

Davide Ghaleb Editore
Via Roma, 41
01019 VETRALLA (VT)
Tel. 0761.461794
www.ghaleb.it
info@ghaleb.it

A

Antonello Trombadori



ASSESSORATO
ALLE POLITICHE CULTURALI
E DELLA COMUNICAZIONE



ASSOCIAZIONE AMICI DI
VILLA STROHL-FERN

Si ringrazia:

Istituto Svizzero, Roma,
Archivio degli Artisti di Villa Strohl-Fern, Roma
Archivio della Scuola Romana, Villa Torlonia, Roma,
Archivio Francesco Trombadori, Roma
Archivio Attilio Selva, Roma
Archivio Cipriano Efisio Oppo, Roma
Archivio Cimitero Acattolico, Roma
Biblioteca dell'Accademia di Francia, Roma,
Biblioteca Nazionale Centrale, Roma,
Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

Le immagini fotografiche provengono dall'Archivio dell'Associazione Amici di Villa Strohl-Fern, Roma che ne ha autorizzato la pubblicazione.

In copertina: ritratto di Alfred W. Strohl-Fern, fotografia 1920 c. (Archivio dell'Associazione Amici di Villa Strohl-Fern, Roma).

Alfred Wilhelm Strohl-Fern

a cura di
Giovanna Caterina de Feo

Atti di Convegno I



Davide Ghaleb Editore

Il presente volume raccoglie gli scritti dei partecipanti alla giornata di studio, promossa dall'Associazione Amici di Villa Strohl-Fern, “Alfred Wilhelm Strohl e la Fondazione Gleyre”, che si è svolta mercoledì 28 novembre 2007 presso l'Istituto Svizzero di Roma per ricordare gli anniversari dei 160 anni dalla nascita e degli 80 dalla scomparsa di Alfred Wilhelm Strohl-Fern (Sainte Marie aux Mines 1847-Roma 1927).

Alfred Wilhelm Strohl e la Fondazione Gleyre
Istituto Svizzero, Roma 28 novembre 2007

A cura di Giovanna Caterina de Feo e Mara Folini

GIOVANNA CATERINA DE FEO

«Note su Alfredo Strohl - artista pittore»

MARIA TERESA DE BELLIS

«Il dono dei libri di Strohl-Fern alla biblioteca dell'Accademia di Francia a Roma: alla ricerca di un fantasma?»

FLAVIA MATITTI

«La tomba e gli scritti editi di Strohl-Fern. Tracce per una biografia intellettuale»

GIOVANNA BONASEGALE*

«Da Roma capitale: provincialismo o internazionalità? L'eccezione degli artisti di Villa Strohl-Fern»

ANGELA WINDHOLZ

«Villa Strohl-Fern – Accademia di Berlino: aspirazioni e chimere del Kaiserreich»

MARA FOLINI

«I russi di Villa Strohl-Fern»

DONATELLA TROMBADORI

«Un ricordo di Villa Strohl-Fern»

ROLANDO BELLINI*

«Attualità di Villa Strohl-Fern. Una sfida per il futuro»

* I contributi della dott.ssa Giovanna Bonasegale e del Prof. Rolando Bellini, non sono

Indice

CHRISTOPH RIEDWEG, Saluto del direttore dell'ISR	9
DONATELLA TROMBADORI, Saluto dell'Ass. Amici di VSF	11

Interventi

GIOVANNA CATERINA DE FEO, <i>Note su Alfredo Strohl-Fern "artista pittore"</i>	13
MARIA TERESA DE BELLIS, <i>Il dono dei libri di Strohl-Fern alla biblioteca dell'Accademia di Francia a Roma: alla ricerca di un fantasma?</i>	29
FLAVIA MATITTI, <i>La tomba e gli scritti editi di Strohl-Fern. Tracce per una biografia intellettuale.</i>	39
FLAVIA MATITTI, <i>Catalogazione degli scritti editi di Strohl-Fern</i>	51
DONATELLA TROMBADORI, <i>...mi basta chiudere un attimo gli occhi</i>	53
ANGELA WINDHOLZ, <i>Villa Strohl-Fern e Accademia di Berlino. Aspirazioni e chimere del Kaiserreich</i>	61
MARA FOLINI, <i>I russi di Villa Strohl-Fern: alcune ipotesi</i>	79

Appendice

FRANCESCO DE FEO, <i>L'incanto della Villa Strohl-Fern</i>	89
PAUL MICHEL VILLA, <i>Recherches sur Alfred Strohl-Fern</i>	91
ENRICO QUINTO, <i>Édoard Manet/Alfred Wilhelm Strohl-Fern: considerazioni su un'attribuzione e una dedica</i>	93
ADRIANA CAPRIOTTI, <i>Qualche osservazione e una proposta per Villa Strohl-Fern</i>	95
MAHVASH ALEMI, <i>Perché ricostruire Villa Strohl-Fern?</i>	99
GIOVANNA CATERINA DE FEO, <i>Artisti e personalità nella Villa Strohl-Fern tra il 1882 e il 1956. Elenco provvisorio</i>	103

Appendice documentaria

ALFRED W. STROHL-FERN, <i>Si casser je devais ma lance</i>	133
ALFRED W. STROHL-FERN, <i>Le Crâne Allemand. son incontestable supériorité</i>	137
<i>Estratto degli atti notarili eseguiti nella Cancelleria del Consolato di Francia a Roma</i>	162
<i>Regolamento della Fondazione Gleyre</i>	172

Saluto del direttore del I.S.R.

A nome dell'Istituto Svizzero di Roma (ISR) vorrei porgervi un cordiale benvenuto alla giornata di studio su “Alfred Wilhelm Strohl-Fern e la Fondazione Gleyre” che dobbiamo alla pregevole iniziativa di Giovanna Caterina de Feo e Mara Folini, grande specialista della Marianne Werefkin che ci parlerà dei russi a Villa Strohl-Fern.

Devo dire che nella preparazione di queste poche parole di saluto ho imparato tanto e scoperto un mondo affascinante e troppo sconosciuto. Alfred Wilhelm Strohl-Fern, del quale ricordiamo con questa serata gli anniversari dei 160 anni dalla nascita e degli 80 dalla scomparsa (1847-1927) fu un grande mecenate e artista che dopo un soggiorno a Parigi (1870) e viaggi attraverso l'Europa si stabilisce a Roma, forse indirizzato dallo stesso Arnold Boecklin. Con i suoi mezzi economici considerevoli, l'artista poliedrico (poeta, pittore, scultore e musicista dilettante al contempo), nel 1879 acquista un impressionante territorio vicino a Villa Borghese, dove costruisce un centinaio di atelier a lucernario (la così detta Villa Strohl-Fern, lasciata nel 1927 allo stato francese e dal 1957 divenuta sede del Lycée Chateaubriand). Gli atelier venivano affittati ad artisti a un bassissimo costo. La concezione di questa splendida dimora come un rifugio dove gli artisti trovano le condizioni ideali per lavorare in tranquillità e al contempo possono incontrarsi e discutere tra di loro non mi sembra affatto lontana dall'ideale che istituzioni come l'ISR e le altre accademie di cultura che ospitano artisti qui a Roma tentano di realizzare ancora oggi. Comunque sia il numero di artisti di spicco che sono passati dalla Villa Strohl-Fern, a partire dalla fine dell'Ottocento, è davvero impressionante: basti menzionare Rainer Maria Rilke, Francesco Trombadori, Giorgio de Chirico o Carlo Levi. Nel 1927 si è spento Strohl-Fern che fu sepolto nel cimitero acattolico presso la Piramide Cestia. Come segno di riconoscimento per il suo maestro svizzero Charles Gleyre, col quale aveva studiato pittura a Parigi in gioventù, lasciò un considerevole patrimonio alla Confederazione Svizzera *pour qu'il (l'état) en dispose en faveur des artistes suisses sous le nom de “Fondation Gleyre”*. Sono davvero lieto che questo convegno si svolga da noi nella Villa Maraini, e congratulandomi ancora una volta con le curatrici Giovanna Caterina de Feo e Mara Folini vi auguro un proficuo e stimolante lavoro.

Christoph Riedweg
Direttore dell'ISR



La Pineta di Villa Strohl-Fern negli anni '40

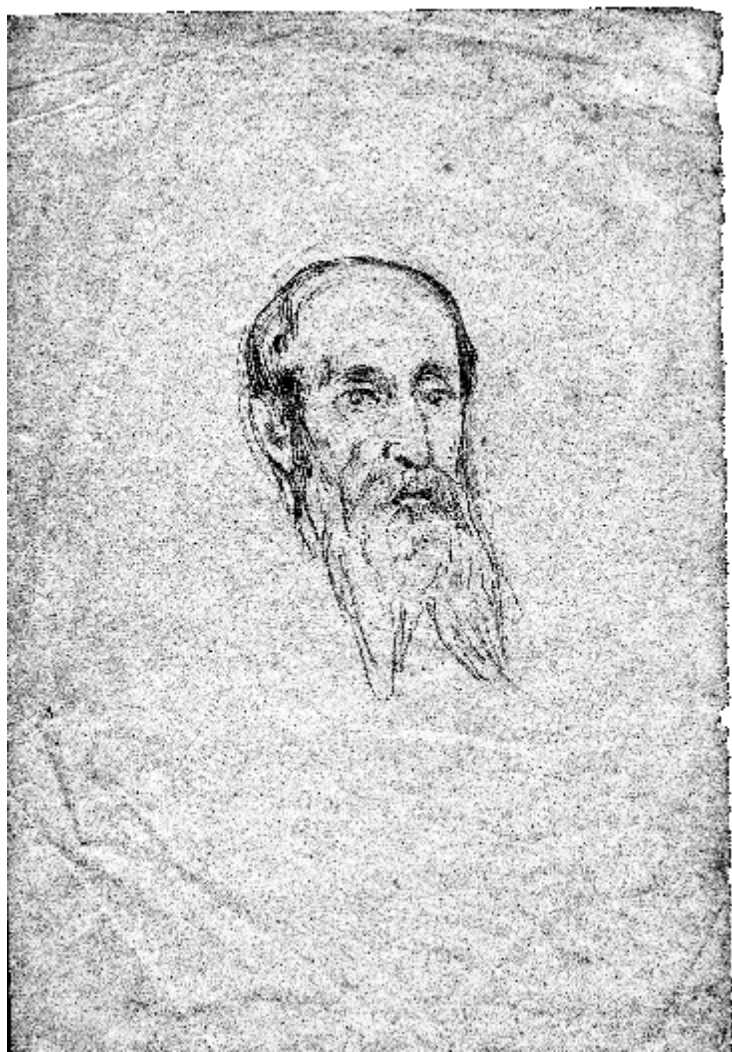
Saluto dell'Associazione degli Amici di Villa Strohl-Fern

L' «Associazione Amici di Villa Strohl-Fern» nasceva nel 1984 per volontà di Antonello Trombadori il quale coinvolse un gruppo di artisti e intellettuali romani nella battaglia per la tutela dell'unità territoriale, dell'aspetto paesaggistico e della destinazione d'uso dello storico parco romano denominato Villa Strohl-Fern, fondato nel 1879 dal gentiluomo alsaziano Alfred Wilhelm Strohl e pervenuto in proprietà allo Stato francese per lascito testamentario nel 1927.

Durante la battaglia ormai quasi trentennale che ci ha visti protagonisti anche di aspre polemiche sulle pagine dei giornali ogni qual volta si metteva – e si continua a mettere – in pericolo l'esistenza di questo prezioso patrimonio, abbiamo maturato il convincimento che gran parte della responsabilità del suo mancato rispetto sia dovuta anche alla cattiva conoscenza del luogo, del suo fondatore e della Roma della sua epoca. Per questo abbiamo dedicato ogni sforzo alla raccolta di documenti e materiali d'Archivio e allo studio degli artisti che vi hanno dimorato dal 1880 ai giorni nostri e ora, sulla scorta dei documenti raccolti, vogliamo dare un riconoscimento storico anche al suo fondatore, l'artista Strohl-Fern, la cui figura fino ad oggi è apparsa tanto sfuggente, la sua villa tanto incompresa, la sua storia obliata. L'occasione di confronto e di studio è stata offerta dalla ricorrenza dei centosessanta anni dalla nascita di Alfred Wilhelm Strohl-Fern, e degli ottanta dalla sua scomparsa. In nome del suo estremo apprezzamento verso la cultura elvetica che si chiama «Fondazione Gleyre», l'Istituto Svizzero di Roma ci ha voluti ospitare, ed è con gioia e profonda gratitudine verso questo atto generoso, che presentiamo oggi il volume con gli interventi della giornata di studio.

I doverosi ringraziamenti vanno quindi alla sensibilità di Christoph Riedweg, direttore dell'ISR e di Urs Staub, presidente della Fondazione Gleyre, che ci hanno accolti, nonché agli studiosi che si sono prodigati in quell'occasione; ma non possono fermarsi qui e si vogliono estendere anche a tutte le persone che a titolo gratuito, con passione e sincero sentimento di ricerca, hanno prestato il loro operato nel corso degli anni, chi fotografando, chi raccogliendo materiale in biblioteca, chi scrivendo sui giornali e partecipando alle nostre riunioni. Ringraziamo tutti e speriamo che i loro sforzi possano far sì che, un domani, possa Roma annoverare ancora tra le sue magnifiche ville, private o pubbliche che siano, anche la Villa di Alfred Strohl-Fern.

Donatella Trombadori



Alfred W. Strohl-Fern, *Autoritratto*, s.d., matita su carta, mm 290x195

Note su Alfredo Strohl-Fern «artista pittore»

Giovanna Caterina de Feo

Sono così rare le informazioni su Alfred Wilhelm Strohl che certe volte sembra quasi che non sia vissuto affatto, che sia stato solo una figura mitica di artista – pittore, scultore, poeta e musicista – e mecenate; con il volto incorniciato da una lunga barba, gli occhi chiari, penetranti, e i lineamenti regolari. L'unica fotografia che possediamo ce lo tramanda già anziano e di venerando aspetto.

Sin dal primo tentativo di ricostruire la sua esistenza si ha l'impressione di essere di fronte a una personalità che sfugge alle facili definizioni; già dal cognome: tedesco; e dalla nazionalità: francese (almeno alla nascita) in Alsazia.

Nato a Sainte Marie aux Mines il 4 maggio del 1847 e morto a ottantanni senza lasciare eredi diretti, il 19 febbraio 1927, a Roma dove ha vissuto gran parte della sua vita, e dove è stato sepolto, nel “cimitero degli Inglesi”, il cimitero acattolico a Porta San Paolo¹.

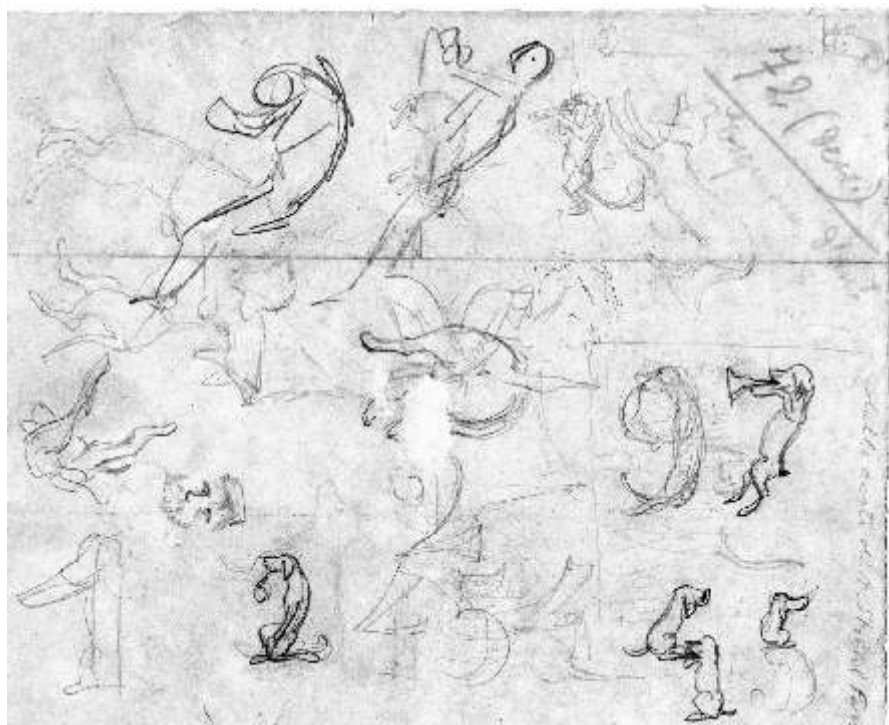
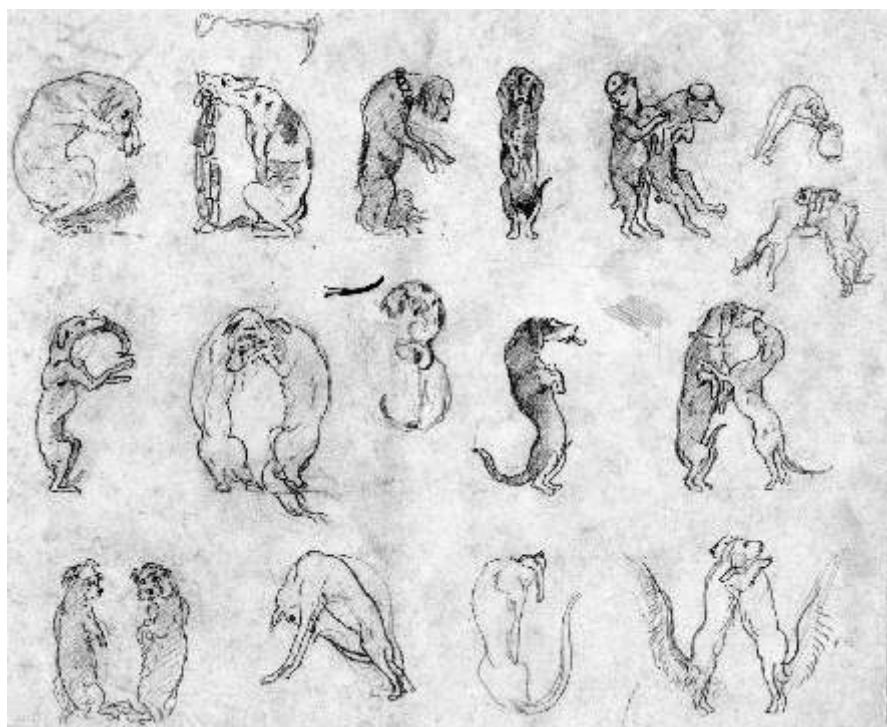
Nato, dunque, in una “terra di mezzo”, e per questo sempre contesa, e vissuto “fuori dal mondo”, o lontano, come aveva voluto sottolineare aggiungendo l'aggettivo *Fern* al proprio nome, allorché aveva deciso di eleggere Roma a propria patria di adozione. Giunto nella capitale entro il 1879², nel mese di maggio acquistava da Francesco Moore Esmeade un terreno fuori Porta del Popolo, dove edificava la propria abitazione circondandola con numerosi studi

per artisti (già agibili nel 1882)³, immersi in un grande giardino romantico. Scarsa è la documentazione sulla sua vita, sia prima che dopo tale avvenimento.

Distrutte probabilmente le sue opere e disperso il suo Archivio, fino ad oggi le nostre informazioni provengono da alcuni documenti, in buona parte raccolti nell'Archivio dell'Associazione Amici di Villa Strohl-Fern, raggruppabili in tre categorie: le brevi biografie nei dizionari d'arte, i dattiloscritti legali del testamento e dell'estratto di morte e vari articoli di giornale, risalenti soprattutto all'ultimo periodo della sua vita.

Nelle poche righe che lo riguardano nel dizionario degli artisti alsaziani, viene definito pittore e scultore, celibe, figlio di commercianti⁴, e si sottolinea che dopo la *débâcle* del 1870 aveva rifiutato di adottare la nazionalità tedesca. Nell'estratto dal registro degli atti di morte del Comune di Roma, è indicato “*Alfredo Strohl Fern, nato da fu Guillame e da Hausser Maddalena, nativo di Sainte Marie aux Mines, artista pittore*”. Poco in tutti e due i casi.

Più promettente è l'esame del suo Testamento, non olografo e redatto in francese, datato 13 giugno 1926. In questo documento al punto Primo egli lascia la sua Villa, denominata Villa Strohl-Fern, allo Stato francese, al punto Secondo lega allo Stato Svizzero una somma in favore degli artisti svizzeri “*sous le nom de 'fonda-*



Alfred W. Strohl-Fern, *Senza titolo*, s.d., matita su carta, mm 175x220, recto e verso

tion Gleyre 'mon ancien maître', e al punto Quinto dispone un lascito alla Società degli amici dell'Università di Strasburgo.

Le ultime volontà evidenziano un carattere cosmopolita, oltre che filantropico e laico, e contribuiscono a gettare le prime luci sulla sua personalità e formazione culturale.

Il punto Cinque prospetta una sua possibile permanenza di studio presso l'Università di Strasburgo, anche se al momento è difficile dire per quale disciplina. Più concrete sembrano le ipotesi alle quali ci porta il punto Secondo che, oltre a rivelare il tratto caratteriale della discrezione, condotta fino ad obliare il proprio casato con il generoso lascito fatto a nome del proprio maestro, finalmente ci dà anche la preziosa informazione di essere stato allievo del pittore Charles Gleyre (1808 – 1874), nato in Svizzera, ma attivo nella capitale francese. A Parigi, infatti, Gleyre era stato l'animatore di una nota accademia, presso la quale avevano studiato molti artisti, tra cui, James Mc Neil Whistler, Leon Gerome, Auguste Renoir, Frederic Bazille (che divideva i suoi studi tra l'Accademia e quelli di medicina) e il pittore Toulmouche, che vi aveva mandato Claude Monet⁵. Lo studioso John Rewald racconta come sia Monet che Renoir non si trovassero bene presso Gleyre; anche se il pittore è da loro ricordato come uomo privo di:

“spirito di sopraffazione un uomo modesto che non amava pontificare, e tutto sommato indulgente; di rado prendeva i pennelli per correggere l'opera di un allievo”⁶.

Parole che sembrano giustificare il buon ricordo e l'estremo moto di

affetto tributatogli da Strohl-Fern.

Anche se non si possiedono documenti decisivi in tal senso, l'ipotesi che il giovane Strohl abbia studiato gomito a gomito con i prodromi del movimento Impressionista è assai suggestiva e non è da scartare (ma un gentiluomo alsaziano non avrebbe studiato con lezioni individuali?). Potrebbe essere suffragata dalla notizia abbastanza certa che nella propria pinacoteca - sfortunatamente dispersa come tutti i documenti che lo riguardano nel 1939 - vi era almeno un'opera di Cézanne⁷, e dal fatto che nel parco della sua Villa egli avesse previsto un luogo per dipingere *en plein air*.

Purtroppo, però, l'identificazione precisa del periodo in cui egli è stato allievo di Gleyre è ardua (esattamente come l'identificazione del periodo di Strasburgo) e, di nuovo, si deve tornare sul terreno sdruciolevole delle ipotesi. Sappiamo che Strohl nacque nel 1847: è plausibile ipotizzare che si sia dedicato allo studio delle arti tra i diciotto e i venticinque anni, cioè tra il 1865 e il 1872. La definitiva risposta alla questione se abbia raggiunto Parigi dopo la disfatta della guerra franco - prussiana, come è stato ipotizzato è data dal rinvenimento del suo nome nel 1868 tra i copisti autorizzati al Louvre⁸. È confermata così l'ipotesi di una sua permanenza a Parigi già prima del traumatico scoppio della guerra franco prussiana, che probabilmente lo aveva condotto verso terre più esotiche, in Africa⁹.

Le cose sono ancor di più complicate dalla sensazione che la pittura di Strohl era assai lontana da quella degli Impressionisti, vicina probabilmente a quella accademizzante, stile Ottocento inglese, del proprio mae-

stro. Rewald cita Monet, il quale ricorda la reazione di Gleyre di fronte ad un suo lavoro giovanile:

*"niente male, proprio niente male, ma è troppo nel carattere del modello. Lei ha davanti un ometto tarchiato e lo dipinge tarchiato. Ha i piedi enormi e li rende tali e quali. Così è brutto. Si ricordi giovanotto che quando si esegue una figura si deve sempre pensare all'antico. La natura amico mio va benissimo come materia di studio, ma non interessa a nessuno. Lo stile, creda, non c'è altro che lo stile..."*¹⁰

Sono parole che sembrano confermare le impressioni suscitate dai pochi disegni di Strohl che, sfortunatamente privi di data, sono pervenuti fino a noi, contrassegnati da un tratto delicato e corretto, più vicino al carattere di Gustave Moreau, Puvis de Chevanne, o di Odilon Redon, piuttosto che a quello di Monet. Proseguendo con l'esame del Testamento, si giunge a conoscere

maggiormente Strohl. Il Primo punto riguarda la sorte della sua Villa. Egli la lascia allo Stato francese:

"...à charge par lui de conserver mes ouvres, tableaux et sculptures, et de faire éditer à ses frs mes manuscrits, prose et poésie, à charge par lui de conserver l'aspect paysager de la villa en respectant les vieux arbres, et de la conserver à des ouvres françaises d'utilité publique..."

Credo sia di particolare rilevanza l'insistenza posta sulla conservazione dell'aspetto paesaggistico della Villa e sul rispetto delle antiche alberature. Queste parole indicano che egli ha ritenuto il parco alla stregua di una vera e propria opera artistica, esattamente come nel caso dei suoi scritti, che si sarebbero dovuti pubblicare, e delle sue opere che avrebbero dovuto essere conservate (sic!). Nel rilevare ciò, è bene ricordare come sia stata già prospettata l'ipotesi che sia le architetture che l'assetto



Alfred W. Strohl-Fern, Senza titolo, s.d., matita su carta, mm 105x178

complessivo del parco - intendendo con ciò l'ideazione del tracciato viario, la conseguente piantumazione degli alberi, la sistemazione degli studi, e la creazione della rete delle acque - provengano direttamente dalla sua ispirazione¹¹.

Un'efficace descrizione della Villa è di Antonello Trombadori (Roma 1917 – 1993), che vi arrivò bambino nel 1919 al seguito del padre, il pittore Francesco:

“...Al centro la dimora del proprietario formava una sorta di “città proibita” con tutt'intorno un'alta recinzione [...] dentro quella recinzione, dove si accedeva da tre cancelli di ferro con al centro il simbolo di Strohl-Fern – un aspidi con il cartiglio “éclair ne broye” (fulmine non fulmini), era un favoloso giardino. Di alberi d'alto fusto dalla quercia al platano, alla magnolia gigante; dal cipresso, all'ontano, al cedro del Libano; dall'alloro, alla palma, al bambù [...] di fiori d'ogni tipo: dalla dalia alla zinnia. E soprattutto le rose [...] Fontane vi erano nella “città proibita” costruite con finti stalattiti a somiglianza di grotte naturali. E grandi serbatoi d'acqua in cemento a forma di cilindro per innaffiare doviziosamente anche il frutteto di peri e meli e cotogni e peschi, e l'orto o grand potager per dirla alla francese. E un deposito d'acqua corrente, a forma di piscina, popolato di pesci rossi e rane e raganelle...”¹².

Lo scritto elencava una grande varietà di alberi e fiori, piantati in apparente disordine naturalistico, varietà che ancora nel 1984 Mario Catalano, curatore dell'orto botanico di Roma, aveva potuto individuare:

“...viali di pini italici, di alti cipressi, tra

verdeggianti effluvi di allori e di altre essenze mediterranee che discende poi, tra una lussureggiante vegetazione protetta da arcate e pareti tufacee [...] L'aspetto fioristico del parco è di grande interesse: rosa hybrida e rosa banksiae, boschetti di bambù, esemplari secolari di pino e cipresso e boschetti di alloro. Notevoli per bellezza e sviluppo sono i cedri, soprattutto il cedro glauco (cedrus atlantica glauca) e le palme, principalmente nei generi chamaerops e washingtonia. Lussureggiante è il boschetto di lecci. Nei boschetti vi sono inoltre olmi, alberi di Giuda, Robinie, aceri e bagolari; nel sottobosco prevalgono gli acanti, le anemoni, i bardani le edere e per l'abbandono i rovi. Tra le piante più rare la Stranavesia (cfr. Nussia), un sempreverde originario della Cina, coltivata per la bellezza delle foglie, che si trova ormai soltanto nei giardini più antichi...”¹³.

Dunque, nonostante i molti anni trascorsi, all'esame del conoscitore sembra che il disordine, in definitiva, disordine non sia e che l'apparente casualità della disposizione delle specie botaniche, sia in realtà coerente con un progetto preciso.

Altre due testimonianze molto più lontane nel tempo ci tramandano il parco di Strohl; la prima è in una lettera inviata nel 1888 da Karl Stauffer-Bern a Lidya Escher:

“...ho trovato uno studio abbastanza buono nella Villa Strohl fern davanti alla Porta del Popolo romano, al piano terra con cipressi davanti la finestra, malinconico come una tomba, però pratico secondo il mio giudizio. La Villa ha un giardino bellissimo, nel quale, nel caso potrei mettere un modello e dipingerlo, però è abbastanza caro 130 franchi al mese senza servizio; c'è anche

una stanzetta così abiterò lì per risparmiare una monocamera arredata. Comprerò dei mobili semplici e rinuncerò ad ogni confort (tanto lo fanno tutti qui) e vivrò come uno spartano...".¹⁴

Questo documento è interessante sia per la descrizione ("*malinconico come una tomba*"), che per la nota della necessaria rinuncia al confort ("*Tanto lo fanno tutti qui*"), che prospetta pure per il padrone di casa l'adozione dello stesso stile di vita semplice. Ciò consolida l'impressione che anche la spoglia architettura degli studi fosse una cosa voluta, anzi ricercata, probabilmente in virtù del convincimento che l'unica ricchezza che valesse la pena di possedere fosse quella spirituale dell'arte.

Anche le bellissime pagine inviate a Lou Andreas Salomé da Rainer Maria Rilke, la seconda testimonianza, offrono una descrizione della Villa. Il poeta vi dimora dal novembre 1903 all'estate del 1904, con la moglie, la scultrice allieva di Rodin, Clara Westhoff, che vi aveva anche lei uno studio. Nelle lettere all'amica il poeta descrive: "*i prati pieni di anemoni e margheritine*" e prosegue:

"...C'è in giardino un vecchio albero che potrebbe trovarsi anche in Toscana, in un antico convento: un vecchio cipresso alto, completamente avvolto da un corteo di glicini, che dappertutto, fino alla cima, fanno salire e ricadere dal verde scuro dell'albero i loro lievi festoni blu-viola; questa è felicità. Questa, e gli splendidi fichi che si ergono come candelabri sacri dell'Antico Testamento con i rami rotondi piegati verso l'alto e aprono lentamente le loro foglie verde chiaro...".¹⁵

Osservato finalmente come un'opera deliberata e compiuta, il parco si rivela come un luogo in cui, lungi dall'essere generato dal caso e dall'incuria, tutto sembra corrispondere a un chiaro progetto. Ancora oggi, a ben guardare se ne intravede il disegno preciso, in cui gli alberi sono elementi indissolubilmente legati tra di loro e alle cose, le architetture, il paesaggio, quasi fossero colori o note musicali. Un'opera unitaria – e unica nel suo genere a Roma – che aveva per il suo ideatore un valore così importante da tentare di salvaguardare nel tempo la sua fragile architettura vegetale, vincolando il beneficiario del testamento alla sua perpetua tutela, con le vane parole "*a charge par lui*", ovvero: "*a suo carico*" a condizione.

Guidati dalle estreme parole di Strohl, il parco contribuisce a rivelare ciò che in ultimo egli è stato.

La sua sfuggente figura di pittore, scultore, poeta e musicista insieme, e la volontà di essere tutte queste cose insieme denota la partecipazione al clima internazionale del Simbolismo. Il movimento che affonda le sue radici nel Romanticismo (ma è erede dello sperimentalismo impressionista), che ha per fondamento:

"il principio della corrispondenza, dell'equivalenza tra colori, suoni, odori, emozioni e immagini visive, alla base della teoria dell'unità delle arti...".¹⁶

Anna Maria Damigella afferma che il Simbolismo pone tra le sue finalità la conoscenza dell'autentica realtà, dell'idea a cui non:

"...ci si accosta direttamente, ma attraverso i simboli, oggetti e immagini, che hanno una proprietà evocatrice magica o mistica, segni che si riferiscono

al mondo invisibile, procedendo per via di allusioni e di analogie, perché il simbolo deve conservare un certo mistero e prestarsi a molteplici significati...".

Da questa caratteristica proviene una certa "oscurità" nelle interpretazioni, e la ricerca dell'idea primordiale, che si trova oltre le apparenze "[degli] aspetti della natura, [delle] umane azioni, [e di] tutti i fenomeni concreti", a cui si può giungere tramite le "affinità esoteriche".¹⁷

Quest'ultimo paragrafo offre uno spunto interessante, soprattutto alla luce di un articolo di giornale firmato da Cipriano Efisio Oppo, inquilino della Villa, nel 1923. Per quell'anno Strohl non aveva preteso l'aumento dell'affitto degli studi: un gesto

generoso, degno di una riconoscente e pubblica segnalazione. Nello scritto, oltre a confermare che anche allora il parco era connotato dall'apparente naturalità, tanto che:

"...l'opera dell'ingegnere e del giardiniere s'intravede appena: tanto buon gusto ha presieduto alla disposizione delle masse degli alberi imponenti e alla pettinatura di boschetti di allori e di bosso...".

Il pittore descrive Alfredo Strohl-Fern come:

"...un vecchio signore di venerando aspetto. Alto e robusto con la bella faccia incorniciata di una candidissima barba, [che] non ha nulla dell'alchimista e del negromante!...".¹⁸



Alfred W. Strohl-Fern, *Albero*, s.d., cemento armato, Villa Strohl-Fern, Roma

Ma perché Oppo sente il bisogno di sollevare il suo ospite dal peso di questa insinuazione? Evidentemente egli si oppone a una voce corrente che tende a connotarlo in tal modo, forse la stessa che aveva dato adito al poco riverente scritto del suo amico letterato Rosso di San Secondo, che verrà esaminato più avanti.

Questo atteggiamento ci riporta immediatamente all'ambito della ricerca appena prospettato. Anche se dalla fine dell'Ottocento, da quando Strohl era arrivato in una Roma da poco capitale, i tempi erano irrimediabilmente cambiati, sicuramente Strohl conservava il ricordo del tempo in cui Roma poteva avere un sindaco massone quale era stato Ernesto Nathan, in cui poteva venire eretta per sottoscrizione popolare una statua apertamente anticlericale come quella a Giordano Bruno (sempre ad opera di un alto esponente della massoneria: Ettore Ferrari), in cui

poteva ospitare, ancora nel 1904 il Congresso Universale del libero pensiero, nel corso del quale veniva acclamato "antipapa" il biologo darwinista Ernst Haeckel.

Un tempo poteva avvenire tutto questo, ma ormai non più: gli "alchimisti e i negromanti" (insieme con i massoni), erano guardati ovunque con sospetto, e spesso volte derisi. Precisi segnali di un cambiamento in tal senso erano stati, nel 1917, la pubblicazione da parte della Chiesa cattolica del *Codex Juris Canonici*, dove si prevedeva la scomunica per i massoni, ma ancor più, proprio nel 1923, la dichiarazione da parte del gran consiglio del fascismo presieduto da Mussolini, dell'incompatibilità tra la militanza fascista e la pratica della massoneria, che solo due anni più tardi, il 12 gennaio 1925, verrà dichiarata fuori legge (una sorte condivisa con i meno segreti partiti politici).

Non si hanno notizie di una eventuale adesione di Strohl alla massoneria (può essere un interessante indirizzo per successive indagini), ma tutto nella sua Villa promanava aria di segretezza e mistero, cosa che ci dà la sensazione di trovarci almeno di fronte a un libero pensatore, un uomo che si sentiva chiamato alla missione mistica dell'arte. Il clima della Roma dei suoi ultimi anni, invece, indicava la precisa volontà della classe dirigente di ricondurre la spiritualità individuale sotto l'ampia e rassicurante ala della chiesa cattolica e le libere associazioni entro quelle statali proprie del regime fascista.

In questo nuovo clima Strohl è mal sopportato, visto come un eccentrico, un originale, per di più straniero, cosa evidente anche nel già citato racconto di Pier Maria Rosso di San Secondo,

dove sotto le spoglie di Alsbach, troviamo la descrizione di Strohl, e sotto il nome di Crocco, quella del pittore Cipriano Efisio Oppo. Sono gli anni tra il 1914 e il 1916¹⁹ (gli stessi della nota caricatura fattagli da Nino Bertoletti) e le parole sono eloquenti:

"...Il signor Alsbach è un vecchio ossuto e alto, con le nodose dita unghiate che torcono tratto tratto, la sua barba lunga fin su l'ombelico; e cammina per i viali senza rumore, con la papalina di velluto in testa, comparando quando meno lo si aspetta. Ha diviso la sua villa boscosa e ampia, in lotti e vi ha costruito in legno studi per artisti, che affitta per amore dell'arte; però ne ricava molti quattrini. Ciò non toglie ch'egli dipinga e scolpisca quadri macabri e statue funebri. Però la sua dimora con il parco intorno è separata dal resto della villa da siepi e muri: non si può scorgere nulla. Il vecchio è gelosissimo e non permette agli artisti di torcere un rametto di quercia: non dico poi di far legna per il camino!

Crocco è pittore e ha uno studio del signor Alsbach in affitto. Io vado a trovar Crocco. E passiamo intere giornate insieme. Discutiamo, mangiamo, ci ubriachiamo, fumiamo; poi, da una porticina, sbuchiamo circospetti nel bosco, e in cinque minuti devastiamo tutto quello che possiamo, con un tremor forsennato di ventre e una gioia rabbiosa, inesprimibili.

Rientriamo affranti e talvolta ci addormentiamo. Quando ci svegliamo, il vecchio è lì, che agita il bastone in aria e diventa paonazzo nel volto. [...] ma insomma, signor Alsbach qual è la sua nazionalità? Come mai può restarsene indisturbato in Italia, mentre si fa la guerra?

Il signor Alsbach dice di essere svizzero. E fin qui, gli si sta per credere. Ma egli

*sostiene di essere svizzero- francese. No, caro signor Alsbach! Lei è svizzero, forse, ma tedesco. Già la villa! Devastiamo!...*²⁰

A parte il poco benigno ritratto dell'anziano pittore che, per questo, si dovette certo addolorare alquanto, lo scritto è interessante perché riferisce di una attività artistica di Strohl, impegnato (almeno nella valutazione dello scrittore) nell'esecuzione di "quadri macabri e statue funebri". Un duro giudizio che confermerebbe, però, la sua appartenenza al Simbolismo, e porterebbe ad ipotizzare un suo percorso artistico che dai modi dello svizzero Gleyre, potrebbe averlo condotto prossimo a quelli dello svizzero Arnold Böcklin²¹, probabilmente nutrito anche dagli scritti di John Ruskin, almeno a giudicare dallo stile ecletticamente neomedievale della sua dimora. Molto più benevolo è l'articolo di Corrado Maltese, redatto a pochi giorni dalla scomparsa di Strohl nel febbraio 1927, dove si tratteggia il profilo di un:

*"...uomo singolare che lasciava credere quasi volentieri di essere un misantropo, un orso [...] un vero originale [...] artista vario, [...] enciclopedico, se anche non eccellente in alcun ramo speciale d'arte, ma pieno di sensibilità, di entusiasmo..."*²²

Anche nello scritto di Maltese troviamo una testimonianza che riguarda l'arte di Strohl:

"...così abbondante e così varia [...] egli aveva cura di tenere ben celata [...] i suoi quadretti, le sue piccole sculture le sue impressioni architettoniche traevano sempre ispirazione da motivi

sentimentali ed allegorici: talvolta l'arte gli serviva come mezzo efficace per esprimere della satira politica particolarmente feroce nelle caricature dipinte o modellate dirette contro la Germania durante lo svolgimento dell'ultima guerra europea.

*Componeva anche musica con sincera passione e nel suo studio numerosi fascicoli di versi attestavano la notevole fecondità della sua vena poetica ispirata a tutti i più disparati rami dello scibile, dai quali traeva argomenti che esponeva favoleggiando."*²³

Il giornalista fornisce pure utili informazioni sulle amicizie dell'alsaziano, citando il diplomatico francese Camille Barrère (1851-1940)²⁴ e il pittore Albert Besnard (1849-1934)²⁵ e ricorda come egli abbia goduto della:

*"...benevolenza di Gambetta ed in pari tempo [della] simpatia cordiale di Francesco Crispi e di molti altri dei nostri uomini di governo..."*²⁶

Queste due ultime personalità permettono di ipotizzare quali fossero le sue idee politiche, che si possono collocare tra il variegato ambito internazionale del pacifismo (per Gambetta) e del Socialismo (per Crispi). Tale supposizione sembra ulteriormente confermata da un altro brano del lungo e circostanziato articolo di giornale, comparso nello stesso periodo ne "L'Illustration", per la penna di Théodore Vaucher, dove è riprodotto un ritratto dell'alsaziano di un anonimo pittore. Nello scritto si dice chiaramente:

"...Alfred Strohl-Fern ne se contentait pas d'être un mécène. Il s'adonnait lui-même avec ardeur à la pratique des arts

*et des lettres. Un grand atelier plein de ses toiles, dénote un talent intéressant. sculptures sont nombreuses aussi et d'une valeur inégale. Il lasse également plusieurs pièces de théâtre, des poésies et d'autres écrits, dont une brochure préconisant l'union des peuples, en particulier celle de la France et de l'Allemagne. Il avait l'horreur de Napoleon I et de son despotisme qui, disait-il, avait anéanti les effets de la Revolution Française. Son intérêt était grand pour la Société des Nations comme pour toutes les entreprises internationales..."*²⁷

Oltre a questi articoli, che offrono spunti che si potranno approfondire in futuro (quali ad esempio per Vaucher l'accento all'interesse di Strohl per la Società delle Nazioni²⁸ e per "tutte le imprese internazionali"), si possiede un'ultima testimonianza redatta dal giornalista e scrittore francese Paul Michel Villa, il quale nel 1962 ha vissuto nella sala moresca nel palazzo di Strohl-Fern.

Si tratta di ricordi sparsi, raccolti in poco meno di tre pagine dattiloscritte, appresi dalla viva voce di Augusto, un giardiniere che aveva conosciuto il gentiluomo sin dagli anni Venti. È una testimonianza molto interessante, anche se alle volte è arduo definire quanto si deve all'immaginazione del giardiniere anticolano e quanto alla traduzione dei suoi pensieri in francese.²⁹

Sollecitato dalla curiosità del giornalista, Augusto descrive Strohl:

"...peignait, sculptait, composait, écrivait. Mécène. Burbero benefico..."

(quest'ultima affermazione è in italiano), poi ricorda:

*"...sa passion pour la découverte du cemento armato" (in italiano), e precisa: "de ses "élucubrations" ne restent que le tronc d'arbre en cemento armato (in italiano), le serpent sur la grille sous le porche et deux têtes de chien sculptées au dessus de la porte..."*³⁰

Affermazione che permetterebbe di ritrovare le tracce dell'opera di Strohl scultore in alcuni manufatti di cemento che ancor oggi si trovano nella Villa, in particolare nell'albero e nelle teste di cane che sostengono il balcone del suo palazzo. Di seguito il giardiniere accenna agli studi di "animalista" dell'artista e riferisce al giornalista che verso il 1920:

"...quand Augusto y est entré, i y avait encore des grandes cages en fer sur la terrasse. Elles étaient pleines de colombes (Andrée Fieschi a entendu dire par son grand père, qui avait été le premier administrateur de la Villa, que le vieux Strohl – fern y tenait des animaux sauvages pour ses études animalières)..."

Secondo Paul Michel, Augusto aveva avuto occasione di vedere nel suo palazzo delle curiose sculture di gesso, rappresentanti dei gatti, che avevano negli occhi delle lampadine elettriche che si accendevano per rischiare la scala. Per il giardiniere queste lampade erano state realizzate in gesso dallo scultore con un metodo raccapricciante:

*"...Le vieux crucifiait les chats puis les laissait se décomposer. Quand il ne restait plus que le squelette il les recouvrait de plâtre. Ceci est rapporté pas tous..."*³¹

Purtroppo non è stato ritrovato alcun

altro documento su questa particolare metodologia e, neanche, esistono più le lampade, dalle quali sarebbe stato possibile risalire alla tecnica della loro realizzazione. Va detto che sin dalla fine del secolo XIX era cosa abbastanza usuale fare calchi in gesso di fiori, foglie e frutta a scopo didattico e scientifico, oppure di volti o mani di defunti per ricordarne le sembianze. Lo stesso “albero di cemento” che si trova nel Giardino Privato, è talmente verosimile da far ipotizzare questo procedimento. Va rilevato anche che, semmai avvenuta realmente, la crocifissione del gatto non doveva necessariamente essere stata fatta all'animale vivo, anzi alla luce del pochissimo che ancora sappiamo dell'uomo e dell'artista, credo, si possa escludere un atteggiamento tanto crudele verso gli animali. Il tutto



Il palazzo di Strohl-Fern (da “l'Illustration”, 1927)



Entrata del palazzo di Strohl-Fern ai giorni nostri; la testa di sinistra è andata distrutta



Alfred W. Strohl-Fern, particolare della testa di cane, danneggiata, che sorregge il lato destro del balcone

sembrerebbe più una diceria popolare, forse nata da qualche comportamento mal compreso. Una diceria simile a quella che gli attribuisce l'abitudine di impedire agli artisti:

*"...d'avoir des cabinets. Ils devaient aller dans la nature, dans le parc. Peut-être vient de là sa réputation de coprophage..."*³²

Cosa difficile da prendere per buona, vistosamente contraddetta dal fatto che gli *ateliers* della Villa erano muniti di servizi igienici. E' possibile interpretare questa frase come una maldicenza, nata dalla diffidenza verso lo stile di vita di Strohl.

Non è certo la prima accusa infamante che gli viene mossa, soprattutto nell'ultimo periodo della sua esistenza: oltre ad essere reputato un artista mediocre per il mutato gusto del pubblico, abbiamo visto Rosso di San Secondo accusarlo anche di essere avido (!) e traditore; sono anche documentate le calunniose accuse di essere una spia tedesca – probabilmente per via del cognome – argomentate con la fantasiosa supposizione dell'esistenza di un collegamento sotterraneo segreto, passante dalla propria abitazione fino a Villa Malta, allora residenza del Principe von Bulow ambasciatore tedesco a Roma. Accuse che porteranno un gruppo di intellettuali italiani a chiedere l'esproprio della sua Villa.³³

Gli anni che vanno dalla fine della prima guerra mondiale alla morte (1927), sono forse i più bui della sua vita. Ormai la raffinata cultura cosmopolita di stampo ottocentesco, nata dal complesso intreccio culturale tra Francia e Germania di cui è esponente, non può essere condivisa con i giovani artisti contemporanei,

proiettati chi nel Futurismo guerra-fondaio, chi nella risoluzione dei problemi formali della pittura con il "Ritorno al mestiere".

Ciononostante in modo del tutto utopico, da autentico libero pensatore, fino all'ultimo Strohl ha continuato a intrattenere rapporti con gli artisti provenienti da varie parti del mondo³⁴, interessandosi alla risoluzione pacifica dei conflitti armati, vagheggiando l'unità della Francia e della Germania³⁵, mettendo in pratica un comportamento che si direbbe "pacifista", già rilevato da Théodore Vaucher nel 1927, che si può ravvisare anche negli scritti, esaminati in questa sede da Flavia Matitti.

In quest'ottica è indubbio che negli ultimi anni di Alfredo Strohl era la Svizzera e non Roma, il luogo che politicamente più si avvicinava al suo sogno utopico di coesistenza; la Fondazione Gleyre è il segnale di una precisa affinità culturale e indica un possibile, futuro, approfondimento della nostra ricerca. Infatti è soprattutto in Germania e in Svizzera che tra il XIX e XX secolo si trovavano comunità per certi aspetti molto simili a quella che inizialmente abitava la Villa di Strohl-Fern a Roma. Erano comunità utopiche o "centri di vita", che sorgevano in luoghi incontaminati, fuori dalla città, frequentate da artisti (e artiste, cosa del tutto inedita), da liberi pensatori, pacifisti, anarchici e socialisti di tutta Europa, le cui manifestazioni più radicali prendevano il nome di *Riforma della vita* (*lebensreform*)³⁶. I suoi animatori si richiamavano alle regole di vita semplice e naturale, propugnate da John Ruskin e Leo Tolstoj³⁷, esempio e nume tutelare di molti artisti e poeti che, spesso, si recavano quasi in pellegrinaggio ad incontrarlo. Così avevano



N. Bertolotti, *Caricatura di Alfred Stroh-Fern*, 1915 (da “Capitolium”, 1940, p. 734)



Anonimo, *Ritratto di Stroh-Fern* (da “l’Illustration”, 1927)



Il cancello di entrata del giardino particolare di Stroh-Fern con ai lati le “grottaglie” di cemento (da “l’Illustration” 1927)

fatto, ad esempio nel maggio del 1900 Rainer Maria Rilke e Lou Salomé che dello scrittore ricorda:

*“...la figura curva e sottile nel panciotto giallo di maglia, sulla testa un copricapo alto da cui sbucano i capelli bianchi e gli occhi chiari nel viso vivo e infelice, occhi che guardano limpidi al di sopra di tutto e dentro tutto. Un piccolo contadino fatato, un essere magico...”*³⁸

Potrebbe essere anche il ritratto di Strohl, quello del “piccolo contadino fatato”, il quale chiuso nel suo mondo separato – lontano – fatto di natura e di arte, non permetteva agli artisti neanche di “torcere un rametto di quercia”.³⁹

Ancora in ultimo, la vita di Alfredo Strohl sembra marcata dal tentativo

di far coesistere le proprie ambivalenti radici, quella tedesca e quella francese che nell'Europa politica sono impegnate in uno scontro incessante e feroce⁴⁰. Alla propria morte lascia il suo bene, l'opera di tutta la sua vita, allo Stato francese; così è in definitiva ancora un conflitto che, molti anni dopo la sua scomparsa, con la seconda Guerra Mondiale, disperde completamente le tracce della sua stessa esistenza, avvenuta – ora sì, lo possiamo affermare – in una Roma di fine secolo, che certo anche in virtù della presenza di Strohl e dei suoi ospiti europei è stata meno provinciale di quel che ci si ostina a voler ricordare.

Note

¹ Al n. 611, nella zona prima, dove l'epitaffio ricorda: "ici repose/ G. Alfred Strohl fern/ artiste/protecteur des artistes / né en France a Sainte Marie aux Mines décédé à Rome/ e IXX Fevier MCMXVII à l'age de LXXX ans". La tomba è ornata da un ritratto bronzeo eseguito da Denys Puech, all'epoca direttore dell'Accademia di Francia.

² CARLA SAGGIORO, *La Villa Strohl-Fern*, in *L'Area Flaminia. L'auditorium Le Ville I Musei*, a cura di Flaminio Lucchini, Roma 1988, pp 110-130.

³ TITO MONACI, *Guida Commerciale di Roma*, Roma 1882, p. 585.

⁴ A. BAUER J. CARPENTIER, *Repertoire des artistes d'Alsace des XIX et XX siecles*, Strasbourg, 1984, Vol. V, p. 642.

⁵ JOHN REWALD, *The history of Impressionism*, New York 1946, (in it.: *La storia dell'Impressionismo*, Milano 1976), p. 67.

⁶ *Ibidem*.

⁷ ANTONELLO TROMBADORI, *Villa Strohl-Fern*, in *Estratto della Strenna dei Romanisti*,

Roma 1 aprile 1982, s.p.

⁸ BRIGIT STANGER GAYLER, *Liste des élèves*, in *Gleyre ou les illusions perdues*, Lausanne 1974, p. 141.

⁹ Con queste parole inizia un articolo di Théodore Vaucher: "*La guerre de 1870 était terminée depuis peu qu'un jeune Alsacien, au retour d'un voyage en Afrique et répugnant a retourner dans sa province devenue Allemande...*" (THÉODORE VAUCHER, *La villa Strohl-Fern a Rome*, in "L'illustration", Parigi 7 mai 1927, p. 442). Un certo Georges Emile Strohl (Bouxwiller 1827 - Algeri 1882), non si sa se parente di Alfred, farmacista militare e professore egregio, è documentato in Algeri dove trova la morte nel 1882. (cfr. STÉPHANIE ALEXANDRA STROHL, *Una carrier grandement perturbée par la guerre de 1870*, in *Bibliographie d'histoire de l'éducation française*, www.inrp.fr).

¹⁰ JOHN REWALD, *The history...* op. cit (1946), p. 64.

¹¹ Ad esempio in: Théodore Vaucher, *La villa...*, op. cit, (1927), p. 442.

¹² ANTONELLO TROMBADORI, *Villa Strohl fern...* op cit. (1982), s.p.

¹³ MARIO CATALANO, *L'agonia di Villa Strohl-Fern*, dattiloscritto depositato nell'Archivio dell'Associazione Amici di Villa Strohl-Fern; pubblicato in forma ridotta nella rubrica "lettere" con il titolo *Salviamo quella Villa*, in "La Repubblica" Roma 1 luglio 1984, p. 6.

¹⁴ OTTO BRAHM, *Karl Stauffer Bern*, Monaco 1892; cit in *Gli artisti di Villa Strohl fern*, mostra a cura di Lucia Stefanelli Torossi, Roma 1983, p. 134 Una ipotesi di studio che varrebbe la pena di percorrere è che la Villa Strohl-fern e la sua comunità eterogenea di artisti, sia stata una ideale premessa per la costituzione della Villa Romana, fondata a Firenze nel 1906 da Max Klinger, il quale come è noto ha intrattenuto rapporti epistolari con Stauffer-Bern.

¹⁵ RAINER M. RILKE E LOU A. SALOMÉ, *Briefwechsel*, Frankfurt 1975, in it:

Epistolario 1897–1926, a cura di Ernest Pfeiffer, Milano 1984, p. 88.

¹⁶ ANNA MARIA DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia*, Torino 1981 p. 8.

¹⁷ *ibidem*.

¹⁸ CIPRIANO EFISIO OPPO, *Note d'Arte Villa Strohl-Fern*, in “L'Idea Nazionale”, Roma 7 febbraio 1923.

¹⁹ Nel racconto si narra come, allo scoppio della guerra, il pittore Crocco partito militare fosse rimasto ferito, circostanza realmente avvenuta a Oppo, nelle prime fasi della guerra.

²⁰ PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Neutri*, in *Io Commemoro Loletta*, Milano, Fratelli Treves editori, 1919, pp. 93 e 94.

²¹ Antonello Trombadori ricorda che della Villa come Isola dei Morti, ne parla “con felice intuizione” GIANNI RODARI, *Quel pasticciaccio di Villa Strohl-Fern*, in “Paese sera”, Roma 23 settembre 1975.

²² CORRADO MALTESE, *Figure che scompaiono Alfredo Strohl-Fern*, in “Il Messaggero”, Roma 22 febbraio 1927.

²³ Il particolare delle caricature suggerisce la conoscenza delle opere di Honoré Daumier (1808-1879), notissimo per le feroci satire politiche degli anni Trenta dell'Ottocento, oggi al Museo D'Orsay.

²⁴ CAMILLE BARRÈRE (1851-1940), diplomatico francese di famiglia antibonapartista; sotto Napoleone III è a Londra. Torna in Francia nel 1871, quando partecipa alla Comune, tanto che deve nuovamente espatriare per 7 anni. A partire dal 1880 entra nella carriera diplomatica durante la quale risiede per 28 anni a Roma.

²⁵ ALBERT BESNARD (1849-1934), pittore dal 1914; fino al 1922, è il direttore dell'Accademia di Francia.

²⁶ Se si tratta di Leon Gambetta (1838-1882), è un uomo politico francese, parte della minoranza repubblicana che prende posizione contro la guerra del 1870. Dopo la sconfitta di Sedan (2 settembre) partecipa alla giornata rivoluzionaria del

4 settembre 1870, nel corso della quale vengono proclamate la decadenza dell'imperatore e la III Repubblica. Il 7 ottobre lascia Parigi in mongolfiera per organizzare a Tours la resistenza al nemico. Ostile alla capitolazione, rifiuta di firmare il trattato di pace, e dopo l'annessione dell'Alsazia Lorena da parte della Germania abbandona la Camera. Francesco Crispi (1818-1901), dal 1861 nel neonato parlamento italiano è uno dei maggiori esponenti della sinistra.

²⁷ THÉODORE VAUCHER, *La villa...* op. cit. (1927), p. 442 (...*Alfred Strohl-Fern non era solo un mecenate. Egli si dava con ardore alla pratica delle arti e delle lettere. Un grande atelier pieno di sue tele denota un talento interessante. Le sue sculture sono così numerose e di un valore ineguagliabile. Egli lascia numerose pièces teatrali, poesie e altri scritti, oltre a un opuscolo preconizzante l'unione dei popoli, in particolare quelli della Francia e della Germania. Lui aveva orrore di Napoleone I e del suo dispotismo che, a sentir lui, aveva annientato gli effetti della Rivoluzione Francese. I suoi interessi erano per la Società delle Nazioni come per tutte le imprese internazionali...*).

²⁸ La Società delle Nazioni era una organizzazione sovranazionale costituita nel 1919, sciolta nel 1946, fu il primo organismo internazionale a perseguire gli scopi del mantenimento della pace e della sicurezza per la soluzione delle controversie internazionali, per la cooperazione tra gli stati membri nel clima pacifista seguito alla guerra mondiale. Ebbe sede a Ginevra e ricevette l'adesione di cinquantotto stati (1934). Strohl non visse abbastanza a lungo per vedere il suo fallimento in occasione del conflitto cino-giapponese (1931), dell'impresa etiopica italiana (1935), dell'aggressione nazista alla Cecoslovacchia (1938) e della espansione tedesca all'origine della seconda guerra mondiale (1938-1939). Il Patto della Società delle Nazioni entrato in vigore il 10 gennaio 1920 era di forte portata innovativa, istituiva un ente internazionale con fini politici generali per garantire la pace e escludere il ricorso

di tutti gli Stati alla violenza bellica come unico mezzo per affermare le proprie rivendicazioni (articoli 11-16). Tra i patti internazionali più significativi adottati dalla Società delle nazioni, si ricordano il trattato contro il commercio di schiavi e contro la schiavitù (25 settembre 1926).

²⁹ PAUL MICHEL VILLA, *Souvenirs d'Augusto* (1962), dattiloscritto tradotto in italiano e pubblicato Villa Strohl-Fern, Associazione Amici di Villa Strohl-fern, Roma 2006.

³⁰ L'invenzione del cemento armato è generalmente attribuita alla scoperta fortuita di un giardiniere parigino di nome Joseph Monier: il quale nel tentativo di produrre vasi da fiori, avrebbe notato che la gabbia di metallo usata per trattenere e modellare il cemento dimostrava la proprietà di non staccarsi facilmente dal calcestruzzo stesso. Il 16 luglio 1867 Monier si faceva rilasciare il suo primo brevetto per la realizzazione di vasi da fiori. Negli anni successivi seguirono brevetti per tubi, serbatoi, solette piane e curve, scale ecc. In tali brevetti si riscontrano già tutti i concetti principali per l'armatura del cemento.

³¹ PAUL MICHEL VILLA, *Souvenirs...* op. cit. (1962), s.p.

³² *Ibidem*, s.p.

³³ THÉODORE VAUCHER, *La villa...* op. cit. (1927), p. 442.

³⁴ Oltre agli artisti tedeschi e russi dei primi tempi, negli ultimi anni è documentata la permanenza del lettone Maurice Sterne (1878-1957), dell'inglese John William Godward (1861-1922), del romeno Dimitrie Berea (1908-1975), del boemo Oskar Brazda (1887-1977) e sua moglie la scrittrice svedese Amelie Posse (1884-1957) e del dalmata Giuseppe Lallich (1867-1953).

³⁵ THÉODORE VAUCHER, *La villa...* op. cit. (1927), p. 442.

³⁶ H. SZEEMAN, *Monte Verità. Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacrale moderna*, Milano, Locarno 1978, p. 72; oltre a quella

Svizzera del Monte Verità (Ascona), colonie di artisti si trovano a Worspede (dove si reca anche Rainer M. Rilke), poi a Whiteway, sulle colline di Cotswold, in Sudafrica, sorta ad opera di Gandhi.

³⁷ In uno studio relativo all'esperienza di Monte Verità, ad Ascona, Martin Green ha rilevato come tali comunità appartenessero generalmente a due categorie, la prima ispirata "...a una spiritualità cristiana (quacchera-pacifista) che si nutriva anche di idee indu e buddiste, con una tendenza orientaleggiante, sintetizzata ad esempio nella Teosofia..." e l'altra contraddistinta da un atteggiamento quasi pagano dove si attribuiva molta importanza "...ai valori estetici e all'occultismo, tanto da rivolgersi paradossalmente alla pittoresca cristianità medievale..." (cit. MARTIN GREEN, *Una nuova era. New Age e nuovi "Centri di vita" dal 1890 al 1920*, in *Senso della vita e bagni di sole. Esperimenti di vita e arte al Monte Verità*, a cura di ANDREAS SCHWAB e CLAUDIA LA FRANCHI, Locarno 2001, pp. 207-222).

³⁸ Nel maggio del 1900 Lou e Rilke (di 14 anni più giovane di lei) incontrano per la prima volta Tolstoj, scrittore amato e ammirato per il quale hanno compiuto il lungo viaggio in treno. Vale la pena di ricordare il vegetarianesimo di Tolstoj (o meglio il frugivorismo), un atteggiamento alimentare praticato, ad esempio, sia da Rilke che da Lou (cfr RAINER M. RILKE E LOU A. SALOMÉ, *Epistolario* (1984), op. cit. p. 92) e forse anche da Strohl, del quale è noto il proprio orto ubicato in un punto preciso della villa, che in tal modo potrebbe aver alimentato le dicerie sulla sua alimentazione.

³⁹ PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *Io Commemoro...* op. cit. (1919), p. 94.

⁴⁰ È bene ricordare che quando viene alla luce Strohl porta un nome tedesco, ma è di nazionalità francese che, dopo il 1871, si rifiuta di adottare la nazionalità tedesca; che a Roma, dal 1883 fino al 1913, in alcuni studi della Villa ospita gli artisti prussiani.

Il dono dei libri di Strohl-Fern alla biblioteca dell'Accademia di Francia a Roma: alla ricerca di un fantasma?

Maria Teresa De Bellis

Introduzione

Mi occupo da più di due decenni della biblioteca dell'Accademia di Francia a Villa Medici ma quando Giovanna Caterina de Feo mi telefonò, qualche tempo fa, per chiedermi se potevo fare un intervento sulla donazione dei libri di Strohl-Fern alla nostra biblioteca, caddi dalle nuvole. Non sapevo nulla di una donazione di questo genere: la cosa poteva essere plausibile dal momento che Strohl-Fern era francese, era in buoni rapporti con gli artisti e che la sua proprietà era molto vicina a Villa Medici, ma non avevo mai visto

in biblioteca un suo ex-libris, né un timbro, né avevo mai trovato una lista, un atto, una lettera che ne attestasse il dono. In biblioteca si trovano sei libricini di Strohl, dei quali peraltro non si conosce l'esatta provenienza.

Devo avere balbettato un po', preso tempo con qualche frase di circostanza mentre cercavo disperatamente di ricordare qualcosa in proposito. Nulla assoluto. Ho dovuto dire a Giovanna che non ritenevo vi fosse mai stata una donazione di libri da parte di Strohl-Fern.



Anonimo, *Vignetta umoristica*, 1905-1909, Biblioteca dell'Accademia di Francia, Roma

Questa richiesta mi aveva però incuriosito e decisi di fare qualche ricerca nei nostri archivi. In quel periodo si stava preparando il trasloco degli archivi nei nuovi locali, e la consultazione ne era stata interrotta, ma grazie alla comprensione del nostro Chargé de mission pour l'histoire de l'art Marc Bayard e alla gentilezza della sua assistente Angela Stahl e di Alessandra Gariazzo, responsabile degli Archivi, ho potuto egualmente consultare qualche faldone.

La Biblioteca

Per entrare in atmosfera vorrei per prima cosa mostrarvi la biblioteca in una fotografia dell'inizio del XX secolo (ill. p. 32) e in una caricatura ad acquerello (ill. p. 29) che possiamo datare tra il 1905 e il 1909 grazie alla firma di Georges-Paul Leroux e alla presenza di Lucien Brasseur con la sua lunga barba rossa, Premier Grand Prix per la scultura nel 1905. Dobbiamo questa identificazione alla dott.ssa Elodie Couécou, che nel 2007 ha catalogato i quattro album di caricature conservati nella nostra biblioteca, che fino a oggi erano rimasti sepolti sotto uno spesso stato di polvere. Colgo l'occasione per ringraziare la dott.ssa Couécou per il suo prezioso e paziente lavoro.

Se la fotografia ci propone un luogo sacro, un po' polveroso, con i severi mobili Secondo Impero, la caricatura ci restituisce un'atmosfera molto *beaux-arts*, scanzonata, goliardica, con il fiasco di vino, la scritta Piranezi con la Z, *merde* scritto sui libri, le pipe in bocca alle statue dei direttori, i cani i gatti ecc. ecc, e la didascalia che la dice lunga:

"...le Directeur accorde l'accès de la bibliothèque de la salle à manger des pensionnaires, mais sous les réserves suivantes :à dix heures du soir fermeture, défense d'y fumer et d'y laisser pénétrer les domestiques, les chiens et les chats. Ne pas enfreindre les prescriptions ci dessus, sinon la porte sera refermée aussitôt..."¹.

La biblioteca è rimasta così come la si vede fino al 1963, quando il direttore Balthus la trasferì nella galleria di Ferdinando de' Medici, dove si trova tuttora. Lo scenografo Richard Peduzzi, direttore dell'Accademia di Francia a Roma dal settembre del 2002 al settembre del 2008, ne ha recentemente ridisegnato l'arredo (ill. p. 35).

I libri

I libri di Strohl-Fern presenti in biblioteca consistono in sei opuscoli, due pubblicati nel 1926 presso l'Universale Tipografia Poliglotta e quattro postumi, editi nel 1928 da H. Vuillet, a via del Babuino Roma: un *"Conte de Noël aux enfants de France et d'Allemagne"*, tre commedie, una raccolta di poesie e un breve saggio intitolato *"L'Internationalisation du Rhin"*. Per i quattro opuscoli pubblicati postumi nel 1928 la data di pubblicazione esclude per definizione un dono da parte dell'autore, né ho trovato nulla per i primi due. Ho sempre visto questi libri insieme, con una collocazione R, che stava all'epoca per *Réserve*, cioè libri esclusi dal prestito, con un numero d'inventario che ne attesta l'ingresso ufficiale in biblioteca nel 1964. E qui devo fare una piccola digressione. Quando nel 1963 Balthus fece trasferire la biblioteca dal grand Salon alle Gallerie di Ferdinando, i libri non avevano un numero d'inventario.

L'inventario fu cominciato quell'anno praticamente *ab ovo*. Perciò non si può dire che i libri di Strohl arrivarono in biblioteca a quella data: c'erano già, ma la loro provenienza non è attestata da nessuna fonte. Sin dal XIX secolo la biblioteca infatti era affidata alle cure del Segretario Generale-Bibliotecario e, mentre esistono dei cataloghi sommari per buona parte dell'Ottocento, nulla sussiste per il secolo successivo, fino, appunto, all'inizio degli anni Sessanta. Bisognerebbe indagare in modo capillare in tutti i faldoni d'archivio per trovare eventualmente delle ricevute che attestino l'invio di libri: ma questa è un'altra storia.

Denys Puech

Torniamo al nostro discorso. Dal 1921 al 1933 direttore dell'Accademia di Francia fu Denys Puech², scultore, che succedeva al pittore Albert Besnard³ il quale aveva vissuto alla testa dell'istituzione il difficile periodo della prima guerra mondiale⁴. E fu per Puech un'eredità complicata da ricevere, in quel momento di crisi economica durante il quale la Francia risentiva ancora degli effetti della guerra e le sovvenzioni per la cultura erano ridotte al minimo. Non appena arrivato a Roma infatti, nel maggio del 1921, il nuovo direttore, dopo un'accoglienza festosa da parte di tutti i *Pensionnaires* che erano andati assieme al segretario generale ad accoglierlo alla stazione Termini, si rese ben presto conto delle condizioni rovinose nelle quali versava l'Istituzione che andava a dirigere. Puech stesso ce lo dice:

“...pendant le déjeuner, il ne fut question que de la misère qui régnait à l'Académie.

Tout y était fripé, râpé, déchiré: meubles, chaises, tentures, tapis, etc. Le délabrement venait de ce que l'on n'avait fait aucune réparation depuis la guerre. [...] Je fus prié avec insistance d'intervenir auprès des pouvoirs publics, pour obtenir les fonds nécessaires en vue des réparations les plus urgentes [...] Je fis part de la triste situation de la Villa au ministère des Beaux-Arts. On me répondit qu'on ne pouvait, jusqu'à nouvel ordre, accorder aucun crédit; en cas d'urgence, il fallait faire des suppressions dans les dépenses...”⁵.

Ed è quello che effettivamente fu fatto. Venne ridimensionato il personale, vennero ridotte le spese superflue e certamente non c'erano soldi per comprare libri. A questo punto ho cominciato a pensare che, forse, non era del tutto peregrino ipotizzare una donazione di libri da parte del nostro vicino di casa.

“...Au lendemain de la guerre, le maigre budget dont disposait l'Ecole de Rome, toujours marchandé par les Beaux-Arts, permettait à peine de vivre et de parer à l'indispensable. [...] L'Académie n'avait pas même le droit de recevoir une somme d'argent quelconque en dehors des crédits alloués par les Finances...”⁶.

ed è importante la notazione che l'Accademia di Francia non poteva neanche accettare una donazione.

“...Les indemnités d'étude étaient employées aux besoins de la vie très renchérie. Quant au directeur, il prenait l'autobus comme tout le monde et, s'il avait un invité, il l'emmenait à la trattoria. Nous vivions pendant cet après-guerre, avec les traitements d'avant 1914. La vie avait cependant considérablement augmenté...”⁷.

A riprova di quanto dice Puech, citiamo una lettera dei Pensionnaires, indirizzata nel 1929 a Monsieur le Président de l'Académie des Beaux-Arts:

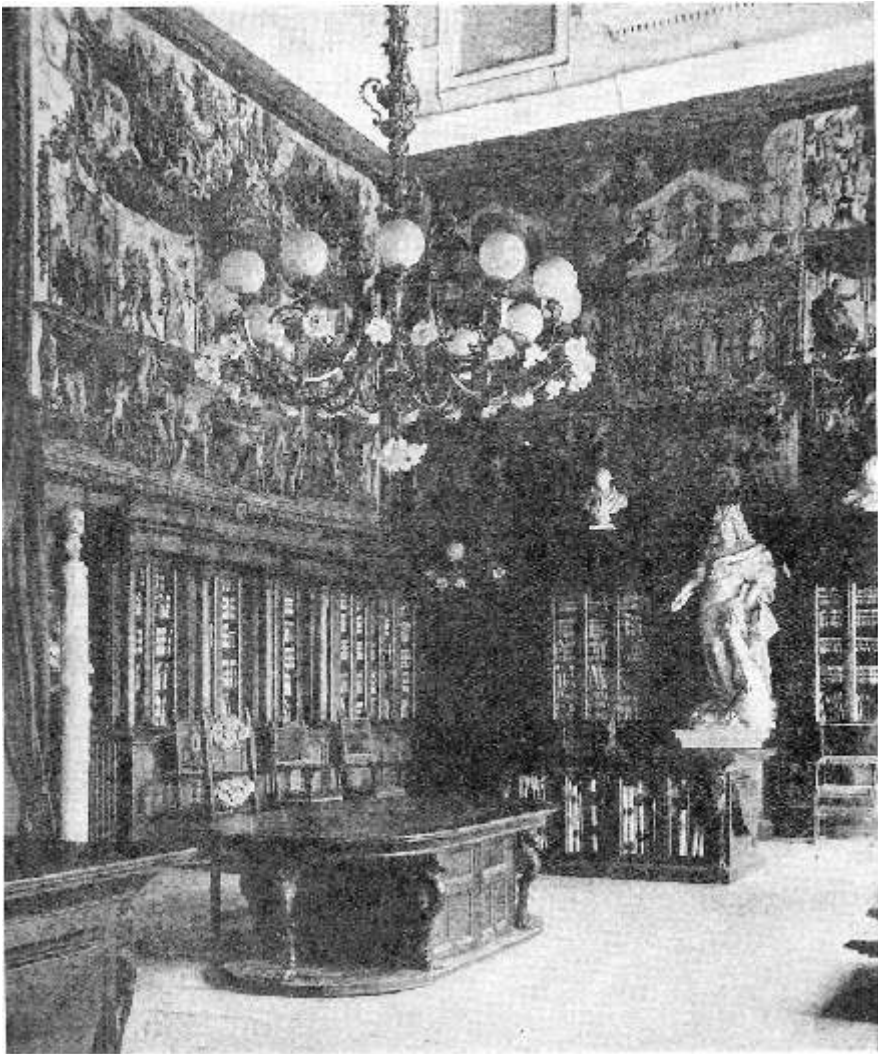
"Rome 11 avril 1929

[...] les Pensionnaires de l'Académie de France se permettent d'attirer votre bienveillante attention sur la situation financière qui leur est faite à Rome. Situation aggravée par la

*hausse croissante du coût de la vie et du change particulièrement défavorable..."*⁸.

Una questione scottante (e poi vedremo cosa c'entra tutto questo con Strohl-Fern) era d'altra parte:

"...la question des femmes à l'Académie n'était pas de nature à alléger la dépense. Il fallait cependant les supporter ; les pensionnaires rentrés de la guerre



Biblioteca di Villa Medici, fotografia, inizio secolo XX

étaient, en assez grand nombre, mariés et même pères de famille. Mon prédécesseur Besnard les avait admis à l'Académie. Pouvait-on humainement leur en refuser l'entrée?... »⁹.

In effetti il regolamento ottocentesco vietava la presenza di donne a Villa Medici. Il decreto che avrebbe consentito l'accesso ai Pensionaire sposati o che consentiva loro di sposarsi durante il loro soggiorno a Villa Medici fu firmato dal ministro Herriot il 30 luglio 1928¹⁰, ma

“...La guerre de 1914 avait créé un état de choses tel, que, déjà sous Besnard, il avait été impossible de refuser l'autorisation du mariage à des artistes dont la carrière venait d'être brutalement interrompue pendant quatre ans. Il fallait de toute évidence s'incliner devant un cas de force majeure infiniment respectable. [...] En principe, dans l'état actuel des choses le lauréat marié n'aura pas le droit d'installer son ménage à la Villa, où il n'a que son atelier...”¹¹

Besnard, contrario alla presenza delle donne a Villa Medici, come ci racconta nel suo romanzo “*Sous le ciel de Rome*”, aveva cercato, senza riuscirci del tutto, di eliminare la presenza di quei “*petits ménages discrets*”¹² che il suo predecessore Carolus-Duran¹³ aveva tollerato.

In questa situazione così precaria, Denys Puech frequentava col massimo zelo tutte le personalità di Roma per ottenere aiuti per la sua Accademia: dalla colonia francese, all'ambiente del Vaticano, alle personalità dell'arte e della cultura italiane o straniere.

C'era per esempio il problema delle mostre dei Pensionnaires, soppresse da Besnard e che non si potevano ripristinare, per mancanza di fondi. Fu

grazie all'opera di Puech e in virtù del generoso assegno dell'ambasciatore di Francia a Roma, M. Barrère, a favore dell'Accademia, che si poté organizzare la prima mostra dopo il 1914¹⁴.

Strohl-Fern

Tra le personalità del mondo della cultura, Puech frequentava Strohl-Fern¹⁵, di cui divenne buon amico. L'enigmatico personaggio, di cui ancor oggi si sa ben poco, viveva in una vasta proprietà confinante con Villa Borghese dove aveva fatto costruire una villa con una serie di studi destinati a ospitare artisti :

“...Parmis les amis qu'il [Puech] fréquentait à Rome, se trouvait un certain M. Strohl-Fern, Alsacien d'origine. Le père Strohl était un vieil original, économe jusqu'à l'avarice, mais, comme on le verra, très généreux dans ses vues. [...] La propriété où il s'était fixé, était située non loin de la Place du Peuple, sur les confins de la Villa Borghèse. [...] Poète, musicien, architecte, peintre et sculpteur, Strohl-Fern, réfugié dans cette poétique retraite, y vivait dans une bohème romantique et il aimait si bien les artistes que, pour mieux vivre dans leur société et les aider, il avait construit autour de la villa qui porte son nom, une dizaine de pavillons et ateliers. Très agé et voulant léguer sa fortune à des héritiers de son choix, il rédigea un premier testament où il faisait don de sa propriété à la France, à la condition qu'elle y construirait une Ambassade. Puech, qu'il consultait toujours, lui conseilla de changer cette clause trop précise, car elle aurait certainement fait contester le testament. Il fut donc spécifié que le don serait fait à la France, sous la clause qu'elle installe-

*rait sur le domaine, une institution d'utilité publique. Dans ses premiers entretiens avec Puech, Strohl-Fern avait bien témoigné de son vif désir de faire ce legs à l'Académie de France à Rome. Par malheur, à quelques mois près, l'Académie n'avait pas encore de personnalité civile...*¹⁶.

Secondo Alaux, Strohl-Fern aveva dunque espresso il desiderio di donare la sua villa all'Accademia di Francia a Roma e questa ipotesi era ancora considerata valida alla metà del secolo fino a quando Jacques Ibert¹⁷ in una lettera del 23 novembre 1950 à Albert Tournaire, Membre de l'Institut, puntualizza:

*“...mais la villa Strohl-Fern a été léguée par son propriétaire à l'Etat français, et non à l'Académie, ainsi que Puech en avait eu un moment l'espoir...”*¹⁸.

La domanda che mi venne spontanea nel leggere questo brano è semplice: perché se Strohl-Fern voleva donare la proprietà alla Francia, anche se non proprio all'Accademia di Francia a Roma, non veniva intanto incontro alle necessità primarie di questa offrendo qualche alloggio per i borsisti sposati? Gli affitti che Strohl chiedeva erano bassi, fatti proprio per le tasche degli artisti. Questa mia domanda non ha avuto risposta che qualche tempo dopo – come vedremo fra non molto – ma mi ha messo in allarme circa i buoni rapporti tra Strohl e l'Accademia (che prescindevano naturalmente da quelli personali con Puech) e ho cominciato di nuovo a dubitare di un lascito di libri alla nostra biblioteca.

Doni e lasciti

A questo punto della mia ricerca ho trovato un foglio con su scritto: *Relevé des dons et legs faits à l'Académie de France à Rome depuis le 1er octobre 1926*¹⁹. Nel vederlo si riaccese la fiammella dell'ottimismo e pensai di avere trovato una traccia del dono di Strohl-Fern. La data 1° ottobre 1926 ben si accordava con un lascito da parte di Strohl, ma quale non fu la mia delusione quando, scorrendo la lista dei doni, trovai solo date posteriori al 1928 e soprattutto non trovai il suo nome, tra quelli di:

1928 François Coty 100.000 franchi²⁰
Edmond de Rothschild, 20.000 franchi²¹
1929 John Henning Fry 100.000 franchi
(di cui 50.000 destinati alla biblioteca)²²
1934 M. George Grey Barnard, 75.000 franchi²³

per non tacere del lascito testamentario di Marmottan²⁴ che destinava una somma di cinquecentomila franchi all'Académie des Beaux-Arts, come capitale inalienabile, i cui interessi dovevano servire al finanziamento dell'Accademia di Francia a Roma. Ma come mai i doni partono tutti dal 1928?

L'autonomia amministrativa sarebbe stata accordata all'Accademia di Francia a Roma per decreto del Presidente della Repubblica Gaston Doumergue il 28 luglio 1927, retroattivo al 1° ottobre 1926 (Strohl-Fern era mancato il 19 febbraio 1927), grazie all'intervento di Edouard Herriot, *Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts* nel governo Poincaré dal 1926 al 1928, che Puech aveva opportunamente e puntualmente sensibilizzato.

Puech si mise subito in moto per

mettere al corrente di questo nuovo corso i possibili mecenati, e così ottenne i doni che abbiamo elencato. Quanto alla biblioteca, arricchita essenzialmente da doni o lasciti, sia istituzionali, (*Ministère des Beaux-Arts*) sia privati, come quello curiosissimo di un certo Capitano di vascello Garnault, di Nizza, che offrì una copia dell' *Histoire de la trompette marine...* seguito da *Tempérament, son histoire et son influence dans la musique du XVIIIe s.* o da altri più affini allo spirito della collezione, da parte di Ferdinand Bac²⁵ di cui abbiamo quasi venti titoli tra i quali, *La Volupté romaine*, *Le Secret de Talleyrand*, *Promenades dans l'Italie nouvelle: Florence-Gênes-Venise- Milan*, *La Princesse Mathilde sa vie et ses amis*, i suoi studi su Winckelmann e su Angelica Kauffmann ecc. ecc., di Boyer d'Agen²⁶ di cui abbiamo ancora *Mgr Joachim Pecci d'après la correspondance inédite (1838-1846)* con dedica dell'autore a Denys Puech e la *Palombella di Carpeaux* nella prima edizione del 1933, e soprattutto nel 1937 il lascito di Charles-Marie Widor, membro dell'Institut, che donò parte della propria biblioteca musicale alla biblioteca dell'Accademia di Francia a Roma²⁷. Lo stesso Jean-Paul Alaux²⁸ che offre alla biblioteca i suoi libri storici su Magellano, Vasco De Gama e Cristoforo Colombo. Ma soprattutto il lascito di cinquantamila Franchi di Fry da destinarsi alla biblioteca. Il direttore della rivista *Art et Décoration* fece dono alla biblioteca di dodici numeri della rivista, mentre quando venne richiesta all'amministrazione centrale una sovvenzione per l'abbonamento alla rivista "Construire" la risposta fu: "*non ci sono soldi*". Nel trovare tutte queste tracce di doni di libri, ho ripreso lena e pensato che prima o poi avrei trovato un biglietto, una lista, uno scritto

riguardante i libri di Strohl-Fern, quando di colpo mi sono imbattuta in una lettera che mi sembra interessante per il nostro argomento, di Denys Puech al *Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*:

"Rome, 3 Janvier 1929

Monsieur le Secrétaire Perpétuel et illustre confrère,

Il résulte de l'entretien que j'ai eu avec Monsieur de Beaumarchais [Ambasciatore di Francia in Italia] qu'il n'y a pas pour le moment de local libre à la Villa Strohl-Fern pour les ménages des Pensionnaires. L'Ambassadeur avait été mal renseigné, quand par lettre il offrait à l'Académie de loger des Prix de Rome. Peut-être pourra il y avoir des vacances vers le mois prochain. Mais rien de certain. Les trois ménages de la promotion qui va venir devront donc chercher



Veduta odierna della biblioteca

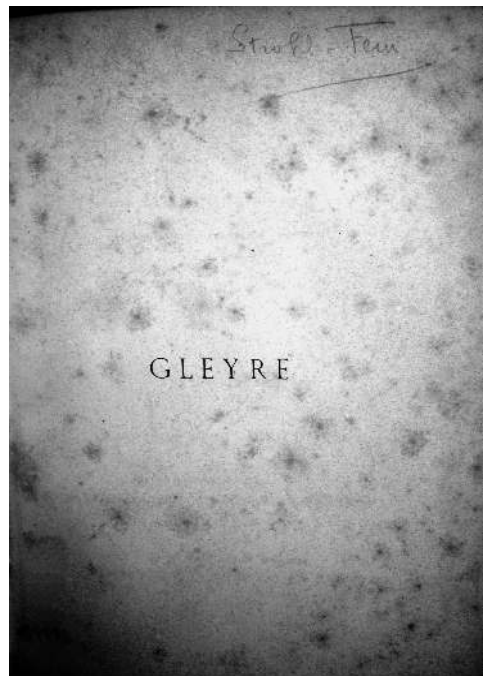
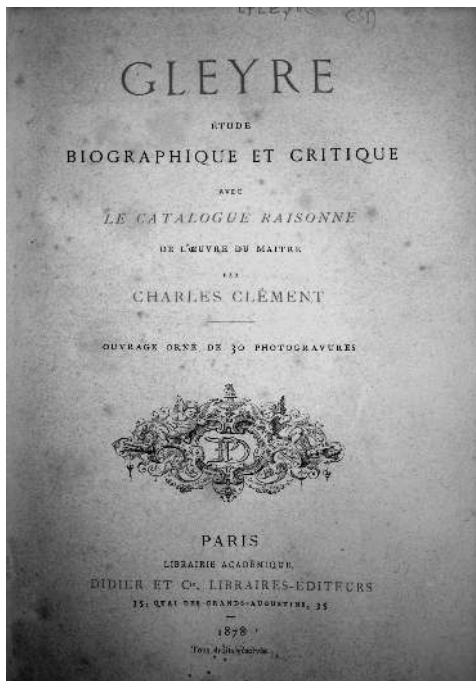
une demeure en Ville. Je vous envoie inclus une copie de la partie du testament qui confirme la donation de la Villa Strohl-Fern à la France. La pensée du donateur a toujours désiré voir servir sa Villa à la construction de l'Ambassade Française à Rome. Il voulait même préciser ce désir dans son testament, mais sur notre conseil et par crainte que cette précision ne put occasionner plus tard des ennuis il a laissé toute liberté à l'Etat Français sur ce point.

Mais il aurait vu avec beaucoup de peine un projet de transférer la Villa Médicis chez lui car il avait une grande animosité contre notre Académie que je n'avais pas pu lui faire oublier. Il prétendait que jadis à la Villa Médicis on avait fait courir le bruit qu'il était allemand parce que sur ses 28 locataires artistes, la majorité étaient des tedesques²⁹. [...]

Signé Denys Puech³⁰.

Conclusione

A questo punto le mie illusioni su un dono da parte di Strohl-Fern svanirono del tutto. Però la curiosità, che come la speranza è un sentimento tenace, era rimasta e il caso ha voluto che, nel mettere ordine in un certo deposito, invece di ricollocare i libri automaticamente, aprivo quelli con una rilegatura antiquata e ne controllavo la pagina del titolo. Un giorno sono rimasta folgorata perché, nell'aprire una monografia di Charles Clément su Charles Gleyre, il maestro dell'eclettico amico e vicino di casa di Denys Puech, [ill. p. 36] sull'antiporta ho trovato, vergata con calligrafia antica e con il più labile dei supporti, la matita, una tenue traccia del fantasma alla ricerca del quale ero stata per molte settimane: [ill. p. 36] il nome di Strohl-Fern.



Frontespizio e antiporta del volume su Gleyre, 1878, Biblioteca dell'Accademia di Francia, Roma

Note

¹ Didascalìa a firma di Ernest Hébrard (Parigi 1875-1933), architetto, Pensionnaire dal 1904 al 1908.

² Denys Puech (Gavernac, Aveyron, (F) 1854-1942), scultore, Premier grand Prix nel 1884 e direttore dal 1921 al 1933.

³ Albert Besnard (Parigi 1849-1934), pittore, Premier grand Prix nel 1874 e direttore dal 1913 al 1921.

⁴ ALAIN BESNARD, *Sous le ciel de Rome : souvenirs*. Ed. de France, 1925.

⁵ In: *La Revue des deux mondes*, 15 juillet 1941, p. 195.

⁶ ALAUX, JEAN-PAUL - Académie de France à Rome, Paris, Duchartre, 1933, p. 372.

⁷ In: *La Revue des deux mondes*, 15 juillet 1941, p. 196.

⁸ Archivi AFR, faldone 240, minutes, f. 70 e 71.

⁹ In: *La Revue des deux mondes*, 15 juillet 1941, p. 196.

¹⁰ Archivi AFR, faldone 239, f. 128 bis.

¹¹ ALAUX, JEAN-PAUL - Académie de France à Rome, Paris, Duchartre, 1933, p. 368-369.

¹² ALAUX, JEAN-PAUL - Académie de France à Rome, Paris, Duchartre, 1933, p. 352.

¹³ Carolus-Duran pseudonimo di Charles Auguste Émile Durand (1837-1917), pittore, direttore dal 1905 al 1913.

¹⁴ In: *La Revue des deux mondes*, 1° agosto 1941, p. 320 e 322.

¹⁵ Alfred Wilhelm Strohl-Fern (Sainte-Marie-aux-Mines [Alsazia] 1847- Roma 1927), mecenate e artista.

¹⁶ ALAUX JEAN-PAUL - Académie de France à Rome, Paris, Duchartre, 1933, p. 370.

¹⁷ Jacques Ibert (Parigi 1890-1962), compositore, direttore dell'Accademia di Francia a Roma dal 1937 al 1960.

¹⁸ AFR. Archivi. Faldone n° 343, Académie des Beaux-Arts, correspondance des directeurs.

¹⁹ Archivi AFR faldone 343, minutes, f. 3

²⁰ François Coty (Ajaccio 1874 - Louvenciennes, 1934), imprenditore e uomo politico.

²¹ Barone Edmond Benjamin James de Rothschild (Boulogne-sur-Seine 1845 - Boulogne-Billancourt 1934).

²² John Hemming Fry (Greene County (Ind.) 1860 - Coscob (Conn.) 1946), pittore.

²³ George Grey Barnard (Bellefonte (Penn.) 1863 - New-York 1938), scultore.

²⁴ Paul A.J. Marmottan (Parigi 1856-1932), storico.

²⁵ Ferdinand-Sigismond Bach, (Stuttgart 1859- Compiègne le 1952), scrittore disegnatore e caricaturista. Suo padre, Charles-Henri Bach, era figlio illegittimo di Girolamo Bonaparte e Ferdinand ha passato la prima parte della sua vita in Germania. Dopo il 1870, decise di trasferirsi in Francia dove cambiò il suo nome in Bac.

²⁶ Boyer d'Agén, Auguste-Jean Boyé, (detto) (Agén 1857-1945).

²⁷ Widor, Charles-Marie (Lione 1844- Parigi 1937), compositore e organista. Non ho a tutt'oggi trovato una lista della sua donazione.

²⁸ Alaux, Jean-Paul (1876-1955), autore dell'opera *Académie de France à Rome: ses directeurs, ses pensionnaires, Paris, Duchartre, 1933*. Pronipote di Jean Alaux, (1786-1864), pittore, direttore dell'Accademia di Francia a Roma dal 1847 al 1853.

²⁹ *Tedesques* : il termine non esiste in francese. Si tratta probabilmente di un italianismo.

³⁰ Arch. AFR faldone 240 f 3.



Il Viale Grande di Villa Strohl-Fern tra la pineta e il prato delle ginestre

La tomba e gli scritti editi di Strohl-Fern Tracce per una biografia intellettuale

Flavia Matitti

Bisogna guardare nella tomba come si guarda in una culla

Maurizio Fagiolo dell'Arco amava ricordare che Giorgio de Chirico teneva nel suo studio, appesa al cavalletto, una fotografia del fratello, Alberto Savinio, ritagliata dal "Corriere della Sera", che recava scritte le seguenti parole: "Bisogna guardare nella tomba come si guarda in una culla"¹.

Questa frase suggestiva, che rimanda all'enigma – tanto caro ai Dioscuri – della coincidenza tra la fine e l'inizio, mi è tornata in mente d'improvviso nel maggio 2006 mentre ascoltavo affascinata la conferenza su Alfred Strohl-Fern che Giovanna Caterina de Feo stava tenendo presso lo Studio Francesco Trombadori, sede dell'Associazione Amici di Villa Strohl-Fern. Nonostante la grande quantità di notizie inedite, o poco note, emerse in quella occasione, la personalità di Strohl-Fern restava infatti misteriosa e sfuggente, anzi Giovanna attraverso le diverse testimonianze dei contemporanei andava delineando una figura controversa: un benefattore e un mecenate per alcuni, un eccentrico mago Merlino, se non addirittura un negromante, per altri. Così quando, poco dopo, Giovanna mi invitò a partecipare con un intervento alla giornata di studio in onore di Strohl-Fern, che stava organizzando con Mara Folini all'Istituto Svizzero di Roma, pensai

che per cercare nuovi indizi sulla sua vita potesse essere utile iniziare proprio dando uno sguardo alla tomba. Tenendo dunque a mente la frase di Savinio come una sorta di viatico, con Giovanna siamo andate a fare visita alla tomba di Strohl-Fern, seppellito nel Cimitero Acattolico di Roma detto anche, comunemente, "Cimitero dei Protestanti", presso la Piramide di Caio Cestio a Testaccio².

La tomba di Strohl-Fern è composta da una base in travertino su cui poggiano, alla maniera antica, una colonna in marmo spezzata e, davanti, un medaglione-ritratto in bronzo, eseguito dallo scultore francese Denys Puech, all'epoca direttore dell'Accademia di Francia a Roma³. La base reca incisa una croce latina⁴ al di sotto della quale si legge la seguente iscrizione:

ICI REPOSE
G.[GUILLAUME] ALFRED STROHL-FERN
ARTISTE
PROTECTEUR DES ARTISTES
NÉ EN FRANCE
À SAINTE-MARIE AUX MINES
DÉCÉDÉ À ROME
LE IXX FÉVRIER MCMXXVII
A L'ÂGE DE LXXX ANS

Dal suo testamento⁵ sappiamo che era nato il 4 maggio 1847 a Sainte-Marie-aux-mines, nel dipartimento dell'Alto-Reno.

Nel ritratto posto sulla tomba Strohl-Fern è immortalato come appare nell'unica fotografia finora nota⁶,



Monumento funebre di Strohl-Fern, nel Cimitero Acattolico di Roma. Photo by kind permission of the Non-Catholic Cemetery (Cimitero Acattolico) Rome

anziano e con la lunga barba fluente che gli incornicia il volto⁷. A differenza della fotografia, però, dove figura a capo scoperto, nel medaglione-ritratto ha in testa un berretto basco, considerato allora il tipico copricapo degli artisti, e non il berretto di lana nera a maglia (una specie di papalina) col quale, secondo quanto riferito da Antonio Baldini, lo si vedeva passeggiare nella Villa⁸.

Probabilmente si tratta di una scelta iconografica dettata dal desiderio di rendere subito evidente, e anche di rafforzare visivamente, quello *status* di “artista, protettore degli artisti”, che l'iscrizione posta sulla tomba ha il compito di tramandare ai posteri.

Ma evidentemente cercare di far luce sulla personalità di Strohl-Fern, attraverso gli indizi deducibili osservando la tomba, non è sufficiente, mentre ulteriori informazioni si possono ricavare dai suoi scritti.

Alfred Strohl-Fern attraverso gli scritti

Nel 1926 Strohl-Fern pubblica a sue spese presso “L'Universale” Tipografia Poliglotta due volumetti, uno è la commedia dal titolo *La revanche de Georges Dandin*, l'altro è un racconto di Natale intitolato *Au dessus de la guerre*⁹. Lo stesso anno nel redigere il proprio testamento, col quale dona tutte le sue proprietà alla Francia, Strohl-Fern pone allo Stato francese anche alcune condizioni, tra cui quella di far pubblicare i suoi manoscritti, prose e poesie¹⁰. In ottemperanza alle volontà di Strohl-Fern, scomparso il 19 febbraio 1927, nel 1928 vedono quindi la luce altri cinque volumetti di scritti, pubblicati presso la stessa tipografia, probabil-

mente in una tiratura molto limitata, visto che oggi appare assai difficile rintracciarli sia nelle biblioteche italiane che in quelle francesi.

Grazie alle ricerche effettuate per l'occasione, tuttavia, un settimo scritto, dal titolo *Le crâne allemand*, si aggiunge ai sei volumetti in 8° finora noti, elencati per la prima volta in appendice al catalogo della mostra *Gli artisti di Villa Strohl-fern* (1983) e conservati presso la Biblioteca dell'Accademia di Francia a Villa Medici¹¹.

Anche la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e la Biblioteca Nazionale di Firenze conservano, ciascuna, cinque volumetti e siccome al momento gli scritti editi di Strohl-Fern risultano essere sette in tutto (tra poesie, racconti, alcune commedie e due saggi relativi alla Società delle Nazioni), si può affermare che nessuna biblioteca possiede la serie completa.

I cinque volumetti pubblicati postumi sono usciti tutti nel 1928. Alcuni dei testi che vi sono contenuti recano una data, ma per gli altri risulta difficile stabilire quando e dove furono scritti. Tutte le opere di Strohl-Fern sono state stampate presso una tipografia privata, “L'Universale” Tipografia Poliglotta di Orestano & Travaglia, che si trovava in via di Villa Ruffo 6, a pochi metri dall'ingresso di Villa Strohl-Fern¹². I volumi pubblicati postumi recano anche l'indicazione dell'editore, H. Vuillet, una libreria francese che si trovava al numero 40 di via del Babuino¹³.

Lo spazio a disposizione non permette un'analisi approfondita dei singoli testi, per cui si è preferito fornire in appendice un'accurata catalogazione dei volumetti, ordinata per generi e con l'indicazione delle biblioteche in cui si conservano, e qui di seguito

riassumere molto brevemente i contenuti di ciascuna opera, evidenziando alcuni dei temi affrontati da Strohl-Fern.

Due racconti pacifisti

Iniziamo dunque da uno dei due testi che lo stesso Strohl-Fern ha dato alle stampe nel 1926: il racconto intitolato *Au dessus de la guerre. Journal d'un prisonnier de l'avalanche*. Il racconto, che si apre con la lettera scritta dal luogotenente-aviatore Henri Dumont il 1° settembre 1915 dalla Val Furba (Alta Valtellina), indirizzata “À Monsieur ALFRED FERN, artiste peintre” è preceduto da una nota che spiega:

“Questo racconto di Natale fu scritto durante la guerra, verso la fine dell'anno 1915. E' dedicato ai bambini delle due razze nemiche. Possa questo semplice racconto commuovere, scuotere le loro coscienze e donar loro il desiderio di stringersi la mano, come le povere vittime della valanga.

ALFRED STROHL-FERN
Villa Strohl-Fern-Rome (X)”.¹⁴

Vi è poi anche una nota conclusiva, che posta alla fine del racconto ne riassume il significato morale:

“Questo racconto di Natale fu scritto durante la guerra, verso la fine dell'anno 1915.

Due soldati nemici sono stati separati dal mondo da una valanga, ma questa forza cieca, che li separa dall'umanità, li avvicina in una comune sofferenza... muoiono di fame, stringendosi la mano. La valanga brutale ha avuto ragione dell'odio”.

Come si diceva il racconto inizia con una lettera indirizzata a Monsieur Alfred Fern “artista pittore”, inviata il 1° settembre 1915 da Henri Dumont, luogotenente aviatore, in servizio nell'aviazione franco-italiana in ricognizione sul fronte alpino. Nella lettera Dumont si scusa con l'amico per non aver avuto neppure il tempo di salutarlo e lo prega di mettere ordine nel suo atelier, dove ha lasciato diversi paesaggi realizzati da studi eseguiti nel 1913 al Passo del Bernina¹⁵. Una nota, posta in calce alla lettera, spiega poi che il destinatario, cioè Strohl-Fern, la ricevette nel mese di settembre e da allora di Monsieur Henri Dumont non si ebbero più notizie.

Il racconto prosegue in forma di diario scritto da Dumont, il quale nel frattempo è rimasto bloccato in alta montagna da una valanga insieme a un nemico, un soldato tedesco, il caporale Fritz Fleischmann. I due trovano riparo in una grotta già occupata in tempo di pace da un gruppo di artisti di Monaco, che vi hanno lasciato molti viveri e materiale per disegnare. Anche il caporale Fleischmann, bavarese, si rivela essere un pittore di talento, che ha esposto le sue opere a Parigi. I due naturalmente fraternizzano e siccome da settembre riescono a sopravvivere fino a Natale, fanno insieme l'albero e il tedesco realizza un angelo con la carta stagnola che avvolgeva delle tavolette di cioccolato e in una mano gli mette un cartiglio con l'iscrizione evangelica:

GLOIRE SOIT À DIEU
AU PLUS HAUT DES CIEUX
PAIX SUR LA TERRE
PARMI LES HOMMES

I due moriranno insieme, di freddo, proprio durante la notte tra il 24 e il 25 dicembre 1915. Il racconto si conclude spiegando che alla fine dell'estate del 1930 (si ricordi che il testo è stato pubblicato nel 1926) dei turisti, andando a fare un'escursione in alta montagna, scoprono nella grotta due corpi sdraiati vicini, uno con indosso l'uniforme francese, l'altro tedesca. Il soldato francese aveva accanto a sé il manoscritto da cui è tratta la storia.

Il valore simbolico del Natale, così come la frase evangelica: “Gloria a Dio nell'alto dei cieli, Pace sulla terra tra gli uomini”, posta a coronamento dell'albero, compaiono anche nell'altro racconto di Strohl-Fern, dal titolo *Le crâne allemand son incontestable supériorité. Conférence du Baron Conrad von Hochdroben*, pubblicato postumo nel 1928, senza dubbio il testo più drammatico di Strohl-Fern. Anche questa storia si svolge tra il 24 e il 25 dicembre di un anno imprecisato, ma se è corretto riconoscere Strasburgo nella città immaginaria di Stolzenhausen, allora il racconto appare ambientato nel periodo in cui la città alsaziana era sotto la Germania.

La vicenda è narrata in prima persona dal protagonista, il professore Plainpalais, figura nella quale sembrano riflettersi esperienze e stati d'animo di Strohl-Fern. Il racconto inizia con il professore che ricorda di aver lasciato la sua città, Ginevra, nel mese di novembre per andare a tenere un corso di grammatica comparata delle lingue latine presso l'Università di Stolzenhausen. Il mattino del 24 dicembre riceve l'invito a seguire una conferenza del barone Conrad von Hochdroben, professore di anatomia nella stessa Università, sul tema: “Il cranio tedesco comparato ai crani

latini, slavi e anglo-sassoni. La sua incontestabile superiorità”. Incuriosito dall'argomento e soprattutto dalla fama goduta in patria dall'oratore, il professore Plainpalais si reca alla conferenza, che si svolge in una sala riservata della birreria Krokodil. Trova il barone Conrad von Hochdroben, un uomo dalla lunga barba quadrata simile ai personaggi ritratti nei monumenti assiri del British Museum, seduto con una trentina di rappresentanti dell'alta società della città. Davanti a sé sulla tavola ha allineato alcuni crani umani. Il racconto prosegue riferendo la delirante conferenza, senza risparmiare commenti e osservazioni ironiche e pungenti sulla mentalità tedesca.

Finita la conferenza il barone invita Plainpalais ad andare a cena da lui, perché non vuole che passi da solo la sera di Natale, e aggiunge, mentre il professore lo ascolta esterrefatto: “è un bene che voi vediate una festa di Natale in Germania, poiché il Natale è una festa veramente, essenzialmente tedesca”¹⁶. Il professore accetta e arrivato a casa del barone è subito impressionato dal fatto che negli addobbi natalizi prevalgano simboli guerrieri. Cannoni in cioccolato, aeroplani, dirigibili, sottomarini fatti da biscotti o in pan di spezie ornano l'albero, alla cui sommità figura l'iscrizione: “Gloria a Dio nell'alto dei cieli e pace sulla terra agli uomini di buona volontà”. Soprattutto il professore è colpito dal sinistro contrasto tra l'angelo che tiene il cartiglio e gli armamenti che decorano l'albero. Il figlio del barone, Willy, un bambino di otto anni, riceve in dono una uniforme e, indossatala, inizia a marciare per la casa e a cantare inni di guerra contro l'Inghilterra in un crescendo bellicoso che coinvolge

tutta la famiglia. Alla fine la madre riesce a metterlo a letto e il professore si congeda. Il bambino però, sovraeccitato, ha gli incubi e si sveglia di notte. Va nel salone e ha una visione orrenda: l'albero di Natale gronda sangue, tutto il pavimento è già inondato, e in cima all'albero la figura di Caino ha preso il posto dell'angelo, che giace in terra. Terrorizzato il giorno dopo non vuole più indossare la divisa. Il padre, irato, gli dà uno schiaffo così forte che il bambino cade a terra. Morirà qualche ora dopo, nel suo letto, proprio il 25 dicembre. Il barone impone alla moglie di non dire nulla e il medico nel constatare il decesso lo attribuisce a meningite. Il racconto si conclude con l'agghiacciante descrizione del barone che, di ritorno dai funerali del figlio, si reca in birreria e come se nulla fosse accaduto tende il boccale alla più bella delle cameriere.

Due scritti politici

Si conoscono di Strohl-Fern anche due scritti politici, datati entrambi 1° febbraio 1919, pubblicati postumi in un unico volumetto dal titolo *Université de la Société des Nations. L'internationalisation du Rhin* (1928). In questi scritti Strohl-Fern affronta due temi allora di grande attualità. Il 1919 infatti è l'anno della Conferenza di Pace che conclude la prima guerra mondiale (fra l'altro con la restituzione alla Francia dell'Alsazia) e pone le basi per la creazione della Società delle Nazioni.

Nel primo scritto, *Université de la Société des Nations*, Strohl-Fern sostiene che la futura Società delle Nazioni dovrà agire soprattutto come autorità scientifica e forza morale, occorrerà perciò fondare una Università in cui

l'insegnamento della storia, in particolare, sia imparziale, ossia in grado di calmare gli animi, non di infiammarli riaprendo le ferite che dividono le varie nazioni. L'insegnamento della storia dovrà perciò essere unificato, uguale in tutti i paesi, per evitare scontri futuri. Del resto, osserva, se non si riesce a trovare un accordo sulla storia, non si riuscirà neppure a redigere un Codice di Diritto internazionale. Gli statuti dell'Istituto Internazionale di Agricoltura, fondato a Roma dal compianto Lubin¹⁷ – continua Strohl-Fern – potrebbero servire come modello per la creazione di questa Università, la cui sede potrebbe essere Ginevra, città che in occasione del primo congresso della pace nel 1867 Garibaldi chiamò “la Roma dell'intelligenza”. Nel secondo scritto, *L'internationalisation du Rhin*, sostiene che l'internazionalizzazione del Reno dovrebbe essere garantita dalla Società delle Nazioni.

Non conosciamo la destinazione di questi scritti, rimasti inediti fino alla morte di Strohl-Fern, ma in Italia, col diffondersi di quel sentimento di delusione – di “vittoria mutilata” – seguito alla firma del Trattato di Pace con la Germania a Versailles, questa visione del mondo, ispirata agli ideali di pace e internazionalismo, non era certo destinata a divenire popolare.

Le commedie

Attraverso i racconti e i saggi finora analizzati è emerso soprattutto il lato serio, grave, austero del carattere di Strohl-Fern, mentre le sue commedie – se ne conoscono tre in tutto, ma non sappiamo quando siano state scritte – rivelano un uomo spiritoso e gaio. La loro lettura, infatti, risulta piacevole e

divertente, anche perché, nella migliore tradizione del teatro francese, sono basate su continui equivoci, colpi di scena, improvvise agnizioni.

La revanche de Georges Dandin. Comédie fantaisiste en deux actes esce nel 1926, ancora vivo Strohl-Fern, ed è l'unico volumetto illustrato da una foto dell'autore. La dedica, posta accanto alla fotografia, recita:

à Monsieur JEAN BAPTISTE POQUELIN
DE MOLIÈRE
je dédie cette petite comédie.
Hommage respectueux
De son très humble et très obéissant
Serviteur
Georges Dandin

Il protagonista, Georges Dandin, appare anche come una sorta di *alter ego* di Strohl-Fern, come già lo era stato per Molière. Tra i personaggi della commedia, infatti, Dandin è descritto come un uomo di lettere di quarantacinque anni, un campagnolo buono e intelligente, che si considera uno scettico, ma in realtà è un credulone, convinto che gli altri siano tanto onesti quanto lui. Così, probabilmente, si vedeva lo stesso Strohl-Fern.

La scena si svolge nei pressi di Parigi, nella villa di Dandin, il quale fa il commediografo e trascorre le notti a scrivere versi e *pièces* teatrali, ammirando sopra ogni altri Molière. Dandin, che sa di portare lo stesso nome del personaggio di un cornuto nell'omonima commedia di Molière, sta scrivendo appunto *La rivincita di Georges Dandin*, ma si lamenta che il lavoro procede a rilento. Quando poi scopre il tradimento di sua moglie con il cugino, usa la vicenda per la sua commedia e si prende anche una bella rivincita, perché mentre il Dandin di Molière si suicida lui, che grazie a una

cinepresa ha filmato il tradimento, costringe il cugino recalcitrante e la moglie a sposarsi mentre lui torna libero.

In *Les bains de mer. Comédie en trois actes* (1928), l'azione ha luogo nella spiaggia di Haute-Lame in Bretagna, dove vanno in vacanza due giovani coppie borghesi. I due uomini, amici fra loro, si sono sposati, ciascuno all'insaputa dell'altro e ciascuno corteggerà, senza saperlo, la moglie dell'altro. Saranno proprio le due sagge mogli a rimettere le cose a posto. Come se non bastasse, in questa spumeggiante commedia degli equivoci, una delle due coppie, per poter accedere all'esclusivo club nautico del posto, ha finto di appartenere all'aristocrazia russa (e perciò subisce l'assalto di un gruppo di nichilisti che gli fanno firmare un foglio il cui contenuto, essendo scritto in russo, non capiscono), mentre l'altra alla nobiltà francese. Anche questa finzione verrà infine smascherata.

La commedia *La terrine et le saxhorn* (1928) si svolge invece tutta nella sala da pranzo di un appartamento borghese in una cittadina, non meglio identificata, della provincia francese. Moglie e marito non vanno d'accordo. Lui è un rubicondo salumiere che ama i piaceri della tavola e impazzisce per le terrine di *foie gras*, mentre lei ama la musica e la poesia e lo trova volgare. Si lamenta di essere incatenata a vita alla terrina come Prometeo alla sua roccia. Decide allora di consolarsi con un cerimonioso capitano venuto ad abitare al piano sopra il loro, ma intanto la sua cuoca ha intrecciato una relazione con l'attendente del capitano, che suona il saxhorn e lo lascia sbadatamente in giro. La situazione si complica perché il marito, trovandolo, crede che la moglie lo tradisca con l'attendente, il quale però alla fine,

dopo una serie di colpi di scena, risulterà colpevole solo di essersi mangiato sotto il tavolo una delle preziose terrine di *fois gras*, che il marito si faceva inviare da Strasburgo. Tra moglie e marito torna la pace.

Le poesie

Infine il volumetto più corposo è quello che riunisce, come recita il titolo, *Poésies légères. Satires-Apologues. Poésies patriotiques. Poésies philosophiques*, uscito postumo nel 1928. Non si sa se questa divisione in quattro sezioni sia opera dello stesso Strohl-Fern o dell'ignoto curatore dei suoi manoscritti. Tranne qualche eccezione, comunque, le poesie, una quarantina, non sono datate.

Questi componimenti, anche per le informazioni che possono fornire sulla formazione culturale di Strohl-Fern, meriterebbero senz'altro un'analisi assai più approfondita di quella consentita dal breve spazio di questa relazione, ma per dare almeno un'idea dei diversi temi affrontati nella raccolta varrà la pena elencare alcuni titoli.

Nella sezione *Poésies légères*, per esempio, incontriamo poesie dedicate a *Les sirènes*, *Les fraises*, *La Madone*, *A une petite amie*, *A une vieille amie*, *Impénétrable*, *Regrets sceptiques*, *Regrets gourmands*, *Vain soupir*. In quella che va sotto il nome *Satires-Apologues* sono raggruppate, oltre a un nucleo di poesie sugli animali, altre di contenuto morale come *Les deux voisins*, parabola sulla Germania e la Francia incapaci di andare d'accordo; *Les deux tyrans*, riflessione sulla tirannia della Moda; *Dégustation*, con l'Eterno che vuole verificare l'effetto di ciascuna religione sull'anima umana, ma alla

fine non riuscendo a scoprire differenze tra ebrei, maomettani, cattolici e protestanti, conclude che:

*Aucun ne me connaît, chacun, à sa manière,
Veut monopoliser ma Divine Lumière.
Et, croyant détenir l'Unique Vérité
Prouver au monde entier sa supériorité
En imposant partout même façon de croire
Au nom d'un Verbe obligatoire.
Chacun soutient SON Dieu, combat
avec fureur
Et se fait assassin pour défendre
l'Erreur.
Mais tout Dogme est en somme
Imaginé par l'homme,
Et les religions
Sont ses inventions¹⁸.*

Nella sezione *Poésie patriotiques* spicca *L'Alsace*, un frammento che reca luogo e data della stesura: "Strasbourg, mai 1869". Strohl-Fern, nato nel 1847, aveva allora 22 anni. Due anni più tardi, a seguito della guerra franco-prussiana, l'Alsazia verrà annessa alla Germania.

Infine la sezione *Poésie philosophiques* accoglie componimenti dai titoli più vari, da *Gaîté de clown* a *Fleur du mal*, da *Autopsychologie* a *Indifférences*, da *Individualisme* a *Thesaurus poeticus*. Ma forse la poesia che meglio rappresenta il carattere e il pensiero di Strohl-Fern è quella intitolata *Stoïcisme sceptique*:

*J'attends la Mort, avec le fatal stoïcisme
D'un boeuf, que des bouchers mènent
à l'abattoir:
A quoi bon m'étaler en un plaintif
lyrisme...
Se plaindre c'est déchoir.*

*Cependant, si gémir servait à quelque chose,
Je casserais le Ciel de mon gémissement;...*

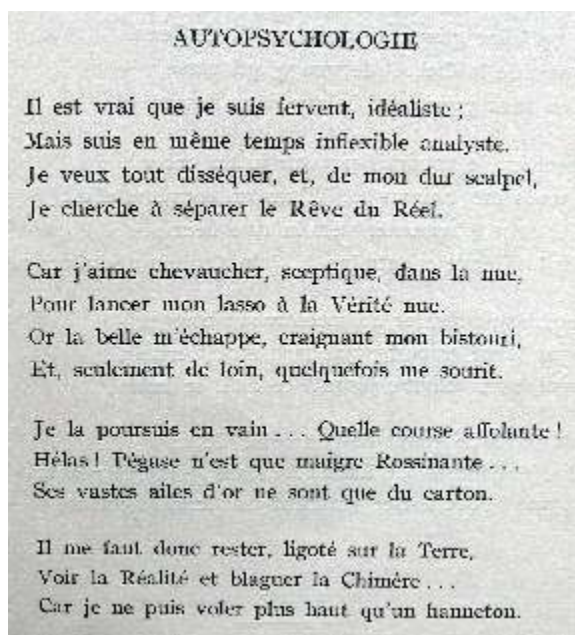
L'ALSACE

(FRAGMENT)

Quel beau pays que notre Alsace,
 Regardez ces riches moissons,
 Ces hautes perches où s'enlacent
 Les pâles grappes des houblons,
 Et ces coteaux couverts de vignes
 Donnant un vin si généreux,
 Et ces forêts aux sombres lignes
 De noirs sapins montant aux cieux.
 Puis ces vieux châteaux de grès rouges
 Couronnant les sommets des Vosges,
 De là les fiers barons pillards
 Rançonnaient pauvres campagnards.
 Là-bas au milieu de ces plaines,
 Brille comme un ruban d'argent
 Au travers des forêts de chênes
 Le Rhin... Impétueux, puissant,
 Sans s'arrêter en vains méandres
 Comme la Seine aux contours tendres,
 Le vieux géant tout d'un effort,
 Tend son chemin, droit vers le Nord.
 Son flot d'un vert un peu blanchâtre,
 Enorme torrent de glacier,

Roule, rapide, opiniâtre,
 Dans son profond lit de gravier...
 ... Il défend notre frontière,
 Mais ce n'est pas bien nécessaire,
 Contre ces Allemands penseurs,
 Aux regards si bleus, si rêveurs.
 Cette nation pacifique
 Ne fait guère de politique,
 On les voit souvent tout le jour,
 Assis à l'entour d'une table,
 A culotter avec amour
 La longue pipe inculottable
 En porcelaine de Würzburg.

Strasbourg, mai 1899.



*Mais ça ne sert à rien ?... Effeignons une
rose,
Philosophiquement.*

*Puis enveloppons-nous du froid
manteau stoïque,
Qui ne réchauffe pas... On grelotte
dedans
En niant qu'on a froid... Or je suis un
sceptique
Qui croit...au mal de dents¹⁹.*

L'immagine di Strohl-Fern che si è venuta delineando attraverso la lettura dei suoi scritti è dunque quella di un uomo, uno stoico-scettico e un pacifista idealista, che si ostina a credere nella fratellanza tra i popoli, animato da un sentimento profondamente cristiano, contrario a ogni forma di dogmatismo.

Note

¹ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. La tragedia dell'infanzia*, quaderno stampato per gli amici di Casimiro Porro, Milano 2001, pp. 26-27.

² Sul cimitero, dove sono sepolti poeti, artisti, musicisti, studiosi e diplomatici – tra i quali John Keats, Percy Bysshe Shelley, Gottfried Semper, Hans von Marees, Karl Brjullov, Antonio Gramsci e Carlo Emilio Gadda, si veda: J. Beck-Friis, *Il Cimitero Acattolico di Roma. Guida per i visitatori*, Malmö 1956. Nella pianta allegata alla guida la tomba di Strohl-Fern è la n. 55. Vedi anche: C. Huemer, *Chi fu... Alfred Strohl-Fern (1847-1927)*, in “Amici del Cimitero Acattolico a Roma”, newsletter n. 1, anno 2006 p. 2 (www.cemeteryrome.it).

Nell'attuale *The Protestant Cemetery Catalogue*, www.acdan.it/prot-cem/work/pcfr.html, risulta catalogata nel modo seguente: “Stone 691 Zona Prima”. Nell'Archivio del Cimitero non si

conservano notizie relative a Strohl-Fern e all'autore del medaglione. Sono grata per queste informazioni ad Amanda Thursfield, direttore del Cimitero Acattolico di Roma.

³ Il medaglione-ritratto è firmato e datato sul recto: "D. PUECH F. [Fecit]/ Rome 1928" (l'ultima cifra non è chiaramente leggibile, potrebbe trattarsi anche del 1929). Nel 1910 a Rodez, in Francia, è stato inaugurato il Musée des Beaux-Arts Denys Puech, ospitato in un edificio progettato appositamente dall'architetto André Boyer. Il museo è sorto per volontà dell'artista, che ha donato alla Città un fondo importante di sculture e disegni. Puech (1854-1942), stimato ritrattista ma in fondo esponente di uno stile accademico e tradizionale, è stato Grand Prix de Rome e uno degli scultori ufficiali della III Repubblica. Durante la ricerca si è tentato più volte, ma senza successo, di contattare lo staff del museo.

⁴ La presenza della croce permette di affermare che Strohl-Fern fosse di religione cristiana, con ogni probabilità protestante.

⁵ *Gli artisti di Villa Strohl-Fern*, catalogo della mostra a cura di L. Stefanelli Torossi, presentazione di A. Trombadori, Roma, Galleria Arco Farnese, 28 aprile – 10 giugno 1983, Roma 1983, pp. 123-124.

⁶ La fotografia si trova nel volumetto scritto da Strohl-Fern, dal titolo *La revanche de Georges Dandin*, pubblicato nel 1926.

⁷ Denys Puech conosceva personalmente Strohl-Fern, tuttavia il ritratto appare eseguito sulla base della fotografia.

⁸ A. BALDINI, *Villa Strohl Fern ovvero Merlino in pantofole*, in "L'Illustrazione Italiana", Milano, a. XLVI, n. 37, 14 settembre 1919, p. 274. Baldini ricorda anche che Strohl-Fern, quando raramente usciva dalla Villa, indossava un gran cappello a larghe falde. Inoltre osserva che l'insegna di Strohl-Fern, posta all'esterno della sua dimora, è "un aspide che si torce sotto una saetta", col motto

Eclair ne broies, tradotto in italiano "fulmine non fulmini" da Antonello Trombadori, *Villa Strohl-Fern*, in "Strenna dei Romanisti", Roma 1982, vol. 43, pp. 530-543. Si segnala che il motto è utilizzato dal giornalista e scrittore Angelo Piccioli (1886-1945) nel titolo del volume – una raccolta di scritti pubblicati dal 1917 al 1928 – *Eclair ne broies. Pagine d'azione* (Tripoli 1929). Come scrive l'autore: "Questo libro si inizia con le accorate e amare pagine che io andavo pubblicando a Roma, dopo Caporetto, su fogli nazionalisti, e si chiudono con le iscrizioni commemorative da me dettate [...] per celebrare alcuni dei memorabili, e diciamo pure storici, avvenimenti accaduti in Libia negli ultimi anni [...]". Viene da chiedersi se anche Piccioli, che da Roma si era poi trasferito in Libia, non sia stato tra i frequentatori di Villa Strohl-Fern. Le sue idee, comunque, basate sul nazionalismo, il colonialismo e il razzismo fascista, sono agli antipodi di quelle di Strohl-Fern.

⁹ È lecito supporre che questi due testi, dati per primi alle stampe, fossero anche quelli ai quali Strohl-Fern teneva di più, o che forse giudicava più adatti a rappresentarlo sia come narratore che come commediografo.

¹⁰ Il testamento è pubblicato in *Gli artisti di Villa Strohl-Fern...cit.*, p. 124.

¹¹ *Gli artisti di Villa Strohl-Fern...cit.*, p. 124. Sono grata alla dott.ssa Maria Teresa de Bellis per aver agevolato in ogni modo la consultazione dei testi di Strohl-Fern conservati presso la Biblioteca dell'Accademia di Francia a Roma – Villa Medici.

¹² *Guida Monaci. Guida commerciale di Roma e Lazio, industriale, amministrativa e religiosa*, Roma 1928-29, p. 1062.

¹³ *Guida Monaci...cit.*, pp. 904, 1602.

¹⁴ I testi pubblicati da Strohl-Fern sono tutti in francese. Quando, come in questo caso, i brani citati non sono dati in lingua originale ma tradotti in italiano, la traduzione è a cura dell'autrice.

¹⁵ Non sappiamo se l'Henri Dumont del racconto sia realmente esistito, probabilmente no, ma è evidente che la sua storia riflette le vicende dolorose di tanti artisti stranieri residenti a Villa Strohl-Fern, che allo scoppio della prima guerra mondiale hanno dovuto abbandonare il loro atelier e andare a combattere. Occorre poi notare che esiste un pittore francese di nome Henri Dumont (1859-1921), che sposò Ellen André (1857-1925), modella di Manet, Renoir e altri artisti della cerchia degli Impressionisti, ma i suoi dati anagrafici permettono di escludere che lo si possa identificare col giovane protagonista del racconto. A Villa Strohl-Fern, inoltre, non c'è traccia del passaggio di un pittore con questo nome. La stessa incertezza vale per il pittore tedesco Fritz Fleischmann, l'altro protagonista del racconto.

¹⁶ L'affermazione nel testo è accompagnata dalla nota seguente, in cui si spiega di aver letto in un quotidiano tedesco che il Natale è una festa tipicamente tedesca: "Weinachten ist ein spezifisch deutsches Fest (lu dans un journal allemand)".

¹⁷ Si ricorda che Villa Lubin, sede dell'Istituto Internazionale di Agricoltura, ideato da David Lubin (1849-1919), sorge quasi di fronte all'ingresso di Villa Strohl-Fern.

¹⁸ "Nessuno mi conosce, ciascuno, alla sua maniera, / Vuole monopolizzare la mia luce divina / E, credendo di detenere l'Unica Verità / Prova al mondo intero la sua superiorità / Imponendo ovunque lo stesso modo di credere / In nome di un Verbo obbligatorio. / Ciascuno sostiene il suo Dio, combatte con furore / E si fa assassino per difendere l'Errore. / Ma ogni Dogma è insomma / Immaginato dall'uomo, / E le religioni / Sono le sue invenzioni".

¹⁹ "Aspetto la Morte, col fatale stoicismo / Di un bue, che dei macellai conducono al mattatoio / A che scopo sfoggiare un lamentoso lirismo... / Compiangersi è uno strazio. / Tuttavia, se gemere servisse a qualche cosa, / Spaccherei il Cielo coi

miei gemiti:... / Ma ciò non serve a niente?... Sfogliamo una rosa, / Filosoficamente. / Poi avvolgiamoci nel freddo mantello stoico, / Che non riscalda... Ci si trema dentro / Negando che si ha freddo... Ora sono uno scettico / Che crede... al mal di denti".

Catalogazione degli scritti editi di Strohl-Fern

Flavia Matitti

Abbreviazioni:

Afr – Académie de France à Rome

Bncf - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Bncr - Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

RACCONTI

Titolo: *Au dessus de la guerre. Journal d'un prisonnier de l'avalanche. Conte de Noël aux enfants de France et d'Allemagne.*

Luogo di pubblicazione: ---

Luogo di stampa: Roma

Editore: ---

Tipografia: "L'Universale" Tipografia Poliglotta

Data: 1926

Formato: 8

Pagine: 43

Collocazione: Afr. 848.912 STRO 01.



Titolo: *Le crâne allemand son incontestable supériorité. Conférence du Baron Conrad von Hochdroben.*

Luogo di pubblicazione: Roma

Luogo di stampa: Roma

Editore: H. Vuillet

Tipografia: "L'Universale" Tipografia Poliglotta

Data: 1928

Formato: 8

Pagine: 70

Collocazione: Bncf. 17159.11; Bncr. 351.M.28,1



COMMEDIE

Titolo: *La revanche de Georges Dandin.*

Comédie fantaisiste en deux actes

Luogo di pubblicazione: ---

Luogo di stampa: Roma

Editore: ---

Tipografia: "L'Universale" Tipografia Poliglotta

Data: 1926

Formato: 8

Pagine: 52

Collocazione: Afr. 848.912 STRO 04.



Titolo: *La terrine et le saxhorn*

Luogo di pubblicazione: Roma

Luogo di stampa: Roma

Editore: H. Vuillet

Tipografia: "L'Universale" Tipografia Poliglotta

Data: 1928

Formato: 8

Pagine: 70

Collocazione: Afr. 848.912 STRO 05; Bncf. TH.4.C.1288;

Bncr. 331.L.48.7



Titolo: *Les bains de mer. Comédie en trois actes*

Luogo di pubblicazione: Roma

Luogo di stampa: Roma

Editore: H. Vuillet

Tipografia: "L'Universale" Tipografia Poliglotta

Data: 1928

Formato: 8

Pagine: 69

Collocazione: Afr. 848.912 STRO 02; Bncf. TH.4.C.1287;

Bncr. 331.L.49.4



SAGGI

Titolo: *Université de la Société des Nations.*

L'internationalisation du Rhin.

Luogo di pubblicazione: Roma

Luogo di stampa: Roma

Editore: H. Vuillet

Tipografia: "L'Universale" Tipografia Poliglotta

Data: 1928

Formato: 8

Pagine: 10

Collocazione: Afr. 848.912 STRO 06; Bncf. 17165.13;

Bncr. 351.L.188.12



POESIE

Titolo: *Poésies légères. Satires-Apologues. Poésies patriotiques.*

Poésies philosophiques

Luogo di pubblicazione: Roma

Luogo di stampa: Roma

Editore: H. Vuillet

Tipografia: "L'Universale" Tipografia Poliglotta

Data: 1928

Formato: 8

Pagine: 106

Collocazione: Afr. 848.912 STRO 03; Bncf. 17173.19; Bncr.

230.M.163



... mi basta chiudere un attimo gli occhi

Danatella Trombadori

Ringrazio l'istituto Svizzero che ci ospita e tutti i presenti che oggi, a 80 anni dalla morte, sono qui a ricordare con la nostra Associazione la straordinaria persona che fu Alfred Wilhelm Strohl-Fern. Io conosco una sola, impareggiabile opera d'arte di questo artista amico degli artisti: la sua Villa.

Esiste ancora oggi e io sono ancora lì ad assistere impotente o quasi, ai continui, incessanti, dolorosi, inutili, cambiamenti ai quali è sottoposta, ma di questo non parlerò. Mi basta chiudere un attimo gli occhi per ritrovarla intorno a me e dentro di me così com'era da molti anni,

perché io sono nata e cresciuta lì. Sono figlia di uno dei tanti artisti che per più di cento anni hanno abitato e lavorato dentro i numerosi *ateliers* disseminati nel parco. Un parco unico nel suo genere; completamente ideato, articolato, edificato, così come si scrive un libro o come si dipinge un quadro, o come da una pietra si trae fuori una scultura, Strohl ha realizzato la sua Villa, lasciando precise e inequivocabili istruzioni testamentarie per la sua salvaguardia.

Oltrepassando il piccolo portone di entrata su Via di Villa Ruffo al n. 31, superata la ripida scala, subito a



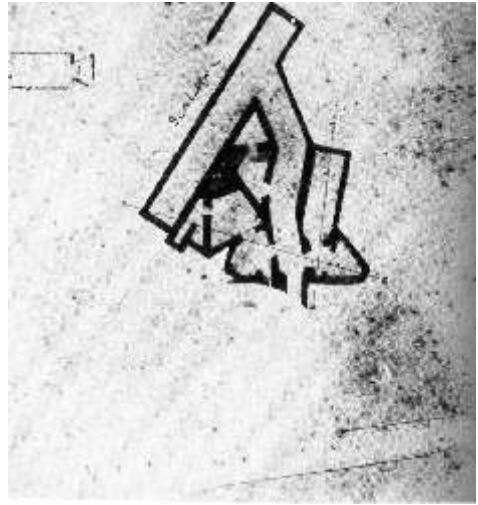
Un prato nel parco (da Capitolim 1940)



Varcato il cancello di entrata, inizia il Viale Grande a sinistra il villino neogotico

destra c'è un'accogliente panca di cemento, sagomata, larga, con spalliera, che sembra connaturata al terrapieno nel quale è innestata (questa panca è del tutto simile a quella che si trova nel terrapieno di fronte al cancello che immette nel "Giardino privato", vicino allo Studio Rilke nella parte nord della Villa). Da lì si apre davanti il Viale Grande in lieve salita che ti invita alla scoperta dei suoi viali e vialetti, e prati, e boschetti, e fontane, e bambù e *grottaglie* che si appoggiano a lui, spina dorsale che attraversa in lunghezza tutto il parco da cancello a cancello. Di quel piccolo portone nessun inquilino ha mai avuto la chiave. Tutti sono liberi di tornare a qualsiasi ora della notte naturalmente, ma sempre e comunque devono suonare il campanello e il portiere Bernardo nella stanza sopra l'atrio di entrata, apre con un pulsante automatico. Vicino al portone al n. 33 c'è un cancello a una sola anta, il portiere Bernardo Carlin ne ha la chiave e apre solo ai taxi rarissimi, ai funerali rarissimi, ai camion che arrivano con diverse funzioni, per esempio per caricare e scaricare dai grandi portoni degli studi opere d'arte che devono partecipare a rassegne nazionali o internazionali.

All'interno della cucina della portineria c'è una botola invisibile: alzandola e scendendo una ripida scala ti trovi nel ventre del "Ninfeo romano", un ambiente dietro l'altro con sbiadite affrescature di epoca romana, che accolsero durante la guerra sia documenti che persone in difficoltà. Tutto intorno alla portineria, la zona è sotto vincolo archeologico, dopo la prima curva del viale, salendo dal cancello, dentro l'alto muro, Strohl ha lasciato le tracce di



La pianta del Ninfeo Romano da un rilievo della Sovrintendenza nel 1980



Il Ninfeo romano sottostante la portineria, in una fotografia del 1980

un reticolato romano, e aveva conservato e difeso con una paratia di *grottaglie*, come una quinta teatrale, una grotta romana che si trova proprio sotto il suo *antiquarium*, dove aveva allineato statue e capitelli e frammenti vari trovati nel sottosuolo (il sottosuolo della Villa da sud a nord e viceversa è interamente intersecato da grotte e cunicoli e piscine, ecco la presenza del bambù). Adiacente alla zona archeologica il parco circonda il palazzo di Strohl: vi si accede dal cancello con il suo stemma, sopra questo cancello c'è uno studio posto a guardia del viale e del parco dove Strohl ha consumato in solitudine 50 anni della sua vita. Avrò avuto quattro o cinque anni la prima volta che vi sono entrata: ricordo una grande volta a vetri e piante altissime. In terra scorreva l'acqua e anche intorno, e l'albero di

cemento, cavo nel quale si poteva entrare e un enorme serbatoio anche quello di cemento e tondino di ferro in cima alla collinetta, e tutto intorno un vialetto di alberi di aranci e tante fontane e le *grottaglie* e l'alto zoccolo di pietra verde che circonda tutto il palazzo e la torre sbocconcellata dove si poteva giocare. Sul retro del palazzo parte il Viale dei Platani che scavalca il Viale Grande e prosegue fino al Belvedere, proprio davanti al Palazzo Grande. Il Palazzo Grande ha i pavimenti di pietra scolpita, sovrastati dai grandi lucernari degli studi e da una terrazza con una vista a perdita d'occhio su Roma fino ai Colli Albani, e i due piccoli propilei con gli alberi del pepe, e i giardinetti degli studi resi segreti da un'alta spalliera di edera.

Abitare e lavorare in quegli studi è una scelta di vita, appagata solo, fra



Il viale delle rose



Il Viale degli Studi, a sinistra il grande noce

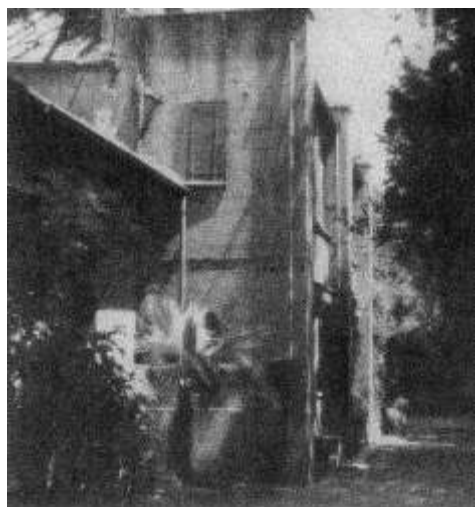
mille disagi, dalla spirituale magia che Strohl ha profuso in ogni cosa, curando personalmente (così mi è stato sempre raccontato da chi per lunghe stagioni aveva condiviso con lui l'avventura di vivere e lavorare nella Villa) ogni spazio, ogni pianta, ogni fiore, nulla è mai casuale nella Villa di Strohl, sebbene l'impressione di chi vi si immerge all'improvviso sia proprio l'opposto: i visitatori pensano di trovarsi in un posto selvaggio abbandonato da Dio e dagli uomini e pur essendone attratti ne provano timore.

Infatti il parco incute rispetto e penso che Strohl proprio questo volesse. Al contempo suscita anche una invincibile curiosità: le alte spalliere di edera fittissima che dividono tutti i giardinietti degli studi, si trovano anche in molti viali e donano alla Villa un aspetto labirintico; oltre quelle spalliere scopri un mondo dietro l'altro. Il frusciante bosco di bambù, il tunnel delle rose, la pineta secolare,

con un bel prato proprio davanti, dove puoi incontrare un ranuncolo vicino ad un'orchidea selvatica, come un anemone o una bocca di leone. In mezzo al prato, c'è un boschetto di alti allori, tondeggianti, chiuso su sé stesso con al centro una bella radura senza erba, una vera oasi prima di inoltrarsi nel folto degli altissimi Pini di Roma, alcuni filiformi, altri dal tronco possente, il sottobosco morbido di aghi e fragrante di resina; un bel passatempo raccogliere i pinoli, e farne delle scorpacciate: durante la guerra ci hanno aiutato a sopravvivere insieme alle ghiande e alle erbe dei prati. Le donne friulane Maria e Giulia, lavandaie che lavano nel grande *fontanone* di fronte allo studio di mio padre, i panni di tutti gli artisti, sanno riconoscere i funghi e qualcuno glieli compra per aiutarle, dopo che loro di ritorno dai boschi ne hanno riempito il grembiule o *sinale*, come si dice a Roma.



Donatella Trombadori vicino a una scultura di Michele Pacszin, davanti al suo studio il numero 23, anni '50



Lo scorcio con l'entrata dello studio di Francesco Trombadori, in una fotografia del 1940

La Pineta è il culmine della collina, scendendo da lì il Viale Grande sulla destra, superata l'entrata alla scorciatoia che porta diretta allo studio di Rilke, completamente nascosto da una fascia boscosa tutto intorno c'è un grande prato abbracciato da una fitta siepe di ginestre, cela al suo interno altri due boschetti di alti allori tondeggianti, chiusi su sé stessi intorno a una radura priva di erba, identici a quelli della Pineta. Mi sono informata, sembra sia una tradizione della più raffinata arte dei giardinieri, creare nei parchi queste invitanti oasi, e dovrebbe avere anche un significato, ma non ne so di più.

Continuando a scendere proprio sulla curva dove il Viale Grande incrocia sulla sinistra il panoramico Viale dei Pericoli, a destra nel terra-

pieno, nel folto di antichi lecci ce n'è uno vecchio, vecchissimo (una seria pubblicazione lo mostra e gli attribuisce trecento anni!), se ne sta invitante nella radura che gli altri alberi hanno creato intorno a lui, quasi non osasse avvicinarsi troppo, le sue ramificazioni partono dal pedale creando un sedile e una nicchia molto accoglienti. L'albero pluricentenario sorveglia l'entrata del Giardino Privato, così detto perché vietato a tutti, proprietà di Strohl, completamente recintato con due accessi, questa e un'altra prima dello Studio al Ponte. Entrando un ponte e un sentierino sovrastano un lago, chiuso da un lato da un alto costone di grotte e un fiordo che lo nascondono alla vista, vicino c'è una valletta, verde di prato con un abete i cui bassi rami carezza-



Il pittore Francesco Trombadori, a sinistra, con la suocera Cesarina, il cognato Carlo, la moglie Margherita Ermenegildo e Lucia Galloni, anni '30

no l'erba in mezzo alla quale spuntano ciuffi di giunchiglie. Rilke ne parla in una lettera, ma dice "il profumo dei narcisi". E' questo l'unico sprazzo di verde nel bosco cupo di lecci, querce, ontani, olmi, faggi, cedri del Libano e intorno un ponticello sospeso che collega due colline e un tunnel profondo sul confine verso Villa Poniatowsky, poi giù a capofitto l'alta falesia ricoperta di macchia mediterranea, dall'alto si può vedere scorrere il Viale Grande, dopo lo Studio sul Ponte nella zona delle Grotte verso un ultimo lembo di liane e ciclamini, fino al portale del '500, proprio di fronte al Museo Etrusco, dove la "circolare rossa", il tram che affrontando la curva lancia un acuto stridio: è questo uno dei rumori che insieme al ruggito dei leoni del vicino giardino zoologico, arriva quotidianamente nella Villa dall'esterno, e si

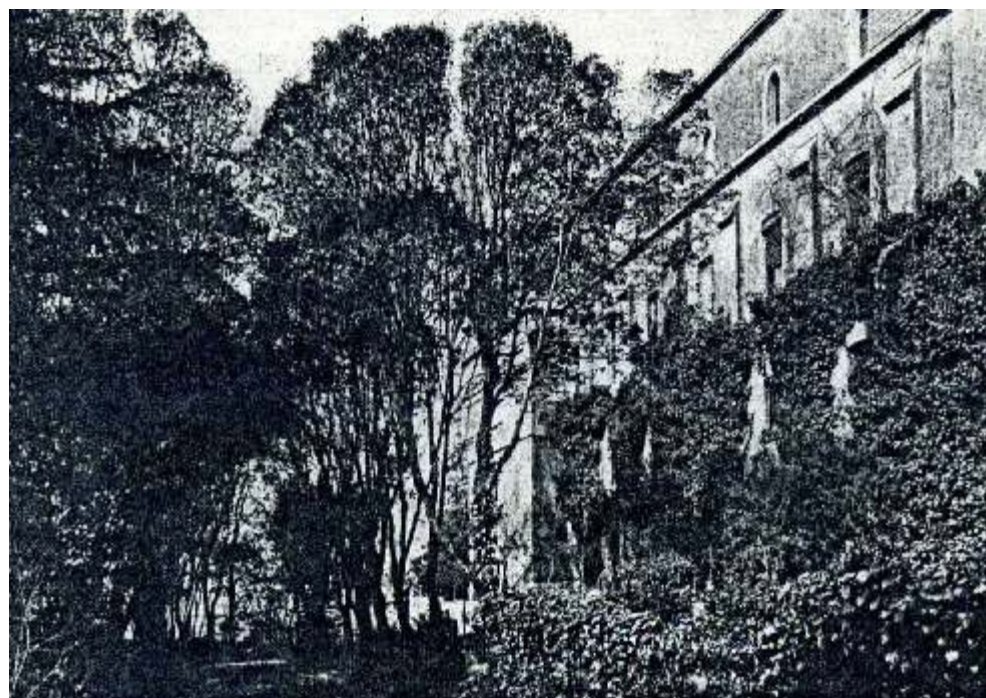
confonde con il fischio a tema del merlo che tu ripeti per sentirti rispondere, e con il gracidare assordante in certi giorni di primavera delle raganelle nel vicino *fontanone* dove l'acqua del pozzo gorgoglia sorda. E il rumore argentino che ti solletica le orecchie dell'acqua che esce dal grande serbatoio cilindrico di cemento e tondino di ferro che inaffia il prato delle serre, nascosto dietro l'alta spalliera impenetrabile di edera adiacente al Canneto, e tutte quelle voci di insetti invisibili che creano un sottofondo sonoro di una musica sottile di cui è intriso il mistero del parco e lo rende vivo e palpitante. Dagli studi provengono altri rumori, o musicali, o di strane lingue o dialetti. Ogni artista diverso da un altro ha per nascita la sua lingua, il suo abbigliamento, un odore diverso all'ora di pranzo, un giardino diverso



Il viale dei Pericoli



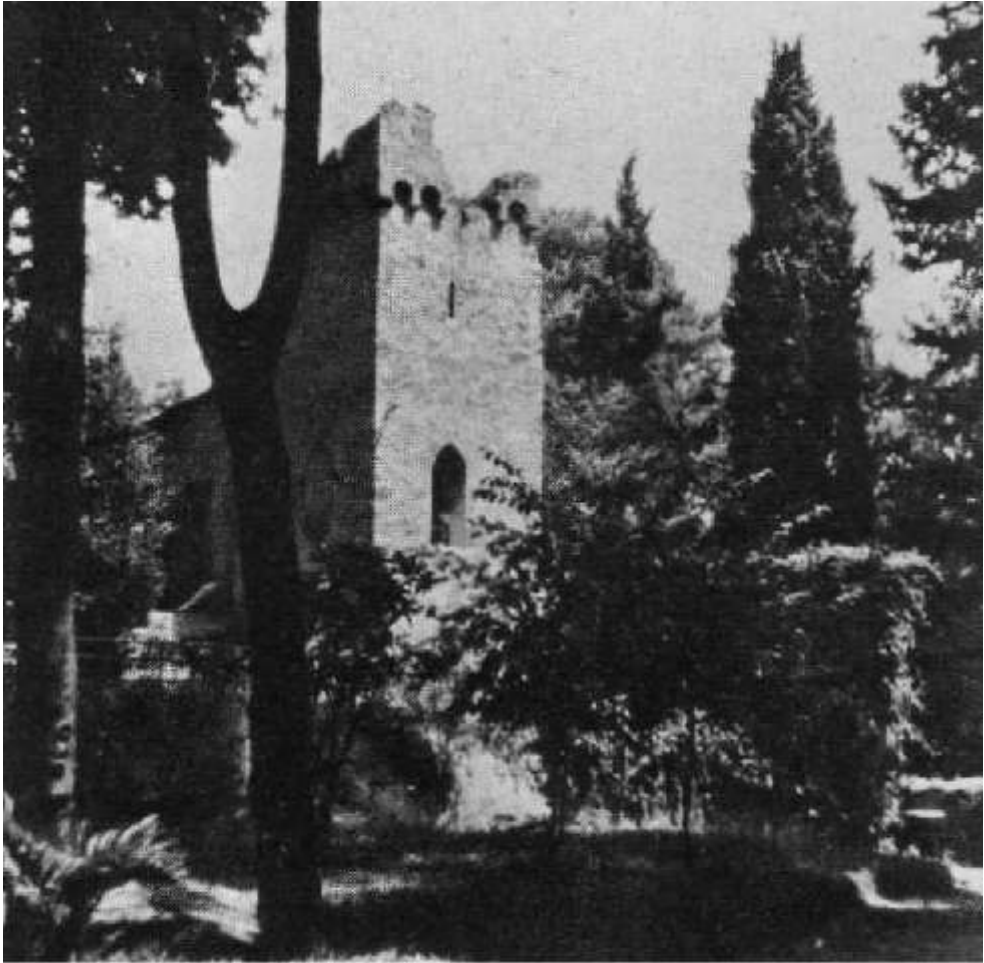
Un viale di Villa Strohl-Fern (da "l'Illustration", 1927)



Lato Sud del Palazzo Grande (da "l'Illustration", 1927)

dall'altro. Solo le mura, i pavimenti, di pietra in alcuni di cemento in altri, i lucernari, le scale, le porte, le finestre, i portoni e le loro dimensioni sono uguali, cioè comuni a tutti gli studi e così pure l'odore della creta umida, o quello della trementina immancabile vicino ai colori a olio.

Ho cercato con questo accorato ricordo di rendere omaggio a Strohl artista e mecenate che tanto ha dato agli artisti come lui.



La Torre Medievale (da Capitolium, 1940)

Villa Strohl-Fern Accademia di Berlino Aspirazione e chimere del Kaiserreich

Angela Windholz

Villa Strohl-Fern è diventata tra il 1880 e il 1910 un luogo centrale della scena artistica Nord Europea. La stessa villa negli ultimi due decenni dell'ottocento veniva chiamata 'Accademia di Berlino'. Questa denominazione si spiega con la presenza di numerosi artisti tedeschi o meglio prussiani a Roma che nel tempo hanno abitato nella villa.

Le ragioni del grande numero di artisti tedeschi a Roma erano variegiate. La Città Eterna esercitava una forte attrazione su quanti fossero ancora fedeli ai canoni accademici. Anche la tradizionale "Italiensehnsucht" – questa nostalgia inquieta per l'Italia – era ancora profondamente radicata nella cultura artistica tedesca¹.

Inoltre bisogna considerare che, Berlino, capitale della Prussia, dopo il 1870, anno in cui divenne sede della reggia del nuovo Kaiser, aveva l'ambizione di poter competere con le capitali delle grandi nazioni europee come Parigi e Londra, quindi il Ministero dell'Educazione e della Cultura insieme con le istituzioni artistiche prussiane avevano l'obiettivo politico di dover formare artisti in grado di costruire e decorare Berlino, la nuova capitale del Deutsche Reich, in modo monumentale, seguendo, non per ultimo, il modello della Roma imperiale.

Un effetto di questi obiettivi politico-culturali è stata da parte dell'Accademia reale di Belle Arti di Berlino l'istituzione del Prix de Rome,

sul modello francese, che veniva conferito sin dai primi anni dell'ottocento se pur non sempre con scadenza regolare. Il premio consisteva in una borsa di studio per un soggiorno in Italia.

Un risultato di quell'istituzione del Prix de Rome in aggiunta alla promozione di concorsi simili era la presenza a Roma, di tanti giovani artisti che avevano vinto il viaggio e il soggiorno in Italia². Altri artisti tedeschi, come Franz Lenbach, Ludwig Seitz, Max Klinger, Louis Tuaillon o Karl Stauffer-Bern o i Deutsch Römer, Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marées e Adolf von Hildebrand, avevano scelto autonomamente di passare anni importanti della loro formazione in Italia. La scelta della città in cui risiedere cadeva non solo su Roma ma anche su Firenze, che esercitava una attrazione particolare perché il suo ambiente tardo-medievale e campestre corrispondeva meglio al loro interesse anticlassico.

Ritornando ai nostri giovani borsisti³, da loro, l'accademia di Berlino si aspettava dichiaratamente la produzione di un'arte monumentale e celebrativa del nuovo Regno tedesco, uscito di recente trionfante dalla guerra contro la Francia. Queste richieste si sono concretizzate, con la creazione di monumenti, fontane e palazzi, opere pubbliche che hanno dato alle città tedesche di fine-ottocento un tipico aspetto storicista

– mentre il resto del loro prodotto creativo ormai si può trovare quasi esclusivamente nei magazzini dei musei. Il metodo per imparare la riproduzione del monumentalismo e del fasto dei tempi passati consisteva in gran parte nell'esecuzione di copie, dai grandi cicli affrescati di Raffaello, dalle sculture marmoree classiche e di rilievi dell'architettura antica o rinascimentale.

Questo si può desumere dall'elenco dettagliato delle prove artistiche che i borsisti dovevano mandare a Berlino come era richiesto in tutte le riedizioni del regolamento per il Grand Prix durante l'ottocento⁴.

Verso la fine del secolo, l'istituzione e lo svolgimento del Grand Prix portavano con sé sempre più ragioni di conflitti tra le aspettative dei borsisti e le accademie, non solo perché i premi erano destinati ad esponenti di un'arte eclettico sempre più in crisi, ma anche perché da un lato le assegnazioni delle borse di studio erano collegate ad altissime pretese, come grandi tele per ornare palazzi pubblici, o sculture per abbellire le piazze e dall'altro invece il reale sostegno offerto agli artisti che studiavano a Roma era lontano dal giustificare queste attese, visto che la maggior parte di loro con i pochi fondi disponibili non riusciva neanche a trovare uno studio degno di tale nome. Inutile ricordare che mancava agli artisti prussiani un posto che potesse anche lontanamente essere paragonato all'ambiente accogliente e funzionale dell'Accademia di Francia a Villa Medici. La richiesta d'istituire un'accademia per gli artisti tedeschi a Roma si faceva dunque sempre più urgente. Friedrich Noack, il noto cronista della presenza dei tedeschi a Roma, riferiva, che, appunto dopo la

vittoria della Prussia contro la Francia nel 1870, si pensava negli ambienti patriottici – e sicuramente un po' troppo euforici – di poter espropriare Villa Medici ed allestire l'accademia tedesca proprio lì sul Pincio (Villa Medici fu effettivamente espropriata una sola volta e lontano dal memorabile 1870 ed è stata fatta da parte degli italiani durante la seconda guerra mondiale)⁵.

Allora la situazione degli artisti a Roma, nonostante la vittoria sulla Francia, rimaneva sempre molto difficile. Gli atelier costavano troppo, le modelle erano esigenti, il materiale, il cibo, il vino, il carbone, la legna tutto era caro, e difficilmente le spese erano sostenibili con quelle borse piuttosto avare. Si conservano innumerevoli rapporti fatti al senato dell'Accademia di Berlino sulla difficoltà di trovare degli alloggi e/o studi per artisti a Roma, come per esempio la relazione dello scultore Martin Wolff, un borsista della Fondazione Rohr, del 1882⁶:

“...era più difficile trovare uno studio, di quanto io avessi immaginato, perché Roma allora era stracolma d'artisti stranieri. [...] Dovevo considerarmi fortunato, di essere riuscito dopo quattro settimane ad affittare per 600 lire un piccolo studio umido e mal illuminato. Prima che lo studio fosse messo in grado di essere utilizzabile, prima che comprassi tutti gli utensili necessari e sistemassi una stufa, erano passate, per colpa della noiosità [Langeweile] degli operai italiani, altre tre settimane e perché io avessi la prima creta sul cavalletto un quarto d'anno – ormai metà della prima rata della borsa era finita.”⁷

La vita degli artisti poveri non solo

dava spunto a tante descrizioni tragicomiche nelle riviste tedesche⁸, ma diventava anche un tema pittorico ormai ricorrente; le opere di Carl Spitzweg o anche il famoso autoritratto di Tommaso Minardi nel suo studio romano ne sono una testimonianza.

Non per tutti gli artisti tedeschi, tanto meno per i borsisti statali, era consono e adatto lo spirito da bohemien. Loro guardavano con una certa invidia verso la lussuosa Accademia Francese, sperando che la crisi dell'arte accademica, a fronte del successo delle avanguardie, sarebbe stata risolta con la creazione di un'accademia tedesca equivalente a quella dei francesi, sconfitti in guerra ma ancora vincenti sul mercato dell'arte.

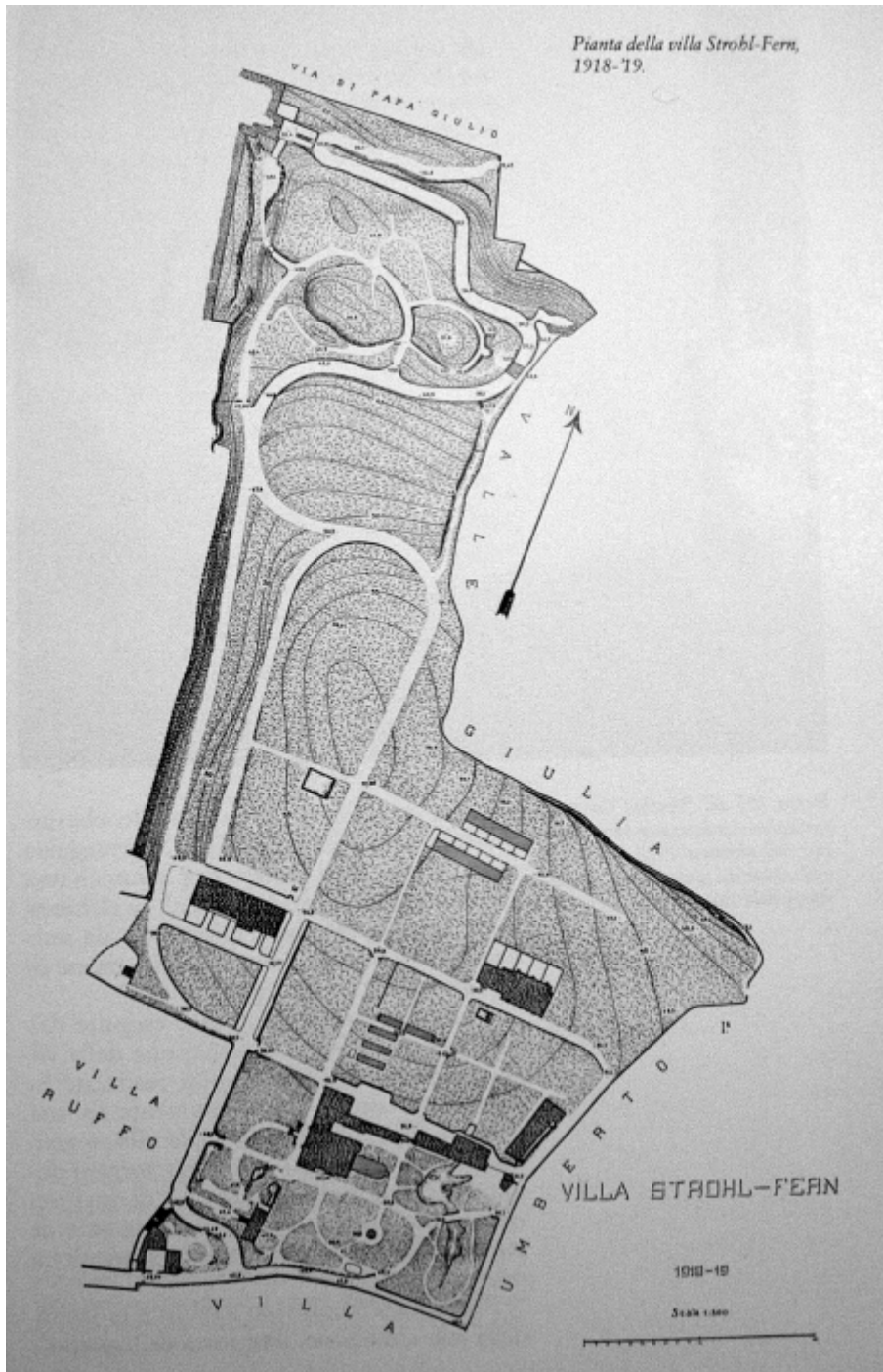
Furono diversi i progetti di fondare un'Accademia tedesca a Roma, come per esempio l'acquisto di Palazzo Zuccari – del quale si discuteva nel 1879 alla Camera dei deputati – che però era troppo caro e difficilmente adattabile ad ospitare gli studi degli artisti, o l'acquisto di Villa D'Este, che era, però troppo lontana. Purtroppo tutti i progetti per una ragione o per un'altra andavano a monte come risulta dai documenti dell'archivio segreto di stato prussiano e dell'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Berlino⁹. Proprio nell'anno nel quale Alfred Wilhelm Strohl-Fern acquistò un terreno vicino a Villa Poniatowsky dall'inglese Francesco Moore Esmeade¹⁰, nel 1879, sembra che anche Berlino ponderasse l'acquisto della stessa tenuta, seppur con un tale ritardo che ormai quella parte di territorio era già diventata Villa Strohl-Fern¹¹.

L'acquisto della villa da parte di Strohl-Fern non esauriva l'interesse di

Berlino, ciò si può desumere dal fatto che il 3 maggio 1882 il già citato scultore, Martin Wolff, trasmettesse all'accademia Berlese una pianta e una descrizione dettagliata delle condizioni della Villa, sempre conservati nell'archivio dell'Accademia di Berlino¹². È lecito supporre che Berlino mantenesse aperta la trattativa con Strohl-Fern per la sua apparente disponibilità a venderla, anche se non è mai andata in porto. Sicuramente il proprietario chiedeva un prezzo alto visto che la zona fuori porta del Popolo e verso la via Flaminia era diventata sempre più attraente. Da parte di alcuni artisti era già iniziato un fenomeno di migrazione da via Margutta e dal Pincio dato che gli studi e le case in quella zona erano ormai diventati inavvicinabili. Uno dei tanti esempi di questa migrazione è dato dal famoso artista spagnolo Mariano Fortuny che aveva il suo studio e giardino in Via Flaminia¹³. Tanti erano gli artisti con minore disponibilità economica che si apprestavano a trasformare in studi i vecchi fienili.

È stato scritto diverse volte che Strohl-Fern avrebbe, prima, pensato di creare nella villa un allevamento di vacche svizzere per dare latte fresco ai romani, poi, dato il fallimento di quest'iniziativa, avrebbe intrapreso la strada dell'idea, più filantropica, di allestire nella villa studi per artisti. Strohl-Fern ha cominciato quindi ad edificare studi nel parco, alcuni costruiti a schiera, un modello che è stato definito anglosassone, altri erano a due piani, i cosiddetti studi-abitazioni.

Con certezza sappiamo che dal primo ottobre del 1883 l'Accademia Reale di Belle Arti di Berlino affittava per sistemare i propri borsisti tre studi dal



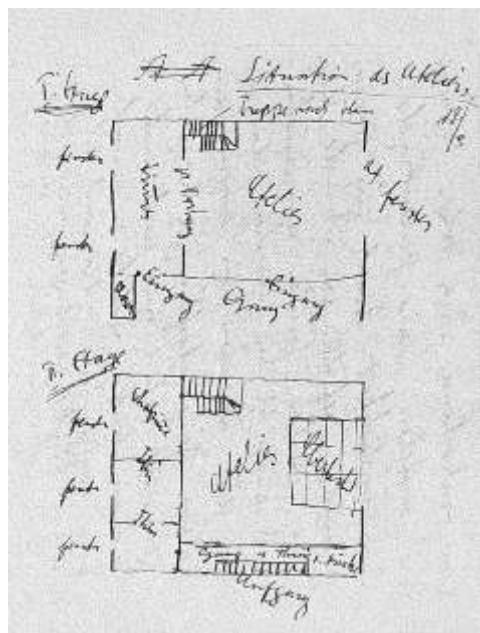
1. Pianta della Villa Strohl-Fern 1918-19, (da: Carla Saggioro, La villa Strohl-Fern, in: L'area Flaminia: l'auditorium, le ville, i musei, a cura di Flaminio Lucchini, Architettura e città, Roma 1988, p. 111-131, p. 121)

Barone Strohl-Fern. A questi tre si sarebbero affiancati altri due studi, arrivando così a cinque¹⁴. Questi cinque studi si possono vedere ancora sulla mappa di Villa Strohl-Fern del 1919 (tav. 1).

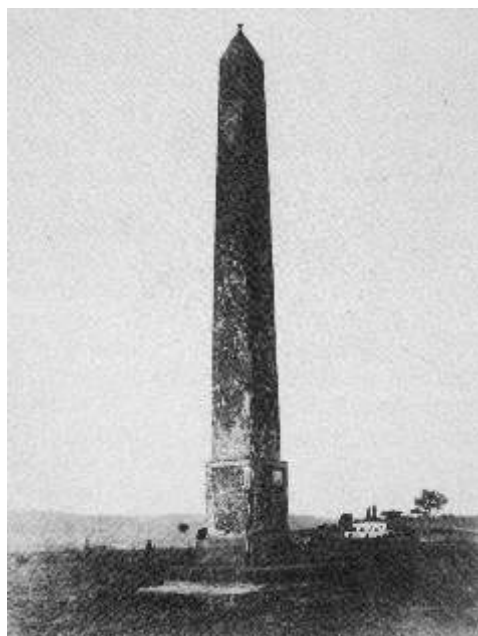
Visto che gli studi affittati dall'accademia di Berlino per i suoi borsisti erano molto spontanei la sistemazione degli artisti da Strohl-Fern è sempre stata considerata solo come una soluzione provvisoria, anche se non è possibile dare per certo, che i primi studi fossero un riadattamento delle stalle costruite per l'allevamento delle vacche svizzere. Esiste comunque una testimonianza di due decenni più tardi della struttura di questi edifici. Il pittore tedesco Karl Hofer, uno degli

ospiti di Villa Strohl-Fern nei primi del novecento, fece uno schizzo del suo studio-abitazione per dare un'idea al suo mecenate, lo svizzero Theodor Reinhart, della propria dimora romana. Io penso che si possa considerare la rappresentazione coerente con la costruzione originaria (tav. 2)¹⁵.

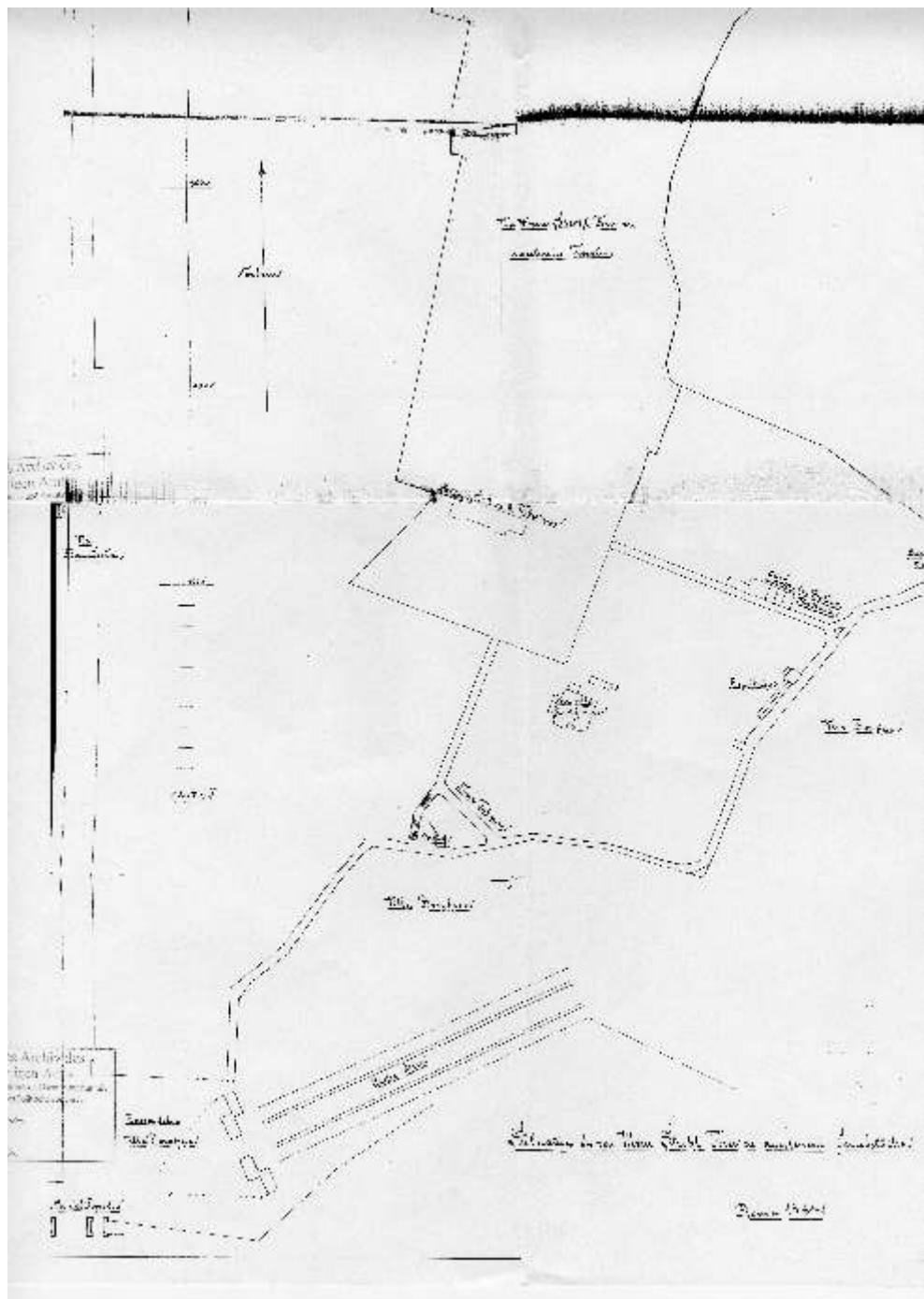
Nel 1883, il primo anno della locazione degli studi nella Villa Strohl-Fern, l'accademia di Berlino manda tre artisti a Roma, uno scultore, un pittore e un architetto: Karl Albert Bergmeier, allievo di Reinhold Begas, Rudolf Eichstaedt e Bernhard Sehring, che aveva vinto nel 1882 il premio Schinkel e nel 1883 il Prix de Rome¹⁶. Il più conosciuto dei tre è Sehring, un architetto di teatri, di



2. Karl Hofer, disegno del suo studio a Villa Strohl-Fern, in una lettera al suo mecenate Theodor Reinhart, del 13 maggio 1903, (da: Karl Hofer und Theodor Reinhart, Maler und Mäzen. Ein Briefwechsel in Auswahl, a cura di Ursula e Günter Feist, Berlino 1989, p. 51)



3. John Parker, l'obelisco di Villa Strohl-Fern, fotografia ripresa tra il 1865 e il 1877, (da: Carla Saggioro, La villa Strohl-Fern, in: L'area Flaminia: l'auditorium, le ville, i musei, a cura di Flaminio Lucchini, Architettura e città, Roma 1988, p. 111-131, p. 117)

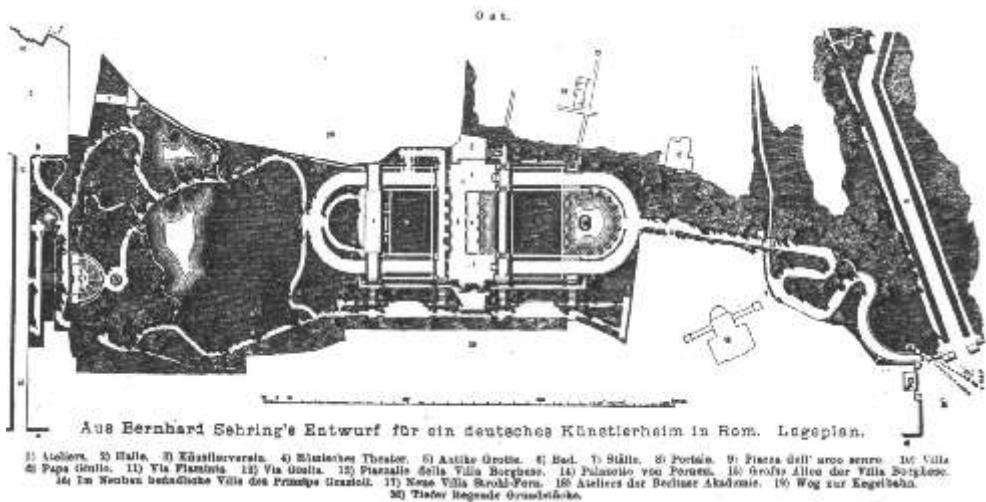


4. Bernhard Sehring, pianta generale di Villa Strohl-Fern, Rom 1884, PAAA Deutsche Botschaft Quirinal, vol. 282a, fol. 101/2

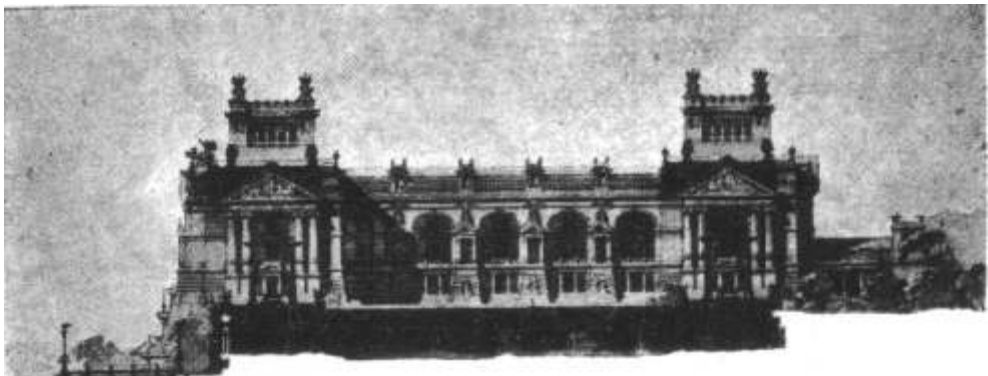
fantasiose ville e della neoromantica Casa degli Artisti a Berlino (1888/89)¹⁷. Sehring, una volta arrivato a Roma e stabilito a Villa Strohl-Fern, rimane forse deluso da quanto lo circonda, stalle e studi arrangiati in un giardino appena allestito e con pochissimo verde e un casino principale appena costruito dal proprietario. Sulla foto di John Herry Parker presa negli anni settanta, poco prima dell'acquisto

della Villa si vede la quasi totale mancanza di vegetazione – certamente una situazione poco gratificante per un giovane ambizioso vincitore del Grand Prix dell'Accademia reale di Berlino, che, come si vedrà, aveva esigenze ben diverse (tav. 3).

Nel novembre del 1884 a Berlino, si discute di nuovo dell'acquisto della Villa¹⁸. Lo stesso Sehring, cui è stato chiesto da parte dell'ambasciatore



5. Bernhard Sehring, pianta generale del suo progetto per un'accademia a Villa Strohl-Fern, (da: Deutsche Bauzeitung, vol. 83, Berlino 1886, p. 497)



6. Bernhard Sehring, prospetto da sud dell'accademia a Villa Strohl-Fern, (da: Bernhard Sehring, Ideal-Projekt für ein Deutsches Künstlerheim und -Werkstatt in Rom, Berlino 1886)

tedesco Robert von Keudell, di prendere le misure del terreno di Strohl-Fern (tav. 4), cercava di promuovere finalmente l'acquisto della proprietà e la fondazione di un'accademia tedesca a Roma con un suo progetto di un'accademia al posto di Villa Strohl-Fern¹⁹. Sehring presentava il suo „Idealprojekt für ein deutsches Künstlerheim und –Werkstatt in Rom“, ovvero il progetto ideale per un'accademia tedesca a Roma, con tanto clamore alle mostre d'arte nazionali, progetto che lo stesso Sehring pubblicherà poi nel 1886 (tav. 5–12)²⁰.

In aggiunta ai disegni architettonici Sehring elaborava vedute aquarellate del suo progetto, e si può capire quanto lui volesse stimolare, anche il

pubblico sprovvisto di fantasia, ad immaginarsi un'acropoli tedesca fatta di un'allucinata antichità romana – un edificio che Sehring aveva progettato, cito dalla sua introduzione, “in onore della Germania”, ovviamente ignorando del tutto l'antipatia di Strohl-Fern per i tedeschi.

Come avrebbe dovuto svilupparsi il suo progetto sul territorio? L'accesso avveniva mediante una strada in salita che si staccava dal propileo di sinistra di Piazzale Flaminio (tav. 5). La strada riprendeva un antico percorso che compare in tutta la cartografia storica e che, costeggiando l'altura Poniatowsky, ridiscendeva nella valle Giulia. Sul punto più alto della villa, da dove si ha una splendida vista sulla valle del Tevere,



7. Bernhard Sehring, ingresso principale da sud dell'Accademia a Villa Strohl-Fern, progetto non realizzato (da Bernhard Sehring, *Ideal-Projekt für ein Deutsches Künstlerheim und –Werkstatt in Rom*, Berlino 1886)



8. Bernhard Sehring, ingresso da via Giulia dell'accademia a Villa Strohl-Fern, progetto non realizzato (da Bernhard Sehring, *cit.*, Berlino 1886)



9. Bernhard Sehring, salita da Porta del Popolo e via Flaminia all'accademia a Villa Strohl-Fern (Bernhard Sehring, *Cit.*, Berlino 1886)



10. Bernhard Sehring, panorama da Villa Giulia al dirupe sul lato nord dell'accademia a Villa Strohl-Fern (da Bernhard Sehring, *Cit.*, Berlino 1886)



11. Bernhard Sehring, scorcio dalle scale ad ovest nel vestibolo dell'accademia a Villa Strohl-Fern (da Bernhard Sehring, *Cit.*, Berlino 1886)



12. Bernhard Sehring, panorama dalla loggia superiore verso la valle del Tevere (da Bernhard Sehring, *Cit.*, Berlino 1886)

sul Monte Mario e sul colle vaticano, Sehring avrebbe posto il corpo centrale, (tav. 6) con basamento bugnato e loggiato monumentale, visibilmente troneggiante su Roma, modificando così sensibilmente il profilo della città. Il corpo centrale dell'edificio sarebbe stato circondato da un deambulatorio colonnato, come negli antichi ginnasi, che forse seguiva l'antico tracciato del galoppatoio. L'edificio centrale, nel quale dovevano essere collocati gli studi e i laboratori degli artisti, era sormontato da due torri con timpani, simili a quelle del Reichstag di Paul Wallot a Berlino, che si cominciava ad erigere proprio nel 1884 (tav. 13).

La pianta del progetto mostrava verso Valle Giulia un lago artificiale, che potrebbe sovrapporsi con quello fatto fare da Strohl-Fern, e ci spiega quali sarebbero state le altre attrazioni della Villa, ovvero un teatro romano, una

grotta (antica?), terme, stalle, un campo da bocce, un casinò per l'associazione degli artisti – il tutto certamente come luogo di delizie per gli artisti. Inoltre la pianta ci mostra al Nr. 18 come erano allora sistemati gli studi dell'accademia berlinese, che corrispondono agli edifici indicati ancora sulla mappa del 1919 (tav. 1).

Sempre secondo Sehring una cascata di scale e di terrazze doveva scendere dal belvedere occidentale verso valle. Tutto il parco doveva essere ornato abbondantemente con sculture ed elementi decorativi. Le terrazze, le scale, i pianerottoli, i basamenti, i muri e le balaustre sono cosparsi a profusione di fontane, sculture, obelischi, sfingi, erme, colonne, leoni, e vasi. La fantasiosa architettura si svelava essere come un palcoscenico per il soggiorno artistico a Roma²¹. Il tutto poteva anche servire come una messa in scena pronta per essere



13. Il Reichstag a Berlino di Paul Wallot, fotografia del 1896 ca.

dipinta, scopo questo espressamente dichiarato, da Sehring, nel commento alle sue prospettive.

Forse l'immaginazione di Sehring è stata utilizzata da Strohl-Fern come stimolo per la trasformazione del giardino all'italiana della Villa Poniatowsky in questo piccolo universo architettonico-naturale di Villa Strohl-Fern, con finti alberi di cemento, fontane adorne di finte stalattiti, vasche per i pesci, grotte vere e no, passaggi coperti ad arco che scavalcavano i dirupi finti ed esistenti ed infine il lago artificiale, diviso in due da un rustico ponticello. Tutto questo è ormai quasi completamente sparito²².

Sehring seguiva nelle sue immaginazioni un'idea dei fasti antichi, simili ai dipinti di un Alma Tadema, e creava sulla collina di Strohl-Fern un pasticcio patetico e teatrale, di elementi antichi e neorinascimentali, che, applicati in modo sregolato si sviluppavano ad un'abbondanza neobarocca ispirato dall'Opera di Parigi di Charles Garnier o dal Palazzo di Giustizia a Bruxelles di Joseph Poelaert. Alcuni elementi del progetto di Sehring, come il colonnato curvato del teatro romano, i frontoni di templi sparsi dappertutto e le scale monumentali richiama-
vano alla mente il monumento per Vittorio Emanuele II sul campidoglio, il più grande piano edilizio del tempo a Roma²³.

Mentre il monumento a Vittorio Emanuele cambiava funzione diventando nel ventesimo secolo l'altare della patria, il progetto di Sehring già prima di una improbabile realizzazione, è stato interpretato – forse non solo per le somiglianze esteriori tra i due progetti – come uno strano luogo sacro o addirittura funebre. Infatti il

progetto di Sehring veniva identificato in Germania dalla “Deutsche Bauzeitung” come un architettura commemorativa per la fama dell'arte tedesca²⁴, un “tempio della gloria dell'arte tedesca”. Come la critica contemporanea giustamente intuiva, non sembrava più un'Accademia per l'arte ma se mai un memoriale monumentale in omaggio ad una cosa già morta. Inoltre l'allora critica contemporanea constatava coerentemente e non poco irritata che gli artisti sarebbero stati condotti da quell'ambiente ad una creatività esaltata, trasportati da quell'atmosfera fino ad uno stato d'ebbrezza:

“...in tali combinazioni, che sono poste in armonia con l'ambiente paesaggistico, e rinforzate in modo molto efficace da esso, si sente qualcosa di questa ebbrezza, la quale è solita accompagnare l'artista nordico nella lussureggiante natura meridionale, ebbrezza, che si ravviva nei ricordi dei giorni felici ivi vissuti. Un'ebbrezza, che si trasmette in modo automatico al visitatore, e la cui volatilizzazione non lascia ripercussioni spiacevoli, anche perché queste creazioni della fantasia si svelano davanti a uno sfondo così serio...”²⁵.

È difficile dire se questa valutazione si facesse beffa di Sehring, ma il suo progetto corrispondeva nella sua fantasia deragliata sicuramente al topos moderno dell'ebbrezza nella creatività artistica. È invece sicuro che la critica che partiva dagli ambienti artistici progressisti, anche se non era proprio contro l'opera di Sehring, era in ogni caso contro un'accademia tedesca a Roma:

“...non è senza un certo fascino avventuroso, più pittorico che altro,

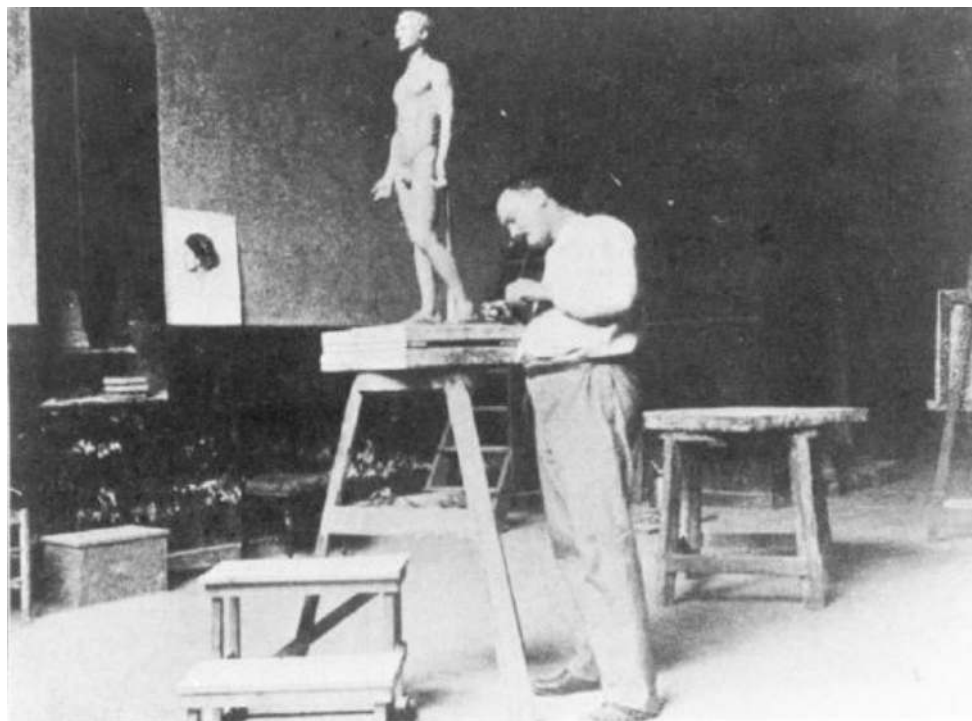
*questo progetto di Sehring per un'accademia tedesca a Roma, che, ci auguriamo, non sarà mai fatta, perché profondamente insensata*²⁶.

Le aspirazioni di Sehring: "...di radunare nuovi amici con il comune pensiero di fondare un siffatto luogo" non si sono, malgrado i suoi sforzi, appagate²⁷. Il contrasto tra le utopiche rappresentazioni grafiche, in uno stile teatrale e i funzionali agglomerati edilizi simili a baracche, degli studi dei borsisti prussiani a Villa Strohl-Fern, svelano in modo impressionante l'abisso tra realtà e aspirazione.

La visita del Kaiser Wilhelm I a Roma nel 1888, riaccendeva le speranze degli artisti nella realizzazione di un'accademia. Speravano infatti che il

monarca potenzialmente interessato ad un progetto che desse lustro alla Germania venisse persuaso dall'estetica megalomane di Sehring. Le speranze cadevano quando il Kaiser non visitava gli artisti a Villa Strohl-Fern. Nella Casa Reale abbiamo il Kaiser distratto e la principessa ereditaria Viktoria, informata abbastanza bene sulle ultime tendenze dell'arte, che avrebbe preferito un'accademia tedesca a Firenze²⁸.

Mentre la situazione dei borsisti a Roma non cambiava, continuavano gli ambiziosi piani d'acquisto delle ville più belle di Roma e dintorni. La cosiddetta "Accademia di Berlino", che disponeva di tre e poi cinque studi, non corrispondeva assolutamente all'accademia nazionale a



14. Karl Stauffer Bern nel suo studio a Villa Strohl-Fern, 1888, (da Gli artisti di Villa Strohl-Fern: tra simbolismo e Novecento, catalogo della mostra, Galleria Arco Farnese, a cura di Lucia Stefanelli, Roma 1983, p. 134)

Roma come era stata richiesto da decenni. A questo si aggiunge che la struttura muraria delle abitazioni-studi era fatiscente, con il risultato che la soluzione Villa Strohl-Fern si rivelava sempre più come triste e provvisoria. Dai rapporti e racconti degli artisti emerge la crescente disperazione sull'inappropriatezza e malfunzionamento degli atelier e l'insufficienza del sostegno finanziario da parte dell'accademia berlinese. Ma non tutti si facevano scoraggiare dall'indigenza, come per esempio Karl Stauffer Bern, il grafico e ritrattista di gran rilievo, che arrivava nel 1888 (tav. 14). Max Klinger lo viene spesso a trovare e insieme si godono il giardino e il panorama. A Stauffer Bern quel giardino fa un forte effetto, anche senza l'artificiosità di uno Sehring. Come lui scrive nelle sue lettere, si sente in uno stato di ebbrezza come se avesse mangiato il fiore di Loto, il che gli fa dimenticare che i vetri delle finestre del suo studio sono tutti rotti.

“Villa Strohl-Fern, Studio 7, fuori porta del popolo

Ho trovato uno studio abbastanza buono nella Villa Strohl-Fern fuori Porta del Popolo Romano a piano terra con cipresso davanti alla finestra e malinconico come la tomba, però, per quanto pare a me, pratico. La villa ha un bel giardino, dove si potrebbe fare posare e dipingere un modello. Siccome è abbastanza caro, 130 Frc. al mese senza servizio, e c'è una stanza inclusa, andrò anche a vivere lì, per risparmiare i costi di una stanza ammobiliata, comprerò un paio di mobili semplici e rinuncerò a ogni comodità (qui si fa così comunque) e vivrò come spartano. [...] Né porte né finestre chiudono bene, vetri rotti etc. qui sembra che sia di moda. Il primo

mobile che mi farò, è una buona stufa, perché non ho mai gelato nella mia vita fin nel midollo e raffreddato come qui a Roma, battevo i denti per ore intere, ma ciononostante...”²⁹.

Stauffer Bern fa accenno alle caratteristiche che sembrano il tema ricorrente della villa: l'atmosfera non di questo mondo e il leggero profumo di morte; atmosfere frutto dell'influenza che aveva avuto Arnold Böcklin con “L'isola dei morti” sul senso estetico di tanti contemporanei, come Sehring e Strohl-Fern. Per inciso si può ricordare che il significato di “fern” è: lontano dal mondo³⁰.



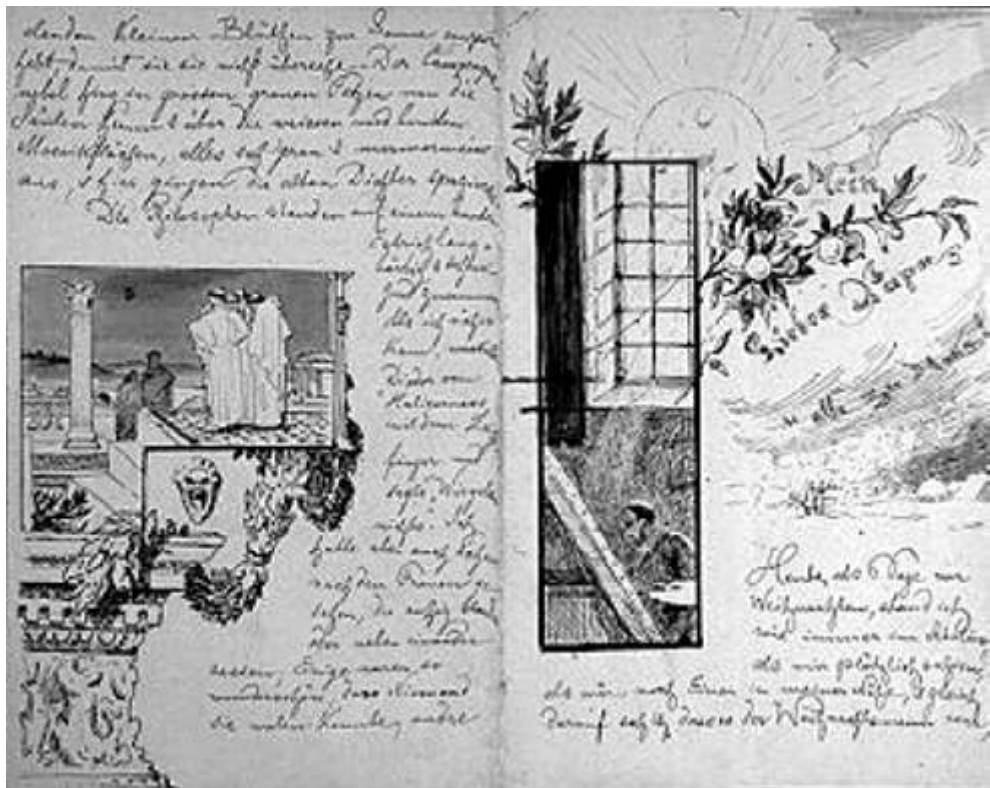
Wilhelm Haverkamp mentre lavora alla sua opera “gruppo di fanciulli su capitello corinzio” (Knabengruppe auf korinthischem Kapitell, 1891), commissionata dal commerciante tedesco a Roma Wilhelm Hüffer, per il suo Villino Hüffer (Via Nazionale 191), nel suo studio a Villa Strohl-Fern, (foto: FAR, 18.05.1891) (da Wikipedia: <http://www.heimatverein-sendenwestf.de/personen.html>)

La Villa diventava nei decenni un luogo centrale per la vita artistica a Roma, anche perché non venivano solo ospitati giovani borsisti dell'accademia, ma gli studi erano occupati anche da tanti artisti stranieri e italiani, tra i più famosi si può citare Elihu Vedder nel 1880³¹. Tra i più conosciuti ospiti tedeschi c'è stato il pittore preimpressionista Berlinese Lesser Ury 1890/91, che coerentemente si aggiungeva al coro dei lamenti. Rober Cauer, lo scultore che si prendeva cura dei borsisti a Roma, riferisce a Berlino: "Il pittore Ury dichiarava, di non poter rimanere nello studio, perché troppo umido e freddo, malgrado ogni accorgimento. Lui vorrebbe affittare un altro studio

perché si sente male³²." Ury scriveva in una lettera, parlando di Roma:

*"...un vecchio mondezzaio, sul quale una vita fresca non può prosperare. Avevo inveito contro Berlino, ma lì almeno sì, che c'è movimento, aspirazione verso qualcosa di migliore, un nervoso spingersi verso l'avanti, ma qui Raffaello e pattumiera romana, in breve, morte e tre volte morte"*³³.

Nella Villa a dispetto di tutto ciò, dopo il famoso scultore di animali, August Gaul, che vi abitava dal 1898 fino 1900 come borsista e che si univa alla cerchia di Adolf von Hildebrand³⁴, arrivava il già citato



16. Lettera di Hermann Prell a suo padre, con il disegno del suo studio a Villa Strohl-Fern Roma ### 1890, Städtische Galerie Dresden, Archiv.

Karl Hofer nei anni dal 1903 al 1904 a spese di Theodor Reinhart, il mecenate di Winterthur³⁵. Quest'ultimo finanziava il soggiorno romano anche dello scultore svizzero Hermann Haller dal 1903–1909, il quale aveva accompagnato Paul Klee durante il suo viaggio in Italia nel 1901³⁶. Anche Rainer Maria Rilke aveva vissuto nella Villa, dal primo dicembre 1903 fino alla fine di giugno nel 1904, e conosciamo bene le sue impressioni dalle lettere scritte a Lou Salome³⁷. Certo è che questo parco rigoglioso, selvaggio e silenzioso, ad un passo dalla caotica vita cittadina divenne magicamente, dalla fine dell'800 ai primi del'900 un rifugio precario per gli artisti, e a dispetto delle loro lamentele dava loro elementi di socializzazione e di ambientazione ed un vivere bohemien che esercitava su di loro uno stimolo creativo.

Abbreviazioni

Pr AdK Archiv der Akademie der Künste, Berlino
PAAA Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlino

Note

¹ WILHELM WAETZOLDT, *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927.

² ANGELA WINDHOLZ, *Villa Massimo. Zur Gründungsgeschichte der Deutschen Akademie in Rom*; Petersberg 2003; Hans Müller, *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896. Von der Begründung durch Friedrich III von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II von Preussen*, 1. Teil, Berlino 1896, ed i cataloghi delle

mostre dell'Accademia di Belle Arti di Berlino: „...zusammenkommen, um von den Künsten zu rasonieren“ *Materialien zur Geschichte der Akademie der Künste*, a cura di Kerstin Diether ed altri, Akademie der Künste, Berlino 1991 e „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“ 1696–1996 *Dreihundert Jahre Akademie der Künste*, a cura dell'Accademia der Künste, Berlino 1996.

³ Nell'Accademia di Belle Arti di Berlino (Pr AdK 2.3/202–205 e Pr AdK 2.3/151) sono elencati i nomi (non completi) dei vincitori del Grand Prix ai quali si dava uno studio a Villa Strohl-Fern:

1883–1891

Bergmaier, Rudolf Eichstaedt, August Herzig, Bernhard Sehring, Hermann Clementz, Paul Wahl, Gerhard Janensch, Hans Latt, R[?] Werner, Georg Greve, Wilhelm Neumann, Adolf Lehnert, Carl Müller, [?] Coburg, Magnus Liebag, [?] Ettel, Isidor Konti, Ernst Moritz Geyger, E[duard?] Fürstenau, Reinhold Felderhoff, Friedrich Hausmann, Otto Marcus, [?] Landsberg, Wilhelm Haverkamp, Georg Lund, Hans Fechner, Lesser Ury, Ernst Wenck, Fritz Heinemann

1892–1900

Otto Beyer, Jehudo Epstein, Hans Everding, Ludwig Fahrenkrog, Ernst Freese, Nicolaus Friedrich, Max Fritsche, Emil Fuchs, August Gaul, Henryk Glicenstein, Johann Götz, Heinrich Günther, Arnold Hartmann, Wilhelm Haverkamp, Ernhard Heising, Ludwig Wilhelm Huepel, Andor (Alexander) Járay, Fritz Klimsch, August Kraus, Erwin Küsthardt, Wilhelm Kumm, Ferdinand Lepcke, Max Levi [cfr. Ludwig Pollak, *Römische Memoiren*, ed. da Margarete Merkel Guldán, Roma 1994 p. 64] Arthur Levin, Josef Limburg, [?] Lucan, Hermann Möller, David Mosé, Wilhelm Müller, [?] Schönefeld, Ernst Pfannschmidt, Johannes Plato, Hermann

Prell, Karl Reinret, Fritz Rein, Martin Schauss, Bruno Schulz, Paul Schulz, Curt Stoeving, Franz Triebisch, Wilhelm Wandschneider, Peter v. Woedtke 1901–1913

Adolf Amberg, Hans Arnheim, Herbert Arnold, Robert Bednorz, Hans Bremer, Karl Alexander Brendel, Burkhard Ebe, Benno Elkan, Eberhard Encke, Max Fichte, Leopold Fleischhacker, Bernhard Frydag, Albert Gartmann, Reinhold Grohmann, Schaja Hendelmann, Xaver Henselmann, Georg Hengstenberg, Eugen Hersch, Arthur Heyland, Arthur Hoffmann, Alexander Hohrath, Alexander Jaráy, Arthur Johnson, Leopold Jülich, Hans Klett, Gustav König, Robert Korn, Carl Kowalczewsky, August Kraus, Hans Krückeberg, Erwin Küsthardt, Otto Kuhlmann, Bruno Kuhlow, Richard Langer, Josef Limburg, Siegmund Lipinsky, Rudolf Marcuse, Hermann Möller, Hans Müller, Carl Neuhaus, Ludwig Nick, Paul Östen, Jacob Plessner, Paul Plontke, Alfred Raum, Fritz Röhl, Otto Roloff, Ludwig Schäfer, Nikolaus Schattenstein, Walter Schmarje, Erich Schmidt, Walter Schulz, Heinrich Splieth, Paul Steinhausen, Hermann Völkerling, Wilhelm Wagner, Arthur Wilken, Erich Wolfsfeld, Richard Ziegler.

⁴ WINDHOLZ 3003, p. 12–16.

⁵ FRIEDRICH NOACK, *Das Deutschtum in Rom*, Stuttgart 1927, p. 620–622.

⁶ Oltre al Grand Prix dell'Accademia di Belle Arti venivano conferiti altri premi da fondazioni private. I concorsi venivano organizzati anche dall'Accademia di Belle Arti, per esempio il Michael Beer'sche Preis, che conferiva a partire dal 1835 ad artisti ebrei una borsa per un soggiorno a Roma di un anno. Nel 1851 si allargava la fondazione per istituire un premio senza limiti confessionali, cfr. Pr AdK 0450, fol. 51 con le modalità del concorso del 1868. Altri premi sono

descritti da Annemarie Menke-Schwinghammer, in: ZUSAMMENKOMMEN 1991, p. 209–235.

⁷ Cfr. Pr AdK 0463, fol. 121. La Lira italiana aveva un valore come il franco francese, il franco svizzero e il marco tedesco. Soltanto dopo la prima guerra mondiale si muovevano i valori del cambio che prima grazie al valore di riferimento aureo erano stati per decenni fissi. Per farsi un'idea sui molteplici accenni all'importo delle borse ed ai prezzi immobiliari si può considerare che il cambio era in circa: 1000 lire = 800 marchi.

⁸ Cfr. per esempio FRANZ VON GAUDY, *Der Deutsche in Trastevere*, in: id., *Poetische und prosaische Werke*, Berlino 1854, vol. 5, p. 196–221; *Römisches Künstlerleben*, in: *Die Grenzboten*, vol. 4, Berlino 1856, p. 361–371 ed Otto Erich Hartleben, *Der römische Maler*, in: id., *Erzählungen*, Berlino 1898.

⁹ WINDHOLZ 2003.

¹⁰ Strohl-Fern acquista la proprietà di 80.000 mq per 62.500 lire per farvi costruire una villa e una serie di studi destinati ad ospitare artisti. Con la villa che porta il suo nome Strohl-Fern (fern=lontano, lo aggiunge al cognome per indicare la lontananza dalla patria) realizza il sogno di un luogo ove gli artisti possano lavorare in solitudine e al tempo stesso ritrovarsi e discutere. Riguarda la Villa Esmeade cfr. LUCOS COZZA, *Appunti per Villa Esmeade*, in: “Bollettino dell'Unione Storia ed Arte”, vol. 31, nuova serie, quaderno supplementare, 1988, p. 47–51. Interessante sono anche i ricordi di un collezionista, l'ebreo tedesco Ludwig Pollak, che parla di un'amicizia tra Garibaldi e Strohl-Fern: “Die Villa Strohl-Fern war eine wahre Oase des Friedens und der Beschaulichkeit. Als 1870/71 Elsaß an Deutschland kam, verließ Strohl-Fern, der Zeit seines

Lebens sich als Franzose fühlte, seine Heimat u. ließ sich mit Garibaldi befreundet in Rom nieder, wo er 1880 das ganze Terrain für 35.000 lire kaufte u. eine ganze Reihe von kleinen Häusern und Ateliers erbaute, die er für wenig vermietete. Strohl Fern war Maler, Bildhauer und Musiker, aber er selbst erkannte seine Schwächen als Künstler. Den großen Garten ließ er wild wachsen, so daß ein Bambuswald mit riesigen Exemplaren eine orientalische Note ergab. In seinem Testament hinterließ er die Villa Frankreich. Die französ. Botschaft in Rom vermietete weiter die Ateliers an die bisherigen Mieter. Beim Eintritt Italiens in den Krieg 1940 wurde die Villa sequestriert und mit der Villa Borghese, an die sie grenzt, vereinigt. Ein idyllischer Winkel Roms war so den Künstlern verlorengegangen.” POLLAK 1994, p. 64.

¹¹ L'acquisto della Villa per l'Accademia di Belle Arti di Berlino viene fino al 1902 ripetutamente proposto. Nell'archivio dell'Accademia sono conservati i documenti relativi alle proposte di acquisto della Casa Story e della Villa Strohl-Fern a partire degli anni 1879/1880: Pr AdK 2.3/202, fol. 97–101.

¹² Pr AdK 2.3/202, fol. 118–120.

¹³ CARLA SAGGIORO, *La villa Strohl-Fern*, in: *L'area Flaminia. L'auditorium, le ville, i musei*, a cura di Flaminio Lucchini, Architettura e città, Roma 1988, p. 111–131, nota 2.

¹⁴ Il primo contratto di affitto era stipulato fino al 1 ottobre 1891 (Pr AdK 2.3/202, fol. 108f, 114–117, 124–132, 135f, 143–150) e veniva in seguito prolungato (Pr AdK 2.3/203, fol. 6–9, 11–18, 21, 32f, 128, 130, 132–136, 148–153, 160, 162–164). 1912 sono cinque gli atelier presi in affitto per l'Accademia berlinese. Il contratto veniva soltanto sciolto con l'apertura dell'Accademia tedesca a Villa Massimo.

¹⁵ KARL HOFER UND THEODOR

REINHART, *Maler und Mäzen. Ein Briefwechsel in Auswahl*, a cura di URSULA E GÜNTHER FEIST, Berlino 1989, p. 43, 51, 74 e 75, lettera del 13 maggio 1903.

¹⁶ Pr AdK 2.3/202, fol. 168: rapporto del professore scultore Paul Otto, il responsabile per i borsisti a Roma sui progressi di Bergmaier, Eichstaedt e Sehring; *ibid.*, fol. 206: rapporto di Otto sui lavori di Gerhard Janensch, Sehring e Paul Wahl, aprile 1885; *ibid.*, fol. 192f e 195–197: discussione sull'acquisto di Villa Strohl Fern, novembre 1884.

¹⁷ RALPH BERNDT, BERNHARD SEHRING. *Ein Privatarchitekt und Theaterbaumeister des Wilhelminischen Zeitalters. Leben und Werk*, Cottbus 1998, p. 21–28 e ANDREA MESECKE, *Zum städtebaulichen Ensemble von Bernhard Sehring in Berlin-Charlottenburg, 1889–1927*, in: *Architectura*, vol. 29, 1999, p. 191–209.

¹⁸ WINDHOLZ 2003, p. 64, 67–70, 72.

¹⁹ Cfr. Deutsche Bauzeitung, vol. 83, Berlino 1886, p. 495–498; BERNHARD SEHRING, *Ideal-Projekt für ein Deutsches Künstlerheim und -Werkstatt in Rom*, Berlino 1886 e PAAA Deutsche Botschaft Quirinal, vol. 282a, fol. 101/2. Sulla pianta di Sehring sono stati disegnati gli studi ancora oggi esistenti (tav. 4).

²⁰ Cfr. Deutsche Bauzeitung, vol. 83, Berlino 1886, p. 495–498 e SEHRING 1886.

²¹ SEHRING 1886, fol. 8.

²² PIERLUIGI LOTTI, *La villa Strohl-Fern tra passato e futuro*, in: “Alma Roma”, vol. 33, 1992, p. 161–186; MAURIZIO BERRI, *Villa Strohl-Fern, c'era una volta ...: una storica dimora intimamente legata all'arte*, in “Lazio ieri e oggi”, vol. 38, 2002, p. 278–279 e STEFANIA SEVERI, *Villa Strohl-Fern, tra passato e presente*, in: “Lazio ieri e oggi”, vol. 35, 1999, p. 205–207.

²³ Nel 1882 e nel 1884 sono state pubblicati due concorsi internazionali, il vincitore era Giuseppe Sacconi. Nel 1885

si posava la prima pietra, cfr. Thorsten Rodiek, Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II. in Rom, Frankfurt am Main ed. a. 1983 e Catherine Brice, Le Vittoriano. Monumentalité publique et politique à Rome, Roma 1998.

²⁴ Deutsche Bauzeitung, vol. 83, Berlin 1886, p. 498.

²⁵ Ibid.

²⁶ Kunst für alle, ed. da Friedrich Pecht, München 1888/89, p. 56.

²⁷ SEHRING 1886, fol. 16.

²⁸ WINDHOLZ 2003, p. 35.

²⁹ Lettera a Lydia Escher, febbraio 1888, in: Otto Brahm, Karl Stauffer Bern. Sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte, Berlino 1912, p. 178f.

³⁰ ANTONELLO TROMBADORI, *Villa Strohl-Fern*, Strenna dei Romanisti, vol. 43, 1982, p. 530–543.

³¹ Gli artisti di Villa Strohl-Fern: tra simbolismo e Novecento, catalogo della mostra, Galleria Arco Farnese, a cura di Lucia Stefanelli, Roma 1983.

³² Robert Cauer fa rapporto all'Accademia di Belle Arti di Berlino sullo stato fatiscente degli atelier costruiti in modo troppo frettolosi da Strohl-Fern e sulle lamentele di Lesser Ury (1886): „Der Maler Ury [...] erklärte mir, daß er das Atelier nicht weiter halten kann, weil dasselbe zu feucht und kalt sei und trotz aller Versuche nicht trocken und dicht zu bekommen sei. Er müßte deshalb ein anderes Atelier beziehen, da er sich unwohl fühle.“ Pr AdK 2.3/202, fol. 349.

³³ L'esperta dell'opera di Lesser Ury, Sybille Groß, quota l'artista in occasione di una sua conferenza a Berlino, 18 ottobre 2006: „ein alter Müllhaufen, auf welchem ein frisches Leben nicht gedeihen kann. Ich habe auf Berlin geschimpft, aber dort ist doch wenigstens Bewegung, Streben nach etwas Besserem, ein nervöses Vorwärtsdrängen, aber hier

Rafael und römischer Müllhaufen, kurz todt und dreimal todt.“

³⁴ Pr AdK 2.3/202 e 2.3/203.

³⁵ HOFER 1989, p. 43, 51, 74–75. Cfr. la critica contemporanea sul impatto artistico dell'ambiente romano su Karl Hofer, cfr. Julius Meier Graefe, Neue Deutsche Römer, in: Kunst und Künstler, vol. 5, Berlino 1907, p. 424–435 e Karl Scheffler, Karl Hofer, ibid., vol. 12, Berlino 1914, p. 461–468.

³⁶ PAUL KLEE, *Reisen in den Süden*, catalogo della mostra, a cura di Uta Gerlach-Laxner, Hamm 1997 e Marcel Franciscano, Paul Klee's Italian Journey and the Classical Tradition, in: Pantheon, vol. 32, München 1974, p. 54–64.

³⁷ POLLAK 1994, p. 64; TROMBADORI 1982, p. 535–536 e Gli artisti di Villa Strohl-Fern: tra simbolismo e Novecento, Galleria Arco Farnese, catalogo della mostra, a cura di Lucia Stefanelli, Roma 1983, p. 135.

I russi a Villa Strohl-Fern: alcune ipotesi

Mara Folini

La scarsità di documenti sulla storia di Villa Strohl-Fern, in particolare dalla sua fondazione nel 1879 alla fine dell'800, consentono solo ipotesi sul significato da attribuire alla presenza a Roma, e in particolare sul soggiorno nella villa, di due tra i più rappresentativi artisti russi dell'epoca, Il'ja Efimovich Repin (Ucraina 1844-Finlandia 1930) e Michail Vrubel' (Omsk 1856–San Pietroburgo 1910).

Probabilmente anche per essi, come per molti altri artisti-viaggiatori russi ed europei del Nord, fin almeno dal viaggio in Italia di Goethe (per non tacere dei numerosi “Grand Tour”), poter intraprendere un viaggio in Italia significava potersi confrontare dal vivo con l'arte degli antichi, ed è verosimile che anche per essi l'Italia, e Roma in particolare, assurgevano a emblema concreto di una gioia di vivere tutta mediterranea; ma ciò che assume singolare interesse è che abbiano scelto per soggiornare proprio Villa Strohl-Fern : un luogo in cui la natura, per volere del suo mentore Alfred Wilhelm Strohl, sembrava essersi fermata nell'aura arcana dell'arcadia. Un luogo dove potersi ritagliare, con le parole di Anna Maria Damigella, “una dimensione personale del lavoro creativo e per ricollegarsi, attraverso il messaggio della bellezza naturale, alla grande arte del passato”; un luogo “atemporale”, un “rifugio”, che, per la sua bellezza, sembra legittimare una ricerca di armonia, di

colori, suoni e profumi, unita a un senso di esotico e di misterioso, in opposizione alla vita caotica della città’.

Repin potrebbe aver soggiornato a Villa Strohl-Fern durante il suo secondo o terzo viaggio in Italia, intrapresi rispettivamente nel 1887, e nel 1893-4, toccando Roma, Venezia, Firenze e Napoli. Repin era già stato a Roma, tra il 1873 e il 1875 quando, borsista dell'Accademia di San Pietroburgo, già influenzato dall'arte realista di Ivan Kramskoj (1837-1887), conosce a Napoli importanti veristi, come Domenico Morelli e Saverio Altamura; grazie a loro, già indirizzati verso esperienze macchiaiole, potrà poi a Parigi comprendere l'arte impressionista. Studi recenti (Claudio Poppi, “Pittura en plein air e Impressionismo in Russia”) attestano quanto la sua arte sia stata arricchita da stilemi e soggetti impressionisti, nel fermare pittoricamente lo scorrere del tempo, l'attimo fuggente del suo farsi: come quel momento frugale di vita quotidiana attestato, senza intenzioni moralistiche e aneddotiche, in “Su una panchina d'erba del 1876, che ci fa condividere con Poppi “l'importanza del ruolo giocato dagli artisti russi residenti in Italia nella prima metà del XIX secolo, nell'aver indirizzato gli sviluppi della pittura in patria verso il vero naturale e la spontaneità delle forme colte nell'attimo”.

Tuttavia Repin rimane nella storia

dell'arte russa come il più famoso rappresentante dell'“Associazione degli Artisti Ambulanti”, movimento realista, umanitario e populista, che si era programmaticamente distaccato dal passato accademico organizzandosi prima, nel periodo più romantico e idealista, in “artel” (corporazioni artigianali sull'esempio dei falansteri di Fourier), poi, nel periodo più costruttivo e programmatico attorno al 1870, in un'associazione volta a difendere i diritti degli artisti nelle istituzioni dello Stato³.

Seguendo il credo degli “Ambulanti”, Repin sentì come dovere morale il portare, tramite le esposizioni itineranti, le sue opere verso la provincia e il popolo. Si consacrò a temi di carattere popolare e gravidi di critica sociale, nella speranza di poter contribuire all'educazione e all'emancipazione del

popolo russo: emblematica è la sua opera *I Battellieri del Volga* (1873), dove solo la fervida fede sembra nutrire questi corpi e volti, a rivendicazione della loro sacra dignità.

Dunque il Repin che soggiorna in Italia tra il 1873 e il 1875, e poi nel 1887 e nel 1893–94, è un realista che si serve di un linguaggio semplice e accessibile ai non iniziati, per investigare quei problemi scottanti che non lasciavano nessuno indifferente: diversamente quindi da Alfred Wilhelm Strohl-Fern, se ammettiamo che lo stile di Alfred avesse avuto affinità con quello del suo maestro, lo svizzero francese Charles Gleyre. Un'arte, la sua, legata a stilemi neorinascimentali e puristi, con inflessioni romantiche ingriane, ma anche arricchita da caratteri simbolisti, dove il mito o il riferimento letterario si possono anche rintracciare a stento, e



Charles Gleyre, *Bozzetto per “Il Paradiso Terrestre”*, 1869 – 67, olio su tela, Losanna, Museo Cantonale di Belle Arti

dove il soggetto si perde in una natura densa di mistero, su cui sembra si sia trasferita l'angoscia esistenziale dell'uomo.

Un'arte che sembra implicare una precisa scelta di vita elitaria che, contrapponendosi al mondo, ne ricrea in qualche modo un altro teatralizzato, sorta di nuova arcadia, dove ricercare l'essenza del bello, l'eredità della classicità e le innovazioni rivoluzionarie rinascimentali, ma probabilmente anche l'esotico, se non l'esoterico⁴.

Ipotesi, queste, che cercano legittimità, e tuttavia sembrerebbero potersi postulare già da una lettura superficiale degli avvenimenti che hanno fatto da sfondo alla scelta – forse eccentrica – dell'aristocratico Strohl-Fern: forse ferito dalla perdita della nazionalità francese seguita alla guerra franco-prussiana, si proclama pacifista anzi “neutrale” come lo svizzero Gleyre, e decide di costruirsi la sua villa, il suo mondo ideale, quasi un eden, rivolto romanticamente al “nobile e al bello”, esemplarmente testimoniati dalle scelte costruttive e ambientali della sua dimora: piantagione di alberi dalle

essenze botaniche rare, costruzioni abitative neo-gotiche, atelier semplici per gli artisti, laghetto e grotte artificiali, giochi d'acqua.

Le motivazioni che hanno spinto Repin a decidere di soggiornare a villa Strohl-Fern, la stessa conoscenza tra Repin e Strohl-Fern, sono questioni per ora aperte: sappiamo solo che durante il suo soggiorno ha realizzato un ritratto di Strohl-Fern, andato poi perduto. Ma ciò che appare significativo è che entrambi, pur in contesti differenti, abbiano contribuito alla nascita di “colonie di artisti”⁵: un'affinità di intenti ricca di possibili tracce di ricerca, che lungo l'Italia giungerebbero fino in Russia.

Strohl-Fern decide di far costruire degli atelier per artisti perché intende condividere con loro la sua arte e le sue opinioni. Non sappiamo se già nell'Ottocento si fosse formata nella villa una vera e propria “colonia di artisti”, né sappiamo come fossero scandite le loro giornate. Ma stando all'abbigliamento di Strohl-Fern, barba lunga e camice arioso, ci piacerebbe pensare che avesse familiarità con il



Charles Gleyre, *Diluvio*, 1856, olio su tela, Losanna, Museo Cantonale di Belle Arti.

pensiero di Tolstoj, non foss'altro per quel sotteso richiamo di nostalgia per un'umanità autentica, di ritorno alla natura, che si legge tra le righe, occupandosi di giardinaggio e cercando di commercializzare il latte delle mucche svizzere, in un'impresa poi fallita.

Repin a sua volta è stato tra gli iniziatori del cosiddetto "circolo Mamontov", costituitosi proprio durante il suo primo soggiorno a Roma, nel 1872-75 (si sarebbe poi trasformato in quel laboratorio artistico di rinnovamento di tutti i linguaggi artistici, premessa dell'avanguardia russa, che fu "Abramcevo" alle porte di Mosca). L'idea era nata quando Savva Ivanovitsch Mamontov (1841-1918), insieme alla moglie Elizabeta, seppe raccogliere attorno alla sua personalità carismatica quel circolo di artisti-borsisti delle Accademie russe - il pittore Vasilij Polenov (1844-1927), lo scultore Marc Antokol'skij (1843-1902), lo storico dell'arte Adrian Prachov, Il'ia Repin, e il compositore Michail Ivanov - con i quali seppe instaurare quel clima di familiare fratellanza, di ricerca e di interscambiabilità di ruoli in tutti i campi dell'arte, sperimentate anche

durante il carnevale romano, che diede loro la forza per fondare la comunità di Abramcevo, luogo ameno, immerso nella natura come villa Strohl-Fern, per quanto a soli 57 km da Mosca⁶.

Abramcevo, in linea con le contemporanee ricerche moderniste europee, dall'art nouveau fin dentro il "simbolismo", è stato anche un importante centro di riscoperta dell'artigianato popolare russo, e dell'architettura in legno nel cosiddetto stile "vecchia Russia" (in riferimento all'architettura medioevale di Novgorod). Qui nascevano le idee di "sintesi delle arti" (come stretta correlazione tra pittura, architettura e arti applicate), una scuola di arti e mestieri per l'educazione artistica dei contadini, una chiesa in legno e cotto, ornata all'interno con icone di Repin e Polenov e, a coronamento dell'impresa, nel 1885 a Mosca, il Teatro dell'Opera Privata di Mamontov. Qui si affermavano le nuove figure del regista e del pittore-scenografo che, rompendo con il gusto classicheggiante italiano e francese, avrebbero influito sulla storia del teatro e della danza attraverso il



Ilya Repin, *I Battellieri del Volga*, 1870 – 73, olio su tela, San Pietroburgo, Museo Russo

famoso produttore dei balletti russi Sergej Diaghilev, il movimento de “Il mondo dell'arte”, ma anche il suo assiduo frequentatore Konstantin Stanislavskij e la sua regia delle “reviviscenze”.

Repin rimase vicino al gruppo dalla sua nascita, fino al suo incontro con Lev Tolstoj nel 1890; e, per quanto le sue idee si scontrassero con quelle di Mamontov – l'uno sognava di creare una scuola nazionale di pittura, fondata sui principi realisti e intesa come organico sviluppo del movimento degli “Ambulanti”, l'altro, sulla base della sua “utopia estetica”, asseriva che “in un momento di crisi di ideali e di fede, solo l'arte e il bello possono aiutarci a trasformare la vita, le idee e far nascere un'arte autenticamente russa”, in sintonia con le nuove idee sinestetiche moderniste – diedero entrambi il loro contributo alla nascita di nuove personalità artistiche, che aprirono la Russia alla modernità.

Peraltro Repin, proprio negli anni del suo soggiorno romano tra il 1887 e il 1894, stava attraversando un momento di crisi nei confronti dell'arte, una situazione di intrinseca contraddizione dovuta al fatto che da una parte, per quanto non lo volesse ammettere, era cosciente che l'arte realista – per la quale aveva investito tutta la sua esistenza – aveva perso la sua forza innovativa e rivoluzionaria essendo ormai praticata ufficialmente nelle Accademia; dall'altra, sentiva di non poter essere più un punto di riferimento per le nuove generazioni che, ponendo ormai l'attenzione su un'arte estetica piuttosto che etica, partivano per le città europee con l'intento di acquisire conoscenze tecniche che potessero esprimere la loro personale visione del mondo⁷.

Quindi il viaggio in Italia, e il soggiorno a Villa Strohl-Fern, potrebbero anche nascondere un desiderio di fuga dalla Russia, per poi rinnovarsi



Ilya Repin, *Su una panchina d'erba*, 1876 olio su tela, San Pietroburgo, Museo Russo



Ilya Repin, *Bouquet d'automne* (Ritratto di Vera Repina), 1892, olio su tela, Mosca, Galleria Tret'jakov

attraverso il contatto con l'Italia e la sua arte, e Villa Strohl-Fern potrebbe essere – rilkianamente parlando – un “luogo per l'anima”.

Le nuove tendenze proprio ad Abramcevo trovarono i loro massimi precursori: da Valentin Serov (1865-1911), uno dei principali impressionisti – poi simbolista – russo, che ad Abramcevo è praticamente cresciuto, a Isaak Lewitan (1860-1900), tra i maggiori paesaggisti declinati all'impressionismo russo, e infine al più mistico, eclettico simbolista russo di fine Ottocento, Michail Vrubel' (1856-1910).

Vrubel', introdotto da Serov, ad

Abramcevo poté contare sull'aiuto e la grande comprensione di Mamontov e della sua famiglia, e più degli altri seppe aderire ai moduli art nouveau, elaborando un raffinato, ricco e lussureggiante linguaggio antinaturalistico, contrario al populismo legato alla natura degli “ambulanti”; dei quali mantenne, comunque, il ricorso al folklore russo, trasposto in chiave favolosa, mitica, simbolica. Artista “maledetto”, la sua stessa vita corrisponde all'ideale romantico del pittore-mistico che scopre nei momenti di estasi il significato più recondito dell'esistenza umana, in una generale atmosfera di ansia, a cavallo tra due secoli, e di attesa o della rivoluzione o della fine del mondo. Come ben sottolinea lo scultore Antokol'skij “Era giunta l'epoca in cui si voleva vedere la musica e ascoltare la pittura”, era l'epoca del simbolismo di Blok e di Skrjabin, di Bely e di Borisov-Mousatov.



Valentin Aleksandrovic Serov, *La bambina con le pesche* (Ritratto di Vera Mamontov), 1887, olio su tela, Mosca, Galleria Tret'jakov

Vrubel, viaggiatore infaticabile, aperto a tutte le esperienze di fine secolo, rientra in quel clima di crisi dei valori collettivi, e di relativo individualismo «anarchico», che serpeggiava in Europa da Gauguin a Munch fin dentro l'espressionismo. Non si trattava più infatti di dipingere la realtà o l'impressione, bensì l'idea, suggerendo ciò che sta oltre il visibile e l'apparenza, dunque il sogno e il mistero, ossia il Simbolo.

Quando Vrubel soggiorna a Villa Strohl-fern, da novembre 1891 ad aprile 1892 e ritornandovi ancora nel novembre successivo, era da poco entrato a far parte della comunità di Abramcevo, dopo il soggiorno a Venezia nel 1885 (per approfondire le sue conoscenze musive, l'arte bizantina e i grandi del Quattrocento e il Cinquecento italiani), e a Kiev nel 1887, dove realizzò l'iconostasi di San Cirillo, e gli furono rifiutati i bozzetti



Michail Aleksandrovic Vrubel, *Pentecoste*, 1884, affresco (part.) Kiev, Chiesa di San Cirillo



Michail Aleksandrovic Vrubel, *Demone* 1894, ceramica, San Pietroburgo, Museo Russo

per il restauro degli affreschi della cupola della cattedrale di San Vladimiro, perché troppo lontani dallo stile degli altri artisti realisti impegnati nel progetto, causando l'inizio di una delle tante cicliche crisi esistenziali che lo avrebbero accompagnato nell'arco di tutta la sua vita. Iniziò allora la ricerca di una pittura capace di superare i confini della materia e del colore, per approdare in una dimensione mistica vicina alla realtà ultraterrena. L'occasione gli fu data dalla richiesta di una casa editrice di Mosca di illustrare “Il demone” del poeta Lermontov. Il demone di Lermontov è un essere soprannaturale, esiliato dal Paradiso, che vaga dolorosamente sulla terra finché non incontra la bella Tamara e se ne invaghisce; il demone uccide l'amante di Tamara e cerca di prenderne il posto, ma la vicenda finisce tragicamente, con la morte dell'amata. Questo tema fu una vera e propria ossessione che lo accompagnò per tutta la vita, segnando una svolta nella sua arte che si fece onirica, mistica ed esoterica, abitata da esseri scolpiti in blocchi di cristallo, in cui prevale la cromatica lilla, e dove il tema del “demone” assurge a simbolo e chiave



Michail Aleksandrovic Vrubel, *Demone seduto nel giardino*, 1890, olio su tela, Mosca, Galleria

di lettura di tutta un'opera.

Sarà poi nel 1890 che Vrubel, dopo l'ulteriore rifiuto dei suoi disegni per l'illustrazione del "Demone" di Lermontov, troverà in Mamontov una persona che lo seppe incoraggiare e capire, accogliendolo ad Abramcevo dove poté liberamente evolvere artisticamente, ed essere aiutato economicamente, attraverso quella sinergia di artisti di cui abbiamo già detto. E fu con Mamontov e la sua famiglia che nel 1891 arrivò a Roma a Villa Strohl-Fern, dove poté confrontarsi con l'arte antica, e alimentarsi forse di quel misticismo esoterico che anche la figura di Strohl-Fern poteva incarnare, e che Vrubel seppe interpretare ed esprimere attraverso una tecnica compositiva nuova, con forme e colori sprezzanti cristallizzati, irradianti luce ipnotica, dai bellissimi volti androgini del Demone all'immagine della sua caduta, delle sue ali di pavone spezzate in scaglie materiche, tridimensionali, simbolo dell'inquietudine della sua epoca.



Michail Aleksandrovic Vrubel, *Azrail l'angelo della morte*, 1904, olio su tela, San Pietroburgo, Museo Russo

Note

¹ A. M. DAMIGELLA, 'Note sulla storia e il significato di Villa Strohl-fern. Residenza d'artisti tra '800 e '900', in *Gli artisti di Villa Strohl-fern tra Simbolismo e Novecento*, a cura di Lucia Stefanelli Torossi, Roma, 1983, p. 12.

² CLAUDIO POPPI, *Pittura 'en plein air' e*

Impressionismo in Russia, in Impressionismi in Europa. Non solo Francia, a cura di Renato Barilli, Brescia, Palazzo Martinengo, 7 luglio – 25 novembre 2001, Ginevra-Milano, 2001, pp. 93-95.

³ L'“associazione degli Ambulanti” nasce, infatti, dalla prima organizzazione definita dalla critica “La comune degli artisti pietroburchesi”, formata dai cosiddetti 14 ribelli della classe di storia dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo” che si erano opposti a trattare il tema ritenuto obsoleto “Del banchetto degli dei di Walhalla”, come candidatura alle borse di studio all'estero, ritenendolo non aderente al nascente spirito democratico della società russa, inaugurato da Alessandro II (1855-1881) con l'abolizione della servitù della gleba (1861) e la promozione dell'istruzione media ed elementare. Il loro tentativo di “portare l'arte al popolo” era condotto con una pittura che, senza porsi problemi di tecnica, esprimeva dei contenuti a tesi, brani narrativi della vita del tempo condotti con estremo e meticoloso eccesso di particolari, spesso tipizzato, un realismo capace di rendere la scena estremamente comprensibile.

⁴ CHARLES GLEYRE, *Le Génie de l'Invention*, a cura di Catherine Lepdor, Milano, 2006, cat. della mostra, Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 7 Ottobre 2006 – 7 gennaio 2007.

⁵ Lungo questa linea di ricerca, che mette in relazione e confronto le numerose esperienze che hanno dato origine a “colonie di artisti”, va menzionata l'esperienza di Monte Verità ad Ascona, nella Svizzera italiana. Quando, al seguito dei primi fondatori - naturisti, anarchici, teosofi – che inneggiavano a un ritorno alla natura e a forme sociali paleo-comuniste, giunsero sempre più numerosi, tra le due guerre mondiali, in terra neutrale molti tra gli artisti delle avanguardie (Marianne Werefkin, Alexej Jawlensky, Arthur Segal, Walter Helbig, i dadaisti Hugo Ball, Emmy Ennings, Jean Arp, Sophie Taeuber Arp, Marcel Janco, la scuola di danza di Rudolf

von Laban con le danzatrici espressive Suzanne Perrotet, Mary Wigmann, e, le danzatrici della scuola euritmica di Delcroze, le sorelle Braun che, nel corso del loro girovagare, seppero animare anche Villa Strohl-Fern, come testimonia Giorgio De Chirico nelle sue memorie). Si veda il primo e fondamentale studio approfondito, *Monte Verità. Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacrale moderna*, a cura di Harald Szeemann, Locarno-Milano 1978

⁶ DONATELLA GRAVILOVICH, *Un caleidoscopio sonoro, ovvero la sintesi delle arti in Russia*, in *Ricerche di storia dell'arte*, n°5, Roma, 1984

⁷ Vedi RAFFAELE DE GRADA, *Non solo Lenin. Precedenti e realtà contemporanee della pittura russa e dell'unione sovietica*, http://www.galleria56.it/libreria_russa_scheda.cfm?id_libro=3

Conclusi gli interventi dei relatori della Giornata di Studio, si è svolta una Tavola Rotonda che ha coinvolto il pubblico in sala e ha offerto in alcuni casi un interessante contributo di idee di cui si è ritenuto di dare notizia nel presente volume.



Lo stemma di Strohl tra le sbarre del cancello di entrata al suo giardino particolare, oggi mancante del fulmine, in alto a destra, nel cartiglio ancora oggi si legge: *éclairer ne broye*.