

Predella journal of visual arts, n°57, 2025 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa, Elena Pontelli

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Vittoria Cammelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Ludovica Fasciani, Flaminia Ferlito, Matilde Mossali, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

This paper investigates the formation and evolution of the Art History Library of the French Academy in Rome, from 1803 onwards, when the Academy settled at the Villa Medici. Through a historical reconstruction of its spaces and a comparative analysis of the archival material preserved, the article traces the history of a major institution for French artists and scholars in Rome. It demonstrates how the modern library took shape fully only in the 1960s, under the directorship of Balthus (1961-1977), in a period of great transformation for the Academy. By examining key developments (the relocation of the library, the emergence of the role of librarian and the annual budget, the cataloging of the holdings) and focusing on the type of volumes acquired by Balthus, the article sheds new light not only on his role as director but also on other figures who have so far remained in his shadow, such as Janine Calisti-Cavallès, the first head of the Villa Medici library and the architect of its renewal.

Benché la biblioteca di Villa Medici sia oggi una delle più complete in materia di storia dell'arte – e lo è diventata ancora di più nell'ambito delle arti applicate grazie alla recente donazione di Alvar Gonzáles-Palacios – in realtà non è sempre stato così. La biblioteca ha iniziato a funzionare indicativamente nella maniera in cui la conosciamo in un momento piuttosto tardo della sua storia. Anche l'attuale collocazione, nella cosiddetta Galleria di Ferdinando, risale soltanto al 1964. Non solo la disposizione della biblioteca rispetto agli spazi della Villa, ma anche l'ordinamento e l'acquisto dei libri conservati sono uno specchio delle funzioni e delle tendenze che hanno accompagnato la sua costituzione e il suo esercizio.

Questo contributo vuole indagare precisamente l'evoluzione più recente della biblioteca dell'Accademia di Francia a Roma, situata, dal 1803, a Villa Medici. Le vicende legate alla creazione e ai movimenti che questa specifica parte dell'istituzione ha subito nel tempo sono quasi impossibili da restituire nella loro interezza, se non per alcuni punti fermi emersi dallo studio bibliografico e archivistico. Da questa ricognizione emerge fortemente l'idea che la biblioteca, intesa nella sua funzione di raccoglimento e di prestito di volumi di storia dell'arte a disposizione dei borsisti dell'Accademia, si sia formata più compiutamente sotto il Direttorato del pittore Balthus (1961-1977), che ha, come prima attività del suo mandato, riconfigurato gli spazi di Villa Medici mettendo in dialogo l'antico e il contemporaneo. L'equilibrio tra le scelte di restituzione e l'orientamento verso la modernità nei rifacimenti strutturali e allestitivi è in parte stato indagato; Annick Lemoine ha perfettamente descritto il *décor* da lui creato come «inventato in omaggio al passato e allo stesso tempo radicalmente contemporaneo»¹; sono stati

approfonditi scelte e compromessi, interventi e modalità di lavoro che mostrano il carattere personalissimo dato dal pittore alla villa, in quella che appare un'azione di metamorfosi reciproca tra lo spazio e il personaggio². Per un autore che ha fatto del controllo della propria narrazione lo strumento maggiore di auto-promozione (iconica in questo senso è la nota telegrafica che invia nel 1966 a John Russell, curatore della retrospettiva allora in fase di programmazione alla Tate Gallery di Londra: «Cher John j'interdis formellement publication passages biographiques dans preface stop lettre suit amitiè Balthus»)³, analizzare le scelte compiute in altri ambiti diversi da quello pittorico – in questo caso di creazione di una biblioteca ideale per gli artisti – può contribuire ad ampliare la conoscenza del suo operato in relazione alla prestigiosa istituzione che ha lungamente diretto⁴. Balthus, in una delle poche interviste rilasciate, che è andata a formare il libro delle sue *Memorie*, disse di non voler tracciare una propria autobiografia, quanto piuttosto prendere per modello le *Anti-memorie* di André Malraux⁵. Oltre a una grande amicizia, che ha posto Balthus alla testa dell'Accademia Francese in Italia⁶, i due condivisero quindi anche il genere letterario dell'auto-finzione e una certa propensione alla costruzione della propria biografia e del proprio personaggio. In assenza dunque di riferimenti teorici (al di là dei pochi inerenti ai suoi modelli di pittura), di scritti autobiografici che non siano magistralmente pilotati e di memorie plausibili, analizzare le scelte relative alla gestione della biblioteca di Villa Medici e dei libri d'arte acquistati può costituire un ulteriore appoggio teorico alla riflessione sull'artista e alla definizione della peculiarità del suo mandato rispetto a quelli dei suoi predecessori. Attraverso una ricostruzione storica di questo spazio, incrociata con un'analisi comparativa del materiale archivistico conservato in sede (inventari, corrispondenza, documenti, memorie), sarà possibile per la prima volta ricomporre le vicende che hanno coinvolto uno spazio fondamentale per gli studiosi e gli artisti francesi a Roma. Non semplicemente come un luogo da frequentare, quanto piuttosto come una vera fonte di aggiornamento e di circolazione delle pratiche artistiche e del sapere.

Prospettive storiche: le origini e l'Ottocento

La biblioteca di Villa Medici è al contempo lo strumento di lavoro essenziale per i borsisti che si sono avvicinati – in origine i vincitori del *Prix de Rome* – e che tuttora la frequentano e un riflesso straordinario della storia dell'istituzione nelle diverse sue fasi. Si tratta ovviamente di un organismo mutevole nel tempo, la cui costruzione collettiva si può leggere in parallelo con quella istituzionale e biografica delle singole personalità che vi hanno contribuito⁷. Fino ad ora sono

stati pubblicati occasionali studi, tra i quali possiamo citare un contributo volto a indagare che cosa significava, per un artista, formarsi all'Accademia a Roma sotto Horace Vernet⁸, un altro invece incentrato sulla composizione del fondo dedicato all'archeologia o, ancora, su quella del fondo musicale Widor⁹. La biblioteca non ha però ricevuto l'attenzione che le è dovuta – in particolare per la sua composizione e rilevanza – anche a causa della complessità dei fondi che la compongono e della non facile reperibilità della documentazione relativa a tutte le sue fasi.

L'Accademia di Francia a Roma era il luogo di formazione per eccellenza di giovani artisti che potevano vedere dal vivo i modelli dell'antichità e produrre le loro opere o riproduzioni dall'antico, mandate poi a Parigi. L'obbligo d'invio, per i *pensionnaires*, dei *relevés* di architettura antica imposto da regolamento rese ancora più necessaria la creazione di una biblioteca, istituita da Joseph-Benoît Suvée (direttore dal 1792 al 1807) nella Camera del Cardinale¹⁰. In linea con quanto avveniva nelle principali Accademie di Belle Arti in Italia e in Francia, i primi nuclei sono per lo più costituiti da fondi di archeologia e architettura antica, e specificamente legati alla formazione degli artisti.

Una prima fase di acquisizioni per la biblioteca risale al 1803¹¹, anno in cui l'Accademia si stabilì nella sede attuale (e anno in cui si introdussero come discipline la composizione musicale e l'incisione di medaglie, che andarono ad arricchire le classiche sezioni di pittura, scultura, architettura e incisione). Il fatto che non esistesse al tempo una netta distinzione tra il contenuto librario e quello artistico che era collocato nelle biblioteche storiche fece sì che in questo spazio dell'Accademia venissero conservati anche disegni, busti, incisioni antiche, che sono oggi di pertinenza del Dipartimento di Storia dell'Arte, ideato solo nel 1970¹². Per questo motivo troviamo, nell'inventario della biblioteca nel 1828, anche le incisioni di Piranesi, alla voce «gravures diverses. Vol. grand in folio» (figg. 1-2). Sarà nella metà del XIX secolo che Jean Alaux (direttore dal 1847 al 1852), stabilisce di spostare la biblioteca nel salone principale¹³, tra le statue dei re Luigi XIV e Luigi XVIII e tra i busti dei direttori, della cui creazione si fa menzione in un rapporto sui lavori da portare a termine alla Villa redatto da Ingres (direttore dal 1835 al 1840)¹⁴. *L'Histoire de l'Académie de France à Rome, tome II (1802-1910)* di Henry Lapauze data al periodo finale della gestione di Alaux l'installazione nel «salon d'honneur» della biblioteca, riportando come l'utilità di quest'operazione si imponesse da svariati anni¹⁵. Da questo momento – dal 1851 circa – quindi, la biblioteca consisteva in quelle che venivano chiamate «étagères à livres»¹⁶, collocate nel *grand salon*: delle vetrine sormontate dai busti degli antichi direttori, che correavano perimetralmente lungo le pareti della sala, arricchite di due splendidi arazzi della manifattura Gobelins (figg. 3-4).

Il mobilio a scomparti permetteva una primaria e indicativa catalogazione topografica relativa al contenuto di ogni singolo mobile. Proprio in considerazione di quanto questa biblioteca possedeva, per distinguere le fasi, le vicende e gli accrescimenti del patrimonio librario, è utile conoscere quali inventari, in parte riversati agli *Archives nationales*¹⁷, siano tutt'oggi rimasti. Il primo di questi risale all'anno 1826 (quindi compilato sotto il mandato di Guérin, 1823-1828), seguito a breve distanza da quello, firmato sempre da Guérin e corredato di regolamento e di una prima suddivisione per discipline, del 1828¹⁸. Mentre questi primi inventari sono stati oggetto di un'indagine precisa e accurata, che ha distinto gli acquisti di Vernet da quelli di Guérin, per quanto riguarda i documenti successivi è difficile trovarne menzione o descrizione; alcuni includono liste non datate, altre sono parziali, come i volumi mancanti tra il 1835 e il 1840, redatta da Ingres¹⁹. Bisogna aspettare il 1851, e la rinnovata biblioteca voluta da Alaux con il relativo catalogo, per avere un documento più completo, che renda conto dello stato delle effettive implementazioni, per un totale di settecento novantasei volumi inventariati²⁰. Seguono poi un catalogo verificato del 1866, con aggiunta nell'anno successivo, e una lista di opere e stampe di cui si propone l'acquisto (collezione San Donato)²¹.

Due considerazioni principali emergono dallo spoglio degli inventari presentati. La prima è che non si tratta in assoluto di una biblioteca specializzata in storia dell'arte. Nella sua composizione nel 1830 circa, e in quella di un ventennio dopo, le discipline rappresentate sono quelle classiche di un sapere enciclopedico e universale – quale si poteva trovare in altre biblioteche nobiliari o in analoghe, accademiche, del tempo – che spaziano da letteratura, morale e filosofia, storia, scienze naturali, geografia, viaggi, biografie, a vite di uomini illustri, antichità, belle arti, musica, architettura. Tutti questi cataloghi e inventari, redatti anche a distanza di pochissimi anni uno dall'altro, mostrano inoltre che il sistema di collocazione delle opere nei relativi armadi, e la compilazione di liste topografiche basate sul posizionamento fisico di questi volumi, non permettevano un facile aggiornamento che tenesse conto delle successive aggiunte. Non c'era possibilità di continuità nel metodo, tanto che spesso gli inventari consistono in aggiornamenti di liste precedenti e contengono a loro volta altri documenti (come «vieux catalogue», e una varietà infinita di *cahiers de travail* e *feuilles volantes*, il più delle volte non datati). Al di là della consueta presenza di volumi di natura storico-artistica e archeologica, legati più all'eredità di un passato classico ed enciclopedico che non alla formazione delle nuove generazioni di artisti dell'Accademia, non risulta esserci, nel corso dell'Ottocento, una reale prospettiva sulla possibilità, o consuetudine, per loro, di formarsi su una selezione appositamente scelta di volumi a disposizione. Per tutto il XIX secolo e

ancora per la metà di quello successivo, la biblioteca continua a non disporre né di un responsabile né di una politica di acquisti, e i volumi fanno il loro ingresso per lo più grazie a donazioni. La figura dell'artista è ancora fortemente legata alla sua formazione "dal vero" in ambito accademico e allo studio e alla riproduzione delle opere del passato. Perché il presente faccia il suo ingresso a pieno titolo nelle stanze dell'Accademia di Francia a Roma nella riflessione sulle materie della storia dell'arte occorre attendere il XX secolo, e più precisamente la seconda metà, dopo lo sconvolgimento creato dalle due guerre e con i cambiamenti propri della disciplina.

La prima metà del Novecento tra Roma, Nizza e Fontainebleau

Per quanto riguarda la gestione novecentesca, alcuni momenti delicati della storia ci permettono di capire come si sia adeguata o aggiornata l'istituzione di fronte ai maggiori avvenimenti politici di carattere globale. E come, per quel che riguarda la sua amministrazione e le sue funzioni, non molto sia cambiato fino agli anni Sessanta del secolo. Le poche tracce documentarie attestanti lo spazio della biblioteca ci suggeriscono che le preoccupazioni dalla metà del secondo decennio, con l'avvicinarsi della guerra, sono altre. Una delle poche testimonianze visuali risale al biennio tra il 1907 e il 1909, e raffigura un momento di vita quotidiana ancora lontano dal primo conflitto. Si tratta di una caricatura realizzata da Georges Paul Leroux (fig. 5)²² sotto il directorato di Carolus-Duran, che mette in scena tutti gli eccessi e i comportamenti contrari a quanto espresso dal regolamento, ironizzando in particolare sul divieto di fumare. La caricatura si attribuisce facilmente per la firma in basso a destra e per la sua somiglianza con altre dello stesso autore, borsista all'Accademia per la pittura tra il 1907 e il 1909. Lo sfondo narrativo delle scene rappresentate è qui la biblioteca situata nel *grand salon*, con i suoi tavoli da lettura, i leggjii, i volumi sparpagliati dai *pensionnaires* e i busti dei direttori ritratti mentre fumano le loro pipe. La natura stessa del genere, la grande quantità di fogli caricaturali presenti a Villa Medici e raccolti in album, spesso registrati ancora come anonimi nella catalogazione delle opere d'arte dell'Accademia, realizzati da molti dei borsisti, rendono quest'immagine non particolarmente critica nei confronti specifici del regolamento della biblioteca, quanto più una consuetudine goliardica degli artisti ospitati a Roma (ancora tutti uomini, per quanto la presenza di donne artiste sia ammessa dal 1903, e la prima scultrice, Lucienne Heuvelmans, faccia ingresso all'Accademia solo nel 1912)²³. Una seconda immagine è una fotografia del 1955-1956 che raffigura un gruppo di borsisti, con relativi congiunti, in abito da sera nello spazio della biblioteca (fig.

6), di cui si intravedono gli armadi risalenti a un secolo prima, quando fu spostata in questa sala, considerata per l'evento di gala nella sua funzione di *grand salon* e certamente non di biblioteca.

Alle fonti visuali di questa prima metà di secolo si devono aggiungere un catalogo topografico della biblioteca del 1939 (in due volumi, contenenti entrambi una lista di svariate pagine di libri mancanti), un *état* dei libri persi datato 1950, una lista di libri da far rilegare del 1954 e, nel mezzo, le vicende che hanno portato la sede dell'Accademia di Francia prima a Nizza e poi a Fontainebleau²⁴. Nell'autunno del 1940 Villa Medici è messa sotto sequestro dalle autorità italiane e cerca una nuova sede. Il direttore al tempo è il compositore Jacques Ibert – che verrà presto destituito dal suo ruolo ripreso solo nel 1944 – che lascia le redini in mano al segretario generale Pierre Fournier, prima della nomina nel 1942 di Robert Poughéon²⁵.

Al 4 marzo 1941 risale un documento consistente in un attento esame circa la possibilità di installare l'Accademia di Francia a Nizza, nella Villa "Il Paradiso"²⁶. Tra gli elementi presi in considerazione appare anche la possibilità, per i *pensionnaires*, di poter utilizzare la biblioteca dell'École des Arts Décoratifs per i *moulages* in essa contenuti e quella Municipale per i libri. È verosimile credere, anche grazie ad alcune risposte circa l'impossibilità di consultare il materiale bibliotecario, che l'interesse della biblioteca sia rimasta all'interno della Villa a Roma. In realtà, il periodo a Nizza non risulta privo di complicazioni per i forti conflitti interni all'amministrazione e le resistenze da parte di artisti che, una volta perse le speranze di poter tornare presto a Roma, preferirebbero allora lavorare da Parigi o da altre località della Francia²⁷. L'impegno però non manca nel fornire gli spazi e i materiali necessari per permettere ai borsisti, costretti alla residenza nizzarda, di continuare a rispettare il regolamento degli "invii". Da Nizza, il segretario generale Raoul Villedieu redige un *Projet de Catalogue* con una lista di libri da acquistare sulla base di un elenco datato qualche settimana prima con i libri richiesti dai borsisti²⁸. Alcuni volumi vengono solertemente prestati dalla Bibliothèque des Monuments Historiques, offerti da Maurice Mignon, direttore del Centre Universitaire Méditerranéen, o forniti dall'amministrazione Beaux-Arts. Questo tentativo di sopperire alla mancanza di fonti dovuta alla requisizione del palazzo anticamente adibito a Accademia francese trova un riscontro nella fase successiva della storia di Villa Medici: il trasferimento da Villa "Il Paradiso" di Nizza al Palazzo di Fontainebleau, il cui ordine viene diramato dal segretario generale delle Beaux Arts Louis Hauteœur al direttore dei Musei Nazionali, nel quadro delle misure generali di evacuazione del litorale mediterraneo²⁹. Tra i bagagli previsti nell'improvvisa dipartita vengono preparate cinque casse contenenti i

libri da trasferire da Nizza a Fontainebleau, ovvero quelli acquistati negli ultimi anni trascorsi lontano da Roma e di cui si ha traccia grazie agli sforzi del segretario Villedieu.

I tentativi di adeguamento delle sistemazioni provvisorie, con il breve soggiorno finale, hanno infine termine. Il 26 novembre 1944 Jaques Ibert ritorna ufficialmente al proprio posto, che manterrà fino al 1961. Delle traversie politiche e geografiche dell'Accademia non si conserverà quasi traccia, tanto che nella documentazione d'archivio appare una volontaria omissione del periodo tra il 1941 e il 1944. Con il ritorno alla Villa le attività riprendono, con le consuete produzioni artistiche e culturali che trovano rilancio negli anni Cinquanta; il mandato prolungato del direttore che ha dovuto assistere al declino, alla conservazione e al ripristino dell'istituzione della quale è stato al seguito per quasi venticinque anni non ha certo contribuito a una svolta che tenesse conto delle reali esigenze degli artisti di fronte alla modernità.

Il secondo Novecento e la gestione Balthus

Se sappiamo quanto ci è concesso oggi di conoscere della moderna biblioteca (quella che prende forma sotto Balthus) è grazie a Madame Calisti, bibliotecaria di Villa Medici dal 1964 al 1983 e artefice, insieme a Balthus, del rimodernamento e aggiornamento della biblioteca. Oltre alla sua attività all'Accademia di Francia a Roma, di lei non si sa molto³⁰. Janine Calisti-Cavaillès (morta nel 2013) era figlia di un noto pittore di gusto e ispirazione matisiani, Jules Cavaillès, che le dedicò alcuni ritratti (fig. 7)³¹. Figlia d'arte, quindi, e aggiornata sul mondo delle arti visive e di quelle biblioteconomiche. Fino a che non vi mettono mano Balthus e Janine Calisti, rispettivamente nel 1962 e nel 1964, la biblioteca, come abbiamo visto, non era un vero e proprio luogo consacrato allo studio, al prestito, al reperimento e all'attiva consultazione delle opere letterarie conservate. Il confronto tra quanto fino a questo momento avvenuto, nella storia dell'istituzione, e i passaggi successivi, dimostreranno quanto quello introdotto da Balthus per la biblioteca sia un totale ripensamento delle sue funzioni, anche in accordo con i cambiamenti che si stavano introducendo nei percorsi di formazione accademica degli artisti. Due tappe fondamentali di questo processo di emancipazione artistica sono la fine del Gran Prix de Rome nel 1968³² – d'ora in avanti gli artisti non devono più competere per il premio ma continuano a essere assegnate borse di studio su una selezione compiuta dal Ministero della Cultura – e la riforma dell'Accademia di Francia a Roma del 1971, esito del decreto che stabilisce l'autonomia dall'Académie des Beaux Arts. Questa prevede, oltre ai nuovi criteri di selezione dei borsisti

attraverso singoli progetti, anche l'ampiamiento delle discipline coinvolte, non strettamente rivolte solo all'ambito della creazione, ma ora in qualche modo più legate anche allo studio del passato e a quello del presente: entrano all'Accademia la storia dell'arte, il restauro, la letteratura e il cinema³³.

È solamente con Balthus, grazie anche alla collaborazione essenziale di Madame Calisti, che si formò quindi la moderna biblioteca. Balthus, investito del nuovo ruolo nel febbraio del 1961, e avviati prima di tutto i lavori dell'interno della villa – complice anche la grande disponibilità economica elargita dal ministero Malraux –³⁴ si occupa del trasferimento, di fatto della costruzione, della biblioteca già tra il 1961 e il 1962. Destina un'ala dell'antica galleria dei gessi a biblioteca³⁵, la fornisce di una moderna organizzazione e di un nuovo mobilio, che permettono «un usage plus aisé et un développement possible jusqu'à dix fois sa consistance [précédente]»³⁶. Balthus si informa personalmente richiedendo un preventivo ad alcune ditte specializzate nella costruzione di sistemi di sicurezza e di inventariazione che avevano come principale materiale di lavorazione il metallo. La ditta Parma di Saronno, che aveva già realizzato la scaffalatura dell'Archivio di Stato di Milano, si vede quindi commissionare tavoli, mobili, scrivanie, piani, carrelli porta-libri, poltroncine e soprattutto scaffalature metalliche (le cui specificità di colore ed effetto venivano prontamente segnalate e stabilite da Balthus)³⁷ in quello che risulta un allestimento su due piani tecnicamente efficace e visivamente leggero (fig. 8). La progettazione della nuova biblioteca da parte di Balthus è seguita da una serie di disposizioni: complici il nuovo spazio ricavato e la prevista fruizione da parte di una selezionata utenza (ancora solo i borsisti dell'Accademia), e la previsione di una nuova e più intensa politica di acquisti, si rende necessaria l'istituzione della figura del bibliotecario³⁸ e di un budget annuale specifico per i nuovi libri. Dalla *Composition de l'Académie de France à Rome. Années 1963-1976*, si riscontra che all'anno 1963 vi sono ancora solamente il direttore e il segretario generale, Pierre Mathieu. Il ruolo di bibliotecaria, affidato a Madame Calisti, appare dall'anno successivo.

È solo con l'arrivo di Calisti a Roma, però, che avviene un radicale intervento che attesta anche il cambio di funzione impresso alla biblioteca: il primo e moderno sistema di catalogazione impartito *ex novo*, in sistema decimale Dewey, e il conseguente collocamento dei libri sugli scaffali in una disposizione che, sebbene talora ampliata e aggiornata, è tuttora quella attuale³⁹. Nel suo *Rapport*, Calisti spiega che nel corso del trasferimento – lei ancora assente quindi – erano stati contati circa 12.000 volumi «mais il n'y avait pas d'inventaire»; era stato riproposto, grossomodo, l'ordinamento topografico delle vetrine⁴⁰. È lei quindi a iniziare a inventariare i libri in concomitanza con la creazione delle schede per il

prestito, a svolgere ricerche bibliografiche e ad avviare i nuovi acquisti, con un budget di 15.000 franchi. Dobbiamo a lei anche un *État du fonds* e delle direzioni di linea generale impartite alla biblioteca⁴¹.

Alcuni interrogativi sono sorti circa la possibilità di distinguere i ruoli, le mansioni, il coinvolgimento e le attività da ripartire tra direttore dell'Accademia (e quindi della biblioteca), segretario generale (e fino al 1964 anche responsabile della biblioteca), Pierre Mathieu, e bibliotecaria, Janine Calisti. Può venire in aiuto allora cercare di capire come funzionavano, anche tecnicamente, la scelta e l'acquisto dei libri, e quindi la corrispondenza⁴². Le lettere conservate sono quasi tutte inerenti al lavoro svolto da Janine Calisti: ricerche bibliografiche, risposte agli utenti – non solo i frequentatori di Villa Medici ma chiunque si rivolgesse all'Accademia per un'informazione di natura culturale o artistica – e ringraziamenti per volumi ricevuti in dono. Il suo lavoro in quest'ambito richiedeva una particolare attenzione non solo alle collezioni conservate, ma anche al reperimento di informazioni specifiche in campo storico-artistico. Per questo motivo, per descrivere l'attività da lei svolta all'Accademia, all'incarico di bibliotecaria si potrebbe aggiungere quello di documentalista-iconografa, una figura professionale sul cui ruolo in Francia si dibatteva già dagli anni Trenta e che trova alla metà del secolo una completa istituzionalizzazione⁴³. Gestiva inoltre i rapporti con altre istituzioni italiane e francesi (scambi di libri e di indicazioni) e con le librerie dalle quali poi i volumi venivano acquistati. Fondamentale è la rivendicazione fatta nel suo rapporto alla voce «gestione»; tra gli incarichi, scrive, «établir les commandes» e, aggiunge, «seul le travail de comptabilité était fait par le Secrétariat». *Établir* è un termine che si può tradurre con “stabilire”, ma che presenta una *nuance* che si avvicina anche a “definire assicurandosi che tutto sia in regola”, prevede insomma una parte di controllo da parte di chi ha stabilito qualcosa. Madame Calisti si occupava di ogni fase del processo di ingresso e di inventariazione dei libri. Riceveva (e richiedeva) lunghe liste di novità editoriali da biblioteche francesi e internazionali (di fatto poi acquistavano sempre da *Vincent, Fréal & Cie*⁴⁴ a Parigi e dalla libreria internazionale *Dedalo* a Roma)⁴⁵; il più delle volte in rosso, ma anche al lapis, queste liste venivano spuntate con delle “x” sui titoli prescelti. Ritornavano poi alla biblioteca di partenza che preparava i libri per le valigie diplomatiche e le fatture, sulle quali appaiono gli stessi titoli precedentemente scelti, vagliati e indicati. I libri all'arrivo venivano esaminati ed era assegnato loro un numero di catalogo; spesso i numeri si trovano già appuntati accanto ai titoli di queste liste, indizio di una pratica inventariale che veniva svolta con la massima urgenza. Altre volte, a riprova di quanto fossero numerosi i volumi scelti tra quelli proposti, le librerie con le quali avevano

più consuetudine d'acquisto, la *Dedalo* specialmente, inviavano già i volumi "in visione", e quelli non trattiene venivano poi rispediti indietro, insieme al pagamento dei libri invece accolti. Un grande via-vai di libri doveva occupare le porte d'ingresso dell'Accademia. Dalle lettere risulta quindi che Mme Calisti seguiva la corrispondenza e intratteneva frequenti e sempre amicali scambi epistolari; appare anche, però, che fosse il segretario generale a viaggiare, forse in quanto funzionario diplomatico, organizzando gli invii delle famose valigie. Visto il grado di confidenza con i proprietari della libreria parigina, è probabile che talvolta anche Janine Calisti li incontrasse dal vivo ma, data la frequenza mensile degli acquisti, è certo che questi venivano commissionati quasi completamente a distanza⁴⁶. Occorre ora chiedersi se fosse Balthus personalmente a decidere cosa acquistare oppure no. Si è detto delle lunghe liste di novità editoriali e dei segni al lapis. Madame Calisti conosceva di certo le propensioni del direttore, anche in fatto di orientamento artistico, ma risulta un po' difficile pensare che – per quanto affidatosi completamente alla gestione della bibliotecaria – egli, in quanto direttore, e in quanto direttore che «controllava tutto e si occupava di tutto»⁴⁷, non ricoprì un ruolo maggioritario nella fase della scelta delle opere acquistate. Anzi, la sua piena compartecipazione si può dimostrare analizzando i registri degli ingressi dei libri.

È importante distinguere due tipologie di liste che registrano gli ingressi nell'inventario della biblioteca: per gli anni dal 1969 al 1975 è più facile verificare in maniera diretta ciò che è stato acquistato ogni anno perché, all'interno dei grandi registri che fungono da inventario di catalogazione, sono stati rinvenuti dei fogli ricapitolativi dattiloscritti riportanti solo gli acquisti dell'anno in questione (sia di libri che di musica). Per gli anni precedenti, tali riassunti non sono ancora stati trovati, e quindi la ricerca deve essere compiuta tra centinaia e centinaia di voci che attestano non precisamente l'acquisto, ma la catalogazione, e che includono anche i molti volumi che erano già in possesso della biblioteca⁴⁸. Quando si tratta di libri di cui non si conosce l'epoca di provenienza sotto la data di ingresso appare «inconnue» (o «Inc.») mentre, quando questa è nota, si trova l'anno preciso, che per alcuni libri più antichi è il 1814 o il 1832, per altri il periodo 1833-1836, o ancora il 1903, e poi il 1932, mostrando una carenza documentaria o un rallentamento delle entrate proprio per i quarti centrali del Novecento. Prima dell'arrivo di Balthus gli acquisti non sono sistematici, gli ingressi procedono a fasi discontinue e, soprattutto, i documenti spesso non sono datati e non hanno numero di inventario⁴⁹. Nei registri tenuti da Calisti risultano numerati in modo progressivo non solo i singoli libri, ma anche le singole partiture musicali, oltre ad alcuni volumi ed enciclopedie musicali, entrambi acquistati quasi esclusivamente

da *Ploix Musique*⁵⁰ a Parigi (con l'eccezione dei doni e di pochissimi altri da Ricordi) che giungono fino a circa un terzo dei nuovi ingressi. Si tralascia qui la parte musicale della biblioteca anche se considerato il raffinato rapporto di Balthus con la musica, si auspica un suo studio, da analizzare parallelamente ai concerti da lui organizzati alla villa⁵¹.

A quanto scrive Calisti, gli acquisti di quegli anni venivano fatti essenzialmente per rispondere ai bisogni, nel loro lavoro, degli artisti ospitati, nelle cinque sezioni di pittura, architettura, scultura, incisione e musica⁵², quindi, dopo la riforma del 1971, anche in quelle di storia dell'arte, letteratura, restauro e cinema. Ci si aspetta allora che questa riforma abbia degli immediati effetti anche sulle scelte dei volumi da acquistare per la biblioteca: devono essere coperti i nuovi campi di studio. L'indicazione di concentrare gli acquisti per colmare queste lacune è però più di ordine generale; registri alla mano non risultano esserci cambi di prospettiva particolari tra gli acquisti *ante* e *post* 1971 e la storia delle arti e delle culture rimane la componente in assoluto più rappresentata, quasi a dimostrazione che gli acquisti non dipendessero unicamente dalla natura delle discipline coinvolte nelle residenze a Villa Medici – se non per ovvi motivi di aggiornamento e di fornitura di materiale – ma che seguissero piuttosto un diverso tipo di influenza. Il fondo *littéraire* torna, fin dall'inizio del directorato di Balthus, a essere arricchito con le opere complete di autori francesi contemporanei rieditate, dopo che l'ultimo contributo risaliva a prima della Seconda guerra mondiale (la letteratura italiana tradotta in francese entra dal 1976) e viene ampliato il fondo dei viaggiatori francesi in Italia. Non vengono acquistati invece molti volumi che riguardano il cinema, i contributi si limitano a qualche dizionario o autobiografia. Piuttosto, come metodo di aggiornamento sulle nuove discipline viene privilegiata la forma della rivista, con sottoscrizioni ad abbonamenti per più di una trentina di titoli. In conseguenza a queste necessità, anche i fondi destinati agli acquisti sono accresciuti, passando dai 15.000 franchi del 1964 ai 100.000 del 1977. Sappiamo che per il 1976 il fondo per gli acquisti della biblioteca era stato di 60.000 franchi; un'ulteriore implementazione deve quindi essere stata possibile solo verso il termine del mandato di Balthus.

Gli acquisti di Balthus

Dallo spoglio dei registri degli acquisti⁵³ anno per anno possiamo trarre molte informazioni circa la tendenza data dal nuovo direttore alla biblioteca, che va messa in relazione non solo ai grandi cambiamenti all'interno delle istituzioni accademiche, ma anche alle sue personali propensioni e preferenze artistiche⁵⁴ e

ai rinnovamenti cui la disciplina storico-artistica è soggetta in maniera particolare a partire proprio dagli anni Sessanta. Si potrà formulare qualche considerazione aggiuntiva procedendo a qualche breve affondo su alcune tipologie di opere acquisite con notevole incidenza durante il directorato di Balthus.

In cospicuo numero sono rappresentati i grandi saggi della critica d'arte italiana e straniera, comprendendo anche le più recenti direzioni della disciplina, alle prese e alle prove con i nuovi ambiti delle scienze sociali e della psicologia. Troviamo, in questa sezione, i più autorevoli testi di fondamento della disciplina. Focillon (*Rembrandt*, 1936), Baltrusaitis (*Aberrations*, 1957 – poi si acquisterà anche *Anamorphoses*, del 1969 –), Chastel (*Les Arts de l'Italie*, appena uscito in due volumi) inaugurano gli acquisti del 1963; insieme a loro anche gli italiani sono rappresentati con Giuliano Briganti (*Il palazzo del Quirinale*, 1962, in *primis*, *La maniera italiana* e *Gaspar Van Wittel* non appena esce nel 1966, seguito da *Les peintres de «Vedute»* tradotto già nel 1971); i tomi di Berenson sulla *Venetian School* (1957) e la *Florentine School* (1963) vengono acquistati all'uscita del secondo, come anche Antony Blunt con *La théorie des arts en Italie* non appena viene tradotto in francese (1962). Il *Piero della Francesca* di Longhi viene acquistato nel 1964 (appena edito da Sansoni con le aggiunte fino al 1962), come anche si compra *Carlo Braccresco, Caravaggio* e *Lavori in Valpadana*, anche questo non appena esce (1973). Ancora tanta storiografia francese con l'ingresso di Élie Faure (*Histoire de l'Art*, 1921-1922), Émile Mâle (lo storico dell'arte più rappresentato della generazione precedente – mentre Chastel lo è di quella successiva – con tutti i lavori su arte, artisti e architetture in Francia nel Medioevo), Focillon (con *Technique et sentiment* e i lavori su Piranesi, di cui all'Accademia si conservava già un consistente fondo) e gli studi di sociologia dell'arte di Francastel. Panofsky (i cui volumi si trovano alternativamente in tre differenti lingue), Gombrich e Wittkower sono molto presenti, insieme a Jacob Burckhardt e Heinrich Wölfflin e alla letteratura artistica (Schlosser e Paola Barocchi, i cui *Trattati d'arte del Cinquecento* vengono cercati a una decina d'anni dalla prima pubblicazione), ma anche Toesca, gli *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Bianchi-Bandinelli, Federico Zeri e Mario Praz, Shapiro e Haskell in inglese. Riedito nel 1971, *Proust et les signes* di Deleuze viene acquistato insieme anche a *L'empire des signes* di Roland Barthes. Già dalla ricognizione svolta ci si renderà comunque conto della varietà di scuole rappresentate e dell'eccezionale qualità di questa parte di patrimonio che gode della specificità di essere, per sua natura, transnazionale, e che non si limita alla storia dell'arte.

Sebbene l'architettura fosse una di quelle discipline già esistenti prima della riforma dell'Accademia, e con una lunga vita istituzionale alle spalle, si assiste,

negli anni del mandato Balthus, a un completo ripensamento e ricollocamento disciplinare, semantico e teorico del suo studio. Non solo storia dell'architettura, ma riflessione sul grado di pensare e ridefinire lo spazio urbano, sociale e artistico. Non è dunque per caso che la maggior parte dei titoli che entrano tra le raccolte di libri di Villa Medici, specialmente tra il 1968 e il 1971, abbiano un legame diretto con questo cambio di paradigma. Non è più solo questione di abitare lo spazio, o di descriverlo, ma anche di ampliare ciò che negli studi tradizionali era stato considerato il campo d'indagine proprio dell'architettura. Si parte quindi dagli studi che provano a definire l'ambito della disciplina (di Lavedan, *l'Histoire de l'Urbanisme* e la *Représentation des villes*, di Auzelle, *l'Encyclopédie de l'Urbanisme*, ma anche *Au-delà de l'urbanisme*, *Tony Garnier et les débuts de l'urbanisme* e *Saper vedere l'urbanistica* di Zevi) a veri e propri interrogativi come il *Pourquoi des architectes?* La componente sociale è al primo posto con Ledrut (*L'espace social de la ville* e *Sociologie urbaine*, entrambi del 1968) e con Lefebvre (*Le droit à la ville*, 1968, *La révolution urbaine*, 1970). *La poétique de l'espace* di Bachelard, *l'Esthétique de l'architecture contemporaine* di Ragon e la *Funzione della ricerca estetica* di Enzo Mari aprono invece il campo a quell'unione tra riflessione filosofica, sociale ed estetica che così tanto caratterizza il dibattito francese. Tolte le precoci eccezioni di Enzo Mari e di Bruno Zevi, e qualche altro titolo di Portoghesi e Guarini, questo specifico ambito di ricerca in questo torno d'anni è infatti del tutto francese. Le Corbusier è colui che incarna in assoluto lo spirito della disciplina – comprendendo anche le aperture alla riflessione teorica e all'urbanistica – e le sue opere complete vengono appositamente richieste. Un'ultima segnalazione sulle presenze in biblioteca è relativa allo studio dello sviluppo urbanistico in altri paesi (come *Urban development in the Alpine and Scandinavia Countries* e *Ville et révolution. Architecture et urbanisme soviétique des années vingt*) e all'indagine su forme architettoniche al di fuori dell'Europa; in particolar modo sono studiate l'architettura dei paesi del Nord-Africa e quella giapponese.

A tal riguardo la passione per l'orientalismo ha attraversato non solo gli interessi ma anche il "mito" e la vita di Balthus, in quella che in certi passi dei suoi scritti, e forse anche della sua opera, può risultare una maniera un po' estetizzante e autoreferenziale, nella continua e continuamente ribadita ricerca di una presunta arcaicità e distanza in grado di elevare lo spirito e l'arte⁵⁵. La composizione della biblioteca rivolta allo studio delle produzioni artistiche e delle civiltà lontane nel tempo e nello spazio dimostra tutto il contrario della superficialità e soprattutto una vastità di conoscenze, anche solo a creare una tale bibliografia, totalmente fuori dal comune, soprattutto se si considera che si tratta di materiali che sono stati raggruppati nello stesso luogo nell'arco di una decina d'anni. Indubbiamente

la presenza al fianco di Balthus di Setsuko Ideta, conosciuta nel 1962, ha ampliato la vicinanza con le forme artistiche e culturali del Giappone, anche se egli afferma che questa frequentazione elettiva risale alla sua infanzia, per il tramite di alcuni racconti e illustrazioni⁵⁶. L'Asia, quindi, è massimamente indagata con cataloghi generali a opera di Skira e con una grande componente di manualistica perlopiù pubblicata in francese (*Peinture de l'Asie Centrale, La Chine et son Art* di Grousset, *Japon des formes, Arts de la Chine* di Goldshmidt, *Les arts de la Chine* in quattro tomi, *Introduction à la peinture de la Chine et du Japon, La peinture de paysage chinoise, Les trésors de l'Iran, La sculpture indienne, The enduring crafts of Japan, The art of the Japanese screen*⁵⁷ e tanti altri), in un mono-tema bilanciato solo dalla presenza di molti volumi relativi all'arte dell'Egitto, del Marocco, dei paesi del Mediterraneo, della Grecia. Ecco, proprio intorno alla Grecia (ma gli Etruschi non sono esclusi) si sviluppano una serie di titoli che vanno a coprire la storia della civiltà in tutte le sue epoche, in riferimento specie all'età arcaica e alla componente mitologica. Quest'idea di spingersi alle origini storiche e preistoriche della nascita delle società per scovarne una componente "originaria" è al centro dell'interesse che caratterizza questa sezione della biblioteca, volta anche all'arte popolare tra Italia e Europa, in particolar modo all'incisione.

Sulle arti grafiche a Villa Medici si potrebbe aprire un capitolo (e anche molte mostre) a parte, e un discorso autonomo lo meriterebbe il tema contestualmente alla pratica artistica di Balthus e proprio a quella *gravure XX^e siècle* che caratterizza una parte consistente di volumi raccolti⁵⁸. Sicuramente, però, possiamo affermare che dagli acquisti fatti fare alla biblioteca percepiamo un continuo e sempre più costante interesse verso la grafica, specialmente quella novecentesca. Oltre ai libri sulle stampe popolari (italiane, tedesche, dei Paesi Bassi, inglesi e russe), tutti acquistati in italiano, sulle tecniche (*Histoire de la lithographie* di Weber, *The technique of fine art lithography, Les filigranes*) e il loro valore e il loro restauro, il patrimonio librario dedicato alle arti grafiche ricopre tutti i periodi (appunto i *Grandi disegni di ogni tempo*) e i luoghi della storia dell'arte, con un focus sui contemporanei di Balthus. Da Guercino ai bolognesi ai disegni scientifici tecnici e anatomici di Leonardo, passando per le incisioni (e disegni) di Goya, Rembrandt, Dürer, le acqueforti di Tiepolo, di Fattori, per le stampe giapponesi si arriva a *Les gravures des Impressionnistes, il Manet Graphiste, il Degas e il Cézanne* incisore e disegnatore, fino al lavoro grafico di Odilon Redon, di James Ensor, di Leonor Fini, di Kahn, di Marino Marini (litografie), non tralasciando i volumi su *La gravure originale* di Jean Adhemar per il XVIII e il XX secolo e ovviamente *La raccolta di disegni della calcografia nazionale*, una delle istituzioni romane con le quali avvenivano frequenti scambi. Un altro motivo di spinta per le politiche di acquisti

sulla grafica contemporanea è legato alle scelte espositive. Una delle prime mostre organizzate a Villa Medici da Balthus, anche se su proposta del consigliere culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia⁵⁹, è «Da Braque a Tapiès. Mostra di opere incise originali edite da Maeght», le cui scelte organizzative si devono a Balthus.

Ma non solo nell'ambito delle arti si può riscontrare una comunanza di gusto tra quanto viene acquistato per la biblioteca e quanto sta svolgendo Balthus come direttore della Villa. Nel 1964, quindi ben prima che prendesse avvio la riforma che introduce la letteratura tra i progetti da sviluppare a Villa Medici, troviamo comunque una nutrita serie di acquisti di autori francesi di riferimento per le arti come Baudelaire, Stendhal e Apollinaire. Il confine tra scritti d'arte e letteratura è esattamente uno di quei «passaggi stretti in cui insinuarsi per raggiungere l'Aperto»⁶⁰, usando le parole che Balthus dedica a Rilke, ed è uno dei nuclei che si possono scovare tra i più settoriali cataloghi d'arte. È singolare notare come gli scritti d'arte elaborati da pittori e artisti ricevano un grandissimo grado di interessamento nella biblioteca in fase di implementazione, a evidenza del successo che il genere, di lunghissima tradizione, incontrava presso il suo direttore. Balthus, infatti, nonostante affermasse di voler far parlare la propria opera per sé, era molto vicino a quei pittori che avevano teorizzato il proprio modo di fare pittura e avevano utilizzato la forma letteraria (tanto che lui stesso si occuperà sul finire della sua vita delle sue *Memorie*). Notare quanto i pittori che hanno messo per iscritto le loro teorie sull'arte entrino subito tra le collezioni è indicativo di un legame tra pratica artistica e letteraria che sembra, ancora una volta, rappresentare *in toto* le preferenze anche amicali e poetiche di Balthus. Poeti che scrivono di pittura quindi (Apollinaire con i *Peintres cubistes*), scritti e diari di pittori (le *Lettres* di Degas, i *Cahiers littéraires inédites* di Ingres, il *Journal* di Klee, di Van Gogh le *Lettres à son frère Théo* e la sua *Correspondance*), gli *Écrits sur l'art et sur la vie* di Bourdelle e di Rouault, ma anche, di Klee, la *Théorie de l'art moderne* e *La pensée créatrice. Écrits sur l'art; Fonctions de la peinture* di Léger e *De Cézanne au Suprématisme* di Malevitch. Gli scritti di Dubuffet, di Eluard e di Matisse, tutti usciti tra il 1972 e il 1973. Jean Leymarie, che sarà il successore di Balthus alla direzione di Villa Medici, scrive quello che pare sintetizzare al meglio quest'ambito di indagine: *Le thème de la lettre dans la peinture*. Se le fonti per questa sezione sono soprattutto francesi, un'ultima curiosità ci permette di citare uno dei tantissimi risultati straordinari dell'editoria italiana a finalità divulgativa (ma qualitativamente alta) del periodo⁶¹. Dal 1971, e poi per gli anni immediatamente successivi, appaiono una serie di interminabili acquisti dalla casa editrice Rizzoli. Si tratta di volumi della serie dei Classici Rizzoli (fig. 9) in cui l'opera

completa di un artista veniva presentata da una scrittrice o uno scrittore del tempo, ovviamente a cura dell'esperto storico-artistico di riferimento per ogni artista. Dall'*Angelico* presentato da Elsa Morante e a cura di Umberto Baldini o il *Perugino* introdotto da Carlo Castellaneta e curato da Ettore Camesasca, al *Vermeer* di Ungaretti o al *Fattori* di Biancardi, questa collezione che comprende i nomi di Sciascia, Moravia, Buzzati, Flaiano, Bo, Bellonci, Guttuso, tra gli altri, aveva il merito di unire due forme ed epoche dell'espressione artistica di per sé distanti e coinvolgeva alcune personalità dell'ambiente romano che erano più vicine a Balthus (fig. 10).

Da questa prima analisi possono sorgere due ultimi spunti di riflessione, che riguardano gli acquisti di scritti e cataloghi sugli artisti di riferimento per Balthus (una vera e propria collezione bibliografica è incentrata solo su Picasso) e la ricca bibliografia su artisti ai quali ha dedicato una delle mostre che iniziano a essere allestite dalla fine degli anni Sessanta nelle sale espositive di recente creazione di Villa Medici. Entrambe le voci mostrano come la biblioteca fungesse anche da strumento di ricerca e di documentazione per colui che ne era il direttore. Un esempio di questo legame a doppio filo è l'attenzione rivolta a un altro artista a lui contemporaneo e considerato grande amico, Alberto Giacometti⁶². Anche su di lui si trova una vasta bibliografia, sin dal primo anno di acquisti e, proprio a lui, Balthus dedica la mostra organizzata alla Villa nel 1970. La prima era stata consacrata a Rodin, del quale si era raccolta una consistente documentazione (il *Rodin* di Goldscheider, di Lecompte, i suoi *Dessins*, la sua *Entretien sur l'art*). Una ricerca di aggiornamento simile pare precedere anche le mostre di Ingres del 1968, di Courbet del 1969, di Bonnard del 1971 (i cui libri vengono acquistati in gran numero prima di questa data), di Vazarely nel 1972, di Braque nel 1975 e di Derain nel 1976. In fase di organizzazione della mostra su Bonnard, dalla corrispondenza di Madame Calisti, risulta che fossero stati chiesti appositamente dei titoli e dei numeri di riviste come materiale preparatorio⁶³. Quello verso Picasso, invece, risulta un interesse e un legame strettissimo per la varietà e completezza degli studi raccolti sull'artista; ogni aspetto della sua produzione artistica è coperto da saggi, cataloghi di mostre, monografie, testi d'autore. Dalla libreria Vincent, il 25 settembre 1968, scrivono a Madame Calisti per informarla che hanno trovato un esemplare di Picasso, epoca 1900-1906 al prezzo di 150 franchi e che «bien entendu nous vous le réservons en l'attente d'une prochaine commande»⁶⁴. Non sappiamo di quale esemplare si tratti ma è significativo della sinergia degli sforzi, delle motivazioni e degli interessi che hanno contribuito a formare la biblioteca in questo modo, che è specifico della direzione di Balthus e della responsabilità di Madame Calisti.

In conclusione di quanto fino a qui analizzato, possiamo affermare che Balthus non abbia semplicemente spostato e aggiornato, ma propriamente costruito la biblioteca di Villa Medici sotto diversi punti di vista, da quello allestitivo a quello gestionale, con un'attenzione contenutistica di straordinario livello. L'impostazione di catalogazione dei volumi introdotta è quella ancor oggi utilizzata, che ne ha permesso le dovute aggiunte senza doverla modificare. Così facendo, si è creata una continuità con la biblioteca ideata all'inizio degli anni Sessanta e quella attuale, che ha fatto sì che direttori e bibliotecari successivi potessero seguire a implementare con le attualità artistiche i fondi già consistenti. L'arredamento e il mobilio scelti da Balthus rimangono in uso sino al 2006, quando si passa all'allestimento attuale – che riportando la struttura della biblioteca a un solo livello e sostituendone i mobili ne ha dimezzato la capacità in termini di volumi – ideato dallo scenografo e designer Richard Peruzzi durante il suo soggiorno alla Villa in quanto direttore (2003-2008), che dopo quasi mezzo secolo dal progetto balthusiano ha voluto personalizzare alcuni degli spazi, altrimenti molto legati ai lunghi interventi del direttore forse più noto, dopo Ingres, che l'Accademia abbia avuto.

Se si è potuta tracciare un'analogia tra l'attività di pittore di Balthus e il restauro compiuto a Villa Medici, i cui lavori «rispecchiano innanzitutto i gusti personali di Balthus e la sua ricerca in campo artistico»⁶⁵, sembra altrettanto corretto sul finire di quest'analisi poter proporre una corrispondenza tra la sua figura di intellettuale e la biblioteca dell'Accademia di Francia nella specifica forma che questa ha assunto durante il suo directorato. Si può dire con certezza che la biblioteca da lui creata, anche se attraverso gli intermediari il cui ruolo è stato giusto ricordare – prima su tutti Madame Calisti – rientri nel quadro di specchiamento tra Balthus e la Villa, per i riflessi dei suoi interessi personali in questa raccolta molto rappresentati, da vedersi anche in relazione al suo ruolo di commissario di esposizioni, e per la sua idea di formazione artistica.

Da questo punto di vista si sarebbe tentati di interpretarla come una biblioteca personale del pittore. D'altra parte, però, non è possibile separare la storia della biblioteca dalle vicende legate all'Accademia e la prima dev'essere costantemente inserita in un quadro più ampio. Di uno spazio e di una istituzione come Villa Medici non si possono leggere le riforme accademiche, i cambiamenti di allestimento e di destinazione degli ambienti e gli strumenti e indirizzi di ricerca in maniera scollegata gli uni dagli altri. Sembrano piuttosto ambiti che se analizzati insieme possono riuscire a definire meglio i progetti di rinnovamento o di adeguamento dell'istituzione ai cambiamenti sociali e intellettuali. L'impulso che Balthus ha dato alla realizzazione della riforma del 1971, che introduce per la prima volta la

storia dell'arte come oggetto di studio dei *pensionnaires* accolti alla Villa (e poco più tardi come dipartimento) – e condotta in maniera ravvicinata ad altre figure a quel tempo veramente centrali per le istituzioni e la storia dell'arte francesi, come André Chastel – è da leggersi in parallelo con quello che già stava predisponendo fin dall'inizio degli anni Sessanta e con i primi acquisti librari: un vero e proprio centro di ricerca in storia dell'arte.

In questo senso, il ruolo del direttore della biblioteca diventa quello di colui che vuole capire – anche in relazione a come cambia la figura dell'artista e dello studioso nella società – che cosa a livello teorico poteva essere di fondamentale importanza per l'aggiornamento sia degli artisti che degli storici dell'arte che con lui fanno il proprio ingresso nell'istituzione. La biblioteca allestita da Balthus per Villa Medici è da interpretarsi *à la fois* come riflesso dei suoi personali interessi e ambiti di ricerca privilegiati e come una biblioteca ideale d'artista, contenente gran parte dei riferimenti alle questioni teoriche alle quali, secondo Balthus, un artista a lui contemporaneo poteva interessarsi.

L'autrice ringrazia Francesca Alberti, già direttrice del Dipartimento di Storia dell'Arte, Raffaella Carchesio, bibliotecaria di Villa Medici e Patrizia Celli, responsabile degli archivi.

- 1 A. Lemoine, *Balthus, principe di Villa Medici*, in N. Rowley (a cura di), *Villa Medici. Guida*, Milano, 2009, p. 103. Sugli interventi di Balthus a Villa Medici si veda anche A. Lemoine, *Les années Balthus à la Villa Médicis (1961-1977)*, in C. Chevolet, J. Guillemain, A. Lemoine et al. (a cura di), *L'Académie de France à Rome aux XIXe et XX siècles. Entre tradition, modernité et création*, atti del convegno (Roma, Accademia di Francia a Roma – Villa Medici, 1997), Parigi-Roma, 2002, pp. 151-172.
- 2 Jean Leymarie, che prende il posto di Balthus alla guida dell'istituzione, afferma: «Cette restauration a pris beaucoup de son temps, mais elle constitue en elle-même une de ses œuvres parfaites dont l'action a retenti sur sa personne et sur sa peinture» (J. Leymarie, *Balthus*, Ginevra, 1982 [1978], p. 90); Annick Lemoine ribadisce: «La Villa Medici reinventata da Balthus è un prolungamento delle sue opere che, a loro volta, se ne nutrono» (Lemoine, *Balthus, principe*, cit., p. 107).
- 3 AFR, faldone 466, «Correspondance générale 1968». È significativo di come a distanza di anni Balthus alteri la narrazione o rivolga poca attenzione alla corretta datazione degli avvenimenti che nelle *Memorie* scriva: «Al critico d'arte John Russell che mi chiedeva qualche particolare aneddoto sulla mia vita per guarnire il suo testo di presentazione della mostra retrospettiva delle mie opere tenuta nel 1965 alla Tate Gallery di Londra, inviai questo telegramma: "Cominci così: Balthus è un pittore di cui non si sa nulla. Si possono ora guardare i suoi quadri"». Il che, a meno che non vi siano altri telegrammi sull'accaduto, riporta una versione un po' romanzata dell'originale, seppur il senso profondo non cambi. L'anno è invece il 1968: J. Russell (a cura di), *Balthus at the Tate Gallery*, catalogo della mostra (Londra, Tate Gallery, 1968), Londra, 1968.
- 4 In questo senso si possono interpretare gli studi dedicati per lo più agli interni della villa (Lemoine, *Les années Balthus*, cit., in part. pp. 153-163; E. Ricchi, *Balthus e i "décors Balthus"*

a Villa Medici. *L'opera dell'artista e gli interventi del restauratore Angelo Arnolfo Crucianelli*, in «Studiolo», 12, 2015, pp. 310-321), ai principi ispiratori del direttorato balthusiano (Lemoine, *Balthus, principe*, cit.), alla collezione di calchi di Villa Medici e all'interesse riportato verso il concetto di "copia" in vista della realizzazione di calchi dall'antico (E. Le Breton, J.-L. Martinez, *Une Antiquité Moderne*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia a Roma – Villa Medici, 2019-2020), Roma, 2019).

- 5 A. Malraux, *Antimémoires*, Paris, 1967. Balthus riteneva: «Non si trattava di confidenze intime cronologicamente ordinate, ma piuttosto di un dialogo segreto, scabro e incerto con se stesso, con coloro che aveva conosciuto, con la storia e con l'arte» (Balthus, *Memorie raccolte da Alain Vircondelet. Con uno scritto di Marco Vallora*, Milano, 2015, trad. Guido Alberti [*Memoires de Balthus*, Paris, 2001], p. 112. Per i rapporti d'amicizia tra Balthus e Malraux, le convergenze delle loro predilezioni pittoriche (come per Poussin, o per Piero della Francesca) e le poche divergenze (forse solo intorno a Chagall, considerato da Balthus eccessivamente anedddotico – e l'aneddoto, secondo Balthus, «non dovrebbe esistere in pittura»: *ivi*, p. 68), si può vedere C. Trevi, *Malraux et Balthus*, «Présence d'André Malraux», 3, 2003, pp. 70-76.
- 6 Balthus viene nominato Direttore dell'Accademia di Francia a Roma il 15 febbraio 1961 da André Malraux, Ministro incaricato degli *Affaires Culturelles*. I due si erano conosciuti a Ginevra la sera del 21 dicembre 1946, quando Malraux aveva pronunciato una conferenza sulla «Difesa dei valori europei» e dove tramite Albert Skira incontra Balthus che al tempo viveva a Cologny, vicino a Ginevra (Trevi, *Malraux et Balthus*, cit., p. 71). La nomina aveva suscitato una certa tensione tra il Ministero e l'Académie des Beaux-Arts, che aveva proposto un pittore di paesaggio vincitore del *Grand Prix de Rome*. Era in effetti la prima volta che il direttore dell'Accademia di Francia a Roma non proveniva dalle fila dall'Académie des Beaux-Arts (Lemoine, *Les années Balthus*, cit., p. 152).
- 7 Esiste un filone di ricerca molto attuale legato allo studio dell'attività (apparentemente) collaterale intrinseca al raccoglimento, al possesso e all'utilizzo di libri da parte di artisti, critici e storici dell'arte. Da *La biblioteca del Novecentista* (A. Del Puppo, *La biblioteca del novecentista*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 35, 2011, pp. 167-174), dedicato alla ricognizione e all'analisi dei volumi presenti nella biblioteca di Rodolfo Pallucchini confluita all'Università di Udine, alle osservazioni sui libri di antropologia posseduti e chiosati da Giuliano Briganti (E. Pellegrini, *Tracce di un altro Olimpo*, in Giuliano Briganti, *La riconquista dell'Olimpo nel Rinascimento italiano*, Milano, 2016, pp. 53-71), l'attenzione a ciò che era scorso sotto gli occhi e la penna delle figure di riferimento per gli studi dell'arte è alta. Nel caso di un artista – come per Francis Bacon, la consistenza della cui biblioteca ha costituito un caso di studio esemplare (M. Garcin, *Dans l'œil du peintre: regarder la bibliothèque de l'atelier de Francis Bacon: pour une méthodologie d'étude des bibliothèques d'artistes*, tesi di dottorato, Paris 10, École du Louvre, relatori T. Dufrière, C. Cros, 2021) – questo tipo di ricerca, che ha preso il via in Francia soprattutto grazie al volume sulle biblioteche d'artista tra il XX e il XXI secolo (F. Levaillant, D. Gamboni, J.-R. Bouillier (a cura di), *Les Bibliothèques d'artistes, XX^e-XXI^e siècle*, Paris, 2010) e agli studi di Ségolène Le Men (S. Le Men, *La bibliothèque de Monet*, Paris, 2013 e *ead.*, *Les bibliothèques d'artistes: une ressource pour l'histoire de l'art*, in «Perspective», 2, 2016, pp. 111-132), permette un possibile affondo sui fondamenti teorici che vitalizzano l'opera e il pensiero di molti artisti.
- 8 I. Chave, *Après le prix de Rome. La formation à l'Académie de France à Rome sous le directorat de Vernet (1829-1834) à travers la correspondance*, in «Romantisme», vol. 3, 153, 2011, pp. 11-41, in part. pp. 24-28: qui l'autrice indaga il contributo dato da Vernet allo sviluppo della biblioteca dell'Accademia, sotto il cui direttorato risultano essere state acquistate in totale

- 173 opere (p. 24) di cui, quando possibile, si precisa l'anno di ingresso e l'ambito disciplinare di afferenza.
- 9 Rispettivamente Y. Le Tallec, *Le fonds archéologique de la Bibliothèque de l'Académie de France à Rome*, «Studiolo», 8, 2010, pp. 284-294 e G. Clericetti, *Il Fondo Widor della Biblioteca di Villa Medici*, «Studiolo», 8, 2010, pp. 295-307.
 - 10 *Ibid.*
 - 11 Le Tallec, *Le fonds archéologique*, cit., p. 284.
 - 12 La coesistenza di materiali radicalmente diversi, che necessitano anche di differenti attenzioni, è stata in Italia al centro del dibattito che ha portato alla richiesta fatta dal Ministero dell'Educazione Pubblica alle principali biblioteche statali di indicare il materiale grafico da far ricollocare dalle biblioteche ai musei, con l'intento di creare una collezione nazionale di disegni a stampe (S. Massa, *Prints, Drawings, and the Museum. Gabinetti Disegni e Stampe in Italy, 1861-1909*, Firenze, 2022, pp. 70-74).
 - 13 AFR, Gestione delle collezioni della Biblioteca, *Répertoire numérique détaillé du versement 20170259*, a cura di M. Dźoń e C. Jouys Barbelin, prima edizione elettronica.
 - 14 F. Fossier, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Jean-Auguste-Dominique Ingres. 1835-1841. Nouvelle série – XIX^e siècle – Tome VI*, Paris, 2016, p. 538. Da un *État du mobilier de l'Académie royale de France en 1835*, pubblicato in appendice alla corrispondenza di Ingres (*ivi*, pp. 522-529), risulta una prima descrizione della «sala della biblioteca» ai tempi di Ingres, quindi prima del suo trasferimento nel *Grand Salon*, che comprendeva un armadio contenente dei libri, un grande tavolo da lavoro coperto da un lenzuolo e da una tela verde, un piccolo tavolo in legno, due tavoli con ripiani d'alabastro, dieci sedie e due pedane su rotelle.
 - 15 H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome, tome II (1802-1910)*, Paris, 1924, p. 312.
 - 16 Lemoine, *Les années Balthus*, cit., nota 53, p. 170.
 - 17 Si veda C. Jouys-Barbelin, *Les archives de la Villa Médicis aux Archives nationales: de nouveaux champs d'investigation offerts aux chercheurs*, in «Studiolo», 14, 2017, pp. 270-287.
 - 18 Sotto Guérin sono prodotti i primi due inventari noti, oggi agli *Archives Nationales*, ma consultabili, come tutti i successivi, *online*: il primo, *Académie Royale de France à Rome. Catalogue de la Bibliothèque*, del 1826, redatto in quattro esemplari, contiene una lista di titoli di libri divisi per armadi per un totale di 11 facciate; il secondo, *Bibliothèque de l'Académie Royale de France à Rome. Catalogue. 1828*, contiene la lista accresciuta, corredata dal regolamento di Guérin, suddivisa sempre in base alla collocazione negli armadi ma dove si fa riferimento alle discipline di pertinenza di ciascun armadio.
 - 19 Si segnalano il *Répertoire du catalogue pour l'architecture, la peinture et la sculpture e Académie royale de France à Rome. Catalogue des livres de la bibliothèque*, non datati, e *Volumes manquant dans la Bibliothèque de l'Académie de France à Rome du 1er janvier 1835 au 1er novembre 1840 date de récolement (sic) fait pour le Directorat de M. Ingres*.
 - 20 «Section F. Bibliothèque.», Archives Nationales, AFR_20190152_55_085.
 - 21 *Catalogue vérifié de la Bibliothèque e Listes d'ouvrages et d'estampes proposés à l'acquisition: listes manuscrites, catalogue de vente de la collection San Donato*.
 - 22 Si fa cenno delle caricature conservate a Villa Medici in C. Dotal, *La Villa Médicis dans sa quotidienneté à travers le regard de ses pensionnaires (fin XIX^{ème}, début XX^{ème})*, in «Ridiculous. Caricature(s) et modernité(s)», 14, 2007, pp. 229-244 e, molto brevemente, in S. Kervran,

- Le fonds graphique de l'Académie de France à Rome: une collection révélatrice de l'histoire de l'institution*, in «Studiolo», 13, 2016, pp. 314-315.
- 23 G. Andreani, *L'image manquante: femmes pensionnaires au début du XXe siècle*, in «Studiolo», 15, 2018, pp. 100-113 e P. Celli, *Le donne e il Grand Prix de Rome*, «Studiolo», 15, 2018, pp. 284-331.
- 24 Si tratta di *Catalogue topographique de la bibliothèque. Registre 1, Catalogue topographique de la bibliothèque. Registre n° 2, État de perte des livres au 1er décembre 1950 e Registre d'entrée de la Bibliothèque des ouvrages acquis par l'Académie de France ouvert à la date du 4 novembre 1954*.
- 25 G. Rot, F. Vatin, *Il Paradiso: un ersatz de la Villa Médicis (1940-1944). Matériaux pour une histoire*, «Revue d'histoire culturelle», 6, 2023, p. 2. Sul periodo dell'occupazione e dei cambiamenti dell'istituzione si veda R. Renard-Foultier, *L'Académie de France à Rome (1921-1971). Des artistes et une institution garants de la tradition classique face à la modernité*, tesi di dottorato, Paris 4, Centre Roland Mousnier (Paris), relatore O. Faron, 2012 e *id.*, *Une institution itinérante sous l'Occupation: la villa Médicis à Nice et à Fontainebleau*, in F. Taliano-des Garets (a cura di), *Villes et culture sous l'Occupation: Expériences françaises et perspectives comparées*, Paris, Armand Colin, coll. «Recherches», 2016, p. 222-230.
- 26 AFR, faldone 317.
- 27 Rot, Vatin, *Il Paradiso*, cit., p. 11.
- 28 AFR, faldone 320.
- 29 AFR, faldone 317.
- 30 Dal dossier «Mme J. Calisti-Cavaillès. Bibliothèque» si ricavano poche e sparse informazioni su Janine Cavaillès. Si trova il documento che attesta la fine dell'impiego presso Villa Medici nel 1983 ma non si conoscono le modalità di reclutamento per il ruolo di bibliotecaria di Villa Medici (che dev'essere senz'altro avvenuto per via dell'amministrazione francese) né si sa se fosse mai entrata in contatto con Balthus o l'Accademia di Francia a Roma in precedenza.
- 31 In molte composizioni di interni Cavaillès raffigura giovani donne intente a leggere, sono Janine e la sorella Touti.
- 32 Rot, Vatin, *Il Paradiso*, cit., p. 14.
- 33 Sulla riforma del 1971, fortemente voluta da Balthus con l'appoggio di Malraux e in collaborazione con lo storico dell'arte André Chastel, si veda almeno come punto di partenza Lemoine, *Balthus, principe*, cit., p. 107. Si può verificare l'ingresso dei primi studiosi delle discipline di recente introduzione in AFR, faldone 448, «Directorat Balthus. Administration Mathieu. Composition de l'Académie de France à Rome. Années 1963-1976»; da qui confermiamo che all'anno 1971-1972 cinque sono i borsisti sotto la voce *histoire de l'art*. Si segnala che sempre dalla *Composition* si osserva che all'anno 1973-1974 fa ingresso il «Chargé de mission pour la 3ème section [l'histoire de l'art]: M. Georges Brunel».
- 34 Sugli incrementi di budget ottenuti da Malraux al Ministero si veda C.-L. Foulon, *Des Beaux-Arts aux Affaires culturelles (1959-1969): Les entourages d'André Malraux et les structures du ministère*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», 28, 1990, p. 29. Sul suo operato come Ministro della Cultura francese e la sua politica culturale si possono consultare J.-P. Hérubel, *André Malraux and the French Ministry of Cultural Affairs: A Bibliographic Essay*, in «Libraries & Culture 35», 4, 2000, pp. 557-575; J. Mossuz-Lavau, *André Malraux et La Culture*, in «Présence d'André Malraux», 11, 2014, pp. 17-30; P. Tame, *Malraux's Cultural Legacy Today: Heritage*

- Conservation: How much the world heritage owes Malrau*, in «Présence d'André Malraux», 13, 2016, pp. 186-194.
- 35 Nello stesso spirito di ammodernamento dotò l'accademia oltre che della biblioteca, di uno studio elettroacustico, di una sala di proiezione e di sette sale d'esposizione, che iniziarono ben presto a essere utilizzate (Lemoine, *Balthus, principe*, cit., p. 105).
- 36 Lemoine, *Les années Balthus*, cit., nota 53, p. 170.
- 37 AFR, faldone 584, «Installation de la nouvelle bibliothèque (dossier Parma). 1961-1962».
- 38 Madame Calisti risulta unica bibliotecaria fino al 1976, quando, nel febbraio è affiancata da due volontari, suo marito e Madame Le Meaux. Nell'ottobre dello stesso anno viene nominato anche Monsieur Dupuigrenet-Desroussilles, incaricato specialmente di catalogare i fondi antichi della biblioteca, ma che presta la sua assistenza alla principale responsabile di biblioteca anche negli altri settori di attività. Mme Calisti risulta bibliotecaria di Villa Medici fino al 1983, quindi per vari anni ancora dopo la fine del mandato di Balthus (*dossier* «Mme J. Calisti-Cavaillès. Bibliothèque», *Rapport sur la bibliothèque*). A proposito di questa continuità è da sottolineare la vicinanza di Balthus con il suo successore, Jean Leymarie, che su di lui scriverà il volume del 1978.
- 39 Da una verifica condotta *in loco* insieme alla Dott.ssa Raffaella Carchesio, attuale bibliotecaria, risulta che i numeri di inventario impartiti dal 1964 siano rimasti per lo più invariati (se il volume di Focillon dedicato a *Rembrandt* risulta da "inventario Calisti" al n. 339, per esempio, anche oggi lo stesso libro è registrato nel catalogo *online* e reperibile con identico numero). Possibili variazioni sono avvenute solo qualora altri volumi si siano aggiunti, ma l'ordine di collocazione rimane lo stesso, grazie al grande vantaggio che il sistema Dewey introduce con l'ordinamento su base disciplinare, permettendo di mantenere la successione tra i volumi nonostante naturali aggiunte e integrazioni. Grazie anche a questa attenzione si può oggi distinguere un "fondo Balthus".
- 40 AFR, Biblioteca, *dossier* «Mme J. Calisti-Cavaillès. Bibliothèque», *Rapport sur la bibliothèque*.
- 41 Il rapporto, anche se sintetico, potrebbe essere un ottimo punto di partenza o strumento di verifica per chiunque voglia studiare un fondo della biblioteca antecedente (*fonds anciens, estampes, dessins, manuscrits, fonds littéraire, fonds historique*).
- 42 La corrispondenza relativa alla biblioteca è purtroppo frammentata all'interno di diversi faldoni, talvolta segnalati per riferimento cronologico (e sono i fascicoli più facilmente trovabili); in altri casi la loro presenza non è segnalata all'interno dei faldoni e si sono rinvenuti in modo casuale, cercando di fare uno spoglio quanto più completo possibile della maggior parte dei faldoni. La consultazione in parte aleatoria degli archivi riserva sempre qualche curiosità. Si è trovata, per esempio, la lettera con cui lo scultore e incisore Emilio Greco regala sei volumi sulla propria opera alla biblioteca. Altri doni sono per lo più da parte di privati e degli autori dei volumi.
- 43 Con la fondazione nel 1950 dell'*Institut national des sciences et techniques de la documentation* (INTD) dedicato alla formazione di specialisti della documentazione.
- 44 *Librairie d'art ancien et moderne*, 4 rue des Beaux-Arts (che non era solo libreria ma anche casa editrice).
- 45 Nella sede di via Barberini 75-77.
- 46 Non era neppure così usuale negli anni Sessanta e Settanta per una donna sposata viaggiare da sola da un paese a un altro, nemmeno per motivi di lavoro.

- 47 Lemoine, *Balthus, principe*, cit., p. 104. Più precisamente la citazione si riferiva ai seguenti ambiti: «dalla decorazione delle pareti al design dei mobili, dalla scelta delle luci al disegno delle piastrelle». Non mancano le memorie, però, di quanti tra borsisti e amici ricordassero la meticolosità di Balthus nel controllare da vicino i lavori (quotidianamente) e nel supervisionare personalmente tutte le fasi della progettazione di un nuovo monumento o di una commissione.
- 48 Occorre allora verificare con attenzione per questi primi anni non solo il numero inventariale assegnato, ma anche la fonte di provenienza e la modalità d'ingresso nella "nuova" biblioteca. Le voci che appaiono nei registri sono quelle di numero d'ingresso, data d'ingresso, descrizione dell'opera (autore, titolo e editore), luogo e data di edizione, numero di volumi, formato (in cm) e rilegatura, origine (venditore o donatore), prezzo e segnatura.
- 49 Per quanto riguarda i registri precedenti, quelli che sono giunti fino a noi sono stati digitalizzati e inviati agli Archivi nazionali a Pierrefitte. Sono interamente consultabili *online* attraverso il sito dell'Accademia di Francia nella sezione «Inventaires et archives en ligne».
- 50 *Éditeurs de Musique et Disquaires E. Ploix Musique*, all'indirizzo 48 rue Saint Placide a Parigi.
- 51 Interessantissimo sarà per i musicologi studiare gli inventari di acquisti e doni di partiture, in particolare per indagare due filoni, quello della musica sperimentale contemporanea e quello della musica popolare ed extra-europea, i cui risultati talvolta si uniscono. Ricordiamo solo che Madame Calisti si occupava anche di venire incontro agli interessi dei borsisti, tra i quali vi erano anche musicisti, nelle loro esigenze teoriche e compositive. Per il tema della musica a Villa Medici e i concerti organizzati da Balthus si consiglia di consultare l'inventario dell'Archivio AFR.
- 52 AFR, Biblioteca, *dossier* «Mme J. Calisti-Cavaillès. Bibliothèque», *Rapport sur la bibliothèque*.
- 53 Oltre ai registri d'ingresso delle opere ci si basa su alcuni fascicoli trovati nei faldoni 464 («Achats de livres pour la Bibliothèque. 1963»), 465 («Bibliothèque 1966»), 466 («Bibliothèque 1968»), 544 («Bibliothèque 1964»), 598 («Bibliothèque 1965»). Un'analisi onnicomprensiva dei registri degli acquisti richiederebbe da sola una ricerca più approfondita. Non potendo soffermarci su tutto, pensiamo di poter tralasciare quei volumi che ci si aspetterebbe di trovare nella biblioteca dell'Accademia di Francia a Roma, come, per esempio, titoli quali *Les artistes bourgeois à Rome au XVIIIe siècle* o gli atti del *Colloque Ingres* a Montauban del 1967, o anche *Le fontane di Roma* e tutti quei volumi che illustrano alcune caratteristiche geografiche o storiche della capitale, come le *Vedute romane* o *Roma e la regione nell'epoca napoleonica*. Trascuriamo anche, dove non particolarmente ricorrenti, la sezione che potremmo definire delle grandi monografie (per lo più pittori francesi dell'Ottocento o i grandi classici del rinascimento italiano) e cataloghi museali, spesso ricevuti da istituzioni museali francesi.
- 54 Si rimanda a M. Vallora, *Parla, finalmente, Balthus*, in Balthus, *Memorie raccolte da Alain Vircondelet*, Milano, 2015, pp. 143-171 e Balthus, *Lettere e interviste*, a cura di E. Pontiggia, Milano, 2009.
- 55 Ricordiamo solo, da Balthus, *Memorie raccolte da Alain Vircondelet. Con uno scritto di Marco Vallora*, Milano, 2015, pp. 79, 131: «Nella matematica interiore dei miei quadri vedo riuniti la Cina e la pittura francese, Poussin, la pittura dei Song e Cézanne: un autentico atto sacro e magico che unisce le civiltà e i secoli» o «Dipingere per me significa raggiungere la Cina e "tutto l'universo", poiché le montagne che vi s'incontrano sono anche pozzi insondabili».
- 56 Vale la pena qui riportare ciò che diceva di Malraux in quel gioco di rispecchiamento che sono le Memorie: «Possedeva quella facoltà di sintesi che gli consentiva di armonizzare le civiltà tra loro. Ritrovava il sorriso dell'angelo di Reims in quello di un Buddha di Angkor. Non

- riteneva che le produzioni artistiche fossero legate a un tempo determinato della storia [...]. Condividevo la sua stessa idea [...]», Balthus, *Memorie*, cit., p. 111.
- 57 Nel 1968 Madame Calisti chiede alla biblioteca di riferimento parigina se non ci fosse una riedizione di O. Siren, *Histoire de la peinture chinoise. Des origines à l'époque Yuan* del 1934-1935. AFR, faldone 466.
- 58 Non ritengo, per esempio, come spesso si è detto, che il soggiorno romano di Balthus abbia indotto, *ex abrupto*, un nuovo interesse verso il disegno, inteso come opera conclusa, perché mosso dal classicismo che lì vi respirava. Basti citare per ora come esempio l'autoritratto a matita del 1943 firmato e datato (pubblicato in Leymarie, *Balthus*, cit., p. 8), che non è meno "finito" di molti dei nudi degli anni Settanta. Si veda su questo Lemoine, *Balthus, principe*, cit., p.103, che afferma che gli anni di Villa Medici «imprimono una svolta radicale alla carriera del pittore, per il posto inedito che vi occupa il disegno – uno spazio autonomo e privilegiato».
- 59 AFR, faldone 550.
- 60 Balthus, *Memorie*, cit., p. 117.
- 61 Si veda sul tema M. Ferretti, *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, Pisa, 2021 e in part. P. Aiello, "Biblioteca d'Arte Rizzoli" e la storia dell'arte a basso costo, *ivi*, pp. 231-246 e F. Nurchis, *I Fratelli Fabbri e l'avvento delle pubblicazioni d'arte in edicola*, *ivi*, pp. 259-268.
- 62 Su Giacometti: «Ho amato per la sua precisione e la sua verità Alberto Giacometti, che in pittura è stato per me un fratello. Condividevamo molto e le nostre idee sull'arte, le nostre intenzioni erano realmente le stesse [...]» (Balthus, *Memorie*, cit., p. 51) e, informato della sua morte proprio quando era a Villa Medici: «Alberto Giacometti fu per me il più incantevole degli amici, il più adorabile. È forse casuale che presieda nel mio atelier ai movimenti segreti della mia pittura, alla sua lenta elaborazione? La sua foto è dietro la mia poltrona, proprio di fronte al grande cavalletto, e sembra vegliare su di me, ricordarmi le lunghe discussioni che abbiamo avuto, durante le quali non eravamo peraltro sempre d'accordo» (p. 121).
- 63 AFR, faldone 469.
- 64 AFR, faldone 466. La grande simpatia che Balthus prova per Picasso e l'orgoglio nel ricordare l'acquisto, da parte dell'ultimo, di un suo quadro non è nascosta (Balthus, *Memorie*, cit., p. 116 e p. 138).
- 65 Lemoine, *Balthus, principe*, cit., p. 106.

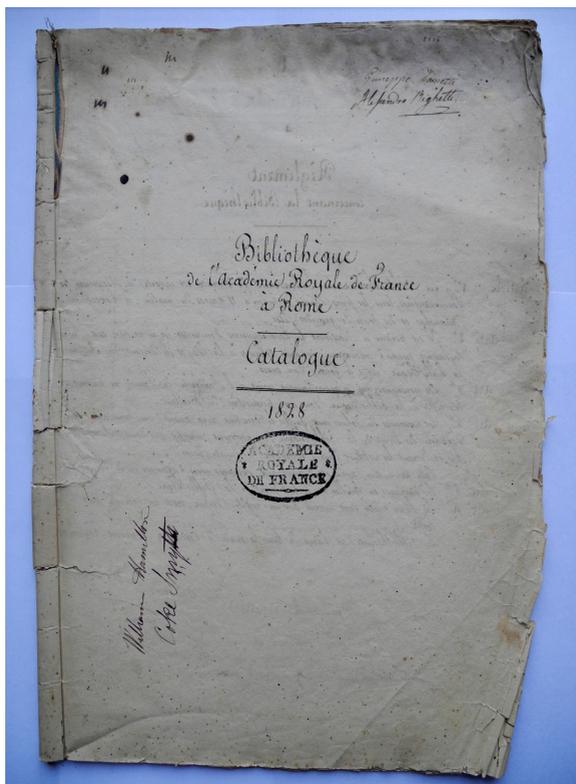


Fig. 1. *Bibliothèque de l'Académie Royale de France à Rome. Catalogue, 1828*. Paris, Archives Nationales, Inv. 20170259/3-2.

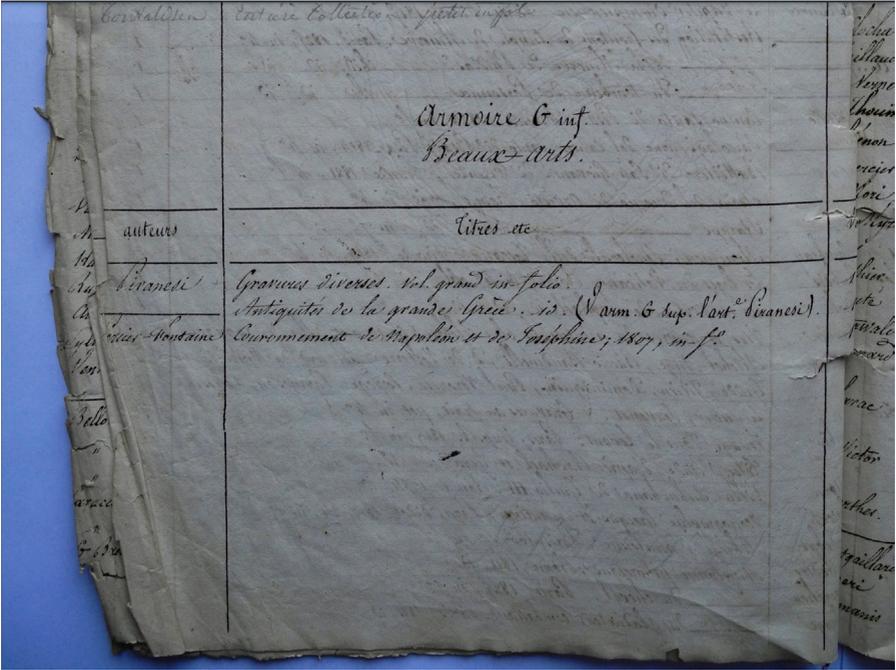


Fig. 2. Bibliothèque de l'Académie Royale de France à Rome. Catalogue, 1828. Paris, Archives Nationales, Inv. 20170259/3-2.

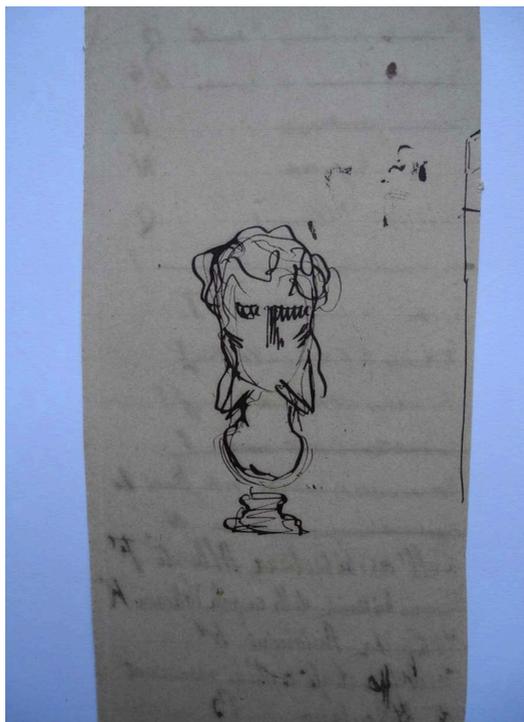


Fig. 3. *Répertoire du catalogue pour l'architecture, la peinture et la sculpture*, s.d. Paris, Archives Nationales, Inv. 20170259/3-8.



Fig. 4. *La Biblioteca nel Grand Salon di Villa Medici.* Da «La vie italienne. Revue officielle de l'E.N.I.T.», IX, 25, 1959, pp. 56-57.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 5. Georges Paul Leroux, *La Bibliothèque*, 1907-1909, grafite, inchiostro e acquerello su carta, 29 x 40,5 cm, Album di caricature n. 2. Roma, Biblioteca di Villa Medici, Inv. A2 F4V.



Fig. 6. Anonimo, *Promozione dei borsisti*, 1955-1956, fotografia, 13 x 18,2 cm, Album di caricature n. 4. Roma, Biblioteca di Villa Medici, Inv. A4 F6/3.

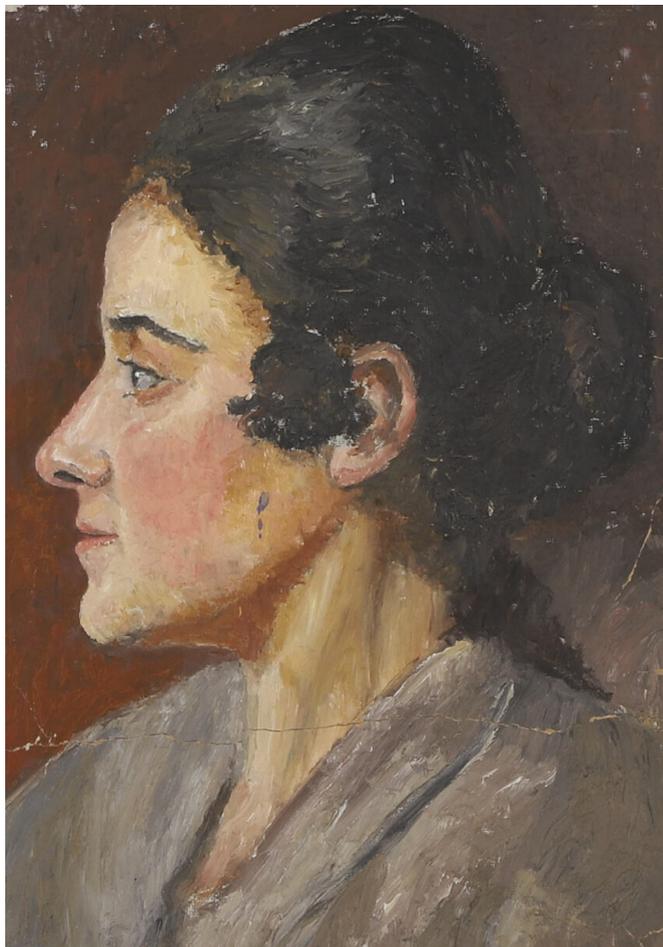


Fig. 7. Jules Cavaillès, *Jeanine di profilo*, s.d., olio su cartone, 37,5 x 26 cm. Collezione privata. Foto: MutualArt.



Fig. 8. Fotografia Vasari, *La moderna biblioteca*, s.d. Roma, Fototeca di Villa Medici, lastra n. 85421. Foto: Vasari Roma.

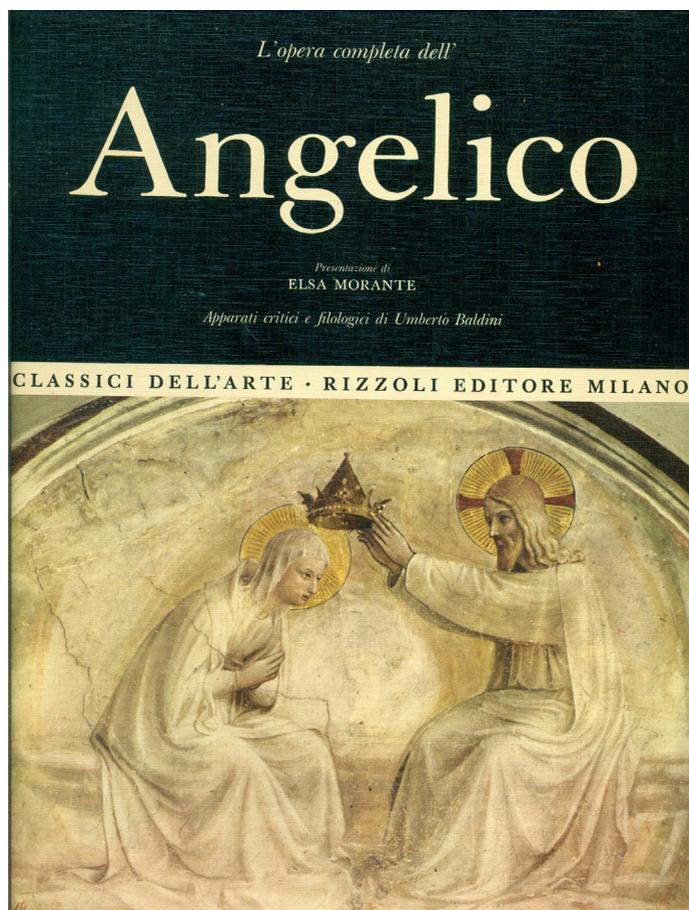


Fig. 9. *L'opera completa dell'Angelico*. Presentazione di Elsa Morante. Apparati critici e filologici di Umberto Baldini. Rizzoli, Classici dell'Arte, Milano, 1970.

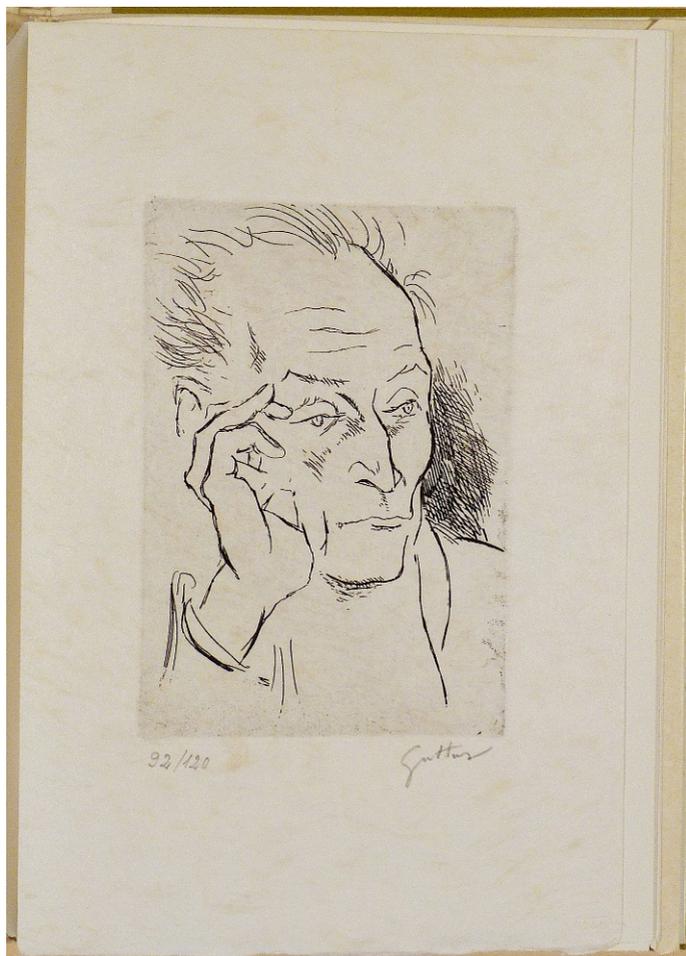


Fig. 10. Renato Guttuso, *Balthus*, acquaforte, in Valerio Zurlini, *Una serata romana con Balthus. Con un'acquaforte di Renato Guttuso*, Reggio Emilia, 1975.