

ARTISTI E LETTERATI RUSSI
NEGLI SCRITTI DI ARDENGO SOFFICI

Daniela Rizzi

Questo articolo appartiene al genere della ricostruzione di microstorie culturali, le quali in taluni casi servono ad aumentare la mole dei dati fattuali riguardanti le circostanze di una data epoca, in altri casi più fortunati contribuiscono a illuminare in maniera sostanziale fatti macroscopici e già risaputi.

Il mio contributo rientra nella prima categoria e consiste nel riportare alla luce alcuni episodi che legano l'Italia e la Russia nel periodo della nascita dell'avanguardia attraverso la figura di Ardengo Soffici (1879-1964), pittore e scrittore, personalità di spicco dell'esperienza avanguardista e futurista. Tali episodi sono rilevanti soprattutto nella biografia di Soffici stesso, ma riguardano anche in senso ampio la storia dei rapporti tra la cultura russa e quella italiana; dirò anzi meglio che testimoniano di qualche interconnessione russo-italiana nella storia di quella cultura internazionale dell'avanguardia che ha come sfondo la Parigi degli anni che vanno dall'inizio del secolo allo scoppio della prima guerra mondiale.

La fonte principale di questa ricostruzione sono alcuni scritti e le voluminose memorie dell'artista italiano, *Il salto vitale* e *Fine di un mondo*, portate a termine negli anni '50, e definite dal loro autore "non una cronaca rigorosa di fatti [...] ma una specie di largo affresco di un genere particolare [...] nel quale le cose, ossia le figure ond'esso è composto, non debbono essere necessariamente allineate e disposte come in cerimonia, ma con una certa varietà capricciosa di luci, ombre, volumi, colori e sfondi, atti ad animarne l'insieme";¹ e infatti i personaggi che le animano occupano il primo piano o lo sfondo in maniera spesso non rapportabile alla loro effettiva dimensione, ma in una misura proporzionale piuttosto alla vivezza del ricordo e all'entità dell'eco emotiva che suscitano nel loro autore. È il

¹ *Il salto vitale*, in A. Soffici, *Opere*, Firenze, Vallecchi, 1959-1965, vol. VII/2, p. 576.

caso anche dei numerosi russi che, a Parigi, capitarono nell'orizzonte esistenziale di Soffici, occupandovi posizioni più o meno rilevanti.

Il periodo francese di Ardengo Soffici² comincia il 6 novembre 1900, quando il pittore parte per la prima volta per Parigi, e si conclude alla vigilia della prima guerra mondiale. Vale la pena ricapitolarne brevemente le fasi: nel 1901-1902 ha uno studio a Parigi, espone al "Salon des Indépendants" e inizia a collaborare a diverse riviste francesi, tra cui "La Plume" e la "Revue Blanche". Nel 1903, durante un soggiorno in Italia, conosce Papini e fa il suo ingresso nell'ambiente della rivista "Il Leonardo". Continua a pubblicare incisioni e testi letterari su riviste francesi e sul "Leonardo". Nel 1906 riceve Papini a Parigi e gli fa conoscere Picasso e Max Jacob. Espone ancora agli "Indépendants" e al "Salon d'automne". Nel 1907-1910 risiede in Italia: nel 1908 Giuseppe Prezzolini fonda "La voce", a cui Soffici collabora attivamente soprattutto, ma non solo, con articoli sull'arte e la letteratura francese. Nella primavera del 1911 e in quella del 1912 soggiorna per mesi a Parigi, frequentando assiduamente l'ambiente dell'avanguardia. Nel gennaio 1913 esce il primo numero di "Lacerba", diretta da Papini con l'aiuto di Soffici, ideatore del titolo e della testata: vi appaiono numerosi scritti e riproduzioni dei lavori degli amici parigini di Soffici. "Lacerba" intanto è diventata organo dei futuristi. 1914, marzo-giugno: soggiorna per l'ultima volta a Parigi, stringe ulteriormente i rapporti con Apollinaire; in dicembre però si consuma una rottura tra Papini e Soffici (poi anche Carrà e Govoni) da un lato, futuristi marinettiani dall'altro, pur continuando entrambi i gruppi a chiamarsi futuristi. Il movimento, come è noto, si esaurisce poi intorno al 1916. Soffici non tornerà più a Parigi, se non in vecchiaia (1959) per un breve viaggio.

Negli stessi anni Parigi andava divenendo sede di apprendistato per molti artisti russi, che alimentano la comunità artistica internazionale della capitale francese. Pionieri in questo furono una coppia di cugini (a volte si facevano passare per fratelli), Sergej Jastrebcov (Serge Jastrebczoff) e Hélène d'Ëttingen (detta "la Baronne", una nobildonna di nascita polacca ma di cultura e lingua russa), che giravano l'Europa insieme e che si stabilirono a Parigi nel 1903. I due, negli anni '10, avrebbero intrecciato strettamente i propri destini a quello dell'*avant-garde* parigina. Lui (1881-1958) studia all'Académie Julian, espone al Salon des Indépendants, inizia come epigono di Kustodiev e diverrà poi un discreto pittore cubista. Inoltre scrive d'arte, servendosi di vari pseudonimi (Jean Cerusse, Sascia Rudnieff, Edouard o più spesso Serge Férat, lo pseudonimo con il quale è più noto).³ Anche lei, donna brillante e colta, è pittrice dilettante e scrive prose poetiche e romanzi, sotto vari pseudonimi (Roch Grey, Edouard Angibout).

² Su cui si veda M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici*, Milano 1969.

³ Cfr. A. Lafont, *Hommage à Serge Férat*, in *Apollinaire et la musique. Actes du colloque de Stavelot (27-29 août 1965)*, réunis par M. Decaudin, Stavelot 1967, pp. 89-93.

Jastrebcov e Hélène d'Oettingen fanno amicizia con Soffici appena arrivati a Parigi. È Soffici a far conoscere loro Apollinaire, Max Jacob, André Salmon. Ben presto il salotto artistico della Baronne diventa uno dei centri della vita dell'*avant-garde*, soprattutto quando Serge Férat fonda la rivista "Les soirées de Paris", che, sotto la direzione di Apollinaire, avrà vita fino al 1914 e qualche diffusione anche in Russia. Su questa celebre tribuna artistico-letteraria, in gran parte dedicata ad articoli illustrati sulle ultime tendenze dell'arte parigina, compare nei numeri tra il 18 e il 26 una serie di *poèmes en prose* della Baronne, a firma Roch Grey. Si tratta di testi lirici e paesaggistici o impressionistici e meditativi, a volte sotto forma di appunti di viaggio in località francesi e italiane.⁴

Dei suoi rapporti con Hélène d'Oettingen (che vi compare col nome di Yadwiga) e con Férat-Jastrebcov Soffici parla diffusamente nei due libri di memorie citati.

"Alta, snella, con un viso bellissimo, molto somigliante a quello preraffaellitico di certe donne di Dante Gabriele Rossetti e rilevato da una pesante, ardente capigliatura fulva" che tanto "combaciava con l'aura estetica di quel tempo ruskiniano, simbolista, boeckliniano":⁵ Soffici la conosce a Parigi ma ricorda d'averla intravista a Firenze, dove lei aveva soggiornato qualche tempo sul crinale del secolo. Il pittore italiano ne rievoca lungamente la personalità bizzarra ed enigmatica, il temperamento passionale, la vasta cultura artistica e letteraria;⁶ è affascinato dai racconti di un'infanzia e giovinezza lussuose, passate tra Varsavia, Cracovia, Pietroburgo e Mosca, che tanto contrastano con la sua biografia paesana e rustica. Si dichiara debitore di parte della propria formazione culturale a "tanto famigliari profondi contatti intellettuali e poetici con quella donna d'eccezione",⁷ che lo inizia, tra l'altro, alla conoscenza della lingua e della letteratura russa, allora ben poco nota in Italia. I due hanno una tempestosa relazione segreta durata dal 1903 al 1908, ma proseguita poi sotto forma di sodalizio intellettuale e cameratesca solidarietà. Durante i soggiorni parigini dell'11, del '12 e del '14 Soffici per mesi è ospite suo e di Jastrebcov: "più che amici, fratelli miei" li definisce in uno degli scritti autobiografici.⁸

Tra Jastrebcov e Soffici ci fu quella che il pittore italiano chiama "un'amicizia franca e virile" e una collaborazione artistica intense e durature, alimentate

⁴ Le prose furono poi raccolte in due volumi, firmati Roch Grey: *Les trois lacs: Léman, Bourget, Annecy*, Paris 1927, e *Billet circulaire no. 89*, Paris 1929. Nella produzione della Baronne si annoverano anche: *Henri Rousseau*, pubblicato a Roma da "Valori plastici" nel 1924, *Vincent van Gogh*, stesso anno, luogo e casa editrice, e *Apollinaire*, Paris 1924.

⁵ *Il salto vitale*, p. 88.

⁶ *Ivi*, cap. XXIX.

⁷ *Ivi*, p. 330.

⁸ *Ricordi di vita artistica e letteraria*, in A. Soffici, *Opere*, vol. VI, p. 235.

dalla comune frequentazione dei circoli artistici parigini e da lunghi periodi estivi passati insieme in Toscana.

Nel 1905 decorano insieme un salone dell'Hotel Des Bains di Roncegno, presso Trento.⁹ Negli anni successivi (1909-1910) traducono a due mani alcuni testi cecoviani, un'antologia di *Racconti* e la pièce *Le tre sorelle*,¹⁰ a riprova di quel vivo interesse per la cultura letteraria russa che caratterizza l'ambiente papiniano-prezzoliniano e di cui Soffici fu pioniere. Di questo interesse, certamente stimolato e sorretto dagli amici russi, testimoniano anche due articoli usciti sulla "Voce" rispettivamente nel 1912 e nel 1913, poi ripubblicati nella raccolta *Statue e fantocci*.

Il primo, su Dostoevskij, è il commento ad uno scritto sul romanziere russo del francese Suarès, la cui tesi sulle anticipazioni dostoevskiane di alcuni temi della filosofia di Nietzsche colpisce vivamente Soffici. Il quale peraltro coglie lo spunto per illustrare il proprio atteggiamento verso l'opera dostoevskiana, fornendo un'analisi carica di quel vitalismo iconoclasta che era in quegli anni, e ancor più lo sarebbe stato, la sua cifra esistenziale e intellettuale, e che diviene, qui e altrove, quasi un metro di misura estetico. Ne vien fuori un Dostoevskij a cui, pur nella grandezza, è negato quel conforto ai drammi interiori che l'uomo moralmente sano, secondo Soffici, trova nel contatto con la natura; dimensione questa che invece Nietzsche, su piano filosofico e non personale, avrebbe trovato:

[...] La sete di dolore, l'amore della miseria, l'umiltà del cuore distrutto misticamente nell'amore delle creature e di Dio, sono le virtù cristiane verso le quali tende affannosamente di tra la raffica delle passioni lo spirito di Dostojewski, e noi tutti l'abbiamo seguito, chi più chi meno, nella sua aspirazione. Ma non sentiamo già intorno a noi e dentro di noi qualche cosa che protesta con un più gagliardo slancio verso la vita, una frenesia di ribellione contro quesgli antichi valori, o il desiderio di trasformarli [...] in tanta gioia cosciente? Tragica, se si vuole, ma vittoriosa?

[...] Gli è che a Dostojewski, profondato tutto nell'esame dell'anima umana, era negato questo miracoloso nepente che dopo i dubbi, le amarezze della fede perduta, le disastrose conclusioni di tutte le filosofie, corrobora le generazioni venute dopo di lui, rende loro un'altra gioventù – l'amore della natura.

[...] Ora, in Nietzsche, che pure discendeva da lui, il sentimento della natura è profondo. Non può darsi dunque che, lungi dall'essere «insupportablement l'homme du cabinet et des livres», Nietzsche – che d'altra parte, in quanto uomo, incarnava il perfetto eroe dostojewskiano – completasse Dostojewski,

⁹ *Ivi*, pp. 396 segg.

¹⁰ A. Cecof, *Racconti*, Quaderni della Voce, Firenze 1911; A. Cecof, *Le tre sorelle*, Carabba, Lanciano 1913. Qui e altrove nel testo riproduco la grafia con cui nomi e titoli russi compaiono negli scritti di Soffici.

colmasse il vuoto lasciato da tutto ciò che nella sua opera v'è di transitorio e di caduco?¹¹

Piuttosto acuto, invece, appare ancor oggi il breve saggio su Čechov, che è poi anche la prefazione alle *Tre sorelle* nell'edizione citata e uno tra i primi scritti italiani su questo autore. L'articolo è interessante non solo per le valutazioni di merito che contiene, tutte elogiative tanto per quel che riguarda "la radicale innovazione operata da Cecof nell'arte drammatica, nel disegno come nella tecnica del componimento",¹² quanto a proposito della maestria dell'autore nel genere del racconto breve. Un raffronto tra Dostoevskij e Čechov dà a Soffici lo spunto per considerazioni che vanno al di là del campo letterario. Cronista di "catastrofi e disfatte fragorose e drammatiche" il primo, cantore il secondo della tragicità sommersa che consiste nel ripiegamento su di sé, in un inutile slancio "dell'anima che cerca la verità e il bene, e manca l'una e l'altro", sono entrambi specchio della "tragedia della Russia", interpreti dello "spirito russo, il cui segreto è racchiuso nelle parole: sconfitta, fallimento".¹³ Questa visione negativa del destino storico e morale del popolo russo ("che la fortuna mi ha fatto abbastanza conoscere e molto amare") è ripresa da Soffici poco più tardi, a guerra mondiale già scoppiata, in un articolo comparso su "Lacerba",¹⁴ dove si parla di "anima russa polimorfa e disordinata", di "temperamento incompsto", facile agli slanci e all'abbattimento, incline al "fatalismo, pessimismo, misticismo [...] donde può sdruciolare con facilità nell'alcoolismo, nell'epilettismo, nel sadismo e magari nell'assassinio". "Rivoluzionario d'istinto", il russo manifesta "incapacità di organizzarsi per arrivare ai suoi fini": lo affligge "una vista troppo ampia dei problemi fisici e metafisici, che lo porta oltre ogni limite del reale negli abissi del nulla".

Qui tuttavia l'analisi impietosa e il giudizio senza appello appaiono temperati dalla proiezione in un futuro prossimo nel quale la riscossa e il riscatto sono possibili per la Russia grazie all'azione del principio ordinatore rappresentato dalla civiltà occidentale, in particolare dalla sua componente latina:

Il popolo russo ha bisogno di un regolare sviluppo storico, di una cultura fondamentale, sostanziosa per crearsi una spina dorsale etica [...]. Le sue forze vergini una volta canalizzate secondo uno stile di vita morale – nel senso che a questa parola si dà fra noi uomini colti e indipendenti – produrranno fatti magnifici. L'unità e l'organicità dell'anima russa saranno raggiunte al contatto della civiltà e della cultura occidentali. Fra le civiltà e le culture d'Europa, quelle di noi popoli latini si sono fino dalle origini della Russia moderna dimostrate le più adatte ad innestarsi allo spirito russo [...].

¹¹ *Statue e fantocci*, in A. Soffici, *Opere*, vol. I, pp. 446-452.

¹² *Ivi*, p. 464.

¹³ *Ivi*, p. 458.

¹⁴ *Intorno alla Russia*, "Lacerba" 1915, n. 4, pp. 27-28.

La nuova civiltà latino-slava potrà nei secoli contrastare vittoriosamente, riscaldata di nuovo sangue, l'avanzata della rozza e pachidermica barbarie tedesca, che i russi odiano e disprezzano come noi, e per le stesse ragioni.

Al di là delle contingenze belliche che evidentemente ispirano queste e altre fantasiose affermazioni di Soffici, c'è la convinzione di una particolare affinità spirituale tra Russia e Italia, che porterà il pittore italiano nei primi anni dopo la rivoluzione a guardare con favore quanto andava accadendo nel paese dei *soviet*.¹⁵ Ma un esame delle convinzioni ideali e politiche di Soffici¹⁶ esula da questa ricostruzione, che annovera invece ancora qualche episodio curioso. Accanto alle serie e magniloquenti dissertazioni sull'essenza dello spirito nazionale di quel paese, il filone russo degli interessi di Soffici prende anche, in modo inatteso ma coerente con una certa sua vena goliardica, una forma scanzonata e ilare.

Nel 1912, sempre sulla "Voce" e sempre a firma di Soffici, era comparso un articolo dal titolo *Arte e critici italiani in un libro straniero*. Il libro in questione è un libro russo, *Sovremennoie iscusstvo i critica v Italii* (L'arte contemporanea e la critica in Italia), Izdanie Brunova, Mosca 1912. L'autore è Vassili Maliscef, "uno dei migliori rappresentanti della giovane letteratura russa, ottimo poeta, polemista ardente e coraggioso, il quale dirige fin dal 1910 la oramai celebre «Novye puti», rivista mensile di cultura moderna, che con mezzi maggiori sviluppa in Russia un programma assai simile a quello della nostra «Voce»".¹⁷ Il volume viene detto essere parte di una serie, pubblicata parallelamente alla rivista, dedicata alla "conoscenza dei più importanti problemi spirituali, intellettuali ed artistici della nostra epoca". Ne fanno parte, racconta Soffici, il volume *Sovriemennaia Germania i ee duhovnoe decadentstvo* (La Germania contemporanea e la sua decadenza spirituale) di Chirill Chirillof, *Molodaia Ispania* (La giovane Spagna) di Jakof Rosenblum, *Crainie pridieli ruscoi gluposti v iscusstviev i literaturi. Ot Riepina do Burliuca, ot Boborichina do Andreieva* (Gli estremi della bestiaggine artistica e letteraria russa) di Ilia Scercnief.

¹⁵ Sulla "Vraie Italie. Organe de liason intellectuelle entre l'Italie et les autres pays", foglio quindicinale edito in francese da Vallecchi tra il 1919 e il 1920, diretto da Papini e Soffici, si sosteneva l'idea di una particolare vicinanza spirituale tra le due nazioni, fondata su affinità di tipo psicologico e culturale. In questa luce si dichiarava di guardare "avec la plus grande sympathie et un fraternel espoir" alla rivoluzione d'ottobre, interpretata come titanico sforzo di un popolo per realizzare un grandioso progetto ideale e per ricostituire un'anima nazionale: una svolta che ripetutamente Soffici auspica anche per l'Italia e che crederà di veder realizzata nel fascismo. Sulle pagine della "Vraie Italie" si fa tra l'altro più volte riferimento ai rapporti con Lunačarskij, allora Ministro dell'Istruzione.

¹⁶ Cf. M. Ciliberto, *Le idee di Soffici*, in: AA. VV., *Ardengo Soffici: un bilancio critico*, a cura di M. Biondi, Firenze 1990, pp. 65-77.

¹⁷ *Scoperte e massacri*, in A. Soffici, *Opere*, vol. I, p. 359.

Per illustrare i principi del gruppo Soffici parte proprio da quest'ultimo volume, "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 [...] 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".¹⁸

Nell'espone le tesi di Scerznief, Soffici dimostra da un lato di orientarsi bene nella cultura letteraria russa di stampo modernista (gli sono familiari i nomi di "Vinceslav Ivanof, Balmont, Andrei Bieli, Briussof, Cusmine"), dall'altro di condividere in pieno – e con apparente cognizione di causa – la scarsa considerazione per le nuove correnti pittoriche russe, futurismo in testa: ne fa in particolare le spese "Burliuc", la cui "strana somiglianza con Riepine" si fonda sulla "sporcizia e brutalità della pittura" e sulla "disperata prosaicità dell'anima che rivela".¹⁹

Ancor meglio dimostra di orientarsi il fine critico Maliscef nella cultura artistica italiana: lunghe citazioni di brani del suo libro, riportate da Soffici, ci convincono che l'autore possiede una conoscenza di prim'ordine dell'arte italiana contemporanea e non, una notevole originalità di giudizio ai limiti della dissacrazione (preferisce Signorelli a Michelangelo, Mattia Preti a Raffaello), un gusto e un metro di misura decisamente antipassatista e anticonformista, col quale discetta in modo molto tagliente delle vicende della pittura italiana di quegli anni e della critica relativa (a esempio, scaglia violente invettive contro Ugo Ojetti, a quel tempo bersaglio polemico anche di Soffici). Invece, Maliscef esprime apprezzamento per le tendenze artistiche ospitate dalla "Voce" e in particolare si dichiara acceso ammiratore del "più grande e più moderno tra gli scultori del nostro tempo", Medardo Rosso, guarda caso artista assai amato da Soffici.

Qualunque ricerca ulteriore su questo gruppo di letterati russi sarebbe vana. Infatti, è tutto falso: libri, autori, rivista. Si tratta di una mistificazione ideata da Soffici assieme a Jastrebcov, come leggiamo nelle memorie:

Mi balenò alla mente [...] di scrivere, con l'aiuto dell'amico russo, una finta relazione circa l'attività letteraria e critica di un presunto gruppo di scrittori moscoviti, raccolti intorno [...] a una rivista simile in tutto alla "Voce" [...] Lo scopo della burla era di continuare, sotto mentite spoglie, la polemica che conducevo da anni contro lo stato delle cose dell'arte che ancora esisteva in Italia, per colpa soprattutto della nostra critica ufficiale [...] io approfittai della finzione per far dire, appunto, al russo con molta maggior violenza quello stesso che nella "Voce" avevo scritto e che pensavo di loro. Finito allegramente il mio articolo, lo mandai, senza però svelargli il machiavello, a Prezolini; ed

¹⁸ *Ivi*, p. 360.

¹⁹ *Ivi*, p. 362.

egli, abbagliato da tutto quel russo, com'era prevedibile lo pubblicò senz'altro. Quando poi gli palesai lo scherzo, se l'ebbe un po' a male, ma non successe altro.²⁰

Torniamo a Parigi. Alle riunioni a casa della Baronne partecipano numerosi artisti russi, stabilitisi a Parigi o di passaggio. Tra quelli nominati da Soffici ci sono Archipenko, Zadkin, Larionov e la Gončarova, la Žerebcova, Puni; alcuni di essi (Archipenko, Larionov, la Žerebcova) li troviamo assieme a Picasso e altri sulle pagine di "Lacerba", così come tra i letterati e i critici troviamo altri amici di Soffici: soprattutto Apollinaire, Max Jacob, Rémy de Gourmont, e Roch Grey (la Baronne d'Ettingen).²¹

Non sono molti i commenti di sostanza che leggiamo a questo proposito nelle memorie: a esempio, della Gončarova Soffici ricorda che era "una giovane donna di grande ingegno, non bella, gradevolissima, alta, vestita alla diavola, indolente, silenziosa, misteriosa, russa in toto"; di Larionov parla come di "un pittore futuristeggiante, figura di fanciullo gigantesco [...] anche lui aveva del talento e le conversazioni che avevamo tutti insieme sull'arte e sulla letteratura russa, italiana, francese, erano quanto mai interessanti e piacevoli".²²

Ma sono soprattutto due pittrici, Anna Žerebcova (Gerebzova, secondo la grafia usata dal pittore italiano) e Aleksandra Ekster, ad occupare il campo dei ricordi. Malgrado abbia conosciuto, tra i russi, artisti notevoli, Soffici ha scritto diffusamente solo su Anna Žerebcova (1885-dopo il 1927), pittrice in verità dal destino piuttosto oscuro. Nella raccolta di articoli sull'arte intitolata *Scoperte e massacri* (1919), in cui ricomparve un articolo sulla Žerebcova originariamente pubblicato sulla "Voce" nel 1912 (n. 47), la troviamo inserita in una sequenza che comprende Courbet, Cézanne, Renoir, Henri Rousseau, Giovanni Fattori.

Arrivata a Parigi all'inizio del secolo, la Žerebcova aveva esposto regolarmente al "Salon des Indépendants" e al "Salon d'Automne" a partire dal 1908. Commettendo un grossolano errore di prospettiva, Soffici la ritiene "una persona-

²⁰ *Fine di un mondo*, in A. Soffici, *Opere*, vol. VII, p. 653.

²¹ Alcune delle sue prose già comparse sulle "Soirées de Paris" vengono pubblicate anche su "Lacerba" del 1913 (*Un fait divers* nel n. 8; *Romances* nel n. 10; *Élégie* nel n. 14). Roch Grey era stata l'unica tra gli amici parigini di Soffici ad avere episodico accesso anche alla "Voce", pubblicando tra l'altro nel n. 29 del 1912 un'ampia prosa di gusto futurista dedicata a una descrizione fortemente anticonvenzionale di Venezia: "[...] Come San Marco diverrebbe più prezioso se si facessero emigrare, o semplicissimamente mangiare, tutti questi piccioni divenuti classici - vecchia lordura, fondo sentimentale per le fotografie di puttane internazionali - e altre... [...] Basta! Basta! la luna sembra una testa calva rischiarata da un fanale: laguna, gora pestilenziale. Si sospira la terraferma, dove non c'è bisogno di gondoliere, per andarsene non importa dove, il più lontano possibile".

²² *Fine di un mondo*, p. 735.

lità tanto singolare da potersi comparare [...] a quella singolarissima di Henri Rousseau”.²³ La pittura della Žerebcova entusiasma letteralmente Soffici, il quale parla di lei come dell’“unica che, nella baraonda di tante nullità russe lanciantisi ciecamente oltre ogni novità senza pur essersi assimilate le prime fondamentali conquiste pittoriche moderne, abbia saputo far rivivere il genio della sua razza”.²⁴ In cosa consiste dunque tanta “originalità e novità”? “La prima cosa che colpisce – scrive Soffici – è il suo mancar di rapporto con qualsiasi nostra tradizione, l’aria esotica e barbara [...] disegno, colore, composizione, musica generale del quadro, tecnica sono intesi e messi in atto secondo un’ispirazione assolutamente *sui generis*. [...] [Si tratta di] una scrittura fantastica, mistica; di geroglifici dolorosi e burleschi a un tempo” che sanno di “turbamenti inquieti in fondo alle cripte, nelle antiche cappelle bizantine” e gli paiono “un’eco della misteriosa bellezza orientale”.²⁵ Peculiare sembra a Soffici la mistura di “visione d’incubo, meccanizzazione burattinesco della realtà, orgia cromatica e lineare” con “il più genuino lirismo pittorico”, la cui testimonianza principale è il dipinto *Carta d’Italia*, “grande trascrizione lirica del nostro paese”.²⁶ E così via. Noterò per inciso che proprio negli stessi anni alla Žerebcova dedicò qualche decisa stroncatura Anatolij Lunačarskij, il quale disapprovò vivamente questo occhieggiamento “dozzinale” con la pittura di icone da un lato e con la tradizione artigianale russa dall’altro.²⁷

Quanto al ritratto umano che troviamo nelle memorie, è quello di una donna giovane e bella, estremamente indolente, torpida, noncurante di tutto e quasi alla deriva, almeno nel momento in cui Soffici la frequentò.²⁸

Aleksandra Ekster, personaggio come è noto di molto maggior spicco, fu legata a Soffici da una *amitié amoureuse* di notevole spessore intellettuale. Li fece conoscere Sergej Jastrebcov, come la Ekster originario di Kiev e suo amico d’infanzia. Al loro sodalizio sentimentale Soffici dedica molte pagine in cui rievoca circostanze anche minute della loro frequentazione, iniziata nel 1911 e finita nell’estate del 1914, quando entrambi lasciarono Parigi per non rivedersi più. Ma per l’arte della Ekster, poche e non troppo lusinghiere parole:

Aveva ingegno, ma il suo gusto non era ancora sicuro; era stata impressionata dall’arte francese detta d’avanguardia; conosceva Léger e ne aveva avuto qualche consiglio; ma la sua visione delle cose e la sua tecnica malcerta risentivano tuttavia della cattiva estetica e pittura del suo paese. Glielo facevo

²³ *Scoperte e massacri*, p. 281.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ *Ivi*, pp. 278-279.

²⁶ *Ivi*, pp. 280-281.

²⁷ Cf. D. Ja. Severjuchin, O. L. Lejkind, *Chudožniki ruskoj emigracii (1917-1941). Biografičeskij slovar’*, Peterburg 1994, p. 198.

²⁸ *Fine di un mondo*, pp. 649-651.

affettuosamente osservare, le davo a mia volta dei consigli secondo la mia personale esperienza. Ed ella li accoglieva volentieri; me ne era grata; ne traeva profitto; si correggeva progressivamente.²⁹

Questa annotazione sbrigativa non rende troppa giustizia al talento della Ekster, che allora peraltro doveva ancora manifestarsi appieno. Certo è che i “consigli” di Soffici – unitamente alle esposizioni di futuristi italiani a Parigi e a un viaggio in Italia che la Ekster compì nel 1912 e durante il quale entrò in contatto con i principali esponenti del futurismo letterario e pittorico nostrano – produssero una sensibile influenza sulla pittura della Ekster negli anni '12-'15, come è visibile nell'evidente tentativo di coniugare i dettami del futurismo italiano con la struttura cubista di molte sue tele di quel periodo. In realtà, “i prestiti e gli scambi pittorici [tra i due, che a Parigi condivisero lo studio] dovettero essere fruttuosi e non monovalenti”³⁰: se alcune opere della Ekster rivelano infatti apertamente il diretto influsso di Soffici, il resto della sua produzione e le vie che essa troverà di lì a poco dopo il suo rientro in Russia possono dirsi del tutto personali.

Forse la vicenda più curiosa che riguarda i contatti di Soffici con gli intellettuali russi incontrati a Parigi riguarda un episodio relativo alla primavera del 1914, che nelle memorie viene così riportato:

Aissa [la Ekster] era tornata frattanto a Parigi. Aveva [...] rioccupato il suo studio di rue Boissonade. Vi andavo a dipingere anch'io la più parte del giorno [...] Eravamo presi in questa cameratesca operosità, quando capitò nello studio un personaggio singolare, arrivato fresco fresco dal paese di Aissa, munito di commendatizie di loro comuni conoscenti, e che si palesò alla prima per quel che in linguaggio chimico si dice un elemento alieno. Era smilzo, ripicchiato, calvo, biondo il resto dei capelli e la barba ben tenuta, incaramellato, dall'apparenza signorile; ma aveva negli occhi gelidi, nella bocca ghignante e insomma in tutta la faccia qualcosa di talmente sgradevole, losco, inquietante, da far quasi dir di lui ciò che il Casanova diceva di un conte Torriani, uomo “dalla fisionomia patibolare, dove si leggevano a chiare note crudeltà, slealtà, tradimento, orgoglio, brutalità sensuale, odio e gelosia”. Diceva di essere un ex-ufficiale superiore zarista, inventore di tremendi esplosivi per l'artiglieria; ma nello stesso tempo amatore e scrittore d'arte. Si chiamava Actionof.

In considerazione di quel suo brutto aspetto esteriore, di alcuni dei suoi primi atti e anche sospettando che fosse magari una spia, Aissa e io lo chiamavamo tra noi Mauvaise-Actionof; soprannome che poi gli rimase nella nostra cerchia. Intanto, poiché le sue visite, troppo frequenti, senza un motivo ben chiaro e i suoi discorsi ambigui, oltre che disturbarci c'impensierivano, co-

²⁹ *Ivi*, p. 615.

³⁰ F. Ciofi degli Atti, *Alexandra Exter fra opposti futurismi*, in: *Alexandra Exter e il Teatro da Camera*, a cura di F. Ciofi degli Atti e M. Kolesnikov, Milano, Electa, 1991, pp. 24-26.

minciammo a manovrar con lui in modo da levarcelo pulitamente di torno; e in breve vi riuscimmo.

Mi fu detto più tardi che questo Mauvaise-Actionof, rientrato in Russia, aveva tradotto e pubblicato come suo il mio *Cubismo e futurismo*. Non so se fosse vero³¹.

Il libro a cui il brano si riferisce, *Cubismo e futurismo*, riuniva due saggi, *Picasso e Braque e Cubismo e oltre*, che erano già apparsi su “Lacerba” nel 1913 e con i quali Soffici aveva fatto conoscere alla cultura italiana, in una chiave apologetica, la nuova corrente pittorica.

Il Mauvaise-Actionof del brano citato altri non è che Ivan Aleksandrovič Aksënov,³² poeta futurista del gruppo “Centrifuga”, e il testo in questione – Soffici non lo dice, ma si ricostruisce agevolmente – è il breve trattato di estetica dal titolo *Pikasso i okrestnosti* che Aksënov pubblicò a Mosca nel 1917.

L’acrimonia di Soffici appare qui davvero fuor di misura, quasi viscerale; e inspiegabilmente, a meno di non ritenere che ancora a distanza di tanti anni agisse sul suo temperamento sanguigno l’irritazione per l’intralcio arrecato da Aksënov al *ménage* con la Ekster. Oppure che l’avesse tanto maldisposto il sospetto di una peccaminosa ambiguità nei rapporti tra Aksënov e Max Jacob, che s’insinua apertamente in un altro punto delle stesse memorie.³³

Tuttavia, per giustificare un’accusa di plagio come quella che risuona nelle pagine di Soffici, alle ragioni personali andrà aggiunta almeno l’eco di quell’atmosfera rivendicativa e a tratti rissosa che aleggia attorno al futurismo italiano. L’ossessione del primato cronologico – come si sa – attraversa un po’ tutta la vicenda dei rapporti storici tra quest’ultimo e altre avanguardie europee, futurismo russo compreso.³⁴ “Lacerba” aveva pubblicato nell’aprile 1913 l’articolo *I futuri-*

³¹ *Fine di un mondo*, pp. 723-725.

³² Per l’identificazione di questo personaggio delle memorie di Soffici con il futurista Ivan Aksënov si veda anche l’indice delle *Opere* di Soffici, pubblicato a cura di O. Nicolini in: L. Cavallo, *Soffici. Immagini e documenti (1879-1964)*, Firenze 1986. Ivan Aleksandrovič Aksënov (1884-1935) a partire dal 1915 fu uno degli esponenti più in vista del gruppo «Centrifuga», sotto le cui insegne uscirono alcune sue opere. Ingegnere militare e in gioventù membro del corpo dei cadetti, coltivò precoci interessi artistico-letterari. Poeta, critico d’arte, traduttore, studioso di Shakespeare e del dramma elisabettiano, combatté nella prima guerra mondiale e durante la guerra civile; in seguito fece parte di varie istituzioni culturali e raggruppamenti letterari. Cf. la voce corrispondente nel dizionario biografico *Russkie pisateli 1800-1917*, M. 1992, pp. 41-42 (redatta da Ju. Gel’perin), e V. Markov, *Storia del futurismo russo*, Torino 1973, pp. 262-265. Uno studio specifico dedicato ad Aksënov tutt’ora manca.

³³ *Fine di un mondo*, p. 738.

³⁴ Sull’argomento, oltre ai classici lavori di M. Colucci (*Futurismo russo e futurismo italiano*, in “Ricerche slavistiche”, 1964, XII, pp. 145-178) e C.G. De Michelis (*Il futurismo italiano in Russia 1909-1929*, Bari 1973), si vedano: H. Günther, *Kontrastbilder: Futurismus in Italien und*

sti plagati in Francia di Boccioni. Il 1914 è poi l'anno del viaggio di Marinetti in Russia, costellato di rivendicazioni pubbliche e private del ruolo egemone del futurismo italiano da un lato, dell'indipendenza di quello russo dall'altro. Poco più tardi, nel 1916, anche tra Larionov e Depero accadrà un episodio che farà gridare al plagio il pittore italiano.³⁵

L'antipatia tra Soffici e Aksënov doveva comunque essere stata reciproca. A dieci anni di distanza dal loro incontro Aksënov si sarebbe ricordato del pittore italiano e gli avrebbe dedicato un accenno sprezzante in un suo scritto su Papini. Lo scritto contiene giudizi assai taglienti su tutta l'esperienza intellettuale di Papini e della sua cerchia, svoltasi – secondo Aksënov, che dimostra di conoscerla bene – all'insegna di uno sconcertante trasformismo; una di queste tappe contraddittorie, ricorda Aksënov, fu “aver fondato nel 1913, assieme a quell'altro bel tipo di Ardengo Soffici, il foglio decadente «Lacerba», che divenne l'organo dei futuristi italiani”.³⁶ E anche in *Picasso e dintorni* non mancano le frecciate contro i futuristi italiani, tra i quali si riconosce velatamente anche Soffici.

Ma torniamo al plagio. Un'affermazione come quella di Soffici, è ovvio, fa sorgere immediatamente due domande: si trattò effettivamente di plagio? e chi riferì la cosa a Soffici?

Alla seconda domanda non è dato rispondere con certezza, poiché le possibilità sono più d'una. Ovviamente deve essersi trattato di qualcuno che conosceva il contenuto di entrambi gli scritti, quindi o la stessa Ekster (che tra l'altro, malgrado l'avversione per Aksënov che Soffici le attribuisce, per *Picasso e dintorni* disegnò la copertina); oppure Lunačarskij (che Soffici aveva conosciuto a Parigi e con cui era rimasto in contatto almeno fino al 1920), il quale aveva tenuto una conferenza sul volume di Aksënov alla “Société des hautes études”.³⁷ Oppure Jastrebcov stesso, che quella conferenza aveva ascoltato.

Chiunque sia stato, ha tratto Soffici in inganno.

Infatti, appropriazione di idee, come ci si avvede anche solo ad una lettura superficiale dei due testi, non ce ne fu alcuna, tanto meno ci fu un plagio vero e proprio.

Sui saggi di Soffici – come sui *Peintres cubistes* di Apollinaire – Aksënov deve aver senz'altro meditato (è verosimile che il russo si sia procurato a Parigi una copia della *brochure* di Soffici, uscita a Firenze all'inizio del 1914: il pittore

Russland, in Kulturauffassungen in der literarischen Welt Russlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert, a cura di C. Ebert, Berlin 1995, pp. 140-158, e A.V. Krusanov, *Russkij avangard: 1907-1932. Istoričeskij obzor v 3-ch tomach*, t. 1, SPb. 1996, pp. 164 segg.

³⁵ C.G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia*, p. 36

³⁶ I. A. Aksënov, *Dž. Papini, Končennyj čelovek, P. 1923*, «Pečat' i revoljucija», 1924, II, pp. 277-279.

³⁷ *Fine di un mondo*, p. 725.

italiano, tornato nella capitale francese appunto nella primavera di quell'anno, ne aveva portato con sé alcune copie, che in parte aveva dato a Picasso, in parte aveva messo in vendita in una libreria parigina³⁸); e se di plagio – ripeto – è del tutto fuori luogo parlare, a lettura ultimata rimane l'impressione di una affinità tipologica tra i due scritti.

C'è di comune nelle posizioni di Soffici e Aksënov quello che potremmo chiamare un parallelismo funzionale: Aksënov sta alla linea russa di interpretazione misticheggiante di Picasso (Berdjaev, Bulgakov) come Soffici sta al saggio di Apollinaire, con la sua idea della "quarta dimensione" come categoria metafisica "aperta" dalla pittura picassiana. Nel libretto di Soffici era infatti implicita una critica alle opinioni dell'amico Apollinaire. Soffici voleva riportare i termini della questione a considerazioni di natura tecnica e collocare l'opera di Picasso nell'ambito dell'evoluzione dei fenomeni estetici: perciò parla di "sodezza", "pesantezza", "spessore" del reale, percepito in una sintesi di sensi e di idee, di colori e di forme; in contrasto con l'idea del cubismo come porta aperta sull'infinito e quindi sul divino, Soffici vede nella pittura di Picasso un modo di contemplare il mondo nella sua finitezza, una ricerca dei principi della misura, del ritmo e del limite.

Aksënov, che doveva avere sufficiente conoscenza dell'opera di Picasso e delle sue interpretazioni anche prima di recarsi a Parigi, da appassionato d'arte qual era³⁹ non poteva non esser stato consapevole che nei pochi scritti russi sul cubismo, da Burljuk a Berdjaev, mancava, in sostanza, proprio una trattazione degli aspetti tecnici e formali. E questo si propose di fare con *Picasso e dintorni*, concepito forse ancora prima di recarsi a Parigi ma certamente lì in parte elaborato (il libro infatti reca in calce la data "giugno 1914")⁴⁰ sotto l'influsso e con l'apporto delle impressioni parigine.

Tuttavia il testo di Aksënov, senza nulla togliere a Soffici, può esser detto superiore a quello del pittore italiano per originalità di argomentazione e raffinatezza di stile, vastità di riferimenti culturali, brillantezza di intuizioni; libro ancora poco conosciuto e ancor meno studiato, Pierre Daix, uno dei maggiori esperti di storia del cubismo, l'ha però definito «premier livre jamais consacré a

³⁸ G. Prezzolini-A. Soffici, *Carteggio. I. 1907-1918*, a cura di M. Richter, Roma 1977, pp. 252-253.

³⁹ Cf. a esempio i suoi articoli: *Vrubel', Vrubel' i bez konca Vrubel'* ("Kievskaja nedelja" 1912, 5) e *K voprosu o sovremennom sostojanii russkoj živopisi*, uscito nello *Sbornik statej po iskusstvu*, edito da "Bubnovyj valet" nel 1913.

⁴⁰ Secondo quanto scrive Susanna Mar, poetessa futurista e moglie di Aksënov (cf. la prefazione di S. G. Aksënova-Mar a: I. A. Aksënov, *Šekspir. Stat'i*, č. 1, M. 1937, pp. 3-5), il libro sarebbe invece stato scritto durante la guerra: non è improbabile che la storia compositiva sia stata più lunga di quanto l'autore non abbia voluto far credere e che Aksënov abbia composto *Pikasso i okrestnosti* sostanzialmente nella prima metà del 1914 e l'abbia poi rifinito durante il servizio al fronte.

Picasso, [...] de loin l'étude la plus sérieuse publiée à l'époque».⁴¹

Ardengo Soffici dunque è un tipico esponente di quel clima di inquietudine culturale che caratterizza l'Italia dei primi tre lustri del secolo scorso e ha un ruolo di primo piano in quel processo di sprovincializzazione, ammodernamento e informazione della letteratura e dell'arte italiana che fu la vocazione di tutte e tre le riviste fiorentine a cui collaborò e dell'ambiente intellettuale di cui esse furono espressione. Ed è fuor di dubbio che in quel passaggio fondamentale che fu la sua formazione francese il ruolo degli amici russi sia stato primario. Non si dirà forse che la sua visione della cultura russa sia stata profonda e originale, poiché anzi appare in parte segnata dall'adesione ad uno stereotipo e da quel complesso di superiorità europeo-occidentale nei confronti della Russia che stava allora cedendo il campo all'apprezzamento solo per alcuni fenomeni letterari.

Certo è che a Soffici spetta un posto tanto nella storia – ancora scritta solo per frammenti – dei contatti tra intellettuali russi e italiani all'inizio del XX secolo, quanto in quella della fortuna della cultura artistico-letteraria russa in Italia.

⁴¹ P. Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris 1995, p. 12.