doppia grafia di Žerebtsoff/Gerebtzoff: cfr. ASFI, Fondo Ardengo Soffici (Inv. N/434 a cura di Baggio, Marucelli), Pezzo 10, “Corrispondenza lettere Fo-Ge”, inserto 24, *Anna Gerebzo<sup>66</sup>va. Diciotto lettere, tredici cartoline illustrate*, 1912-1915.

67. Soffici, *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 651. Soffici dedica alla pittrice russa uno spazio di riflessione nella sezione “Scoperte” del volume *Scoperte e massacri*. Partendo da una constatazione generale, ossia su quanto l’«anarchia spirituale» (A. Soffici, *Scoperte e massacri. Scritti sull’arte* [1919], in Id., *Opere*, vol. I, Vallecchi, Firenze 1959, p. 275) dell’animo femminile possa favorire la crescita del genio artistico e prendendo in considerazione un «piccolo stuolo di scrittrici [e pittrici] isolate o disprezzate» (ivi, pp. 276-277), Soffici si sofferma sulla pittura anti-tradizionale, poiché non occidentale, di Žerebcova, con la sua «aria esotica e barbara» (ivi, p. 278) che rimanda lo spettatore a un tempo lontano, «di geroglifici dolorosi e burleschi» (*ibid.*), a un sentore di mistero e di turbamento, a un’ironia occulta poiché priva di virilità latina ma vicina, invece, a una «visione d’incubo, al meccanzamento burattinesco della realtà, alla mera orgia cromatica e lineare [...] a tocco e ritocco con la clowneria da circo» (ivi, p. 280). Cfr. anche Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, cit., pp. 316-317.

68. Soffici, *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 735. La pittrice riscuote un notevole successo internazionale con la partecipazione alla mostra del 1917, *l’Esposizione artisti e amatori russi residenti a Roma* presso la Biblioteca Gogol’: cfr. A. d’Amelia, *La Russia oltreconfine. Artisti e scrittori nell’Italia del Novecento*, Carocci, Roma 2022, pp. 50-52. Cfr. anche P.P. Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del ’900*, Palombi, Roma 2006, pp. 29-30. Si legga anche L. Sebreghondi, *Natalia Goncharova e l’Italia: controversie, ispirazioni, amicizie*, in M. Gale, N. Sidlina (a cura di), *Natalia Goncharova*, catalogo della mostra (Londra, Tate Modern, 6 giugno-8 settembre 2019; Firenze, Palazzo Strozzi, 28 settembre 2019-12 gennaio 2020; Helsinki, Ateneum Art Museum 26 febbraio-24 maggio 2020), Marsilio, Venezia 2019, pp. 131-137 e Coen (a cura di), *Savinio A Z*, cit., pp. 266-268.

secondo il marito Ivan, è una «russa moderna al cento per cento»<sup>69</sup> – e Ivan Aleksandrovič Aksenov, l'«elemento alieno»<sup>70</sup> protagonista della *querelle* sulla traduzione-plagio del sofficiano *Cubismo e futurismo*: «Arrivato fresco fresco dal paese di Aissa [...] diceva d'essere un ex-ufficiale superiore zarista, inventore di tremendi esplosivi per l'artiglieria; ma nello stesso tempo amatore e scrittore d'arte [...] Aissa e io lo chiamavamo tra noi Mauvaise-Actionof»<sup>71</sup>. Inoltre, tra l'«adunanza straniera [...] che poteva anche parere di un altro mondo»<sup>72</sup> si annoverano il simbolista russo Valerij Jakovlevič Brjusov, che lascerà a Soffici il flebile ricordo di una «cupa esotica atmosfera»<sup>73</sup>, e la figura fantasmatica del poeta Konstantin Dmitrievič Bal'mont, «autore degli *Aromi del sole* considerati “stupidaggini” da Tolstoj»<sup>74</sup>.

La relazione sentimentale (dal 1903 al 1908)<sup>75</sup> e poi l'amicizia intellettuale di Soffici con Yadviga iniziano nel nome di Dostoevskij e rappresentano, per lo scrittore del Poggio, una parte imprescindibile della propria educazione artistica: «Anche il suo carattere, fiero, mutevole quanto nobile, avverso a ogni sorta di bassezza morale, di trivialità filisteica, di pusillanime doppiezza, mi si rivelava via via in quel nostro essere insieme. E questo, che me la rendeva ammirevole [...] rappresentava oltre tutto una scuola per me»<sup>76</sup>. Infatti, in adolescenza, la lettura «risolutiva»<sup>77</sup> di *Anna Karenina* di Tolstoj – che il giovane Soffici pensava fosse nostrano, nello specifico piemontese<sup>78</sup> – fu una rivelazione unica per l'incisiva

69. Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 7 (vd. *infra*, p. 74 (A B.)).

70. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 736.

71. Ivi, p. 724. Cfr. Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, cit., pp. 318-322.

72. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 747.

73. Ivi, p. 746.

74. *Ibid.* Sugli incontri russi di Soffici, cfr. D. Rizzi, «Russkijperiod» Ardengo Soffici, in «Novaja Junost'», 170, 5, 2022, pp. 55-58.

75. Cfr. J.-F. Rodriguez, *Elena Franzevna von Ettingen. «Una signora russa di balzano ingegno...»*, in «Resine», XXIV, 92, aprile-giugno 2022, pp. 11-20. Cfr. anche la lettera in cui Soffici annuncia a Papini la fine della relazione con Yadviga: Papini, Soffici, *Carteggio*, vol. I, 1903-1908. Dal «Leonardo» a «La Voce», cit., pp. 151-152. Ma la conclusione definitiva si avrà soltanto un anno dopo, nel 1908: «Hai perfettamente ragione dicendo che lei mi ha dato tutto quello che poteva darmi [...] Se prima trovavo in lei il dolore vi trovavo anche una certa forza misteriosa che mi rendeva accanito, ora invece non trovo che il vuoto e un po' di ridicolo [...] Così ci siamo allontanati ed è impossibile riavvicinarsi. E tutto questo non è un mistero. L'uno e l'altra sappiamo che è finita. Se restiamo ancora insieme è per una specie d'affezione fortissima, come di parenti [...] Ella è la più infelice creatura che abbia mai vista nel mondo [...] Una volta lontani, la libertà la più assoluta comincerà per me» (ivi, pp. 256-257). E, infine, il 2 luglio 1908: «Ho accompagnato Elena alla stazione dove abbiamo scambiato in perfetto silenzio il freddissimo bacio dell'addio» (ivi, p. 260).

76. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., pp. 331-332; il corsivo è mio. Cfr. le opinioni che molti sodali di Soffici espressero sulla donna in Rodriguez, *Yadviga disastrosa donna russa. Postsimbolismo, cubismo, futurismo da la «Voce» a «Le Soirées de Paris»*, cit., pp. 13-19. Analogamente al sentimento artistico che nutrirà Nicolai: «Vorrei ritornare in Russia (*ad Ivan*) Soprattutto mi ci richiama un desiderio d'arte» (Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 19 [vd. *infra*, p. 84 (A B.)]).

77. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo I, cit., p. 356.

78. Cfr. ivi, p. 354.

capacità di rappresentare personaggi vivi all'interno di una natura vera, gravida di sinestesie in quanto amaramente fraterna: «Ieri sera ho avuto una lunga conversazione con Sergio e Yadviga. Parlando e giustificandomi ho scoperto la mia posizione vera nel mondo. Io sono il commesso viaggiatore del Nulla [...] Tolstoj è un esempio luminoso di quanto ti dico»<sup>79</sup>. Al contempo, il coevo Dostoevskij – e Yadviga incarna «una di quelle donne disastrose della sua razza, eroine dei poemi di Puskin, di Lermontov, dei romanzi di Dostojewski, e degli altri scrittori russi»<sup>80</sup> – permetterà a Soffici di strutturare una certa autonomia di pensiero critico e creativo proprio in virtù della scoperta, con i filtri della letteratura e l'inabissamento nella dimensione slava *tout court*, di quella specifica forma di «realismo letterario»<sup>81</sup>. In questo senso, sia il razionalismo di Ivan di *Voglio la vodka!* – inteso da Nicolai come constatazione inconfutabile del «realismo della vita»<sup>82</sup> e, quindi, dell'unica realtà esperibile per lui, vale a dire l'amore che l'uomo prova per Nodegda<sup>83</sup> – sia la «coscienza individuata»<sup>84</sup> di Dostoevskij, in grado di sentire e di rappresentare vividamente il dolore di un intero paese, la «tragedia della Russia»<sup>85</sup>, sono due facce della stessa medaglia, quella di un nudo realismo, appunto, che si mostra nella sua elementare genuinità, ossia «raffica delle passioni»<sup>86</sup> e nietzschiano sentimento della natura. Più volte lo scrittore toscano si interrogherà sulle origini misteriose di Yadviga, forse parente dell'imperatore Francesco Giuseppe<sup>87</sup>, in ogni caso donna dal passato privilegiato, ma, comunque dalla «na-

79. Papini, Soffici, *Carteggio*, vol. I, 1903-1908. Dal "Leonardo" a "La Voce", cit., pp. 137-138.

80. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 456.

81. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo I, cit., p. 355. È proprio la lettura di Dostoevskij a essere alla base, impastata sui ricordi d'infanzia, della scrittura del romanzo inedito *La famiglia Turchi*: cfr. D. Vanden Berghe, *L'infanzia nell'opera di Ardengo Soffici*, in «Italianistica», XXXI, 2-3, maggio-dicembre 2002, pp. 253-265. «Molti anni dopo leggendo taluni romanzi di Dostojewski, mi venne fatto di ripensare a codesta famiglia straordinaria, e fondandomi su certi appunti che ancora conoscevo, tentai di scrivere anch'io un romanzo il cui intreccio ed i cui personaggi m'eran forniti dal ricordo di quei fatti e di quella gente» (Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo I, cit., pp. 420-421). Infatti, Dirk Vanden Berghe isola alcune intertestualità diegetiche tra *La famiglia Turchi* e *I fratelli Karamazov*, cfr. D. Vanden Berghe, *Ardengo Soffici dal romanzo al «puro lirismo»*, vol. I, *Modelli narrativi e poetici*, Leo S. Olschki, Verona 1997, pp. 32-33 e n.

82. Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 27 (vd. *infra*, p. 89 (I B.)).

83. «NODEGDA (*persuasiva – come se volesse interrompere questo discorso*) Non sognare più così, Nicolai! Non seguire miraggi inconsistenti. Credi nella realtà... soltanto nella realtà... NICOLAI – La mia realtà sei tu... NODEGDA – La realtà è che io, un giorno o l'altro andrò via... Ivan deciderà la partenza... Scomparirò, allora, come si scrive nei romanzi, dalla tua vita... Ritournerò nella mia terra a respirare con Ivan aria di casa... NICOLAI – Ma io ti seguirò dovunque tu vada...» (*ibid.*).

84. Soffici, *Statue e fantocci. Scritti letterari* [1919], cit., p. 458.

85. Ivi, p. 460. «In Dostoevski è l'omicidio, il suicidio – la morte; in Cecof è l'abbattimento di colui che si vede crollar tutto d'intorno si asside sulle rovine, guarda smarrito davanti a sé, e non sa più che si fare. Là è la tomba, qui è la via mozza. La vita finisce in Dostojewski in una conflagrazione di forza avverse scatenate, in Cecof resta in sospeso davanti a terribili problemi e senza la forza di risolverli» (*ibid.*).

86. Ivi, p. 451.

87. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., pp. 398-399.

tura composita di slava disancorata»<sup>88</sup>, talvolta cucciolo indifeso – «*Biedniàscka Yadwiniska!* [...] “Poverina Yadvighina”»<sup>89</sup> – altre ancora dallo spirito indomito, simile a «colombe e “tigri reali”, angeli e demoni a un tempo; carezzevoli, innocenti e insieme crudeli, perverse, mentitrici e traditrici per essenza. Capaci di tutto in bene e in male»<sup>90</sup>. Donna, dunque, dalla doppia natura («*âme de raté*»<sup>91</sup> e geniale) come la sensuale “pantera pompeiana” Nodegda, le cui movenze non possono lasciare indifferenti gli uomini intorno a sé<sup>92</sup>. Mentre, infatti, Férat si cimentava nelle scene di genere della vita del popolo russo, la *forma mentis* sofficiiana maturerà sempre di più a contatto stretto con la «funzione mondana»<sup>93</sup> e intima della donna: «Yadwiga e io, o dipingevamo accanto a lui nature morte, fiori, abbozzi di ritratti scambievoli, o, appartati in salotto, leggevamo, come Paolo e Francesca, libri, per lo più altrettanto galeotti, sebbene, qualche volta quasi con lo stesso risultato»<sup>94</sup>.

L'autobiografia sofficiiana – «una specie di largo affresco di un genere particolare»<sup>95</sup> – prosegue con una missiva che la *Baronne* invierà a Soffici, nel 1912

88. Ivi, p. 402.

89. Ivi, p. 403.

90. Ivi, pp. 456-457. Sempre a proposito del bestiario che riguarda la *Baronne*, il pittore Henri Rousseau realizzò nel 1910 una tela dal titolo *Le Rêve*, in cui la figura della donna nuda, una Yadwiga adagiata morbidamente su un *canapé* rosso, è inglobata da un contorno onirico di flora e fauna che nasce esclusivamente dall'immaginazione della donna, così come spieगतoci dalla didascalia che accompagna il quadro: cfr. A. Temkin, *Rousseau. The Dream*, Museum of Modern Art, New York 2012. Mentre, nell'epistolario con Prezzolini, si legge un Soffici *homo artifex* della donna plastica: «Una persona che ti deve molto, non so se sia viva, è Yadwiga; corpo di bacco, come l'hai fatta più bella, più interessante, più *umana* di quello che era o mi parve. A proposito, qui a N.[ew] Y.[ork] c'è un quadro di Rousseau: Yadwiga nuda nella foresta tropicale. È per caso la signora Y.? Chi avrebbe pensato, ai nostri tempi, quando mi facesti conoscere il Doganiere, che i suoi quadri sarebbero stato ornamento delle sale del Metropolitan?» (G. Prezzolini, A. Soffici, *Carteggio*, vol. II, 1920-1964, a cura di M.E. Raffi e M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1982, p. 171; il corsivo è nel testo). Cfr. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900-1914*, cit., p. 151.

91. G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, vol. II, 1908-1915. “*La Voce*” e “*Lacerba*”, a cura di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1999, p. 74.

92. «NICOLAI – L'artista, Nodegda, è sempre un uomo. Le tue movenze, quel tuo strano modo di muoverti simile ad una pantera, cascante e stanco come se tu uscissi allora allora dalla stanza degli amori della casa dei Vetri, là a Pompei antica, quella tua maniera di agitare le braccia, di guardare gli uomini con una intrigante ironia, tutto ciò sarebbe stato subito notato da tutti» (Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 4 [vd. *infra*, p. 71 (I B.)]).

93. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 401.

94. Ivi, p. 367. Cfr. Rodriguez, *Yadwiga disastrosa donna russa. Postsimbolismo, cubismo, futurismo da la «Voce» a «Le Soirées de Paris»*, cit. pp. 28-30. Cfr. J.-F. Rodriguez, «*La signora d'O... che fu amante di Soffici...*». *Un'educazione artistica e sentimentale tra Firenze e Parigi. 1900-1910*, in L. Cavallo (a cura di), *Soffici. 1907/2007. Cento anni dal ritorno in Italia*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Scuderie Medicee, 29 aprile-8 luglio 2007), Claudio Martini, Prato 2007, pp. 27-41, in cui è testimoniata, in una cartolina inviata a Prezzolini nel 1954, l'origine del soprannome dato da Soffici ad Hélène: «Yadwiga è nome polacco di certa eroina di poemi o leggende di quel paese, ed io l'ho adottato, per delicatezza, invece di quello di Elena, proprio della mia amica. La quale era infatti bellissima e intelligentemente terribile, e anche di nobile animo, come l'ho alla meglio descritta nel libro» (ivi, p. 41).

95. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 576.

circa, segnalando al pittore la presenza a Parigi di una donna, un'amica di Kiev, tale A., che, secondo il mittente, potrebbe esercitare un certo *charme* sullo scrittore toscano e su quel suo «cuore eccessivo»<sup>96</sup>. «Mes relations avec la Russie sont parfaits [*sic*]»<sup>97</sup>, dirà Soffici in una lettera indirizzata all'amico Serghei e, dopo aver assaporato il tè scaldato dal *samovar*<sup>98</sup>, sarà pronto a rimettersi in gioco sentimentalmente con Aissa, *senhal* di Aleksandra Aleksandrovna Ekster, artista, scenografa e costumista polacca formatasi a Kiev: «Siamo piombati qui dalle due estremità dell'Europa e palpitiamo all'unisono in una simpatica malinconia»<sup>99</sup>. Gli artisti condivideranno per un periodo un piccolo *atelier* in rue de Boissonade,

96. Ivi, p. 611.

97. Soffici, d'Ettingen, Férat, *Correspondance. 1903-1964*, cit., p. 253.

98. Peccato che, sempre secondo quel gioco di pesi che contraddistingue l'intera parabola artistica sofficiano, nel 1924 lo stesso Soffici avrebbe consigliato ai suoi lettori come preparare un vero tè italiano, senza l'utilizzo della teiera tradizionale slava: «A una donna bellissima e temibile che fu insieme croce e delizia della mia beata gioventù, oltre che di molte esperienze sentimentali, spirituali, ecc., di una, debbo esser grato, più modesta, certo, ma non forse meno utile, ch'io mi sono acquistato alla sua scuola, e che ancora mi serve per la preparazione del tè [...] Dopo tanti anni da che la bella signora è uscita dalla sfera della mia vita, solo di rado e per un momento l'ho esercitata; e ora che nessuno mi domanda più tè fra carezza e carezza, e vivo solo, e per giunta in una camera ammobiliata, l'arte di farlo mi è divenuta quasi inutile affatto. Ho pensato allora d'insegnarla a mia volta a chi per avventura potrà meglio servirsene per suo profitto o piacere. Si tratta di un tè che chiameremo all'italiana» (A. Soffici, *Come si prepara il tè*, in «Galleria», I, 1, 20 gennaio 1924, p. 54). Ma cfr. A. Paoletti, *Introduzione a Galleria. Una rivista di Soffici e Baldini sotto il fascismo. Gennaio-Maggio 1924. Con due testimonianze di Giovanni Spadolini*, Le Monnier, Firenze 1992, pp. 19-46. L'articolo figura sull'insero «Galleria» del neonato «Corriere Italiano» e si propone, sul modello de «La Lettura» del «Corriere della Sera», di intrattenere una fascia più ampia di utenti, affrontando temi non solo di arte e letteratura, ma anche di attualità, spostando il baricentro culturale da Milano a Roma: «La fondamentale incongruità di "Galleria" è insomma una sorta di spia di ambizioni da un lato "letterarie" e dall'altro di ricerca di un ampio consenso cui non sono estranei precisi interessi di parte, dei quali è facile ritrovare tracce negli interventi esplicitamente politici, rari, ma pur eloquenti, presenti nel mensile. L'ambiguità di fondo di "Galleria" risiede però, tutto sommato, nel versante letterario e denuncia involontariamente una situazione di disagio ed insieme di ampia accondiscendenza alla situazione politica creata dal fascismo: incerti silenzi si alternano ad aperte adesioni, in una singolare temperie che conferma come l'ideale della pura letteratura non possa sopravvivere se non condizionato ad un fermo ordine sociale e politico» (G. Sebastiani, *Di una rivista e di un romanzo incompiuto «Galleria» – 1924 con l'indice e un inedito di Antonio Baldini*, in «Lingua e Letteratura», X, 19, autunno 1992, p. 111). La rivista illustrata ospita anche una traduzione di *Un cane di razza* di Čechov a cura di Odoardo Campa e una de *Il poeta* di Puškin di Raissa Naldi.

99. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 612. Cfr. L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, il Saggiatore, Milano 2005, pp. 91-95; J.-C. Marcadé, *Alexandra Exter oder die Suche nach den Rhythmen der Lichtfarbe*, in K. Rubinger (a cura di), *Künstlerinnen der russischen Avantgarde. 1910-1930*, catalogo della mostra (Köln, Galerie Gmurzynska, Dezember 1979-März 1980), Galerie Gmurzynska, Köln 1979, pp. 114-130; G. Kovalenko, *Alexandra Exter*, in J.E. Bowlit, M. Drutt, Z. Tregulova (eds.), *Amazons of the Avant-garde. Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*, catalogo della mostra (Berlino, Deutsche Guggenheim, July 10-October 17 1999; London, Royal Academy of Arts, November 10 1999-February 6 2000; Venice, Peggy Guggenheim Collection, February 29-May 28 2000; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, September 14 2000-January 10, 2021), Guggenheim Museum, New York 2000, pp. 131-153.

capace di ospitare arte e «amicizia amorosa»<sup>100</sup> tra i due: «La Russia fra le braccia dell'Italia»<sup>101</sup>, risponderà velatamente Soffici a una ramanzina di Papini. Così, Ardengo e Aissa visiteranno insieme città come Saint-Germain-en-Laye, Chantilly, Rouen, Genova e molto probabilmente Firenze, malgrado la salute mentale cagionevole della donna e l'onnipresente ombra inquisitoria del marito di lei<sup>102</sup>. Infatti, ora che le attenzioni di Soffici sono concentrate interamente sulla Grazia raffaellesca Aissa («Io vivo»<sup>103</sup>, dirà in una missiva a Papini), l'amica Hélène regredisce a un'«allegra paraninfa»<sup>104</sup> per il “*milinki*” totalmente assoggettato al fascino metonimico della donna: «La Russia non ti lascia un momento solo di respiro? L'amore non ti dà tregua?»<sup>105</sup>. Uno dei momenti cruciali del rapporto tra Aissa e Soffici, nonché la circostanza che segnerà il progressivo distanziamento tra i due, è l'episodio in cui la donna è vittima della violenza cieca del marito: «Aveva gli occhi tumefatti, intorbiditi, il volto gonfio, gonfio il bianco collo, e torno torno ad esso una grossa riga di un color livido sfumante in un bruno giallastro»<sup>106</sup>. La tragicità dell'accaduto fa, per certi versi, da *pendant* alla relazione che, qualche tempo prima, Férat aveva stretto con una donna russa sposata con un «intellettuale filosofeggiante»<sup>107</sup>, che, dal canto suo, non avvertiva il fardello dell'adulterio. Questi due episodi sono – come si mostra dettagliatamente con l'analisi del testo teatrale – entrambi parte di una *matrioska*, al cui centro si può perfettamente collocare quel dramma della gelosia – provata, abortita, desiderata, esecrata – che è, appunto, *Voglio la vodka*.<sup>108</sup>

«Nell'occorrenza della grande Esposizione etnografica di quell'anno [1911], vi-

100. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 615.

101. Papini, Soffici, *Carteggio*, vol. II, 1908-1915. “*La Voce*” e “*Lacerba*”, cit., p. 296. Inoltre, il 1912 è un anno cruciale per la pittrice: «En avril, Exterfit, chez Hélène, baronne d'Éttinguen, la sœur de Serge Férat, la connaissance du futuriste italien Ardengo Soffici. La rencontre fut déterminante à plus d'un égard: c'était celle de deux artistes animés par les mêmes idéaux, et ce fut aussi celle du charme slave et de la chaleur latine, de la féminité ardente et de l'intelligence lucide du Florentin» (J.E. Bowlt, J. Chauvelin, N. Filatoff, D. Horbachov, *Alexandra Exter. Monographie*, Max Milo, Chevilly-Larue 2003, p. 43). Ma si faccia riferimento all'intero volume per una disamina analitica sulla pittrice e a Cavallo, *Soffici. Immagini e documenti [1879-1964]*, cit., p. 138. Sul rapporto artistico Soffici-Ekster, cfr. G. Kovalenko, *Kubofuturizm. Aleksandra Ekster i Ardengo Soffici*, in G. Belli, E.A. Bobrinskaja (a cura di), *Futurizm. Radikal'naja revoljucija. Italija-Rossija*, catalogo della mostra (Mosca, Museo Statale di Arti Figurative A.S. Puškin e Museo di arte contemporanea di Trento e Rovereto, 17 giugno-24 agosto 2008), Editori “Krasnaja Ploščad”, Mosca 2008, pp. 168-175.

102. Cfr. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., pp. 615-616 e 642-645.

103. Papini, Soffici, *Carteggio*, vol. II, 1908-1915. “*La Voce*” e “*Lacerba*”, cit., p. 282; il corsivo è nel testo.

104. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 645.

105. Papini, Soffici, *Carteggio*, vol. II, 1908-1915. “*La Voce*” e “*Lacerba*”, cit., p. 295. La grafia corretta di *milinkiè* è *milen'kij* che, diminutivo e vezzeggiativo di *milij*, può essere tradotto con “carino”, “adorabile”, “grazioso”.

106. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 726.

107. Ivi, p. 632.

108. Tra le tante occorrenze della parola gelosia si segnalano, a livello esemplificativo, le seguenti: «Tu godi della sua sofferenza... Tu soffri godendo della sua gelosia [e più avanti] Ma è qui tutto il mio

di per la prima volta Roma; mi nutrii delle sue corroboranti, esaltanti bellezze»<sup>109</sup>, dirà l'artista del Poggio nel suo *memoir*. Da lì lo iato amoroso che riporterà Soffici nuovamente a Roma nel 1913, in occasione della prima mostra futurista al teatro Costanzi<sup>110</sup>, e successivamente Ekster a partecipare all'*Esposizione libera futurista internazionale di pittori e scultori*, tenutasi sempre nella capitale nel 1914, alla Galleria futurista permanente sotto la direzione di Giuseppe Sprovieri<sup>111</sup>. Infatti: «Risultato dell'esperienza parigina e degli scambi artistici è una sintesi molto originale, operata dagli artisti russi, che rielaborano cezannismo geometrico, cubismo parigino e futurismo italiano, spesso nei contorni di una struttura primitivista»<sup>112</sup>. Soffici si trasferirà stabilmente nella capitale, però, soltanto per un paio di anni a partire dal 1922 per seguire entusiasticamente il governo di Mussolini e per affermare finalmente a gran voce: «O Roma o Mosca. Io sto per Roma»<sup>113</sup>. Nonostante

tormento... È nella mia gelosia...» (Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., pp. 22 e 28 [vd. *infra*, pp. 86 e 89 (I B.)]).

109. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 609. Presumibilmente Soffici poté visitare all'Expo del 1911 anche i padiglioni della Russia: cfr. A. d'Amelia, *Artisti russi a Roma all'inizio del Novecento fra esposizione internazionale e avanguardie*, in *Russko-ital'janskij arhiv V (Archivio russo-italiano V) – Russi in Italia*, a cura A. d'Amelia e C. Diddi, Università di Salerno, collana di «Europa Orientalis», Salerno 2009, pp. 20-41.

110. Cfr. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., pp. 660-664. L'invitato Soffici parteciperà esponendo *Saggio di deformazione* (1910), *Saggio di una sintesi pittorica della città di Prato* (1912), *Scomposizione di piani d'un lume* (1913), *Scomposizione di piani d'un fiasco* (1913), *2ª scomposizione di piani d'un fiasco* (1913), *Scomposizione di piani di zuccheriera e bottiglia* (1913), *Linee e volumi di una figura* (1913), *Linee e volumi di una strada* (1913) e *Linee e volumi di un ponte* (1913). Cfr. il catalogo al seguente link: <http://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-esposizioni-futuriste/> (ultima consultazione: 27 novembre 2023).

111. La pittrice cubo-futurista ebbe, infatti, l'arguta intuizione di far conoscere l'arte occidentale in Russia: cfr. G. Kovalenko, *La Peinture cubo-futuriste d'Alexandra Exter*, in «Ligeia», 21-24, 1 ottobre 1997, pp. 104-119 e Bowl, Chauvelin, Filatoff, Horbachov, *Alexandra Exter. Monographie*, cit., pp. 86-95. Anche in questo caso, cfr. il catalogo al seguente link: <http://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-esposizioni-futuriste/> (ultima consultazione: 27 novembre 2023); C.G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia. 1909-1929*, De Donato, Bari 1973, pp. 28 e 36 e Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, cit., pp. 74-75.

112. D'Amelia, *La Russia oltreconfine. Artisti e scrittori nell'Italia del Novecento*, cit., p. 43. Cfr. F. Miele, *L'avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX sec.*, Carte Segrete, Roma 1973, pp. 215-245. Complice anche il controverso viaggio di Filippo Tommaso Marinetti in Russia nel gennaio-febbraio 1914: cfr. A. Parnis, *Marinetti in Russia. Storia di una polemica*, in Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, cit., p. 235-245 e V.P. Lapšin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, Skira, Milano 2008, pp. 75-187. Mentre sull'avanguardia russa dal primo simbolismo all'agitprop sovietico, cfr. J.-C. Marcadé, *L'avant-garde russe et soviétique dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle*, in *Vers de nouveaux rivages. L'avant-garde russe dans la collection Costakis du Musée national d'art contemporain, Thessalonique*, catalogo della mostra (Paris, Fondation Dina Viorny - Musée Maillo, 13 novembre 2008-2 mars 2009), Gallimard, Paris 2008, pp. 31-45.

113. A. Soffici, *Selva. Arte I* (1943), in Id., *Opere*, vol. V, Vallecchi, Firenze 1963, p. 143. Sul rapporto Soffici-Mussolini-Fascismo cfr. P. Italia, *Soffici e la politica culturale del fascismo nei primi anni Venti: «Il Nuovo Paese» e il «Corriere Italiano»*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», III, 2, 1 dicembre 2000, pp. 393-398. Cfr. anche il ricordo sofficiano dal titolo *Mussolini dal vero*: cfr. A. Soffici, *Ricordi di vita artistica e letteraria* (1930), in Id., *Opere*, vol. VI, Vallecchi, Firenze 1965, pp. 94-100. Al contrario, nel dramma sofficiano, Ivan rimprovererà i suoi corregionali di troppo occidentalismo, ribadendo or-

ciò, nel 1923 verrà dato alle stampe *Battaglia fra due vittorie* contenente una riflessione sofficianiana intitolata *Intorno al bolscevismo*, in cui lo scrittore del Poggio, spiegando come il comunismo sia un fattore morale, civile e intellettuale innato nel popolo russo e che, *in nuce*, attendeva soltanto di emergere con tutta evidenza, auspica per l'Italia, purgatasi da una borghesia ormai stantia, l'avvento di una nuova classe politica. Infatti,

soltanto chi non sa nulla ignora che tutta la letteratura nazionale russa – filosofia, romanzo, critica, sociologia – è piena d'idee, di caratteri, di visioni, di teorie, persino di profezie, bolsceviche; che l'etica russa – miscuglio d'idealismo, di positivismo, di misticismo e di anarchismo – era da più di un secolo un'etica che per esser bolscevica non le mancava che questo nome; che anche moltissime forme dei rapporti sociali ed economici del popolo – specie rurale – di quel paese contenevano come in embrione quelle del comunismo massimalista o bolscevico<sup>114</sup>.

Lo scrittore sceglierà, dunque, di ambientare *Voglio la vodka!* proprio a Roma, nel 1934, anno in cui era già ritornato a vivere nella campagna di Poggio a Caiano e anello di congiunzione ideale tra il conferimento del Premio Mussolini per la classe delle Arti nel 1932 e la nomina ad accademico d'Italia nel maggio del 1939<sup>115</sup>. È ve-

gogliosamente la sua provenienza: «Voi eravate dei russi. Oggi siete occidentali e per di più vivete nella capitale dell'Occidente. Roma... Roma..., mentre noi gridiamo: Mosca... Mosca...» (Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 14 [vd. *infra*, p. 80 (1 B.)]).

114. A. Soffici, *Battaglia fra due vittorie* (1923), in Id., *Opere*, vol. VI, cit., p. 325. A tal proposito, cfr. le riflessioni intorno alla rivoluzione comunista e alla capacità, in seno al russo, di costruirsi da solo un' "anima nazionale" e quindi una patria: G. Accame, *Soffici fascista*, in Aa.Vv., *L'uomo del Poggio. Ardengo Soffici*, Volpe, Roma 1979, pp. 190-198. Ciò ricorda, per converso, quella volta in cui lo stupore di Soffici, dopo aver udito da un fuoriuscito slavo della disfatta russa da parte dell'esercito nipponico per il controllo della Manciuria e della Corea, «si mutò addirittura in isdegno e disgusto per la rumorosa esultanza provocata in quel russo dalla disfatta della sua patria» (Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., p. 412).

115. Già dal 1932, l'arte sovietica aveva obbligo di raccontare i fasti del comunismo. L'avanguardia, infatti, era ormai cosa vecchia se non si adattava al nuovo assetto politico della Russia, celebrandone il progresso socialista. Chi, invece, continuava a dichiararsi artisticamente coerente con ciò che aveva sempre fatto, non aderendo dunque al social-realismo di stampo marxista-leninista, la cui propaganda ideologica ruotava intorno alla lotta di classe e al proletariato operaio, è costretto a fuggire o ad essere processato con l'accusa di formalismo reazionario (cfr. M. Bertelé, *Arte sovietica alla Biennale di Venezia (1924-1962)*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 102-113). C'è chi cambia mestiere e chi invece indossa la lettera scarlatta del traditore del regime in virtù dei rapporti pregressi con l'Occidente. Tra questi artisti c'è anche Aleksandra Ekster, mentre «alla maggioranza degli artisti non rimane che accettare la realtà sovietica, così come vuole il "dogmatismo" comunista, che con il 1934 si trasforma in dogmatismo staliniano. Le libere ricerche vengono di conseguenza a cessare, mentre l'Unione degli artisti comincia a dominare sovrana all'ombra del realismo socialista, regolando la vita dei propri consociati e accontentandoli con una iscrizione obbligatoria, ma discriminante, che si risolve nel diritto a ricevere un piccolo stipendio mensile, secondo l'appartenenza al settore dei pittori, degli scultori, degli acquarellisti o dei disegnatori» (Miele, *L'avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX sec.*, p. 388). Agli albori del 1934 il teatro russo iniziava, infatti, ad adattarsi alle norme del "realismo socialista" in linea con la retorica sovietica, tralasciando via via il "Teatro d'arte" psicologico, il "Teatro da camera" estetico, quello costruttivista e quello proletario (cfr. E. Lo Gatto, *La letteratura russo-sovietica*, Sansoni,

rosimile, poi, che nel 1934, durante la II Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, Soffici fosse nel pubblico a vedere, tra il repertorio sovietico, anche *La signora di tutti* del tedesco Max Ophüls, che non vinse la coppa Mussolini, ma si aggiudicò quella del Ministero delle Corporazioni per il film italiano tecnicamente migliore<sup>16</sup>. Il ruolo da Circe ammaliatrice che ricopre la protagonista Isa Miranda e la presenza di volti familiari a Soffici, come quello della russa Tatiana Pavlova, che nel 1931 aveva collaborato, tra gli altri, con Anton Giulio Bragaglia per *La ronda di notte* di Giulio Cesare Viola, può essere un indizio del perché Soffici scelga, qualche anno più tardi, di retrodatare il dramma proprio a quella data: «Nodegda è un essere sconcertante, che ti prende alla gola: è un complesso strano di serenità e di tempesta, di calore e di freddezza. Ed io, Peter, perciò l'amo di più...: l'amo come se fosse la vita mia... Non ne potrei fare a meno»<sup>17</sup>. Infatti – in relazione, ancora una volta, alla fraterna congerie russa tra Parigi e Roma<sup>18</sup> che, in quei primi tredici anni di regime, non rappresentava ancora un ostacolo al governo mussoliniano ma, anzi, un papabile beneficio strategico nei termini della *Realpolitik* della diplomazia fascista con l'Urss<sup>19</sup> –, il 1934 rappresentò un anno di svolta perché, per

Firenze 1968, pp. 367-387). L'eclettismo dell'arte scenografico-teatrale di Aleksandra Ekster era, infatti, ricerca tenace di dinamismo ed espressività come valvola privilegiata di sensazioni differenti nel destinatario, mediante il rifiuto di una scena classica fissa per un'azione, invece, in movimento e plurilivello: cfr. M.M. Kolesnikov, *Dall'impressionismo al costruttivismo: il percorso artistico di Alexandra Exter*, in F. Ciofi degli Atti, M.M. Kolesnikov (a cura di), *Alexandra Exter e il Teatro da Camera*, catalogo della mostra (Rovereto, Archivio del '900, 8 marzo-8 maggio 1991), Electa, Milano 1991, pp. 32-44.

16. La presenza sovietica alla Mostra del Cinema di Venezia, in seno alle biennali 1932-1934, era gestita dalla Voks, l'associazione nazionale che si occupava dei rapporti culturali con l'estero: cfr. E. Margolit, *Il programma sovietico alla Mostra di Venezia del 1932*, in O. Strada, C. Olivieri (a cura di), *Italia-Russia. Un secolo di cinema*, Ambasciata d'Italia a Mosca, Mosca 2020, pp. 210-215 e S. Pisu, *Per una storia veneziana del cinema sovietico: l'Urss e la Mostra (1932-1977)*, in Strada, Olivieri (a cura di), *Italia-Russia. Un secolo di cinema*, cit., pp. 216-229 e S. Pisu, *L'Urss e l'Occidente, L'Unione Sovietica alla Mostra del Cinema di Venezia negli anni Trenta*, in «biancoenero», LXXI, 567, maggio-agosto 2010, pp. 93-109. Del resto, la presenza di Soffici alla Biennale d'Arte è ampiamente testimoniata e inizia nel 1926 e poi nel 1928 tra i membri della giuria: cfr. G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, vol. IV, 1919-1956. *Dal primo al secondo dopoguerra*, a cura di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 218-220 e 270-27. È certo, invece, che nel 1934 Soffici abbia esposto alla XIX Biennale, nella sala XXIX, le opere 35. *Aprile*; 36. *Novembre* e 37. *Processione*: cfr. Aa.Vv., *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Centrale, 1 maggio-31 ottobre 1934), Carlo Ferrari, Venezia 1934, p. 139.

17. Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 21 (vd. *infra*, p. 85 (I B.)).

18. Cfr. le carte d'archivio del Ministero della Cultura Popolare - Ufficio Censura Teatrale che valutò “non autorizzabile” la messa in scena del dramma dopo aver suscitato scalpore durante le prove, in F. Vigna, *Il «corago sublime». Anton Giulio Bragaglia e il «Teatro delle Arti»*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, pp. 355-362. Cfr. anche D. Ruocco, *Tatiana Pavlova diva intelligente*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 121-124 e D. Legge, *Tatiana Pavlova in Italia. Una memoria non rivisitata*, in «Teatro e Storia», XXVI, 4, 2012, pp. 263-284.

19. Cfr. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, cit., pp. 101-104. Infatti, con l'intento di consolidare quella “fabbrica del consenso” capace di incidere ad ampio raggio sulle masse, Dostoevskij, «la figura del profeta della rivoluzione bolscevica, secondo un'ottica ideologico-biografica» (S. Adamo, *Dostoevskij in Italia. Il dibattito sulle riviste 1869-1945*, Campanotto, Pasian di Prato 1998, p. 194), assume ora una connotazione diversa in

volere di Mussolini e secondo quella direzione autarchica che la politica fascista andava perseguendo, la distribuzione di tutta la letteratura estera, e di quella russa in particolare, fu soggetta al beneplacito della prefettura fascista, in aggiunta all'interdizione di pubblicare, in appendice ai giornali, romanzi non italiani; tutto ciò veniva, infatti, nutrito di partecipato consenso da parte di testate apertamente fasciste che condannavano a gran voce le traduzioni di opere straniere<sup>120</sup>.

È fondamentale, inoltre, ricordare come, a cavallo tra i due secoli, a Roma la *bohème* russa inizierà ad allargarsi grazie all'opportunità, per gli artisti, di perfezionarsi all'Accademia Nazionale di San Luca<sup>121</sup>, facendosi, al contempo, «*interpreti estetici*»<sup>122</sup> delle bellezze della città eterna<sup>123</sup>. Quella stessa città, a partire dagli anni Venti, diventerà per Soffici il simbolo dell'arte classica, quindi della civiltà italiana, ma anche custode della tradizione del popolo e incarnazione dello spirito nazionale<sup>124</sup>. Il *rappel à l'ordre* sofficiano prende forma, così, in un «“anticosmopolitismo” di stampo squisitamente “strapaesano»<sup>125</sup>, che tutela il genio italico dalla minaccia dello straniero (bolscevismo e generale esterofilia sono, infatti, frenati da una rigida censura editoriale da parte del Minculpop conforme a quella «pregiudiziale comunista»<sup>126</sup> del fascismo di metà anni Trenta) e dal possibile sovvertimento di un principio ordinatore:

quanto «rivestito contemporaneamente della funzione di fautore di una religiosità statalizzata in vista di un primato imperialistico e di ammonitore nei confronti della vera natura del bolscevismo» (ivi, p. 195 ma si legga l'intero paragrafo pp. 193-203).

120. Cfr. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, cit., pp. 109-119.

121. Cfr. R. Giuliani, *Roma - Atlantide russa*, in M. Battaglini (a cura di), *Mal di Russia amor di Roma. Libri russi e slavi della Biblioteca Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 23 ottobre 2006-5 gennaio 2007), Colombo, Roma 2006, pp. 15-18. Senza escludere il fatto che, dal 1906, la frangia rivoluzionaria russa emigrò in Italia per ragioni di tipo politico – essendo l'Italia dell'epoca un riparo concreto per tanti socialisti russi –, per possibilità organizzative, viste le libertà civili e il libero associazionismo italiano e, infine, per godere di vantaggi di tipo eminentemente medico, in seguito alla diffusione capillare della tubercolosi: cfr. A. Venturi, *L'emigrazione rivoluzionaria russa in Italia (1906-1921)*, in Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, cit., p. 85-89.

122. R. Assunto, *Specchio vivente del mondo (Artisti stranieri in Roma, 1600-1800)*, De Luca, Roma 1978, p. 7; il corsivo è nel testo.

123. Cfr. R. Giuliani, *La Russia e Roma; ovvero la “sindrome romana” della cultura russa*, in A. Karaturza, *Roma Russa*, Sandro Teti, Roma 2005, pp. 13-21 e Lapšin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, cit., pp. 31-52.

124. Nel dramma, infatti, è esplicita l'accusa verso chi, russo ingannato dalle bellezze di Roma e drogato dall'acqua del Tevere, ha mutato fatalmente la propria razza: «Il vostro classicismo, la vostra mania delle tradizioni, credete a me, ammazzano la natura, quindi ammazzano la vita» (Soffici, Virnicetti, *Voglio la vodka!*, cit., p. 14 [vd. *infra*, p. 80 (1 B.)]).

125. J.-F. Rodriguez, «Le cafard après la fête...». *Naturisme e rappel à l'ordre tra Francia e Italia nelle lettere di Louis Rouart, Eugène Montfort e Adolphe Basler ad Ardengo Soffici. 1910-1932*, CLEUP, Padova 2001, p. 63.

126. BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, cit., p. 104. Anche se di consistenza esigua, la rivista letteraria fascista «Il selvaggio», alla quale Soffici collaborò attivamente, pubblicò a partire dal 1932 alcune traduzioni dal russo: cfr. ivi, pp. 371-372 e 372 n.

Qui comincia il tradimento [...] dacché l'Italia fascista ha preso le sue precauzioni contro l'azione distruttrice del bolscevismo e dell'ebraismo. Mi pare di aver chiarito come qualmente tutti i movimenti dell'arte avvenuti in Francia dopo la guerra non siano stati altro che rivolte sempre più brutali e radicali contro il concetto che noi italiani abbiamo dell'arte e della bellezza, contro la nostra tradizione gloriosa, contro i fondamenti della cultura ed umanità, contro la civiltà tramandataci da Roma, perfezionata nell'evo moderno da Roma e che Roma oggi torna a difendere, a riaffermare ed imporre ai popoli degeneri e aberranti<sup>127</sup>.

Con la donazione di volumi da parte del *club* dei pittori russi, nel 1902 viene inaugurata a Roma la Biblioteca Gogol', in occasione del cinquantesimo anniversario della morte dello scrittore che soggiornò in Italia<sup>128</sup>. Insieme ad altri importanti luoghi di ritrovo, come la caffetteria Aragno in Via del Corso (frequentato abitualmente dagli "amici del caffè"<sup>129</sup>) o l'abitazione dell'intellettuale Ol'ga Resnevič Signorelli – officina artistica per molti italiani e russi residenti e no<sup>130</sup>, tra cui lo stesso Soffici, ma anche tramite che spinse Luigi Pirandello a inaugurare nel 1925 quel Teatro d'Arte che si nutrirà del contatto con il mondo slavo<sup>131</sup> –, la Biblioteca diven-

127. Soffici, *Selva. Arte I* (1943), cit., p. 332. Cfr. S. Bartolini, *Introduzione a Soffici, Estetica e politica. Scritti critici 1920-1940*, Marino Solfanelli, Chieti 1994, pp. 11-60.

128. Sul "motivo italiano" ricorrente nella scrittura di Gogol' sin dagli esordi, cfr. J. Mann, *Gogol' e il suo «bisogno d'Italia»*, in Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, cit., p. 117-123.

129. «La scelta di [Mario] Broglio di eleggere la "terza saletta" del caffè Aragno a redazione effettiva della rivista ["Valori Plastici"] non poteva essere più felice: grazie alla presenza continua di artisti e letterati, il clima che si stabilisce, da subito, non è quello di una tranquilla riappacificazione dopo i "sudori isterici" dell'avanguardia, ma di un continuo scontro sui temi vitali della ricerca artistica» (V. Rivosecchi, *La vita artistica a Roma negli anni di "Valori Plastici"*, in P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani [a cura di], *Valori Plastici. XIII Quadriennale*, catalogo della mostra [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999], Skira, Milano 1998, p. 141).

130. «Moglie del dottor Angelo Signorelli, la quale divenne grazie al suo salotto culturale e alla sua attività di beneficenza un punto di riferimento per molti russi, intellettuali e no, di passaggio o residenti a Roma. La collaborazione poi con Prezzolini, Papini e i tanti letterati legati alla *Voce*, nonché i contatti con il mondo dell'arte e del teatro, fecero del salotto della Resnevič Signorelli, dal 1910 ubicato nel Palazzotto Bonaparte di via XX Settembre 68, uno dei centri culturali più importanti della capitale» (S. Garzonio, *La colonia russa di Roma nella prima metà del XX secolo*, in Battaglini [a cura di], *Mal di Russia amor di Roma. Libri russi e slavi della Biblioteca Nazionale*, cit., p. 41).

131. Tra i titoli previsti, ma mai messi in scena, durante la prima stagione del Teatro d'Arte vi era anche *Circe o l'iniziazione amorosa*, un unico atto in sette scene di Ardengo Soffici, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, Archivi di personalità, Fondo Ardengo Soffici, in due versioni, una delle quali apparentemente ridotta a 47 pagine. Si legga il testo inedito e completo in ASFI, Fondo Ardengo Soffici (Inv. N/434 a cura di Baggio, Marucelli), Pezzo 35, "Manoscritti e bozze di stampa datati o dei quali è stato possibile ricostruire la datazione", inserto 29, *Manoscritto intitolato Circe o l'iniziazione amorosa Commedia in un atto*, cc. 78, s.d. [1925]; *Manoscritto intitolato Circe o l'iniziazione amorosa*, cc. 47, 22-26 gennaio 1925. Cfr. anche A.C. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma 1974, p. 36 n. 12 e A. d'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro d'arte di Roma. 1925-1928*, Sellerio, Palermo 1987, p. 295. Inoltre, nello stesso faldone, sono presenti una traduzione sofficianiana della commedia *Le Mariage forcé* di Molière e un bozzetto comico inedito, di ambientazione fascista, dal titolo *Per il bene del Paese*: cfr. ASFI, Fondo Ardengo Soffici (Inv. N/434 a cura di Baggio, Marucelli), Pezzo 35, "Manoscritti e bozze di stampa datati o dei quali è stato possibile ricostruire la datazione", inserto 29, *Manoscritto della traduzione*

terà presto la sede del circolo artistico russo e il ritrovo occasionale di tutti quegli artisti che, di stanza a Parigi, traghettavano l'avanguardia oltrecortina<sup>132</sup>. Un altro luogo che negli anni Venti era sicuramente frequentato da Soffici e che radunava, oltre a russi, anche la cerchia di aderenti al "riordinamento" auspicato dalla rivista letteraria «La Ronda» e dal suo corrispettivo, sul piano figurativo, «Valori Plastici», diretta da Mario Broglio<sup>133</sup>, era la "Casa d'arte Bragaglia", in via Condotti 21, poi spostatasi a Palazzo Tittoni e che ospitava, tra le altre, anche una sala futurista<sup>134</sup>.

A tal proposito, in un articolo pubblicato su «La Ronda» nel 1922, dal titolo *Osservazioni intorno alla letteratura russa*, in un primo momento Soffici sembra rallegrarsi della nuova ondata di traduzioni, senza intermediazione dal francese o da altre lingue, di letteratura russa a lui contemporanea<sup>135</sup>, ma, dopo questa breve premessa, chiarisce come tale fenomeno si presenti in un momento storico in cui

*della commedia di Molière Il matrimonio forzato, cc. 65, 1926; Manoscritto intitolato Per il bene del paese. Bozzetto comico, cc. 37, s.d. [1926].*

132. Cfr. d'Amelia, *La Russia oltreconfine. Artisti e scrittori nell'Italia del Novecento*, cit., pp. 22-25. Situata prima in via San Nicola da Tolentino, n. 32, spostata nel 1907 in via Gregoriana e poi, sino al 1969, in via delle Colonnate, n. 27, nell'ex studio di Antonio Canova. Infine, dopo ulteriori peripezie dovute allo scoppio della guerra e all'avvento del fascismo, e dopo essere stato conservato sino agli anni Ottanta in un edificio di Piazza San Pantaleo, il fondo librario viene definitivamente acquisito dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma nel 1998, dove attualmente è consultabile: cfr. G. Mazzitelli, *Slavica biblioteconomica*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 61-74. Inoltre, la biblioteca, con lo scoppio della Grande Guerra ma, soprattutto, in seguito alla rivoluzione russa del 1917, diviene il centro culturale della Russia pre-sovietica, garante, quindi, della tradizione della cultura classica russa e luogo ospitale per gli oppositori del regime che emigravano in Italia: cfr. M. Battaglini, *Libri russi e slavi della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in Id., (a cura di), *Mal di Russia amor di Roma. Libri russi e slavi della Biblioteca Nazionale*, cit., pp. 9-10.

133. «"La Ronda" [...] è il vero corrispettivo letterario di "Valori Plastici", con la quale condivide un'idea di cultura elitaria e distaccata dalla politica, votata alla definizione di un nuovo classicismo e a una aristocratica ricerca di stile» (Rivosecchi, *La vita artistica a Roma negli anni di "Valori Plastici"*, cit., p. 138). Si ricordano i due elzeviri, correlati di illustrazioni, di M. Raynal, *Ossip Zadkine*, Éditions de "Valori Plastici", Rome 1921 e Id., *A. Archipenko*, Éditions de "Valori Plastici", Rome 1923. Inoltre, specificando come il riferimento alla pubblicazione per «Valori Plastici» rimanga ad oggi sconosciuto, Vladimir Pavlovič Lapšin chiarisce come «si allontanò dal futurismo anche Ardengo Soffici, che prese a ispirarsi a modelli classici per la sua attività letteraria. Ternovec notava: "Soffici diventa già negli anni venti uno dei più importanti scrittori italiani di questioni d'arte contemporanea". Interessante anche il fatto che Soffici e Carrà, così come de Chirico, Morandi e altri pittori, si raggrupparono attorno alla rivista "Valori Plastici", che nel 1925 avrebbe pubblicato un volume dedicato alla cultura artistica della "nuova Russia". Caratteristica dell'opera di molti aderenti al gruppo sarebbe stata l'adesione a una forma pittorica severa e la passione per il Rinascimento, che si sarebbe successivamente evoluta in neoclassicismo nelle attività legate a Novecento, circolo del quale fece parte anche Carrà. La nuova generazione di artisti russi che si era formata ormai sotto il potere sovietico guardava con interesse al cambiamento avvenuto nell'attività degli ex futuristi ed esprimeva il desiderio di conoscere l'opera di Carrà, Severini, Soffici in una mostra di arte contemporanea voluta dal Voks (Società panrusa dei contatti culturali con l'estero) e in programma per l'inizio degli anni trenta, che non fu però mai realizzata» (Lapšin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, cit., p. 233).

134. Cfr. d'Amelia, *La Russia oltreconfine. Artisti e scrittori nell'Italia del Novecento*, cit., pp. 156-157.

135. Sulla mediazione francese cfr. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, cit., pp. 97-101.

l'arte in generale, e quella italiana in particolare, cercavano di collimare verso un unico punto, «verso modi espressivi più vigorosi e più pieni, puri e armoniosi, insomma più profondi ed universali. E ciò secondo un concetto estetico corroborato da esperienze gloriose secolari; e risorto più vivo che mai nell'abisso dell'anima moderna, dov'era stato sepolto sotto un cumulo d'errori passeggeri»<sup>136</sup>. Per dimostrare l'esattezza del suo assunto, vale a dire la mediocrità strutturale della coeva letteratura russa, Soffici instaura paragoni, con relativi giudizi tutt'altro che generosi, con alcuni grandi autori della tradizione letteraria russa. Quegli esempi sublimi, eroici in quanto ordinatori come, *mutatis mutandis*, Gogol', Krylov e Puškin, sono, infatti, ora ben lontani dalla triade contemporanea incarnata da Turgenev, Dostoevskij (in grado di documentare la mostruosità umana e la malattia che affligge la società<sup>137</sup>) e Tolstoj, scrittore, secondo Soffici, del contingente storico-sociale, diversamente dall'universalità della prosa manzoniana<sup>138</sup>, che, invece, si fa interprete della grande tradizione d'Italia, secondo esplicita dichiarazione di intenti della rivista romana<sup>139</sup>. Questi tre, nel loro modo cristallino di rappresentare la

136. Soffici, *Osservazioni intorno alla letteratura russa*, in «La Ronda», IV, 3-4, marzo-aprile 1922, p. 26. Soffermandosi proprio sulle traduzioni dal russo di Resnevič Signorelli, Giulia Perosa sottolinea come da un lato si assista, in seno all'operazione traduttoria, a una maggiore aderenza all'originale, baipassando quindi la mediazione infedele di altre lingue, dall'altro, però, perdendo di vista il senso profondo dell'opera, si indugi su un onnipresente biografismo, complice l'influenza, dagli anni Venti ai Quaranta, di una evidente «traiettorie vociana» (G. Perosa, *La ricezione italiana delle traduzioni di Olga Resnevič Signorelli: dagli Ossessi di Dostoevskij al Carteggio di Tolstoj*, in «Studi Novecenteschi», XLIX, 103, gennaio-giugno 2022, p. 30) che direziona tutti gli -ismi sulla scorta delle diverse volontà interpretative delle riviste primonovecentesche: cfr. ivi, pp. 11-31.

137. Franco Miele riflette sulla carenza filosofica strutturale di tutta la cultura russa e, al contrario, sull'universalità della rappresentazione della condizione umana. Questa "ambiguità" della cultura russa si manifesta, citando a sua volta Jean Drouilly, nell'opera di Dostoevskij: «Infatti, se lo scrittore si rivela geniale nell'evidenziare artisticamente la condizione angosciata dell'uomo che, "enigma per se stesso e per l'universo, esita e si interroga invano", sino a doversi piegare fatalmente al suo destino, nel contempo risulta dispersivo lo sforzo per giungere a una vera concezione filosofico-religioso-politica» (MIELE, *L'avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX sec.*, cit., pp. 13-14). Seppur l'uomo dostoevskijano riflette la solitudine dell'individuo moderno, «sul piano speculativo ci si trova così dinanzi a "una sintesi mal riuscita e piuttosto (a) una giustapposizione impacciata di tre elementi diversi" (il filosofico, il religioso, il politico), per cui anche il tentativo di un "patetico" connubio tra socialismo e cristianesimo si risolve [...] in una forma di slavofilismo nazionalista, nell'attesa messianica di "un Dio che accordi le sue grazie a un nuovo popolo eletto, il popolo russo"» (ivi, p. 14). Sulla ricezione vociana del Dostoevskij "politico" cfr. Adamo, *Dostoevskij in Italia. Il dibattito sulle riviste 1869-1945*, cit., pp. 64-75 e per l'eco che le presenze russe ebbero sulle riviste fiorentine della triade Prezzolini/Papini/Soffici cfr. Larocca, *L'aquila bicipite e il tenero iris. Tracce russe a Firenze nel primo Novecento (1899-1939)*, cit., pp. 69-94.

138. Lo stile di Tolstoj, secondo Soffici, non presenta quei caratteri di armonia e plasticità, che, invece, appartengono al genio. Questi – come afferma Mimmo Cangiano – facendosi interprete privilegiato della realtà, ha il compito di tradurla empiricamente, ma senza svuotarla dei suoi connotati simbolici poiché deve essere in grado di manifestare il carattere di specificità di un popolo, ma anche quello di universalità di un mondo (cfr. M. Cangiano, *L'estetica del reale. Ardengo Soffici e il fascismo come "stile"*, in «Italianistica», 45, 3, settembre-dicembre 2016, pp. 41-43).

139. Cfr. L. Mangoni, *Interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Bari 1974, pp. 29-48.

Russia, sono riusciti, infatti, a raccontare la verità di una «collettività semibarbara, titubante tra oriente e occidente; promessa dal fato alla catastrofe»<sup>140</sup>. *In cauda venenum*, Soffici specifica come la natura della sua sentenza sia lontana dall'esser faziosa e ignorante ma, al contrario, sia suffragata dal proprio vissuto personale: «Aggiungerò che prima d'esprimerlo ho dovuto io stesso vincere un amore tenace, un'ammirazione fedele che per più decenni ho sentito per i maggiori autori o le migliori opere contro cui metto oggi in guardia chi mi legge»<sup>141</sup>. Tra i luoghi di contaminazione può essere importante ricordare, anche, ai fini del nostro discorso, il Teatro degli Indipendenti, un moderno spazio sensibile nato in seno all'anti-«pensiero teatrale»<sup>142</sup> di Anton Giulio Bragaglia, e che metterà in scena il 20 marzo 1923 *Una serata in famiglia*, seconda parte di quelle nove prose variegata che com-

140. A. Soffici, *Osservazioni intorno alla letteratura russa*, cit., p. 30.

141. Ivi, p. 36. L'influenza che la letteratura russa ebbe su molti scrittori italiani dell'Ottocento è indubbia, come anche il rapporto diretto che i vociani, incluso Soffici, ebbero con i testi russi e con gli artisti *tout court*: «Gogol', Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj, poi – all'inizio del Novecento – Čechov e Gor'kij cominciarono ad esercitare una influenza sulla letteratura italiana destinata a durare nel tempo, proprio grazie al fatto che sono le prime generazioni di scrittori russi conosciuti in Italia quasi in tempo reale: da allora, e fatti sempre i dovuti conti con i capricci delle mode culturali, la letteratura russa diviene per quella italiana un'interlocutrice costante, al pari delle altre europee e mondiali» (C.G. De Michelis, *Panorama della letteratura russa in Italia*, in Strada (a cura di), *I russi e l'Italia*, cit., p. 297; il corsivo è nel testo). Cfr. anche A. Tamborra, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Laterza, Roma-Bari 1977, pp. 109-110. Infatti, in una lettera che Soffici invierà a Papini il 23 settembre 1905 – a riprova del cambio di rotta sofficiano – si legge: «Leggo in questo momento le *laudi* di d'Annunzio. C'è evidentemente della forza ma non l'uomo *novo*. Ho letto *I tre* di Gorki lo trovo fortissimo ma Dostojewski è inarrivabile» (Papini, Soffici, *Carteggio*, vol. I, 1903-1908. Dal "Leonardo" a "La Voce", cit., p. 79). Oppure, sempre nello stesso anno: «Sto leggendo in questo momento le "Anime morte" di Gogol che trovo meravigliose. Spero che tu conosca se non questo *poema*, almeno l'autore. È un finissimo e poderoso poeta umorista come ce ne vorrebbe uno almeno per l'Italia» (ivi, pp. 85-86; il corsivo è nel testo). La stessa attestazione di competenza in materia russa è presente nella conclusione del racconto scanzonato *Stalin sognato* all'interno della raccolta sofficiano *D'ogni erba un fascio*: cfr. A. Soffici, *D'ogni erba un fascio* (1958), in Id., *Opere*, vol. IV, Vallecchi, Firenze 1961, pp. 672-675. Inoltre, sul rapporto tra letteratura russa e canone occidentale cfr. S. Aloe, *Il romanzo russo*, in G. Alfano, F. de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia*, III, *Il primo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 147-158.

142. A.G. Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia del teatro. Con 200 riproduzioni di apparati e bozzetti scenici*, Tiber, Roma 1929, p. 15. Soffici collaborerà anche alla rivista di letteratura, arte e spettacolo, diretta da Bragaglia, «Cronache d'attualità». Interessante, seppur parziale, è la corrispondenza presente nel Fondo Soffici dalla quale si evince lo stretto rapporto umano e professionale tra i due. Un esempio è lo scambio a proposito della possibilità per Bragaglia, su consiglio di Soffici, di mettere in scena un rifacimento del dramma surrealista *Les Mamelles de Tirésias* di Apollinaire. Nella stessa occasione, infatti, e più precisamente in una lettera del 23 febbraio 1925, Bragaglia propone caldamente a Soffici di inviargli "qualche atto", "qualcosa di nuovo per il teatro" scritto da lui, specificando come quell'anno avesse però deciso di rappresentare solo adattamenti teatrali di opere in prosa. Inoltre, sempre nel 1925, ma prima della mancata rappresentazione della *Circe* sofficiano, Bragaglia si premura affinché l'interlocutore appurasse con Pirandello l'effettivo nulla osta in merito alla consegna del dramma: cfr. ASFI, Fondo Ardengo Soffici (Inv. N/434 a cura di Baggio, Marucelli), Pezzo 4, "Corrispondenza lettere Bo-Bu", inserto 14, *Anton Giulio Bragaglia. Dodici lettere, sette cartoline postali, una cartolina illustrata, 1920-1929*. Cfr. inoltre C. Stefani (a cura di), *Anton Giulio Bragaglia. L'impresa e l'archivio di un visionario*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 30 giugno-3 ottobre 2021), Tlon, Roma 2023.

pongono l'*Arlecchino* sofficiano<sup>143</sup>. Infatti, come ricorda Antonella d'Amelia, da una parte, «il repertorio degli Indipendenti richiama alla memoria per molti aspetti i teatri di miniature e i cabaret russi, attivi prima della rivoluzione, con il loro variegato alternarsi di farse, *vaudevilles* e pantomime»<sup>144</sup>; dall'altra, in un clima lontano dall'ufficialità ma, anzi, *mélange* di fruitori diversi per idee ed estrazione sociale, è evidente la presenza russofila nel cartellone delle varie stagioni teatrali<sup>145</sup>.

Soffici scriverà *Voglio la vodka!* tra il dicembre 1944 e il luglio 1945, durante il periodo di reclusione all'interno dell'"R" Camp di Terni, il Campo Internati Civili n. 2, come espressamente indicato dallo stesso autore, in basso al centro, nel primo foglio manoscritto<sup>146</sup>. Lo stesso complesso era, dal 1943, utilizzato dai tedeschi con il nome di *Kriegsgefangenenlagern* ed era diviso in tre blocchi, e proprio il secondo, l'ex *Konzentrationslager 2*, diviene successivamente PWE "R" (*Prisoners of War Estate*) per i cosiddetti "ricalcitranti", ossia l'*élite* fascista, i civili dei servizi segreti della RSI e gli appartenenti al fascismo clandestino del Sud. Questa composita residenza per i prigionieri di guerra, insieme all'"R 707" per le forze speciali della RSI e alla "SPEA" a uso esclusivo, invece, della Marina della Repubblica di Salò, era amministrata dall'*Allied Military Government of Occupied Territories*, gli alleati anglo-americani del secondo conflitto mondiale<sup>147</sup>, che useranno chiamare quelle stesse prigioni anche col nome di *Allied Internment Camp PM 550*<sup>148</sup>. Soffici viene

143. Cfr. A. Soffici, *Arlecchino* (1914), in Id., *Opere*, vol. II, Vallecchi, Firenze 1959, pp. 329-337. Il bozzetto sofficiano ricevette pareri discordanti su diversi rotocalchi: vi era chi ne accusava la lenta monotonia e il ricorso a triti luoghi comuni nel passaggio dalla forma scritta a quella recitata, sacrificando inevitabilmente l'azione; chi rimproverava moralisticamente a Soffici la sbrigativa e generale *dissipatio*; chi, invece, lodava la sincera drammaticità della vicenda suicidaria di un'intera famiglia: cfr. A.C. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *Il Teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 120-122. Cfr. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, cit., pp. 63-64. Inoltre, sulla funzione pedagogica del teatro coadiuvato dallo Stato, cfr. A. Soffici, *Appendice*, in Id., *Opere*, vol. VI, cit., pp. 434-436.

144. d'Amelia, *La Russia oltreconfine. Artisti e scrittori nell'Italia del Novecento*, cit., p. 165.

145. Cfr. ivi, pp. 166-167. «Così, rifacendosi alla collaborazione dei pittori futuristi ai Balletti Russi e, di conseguenza, alla loro influenza sui pittori della cerchia di Diaghilev, Bragaglia fa dipendere – parafrasando Prampolini – dal movimento italiano gli allestimenti al Kamernij, da Balla e dalle "varie Piedigrotte Futuriste" la consuetudine di Vachtangov ai costumi di carta, ai fazzoletti annodati a mo' di barba, etc., da Boccioni l'opera della Exter» (A.C. Alberti, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Bulzoni, Roma 1978, p. 18). Cfr. E. Mondello, *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 25-35.

146. Per avere ulteriori testimonianze sul rilascio di Soffici e sul successivo processo: cfr. G. Papini, *Diario*, Vallecchi, Firenze 1962, pp. 330, 367-368 e 389-390.

147. I campi di concentramento a Terni – adattati negli ex stabilimenti della fabbrica di gomma SAIGS poi SAIGA e adibiti a Centro Raccolta Profughi a partire dal 1948, per fungere, infine, da deposito di munizioni dell'esercito italiano – erano gestiti in un primo momento dalla *Secret Intelligence Service* inglese, sino al 1944, e successivamente dall'*Office of Strategic Services*, attuale CIA americana, sino all'agosto del 1946, anno in cui termina la prima fase di rilascio dei prigionieri colpevoli, a più titoli, di aver aderito al fascismo: cfr. S. Bassetti, *Terni. Tre lager per Fascisti. Spie, Agenti e Forze Speciali, 1944-1947*, Lampi di stampa, Milano 2009, pp. 53-59.

148. Cfr. ivi, pp. 305-307.

internato (con il numero di matricola 771)<sup>149</sup> per collaborazionismo a mezzo stampa con il governo saloino: l'accusa è, infatti, quella di aver partecipato attivamente alla redazione della rivista settimanale fondata da Barna Occhini, «Italia e Civiltà», nell'anno 1944<sup>150</sup>. Infatti, nella prefazione all'antologia curata da Occhini, si chiariscono i propositi della rivista, il cui nome combinato in due sostantivi, voluto da Soffici, richiama il programma di ordine morale e civile del foglio fascista:

La guerra era perduta, già l'Italia non era più un'unità indipendente, e tuttavia il nostro foglio prese partito per la Germania e per la Repubblica Sociale. Era difficile farlo e, tra l'altro, a farlo si correvano più rischi che a starsene quieti e zitti; ma star quieti e zitti non si voleva, e ben più difficile sarebbe stato parteggiare per il re, per Badoglio, per gli angloamericani e i russi: i russi di Stalin<sup>151</sup>.

149. ASFI, Fondo Ardengo Soffici (Inv. N/434 a cura di Baggio, Marucelli), Pezzo 30, "Documenti", inserto 36, *Documenti relativi al processo intentato contro A. Soffici per collaborazionismo: "Brevetto di internamento" nel campo internati civili di Terni, c.1, 25 febbraio 1945.*

150. «Caro Prezzolini, Ti mando la collezione d'*Italia e Civiltà* – rivista di cui ti parlai ieri e che valse a più d'uno dei suoi estensori prigionie e campo di concentramento» (Prezzolini, Soffici, *Carteggio*, vol. II, 1920-1964, cit., p. 202). «Giunge un telegramma di Gioconda, da Terni, che annuncia la liberazione di Barna. Fu arrestato il 15 settembre; partì per il campo il 1° ottobre. Non aveva commesso altro delitto che la fondazione d'«Italia e Civiltà» per puro e disinteressato amor di patria. Amore ingenuo e forse inutile, in quel terribile dissolvimento, ma pur sempre nobile e ammirevole» (Papini, *Diario*, cit., p. 317). Simonetta Bartolini, ricostruendo meticolosamente la storia della rivista, afferma che: «Contrariamente a quanto avvertito da Mussolini e dai suoi gerarchi più lucidi, consapevoli – come nota De Felice nell'ultimo volume della biografia del Duce – di star conducendo un'operazione destinata soprattutto a limitare i danni provocati dal ribaltamento del fronte e a tutelare per quanto possibile gli interessi degli italiani nei confronti dei tedeschi, per il gruppo di «Italia e Civiltà» funziona la fede nella impossibilità che la «civiltà» [...] italiana i cui valori più autentici erano stati fondamento del fascismo, e da esso propugnati e difesi, non possano alla fine che avere il sopravvento sopra tutto il disfattismo, le avverse condizioni contingenti, i rovesci di fortuna e anche i tradimenti. «Italia e Civiltà» è in questo senso la sentinella teorica sulla catastrofe, che compie il proprio dovere vigilando, invece che sul fatidico bidone di benzina, sulle coscienze degli uomini, esortando gli intellettuali all'impegno, stigmatizzando le posizioni della Chiesa nel frangente drammatico di una guerra che, pure con tutti gli errori che essi riconoscono, ha oramai assunto proporzioni storiche e metafisiche che non concedono il minimo rilassamento o il venir meno dei principi fondamentali, perché soprattutto oramai ideali, intorno ai quali si dovrebbero stringere tutti gli italiani» (S. Bartolini, *La breve avventura di «Italia e Civiltà»*. Una rivista teorica di intellettuali toscani nella RSI, in «Nuova Storia Contemporanea», IV, 5, settembre-ottobre 2000, p. 105). «Italia e Civiltà» uscirà per un solo anno, nel 1944, in 23 numeri, dall'8 gennaio al 17 giugno. La rivista, consultabile interamente presso l'Archivio della Casa-Museo Sigfrido Bartolini, nel Fondo Barna Occhini, presenta svariati contributi sofficiiani dal tono polemico e ideologico (*La verità, Collaborazione degli intellettuali, Chiarimenti, Distribuire le parti, Un buon consiglio, I "quadri", Noi e i tedeschi, Lettera, Libertà di critica, Etica rivoluzionaria, Elementari*) e, tra gli altri articoli del direttore Barna Occhini, anche uno dal titolo *Sgonfiatura di Stalin*, in cui, dopo aver sminuito le figure di Churchill e di Roosevelt, Occhini attribuisce a Stalin, con le sue abilità persuasive e lucidamente ponderate ma senza particolare carattere, il «merito di avere organizzato il suo popolo, avere saputo infondergli la tenacia e la disciplina necessarie per mettere finalmente in valore le immense risorse economiche del territorio nazionale» (Mastrana [Barna Occhini], *Sgonfiatura di Stalin*, in «Italia e Civiltà», I, 18, 6 maggio 1944, p. 2).

151. B. Occhini, *Prefazione* a Id. (a cura di), *Antologia da Italia e Civiltà*, Volpe, Roma 1971, p. 6. Sul «revisionismo fuori stagione» (E. Nistri, *Le riviste del '900. Da Rete mediterranea a Italia e Civiltà*, in Aa.Vv., *L'uomo del Poggio. Ardengo Soffici*, cit., p. 293; il corsivo è nel testo), cfr. ivi, pp. 293-299.

A ciò si aggiungono, però, i precedenti rapporti con il quotidiano fascista «Il Nuovo Paese», di cui Soffici dirige, negli anni romani, la terza pagina, firmando anche alcuni articoli in difesa del carattere di italianità del governo mussoliniano, talvolta con gli pseudonimi di “Ariel” e “Agnello Pecori” (basti ricordare contributi dal tono di *Discorsi che corrono. A Sua Eccellenza Benito Mussolini* e *La Crusca palladio d'italianità*)<sup>152</sup> e con il «Corriere Italiano», la cui pagina culturale, sempre da lui diretta, ospitava sporadicamente alcuni suoi contributi (come, ad esempio, l'articolo *Italia*, in cui Soffici asserisce la presenza infiltrata dell'ebreo all'interno di tutti i comunismi, socialismi o anarchismi, poiché nel semita sarebbe connotato un principio di internazionalismo<sup>153</sup>). Il giornale filogovernativo sarà, però, destinato a chiudere dopo poco più di un anno per lo scandalo creatosi in seguito al delitto Matteotti<sup>154</sup>. Nel 1925, Soffici firmerà il *Manifesto degli intellettuali fascisti*, redatto da Giovanni Gentile e, infine, nel 1938, affiancherà i firmatari del *Manifesto della razza*<sup>155</sup>. Lo scrittore toscano fu, dunque, inizialmente detenuto nel carcere fiorentino delle Murate e poi spostato a Terni, dove dal 15 settembre 1944 era presente anche l'amico Occhini<sup>156</sup>. Anche se una pagina del *Diario* di Giovanni Papini

152. «Si tratta di interventi strategici, volti a costruire una testa di ponte verso gli intellettuali che, come scrive Pancrazi, erano ancora rimasti “sulla opposta riva”, a farsi portavoce delle istanze del mondo culturale verso il capo del governo, e viceversa a presentare in forma di ‘ingenui’ dialoghetti letterari – una sorta di rubrica fissa – le sue prime illiberali decisioni: testi di estrema importanza in quanto certificano l'operazione culturale svolta da Soffici, la cui ricostruzione aggiunge un tassello, circoscritto ma centrale, alla storia della politica culturale del primo fascismo» (Italia, *Soffici e la politica culturale del fascismo nei primi anni Venti: «Il Nuovo Paese» e il «Corriere Italiano»*, cit., p. 401). Ma cfr. anche l'analisi nel dettaglio di alcuni contributi a firma di Soffici: ivi, pp. 401-403.

153. Cfr. A. Soffici, *Italia*, in «Corriere Italiano», III, 104, 1 maggio 1924.

154. Cfr. Italia, *Soffici e la politica culturale del fascismo nei primi anni Venti: «Il Nuovo Paese» e il «Corriere Italiano»*, cit., pp. 411-420. Ma si veda anche il ricordo, scritto probabilmente negli anni 1935-1937, del periodo che va dalla Prima guerra mondiale alla fine degli anni Venti in relazione ai rapporti di Mussolini con Soffici e alle collaborazioni giornalistiche di quest'ultimo: cfr. A. Soffici, *Miei rapporti con Mussolini*, a cura di G. Parlato, in «Storia contemporanea», XXV, 5, ottobre 1994, pp. 731-858.

155. Nel fondo Soffici sono presenti, infatti, diversi documenti relativi al periodo di internamento e al successivo processo ai danni dell'imputato, ossia l'assoluzione in istruttoria dello scrittore per insufficienza di prove (come si legge nell'avviso di deposito di provvedimento del 4 giugno 1946), l'atto di notifica della commissione provinciale che chiedeva a Soffici di “difendersi dall'addebito di faziosità fascista” presentandosi presso la Corte d'Appello di Firenze in data 28 giugno 1947 e, infine, una lettera dell'avv. Giuseppe Rigoli, del 2 luglio 1947, in cui vengono brevemente riassunti i capi di accusa: l'aver preso parte attiva alla vita politica in qualità di fascista antemarcia, l'aver aderito al movimento futurista di Marinetti e l'aver collaborato a diverse riviste come «Il Popolo d'Italia» e «Gazzetta del Popolo». Inoltre, l'aver aderito, dall'8 settembre 1943, al Partito fascista repubblicano spronando alla lotta i giovani lettori del giornale «Italia e Civiltà» e l'aver contribuito, infine, alla ricostruzione dell'Accademia d'Italia dopo la sua soppressione con i decreti del governo Bonomi del 1944: cfr. ASFI, Fondo Ardengo Soffici (Inv. N/434 a cura di Baggio, Marucelli), Pezzo 30, “Documenti”, inserto 36, *Documenti relativi al processo intentato contro A. Soffici per collaborazionismo: Dispositivo della sentenza della Corte di Appello di Firenze contenente l'assoluzione di A. Soffici dall'accusa di collaborazionismo, cc.2; Lettera dell'avvocato Giuseppe Rigoli ad A. Soffici, c.1; Convocazione di A. Soffici davanti alla Commissione Provinciale dell'art. 8 D. L. L. 27/7/44, c.1, 1946-1947.*

156. In una lettera inviata da Soffici a Prezzolini datata 23 ottobre 1946 si legge: «Per aver sentito così e provato, (ed espresso) altri sentimenti del genere, io fui posto in un campo d'internamento,

ci informa sullo *status* tragico della prigionia dell'amico e sull'impossibilità per quest'ultimo di potersi dedicare all'arte – «Vado dall'Arcivescovo, cardinale Elia Della Costa, e gli chiedo di far qualcosa per mutare e alleviare la sorte di Barna e di Soffici. Sono uomini di studio e di pensiero; nel campo di concentramento non possono leggere né lavorare»<sup>157</sup> –, la presenza del manoscritto inedito, la drammaturgia *Voglio la vodka!*, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, nel Fondo Ardengo Soffici<sup>158</sup>, dove tuttora si trova, suggerisce una situazione leggermente diversa dalle preoccupazioni espresse da Papini<sup>159</sup>.

prima e per 7 mesi, poi denunciato; ma fortunatamente (o sfortunatamente, non so, perché è bene bere fino alla feccia il calice dell'ingiustizia) assolto in istruttoria; ed ora eccomi rientrato nella vita ordinaria; ma sarebbe forse meglio dire straordinaria, giacché nulla è più assurdo, penoso e indegno della vita pubblica italiana da tre anni a questa parte. Ma di ciò avrai un'idea attraverso i nostri giornali, che devi pur leggere, poiché vedo che ci scrivi [Prezzolini in quegli anni insegnava alla Columbia University di New York ma collaborava a distanza con diversi giornali e riviste italiani]. Fino al momento dell'assoluzione ho dovuto tenermi un po' all'*écart*, non desiderando riassaggiare le Murate dopo averci passato 14 giorni» (Prezzolini, Soffici, *Carteggio*, vol. II, 1920-1964, cit., p. 128). Mentre, il 5 dicembre 1944, Papini scriverà in una pagina del suo diario: «Oggi soltanto vengo a sapere che tre giorni fa hanno arrestato Soffici. È alle Murate e pare che debba partire presto per un campo di concentramento. Conosco Soffici da più di quarant'anni: è soprattutto un artista e un galantuomo. Può essere avventato e soprattutto ingenuo nei discorsi e negli scritti ma è sempre mosso da sentimenti sinceri e nobili. Molto tardi s'è appassionato per le cose politiche (nel 1914) ma non ne ha tratto nessun beneficio, né spirituale né tanto meno materiale. Volevo vederlo fin da quando tornai a Firenze ma tenevano nascosto il suo rifugio e non m'è riuscito. L'ultima volta parlai con lui nel maggio del 1943» (Papini, *Diario*, cit., p. 261). Cfr. anche Cavallo, *Soffici. Immagini e documenti (1879-1964)*, cit., pp. 412-413.

157. Ivi, pp. 264-265. «Soffici mi racconta, con la vivezza propria di lui, le sue esperienze alle carceri delle Murate e al campo di concentramento di Terni [...] Dovette stendere il suo pagliericcio tra la branda e la porta, col capo vicino ai buglioli degli escrementi» (ivi, p. 433).

158. Cfr. ASFI, Fondo Ardengo Soffici (Inv. N/434 a cura di Baggio, Marucelli), Pezzo 36 «Manoscritti e bozze di stampa datati o dei quali è stato possibile ricostruire la datazione», inserto 4, *Manoscritto intitolato Voglio la vodka! Tre tempi di Soffici e P. Virnicetti*, 1934.

159. Infatti, in un pensiero papiniano del 27 febbraio 1945 si legge: «La Gioconda mi porta notizie di Barna e di Ardengo – tristi notizie. Tutt'e due, però, sopportano con serenità le umiliazioni e le privazioni della prigionia. Fanno quasi tutte le sere conferenze: Barna ha parlato sulla Borghesia, Soffici tenta di pitturare» (Papini, *Diario*, cit., p. 289). «Soffici riuscì a fare alcuni dipinti utilizzando pezzi di cartone da imballaggio e diluendo i pochi colori a disposizione con la nafta» (B. Occhini, R. Camp. *Campo Internati Civili n. 2*, in Aa.Vv., *L'uomo del Poggio. Ardengo Soffici*, cit., p. 340, n. 6). Infatti, «nel campo di Collescipoli, fino al luglio, S. trova modo di dipingere un gruppo di paesaggi su cartoni ricavati da scatole di biscotti; in mancanza di essenza di trementina o di acqua ragia, i pochi colori che può usare li diluisce con nafta» (Cavallo, *Soffici. Immagini e documenti [1879-1964]*, cit., p. 414). Inoltre, Paolo Leone scriverà che, essendo applicata la convenzione di Ginevra e non dovendo obbligatoriamente lavorare, i detenuti avevano molto tempo a disposizione da impiegare liberamente: «La caratteristica principale del campo di Terni fu la notevole autonomia di cui godevano i detenuti. I blocchi, sia maschili che femminili, erano agli ordini di un capo-campo italiane. Gli internati erano divisi in squadre di 10 persone. Ogni prigioniero disponeva inoltre di "camp money", monete che avevano validità solo all'interno del reticolato e che erano corrisposte dal comando del campo al momento dell'arrivo, quando si era obbligati a depositare la moneta di cui si era in possesso. Il rancio era preparato nelle cucine da cuochi scelti tra gli stessi prigionieri. Gli "ospiti" dormivano in brande sovrapposte due a due, disponevano di unna coperta e di posate in alluminio. Il comando del campo assegnava ad ogni prigioniero un tubo di dentifricio, un sapone e venti sigarette gratuite a settimana» (P. Leone, *I campi dei vinti. Civili e militari nei campi di concentramento alleati in Italia (1943-46)*, Can-

In conclusione, un'ulteriore conferma del *fil rouge* che per decenni legherà Soffici alla questione russa può essere l'aneddoto, tanto divertente quanto pruriginoso, della burla messa in piedi dallo scrittore toscano con la complicità di Férat nel 1912. In continuità con la polemica che in quegli anni, su «La Voce», andava costruendosi circa la situazione dell'arte italiana (si pensi, per esempio, alle rubriche artistiche e letterarie *Scoperte e massacri* e *Statue e fantocci*) e avallando, così, le sue perentorie dichiarazioni, a Soffici viene in mente di costruire – attraverso un attento gioco di specchi e di rimandi costanti – una rassegna fittizia su un ipotetico drappello di scrittori moscoviti, riuniti intorno a una rivista del tutto simile a quella prezzoliniana per ideali e intenti programmatici. I libri presi in considerazione sono quello del direttore della rivista «Noviie puti» («Nuove vie»), Vassili Maliscef<sup>160</sup>, dal titolo *L'arte e la critica dell'Italia moderna (Sovremennoie iscussivo i critica v'Italii*, Isdanie Brunova i C.ia Moscva, 1912)<sup>161</sup>, uno in cui si analizza il declino tedesco, di tale Chiril Chirilof (*Sovremennaia Germania i ieia ducovnoie decadentsvo*), un altro sulla situazione spagnola (Jacof Roseblum, *Molodaia Ispania - La giovane Spagna*) e, infine, il volume di Ilia Scercnief dal titolo *Gli estremi della bestaggine artistica e letteraria russa - Da Riepina a Burliuic, e da Boborichin a An-*

tagalli, Siena 2012, p. 75 e cfr. pp. 77-78). Conferma di ciò sono le 5 e 10 lire del campo di Collescipoli conservate nel fondo Soffici: cfr. ASFI, Fondo Ardengo Soffici (Inv. N/434 a cura di Baggio, Marucelli), Pezzo 30, “Documenti”, inserto 36, *Documenti relativi al processo intentato contro A. Soffici per collaborazionismo: Due banconote di carta moneta usate nel campo di internamento, cc.2, 1945*. Si rammenta che il testo di Occhini sul periodo trascorso con Soffici a Terni è una parte esigua di quelle memorie personali dal titolo *Ricordo di Soffici*, presente nelle vesti manoscritta e dattiloscritta. Nel *Ricordo*, Occhini rammenta come Soffici anteponesse per qualità *Le mie prigionie* di Silvio Pellico a *Guerra e pace* di Tolstoj: «Legga, poi mi dirà che cos'è meglio». Il che, francamente, era un po' troppo: benché lui intendesse che l'arte del Pellico, nelle *Mie prigionie* era più pura, più autentica, mentre in *Guerra e pace* abbondavano le scorie, v'era soverchia intrusione di elementi extrartistici, o più documentari che poetici» (Archivio Sigfrido Bartolini, [d'ora in avanti, ASB], Fondo Barna Occhini, Serie IV, “Scritti editi e inediti (1938-1967)”, inserto 22, *Ricordo di Soffici*, pp. 57-57). Ricorda anche come talvolta emergesse tutta la tenera ingenuità di Soffici: «E non era finita da molto la guerra che incombeva sempre più grave sull'Europa la minaccia russa, ricordo che un giorno egli mi espose al Poggio un piano concepito dagli Stati Uniti per annientare l'Unione Sovietica, il quale consisteva nell'assalire contemporaneamente dalla parte della Germania e dalla parte della Cina [...] Codesto piano ombra gli era stato comunicato da un tizio, che a sua volta l'aveva avuto da non so che ufficiale italo-americano rimasto in Italia dopo la fine delle ostilità. A suo tempo, al campo di Terni, la fede nell'arma segreta non aveva avuto probabilmente origini più solide; forse erano bastate a infonderla voci sussurrate in giro da internati burloni» (ivi, p. 59).

160. Chiaro *Alter ego* prezzoliniano: «L'onestà, la serietà d'informazione nonché un'assoluta spregiudicatezza critica, era ciò che anzitutto il giovane scrittore domandava ai suoi amici chiamati ad aiutarlo in questo nobile e fecondo lavoro, e, cosa rara in Russia – come del resto in altro paesi parecchi – il risultato più felice ricompensò fin da principio il suo bell'entusiasmo di educatore e di purificatore» (A. Soffici, *Arte e critici italiani in un libro straniero*, in «La Voce», IV, 38, 19 settembre 1912, p. 898).

161. Il genio italiano non è, però, rintracciabile in tutta l'arte nostrana e, inoltre, proprio tale «sincretità inventrice» (*ibid.*) è da indagare in artisti minori che, nel passato, furono scavalcati da nomi più illustri: «Così non è raro di vedere in queste pagine scritte con uno stile smagliante d'audacia, “uno stile da giudizio finale”, come l'ha definito uno dei recensori del libro, anteposto il Signorelli al Bonarroti, Mattia Preti a Raffaello, e Paolo Uccello, per la sua candidezza, originalità, e audacia precorritrice a quasi tutti i pittori del quattro e del cinquecento» (*ibid.*).

*dreief*<sup>162</sup>. Scernief conclude la sua disamina critica sullo stato dell'arte russa affermando che,

malgrado tutti i travimenti cui può dar luogo il criterio della libertà assoluta e magari dell'anarchia nelle arti, è sempre preferibile lo spettacolo di un movimento che stimolando gli spiriti può provocare lo sboccio e la fruttificazione di un temperamento artistico, alla stagnante inerzia conservatrice onde non potrà mai uscire che noia infinita e un senso di morte, alla fine<sup>163</sup>.

Similmente, Mäliscef, dopo la feroce stroncatura dei mestieranti dell'arte moderna italiana e la constatazione di inconsistenza di una critica artistica che possa dirsi tale in Italia (l'autore parla di «cieca prodigalità ammirativa»<sup>164</sup> del critico verso l'artista idiota), fornisce un ritratto impietoso del qualunquismo di intellettuali della portata di Ugo Ogetti, codardi nel giudizio, superficiali nell'analisi e maternamente rassicuranti con il loro pubblico<sup>165</sup>. Infine, intravedendo, nonostante tutto, la possibilità di un nuovo rinascimento italiano, si congratula, come prevedibile, con il lavoro di promozione artistica portato avanti dagli intellettuali de «La Voce»: «Terminerò con l'osservazione che un tal libro [...] comprovante come non c'è più ormai da sperare di perpetrare a uscio chiuso le proprie coglionerie, sporcare, come si dice, i panni in famiglia, dovrebbe dar da pensare, far riflettere seriamente ai casi loro i nostri artisti e i nostri critici»<sup>166</sup>. Con l'attendibilità della finzione linguistica che l'amico russo assicurava, Soffici manderà, da ultimo, il pezzo a un entusiasta Prezzolini che non esiterà a pubblicarlo sulla rivista fiorentina, «buffo fu invece il caso dello scrittore C\*, competente di cose letterarie russe, fresco reduce da Mosca; il quale, interrogato circa quel movimento delle *Nuove vie* e i membri di quell'immaginario gruppo, disse di conoscerli molto bene, ma che si trattava di cose poco serie e di gentucola di pochissimo affare»<sup>167</sup>.

162. Con il tipico tono icastico e clinicamente rigoroso che contraddistingue la scrittura sofficianiana, il recensore del volume di Scernief dirà che esso «è un libro, serio, profondo, vivo e attuale quant' altri mai, dove senza paura e senza falsa pietà l'autore mette a nudo nella sua turpezza e tenta di cauterizzare la doppia piaga russa dell'abbietto fotografismo sentimentale, rappresentato da Riepine, appunto, e dai suoi seguaci, in pittura, da Boborichine (romanzieri del genere del nostro De Amicis o del nostro Barilli) in letteratura; e del putridume estetico in cui s'immelma di giorno in giorno più una buona parte della gioventù moscovita, attratta e traviata da mal digeste teorie d'origine occidentale, specialmente francese, e di cui gli altri due sunnominati sono oggi le vittime più rappresentative ed in vista» (*ibid.*).

163. *Ibid.*

164. *Ivi*, p. 899.

165. «In fondo, Ugo Ogetti sembra destinato *ab aeterno* a essere ciò che è: il critico artistico del *Corriere della sera*. Il *Corriere della sera* è per eccellenza il giornale dei moderati e dei borghesi, e nessuno potrebbe soddisfare un tal genere di clienti meglio del nostro critico. Egli ha in grado altissimo questa capacità, di non disturbare la pigrizia spirituale del suo fratello filisteo con idee troppo inusitate, di dimostrargli ancora una volta che tutto va per il meglio anche nel mondo delle arti, e soprattutto di facilitargli la digestione con una presa di quel facile spirito che *solum è suo*» (*ibid.*).

166. *Ibid.*

167. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. VII, tomo II, cit., pp. 653-654.