

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 1880 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 città¹.

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 stili 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"².

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 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 ateliers 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 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'ja 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 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 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.

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 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 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. (vedi Demone del 1890)

** Questo testo è in parte già apparso nel volume degli atti della giornata di studio su Alfred Wilhelm Strohl-Fern a cura di Giovanna Caterina de Feo, Davide Ghaleb editore, Vetralla 2011.*

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, Renato Barilli (a cura di), 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 pietroburghesi", 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 Catherine Lepdor (a cura di), Charles Gleyre. Le Génie de l'Invention, 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 Grivilovich, 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.