

Distribution Agreement

In presenting this thesis as a partial fulfillment of the requirements for a degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis in whole or in part in all forms of media, now or hereafter now, including display on the World Wide Web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis.

Elise Quesnel

April, 11, 2022

L'Accademia di Francia a Roma: l'istituzione di fronte a una crisi culturale

by

Elise Quesnel

Dr. Garrett Waters

Adviser

Department of Italian Studies

Dr. Garrett Waters

Adviser

Dr. Simona Muratore

Committee Member

Dr. Guido Silvestri

Committee Member

2022

L'Accademia di Francia a Roma: l'istituzione di fronte a una crisi culturale

By

Elise Quesnel

Dr. Garrett Waters

Adviser

An abstract of
a thesis submitted to the Faculty of Emory College of Arts and Sciences
of Emory University in partial fulfillment
of the requirements of the degree of
Bachelor of Science with Honors

Department of Italian Studies

2022

Abstract

L'Accademia di Francia a Roma: l'istituzione di fronte a una crisi culturale

By Elise Quesnel

Nel 1666, si stabilisce l'Accademia di Francia a Roma, un evento che istituzionalizza l'invio sistematico di artisti francesi in formazione a Roma. Attraverso i secoli l'Accademia subisce vari cambiamenti istituzionali sotto ciascun tipo di governo alla testa della Francia (Monarchia assoluta, Impero e Repubblica) e la misura in cui viene modificata può essere collegata alle dinamiche politiche in materia di cultura sotto tali sistemi politici. Questi cambiamenti, sia nel programma e le regole impostati all'artista, sia nello scopo dell'Accademia stessa, sottolinea un lungo e progressivo declino delle visioni attaccate alla funzione dell'artista e al ruolo della cultura nella società. Da una cultura dell'Otium e dello sviluppo del pensiero, la cultura diventa un simbolo del negotium e del mercantilismo della società moderna capitalista.

L'Accademia di Francia a Roma: l'istituzione di fronte a una crisi culturale

By

Elise Quesnel

Dr. Garrett Waters

Adviser

A thesis submitted to the Faculty of Emory College of Arts and Sciences
of Emory University in partial fulfillment
of the requirements of the degree of
Bachelor of Science with Honors

Department of Italian Studies

2022

Table of Contents

Capitolo 1: Nascita dell'Accademia di Francia a Roma: creazione di un'istituzione

- La Creazione dell'Accademia nel XVII Secolo e le ragioni per lo Stabilimento dell'Accademia di Francia a Roma
- Errard e la carica del direttore dell'Accademia
- L'opposizione fra la volontà reale e gli interessi dell'artista
- La disputa degli Antichi e dei Moderni
- L'Accademia sotto La Teulière a Palazzo Capranica
- Le crisi economiche e il soccorso del Duca d'Antin
- L'Antichità e la Natura: visioni opposte

Capitolo 2 : Dalla Rivoluzione alla Quinta Repubblica

- La Prima Repubblica e lo stabilimento a Villa Medici
- La tutela dell'Accademia di Belle Arti
- Gli opposizioni alle regole stabilite
- Ingres direttore
- Il ritorno delle tensioni fra le Belle Arti e l'artista
- Le riforme del 1863
- La fine del secolo e l'inizio del XX Secolo: il lento declino della Villa Medici

Capitolo 3: L'Accademia nel mondo moderno: la politica nell'arte e la cultura

- Malraux e le riforme del XX Secolo
- La Villa Medici e il XXI Secolo: l'artista e il direttore oggi
- La Cultura: dall'*otium* al *negotium*
- Lo stato culturale e l'allontanamento dalla cultura del pensiero
- L'artista e il mondo moderno

Capitolo 1: Nascita dell'Accademia di Francia a Roma: creazione di un'istituzione

• La Creazione dell'Accademia nel XVII Secolo e le ragioni per lo Stabilimento dell'Accademia di Francia a Roma

L'11 febbraio 1666, Colbert, primo ministro del re Luigi XIV, firma gli "Statuti" e le "norme" che stabiliscono l'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura a Roma. Ecco la città scelta dai francesi per concretizzare un progetto mai effettuato prima: Creare un'accademia di arte all'estero per formare ed educare gli studiosi sui modelli antichi. Al fine di raccontare la storia di tale istituzione e la sua pertinenza ad un livello culturale ed artistico in un paese come la Francia si deve ricollocarla nel contesto sia politico che sociale in cui è nata.

Il tema del viaggio, dalla partenza all'incontro di nuove culture e modi di vivere, era ormai un pensiero che si sviluppava sin dalla fine del Medioevo. Già nel XVI secolo si evolve l'idea del viaggio come strumento educativo attraverso i *Saggi* di Michel Eyquem (Montaigne), che sottolinea l'importanza di: "Limer et froter nostre cervelle a celle d'autrui."⁽⁷²⁾ Tale visione prosegue nei secoli successivi, e si stabilisce in modo inequivocabile con la nascita del "Grand Tour", il primo movimento che concretizza le vocazioni formative del viaggio all'estero. Il Grand Tour si rivolgeva alle classi sociali superiori dell'epoca e serviva ai giovani intellettuali per completare la propria formazione culturale: il giovane doveva andare alla scoperta di culture e paesaggi sconosciuti. Tuttavia, le ambizioni educative del viaggio si fondano sulle credenze della scuola degli Antichi¹ che vede nei modelli della Grecia e della Roma antica un'ideale di eleganza da raggiungere. A tal fine, Roma diventa un passaggio essenziale nella formazione

¹ Nota: La disputa fra gli "Antichi" e i "Moderni" serve di base alla comprensione delle relazioni fra l'Italia e la Francia all'epoca, e dell'orientamento delle arti nella società. Questo tema verrà trattato con più dettagli.

artistica di chiunque intraprende il viaggio per l'Europa. Inoltre, il "sogno romano" nei confronti dell'arte si inserisce per la prima volta nella storia francese secoli prima dello stabilimento dell'Accademia a Roma, con il regno di Francesco I.² La Francia considera l'Italia di quel periodo, come madre delle arti e Roma come capoluogo di questa supremazia artistica — Roma viene ad incarnare quest'ideale di bellezza, vero reliquario dei capolavori della produzione artistica dei secoli più prolifici nelle arti e l'architettura — dalle rovine della Roma antica, ai palazzi rinascimentali fino alle chiese della Roma barocca. Non è a caso, quindi, se meno di due secoli dopo, Luigi XIV sceglie la città eterna per creare la prima accademia di Francia all'estero. Il fascino che Roma esercita sull'Europa ne fa un luogo proprio leggendario che partecipa alla creazione del mito dell'artista. "Le voyage demeure un épisode narratif indispensable dans une biographie d'artiste et peut-être relayé comme un rite initiatique [...] C'est souvent par le voyage que le peintre ou le sculpteur est transformé symboliquement en artiste."(Michel 12) Nel corso del XVI secolo e attraverso il XVII secolo gli artisti francesi avevano già cominciato a viaggiare per l'Italia per imparare dai modelli classici ossia per vivere della loro arte. I pochi che riuscivano ad intraprendere questo percorso seguivano, tuttavia, la loro iniziativa individuale per la maggior parte e anche i pochi dotati di una pensione regale erano abbastanza liberi; cioè non c'era nessun programma delineato che stabiliva cosa dovessero studiare o produrre durante il loro tempo a Roma. Questa struttura nasce con l'accademia che fornisce la possibilità di far fruttificare il soggiorno in Italia a beneficio del Re.

² Nota: Francesco I era un protettore delle arti e intratteneva intanto un'amicizia stretta con L. Da Vinci, ragione per la quale diverse opere sue appartengono alla Francia (La Gioconda, Sant'Anna, la Vergine e il bambino con l'Agnellino,...)

Sotto il regno di Luigi XIV matura una nuova politica culturale e artistica. La prevalenza delle arti e della cultura nella società francese è stata appunto strettamente legata alla strategia politica di qualsiasi forma di governo che è stato al potere. Nel caso della monarchia francese e soprattutto del Re Sole, Luigi XIV, l'arte rappresenta un'opportunità per risplendere agli occhi del mondo. L'arte diventa il veicolo di quest'ideale estetico che si rivolge verso agli antichi modelli italiani come fonte di ispirazione. Tuttavia, quest'ideale è innanzitutto rivolto verso la figura del Re stesso, e le ambizioni che l'hanno spinto a fondare tale istituzione all'estero non possono prescindere il suo desiderio di accrescere l'influenza regale oltre le frontiere della Francia. Come dichiara giustamente Le Brun: "Le dessein que l'on a eu de les faire travailler est plus pour faire connaître Sa Majesté que pour autre chose."(Lapauze 7; vol.1)

- Errard e la carica del direttore dell'Accademia

La creazione dell'Accademia a Roma era senza precedenti e si inserisce nelle politiche reali del tempo nelle arti. Sotto le iniziative di Colbert nel 1660, avviene un'ondata di riforme e d'istituzionalizzazione delle arti, e vengono fondate varie d'istituzioni destinate a promuovere, perfezionare, regolare, centralizzare, finanziare le pratiche e metterle sotto la tutela simbolica del Re. L'impulso per lo stabilimento di un'accademia a Roma viene promosso dall'artista Charles Errard; uno dei rari ad aver soggiornato a Roma con una borsa di studio del Re di Francia dal 1620 fino al 1644. Oltre all'influenza che aveva esercito su di lui il viaggio a Roma, l'idea di un'istituzione rispondeva soprattutto alla sua volontà di mantenere un posto influente nelle arti. La nascita dell'Accademia pone fine, di fatto, alle rivalità fra Errard e Le Brun. Entrambi erano stati fra i fondatori dell'Accademia Reale di Pittura, e ne assumevano allo stesso tempo il ruolo di rettore nel 1655. Tutti e due favoriti dal Re, Errard e Le Brun competono per la preminenza fino all'elezione di Le Brun in qualità di Primo Pittore. Questa vittoria simboleggia per Errard la

fine di una posizione privilegiata a Parigi e alla corte del Re Sole. Per questo motivo, Roma, come una terra promessa, offre a Errard l'opportunità di costruire una nuova immagine di eccellenza per sé stesso e il regno. Così nasce, quindi l'idea fondatrice dell'Accademia come sostiene il suo biografo, Guillet de St George: "Dans ce temps-là Mgr. Colbert, qui a été protecteur de l'Académie, étant entré dans le ministère, établit un conseil des bâtiments où il appela M. Le Brun pour contribuer à une partie des ouvrages qui dépendent du dessin. M. Errard voyant que M. Colbert lui donnait un comptétiteur, fit la proposition de l'établissement de la nouvelle Académie de Rome, projetée en faveur des étudiants français, qui vont se prévaloir de ce que l'Italie conserve de plus remarquable pour la peinture et la sculpture. M. Colbert agréa la proposition du M. Errard, lui donna conduite de cet établissement et l'y envoya."(82-83)

L'ingegno di Errard a questo riguardo gli permette di ottenere presso Colbert la carica di primo direttore dell'Accademia a Roma, un posto pionieristico e prestigioso che rispondeva alle aspettative dell'artista. La genesi di questo nuovo posto amministrativo pone, tuttavia, la questione dei poteri ed esigenze attaccate alla funzione di direttore e gli statuti³ stabiliti da

³ Nota : Lista degli statuti (Delaplanche 105)

I.— L'académie de peinture, sculpture et architecture sera composée de 12 jeunes hommes François, de religion catholique, apostolique et romaine , savoir : 6 peintres, 4 sculpteurs et 2 architectes ,sous la conduite et direction d'un peintre du roy, qui sera estably recteur de la dite académie, auquel ils seront obligés d'obéir avec toute sorte de soumission et respects.

II.— Il sera acheté ou loué une maison dans laquelle seront pratiqués deux grands ateliers, l'un pour les peintres, l'autre pour les sculpteurs; et au -dessus de la porte de ladite maison seront mises les armes du Roy avec cette inscription.

III.— La maison où sera établie l'académie estant dédiée à la vertu doit estre en singulière vénération à tous ceux qui y logeront ;partant, s'il arrivoit qu'aucun vinst à blasphémer le saint nom de Dieu ,ou parler de la religion ou des choses saintes par dérision et par mépris ,ou proférer des paroles impies et déshonnestes , il en sera chassé et déchu de la grâce qu'il a plu à Sa Majesté de luy accorder.

IV.— Il y aura une étroite union et correspondance entre les estudians de ladite académie, parce qu'il n'y a rien de plus contraire à la vertu que l'envie, la médisance et la discorde. Et si quelqu'un estoit enclin à ces vices et qu'il ne s'en voulust pas corriger, après quelques réprimandes, il seroit pareillement déchu des grâces de Sa Majesté.

V. — Le nombre des 12 estudians ne pourra estre augmenté, pour quelque occasion que ce puisse estre; mais lorsqu'il viendra à vaquer quelque place, le surintendant des bastimens, arts et manufactures de France, à qui il appartient d'y pourvoir, en sera averty par le peintre de Sa Majesté ayant la direction de l'académie, et sera très-humblement supplié de préférer ceux qui a u ront remporté les prix de l'académie en conformité de ses statuts.

VI.— Tous les dits estudians mangeront ensemble avec leur recteur, qui en ordonnera un, par jour ou par semaine, pour lire l'histoire pendant le repas, estant très -important qu'ils en soyent bien instruits.

VII.— Ils se lèveront en esté à 5 heures précises et en hyver à 6, se coucheront à 10 heures, et observeront punctuellement, les matins aussytost qu'ils seront levés et les soirs avant qu'ils se couchent, de se rendre au lieu qui sera destiné par leur recteur pour y faire la prière, à laquelle ils assisteront avec toute l'attention et la modestie requises.

VIII.— Ils estudieront tous les jours deux heures l'arithmétique, géométrie, perspective et architecture aux heures qui leur seront prescrites et qui auront esté données aux maistres qu'ils auront pour cet effet; et le reste du temps sera par eux employé suivant la destination qui en aura esté faite par leur recteur.

IX.— La connoissance de l'anatomie estant d'une grande utilité pour les peintres et sculpteurs qui veulent devenir savans, et qui veulent rendre raison des différens effets que produisent les muscles suivant les différens mouvemens, le recteur de ladite académie fera faire la dissection d'un corps tous les hyvers et prendra soin m e s m e de le faire mouler, afin que les estudians apprennent la situation des muscles et les effets de leurs mouvemens.

X.— Ceux qui auront l'honneur d'estre entretenus dans la dite académie se remettront entièrement de leur conduite, et particulièrement pour ce qui regarde leurs estudes, au recteur que Sa Majesté aura préposé pour cet effet, en sorte qu'ils ne peuvent jamais copier ou exécuter aucune chose, sans son conseil ou son consentement, à peine d'être exclus de ladite académie.

XI.— Et comme l'expérience fait connoistre que la plupart de ceux qui vont à Rome n'en reviennent pas plus savans qu'ils y sont allés, ce qui provient de leurs débauches ou de ce qu'au lieu d'estudier d'après les bonnes choses qui devroient former leur génie, ils s'amuse à travailler pour les uns et pour les autres et perdent absolument leur temps et leur fortune pour un gain de rien qui ne leur fait aucun profit, Sa Majesté défend absolument à tous ceux qui auront l'honneur d'estre entretenus dans la dite académie de travailler pour qui que ce soit que pour Sa Majesté, voulant que les peintres fassent des copies de tous les beaux tableaux qui seront à Rome, les sculpteurs des statues d'après l'antique, et les architectes les plans et les élévations de tous les beaux palais et édifices tant de Rome que des environs, le tout suivant les ordres du recteur de ladite académie.

XII.— Le recteur aura soin d'aller punctuellement tous les jours visiter les estudians dans les lieux où il leur a donné du travail en la ville, tant afin de les corriger, prendre garde s'ils suivent les mesures qui leur auront esté données et s'ils employent le temps, que pourvoir s'ils ne se débauchent point.

XIII. Et afin de donner quelque relasche aux estudians et qu'ils ayent la liberté ou de se divertir ou de travailler à ce qui leur plaira, il leur sera donné un jour de congé pour chaque semaine, qui a esté fixé au jedy, soit qu'il y eust feste ou non, sans qu'ils en puissent prétendre davantage.

XIV. -Toutes les fois que l'on posera le modèle, l'académie sera ouverte gratuitement à tous ceux qui y viendront dessiner, tant françois qu'estrangers, après toutefois qu'ils en auront demandé la permission au recteur de ladite académie, qui les exhortera de s'y comporter avec toute l'honnesteté et la modestie requises dans un lieu destiné pour l'estude des beaux-arts et où le bon exemple est d'une grande édification.

XV.— Il sera tous les ans proposé un prix auxdits estudians, qui sera donné le jour de la Saint Louis à celui qui en aura esté jugé le plus digne.

Colbert forniscono indicazione su come l'Accademia doveva essere gestita. "Le directeur a un double rôle: il régit l'Accadémie et il est une sorte de chargé d'affaires du Surintendant des Bâtiments. Comme recteur il est à la fois préfet des études, économe et même, à un certain point de vue, directeur de conscience. Préfet des études, il a une autorité absolue. Il donne à chaque élève son travail. Lorsque ce travail retient l'élève au dehors il va le visiter ponctuellement tous les jours. Lui seul est juge du temps que doivent durer les études. Il influe sur l'avenir des élèves par des notes qu'il envoie mensuellement au Surintendant. Économe, il règle les dépenses, remet aux pensionnaires leur indemnité, paye le loyer, etc. Pour la bouche, le linge, il est assisté d'un dépensier. C'est presque un aumônier, car il doit veiller à ce que les pensionnaires ne se débauchent pas." (Lapauze 8; vol.1)

• L'opposizione fra la volontà reale e gli interessi dell'artista

La volontà reale che ha dato luogo all'Accademia origina quindi da una funzione educativa; i pensionati sono studenti della scuola e il direttore incarna il doppio ruolo di amministrazione e rettore. Come lo dimostrano gli statuti, un'ampio spazio di azione è lasciato al direttore nell'orientamento del lavoro degli studenti. A questo riguardo, Errard si allinea con la visione reale dell'epoca; incarna questa opinione francese che pone l'arte al centro di una via verso un'ideale estetico completo, umanista, e interamente dedicata allo splendore del Sovrano. Di

XVI.— Le recteur de l'académie rendra compte soigneusement tous les mois au surintendant des bastimens, arts et manufactures de la conduite des dits estudians, des progrès de leurs estudes et du succès que l'on peut espérer, comme aussy du temps auquel il estimera que les plus avancés seront en estat de rendre service au Roy, afin de disposer leur retour et d'examiner ceux qui mériteront d'estre envoyés à Rome pour remplir leur place.

conseguenza, lo spirito dell'istituzione stabilisce la posizione delicata dell'artista e del suo statuto nel XVII secolo. La visione romanzata attaccata alla figura "classica" dell'artista, libero di esercitare la propria creatività nelle sue opere è errata nel contesto della monarchia assoluta. L'unico valore del pittore, scultore o architetto nella società viene dalla pratica del loro prodotto; quindi, deriva dalla loro padronanza delle conoscenze tecniche che consente loro di riprodurre con maestria le opere dell'Antichità Classica. L'Accademia di Roma segue, pertanto, un principio abbastanza logico: attraverso una formazione artistica rivolta verso i modelli antichi e che segue l'ideale estetico del suo tempo, il Re intende dimostrare il suo dominio e quello della Francia. Nel contesto politico, l'arte sotto le sue varie forme assomiglia ad uno strumento mirato ad accrescere la magnificenza e l'influenza del regno, la simbologia dell'artista è chiara. L'artista incarna la manodopera del Re nel raggiungimento di una fama che eclissa e supera qualsiasi altra nazione.

Dall'altro lato, le motivazioni che spingono gli artisti a giungere l'Accademia di Roma sono direttamente legate alla simbologia di questo viaggio. Nel mondo artistico dell'epoca, la "Pittura di Storia" viene considerata il genere più nobile nelle arti, e l'artista che desidera sia attrarre mecenati che raggiungere le élite degli artisti, è tenuto a seguire questa corrente. Di fatto, dalle sue esigenze culturali ed artistiche (conoscenza approfondita della storia, dei grandi temi dell'Antichità, la padronanza del disegno e della figura umana, ...), la pittura storica incarna la consacrazione del lavoro dell'artista. Il viaggio a Roma diviene l'ultima tappa nella formazione artistica; l'artista, vincitore del Grande Premio (o Premio di Roma) dell'Accademia di Parigi e che riceve l'onore del brevetto reale, è finalmente data la possibilità di impregnarsi dei grandi modelli, di sviluppare il proprio stile e di condurre una vita libera da preoccupazioni materiali. Per ciò, già al tempo della monarchia, esiste una rottura fra l'artista e il governo, due entità

altrettanto complesse che sostengono interessi diversi. Ecco come nell'ambivalenza che caratterizza la nascita dell'Accademia, formativa nei suoi scopi ufficiali e ufficiosamente produttivistica, uno strumento politico al servizio del Re, l'artista non è libero. Qui risiede la complessità del rapporto fra l'artista e l'istituzione; dove l'artista vede nel viaggio a Roma una porta verso la conoscenza di un'ideale estetico per elevare la propria arte, l'istituzione, attraverso il Re, intravede la possibilità di potenziare la gloria del regno e quindi la sua. Tale orgoglio — spesso addebitato ai francesi — risulta dalla storia e dal posto dell'arte nella cultura francese e che ha dato alla nascita di una vera identità nazionale protettrice delle Arti.

Tuttavia, le ambizioni nazionali di Luigi XIV e le condizioni imposte agli artisti, sia nella quasi esclusiva carica riproduttiva, che nelle regole di vita all'interno dell'Accademia, hanno presto creato tensioni fra l'istituzione e i suoi pensionati. Di conseguenza, opposizioni contro le regole stabilite nascono sin dall'inizio dell'Accademia. Già nel 1676, gli artisti Leconte, Messier, Flamen, Cornu e Carlier si ribellano: “Deux points passionnaient les élèves: le port de l'épée [...] et la copie des antiques.”(Lapauze 47, vol.1) L'obbligo della copia e delle spedizioni annuali è un tema che sarà sempre rimesso in questione, contestato, e che comunque è pervenuto a mantenere il patrimonio del percorso artistico dei pensionati attraverso gli anni e i secoli. Nel XVII secolo, la copia è ancora una pratica quasi sacrale, e quindi, lungi dall'attenuare la durezza delle disposizioni del 1666, questi atti di ribellione le rafforzano, come lo sottolinea il regolamento che ne consegue: “Tous les élèves obéiront audit Sr Errard et aux autres directeurs qui seront cy après establys par ses ordres, et, en cas de refus ou de retardement, Sa Majesté leur donne pouvoir et autorité des les mettre hors de lad.”(Lapauze 48, vol.1) Se tali regole evidenziano il vero scopo originale dell'Accademia, mettono anche in luce l'inizio di una rottura fra gli artisti della scuola detta degli Antichi e quella dei Moderni.

- La disputa degli Antichi e dei Moderni

L'intellettuale Marc Fumaroli descrive con maestria la dinamica di questa disputa: "Ciò nonostante un'analogia linea di separazione perdura lungo le varie epoche, e continua a dividere aspramente gli spiriti. Gli uni vogliono allacciare l'Europa moderna al genio antico. Gli altri vogliono emanciparsene."(Fumaroli, 14) L'opposizione fra Antichi e Moderni, nata prima nel campo letterario, rimette in questione i valori e le idee sviluppate dal Rinascimento (l'ideale classico contro i novatori del XVII secolo); la supremazia dell'Italia e di Roma viene contestata appena vent'anni dopo la creazione dell'Accademia. Tale controversia, quindi, ha avuto delle conseguenze importanti sulla visione dell'arte nella società, il suo ruolo, quello dell'artista, e soprattutto sul paradigma dell'incarnazione del bello. Per la scuola dei Moderni, l'Antichità Classica non può rimanere come unico modello assoluto del cosiddetto bello "Ideale". È così che Charles Perrault, principale sostenitore dei Moderni, dichiara nel suo poema *Le Siècle de Louis le Grand* (1687): "La Belle antiquité fut toujours vénérable; Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable, Je vois les anciens, sans plier les genoux; Ils sont grands, il est vrai, mais des hommes comme nous."(1) I Moderni della loro Epoca sono i classici di domani, chiamati a sostituire i vecchi modelli dell'Antichità greca e romana. Perrault offre, pertanto, una visione altamente rilevante sia nel XVII Secolo che nel XXI, dove sorgono considerazioni nel campo delle arti che fanno eco a quelle di questa disputa originaria.

Ciononostante, i primi tempi dell'Accademia sotto l'amministrazione del primo direttore, Errard, sono marcati dal successo della carica riproduttiva e stabiliscono le basi di uno scambio artistico fra la Francia e l'Italia. Questa trasmissione del patrimonio culturale italiano apre la via del raggiungimento della padronanza tecnica attaccata all'ideale di bellezza antica; una strada che era rimasta chiusa, in parte dovuta alla difficoltà del viaggio e all'assenza di esportazione, e che

conduceva ad un'esposizione limitata degli artisti con le opere dell'antichità. Questo doppio limite rappresentava un ostacolo per la realizzazione delle ambizioni del Re nel concorrere alla magnificenza della Francia. Da ciò si può capire che, oltre al desiderio reale di esporre gli artisti all'ideale di bellezza antica, e dunque di riportare le conoscenze acquistate dai modelli antichi in Francia, l'iniziativa dell'Accademia risponde alle prerogative di Colbert in materia di sovrintendente del Re. Cioè, l'insistenza con la quale Colbert (sotto la direzione del Re) spinge gli artisti a riprodurre e a trasmettere le loro copie serve soprattutto alla produzione di opere d'arte per l'arredamento delle case reali. Creata dalla spinta di un egoismo monarchico, l'Accademia è all'origine meno un vivaio di talenti, dove la facoltà di ciascuno possa svilupparsi, seguendo il proprio carattere, in un'atmosfera fertile di creatività, che una bottega di copie, destinata a fornire al Re statue pseudo-antiche per i suoi giardini, pitture famose da replicare come arazzi dalla Manufacture des Gobelins, e motivi architettonici per accrescere lo splendore di Versailles. Di conseguenza, il coinvolgimento del sovrintendente sottolinea l'importanza del ruolo dell'Accademia a Roma; una specie di manifattura delocalizzata, incaricata di catturare l'essenza delle ricchezze artistiche dell'Italia. Si può evidenziare un senso di competizione fra l'Italia e la Francia. L'Italia, centro di un'ancora supremazia nel campo dell'arte che segue il: "Bello Ideale" incarna una forma di superiorità culturale. A questo riguardo, è abbastanza chiaro capire le motivazioni della Francia. Attraverso la riproduzione dell'arte dell'Antichità e del Rinascimento, la Francia perviene a raggiungere la fama dell'Italia e dimostra la sua capacità ad essere alla pari nel dominio culturale. La figura di Errard personifica questa volontà e non lascia dubbi quanto alle sue credenze che assomigliano a quelle del partito degli antichi: "Pour sa part, il aime avant tout la simplicité, d'où naissant la grandeur, la netteté, l'harmonie: c'était le secret des anciens, et il s'y tient."(Lapauze 45; vol.1) Strumento nelle mani di Colbert, Errard

soddisfa le esigenze che incombono all'Accademia e stabilisce definitivamente l'istituzione a Roma a Palazzo Caffarelli nel 1673. In più, il lungo mandato di Errard (1666-1672, 1675-1684) permette di evidenziare l'importanza in un'istituzione di questo genere dell'evoluzione, del progresso sia nello sviluppo delle idee che nel loro rinnovo. In linea con quest'idea, verso la fine della direzione di Errard comincia poco a poco a crearsi uno spazio per la libertà creatrice degli artisti. Dalla rigida copia dei modelli, viene concessa prima agli artisti la creazione sul "gusto antico" e poi finalmente viene incoraggiata (anche se rimane limitata) una forma di libertà d'invenzione al fine di promuovere lo sviluppo della personalità individuale dell'artista. Così, già sotto la monarchia, apparisce l'ombra di un'ideale, forse, di crescita nelle arti; uno spazio dove può svilupparsi sia la padronanza accademica che l'individualità creatrice e innovatrice:

“Partagez toujours leur temps et leur travail à faire des ouvrages que je vous ai ordonné et à modeler pour faire quelque dessin de leur invention, afin que je puisse voir dans la suite s'ils sont capables de faire quelque chose de bon goût.”(Delaplanche 35)

- L'Accademia sotto La Teulière a Palazzo Capranica

Nel settembre 1683, muore Colbert, ma non l'Accademia di Roma, e questa coincide con la fine del mandato di Errard e il passaggio della direzione dell'Accademia a Matthieu de La Teulière. La Teulière era stato inviato originalmente a Roma al fine di comprare diverse opere d'arte per conto del nuovo sovrintendente del Re, Louvois. Incapace di trovare un candidato che soddisfacesse le condizioni per la carica di direttore dell'Accademia di Roma, Louvois si rivolge verso La Teulière per il posto; quest'ultimo aveva svolto il suo compito d'acquisto con successo ed era, inoltre già a Roma. Sotto il suo impulso, l'Accademia lascia Palazzo Caffarelli, considerandolo troppo angusto e si trasferisce a Palazzo Capranica. Un avvenimento che marca la nuova direzione di La Teulière fu la proposta di un progetto che intendeva inviare a Ra ragazzi

di 12 anni per 6 anni per studiare l'arte italiana all'Accademia. Louvois comunica l'iniziativa a La Teulière per conoscere la sua opinione sull'idea. L'effetto di tale progetto sottintende un controllo quasi assoluto di ciò che verrebbe insegnato agli giovani artisti e nella follia per il gusto antico, significa che i futuri artisti si sarebbero abbeverati di opere d'arte dall'Antichità e dal Rinascimento, in uno sforzo per modellare la loro mente a questo genere. Non sarebbero quindi le primizie di una forma di dittatura della mente artistica? Questo è ciò che La Teulière difende; rifiuta ferocemente quest'idea e porta Louvois ad approvare il mantenimento dell'Accademia tale e quale con artisti, che avevano già creato un proprio stile: "Jeunes gens d'un aage mûr qui fussent en estat de connoistre les avantages de ce séjour, et d'en profiter par leur capacité, par leur bonne volonté et par leur sagesse." (Lapauze 71; vol.1) Tale aspetto pone in luce il desiderio del direttore di mantenere una diversità negli artisti dell'Accademia e di promuovere l'esistenza di un'individualità artistica. Il conformismo restrittivo nell'educazione dei giovani corrisponde per La Teulière alla morte della varietà delle arti.

- Le crisi economiche e il soccorso del Duca d'Antin

D'altra parte, il mandato di La Teulière è caratterizzato nella prima fase dalle crisi economiche che colpiranno l'Accademia nel corso della sua storia. Nel 1694, è l'ora del risparmio, e l'esistenza dell'Accademia stessa è rimessa in questione. E anche se l'Accademia perviene a sopravvivere durante i primi tempi difficili, i problemi finanziari proseguono comunque sotto il successore di La Teulière: Charles-François Poëron. Nel 1707, il crollo economico minaccia di nuovo di uccidere l'Accademia; rimangono soltanto quattro pensionati in una mancanza quasi assoluta ed affamati. Tale crisi materiale evidenzia una crisi più fondamentale, una crisi morale. Le morti di Colbert e Louvois, i due protettori devoti dell'Accademia, associate con l'invecchiamento del Re indeboliscono il posto dell'Accademia. Di fatto, Louis XIV, infranto

dall'età, è meno preoccupato per lo stato delle arti quanto per quello delle armi. In tale contesto lo scopo stesso dell'Accademia, formare gli artisti nell'arte antica, non sembrava così urgente. Ecco un problema fondamentale che colpisce istituzioni di questo genere: senza sostegno politico, o per lo meno senza soldi, muoiono. Per la salvezza delle arti, è stato fondamentale il lavoro del duca d'Antin, successore di Jules Hardouin-Mansart, che in qualità di sovrintendente decide di salvare l'Accademia sull'orlo della rovina, proprio quando accade la morte del suo "fondatore", il Re Louis XIV. Grazie alla buona cura del duca, l'Accademia risorge dalle ceneri e si apre un periodo di fioritura nel Palazzo Mancini a partire del 1725. La quarta dimora dell'Accademia, al contrario delle precedenti fu sontuosamente arredata e la sua posizione sul corso ne fece un simbolo dello splendore riacquistato della Francia nel dominio delle arti. Queste evoluzioni rispecchiano mutamenti nelle visioni nell'Accademia.

• L'Antichità e la Natura: visioni opposte

A partire degli anni 1725-1730, sebbene la riproduzione dall'Antichità e dei grandi maestri rimanesse una disciplina obbligatoria, non è più considerata come un dogma estetico. Si sviluppa progressivamente lo studio della Natura, che sarà al centro delle discussioni del Secolo e verrà messa in opposizione con la pittura storica. Gli artisti vengono incoraggiati dai direttori a dipingere all'aperto i paesaggi che circondano Roma. Due visioni attaccate a Roma si creano; da un lato la città eterna incarna ancora l'immagine di un'ideale di bellezza antica, con la supremazia dello stile raffaellesco, e gli artisti che arrivano a Roma sono intrisi di queste idee. Dall'altro lato, una volta a Roma, l'artista si confronta al reale e copre il carattere pittoresco di una città "moderna". Queste vestigia di un mondo passato evocano molto di più che solo misure, proporzioni, e motivi ornamentali da riprodurre all'infinito. I monumenti antichi appaiono ormai più importanti nella loro inclusione con la natura e la vita che dalla loro apertura verso un

cammino estetico. Questa visione era, inoltre, condivisa dal direttore Vleughels che difendeva che il valore critico dell'artista di genio era la sua capacità di sviluppare con uno sforzo uguale la pratica e il gusto individuale: "il ne faut pas contraindre le génie [...] Il faut étudier pour devoir habile, et si, depuis un siècle, la peinture semble déchoir de la perfection où elle se trouvait, c'est qu'on ne prend pas assez de peine pour devenir savant." (Lapauze 184; vol.1) Tutto sembra detto, libertà ed educazione...

La metà del XVII secolo vede quindi un cambiamento profondo nei valori stabiliti riguardo al Bello Ideale. L'Accademia, attraverso la figura del sovrintendente Marigny, si evolve per la prima volta verso una politica più aperta e libera delle arti. Ugualmente, sotto la direzione di Natoire vengono criticati certi limiti della copia: "Il estimait que toute oeuvre et que le dessin du Caravage est lourd. Il avait vu des peintres devenir des "copistes d'habitudes" et perdre à ce travail toute personnalité." (Lapauze 253; vol.1) Tuttavia, la portata di questa visione viene ridotta dalla mancanza di struttura e di direzione sotto Natoire. Il successore di Marigny, d'Angivillier elenca numerose critiche allo stato di dispersione dei pensionati e al rallentamento dei corsi, soprattutto nello studio dei modelli. Nel 1774, si tratta delle spedizioni delle copie come di una leggenda e la direzione di Joseph-Marie Vien a partire del 1775, rappresenta un ritorno alle abitudini del tempo della creazione dell'Accademia e allo studio approfondito dell'Antichità. Questa svolta neoclassica è caratterizzata dallo sviluppo della pittura all'antico di Jacques-Louis David, dove si possono osservare le primizie dello stile "Impero". Ecco dove si conclude la prima fase dell'istituzione francese a Roma; dopo meno di 150 anni di esistenza, il cerchio è chiuso, e l'Accademia che si era aperta nelle sue visioni sin dalla sua creazione, torna a dei valori più restrittivi ed fedeli allo studio dell'arte antica. La Rivoluzione francese, che pone fine alla

monarchia assoluta nel 1789, interrompe la vita dell'Accademia sul Corso e apre l'istituzione ad una serie di cambiamenti sia nel dominio dell'arte stessa che nel ruolo che svolge nella società.

Capitolo 2 : Dalla Rivoluzione alla Quinta Repubblica

• La Prima Repubblica e lo stabilimento a Villa Medici

All'indomani della Rivoluzione, l'attività dell'Accademia è per così dire "sospesa"; la sua gestione passa sotto il controllo del governo del Direttorio, mentre gli artisti sono sparsi attraverso l'Italia (soprattutto a Firenze e Napoli). Questa Rivoluzione, che aveva abolito tutte le istituzioni accademiche fece un'eccezione per l'Accademia di Roma, il cui futuro rimaneva comunque incerto. Nel 1792, il clima di Roma è intriso delle tensioni fra i romani e i francesi— in esilio a Roma, in seguito alla Rivoluzione— e l'annuncio dell'installazione dello stemma repubblicano scatena la rabbia dei romani, che invadono e saccheggiano il Palazzo Mancini. Nel disordine assoluto, l'Accademia rimane vuota fino al 1801. Se è vero che l'Accademia era stata abbandonata dai suoi principali abitanti, non era comunque stata dimenticata. La Prima Repubblica intendeva mantenere l'Accademia: “Notre supériorité est dans notre tradition qui s'alimente à Rome. C'est donc à Rome que nous devons envoyer nos jeunes artistes. Les récompenses que leur attribue la Révolution n'empêcheraient pas l'Ecole française de tomber dans le maniéré, de devenir sèche et pauvre de style. Le préservatif, ainsi que le modèles, sont au-delà des Alpes.”(Lapauze 2; vol.2) Fedele alla sua promessa, il governo ristabilisce ufficialmente l'Accademia, Palazzo Nazionale di Roma, il 25 ottobre 1795 e designa Jean-Benoît Suvée in qualità di direttore. Ci vollero meno di due anni, dunque, affinché la vecchia Accademia fosse ristabilita dalla stessa autorità che l'aveva uccisa sotto la Rivoluzione. Quale fu il motivo della Repubblica del mantenere l'istituzione? Certo i testi ufficiali comunicano in

maniere precisa la volontà del governo di sostenere un dominio nelle arti: “Ce que nous avons rapporté chez nous de ces chefs-d'oeuvres, les plus riches trophés de nos victoires en Italie, ne peut que vous faire désirer avec plus d’ardeur de voir et d’étudier ceux que nous lui laissons: ces restes de monuments qui tiennent au sol de l’ancienne Rome. Désigné pour aller de la France libre dans Rome libre perfectionner votre art, vous prouverez que la liberté donne un nouvel essor au génie. Le plus grand motif d’émulation sera pour vous l’espérance d’exécuter ces monuments [...].”(Lapauze 482; vol.1)

Tuttavia, oltre alla sua partecipazione allo splendore della Repubblica francese, l’Accademia incarna un simbolo della Rivoluzione: la libertà di spirito, o per lo meno la sua elevazione. Questa libertà richiama il diritto di accedere alla conoscenza; un aspetto fondamentale dell’Accademia di Roma. L’Accademia si trasferisce quindi alla Villa Medici nel 1803, in sostituzione al Palazzo Mancini. Una nuova epoca si apre per l’Accademia di Roma, che diviene per metonimia “la Villa Medici”. Questo trasloco viene associato simbolicamente alla transizione dallo stato dinastico allo stato burocratico; dopo la Rivoluzione, non si tratta più di servirsi dell’Accademia per arredare il Palazzo del Re ma invece di conservarla come patrimonio e strumento del mantenimento della perfezione delle arti in Francia.

- La tutela dell’Accademia di Belle Arti

Gli avvenimenti del 1793 avevano portato ad una rottura ufficiale fra la Francia e La Santa Sede, una situazione che rendeva difficile il ritorno degli artisti a Roma. Sarà soltanto grazie alla riappacificazione delle relazioni fra le due entità simboleggiata dalla firma del Concordato nel 15 luglio 1801, che il Primo Console Napoleone Bonaparte perviene ad acquistare la villa Medici. Quando si conclude lo scambio di proprietà, Suvée è già a Roma da due anni, ristrutturando l’Accademia. A quest’effetto, un cambiamento giuridico notevole succede: l’Accademia passa

sotto la tutela dell'Accademia di Belle Arti di Parigi. Tale cambiamento, per quanto sensibile, mette nelle mani di pochi il controllo assoluto di ciò che viene insegnato e riprodotto dagli artisti. In più, L'Accademia di Parigi è rivolta verso questa via estetica limitata allo studio dall'Antichità. Una forma di conservazionismo che impedisce lo sviluppo di talenti novatori come vedremo nel corso del secolo. Nel 1804, Bonaparte diventa Imperatore della Francia e la sua salita politica marca l'inizio delle Conquiste Napoleoniche attraverso l'Europa. Tuttavia, malgrado le guerre e la necessità di soldati, vengono esenti dal servizio militare gli artisti vincitori del Grande Premier di Roma e di conseguenza anche gli studenti della Villa Medici. Tale visione sembra sostenere l'idea che coloro che portano il pennello non possono indossare l'arma.

Il primo soggiorno di Ingres a Roma nel 1806, dopo la sua vittoria del Premio di Roma nel 1801, riporta in primo piano la questione della Natura. Lo studente di Davide, arrivando a Roma, esclama: "Ah!Comme ils m'ont trompé!..." Per quale motivo? Proprio perché attraverso il suo mentore aveva soltanto visto un'antichità divorziata dalla Natura, raffigurando l'uomo in maniera quasi caricaturale. Finalmente di fronte al genio antico originario Ingres viene riportato alla natura, alla vita in movimento attraverso secoli. L'Antichità e i suoi maestri, sia nella sua filosofia, che nella sua religione, oppure dalle sue leggi sono direttamente legati alla natura; ecco dove si trova l'ideale di bellezza per l'artista. Il periodo dell'arrivo di Ingres a Roma è inoltre marcato dalla morte di Suvée e la nomina di Guillon-Lethière alla testa della villa. Se la direzione dell'Accademia stessa successe senza avvenimenti notevoli sotto la direzione di Guillon-Lethière, il contesto politico in cui si svolge è ricco di recrudescenze. In meno di 10 anni, cade due volte (1814; 1815: "Les cents jours") l'Impero e viene restaurata la Monarchia con il regno di Luigi XVIII. L'Accademia prosegue la sua attività senza interruzione sotto il

controllo delle Belle Arti. Gli anni 1820 portano ad un inasprimento delle esigenze richieste dagli pensionati per le spedizioni; qui si esprime la volontà dell'Accademia di Belle Arti di assicurare il suo dominio su ciò che si fa alla Villa. La risposta degli artisti è inequivocabile; desiderano fare più o meno quello che vogliono. Dopo aver conosciuto la libertà e l'indipendenza sotto la Rivoluzione, i giovani artisti rifiutano di conformarsi al giogo dell'Accademia di Belle Arti e quasi nessuno di loro manderà mai l'integralità dei lavori previsti dalle prescrizioni della Villa Medici. Nemmeno la direzione di Guérin, profondamente attaccato alle norme riesce a calmare lo spirito di ribellione che circonda gli artisti; può soltanto adottare la pratica successiva: "Laisser faire mais protester" (Lapauze 166; vol.2), una forma di azione in sé...

- Gli opposizioni alle regole stabilite

Il successore di Guérin, Horace Vernet rompe con questa tradizione repressiva che distingue la tutela dell'Accademia di Belle Arti, e difende un'ideale più aperto alla creazione: "Je pense que l'École de Rome n'est point instituée pour former des imitateurs purs et simples des grands maîtres qui nous ont précédés, mais que messieurs les pensionnaires y sont placés pour apprendre à représenter de la manière la plus noble et la plus élevée les passions de la nature humaine." (Lapauze 188; vol.2) Quest'opposizione fra la volontà "accademica" e le credenze di Vernet sospende le relazioni fra le due istituzioni proprio quando succede la Rivoluzione del luglio 1830. La rottura sottolinea un divario sempre crescente fra le Belle Arti e la Villa Medici, e giustifica dello sviluppo di un'iniziativa da parte dal ministro dell'interno per riformare le istituzioni artistiche. Vernet condivide l'opinione del ministro sulla necessità di modificare le regole stabilite. Di fatto, il direttore pone in luce i problemi attaccati alle norme della Villa Medici e che hanno, nel corso degli anni, oscurato il suo ruolo: "Est-ce une école de jeunes gens

appelés à y développer des dispositions reconnues par l'épreuve du concours, ou un moyen de perfectionnement donné à des hommes d'un talent fait et caractérisé? Dans le premier cas, les règlements sont insuffisants, et dans le second, ils sont inapplicables à des artistes de trente-cinq ans qui ont joui déjà de leur liberté et qui ont souvent des devoirs de famille à remplir.”(Lapauze 212; vol.2) Ciononostante, i due aspetti che preoccupano gli artisti riguardano la questione del celibato e l'obbligo di dormire e consumare i pasti all'Accademia. Per gli artisti di questa generazione, il divieto di sposarsi diventa un problema maggiore, soprattutto dopo la Rivoluzione durante la quale molti artisti si erano sposati. Se Vernet tenta di ristabilire relazioni pacifiche dentro dell'Accademia, derogando al regolamento relativo al matrimonio nel caso di Schopin o Battard, tali eccezioni aprono la porta agli abusi e altri artisti si indignano contro questi trattamenti speciali. Malgrado Vernet non fosse il responsabile di queste decisioni, o del comportamento degli artisti, viene riportato all'ordine del ministro e giudicato incapace di far rispettare i regolamenti ai pensionati; una mancanza di rigore che porta alla fine del suo mandato. Un altro elemento dell'identità dell'Accademia di Roma, e che potrebbe essere associato con la disciplina degli artisti, è quello delle feste: I direttori che si sono succeduti all'Accademia sono abbastanza liberi nell'organizzazione di ricevimenti e nell'apertura generale della Villa al pubblico. Perciò, diversi atteggiamenti si sviluppano per quanto riguarda la questione delle feste; certi direttori, come Vleughels negli anni 1725-30 o Vernet, aprono l'istituzione all'alta società cosmopolitica di Roma, mentre altri, come Ingres, che succede inoltre a Vernet nel 1835, favoriscono riunioni più intime. Benché non si possa evidenziare in modo indiscutibile gli effetti di tali politiche di gestione sulla qualità del lavoro degli artisti, è comunque possibile riflettere sul carattere negativo di un'apertura eccessiva alla società romana. La debolezza degli studenti viene spesso addebitata a una mancanza di studio, però appare evidente che la successione

ininterrotta di ricevimenti non favorisca né la concentrazione, né il lavoro dell'artista. Ecco dove risiede la complessità nel trovare un equilibrio fra l'apertura necessaria al mondo e il ritorno verso sé stessi.

• Ingres direttore

La direzione di Ingres incarna, a questo riguardo, l'esempio più notevole di un'amministrazione di successo. Interamente dedicato al benessere e alla crescita degli artisti, Ingres promuove un arricchimento dei metodi di insegnamento; apre un corso d'archeologia, una biblioteca specializzata per i musicisti e diversifica il corso di nudi per i pittori. D'altra parte, Ingres allevia i disturbi causati dalla crisi del matrimonio dei pensionati, chiudendo gli occhi, e non cercando di far rispettare strettamente la regola. La maestria di Ingres alla direzione dell'Accademia è appunto messa in evidenza dalla ricezione molto positiva del lavoro dei suoi studenti a Parigi: "Je trouve plus de jeunes gens dans notre galerie du Louvre copiant nos maîtres à nous, plus qu'on ne faisait autrefois. Toute les fois où je passe là, et que je les trouve devant un Raphaël, je ne puis m'empêcher de dire: Voilà les semences que Ingres a semées qui produisent."(Lapauze 241; vol.2) Tuttavia, se i risultati dei metodi di lavoro del direttore vengono accolti positivamente, la sfera della sua influenza personale è stata criticata dall'Accademia di Belle Arti, che vede una minaccia dalla propria autorità sulla Villa Medici. Di fronte a queste critiche, Ingres si difende e rifiuta l'ipocrisia delle rimostranze che si levano contro di lui. Attraverso Ingres si evidenzia l'individualità della carica di Direttore, la quale si esprime a prescindere di qualsiasi regole impostate e che ha necessariamente un'influenza sull'artista: "Eh bien, oui il y a influence, écrivait-il, et je défie d'ailleurs qu'une directeur, quel qu'il soit, à moins d'être Lethière ou Thévenin, n'influe sur le moral artiste de ses pensionnaires. Mon influence est-elle bonne? Oui, excellente; oui comme nulle autre n'a été bonne ."(Lapauze 249; vol.2)

Mentre l'Accademia di Belle Arti considera l'impatto del direttore sugli artisti come un effetto limitando la loro evoluzione, i principali interessati, al contrario provano grandi dolori nel tornare in Francia e nel lasciare un maestro così ammirabile. La sua autorità permette, infatti, di portare a compimento la carica riproduttiva delle stanze del Raffaello nel Vaticano. Sin dalla creazione dell'Accademia, il lavoro di coppia delle stanze raffaellesche era stato interrotto numerose volte nel corso dei secoli, seguendo le decisioni pontificale, ed è soltanto sotto Ingres e grazie alla sua iniziativa presso il Vaticano che vengono finalmente completate. La fine del mandato di Ingres lascia un vuoto nell'Accademia; più che un direttore, è un mentore, un padre quasi che parte e gli artisti esprimono questo dolore: "Nous avons perdus notre guide."(Lapauze 261; vol.2)

- Il ritorno delle tensioni fra le Belle Arti e l'artista

Questa perdita è altrettanto più viva con il successore di Ingres, Schnetz poiché incarna piuttosto la dottrina "administrer et non pas diriger l'Accadémie."(Lapauze 263; vol.2) Ciascuno è libero di fare quello che gli pare, purché i regolamenti siano soddisfatti. Tale visione sarà spesso condivisa da altri direttori, e la risposta degli artisti si farà sempre sentire attraverso varie serie di contestazioni. Si crea uno schema di restrizioni-proteste fra l'Accademia attraverso le direttive delle Belle Arti e gli artisti. La risposta "classica" dei pensionati quanto alle esigenze accademiche fu sempre di non completare i lavori, di produrre opere di qualità inferiore, oppure di non seguire i temi impostati. Dall'altro lato, la loro replica alle restrizioni delle regole di vita dell'Accademia di semplicemente di continuare ad infrangere le regole, soprattutto quello sull'interdizione del matrimonio, del viaggio fuori da Roma e dall'Italia e l'obbligo di risiedere all'Accademia e di prendere i pasti alla tavola comune. Se Schnetz non riesce a risolvere i problemi accademici, è comunque favorevole al viaggio all'estero degli architetti in

Grecia e perviene ad ottenere l'istituzione di un soggiorno di quattro mesi ad Atene. Il viaggio in Grecia sottolinea un'apertura delle idee nell'Accademia, esplora la possibilità di una perfezione artistica più diversificata, che si fonde ormai sui vari modelli antichi in uno sforzo per migliorare le conoscenze tecniche dello stile.

- Le riforme del 1863

La restaurazione dell'Impero con Napoleone III nel 1852 offre a Schnetz l'opportunità di tornare a Roma per un secondo mandato. Quest'evento, che era già successo nel corso della storia dell'Accademia, è comunque notevole poiché, alla differenza delle altre nomine, fu dovuto all'appoggio politico diretto dell'Imperatore che Schnetz ottiene il posto. Era stato un buon amico della madre di Napoleone III, la Regina Hortense, e quindi sua nomina corrispondeva soprattutto ad un favore personale; il primo esempio di salvacondotto politico nella selezione del direttore. La seconda direzione di Schnetz, uguale alla prima, non è in grado di alleviare le tensioni con i pensionati sulla questione delle norme. Gli effetti negativi di questi problemi si osservano, inoltre, nella qualità delle opere spedite, che vengono giudicate troppo convenzionali.⁴ A questo riguardo, i mutamenti politici spingono un nuovo periodo di ristrutturazione delle varie istituzioni nazionali, fra le quale il decreto del 13 Novembre 1863. Questa serie di modificazioni rimane una delle più marcante della storia dell'Accademia di Belle Arti. Inoltre, si abbassa il limite di età a 25 anni per il concorso del Prezzo di Roma, riduce la durata della pensione a quattro anni e mette l'Accademia nelle mani del ministro.

⁴ "L'Accadémie aura pu remarquer, dans notre rapport, la fréquente répétition du terme *convention*. [...] La section est convaincue que cette absence d'originalité individuelle qui a fait invasion dans l'école moderne comme ne l'attestent malheureusement que trop nos dernières expositions publiques" (Lapauze 318 ; vol.2)

Sebbene felici dalla liberazione dell'Accademia, gli artisti si elevano contro il limite d'età; fa presto cadere il numero di artisti che si presentano al concorso e viene quindi rimesso a 30 anni. D'altra parte, la caduta dell'impero nel 1870 marca il ritorno della tutela delle Belle Arti sotto la III Repubblica. In meno di trent'anni, l'Accademia era stata gestita e modificata da tre governi diversi, e comunque era ancora limitata dagli stessi problemi che prima con la disciplina degli artisti. I pensionati proseguono con le loro recriminazioni contro la rigidità delle norme dell'Accademia che si giustificano nella misura in cui la mentalità che si sviluppa nella società verso la fine del XIX Secolo è caratterizzata da un ritorno al sentimento di libertà nell'indomani del Secondo Impero: “La vérité, c'est que l'Accadémie de France a Rome suivait, un peu plus vite peut-être qu'on ne l'eût souhaité à l'Insitut, l'évolution des idées où la société moderne était entraînée. Quand à Paris, on ne parlait plus que de liberté [...] Comment faire entendre aux jeunes gens du Pincio qu'une discipline était nécessaire et que, avant tout, ils avaient le devoir de s'incliner devant les prescriptions réglementaires fixées par leurs maîtres?.”(Lapauze 457; vol.2)

È difficilmente accettabile per gli artisti di dover essere celibe fino a 34 anni per tentare di accedere al Prezzo di Roma e alla pensione, neanche di dover rimanere a Roma e lontano dal centro artistico di Parigi per l'integralità della loro pensione.

- La fine del secolo e l'inizio del XX Secolo: il lento declino della Villa Medici

La nomina del pittore Guillaume in qualità di Direttore nel 1891 apre un'epoca novatrice e rivolta verso delle idee più moderne. Da un lato le regole rispetto al viaggio dei pensionati vengono alleviate “Désormais, les pensionnaires pouvaient voyager dans toute l'Italie.”(Lapauze 503, vol.2) Dall'altro, il concorso del Premio di Roma e l'Accademia si aprono alle donne nel 1903; si deve aspettare 237 anni quindi per l'uguaglianza fra gli artisti maschi e femmine, ma quest'evento marca comunque un salto nella modernità avviene nel XX Secolo. Ciononostante,

l'inizio del secolo marca le primizie del declino progressivo del ruolo centrale dell'Accademia nella vita artistica e culturale. La prima metà del XX Secolo vede lo sviluppo e l'idealizzazione dello stile avanguardista, in rottura assoluta con l'accademismo classico della Villa Medici. I pensionati che reinterprevano allo loro stile la tradizione classica vennero condannati per non aver seguito la via estetica di Duchamp o Dada. Nel corso del secolo, le Belle Arti hanno seguito il proprio modello nelle arti e hanno, inoltre, respinto qualsiasi forma d'arte all'avanguardia. Quindi, ad aver troppo oppreso la diversificazione dei modelli artistici nell'insegnamento degli artisti, si è creato una forma di rifiuto di quelli dell'antichità da parte loro. Invece di camminare fianco a fianco con l'evoluzione, l'antichità classica e le sue lezioni nel dominio dell'arte diventano passatista perché troppo restrittive.

La successione delle crisi politiche degli anni 1914-1945 partecipano alla decadenza dell'Accademia, che viene, peraltro, sospesa nel 1940 dove si trasferisce a Nizza fino agli anni Cinquanta. L'Accademia di Francia a Roma, in margine assoluta dalle evoluzioni artistiche del XX Secolo, torna sul primo piano dello scacchiere culturale con il mandato di Andre Malraux, ministro della cultura sotto la V Repubblica. Tuttavia, se l'Accademia era destinata a morire tale e quale, i cambiamenti istituzionali del 1968 aboliscono la ragione d'essere originaria dell'Accademia, cioè sua vocazione formativa. Ecco l'apertura dell'Accademia al mondo moderno: Una tabula rasa del passato.

Capitolo 3: L'Accademia nel mondo moderno: la politica nell'arte e la cultura

• Malraux e le riforme del XX Secolo

La seconda metà del XX Secolo raccoglie i frutti delle politiche accademiche restrittive impostate dalla tutela dell'Accademia di Belle Arti. Porta la responsabilità del divario creato nel

XIX Secolo fra gli artisti e lo Stato, poiché, anzi, ha orientato l'insegnamento degli artisti verso un'unica via estetica, quella dell'Antichità Classica. Durante più di un secolo assicurava sia la selezione dei concorrenti al Premio di Roma, che lo stabilimento dei programmi di studio dei pensionati una volta a Roma. Il lungo declino del posto di preminenza dell'Accademia nel mondo artistico giustifica nel dopoguerra, la necessità di modificare lo statuto della Villa Medici per portarla sul cammino verso la modernità. In effetti, il rifiuto prolungato dell'Accademia di aprirsi ai diversi generi di arte viene considerato talmente obsoleto che porta ad una vera rivoluzione sociale e culturale alla quale partecipano gli artisti. La nomina di André Malraux al ministero della cultura di Charles De Gaulle nel 1959 tende a creare una nuova politica culturale nazionalista, in linea con lo spirito di apertura e di libertà degli anni Sessanta. In questo contesto, la rivolta del maggio 1968 offre a Malraux la spinta necessaria per portare avanti le sue riforme nel dominio dell'arte e della cultura. Di conseguenza, dal 1968 al 1971, avviene una ristrutturazione completa dell'Istituzione di Roma sotto l'impulso del suo nuovo direttore— il pittore emblematico Balthus— a cominciare dal trasferimento della tutela dell'Accademia al ministro della cultura. Libero di orientare i cambiamenti istituzionali dell'Accademia, Malraux abolisce il concorso del Premio di Roma, che incarna in sé la morte della “scuola” di Roma. La vocazione formativa dell'Istituzione sparisce completamente a favore dello stabilimento di due missioni: La missione Colbert, tradizionale, e la missione Malraux, di modernizzazione. La prima si concentra sul mantenere il filo conduttore che ha dato luogo all'Accademia di Roma, cioè accogliere pensionati e promuovere la creazione artistica. Tuttavia, mentre nel passato la carica educativa richiedeva al minimo tre anni per la formazione dell'artista, le riforme Malraux limitano la durezza del soggiorno ad un anno. In più, senza struttura accademica giunta alla pensione, il tempo dell'artista in residenza viene interamente rivolto alla ricerca e la produzione

artistica personale, senza qualsiasi obbligazioni di risultato o produzione. Inoltre, la Villa si apre a nuove discipline artistiche e vengono ammessi i pensionati di storia dell'arte, letteratura, fotografia, e cinema. La seconda missione tocca all'apertura della Villa al pubblico ed alla vita culturale di Roma per stimolare le relazioni artistiche fra la Francia e l'Italia. L'inizio di un dialogo artistico nel 1970 trasforma una villa quasi monacale in un centro culturale dove si svolgono mostre, incontri, colloqui, concerti e proiezioni di film.

Tale svolta istituzionale cambia profondamente la ragione d'essere stessa dell'Accademia e le sue nuove concezioni dell'arte: non è più quella delle opere d'arte al servizio del Re, ma un'attività creatrice persa nella moderna civiltà di massa. Gli anni Settanta portano avanti un retaggio del pensiero che ormai non crede più nell'insegnamento dell'arte "accademica": "Nous n'avons pas à former les artistes. Les artistes d'ailleurs se forment seuls." ("Una académie trop académique") Fin dalla sua creazione, l'Accademia di Roma è stato un banco di prova delle varie politiche accademiche della trasmissione dell'arte; offre un ritratto degli avanti e indietro delle norme che hanno regolato l'Istituzione. Nonostante sia vero che il rigore portato all'estremo limita la cara libertà creatrice dell'artista, l'esistenza di una struttura accademica che partecipa alla trasmissione sia delle tecniche che della cultura artistica rimane necessaria. La soppressione dell'educazione dell'artista lascia certo uno spazio creativo aperto e libero di qualsiasi vincolo, ma porta anche ad una limitazione dello sviluppo delle conoscenze pratiche e in un certo senso della libertà di spirito/ pensiero. In che modo un'istituzione che imbarca sulla strada della modernità può realmente progredire, negando il passato e i fondamenti dell'arte? Per rivolgere tale domanda, si deve analizzare il ruolo dell'Accademia nel XXI Secolo, cioè che fa l'artista oggi a Villa Medici, qual è la funzione del direttore e il suo rapporto con gli artisti, e per fine qual è il ruolo della Villa Medici nella società?

• La Villa Medici e il XXI Secolo: l'artista e il direttore oggi

L'anno di pensione offerta agli artisti è spesso diventato un anno spensierato a spese dello Stato dove l'autodisciplina manca del tutto. In effetti, molti artisti denunciano la propria incapacità a lavorare, la quale viene associata da un lato con la solitudine, dall'altro dalle feste e avvenimenti mondani: "La Villa est un cocon, avec un rythme qui n'existe nulle part ailleurs. [...] On n'est tellement confronté à soit... [...] Il y a une solitude quoi qu'il arrive [...] On fait tout, surtout fumer de l'opium, sauf écrire une ligne [...] Les après-concerts ou les après-lectures durent en général très longtemps [...] et sont relativement arrosées."(Moreau 8) Oltre alle mostre, gli eventi artistici come i "Giovedì della Villa" (serie di conferenze, concerti e mostre ogni giovedì), i festival durante l'anno, le cene con ospiti prestigiosi del direttore, la Villa è anche aperta a visite guidate tutti i giorni tranne il lunedì. La missione Malraux è ormai più che accettata dall'apertura pubblica; tuttavia, sembra compiersi a scapito della missione Colbert... Il direttore e la Villa stessa rimangono attaccati al ministero della cultura ma la nomina del direttore è diventata soprattutto un favore politico del capo di Stato. L'ultimo direttore, Muriel Mayette-Holtz ne è un esempio flagrante. Da un lato, è grazie all'appoggio del ministro della cultura dell'Epoca che ottiene questa carica. D'altra parte, è la prima donna selezionata per il posto e in questo riguardo soddisfa il "bisogno" di avere donne a capo d'istituzioni e ministeri. Comunque, il ruolo del direttore non è quanto agevole; le dotazioni dello Stato destinati alla Villa Medici coprono soltanto tre quarti del bilancio ed è responsabilità del direttore di trovare mecenati e altre fonti di finanziamento. A tale fine, la Villa affitta camere, privatizza certe stanze e i giardini per eventi e organizza feste per attrarre possibili donatori.

Nella vita dell'artista, la Villa Medici non corrisponde a quel viaggio trasformativo dei secoli precedenti, rimane solo una parentesi; offre la possibilità più che altro di creare connessioni via

le feste e eventi che avvengono all'Accademia. Un elemento minore nella vita culturale nazionale, la Villa Medici non incarna più quell'immagine di eccellenza della sua creazione. Come spiegare lo stato di crisi quindi dell'Istituzione? Tale stato assomiglia in realtà più ad un sintomo di una crisi maggiore che alla crisi stessa. Ci si deve rivolgere verso l'autorità politica che conduce l'Accademia, cioè, il ministro della cultura, per tentare di capire l'origine di questo declino dell'arte e di conseguenza della cultura. Tuttavia, prima di tutto, bisogna esplorare il significato e il posto della cultura nella società francese.

• La Cultura: dall'*otium* al *negotium*

La parola *Cultura* deriva dal latino *Colere*, che significa coltivare oppure sviluppare ed è proprio quello che evoca: coltivare la mente e quindi promuovere la libertà di pensare. Nel suo senso più ampio corrisponde all'insieme delle conoscenze, tradizioni e valori associate ad una determinata società; essa abbraccia sia le arti, sia le Lettere, sia scienze, che la religione. In ciò, ognuno di questi elementi partecipa alla formazione dell'identità culturale in una data società, e che si riferisce necessariamente all'uomo e il suo posto nel mondo. La consapevolezza dell'esistenza umana traspare attraverso la cultura, che sembra miracolosamente unire "l'opera umana" nel corso dei secoli in un'entità singolare. Tuttavia, la cultura si divide fra il suo carattere individuale e generale. Da un lato, la cultura si interiorizza in modo individuale e risponde ad una necessità interna di emancipazione, del liberarsi della chiusura mentale che risulta dall'ignoranza. Più che una chiusura stessa, l'assenza di cultura porta ad una forma di asservimento mentale; cioè, chi non ha avuto l'opportunità di sviluppare conoscenze fondamentali è meno in grado di costruire la propria visione e comprensione del mondo, diviene il soggetto compiacente della soggettività degli altri. Secondo il livello di consapevolezza che possiede, un individuo prova ad accettarsi, a capire sé stesso meglio e la cultura offre la materia che nutre queste interrogazioni; diviene il

pretesto di una analisi su noi stessi. La cultura, comunque, si condivide, e il ruolo della cultura nel suo significato generale dovrebbe corrispondere al mantenere ciò che costituisce il “patrimonio culturale” e promuovere la produzione di nuovi elementi che diventeranno parte di questa eredità. Ciononostante, la cultura nella società moderna francese è allo sbando quanto al suo senso originario, perché si è assimilata ad una politica della cultura: “Une politique de la culture n’est qu’une politique du produit culturel.”(Bosquet 18) Il tempo dedicato alla cultura e al sapere si inserisce nella dinamica dell’ “*Otium*” dall’ antichità, una forma di svago studioso, che rappresenta il tempo consacrato alla costruzione lucida di sé stesso e si distingue dall’intrattenimento triviale nella sua vocazione all’elevazione dello spirito. L’*Otium* fa riferimento quindi all’esercizio del pensiero stesso, disinteressato e lontano da uno scopo utilitaristico e materiale. Tuttavia, lo spazio temporale necessario allo sviluppo delle facoltà riflessive sparisce nella nostra società moderna. In un’epoca dove ormai il *negotium* tende ad occupare la totalità dello spazio pubblico e mentale, “le temps de cerveau disponible”(Stiegler 52) diviene un valore mercantile. Perciò, la libertà interiore che deriva dalla pratica dell’*otium* si oppone profondamente al *negotium*. Hannah Arendt difende quel significato dell’*otium* che offre la possibilità di costruire nuove forme e opere, la cui essenza è di resistere al processo di consumo: “le monde d’objets faits de main d’homme, l’artifice humain érigée par l’*homo faber*, ne devient pour les mortels une patrie, dont la stabilité résiste et survit au mouvement toujours changeant de leurs vies et de leurs actions, que dans la mesure où il transcende à la fois le pur formalisme des choses produites pour la consommation et la pure utilité des objets produits pour l’usage.”(229-230) Questa nozione, comunque, vanta un distacco sociale e semantico che ha progressivamente cancellato il legame originario dell’*otium* con l’attività del pensiero. Il mondo ha gradualmente smesso di capire la relazione esistenziale che intratteneva lo svago studioso e la

produzione delle forme le più complete della creazione umana. Lo svago di oggi è soprattutto privo di qualsiasi valore educativo e di fatto, il trionfo del *negotium* esprime chiaramente l'allontanamento dal pensiero riflessivo. L'*otium* originale viene allora considerato proprio inutile nella società perché non è applicabile al sistema dedicato allo sviluppo materiale e alla ricerca del beneficio. Il "tempo libero" è diventato sinonimo di ozio invece di promuovere il perfezionamento della coscienza. Mischiando la ragione, la sensibilità, la conoscenza, le emozioni, il sogno, questa forma di pensiero dovrebbe essere accettabile a tutti poiché condiziona per ogni individuo l'accesso ad un senso superiore. Ciascuno deve ottenere la possibilità di disporre dei mezzi culturali e morali che incoraggiano l'uomo a stimolare il pensiero critico e disinteressato; la testimonianza dell'essenza umana. Fra gli esseri viventi, chi altro che l'uomo può avvalersi di tale modo di pensare?

• Lo stato culturale e l'allontanamento dalla cultura del pensiero

In uno stato di diritto, spetta al potere in carica di assicurare tale sviluppo mentale. In effetti, sebbene la Repubblica francese si basi sulla promessa dell'emancipazione universale della mente dei Lumi, si allontana da questi ideali attraverso l'istituzionalizzazione del tempo libero destinato al solo divertimento. Lo Stato sostiene dunque una politica che mira al divertirsi di sé stesso, rendendoci incapace di fecondare la propria noia del tempo libero in modo concreto. Tale stato d'anima caratterizza la società moderna ed è proprio ciò che partecipa al successo dell'industria degli svaghi. Si è sviluppata una "Religione dei svaghi," una raccolta di varie pratiche culturali rivolte verso il grande pubblico che lo stato prova a diffondere come un mercante la sua merce. La cultura di massa che prevale oggi è notevolmente il risultato dell'insieme delle politiche culturali del paese. La Francia che aveva visto svilupparsi, attraverso i secoli, il cemento che univa l'edificio della cultura francese, ha sofferto con i cambiamenti istituzionali degli ultimi

anni che hanno fratturato questa unità. La più ampia facilità con la quale si può, oggi, avere accesso alla “cultura” riflette una forma di manipolazione/controllo sociale. È semplice vedere ciò che è consapevolmente messo sotto i nostri occhi, e l'evidente allontanamento nella cultura degli arti e artistici classici (pittura, scultura, architettura, films d'auteurs,...) in favore di avvenimenti culturali ricreativi e di artisti “plastici”, sembra rispondere a una volontà ben specifica. In un certo senso, si creano due forme di cultura: Quella di massa, aperta ma frammentaria perché selezionata da chi dirige, e una cultura elitista, più difficile di accesso però più completa e che non ha altro confine che la curiosità di ogni individuo.

Acquistare una cultura ricca e diversificata diviene ancora più complesso. A prescindere dalla gratuità di certi musei fino a 18 o 25 anni, la Francia ha gradualmente ridotto sia il tempo dedicato allo studio delle discipline umanistiche (lingue, storia, filosofia, letteratura, musica, ...) che il loro contenuto. Questa politica moderna che si vuole la più democratica e sviluppata è comunque all'origine di un'opposizione fra due entità che dovrebbero, al contrario, sostenersi l'un l'altra: Fa della cultura la rivale dell'educazione. La mano politica rompe così la continuità fra lo sviluppo culturale (e del pensiero critico) e la crescita accademica. In un mondo che sostiene il concetto di rendimento massimo, il posto delle arti e della cultura nella società sembra sparire, poco a poco. L'orientamento della Francia al livello educativo segue la stessa dinamica; Nel condensare il sapere e costringere sempre più giovani gli studenti a specializzarsi, lo Stato influenza la varietà di scelti professionali che si aprono a loro. Tuttavia, l'accesso a certe funzioni necessita ancora di avere una conoscenza approfondita delle arti e della cultura, oltre al proprio dominio professionale. Di conseguenza, si può quasi dire che il governo stesso scava il divario fra un'élite, che perviene a raggiungere una padronanza nelle lettere e le arti, ed una massa, che non può fare altro che seguire la volontà dell'entità politica. È abbastanza comico

pensare che in fondo, le dinamiche sociali non hanno tanto cambiato dalla Monarchia assoluta alla Repubblica. Gli strumenti dell'esercizio del potere hanno cambiato, ma non le sue conseguenze, soltanto il processo è diventato più sottile.

Esplorare il posto che è stato dedicato all'arte e alla cultura in Francia richiede una comprensione globale degli atteggiamenti politici del paese nel corso del tempo. A questa fine, l'esempio di un'istituzione, cioè, una struttura politica e sociale stabilita dalle norme che regolano un determinato Stato per rispondere a qualche bisogno nella società, è molto pertinente. Poche entità politiche hanno sopravvissuto in tal modo sotto ogni forma di governo in carica— dalla Monarchia assoluta e costituzionale alla Repubblica, passando per l'Impero. Di conseguenza, l'Accademia di Francia a Roma ci offre un ritratto delle politiche in materia d'arte e di cultura in Francia attraverso i secoli e le loro conseguenze sulla società e ovviamente sull'artista. In un paese come la Francia che raccoglie una ricchezza artistica e culturale paragonabile a quella dell'Italia, il governo dedica soltanto 0.5% del suo bilancio alla cultura, e la cui maggior parte dei fondi viene rimessa nel preservare il Patrimonio culturale passato (conservazione di opere d'arte, musei, monumenti, ...). Insomma, la valorizzazione dello statuto dell'artista e l'importanza della loro educazione sono scomparse. Lo Stato ritiene che non sia necessario formare gli artisti al loro mestiere, e questa sospensione risulta nel declino della promozione dell'arte francese all'estero e si traduce notevolmente nella chiusura delle "Maisons d'art" francese attraverso il mondo. Qui vediamo l'immagine di un paese in perdita di diffusione del suo splendore, e tale perdita è spesso la riflessione della perdita di influenza di un paese. Un'istituzione come l'Accademia di Francia a Roma è il chiaro esempio dell'abbandono delle arti; si sfrutta il raffinemento dell'incantevole paesaggio romano della Villa Medici come "vetrina politica", e si lusinga un orgoglio, che sembra eredito dal tempo di Luigi XIV, abitando

i muri di un palazzo del Rinascimento Italiano. Dove è il posto dell'artista in questa farsa politica? Privato, talvolta di formazione, talvolta di vero spazio di creazione, l'artista perde fondamentalmente una parte della sua libertà di espressione. Un divario si forma fra l'artista e il suo pubblico; l'artista ha certo acquistato il diritto all'espressione del proprio linguaggio, senza struttura per frenarlo, tuttavia, sembra farsi a scapito della sua capacità a toccare e risuonare con gli altri. In questa villa, perla della Francia, l'anima dell'artista si perde. Pochi scelti provano a rubare ciò che ci sfugge di più: il tempo. Queste aspirazioni sono comunque controbilanciate dall'uso di questo luogo come un'ambasciata oppure un albergo di lusso, dove si susseguono avvenimenti mondani e dove gli artisti non hanno altra scelta che piegarsi al gioco.

Tale amministrazione, che sostiene la sua vocazione al progresso e alla modernità, sia nella sua struttura che nelle sue azioni, è in fondo molto analoga a quella dell'epoca fiorente delle arti in Francia. Se il monarca assoluto è davvero scomparso, un'entità politica generale lo ha sostituito.

In sforzi ben simili tutti due cercano la crescita della Francia; l'uno attraverso lo sviluppo dell'identità culturale ed artistica della Francia, l'altro basandosi sul progresso tecnico. Perché bisognerebbe sottoporsi ad una volontà che limita il pensiero, il giudizio critico e la sensibilità? Non sarebbe opportuno difendere, al contrario, un'aspirazione all'essere libero di pensare, poiché abbastanza coltivato per non essere asservito dalla volontà altrui? Forse, come scrive Marc

Fumaroli: "La vraie Modernité est dans une démocratie modérée par l'éducation, dans un progrès scientifique et technique modéré par la connaissance du passé et le respect du Patrimoine [...]"

Il faut séparer la culture des politiciens. Il faut transformer le ministère de la culture en une institution impartiale coopérant étroitement avec l'Éducation Nationale."(Legris) Quando si rompe il filo che unisce la conoscenza stessa all'apprendimento, si impedisce lo sviluppo individuale in qualsiasi dominio e si frena quindi la capacità creatrice.

• L'artista e il mondo moderno

Oltre ad una crisi delle arti e della cultura, è la crisi della modernità che si svolge ed è la conseguenza delle manovre politiche che rispondono ai bisogni di una società capitalista. La sparizione dell'*Otium* a favore del *negotium* evidenzia il declino delle attività che dalla loro natura non hanno un valore mercantile. Se la produzione artistica che deriva dall'*Otium* si perde oggi è soltanto dovuto alla mancanza di sostegno da parte dello Stato dei campi che non partecipano in modo immediato alla crescita economica del paese. L'Arte e la Cultura, scevra dal valore commerciale, sono strappati dalla loro funzione nella società precisamente perché non rispondono alle prerogative impostate dal paradigma capitalista nel quale ogni persona o cosa deve avere un rendimento economico. Tale aspetto denuncia la perdita del ruolo dell'artista nella società. Privo dal tempo necessario allo sviluppo interiore, sottomesso alle tensioni della società, l'uomo moderno vive in condizioni che sono proprio ostili all'esercizio del pensiero che condiziona comunque l'emancipazione promessa dalla Repubblica. A questo riguardo dovrebbe crearsi ciò che Paul Valéry chiama "Une politique de l'esprit"(Valéry 283) e che concerne ogni individuo. Per lo meno, ciascuno dovrebbe essere consapevole che tale facoltà esiste e che il perfezionamento della coscienza è legato alla sua pratica: "L'homme de l'esprit tel que je l'entends, n'est pas l'intellectuel [...] mais l'homme, même le plus humble, qui vit pour l'esprit. Un homme de culture inférieur, s'il a cette confiance dans le destin de l'esprit, il sera un homme de l'esprit qualifié comme tel."(Fumaroli 31) Tale aspetto contesta l'opinione che difende l'elitismo dell'*Otium* purché sottolinea la libertà di ciascuno di sviluppare, grazie alla propria volontà, le capacità riflessive e quindi di lavorare per la sua autonomia: "La pensée n'est pas la prérogative de certains mais une faculté présente chez tout le monde."(Arrendt 70) La vocazione al pensiero, presente in qualsiasi uomo, è forse la forma più elevata della libertà: è aperta a tutti e

chiunque può accettarla o rifiutarla. Tuttavia, l'atteggiamento del governo che cerca sempre di raggiungere di più; più crescita, più progresso, più innovazioni, sottrae di una certa maniera, il tempo dedicato alla libertà del pensiero.

Il caso di studio dell'Accademia di Francia Roma rappresenta l'immagine di quel progressivo declino della vocazione dell'uomo ad emanciparsi dalle idee e dai valori impostati. L'artista che fino a oggi incarnava la manodopera dello sviluppo della cultura del pensiero, è ormai tanto quanto assoggettato dalla cultura mercantile e di massa. Considerato come un elemento minore nella società, l'artista non ha altra scelta che trovare il modo di sopravvivere in un mondo che nega la rilevanza del suo ruolo nel mantenere e espandere il Patrimonio culturale. Perciò, si è inchinato alla volontà politica capitalista in materia d'arte e di cultura. Se l'artista che va a Villa Medici oggi soffre dalla solitudine e dalla noia, incapace di produrre opere che promuovono l'elevazione del pensiero, è soprattutto perché non è più in grado di far fruttificare l'*Otium* che gli è dato. Nati in una società che sotto valuta l'importanza dell'educazione della mente attraverso la cultura, gli artisti non pervengono a far altro che dipendere dal sistema in cui vivono, producendo forme e opere d'arte che appartengono alla cultura moderna mercantile. Si rivolgono a ciò che interessa i loro pari e che è il risultato del valore data al negozio della cultura: "La beauté est une sorte de morte. La nouveauté, l'intensité, l'étrangeté, en un mot toutes les valeurs de choc l'ont supplantée. L'excitation toute brute esittr la maesse souveâraine des mes récentes; et les oeuvres ont pour fonction actuelle de nous arracher à l'état contemplatif, au bonheur stationnaire dont l'image était jadis intimement unie à l'idée générale du Beau."(Valéry 1240) Il posto della cultura del pensiero continua il suo naufragio, avendo perso i suoi sostenitori principali come conseguenza alle pressioni politiche e sociali nell'arte. La cultura e l'arte invitano semplicemente a riflettere sulla condizione umana nella sua grande diversità; far

morire la cultura corrisponde in fondo al far morire l'uomo, il Patrimonio sparisce, rimane allora soltanto il vuoto.

Riferenze

1. Arendt, Hannah. *Condition De L'homme Moderne*. Agora, 2022.
2. Arendt, Hannah, et al. *Considérations Morales*. Éditions Payot & Rivages, 2018.
3. Bosquet, Alain. "SUR HUIT DEFINITIONS IMPARFAITES DE LA CULTURE." *Revue Des Deux Mondes*, 1994, pp. 18–26, <http://www.jstor.org/stable/44434525>. Accessed 11 Apr. 2022
4. Delaplanche, Jérôme. *350 Ans De Création: Les Artistes De L'Académie De France à Rome De Louis XVI à Nos Jours*. Officina Libraria, 2016.
5. Fumaroli, Marc. *Le Api e I Ragni: La Disputa Degli Antichi e Dei Moderni*. Adelphi, 2005.
6. Fumaroli, Marc, et al. *L'otium Dans La République Des Lettres*. CNRS, 2011.
7. Guillet de Saint-Georges, Georges. "Mémoires Inédits Sur La Vie Et Les Ouvrages Des Membres De L'Académie Royale De Peinture Et De Sculpture. Tome 1." *Mémoires Inédits Sur La Vie Et Les Ouvrages Des Membres De L'Académie Royale De Peinture Et De Sculpture. Tome I*, 1890, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/7291/?offset=#page=4&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>.
8. Lapauze, Henry (1867-1925). "Histoire De L'Académie De France à Rome : Tome I (1666-1801)." *Histoire De L'Académie De France à Rome. Tome 1 (1666-1801)*, Bibliothèque De L'Institut National D'Histoire De L'Art, Collections Jacques Doucet, 1 Jan. 1970, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/9177-histoire-de-lacadmie-de-france-rome-tome-1-1666-1801>.
9. Lapauze, Henry (1867-1925). "Histoire De L'Académie De France à Rome : Tome II (1802-1910)." *Histoire De L'Académie De France à Rome. Tome 2 (1802-1910)*, Bibliothèque De L'Institut National D'Histoire De L'Art, Collections Jacques Doucet, 1 Jan. 1970, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/9178-histoire-de-lacadmie-de-france-rome-tome-2-1802-1910>.
10. Laurent, Jeanne. "Une Académie Trop Académique." *Le Monde.fr*, Le Monde, 3 Nov. 1980, https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/11/04/une-academie-trop-academique_2822849_1819218.html.

11. Legris, Michel. "Fumaroli-Berger: Culture Contre Culture." *L'Express.fr*, 7 Nov. 1991, https://www.lexpress.fr/informations/fumaroli-berge-culture-contre-culture_591483.html.
12. Montaigne, Michel de, et al. *Essais*. Gallimard, 2009.
13. Michel, Christian. "Les Relations Artistiques Entre l'Italie Et La France (1680-1750): La Contradiction Des Discours Et De La Pratique." *Studiolo n°1*, 2002.
14. Moreau, Michael. "À Quoi Sert La Villa Médicis?" *Revue Du Crieur*, N°2, no. 2, 2015, p. 22., <https://doi.org/10.3917/crieu.002.0022>.
15. Perrault, Charles. *Le Siècle De Louis Le Grand: Poème*. Chez Jean-Baptiste Coignard, 1687.
16. Stiegler, Bernard. *Mécréance Et discrédit*. Galilée, 2004.
17. Valéry Paul. *Oeuvres De Paul valéry*. Éditions De La N.R.F., 1931.
18. "16 Octobre 1933. L'esprit Européen Dans La Tourmente." *L'Esprit Européen*, 15 Oct. 2020, <https://www.espriteuropeen.fr/2020/10/16/valery-esprit-europeen/>.