

Patrizia Dragoni

Tradizione e rivoluzione: *le Jardin Elysée* nel *Musée des Monuments Français* di Alexandre Lenoir

*Pii vates et Phaebo digna locuti,
[...] Quique sui memores aliquos fecere merendo*¹

“Il y a une sorte de magie attachée à ce mot qui est du domaine de la langue des arts, et dont on se sert tous les jours pour signifier l'idée qu'on a du bonheur: il est surtout consacré pour caractériser celui qu'on suppose être le partage des hommes vertueux, après qu'ils ont cessé de vivre dans ce monde visible”². Così, nel catalogo del 1810, Lenoir giustificava il nome di Eliseo, con il quale aveva designato, dal 1799, il giardino, dedicato in massima parte alla memoria delle grandi figure della storia francese³, che chiudeva il percorso del Museo dei Monumenti francesi, istituito ufficialmente

¹ Virgilio, Eneide, Libro VI, vv. 662-664, cit., in A. Lenoir, *Musée Impérial des monumens (sic) français. Histoire des arts en France et description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce Musée*, Paris, Hacquart, 1810, p. IX.

Ringrazio M. Edouard Pommier per i preziosi suggerimenti in merito alla nascita del culto delle figure dei grandi uomini in Francia nel periodo precedente alla Rivoluzione.

Un ringraziamento particolare ad Eleonora Bairati per la passione che mi ha trasmesso, durante le nostre interminabili chiacchierate, nei confronti di Alexandre Lenoir e del suo museo.

² A. Lenoir, *Musée Impérial des monumens (sic) français. Histoire des arts en France et description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce Musée*, Paris, Hacquart, 1810, p. 286

³ Vi erano conservate le tombe di Descartes, Molière, La Fontane, Boileau, Eloisa e Abelardo, Mabillon, Montfaucon, Gaspar de Coligny, Pierre Julien.

quattro anni prima e definito da Eleonora Bairati la più originale creazione rivoluzionaria⁴.

La lunga dissertazione sull'Eliseo contenuta nel catalogo del 1810 nasceva dalla precisa esigenza di chiarire il significato e l'uso di questo termine e del suo opposto, Tartaro:

Tous le monde les prononce, et peu de personnes ont des notions précises sur leur origine, leur objet et les détails qui leur sont relatifs. Nous

⁴ Cfr. E. Bairati, *Alle origini del museo moderno: l'eredità della Rivoluzione nella crescita dei grandi musei europei dell'Ottocento*, Roma, 2000, p. 171. Il museo dei Monumenti francesi, ubicato nell'ex convento dei Petits Augustins, sulla riva opposta della Senna rispetto al Louvre, trasse origine dalla "geniale intuizione di Alexandre Lenoir di coniugare la laicizzazione delle opere decontestualizzate" a seguito dei provvedimenti del 1792, quasi tutte di provenienza ecclesiastica, "con una nuova funzione sacralizzante, la memoria della storia di Francia" (Bairati, 2000). La distruzione di monumenti come la statua di Enrico IV al Pont Neuf, le tombe reali dell'abbazia di Saint-Denis e le statue della Galleria dei Re a Notre-Dame, per citare soltanto i casi più celebri, dimostra che esisteva una precisa consapevolezza del loro valore storico e simbolico. La risposta del museo al vandalismo, motivata dall'esigenza di non perdere documenti della storia, fu un modo sottile di risolvere il problema: l'opera estratta dal suo contesto, dal luogo in cui esercitava la sua funzione simbolico-rappresentativa, e collocata al museo perdeva la sua "pericolosità", veniva come sterilizzata nei suoi valori negativi; non era più la concretizzazione visiva dell'odiato regime, ma diventava documento storico o oggetto di piacere estetico. Nel 1791 era stato creato a Parigi, nel convento dei Petits Augustins, il *Depôt des Monumens des Arts*, per ricoverarvi opere costituite soprattutto dai beni ecclesiastici alienati. Al primo direttore, il pittore Gabriel-Francois Doyen, presto trasferitosi a Pietroburgo per il timore di essere chiamato a dare conto dei suoi passati rapporti con la corte, subentrò un uomo di cultura e di genio, Alexandre Lenoir. Svolgendo il suo compito di tutela e di studio, Lenoir concepì il progetto di un grande museo, che delineasse la storia della scultura in Francia dalle più lontane origini fino al secolo XVIII, con una introduzione costituita da opere di scultura antica. Il progetto fu approvato dal Comitato di Istruzione Pubblica e il museo fondato ufficialmente nel 1795, mantenendo la stessa sede. Concezione e realizzazione del *Musée des Monumens Français* sono di una novità eclatante: si trattava in primo luogo di un museo propriamente nazionale, o meglio di storia nazionale, ricostruita secolo dopo secolo a partire dalle origini medievali attraverso la testimonianza visiva dei monumenti che vi erano raccolti, ricomposti e ambientati. Il particolare allestimento, che tendeva quanto più possibile a ricostruire la collocazione originaria, rendeva manifesto il progresso delle arti dall'immaturità sotto i Goti alla perfezione del rinascimento, sotto il regno di Francesco I, fino alla rinascita, dopo il declino del periodo barocco, dei suoi tempi. Fortemente influenzato da Winckelmann, il busto del quale era esposto al museo, il progetto sembrerebbe essere l'equivalente pratico, nell'ambito monumentale, della coeva opera di Seroux d'Agincourt, *l'Histoire des arts par les monuments, de sa decadence au VI siecle jusqu'à son renouvellement au XVI° siecle*, pubblicata nel 1810 ma già conosciuta all'epoca della Rivoluzione. Il progresso e il declino delle arti erano illustrati nelle sale dell'antico convento. Fuori tre cortili, allestiti con i resti del castello di Anet e di Gaillon conducevano al giardino, trasformato dal 1799 in Eliseo. Su Lenoir e il Museo

*allons essayer de donner quelques éclaircissements sur le mot Elysée, avant de justifier l'emploi que nous avons fait nous-mêmes de ce mot*⁵.

Dopo avere ricordato che ogni popolo, a partire dagli Egiziani, allora considerati la civiltà più antica, ha sempre avuto il suo Eliseo e il suo Tartaro, ovvero il suo Paradiso e il suo Inferno, e dopo avere analizzato l'uso che del termine Eliseo era stato fatto presso gli antichi, da Platone a Virgilio, afferma:

*S'il est existait un Elysée qui fut la récompense de la vertu, et qui put remplir l'âme d'une douce ivresse, ce serait, sans doute, la conscience du sage. Ce serait le sentiment du bien qu'il a fait à ses semblables, et le desir du bien qu'il voudrait leur faire encore*⁶.

Di seguito cita la definizione di Condorcet⁷, secondo la quale l'Eliseo è la “ricompensa delle virtù, il piacere di avere fatto un bene duraturo, che la fatalità non potrà distruggere [...] che il suo amore per l'umanità abbellisce della più pura gioia”⁸, e conclude dicendo che “la felicità consisterà nelle

dei Monumenti Francesi cfr.: D. Poulot, *Alexandre Lenoir et les musées des monuments français*, in P. Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire, La Nation, II*, Paris, 1986, pp. 497-531; F. Haskell, *Il Musée des Monuments Français*, in *Le immagini della storia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 209-225; E. Castelnuovo, *Arti e rivoluzione*, in *Arte, industria, rivoluzione: temi di storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 125-158; E. Pommier, *L'art de la liberté: doctrine et débats de la Revolution française*, Paris, Gallimard, 1991; R. Recht, *L'Elysée d'Alexandre Lenoir: nature, art et histoire*, in *Le paysage en France et en Allemagne autour de 1800*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 47-57; D. Poulot, *Musée, nation, patri moine: 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997; E. Bairati, *Alle origini del museo moderno*, op. cit.; A. McClellan, *Inventing the Louvre: arts, politics, and the origins of the modern museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; P.-Y. Le Pogam, *Il Medioevo al museo. Dal «Musée des Monuments français» ai «Cloisters»*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Volume quarto. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Giulio Einaudi Editore 2004, pp. 771-775 («Arti e storia nel Medioevo» IV); D. Poulot, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII-XXI siècle. Du monument aux valeurs*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, pp. 91-117; N. Chaudun, *Le Musée des monuments français*, Paris, Lavaur, 2007; L. Regazzoni, *Il Musée des Monuments Français. Un caso di costruzione della memoria nazionale francese*, «storicamente», 3 (2007), http://www.storicamente.org/05_studi_ricerche/regazzoni.htm

⁵ A. Lenoir, *Musée Imperial*, cit., p. 277.

⁶ *Ibidem*, p. 284.

⁷ Lenoir non cita direttamente Condorcet, ma parla del filosofo autore dell'Esquisse.

⁸ A. Lenoir, *Musée Imperial*, op. cit., p. 285.

scienze e nella saggezza che è compagna delle scienze, o piuttosto non è che la stessa scienza; è ciò che insegna all'uomo a essere giusto, che gli fa praticare tutte le virtù che ne sono emanazione; che gli procura la stima meritata di se stesso, che gli ispira, attraverso tutte le cose umane, questo sentimento sprezzante che nasce dalla superiorità; è quello, infine, che eleva l'uomo su un trono inaccessibile a tutte le vanità, come a tutte le paure”.

Avendo così dissipato l'alone di superstizione religiosa che rivestiva il termine, Lenoir ritiene possibile utilizzarlo in quella parte del museo che contiene le ceneri di molti francesi illustri per la già citata magia implicita nel nome e perché è il migliore che si conviene “*a un lieu vénérable par les restes précieux qui y sont déposées*”⁹. La descrizione che offre di seguito evoca un paesaggio augusto, un giardino piantato di cipressi, mirti, larici, rose, ornato da monumenti che “*une main timide osa consacrer à des hommes célèbres*”¹⁰.

Attraverso la visita di questo giardino Lenoir intende “*faire passer dans l'âme de nos lecteurs et de ceux qui visiteront cet Elysée, le saint respect dont, en le formant, nous avons été pénétré pour les lumières, les talents et la vertu*”¹¹. Lo stretto legame che questo giardino intrattiene con il culto dei morti è testimoniato dal fatto che «*on suppose ces restes inanimés recevant une nouvelle vie pour se voir, s'entendre et jouir d'une félicité commune et inaltérable*»¹².

Virtù, uomini illustri, culto dei morti: concetti non ignoti al museo, almeno nelle sue forme più antiche, ma che, anche se eredi del clima culturale proprio del volgere del secolo dei Lumi, troveranno nel museo di Lenoir una concretizzazione visiva, un appello al sentimento e all'immaginazione e un impatto emozionale che apriranno la strada alla nuova epoca del romanticismo e si espanderanno in buona parte del territorio europeo con esiti inaspettati.

⁹ *Ibidem*, p. 286.

¹⁰ *Ibidem*, p. 286.

¹¹ *Ibidem*, p. 293.

¹² *Ibidem*, p. 293.

La virtù e il culto degli uomini illustri

“Virtù in Rivoluzione si declina al singolare e al plurale, virtù private, virtù civili e patriottiche: nel momento stesso in cui aspira ad alleggerirsi del peso delle credenze religiose che hanno alimentato la colpevolezza durante i secoli, una nuova morale si redige in versione laica¹³”.

Se già nel 1739 Bernardin de Saint-Pierre, nel *Discours sur les différences du grand homme et de l'homme illustre*, notava che, mentre illustre era solamente un uomo famoso e di successo, per venire riconosciuti “grandi” era invece necessario disporre di qualità morali da mettere al servizio della società, Voltaire¹⁴, nella voce *Honneur* dell'*Encyclopédie*, sanciva che il vero onore derivava dal pubblico riconoscimento del talento individuale e nulla aveva a che vedere con la nascita e dunque con l'estrazione nobiliare.

L'idea, propria dell'Ancien Régime, che l'eroe fosse necessariamente aristocratico, che i meriti si trasmettessero per via ereditaria, con codice genetico di sangue blu, veniva così eliminata in favore della nuova, grande affermazione dello spirito illuminista, che spostava il sistema dall'onore al valore: la virtù, quella personale, il valore umano, inseparabile dalla morale sociale, caratterizzava le *grand homme*, oggetto di rilevante attenzione durante tutto il XVIII secolo.

Nel clima di riscoperta e identificazione con gli autori classici, il modello sul quale costruire l'ideale del grande, figura esemplare delle nuove virtù, fu rinvenuto nell'opera di Plutarco¹⁵, il cui modello degli elogi biografici fu ripreso per propagandare quelle idee progressiste che, con l'istituzione del Pantheon nel 1791, saranno celebrate con un'architettura e un rito di forte impatto nell'immaginario nazionale francese.

La nascita ufficiale del culto dei grandi può essere datata al

¹³ M. Vovelle, *Virtù*, ad vocem, in *Le parole della rivoluzione*, Bologna, 2006, p. 118.

¹⁴ Cfr. E. Irace, *Itale glorie. La costruzione di un Pantheon nazionale*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 92.

¹⁵ Cfr. in merito E. Irace, cit; P. Bonnet, *Naissance du Pantheon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

1758, allorché nel concorso di eloquenza dell'*Académie française*, che aveva luogo nel giorno di San Luigi, 25 agosto, festa della monarchia, si cominciò, dapprima in punta di piedi, a tessere gli elogi dei grandi uomini, glorie della Nazione, e non più della famiglia reale e della sua corte. Il tempio della Fama, che Boullé, alcuni anni più tardi, avrebbe effettivamente concepito con il suo progetto di Museo¹⁶, veniva così assegnato alle figure dei grandi intellettuali laici consegnatarie della memoria sociale della nazione.

Anche le commissioni reali di pittura e scultura cercarono di mettersi in sintonia con la nuova temperie culturale prendendo dal 1775 ad esaltare i grandi uomini del passato con il progetto di D'Angiviller di realizzare nella *Grand Galerie* del Louvre una sala dedicata alle glorie nazionali¹⁷.

Il progetto di D'Angiviller rispondeva anch'esso a esigenze avvertite fin dall'inizio del secolo. Tra il 1718 e il 1721, un esponente della borghesia parigina, fedele alla monarchia, Evrard Titon du Tillet (1677-1762) aveva concepito l'idea di un grandioso monumento, un "Parnaso francese", del quale aveva fatto realizzare un modello in bronzo dallo scultore L. Garnier, allievo di Girardon¹⁸. Ispirandosi al mito del Parnaso degli antichi greci, Titon aveva immaginato di esaltare l'epoca

¹⁶ Il progetto, datato 1783, offre una metafisica immagine di un enorme museo vuoto, il cui disegno si basa su rigorosi rapporti di simmetria tra le parti. La pianta quadrata a croce inscritta è dilatata da grandi esedre colonnate su ciascun lato e dalla simbolica rotonda centrale, il Tempio della Fama, unico ambiente per il quale sia indicato il contenuto: prevedeva infatti la collocazione di statue dei "grandi uomini". All'esterno, sugli assi diagonali del quadrato di base, quattro svettanti colonne trionfali serrano la composizione. È inoltre da notare che, nello stesso anno, venne realizzato un altro progetto anonimo (forse di Lubersac) di un "museum gallicanum" ove erano riuniti i "capolavori di tutte le arti, tanto antiche che moderne, insieme alle statue in marmo degli uomini celebri della nazione e a quella di Luigi XIV". Cfr. E. Pommier, *L'invention du monument aux grands hommes (XVIIIe siècle)*, in *Le culte des Grands Hommes*, Entretiens de la Garenne Lemot, Actes du colloque 3-5 octobre 1996, Ed. Université de Nantes, 1996, p. 19.

¹⁷ Cfr. in merito E. Pommier, *Le projet du Musée Royal (1747-1789)*, in AA.VV., *L'art et les normes sociales*, Paris, 2001, pp. 185-209; E. Pommier, *L'invention*, cit., pp. 7-23; F.H. Dowley, *D'Angiviller's Grands Hommes and the Significant Moment*, in *The Art Bulletin*, vol. 39, n. 4 (dic. 1957), pp. 259-277, College Art Association of America, New York, 1957.

¹⁸ Cfr. E. Pommier, *L'invention*, cit., pp. 12.

gloriosa del regno di Luigi XIV in un gruppo piramidale, costituito dalle tre Grazie e dalle nove Muse, incoronato dalla figura emblematica di Apollo, evidente allusione al Re Sole. Le grazie e le muse erano personificate da nomi gloriosi della letteratura e della musica¹⁹, ognuna rappresentata in un atteggiamento corrispondente al proprio genio e al ruolo svolto nella storia culturale del regno di Luigi XIV. Il monumento, pubblico e quindi fuori dall'ambiente sepolcrale delle chiese, avrebbe dovuto essere posto a Versailles o a Parigi.

Lo stesso Titon, nel 1734, spiegò il senso della sua opera in un *Essai sur les honneurs*, nel quale asseriva, rifacendosi all'esempio della Grecia e di Roma, che anche gli intellettuali avevano diritto di essere rappresentati al fianco di re ed eroi: "gli autori hanno lo stesso rango nel Tempio della Memoria di tutti gli uomini più famosi per le loro virtù eminenti: infine, essi sono degni degli stessi monumenti, dell'immortalità".

Il progetto non venne tuttavia mai realizzato. Alla morte di Titon, nel 1766, il modello fu depositato alla Bibliothèque Royal, ma il diritto al monumento destinato agli uomini illustri era ormai entrato a far parte del dibattito culturale²⁰.

In un'opera intitolata *Du citoyen éclairés*, pubblicata nel 1767, Maille Dussausoy suggerì di sistemare nella *Grand Galerie* del Louvre i monumenti degli uomini illustri nel campo della politica, così come la *Bibliothèque* del Re e le Accademie avrebbero dovuto accogliere le glorie della letteratura, delle arti e delle scienze, e i municipi le loro glorie, sull'esempio di quanto fatto a Tolosa dal Capitolo. Secondo un principio meritocratico, i monumenti avrebbero dovuto distinguersi in statue, busti, o semplici medaglioni.

¹⁹ Le tre grazie erano identificate in tre donne di lettere: M. de la Suze, M. Deshoulières, M. de Scudéry rappresentanti rispettivamente l'elegia, la poesia idillica e il romanzo d'avventura, e le muse con 9 nomi gloriosi della letteratura e della musica: Corneille e Racine per la tragedia, Molière per la commedia, Racan per l'ode pastorale, Boileau per la satira, la Fontaine per la favola, Chapelle per la poesia leggera, Segrais per l'egloga, e Lulli, che tiene il medaglione di Quinault, per la musica.

²⁰ Nel 1755 l'Abate Laugier, nell'*Observations sur l'architecture* parla di monumenti in memoria degli uomini illustri da esporre in gallerie di statue o ritratti nei palazzi di giustizia, scuole militari, sale di accademie, municipi, aule ecclesiastiche a seconda delle funzioni esercitate. Di diritto al monumento parla anche l'architetto Pierre Patte ne *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, del 1765.

Edouard Pommier nota che: “Per una strana coincidenza è al momento stesso in cui l’abate de Lubersac, nel suo *Discours sur les monuments publics*, dedicato nel 1775 a Luigi XVI, deplorava che “la nostra nazione sembra essere troppo divisa negli interessi per potere mai concorrere a realizzare monumenti ai suoi illustri cittadini”, che il potere si fa l’esecutore testamentario del pensiero innovatore di Titon, di Laugier, di Patte e di Dussausoy”²¹.

Dal 1775 D’Angiviller inizia a commissionare ogni anno due statue di personaggi illustri, che il Re desiderava offrirsi alla nazione “l’immagine di coloro che l’hanno onorata”²². Le prime statue furono dedicate al cancelliere de L’Hôpital, “*ce restaurateur des lois*”, e a Sully, “*ce digne ami de Henry IV*”. L’anno successivo i prescelti furono Fénelon, “*dont il [le Roi] eût été digne de recevoir les leçons*”, e Descartes, “*ce fondateur de notre philosophie qu’on ne nous reprochera plus de priver des honneurs qui lui sont dûs*”²³. L’opera di D’Angiviller continuerà, nonostante i problemi finanziari, fino alla Rivoluzione, allorché risultavano realizzate ventotto statue, dedicate non solo a coloro che si erano distinti nella politica e sui campi di battaglia, ma anche alle figure eminenti della letteratura, della filosofia (Descartes e Pascal), delle belle arti (Poussin), della storia (Rollin) e dell’astronomia (Cassini).

Il progetto di museo di D’Angiviller, che, con un’apertura mentale di straordinaria modernità, intendeva fondere la storia delle arti con la storia nazionale, fu però approvato solo alla vigilia della Rivoluzione, e non ebbe modo di dare una concreta esemplificazione della idealità illuminista.

D’altra parte il progetto di D’Angiviller era inevitabilmente condizionato dalla autorità del re, alla cui figura erano difatti legati molti dei personaggi celebrati.

I veri sacerdoti del nuovo culto laico della Ragione, adesso volto in eroismo familiare di tipo borghese, vanno dunque riconosciuti nei *philosophes*.

²¹ Cfr. E. Pommier, *L’invention*, cit., p. 18.

²² *Ibidem*, p. 18.

²³ *Ibidem*, p. 18.

La nascita del Pantheon

Benché in questi modi si fosse già riusciti a creare un considerevole repertorio di grandi della nazione, si avvertiva l'esigenza di una molto più efficace forma di consacrazione pubblica. L'Inghilterra, fin dal 1734, aveva provveduto a inumare solennemente le ceneri dello scienziato Isac Newton²⁴ nell'abbazia di Westminster, tradizionale luogo di sepoltura dei reali. A Stratford, terra natale di Shakespeare, nel 1769 furono organizzate pubbliche celebrazioni in onore del grande drammaturgo²⁵. In Olanda, a Rotterdam, era stato elevato un monumento ad Erasmo²⁶. Perfino nell'Italia di quel tempo, come osservato dallo stesso Goethe, era largamente diffuso il culto municipale delle figure illustri.

La soluzione venne trovata nell'aprile del 1791, con la trasformazione della chiesa di Sainte-Genevieve in Pantheon dei grandi della nazione. Dal 1791 al 1794, con solenni processioni dalla forte partecipazione popolare, vengono inumati nel nuovo santuario della religione laica i corpi di Mirabeau, Marat, Voltaire e Rousseau.

A queste figure di legislatori filosofi, tenute in altissimo conto all'inizio della Rivoluzione, Robespierre antepose però, durante il Termidoro, i martiri della libertà. Difatti, nonostante nel 1794, nel celebre rapporto contro il vandalismo, Grégoire si fosse impegnato a restaurare l'idea del grande uomo fondata sulla nozione del genio piuttosto che sul puro eroismo civile: "*Un grand homme est une propriété nationale. [...] Lions donc le génie d'une manière indissoluble à la cause de la liberté*²⁷", nel 1796, allorché venne prospettata la pantheonizzazione di Descartes, si aprì un vasto dibattito sul posto da destinare agli uomini di lettere, che, come sottolineato da Bonnet²⁸, rivelava come l'istituzione del Pantheon fosse avviata sulla strada della

²⁴ Morto nel 1727.

²⁵ Un avvenimento che inaugurò in Europa la moda dei centenari, sebbene allora non si tenesse nell'effettivo centenario della nascita, che cadeva nel 1764.

²⁶ Cfr. E. Pommier, *L'invention*, op. cit., p. 12.

²⁷ Abbé Grégoire, *Rapport sur les destructions opérée par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*, 31 agosto 1794, p. 16.

²⁸ Cfr. P. Bonnet, cit., p. 315

trasformazione in tempio delle glorie militari, come difatti avverrà sotto il regno di Napoleone. Descartes, infatti, era uno dei tre grandi, con Rousseau e Voltaire, che, per decreto del 4 aprile 1791, avrebbe dovuto essere sepolto al Pantheon, sul modello di quanto l'Inghilterra aveva fatto per Newton, a dimostrazione della venerazione dovuta alle glorie nazionali. A distanza di anni, però, ciò tardava a verificarsi, perché da molti si asseriva che la figura del filosofo era troppo poco conosciuta al popolo e, quindi, non all'altezza di un luogo dedicato agli eroi:

*Quand il (peuple) verra passer sa statue, il la verra du meme oeil que celle du Grand Lama. Il ne pourrat découvrir ni le but ni la nécessité de cette apothéose. Combien d'hommes dans cette grande cité sont absolument étrangères à Descartes et à sa doctrine*²⁹.

La gloria di Descartes, insomma, così esaltata già nel progetto di D'Angiviller, avrebbe dovuto restare affidata alle sue opere: l'intellettuale non aveva più diritto al Pantheon.

Sarà proprio Lenoir, insistendo sulla funzione commemorativa dei monumenti eretti in onore dei grandi, a colmare questa lacuna, allestendo la tomba di Descartes nel suo giardino Eliseo, che si pone, difatti, sotto questo punto di vista, come un Pantheon. Come acutamente osservato da Jean Starobinski, Lenoir “voleva creare un luogo ove la conoscenza del passato, l'ammirazione per le glorie nazionali, la meditazione funebre, il sentimento della nazione potessero confondersi. Di fatto l'impresa di Lenoir prova che due delle istituzioni caratteristiche della Rivoluzione, il Museo e il Pantheon, discendono da una medesima intenzione, il sapere storico si unisce alla esaltazione degli uomini esemplari”³⁰.

Il dibattito sulle sepolture e il tema dell'Eliseo

L'immortalité se prend encore pour cette espèce de vie que nous acquérons dans la mémoire des hommes; ce sentiment qui nous porte quelquefois aux plus grandes actions est la marque la plus forte du prix que

²⁹ Mercier, discorso pronunciato al Consiglio dei 500 del 1796. Cit. in Bonnet, cit., p. 317.

³⁰ Cit. in E. Castelnuovo, cit., p. 148.

*nous attachons à l'estime de nos semblables. [...] Si l'immortalité considérée sous cet aspect est une chimère, c'est la chimère des grandes âmes*³¹.

Il concetto di immortalità si inserisce pienamente nel contesto del volgere del secolo dei Lumi, in cui agiscono al contempo una reazione sentimentale al livellamento rivoluzionario³², provocata dall'abolizione di antiche e sentite consuetudini, e l'istanza preromantica del culto delle tombe dei grandi.

In un fondamentale saggio del 1967, recentemente integrato, Lionello Sozzi³³ ha esaminato il complesso dibattito sul tema delle sepolture e delle cerimonie funebri fiorito in Francia tra il 1795 e il 1804, allorché circa una trentina tra libri, opuscoli e articoli vennero dedicati al problema delle tombe.

Benché originati dalla necessità di risolvere il grave problema sorto con le pratiche rivoluzionarie delle inumazioni, e pur rimanendo fedeli agli ideali dei Lumi, questi testi riaffermavano l'esigenza del ripristino dei culti soppressi con gli eventi rivoluzionari e sottolineavano, sulla scorta del concetto vichiano, la forza morale delle sepolture quali testimonianze dell'identità politico-civile di un popolo nel rispetto della sua storia.

I temi di queste discussioni furono anche al centro delle opere poetiche di Delille, nel settimo canto de *L'imagination*, edita nel 1806, ma composta tra il 1785 e il 94, e di Legouvé ne *La Sépulture* (1796).

³¹ D. Diderot, *Immortalité*, ad vocem, *Encyclopédie*.

³² Un'ordinanza del 21 maggio 1765, anticipo del più famoso editto di Saint-Clou del 1804, nata in primo luogo da preoccupazioni di tipo igienico-sanitarie legate alla salubrità dell'aria, aveva vietato di seppellire i morti nelle chiese ed entro il perimetro delle città. I cimiteri cittadini avrebbero dovuto essere inutilizzati per cinque anni; i corpi sarebbero dovuti essere inumati e i terreni adibiti ad altro. I cimiteri extraurbani, recintati, non avrebbero contenuto tombe, ma fosse comuni; una sola cappella centrale, priva di iscrizioni, avrebbe potuto ornare il cimitero. Erano banditi i funerali. Solo dopo il 1773, con la scoperta della fotosintesi clorofilliana, inizia a profilarsi l'idea del cimitero-giardino. Cfr. D. Martinelli, *Alberi e fiori sui sepolcri (e altri motivi della polemica foscoliana sull'editto di Saint-Cloud)*, in G. Barbarisi e W. Spaggiari, *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, Milano, 2006, pp. 173-198.

³³ L. Sozzi, *I Sepolcri e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del direttorio e del consolato*, in M. Fubini (a cura di), *Giornale storico della letteratura italiana*, Torino, 1967, pp. 567-588; L. Sozzi, *Ancora sui Sepolcri e sul culto francese delle tombe*, in G. Barbarisi e W. Spaggiari, *Dei Sepolcri*, cit., Milano, 2006, pp. 147-171.

Tra 1796 e 1799, mentre le pratiche delle inumazioni adottate dal Dipartimento della Senna suscitavano sempre maggiori polemiche negli opuscoli di ispirazione cristiana³⁴, vennero presentate numerose proposte di regolamentazione delle cerimonie pubbliche e di realizzazione dei nuovi cimiteri al posto di quelli che erano stati chiusi³⁵. Lo stesso Quatremère de Quincy presentò al Conseil Général un rapporto *Des inhumations*; alla fine del 1798 l'Institut National, creazione postrivoluzionaria deputata al rinnovamento e alla guida della vita morale del paese, costituì una commissione allo scopo di esaminare il problema dei funerali e delle sepolture³⁶, propose inoltre un premio di architettura sull'argomento "*Elysée ou cimetière publique*" e ricevette da Luciano Bonaparte, ministro degli Interni, l'incarico di bandire un concorso sul tema: *Quelles sont les cérémonies à faire pour les funérailles, et le règlement à adopter pour le lieu de la sépulture*³⁷.

Da questi intensi dibattiti emergeva, in tralice, come l'egualitarismo promosso dalla Rivoluzione avesse parallelamente sviluppato l'esaltazione dell'eroico e, di conseguenza, la volontà di celebrarne lo spirito mediante il culto delle tombe intese come testimonianza di imprese gloriose e invito a nobili azioni.

Se questo clima aveva portato, da un lato, all'istituzione del Pantheon, dall'altro aveva condotto numerosi ideologi della

³⁴ Come ad esempio quelli di Pilat e Delamalle.

³⁵ Nel 1796 (anno IV), nella seduta del 26 pratile del Consiglio dei Cinquecento, organismo legislativo della repubblica postermidoriana, Pastoret propose un insieme di norme che regolassero le cerimonie funebri e restituissero al culto delle tombe il prestigio perduto. Contemporaneamente all'Institut venivano letti un "ouvrage philosophique" di C.G. Lombard e la *Sépulture* di Legouvé. Nel 1799 Cambry, amministratore del Dipartimento della Senna, presentò un progetto di arresto sulle sepolture, mentre P. Giraud sottoponeva al Dipartimento una prima memoria (*Essai sur les sépultures*) e Legrand d'Aussy pubblicava una *Mémoire sur les anciennes sépultures nationales et les ornements extérieurs qui en diverss temps y furent employes, sur les embaumens, sur les tombeux des roi francs dans la ci-devant église de Saint-Germain-des-Prés, et sur un projet de pouills à faire dans nos départemens*.

³⁶ Il lavoro della commissione portò alla compilazione di due relazioni a cura del cittadino Baudin che prevedevano fra l'altro l'obbligo ai membri dell'Institut di accompagnare e celebrare con decoro i funerali dei loro confratelli, pubblicate nei *Mémoires* della Classe di Scienze Morali e Politiche.

³⁷ Vinto da F.V. Mulot Amaury Duval. Nel giro di poco tempo furono comunque pubblicate anche le relazioni degli altri concorrenti.

Rivoluzione a formulare in merito differenti dichiarazioni. Ad esempio, nel 1793, Charles Laveau³⁸ aveva proposto, in un testo dedicato alle sepolture da accordare ai grandi uomini l'istituzione di pubblici monumenti «*exposés à tous les yeux*», che, nel celebrare queste egregie figure, ricordassero alla Nazione «*les grans services qu'ils auroient rendus à la République, et les exemples qu'ils nous auroient laissés à imiter*». Questi monumenti avrebbero dovuto trovare collocazione in un ampio e ameno giardino, piantato di pioppi che fossero ancor più imponenti delle colonne del Pantheon, «*sous lesquels reposeroient nos bienfaiteurs, et dont les mânes sembleroient agiter le feuillage*».

Il richiamo alle pratiche celebrate all'aperto, in cimiteri ornati di piante e fiori, eredi dei culti dell'antichità classica³⁹, permetteva di superare il retaggio cristiano delle sepolture all'interno delle chiese, nelle quali poteva essere ravvisata la sopravvivenza di una

³⁸ C. Laveau, *Sur les sépultures des grands Hommes et celles des autres citoyens*, cit., in L. Sozzi, *I Sepolcri e le discussioni...* cit., p. 574.

³⁹ In quasi tutti questi testi, come sottolineato da Sozzi, la funzione affettiva e civile delle tombe era esaltata, difatti, grazie al richiamo di precisi argomenti storici. Veniva ricordato l'uso del culto funerario presso tutti i popoli, dall'Egitto alla Grecia, dalla Roma pagana ai primi secoli del cristianesimo. Anche Lenoir non si sottrae a questo schema, allorché nel catalogo del 1806 scrive: «*Les peuples les plus sauvages ont respecté les morts: ce sentiment religieux a dû anitre dans le coeur de l'homme vertueux; et l'homme vivant, voyant encore l'homme dans l'homme qui n'est plus, a mis son bonheur à conserver auprès de lui les restes d'un père, d'une epeuse, d'un fils ou d'un ami. Ce exemples de la piété sociale et d'un attachement particulier se sont généralisés, et ont nécessairement lié les hommes par les devoirs les plus sacrés; des ce moment la sépulture est devenue l'objet d'un culte public, et les cérémonies usitées dans les pompes funebres ont pris une forme en raison de la superstition qui dirigeoit les peuples*». Passa poi a descrivere le pratiche di inumazione presso gli Egizi, i Greci, i Romani e i Goti. «*Enfin l'usage des embaumments s'est propagé jusqu'à nous, et l'homme sensible peut encore élever des mausolée à la Reconnaissance et à l'Amitie*». Cfr. A. Lenoir, *Musée des Monuments français*, Paris, De Guilleminet, 1806, pp. 241-243. Analoghi temi sono anche nel testo dell'archeologo danese Georg Zoëga (1755-1809), *De origine et usu obeliscorum* edito a Roma nel 1800 benché il frontespizio recchi la data 1797 e la dedica all'ormai defunto Pio VI, monumentale opera erudita sulle antichità egizie. Il capitolo che apre la IV sezione è dedicato all'Istituzione dei monumenti" tratta dei sepolcri, dei riti funebri in uso presso diversi popoli antichi e delle loro vestigia nella modernità. In un passo è detto: «*Foederis signum rudis lapis erat, latAe regis, cultus numini offerenti, pietatis erga parentes virosque bene meritos de republica: quem morem post inventas etiam litteram plurimae gentes solemnitatis gratina servaverunt*». Cfr. F. Fedi, *Foscolo e i riti funebri degli antichi*, in G. Barbarisi e W. Spaggiari, *Dei Sepolcri*, cit., Milano, 2006, p. 136. Visti gli interessi di Lenoir per l'Egitto, non è escluso che conoscesse anche questo testo.

«superstizione» religiosa avversata dall'*esprit* illuminista.

Questa soluzione consentiva altresì di allinearsi alla coeva tradizione della poesia sepolcrale inglese. Espressa con i *Church-yard Poems*, caratterizzati dalla visione della tomba e dalla conseguente meditazione, la poesia sepolcrale inglese aveva già palesato un forte interesse per il valore esemplare delle figure dei grandi e per il doveroso rispetto da tributare alle loro sepolture. Joseph Addison, ad esempio, nei versi dedicati alla Westminster Abbey, aveva scritto: "*When I look upon the tomb of a great, every emotion of envy dies in me*". Pubblicata nella rivista *Spectator*, molto diffusa in Francia e in Italia, questa composizione ebbe molta risonanza⁴⁰, ma ancor maggiore fortuna incontrarono Gray, Hervey e Young, che, tradotti in tutta Europa, trovarono imitatori anche in Francia⁴¹. Spesso queste poesie si inserivano nel dibattito della *Gartenkunst*, sviluppato in Germania da Hirschfels sul finire degli anni '70 del secolo, che prevedeva all'interno dei giardini paesaggistici spazi funerari dove campeggiavano lapidi e iscrizioni, urne e colonne.

Il più importante testo per le considerazioni sulle tombe può comunque essere considerato il dodicesimo libro degli *Etudes de la Nature* di Bernardin de Saint-Pierre (1784), dove l'autore descrive il suo ideale di Elysée, luogo aperto e sereno, privo di ogni simbolo che richiami il tema della morte così come era stato espresso nel periodo barocco:

*Il n'y aurait sur ce tombeaux ni squelettes, ni ailes de chauves-souris, ni faux du Temps, ni aucun de ces attributs effrayans avec lesquels nos éducation d'slaves cherchent à nous faire peur de la mort, ce dernier bienfait de la nature; mais on y verroit les symboles qui annoncent une vie heureuse et immortelle*⁴².

Nel deplorare il fasto dei monumenti sepolcrali in marmo e bronzo elevati nelle chiese in memoria dei grandi e dei ricchi, anche ricordando come Ciro, secondo Senofonte, desiderasse essere

⁴⁰ Cfr. R. Bertazzoli, *La tradizione della poesia sepolcrale e i versi di Ugo Foscolo*, in G. Barbarisi e W. Spaggiari, *Dei Sepolcri*, cit., Milano, 2006, p. 13.

⁴¹ Tra i quali Le Tourner, Hardouin, De Fontanes, Feutry, Bulidon, Bridel, *Ibidem*, p. 26.

⁴² Cit. in L. Sozzi, *I Sepolcri e le discussioni*, cit., p. 583.

sepolto in campagna, sotto l'ombra degli alberi, Bernardin de Saint-Pierre propone di creare cimiteri extraurbani, sottolineando che in tutti i paesi "*les tombeaux, surtout ceux des grands rois, sont les monumens les plus chers aux nations*". Disegna dunque l'immagine di un Eliseo che dovrebbe raccogliere le ceneri di coloro "*qui auraient bien mérité de la patrie*", non solo gli eroi, quanto coloro che, avendo scritto versi degni di Apollo, hanno lasciato opere immortali come, ad esempio, Amyot, traduttore di Plutarco, o Fénelon. A suo avviso le iscrizioni commemorative non avrebbero dovuto contenere allusioni dotte e accademiche, ma escludere titoli onorifici e vanagloriosi per ricordare soltanto le "*bonnes actions qui survivent aux citoyens, et qui sont les seuls titres dont la postérité se soucie et que Dieu récompense*"⁴³.

I temi esposti da Bernardin de Saint-Pierre, nonché l'ideale roussoiano del rapporto purificatore con la natura e la funzione civile dei sepolcri, sono presenti anche in numerosi altri scritti del tempo.

A proposito della natura, ad esempio, Cambry auspicava una sepoltura confortata dall'ombra di alberi commemorativi "*sous les roses, sous les lilas, sous des bosquets de fleurs pales ou pourpurines*"; mentre Girard descriveva un "*terrestre Elysée*" ornato di cipressi e salici e Olivier descriveva l'"*image de l'Elysée*"⁴⁴.

Quanto alla funzione sociale delle sepolture, oltre che nelle celebri poesie di Legouvé e Delille, viene da più parti sottolineato come le tombe dei grandi tengano accesa tra i vivi la passione per le azioni magnanime⁴⁵, suscitino ideali di virtù e gloria⁴⁶, facciano da esempio⁴⁷, costituiscano la religione laica

⁴³ Cit. in L. Sozzi, *Ancora sui Sepolcri*, cit., p. 156.

⁴⁴ Per un approfondimento dei temi citati cfr. L. Sozzi, *I Sepolcri e le discussioni*, cit., p. 584.

⁴⁵ Cfr. Saint-Just, *L'Esprit de la Révolution*, *Ibidem*, p. 574.

⁴⁶ Cfr. Volney, *les Ruines*, *Ibidem*, p. 586.

⁴⁷ Cfr. Laveau, «*Sur le sépultures des grans hommes et celles des autres citoyens: «Je voudrai que les monuments destinés à leur mémoire fussent exposés à tous les yeux, dans les endroits consacrés à la nation entière, et que la vue de ces monuments nous rappelleraient plus souvent et les grands services qu'ils auraient rendus à la République, et les exemples qu'ils nous auraient laissés à imiter [...] Quelles instructions, quelles leçons sublimes les citoyens de tous les âges ne puiseraient-ils pas dans cette enceinte!*», *Ibidem*, p. 574; Roederer, Cambry, *Ibidem*, p. 571.

della patria⁴⁸, permettano di superare la morte e il tempo grazie alla memoria⁴⁹.

In questo clima matura la concezione del giardino Eliseo di Alexandre Lenoir: luogo di un culto della memoria aperto al pubblico, museo, cimitero e giardino al tempo stesso.

Observations sur l'Elysée

Entrons avec nos lecteurs dans ce paysage auguste, examinons les monumens qu'une main timide osa consacrer à des hommes célèbres.

D'abord nous voyons sur le penchant d'une colline, auprès d'une plantation de rosier, de myrtes, de mélèze et de cyprès, s'élever majestueusement une chapelle antique dont les voûtes en ogive allongées couvrent religieusement les cendres d'Héloïse et d'Abélard⁵⁰.

La tomba dei celebri amanti, considerati al tempo figure emblematiche della lotta contro la repressione del pensiero, era la celebrata gemma del museo. Inizialmente situata al Paraclet, il convento in cui era vissuto Abelardo, nel 1792 era stata trasferita a *Nogent-sur-Seine*, dove era già divenuta oggetto di un pellegrinaggio laico, con tanto di cerimonie pubbliche e vendita di reliquie, in quanto la vicenda dei due amanti, in un clima permeato dallo spirito preromantico, era passata da difesa dei diritti dell'uomo a difesa dei diritti dell'amore. Anche se non si dimenticava il filosofo razionalista, ci si commuoveva per l'amante; si apprezzava la scrittrice, ma più ancora si piangeva la donna fedele e straziata.

⁴⁸ Cfr. D'Oliver: «chez tous les peuples l'amour de la Patrie a toujours été lié et confondu avec la religion des tombeaux, ou, plutôt, sans cette religion il n'y a jamais eu d'amour de la Patrie», *Ibidem*, p. 587.

⁴⁹ J.J. Rousseau: «S'il est mortel son immortelle gloire / Bravera, dans le sein des filles de Mémoire, / et la mort et le temps»; barone d'Holbach «L'idée que leur nom sera dans la bouche des hommes, la pensée qu'il sera prononcé avec tendresse, qu'il excitera les coeurs des sentimens favorables, sont des illusions utiles et propres à flatter ceox memes qui savent qu'il n'en résultera rien pour eux [...] Répandons des fleurs sur les tombeaux d'Homère, du Tasse, de Milton. Révérons les ombres immortelles de ces génie heureux», citati in L. Sozzi, *Ancora sui Sepolcri*, cit., pp. 164-166.

⁵⁰ A. Lenoir, *Musée Imperial*, cit., p. 286.

Composta da frammenti di monumenti distrutti⁵¹, sormontata da un baldacchino sostenuto da un grande blocco di marmo scolpito sul quale posavano due statue di marmo, questa tomba era stata realizzata con un carattere straordinariamente medievale. Nel marzo del 1800 Luciano Bonaparte aveva accordato un provvedimento speciale per il trasferimento delle ceneri da *Nogent-sur Seine* ai *Petit Augustins* e Lenoir aveva allora ideato un monumento di grande impatto, ancorché si trattasse di una finzione: la figura di Eloisa, difatti, risultava l'assemblaggio di un corpo databile al Medioevo, sul quale era stata montata una testa eseguita dallo scultore Louis-Pierre Deseine⁵².

Seguivano altri monumenti appositamente realizzati per l'Elysée⁵³: oltre alla già ricordata tomba di Descartes, "*celui qui, le premier, nous apprit à penser*"⁵⁴, un sarcofago in pietra dura sorretta da due grifoni consacrati a Giove e dall'emblema del sole di cui i mitici animali rappresentavano il domicilio, erano state realizzate quella del suo allievo Jacques Rohaul, nonché di Molière, un sarcofago in pietra dura poggiante su quattro pilastri, ornato di maschere comiche e di attributi della musa Talia e di Jean La Fontaine, una tomba in pietra posata su uno zoccolo decorato da due bassorilievi raffiguranti le favole del lupo e l'agnello e del lupo e la gru e con al di sopra una volpe rivolta verso il busto del celebre favoliere. Tutti questi monumenti erano sistemati alla maniera antica: su un prato verde piantato di mirti, pansee, violette e ombreggiato da cipressi, che "*auprès de ces fleurs délicieux, perd sa teinte lugubre et paroît s'éclaircir*"⁵⁵. Un monumento quadrato, più alto delle tombe, ospitava in altrettante nicchie i busti di Molière, La Fontaine, Boileau e Racine: "*une amitié douce réunissait souvent ces hom-*

⁵¹ Provenienti dalle tombe di Luigi di Francia e di Philippe Dagobert e da altri prelevati sul Paraclet, per la descrizione *Ibidem*, pp. 184-186.

⁵² Deseine, che più volte aveva lavorato alla lavorazione di opere per il museo di Lenoir, diverrà presto uno dei suoi maggiori oppositori.

⁵³ Laddove mancanti, Lenoir commette busti e monumenti a scultori di sua conoscenza, come il citato Deseine. Il Museo si configurava così come una delle principali fonti di commissioni in un periodo in cui, causa gli eventi rivoluzionari dapprima e il progetto del Louvre napoleonico poi, non erano più così diffuse.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 287.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 290.

*mes illustres dans une maison à Auteil, où ils vivaient en commun; un sentiment respectueux les réunis dans cet Elysée*⁵⁶.

Altre tombe contenevano le spoglie di Jean Mabillon, padre della diplomatica; di Bernard de Montfaucon, l'autore delle *Antichità Illustrate* che per primo aveva dedicato attenzione ai monumenti medievali, il cui sarcofago era decorato da geroglifici, figure egizie, rilievi greci, frammenti del primo periodo della monarchia francese; di Nicolas Boileau, costituito da un piedistallo sormontato da un vaso in marmo ornato da stelle, simbolo dell'Immortalità; Di Gaspar de Coligni, ammiraglio di Francia, morto la notte di San Bartolomeo. In ultimo era il cenotafio del pittore Pierre Julien, membro dell'Institut, realizzato dallo scultore Claude Dejoux.

Al centro del giardino era sistemata “*une espèce de colonne triomphale qui contient dans son soubassement les quatre bas-reliefs de bronze qui ornoit le piédestal de la statue de la place des Victoires*”⁵⁷, abbattuta dal vandalismo rivoluzionario nel 1792, e la Diana cacciatrice di Fontainebleu.

I busti degli artisti celebri di Francia avrebbero dovuto riempire le 19 nicchie che decoravano il cortile⁵⁸.

Come osservato da Poulot, la scelta delle opere esposte, per il loro carattere commemorativo, invitava al raccoglimento funebre tipico di tutti i “campi di riposo” concepiti all'epoca. Il museo si configurava pertanto, sotto questo aspetto, come un Pantheon “e in principio un pantheon di “reprobi” dell'*Ancien Régime*, con il compito di riabilitare i veri talenti che i “fanatici” e i despoti avevano disprezzato”⁵⁹. Ne è esempio, oltre al già citato caso di René Descartes, il commento dell'urna sepolcrale di Molière, dove Lenoir ricorda che, l'arcivescovo di Parigi avendo rifiutato di accordargli sepoltura, la vedova in lacrime esprimeva il suo dolore con queste parole: “*on refuse un tombeau à celui à qui la Grèce aurait dressé des auteil*”⁶⁰. Il

⁵⁶ *Ibidem*, p. 290.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 263.

⁵⁸ Cfr. Recht, cit., p. 50.

⁵⁹ Cfr. D. Poulot, *Alexandre Lenoir e les musées*, cit., p. 505.

⁶⁰ Cfr. A. Lenoir, *Musée Imperial*, cit., p. 288.

carattere polemico di certe scelte e di alcune affermazioni non inficiava, piuttosto potenziava, il sentimento di rispetto che si respirava nell'Elysée, luogo ideale di un'affettuosa e spirituale corrispondenza. Lo stesso senato francese, volendo dimostrare interesse e riconoscenza nei confronti degli uomini illustri della Nazione, si era favorevolmente espresso verso le sepolture particolari e i monumenti eretti nel giardino⁶¹.

Il carattere di Pantheon è dimostrato anche dalle cerimonie allestite da Lenoir per l'accompagnamento delle ceneri dei francesi illustri al centro del giardino, ancorché la veridicità delle stesse fosse opinabile. Si era, difatti, contestualmente sviluppata una intensa attività di produzione di celebri "reliquie" civili, esattamente come da sempre per quelle religiose, e lo stesso Lenoir non si faceva troppi scrupoli nello scambio di resti con amici e colleghi, tra i quali il suo direttore Dominique Vivant Denon. Difatti benché siano documentati solamente due oggetti donati da Lenoir a Denon, il "reliquiario" incluso nella collezione privata di Denon conteneva pezzi che solo Lenoir avrebbe potuto ottenere recuperando i corpi trasportati all'Elysée⁶².

Tutte le tombe erano accompagnate da epigrafi che ricordavano le principali attività dei personaggi. A queste nei cataloghi si aggiungevano lunghi testi illustrativi delle loro vite e opere, composti da vari autori. Anche questo aspetto è figlio del clima del XIX secolo, caratterizzato, dopo la Rivoluzione, dall'affermarsi di un'etica borghese che si apre all'immortalità laica e, come affermato da Laura Melosi, "ha fatto registrare l'allargamento del diritto alla morte scritta più imponente della tradizione occidentale". Affettività domestica, fisionomia sociale, "virtù privata, che il culto familiare della memoria trasmette a chi resta, ma anche virtù pubblica, esposta ai cittadini con finalità parentetiche. Questa rinnovata tipologia borghese si affianca a quella tradizionalmente più praticata per la celebrazione degli eroi e delle personalità illustri"⁶³.

⁶¹ Cfr. D. Poulot, *Alexandre Lenoir e les musées*, cit., p. 507.

⁶² Cfr. G. Bresc-Bautier, *Denon et Lenoir, éternel rivaux, vieux complices*, in D. Gallo (a cura di), *Les vies de Dominique Vivant-Denon*, Paris. Louvre, 2001, pp. 367-368.

⁶³ Cfr. L. Melosi, "...e serbi un sasso il nome": Foscolo e l'epigrafia ottocentesca, in G. Barbarisi e W. Spaggiari, *Dei Sepolcri*, cit., pp. 635-636.

Ancora una volta, per giustificare questo uso, Lenoir ricorre all'antichità:

Après une bataille on négligeait rarement d'élever un monument à la mémoire des citoyens que la guerre avait moissonnés, et ce souvenir bien juste était l'auguillon de la gloire; leurs noms étaient inscrits sur des tables de marbre, des pyramides ou des colonnes; et c'est ainsi que ce peuple reconnaissant faisait passer à la postérité la plus reculée les traits éclatants de leurs victoires, et les noms précieux de ceux dont le sang avait coulé pour la chose publique⁶⁴.

Una volta trascorso il tempo, svanita ogni altra traccia, solo grazie alle testimonianze scritte e all'evidenza visiva dei monumenti, intesi da Lenoir in senso propriamente etimologico come destinati a conservare la memoria, sarebbe stato possibile conservare il ricordo delle vite spente. Lo stesso concetto, del resto, era già stato affermato nell'*Encyclopedie*⁶⁵: *“on appelle monument tout ouvrage d'architecture & de sculpture, fait pour conserver la mémoire des hommes illustres”*.

Dunque giardino Elysée come Pantheon, ma diverso dalla chiesa di Sainte-Geneviève, che non conteneva monumenti. Piuttosto nuova Westminster: opinione confermata anche dai viaggiatori stranieri, che non a caso lo apprezzarono più del modello inglese. Ann Plumptre, ad esempio, osservò che il carattere dei Petits Augustins invitava alla meditazione ancor più dell'abbazia di Westminster, dove la catena delle associazioni di idee era meno saggiamente calcolata e più volte interrotta⁶⁶.

Questo ideale di museo-Pantheon sopravviverà alla realizzazione di Lenoir. Dopo il suo smantellamento, infatti, i resti di Molière e di La Fontaine, nonché le ceneri di Eloisa e di Abelardo, vennero portati nel cimitero di Père-Lachaise, che, aperto già da alcuni anni, ma fino allora assai poco ambito dai parigini come luogo di sepoltura, perché extraurbano, assurse invece da quel momento a luogo di “culto” ancora oggi visitato come il più importante cimitero monumentale di

⁶⁴ Citato in D. Poulot, *Alexandre Lenoir et les musées*, cit., p. 515.

⁶⁵ Diderot et D'Alembert, *Encyclopedie*, 1765, pp. 697 ss.

⁶⁶ Cfr. D. Poulot, *Alexandre Lenoir et les musées*, cit., p. 516.

Francia. Questa fortuna del Père-Lachaise deriva pur sempre dall'aver ripreso una delle caratteristiche dell'Elysée: diversamente dalle sale del museo, allestite cronologicamente da Lenoir secondo il principio di classificazione ispirato da Winckelmann⁶⁷, nel giardino questo ordinamento venne rinunciato in favore di una diversa soluzione, ritenuta più idonea a valorizzare grandi uomini di ogni tempo e di diverse nazioni. Lenoir portava, infatti:

l'exemple de Jean Gougeon et de Germain Pilon, les plus habiles sculpteurs Français, vivant dans les siècles derniers. Cet artistes pourraient être réclamés par toutes les nations, car on ne sait ni où ils sont nés, ni où ils sont morts; et sans les registres mortuaires des paroisses, on ne pourrait savoir la date de leurs décès. Heureusement [...] il s'est trouvé une manière, pour ainsi dire immortelle, de transmettre à la postérité [...] des faits historiques, des allégories, etc., qui nous sont parvenus aussi frais que sortant des mains des artistes, sans que le temps ait pu les attendre⁶⁸.

In proposito Recht ha evidenziato come Lenoir abbia saputo trovare l'elemento unificante fra grandi figure di diverse epoche e provenienze proprio affidandosi alla natura del giardino, il cui spazio aperto attenuava o annullava del tutto l'esigenza della narrazione storica in favore della pura funzione celebrativa dei monumenti⁶⁹. Secondo lo studioso, infatti, nei giardini storici o eclettici degli inizi del XIX secolo la vegetazione creava una sorta di continuità, che annullava le dimensioni spazio-temporali per il perpetuo rinnovarsi dei cicli stagionali, i quali, ripetendosi incessantemente e dando così espressione all'eternità, permettevano di trascurare le distanze storiche tra i diversi monumenti.

Dunque, pantheon degli uomini illustri, cimitero, giardino Eliseo, l'idea di Lenoir è figlia del suo tempo. Egli sarà però il primo a concretizzarla in un luogo esemplare di funzione civica e morale: un luogo di raccoglimento, che contribuisce attraver-

⁶⁷ Per onorare la figura di Winckelmann, alla teoria del quale aveva aderito pienamente, Lenoir fece realizzare un busto dell'autore tedesco: "il rispetto che quest'uomo sublime mi ha ispirato, la riconoscenza che gli devono gli artisti, tutto mi ha portato a erigergli un monumento". Cfr. A. Lenoir, *Musée Imperial*, cit., n. 401.

⁶⁸ Citato in D. Poulot, *Alexandre Lenoir et les musées*, cit., pp. 515-516.

⁶⁹ Cfr. Recht, op. cit., p. 55.

so l'esempio dei grandi a istruire coloro che lo visitano e a costruire l'identità comunitaria dei cittadini. Recht ha anche osservato come, attraverso l'unione dei cenotafi creati per i grandi e dei resti monumentali di opere contemporanee, la necropoli si trovava mescolata al museo in nome di una finalità morale conferitale da Lenoir. Né va dimenticato come il ricorso alle epigrafi, che concorrevano con i monumenti a perpetuare la memoria dei defunti, rispondesse a suo modo anche all'altra istituzione fin dall'Illuminismo correlata al museo: l'archivio.

Tempio della memoria, coronamento esterno delle sale dei Petits-Augustins, luogo di edificazione, l'Elysée è parte coerente e necessaria del pensiero museologico di Lenoir. Anche il cimitero, come il museo, è una istituzione-memoria che affonda le radici nella cultura greca e che si richiama alle stesse origini: della memoria gli antichi greci fecero difatti una dea, Mnemosine, madre delle Muse, preposta a richiamare alla mente degli uomini gli eroi e le loro gesta.

Cimitero e museo sono pertanto per Lenoir luoghi dove si rinnova la memoria collettiva, sistemi di educazione ove si indicano, si rinnovano e si rileggono i trascorsi della storia sociale:

Quoique les actions et les ouvrages de ceux à qui appartiennent ces précieux restes assurent assez à notre patrie une véritable gloire, il semble que leur réunion dans le même lieu, n'y concentre cette gloire que pour la répandre au dehors avec plus d'éclat⁷⁰.

Alcune ipotesi sull'influenza dell'Elysée in Italia

Il Musée des Monuments Français era talmente legato alla cultura rivoluzionaria che, come ha osservato Eleonora Bairati, "non meraviglia il fatto che dei tanti musei creati dalla Rivoluzione sia stato l'unico a non sopravvivere alla Restaurazione"⁷¹.

Difatti, con la caduta di Napoleone e il ritorno della famiglia reale e dei nobili fuoriusciti, si richiese la restituzione delle

⁷⁰ A. Lenoir, *Musée Imperial*, cit., p. 293.

⁷¹ Cfr. E. Bairati, cit., p. 172.

tombe degli antenati e delle proprietà private. Nel 1816, poco dopo l'elezione di Lenoir a membro onorario della *Société des Antiquaires*, il museo venne dunque cancellato, con soddisfazione di quanti ne avevano deplorato la eccessiva "democratizzazione" conseguente alla giustapposizione di monumenti dedicati a monarchi con altri relativi a personaggi più umili, come anche di coloro che, come il maggiore oppositore del museo, Quatremère de Quincy, contestavano la decontestualizzazione delle opere conseguente alla loro musealizzazione.

Eppure il museo realizzato da Lenoir ebbe già in vita una larga fortuna e anche in seguito esercitò un'influenza profonda nella museografia europea e americana ottocentesca, come approfonditamente dimostrato dagli studi di Eleonora Bairati⁷². Ampiamente visitato, il museo fu anche descritto da numerosi viaggiatori, che, come il tedesco August von Kotzebue, riportò su carta le emozioni provate: "L'uomo assennato che visita questi monumenti, elevati alla memoria dei grandi uomini e delle donne celebri, prova un sentimento di venerazione e di rispetto; ma questa sensazione diviene ben più viva allorché entra nell'Elysée, dove trova i resti dei grandi uomini che ha amato di più, e degli autori i cui scritti gli hanno provocato maggiori impressioni. Io credo di vedere le loro ombre, e tendo involontariamente le braccia per stringerli⁷³".

Si è già vista, per altro, l'impressione provocata dall'Eliseo nei confronti di viaggiatori inglesi come Anne Plumptre. Sembra perciò strano che in Italia, tranne il duro giudizio di Leopoldo Cicognara, che giudicava il museo poco adatto alle serie attività di studio⁷⁴, questo luogo, che non serviva tanto la storia dell'arte quanto a rafforzare l'identità nazionale, non abbia lasciato tracce.

Alexandre Lenoir, nel descrivere i personaggi da lui celebrati, parla di «*personnages qui ont illustré leur siècle par leurs talents et honoré la nation française par la moralité*»⁷⁵. A fron-

⁷² Cfr. E. Bairati, op. cit.

⁷³ *Erinnerungen aus Paris in Jahre 1804 von August von Kotzebue*, Berlin, 1804, pp. 202-203, cit., In Recht, cit., p. 47.

⁷⁴ Cfr. F. Haskell, op. cit., pp. 117-118.

⁷⁵ A. Lenoir, cit., in D. Poulot, *Alexandre Lenoir et les musées*, cit., p. 509.

te di una simile dichiarazione non si può non ricordare alcuni versi del più celebre carme di inizio Ottocento, non a caso dedicato da Foscolo ai Sepolcri. Oltre all'assunto di fondo, per il quale «*a egregie cose il forte animo / accendono / l'urne de' forti, o Pindemonte; e bella / e santa fanno al peregrin la terra / che le ricetta*», molti altri sono i punti di consonanza: «*all'ombra de' cipressi e dentro l'urne / confortate di pianto è forse il sonno / della morte men duro?*»; «*ma più beata che in un tempio accolte / serbi l'itale glorie, uniche forse / da che le mal vietate Alpi e l'alterna / onnipotenza delle umane sorti / armi e sostanze t'invadeano ed are / e patria e, tranne la memoria, tutto. / Che ove speme di gloria agli animosi intelletti rifulga ed all'Italia, / quindi trarrem gli auspici*», «*e me che i tempi ed il disio d'onore fan per diversa gente ir fuggitivo, / me ad evocar gli eroi chiamin le Muse / del mortale pensiero animatrici. / Siedon custodi de' sepolcri, e quando / il tempo con le sue fredde ale vi spazza fin le rovine, le Pimlée fan lieti / di loro canti i deserti, e l'armonia / vince di mille secoli il silenzio*».

Composti nel 1806, i Sepolcri nacquero nella mente di Foscolo dopo lunghe conversazioni intercorse con Ippolito Pindemonte e Isabella Teotochi Albrizzi a proposito dell'editto di Saint-Clou, che estendeva all'Italia, allora sotto il dominio francese, l'obbligo di provvedere alle sepolture in luoghi esterni al contesto urbano. Dalla reazione a queste disposizioni Foscolo trasse spunto per i motivi del carme: la morte, l'eroismo, il sentimento di patria-nazione, la chiesa fiorentina di Santa Croce che il poeta intende accreditare come il Pantheon degli italiani, l'immortalità della fama, il culto della memoria, la celebrazione delle tombe ove si conservano le spoglie dei grandi eroi nazionali.

Alla pubblicazione del carme fece seguito una netta stroncatura, apparsa sul "Giornale Italiano" del 22 giugno 1807, dell'abate francese Aimé Guillon, al quale il poeta rispose quattro giorni dopo con la *Lettera a Monsieur Guillon su la sua incompetenza a giudicare i poeti italiani*, in cui, replicando puntigliosamente alle critiche mossegli, manifestava il suo pensiero sulla poesia sepolcrale e sulle motivazioni civili e politiche che lo sostanziano. «Per censurare i mezzi di un

libro”, scriveva, “bisogna saperne lo scopo. Young ed Hervey meditarono sui sepolcri da cristiani: i loro libri hanno per iscopo la rassegnazione alla morte e il conforto d’un’altra vita, e ai predicatori protestanti bastavano le tombe dei protestanti; Gray scrisse da filosofo: la sua elegia ha per iscopo di persuadere l’inutilità della vita e la tranquillità della morte; quindi gli basta un cimitero campestre. L’autore considera i sepolcri politicamente; ed ha per iscopo di animare l’emulazione politica degli Italiani con gli esempi delle nazioni che onorano la memoria e i sepolcri degli uomini grandi: però dovea viaggiare più di Young, d’Hervey e di Gray, e predicare non la resurrezione dei corpi, ma delle virtù⁷⁶».

L’insistenza di Foscolo, dunque, verteva sull’immortalità non tanto dell’anima, quanto degli ideali, degli affetti, e sulle “egregie cose” che il culto dei morti alimenta nei posteri. La rispondenza con le ragioni addotte da Lenoir per il suo Eliseo è così forte da trovare una spiegazione probabilmente insufficiente, se cercata soltanto nel clima culturale e politico del tempo. Non c’è prova che Foscolo avesse visitato l’Eliseo nel suo soggiorno parigino. Sappiamo, però, che nel 1806, sulla via del ritorno in Italia, sostò a Parigi per alcuni giorni, ospite della madre di Manzoni, Giulia Beccaria. Per incontrare nell’occasione Lenoir o, almeno, per conoscere la sua opera, non gli mancavano buoni motivi. Anzitutto il fatto che non poteva non essergli giunta voce della sua fama. Più ancora, però, ad avere un peso decisivo, avrebbe potuto essere la loro comune affiliazione alla massoneria e, dunque, alla “religione” condivisa dai patrioti italiani con gli eredi della rivoluzione francese e assai rafforzata nella penisola proprio a seguito della presenza francese⁷⁷.

Lo stesso salotto veneziano di Isabella Teotochi Albrizzi era, infatti, frequentato da numerosi personaggi aderenti a logge massoniche, i quali, preparando il terreno al Risorgi-

⁷⁶ U. Foscolo, *Lettera a Monsieur Guillon su la sua incompetenza a giudicare i poeti italiani*, in *Poesie e tragedie*, I, p. 44.

⁷⁷ Per il legame tra massoneria e carboneria cfr. G.M. Cazzaniga, *Les origines maçonniques des grades charbonniers*, in G.M. Cazzaniga, *Symboles, signes, langages sacrés. Pour une sémiologie de la franc-maçonnerie*, Actes du colloque franco-italien (Paris, le 25 mars 1994), edizioni ETS, Pisa, 1995, pp. 93-111.

mento, si richiamavano a idee di fratellanza e di libertà. Durante il suo soggiorno veneziano anche Vivant Denon⁷⁸ era stato ospite nel salotto della contessa, alla quale rimase legato da viva amicizia. È noto che i fratelli massoni erano soliti prestarsi ospitalità e non solo nelle logge, giacché da sempre il programma massonico mirava a promuovere una armoniosa comunità intessuta di costanti scambi di conoscenze e di aiuti con cui alimentare forti rapporti di fraterna solidarietà. Venivano pertanto promossi i viaggi, di fondamentale importanza era il dovere di accoglienza dei fratelli stranieri e una fit-tissima corrispondenza univa tutti i massoni europei⁷⁹.

È dunque ipotizzabile che Foscolo abbia potuto incontrare Denon e visitare i musei parigini, rimanendo colpito dall'allestimento di Lenoir, oppure che abbia potuto incontrare lo stesso Lenoir che, come Denon, apparteneva alla Franc-Maçonnerie.

Non solo. Lenoir era un profondo conoscitore dei riti massonici e un importante esponente del rito scozzese. Le sue idee esoteriche, riprese dagli antichi culti egiziani, ispirate dall'opera di Dupuis *L'Origine de tous les cultes*, e che sarebbero state poi riunite ne *La franc-maçonnerie rendue à sa véritable origine*, pubblicata nel 1814⁸⁰, avevano permeato l'allestimento sia del museo che del giardino Eliseo. Palesemente, infatti, alla simbologia massonica è da ricondurre l'uso della luce contrapposta alle tenebre nel percorso museale: quasi assente all'inizio e a poco a poco crescente, fino ad illuminare fortemente il secolo XVIII, il secolo delle virtù trionfanti⁸¹. E massonica è

⁷⁸ Per gli incarichi diplomatici e l'appartenenza di Denon alla massoneria vedi F. Fedi, *Diplomatie et franc-maçonnerie dans la seconde moitié du XVIII siècle*, in D. Gallo (a cura di), *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, Parigi, 2001.

⁷⁹ Cfr. G.M. Cazzaniga, *Nascita della Massoneria nell'Europa moderna*, in *Storia d'Italia, Annali 21, la Massoneria*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 5-31.

⁸⁰ Nel 2007 Gutenberg Reprint ne ha pubblicato l'edizione anastatica con una introduzione di Claude Rétat, *Quand Alexandre Lenoir nous emmène en Égypte... la seconde vie du passé*, in cui sono analizzate le relazioni con l'opera di Dupuis. In merito confronta anche C. Rétat, *Lenoir. La seconde vie de Dupuis-Delaunay*, in *Chroniques d'Histoire maçonnique* n. 50, année 1999, pp. 37-57; D. Poulot, *L'Égypte imaginaire d'Alexandre Lenoir*, in Chantal Grell (a cura di), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 127-149.

⁸¹ Cfr. D. Poulot, *Alexandre Lenoir et les musées*, cit., p. 504.

quella giustapposizione fra la morte e l'eternità che costituisce il filo conduttore dell'Eliseo. In tal modo museo e giardino non facevano che implementare il tema della perfettibilità dell'uomo, che cerca la propria evoluzione e il proprio benessere mediante la liberazione dall'oppressione e dall'ignoranza.

E proprio il giardino di memoria, "all'inglese", è una tipica espressione della cultura massonica protoromantica europea. Volto a ricostruire una eredità culturale e a stimolare la riflessione sulla storia dell'umanità nei suoi momenti costitutivi, da un lato, esaltando il valore della natura, si richiamava ad un tempo originale in cui la condizione umana era più libera e autentica, così contrapponendosi all'ambiente artefatto dei giardini architettonico-geometrici francesi di impronta razionalistico-illuminista, dall'altra si configurava come percorso iniziatico finalizzato ad educare il nuovo adepto, il recipiendo, ai segreti dell'istituzione, nell'intento di indurlo ad una "trasmutazione" interiore, grazie alla quale approdare ad una nuova condizione esistenziale prossima ad uno stato di perfezione⁸². Difatti una lunga tradizione esoterica individuava nella natura una guida fondamentale verso la conoscenza⁸³. La vegetazione, assunta a valore sacrale, costituiva una sorta di tramite tra le divinità del Pantheon pagano e quelle legate al mondo naturale, la cui più nota esemplificazione è da riscontrare nella celebrazione del mito di Proserpina, non a caso di chiara impronta escatologica e dunque fortemente legato alla cultura massonica, per la quale, difatti, senza la morte iniziatica non può esistere trasformazione.

Alla diffusione delle idee massoniche fa seguito in Europa un rinnovamento dell'arte dei giardini, che iniziano ad arric-

⁸² In riferimento al legame tra giardino pittoresco e massoneria si vedano: G.M. Cazzaniga, *Giardini settecenteschi e massoneria: il giardino di memoria*, in *Storia d'Italia, Annali*, 21, *La Massoneria*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 120-140, P. Maresca, *Giardini incantati, boschi sacri e architetture magiche*, Firenze, Angelo Pontecorboli, 2004; per l'importanza del giardino di Alexandre Lenoir nella prospettiva dell'"architettura da giardino" si veda R. Bordone, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Liguori, Napoli, 1993, pp. 27-29; per una trattazione sui giardini del '700 si veda invece O. Rossi Pinelli, *Paradisi artificiali o piccoli paradisi molto terrestri*, in O. Rossi Pinelli, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni*, Utet, Torino, 2000, pp. 115-147.

⁸³ In merito si veda P. Maresca, *Giardini incantati*, cit.

chirsi di contenuti simbolici e diventano portavoce di complessi messaggi iniziatici attraverso allegorie, messaggi esoterici e richiami mitologici. Come osservato da Cazzaniga, “la difficoltà di lettura di questi giardini di impronta massonica deriva dalla pluralità di culture presenti nelle logge massoniche”⁸⁴. A seconda dell'appartenenza a un rito, a un contesto storico o geografico, difatti, gli stessi oggetti venivano ad assumere angolature o significati diversi.

Si pensi ai primi giardini “eclettici” realizzati in Francia tra 1770 e 1780 e appartenenti a membri dell'aristocrazia massonica, che presentavano un percorso fortemente legato ai rituali dell'iniziazione. Così, ad esempio, avveniva nel parco di Canon nell'Eure, in quello di Castille presso Uzez, di Monceu a Parigi, di Méreville, di Moretfontaine e, soprattutto, di Mauperthuis, dove l'architetto Ledoux aveva disegnato per il marchese di Montesquiou un giardino “Elysée”, il cui il percorso iniziava con una piramide che si rifaceva agli antichi misteri del Sethos⁸⁵ e si concludeva in un grande ambiente, dove il fuoco e il lavacro purificatore costituivano un evidente richiamo alle cerimonie iniziatiche.

Il parco di Ermenonville, detto anche “giardino della rivoluzione”, aveva invece un più forte connotato politico. Realizzato tra il 1766 e il 1776 dal marchese di Girardin, ospitava al centro di un'isoletta, all'ombra di pioppi, la tomba di Rousseau prima che venisse trasportata al Pantheon. Una grotta dedicata al filosofo recava un'epigrafe con l'iscrizione “Jean-Jacques è immortale”. Immersa in un paesaggio malinconico, costituisce il primo esempio francese di “giardino di memoria”, presente invece in Inghilterra dalla prima metà del secolo.

A partire dal 1733 il giardino di Stowe, costruito dal massone lord Cobham nel Buckinghamshire, nei pressi di Londra, presentava un percorso di templi ed effigi esemplari della classicità, che dal Tempio della Virtù antica andava al Tempio della Virtù Moderna e da qui al Tempio degli Illustri Britannici

⁸⁴ Cfr. G.M. Cazzaniga, *Giardini settecenteschi*, cit., p. 120.

⁸⁵ Testo fondamentale per la cultura massonica, pubblicato nel 1731 dall'abate Terrasson, in cui venivano descritti gli antichi riti egizi dell'iniziazione massonica attraverso il cosiddetto rito di Memphis.

(*British Worthies*), per concludersi con il Tempio dell'Amicizia: un percorso modellato sulla legge morale dell'uomo di buoni costumi propugnata dalle Costituzioni di Anderson. Nel decennio successivo fu poi aggiunto un Tempio della Libertà di forma gotica, che, riferendosi con la citazione di questo anteriore modello alle "antiche libertà" del popolo sassone, di cui il termine "gotico" era sinonimo, intendeva contrapporsi all'autoritarismo del governo dell'epoca. Negli *Elysian Fields* compresi in questo giardino sedici busti, fra cui quelli di Milton, di Locke, di Pope e di Bacone, ricordavano gli sviluppi della storia nazionale, inaugurando un modello che troverà il pieno compimento e, tramite il lavoro di Lenoir, una particolare eco in Italia nel giardino romantico di Scornio, presso Pistoia, e nel suo Pantheon⁸⁶. Realizzato tra il secondo e il quarto decennio del XIX secolo per volontà di Niccolò Puccini, il giardino fu inizialmente progettato dall'architetto Cambray Digny⁸⁷, cui subentrarono Giuseppe Martelli e Alessandro Gherardesca. Costituito da nove fabbriche e anch'esso caratterizzato da un itinerario simbolico che attraversava la storia della civiltà, questo giardino includeva capanne di carattere arcadico-bucolico, ruderi di colonne, un Pantheon attico, un tempio gotico diroccato, un romitorio, un castello posto a difesa della libertà dei Comuni, simboli cosmici e scientifici. Il percorso simbolico, improntato ai concetti della libertà e della fraternità, aveva i suoi fulcri nella grotta-tempio di Pitagora, il cui portone portava inciso un motto che alludeva alla sapienza pitagorica⁸⁸, e nella torre in stile medievale dedicata alla figura di Catilina, riabilitato come estremo difensore della libertà repubblicana. Il giardino della memoria creato da Puccini, massone e carbonaro, negli anni più bui della storia risorgimentale italiana, trova tuttavia il suo centro vitale nel luogo creato per raccogliere l'identità collettiva italiana

⁸⁶ Per il giardino di Scornio, si veda G. Bonacchi Gazzarrini, *Il Pantheon nel giardino romantico di Scornio. Storia e restauro*, Firenze, ed. Polistampa, 1999.

⁸⁷ Allo stesso architetto si devono il giardino Torrigiani e gli Orti Oricellari di Firenze, tutti di chiara ascendenza massonica. Gli Orti, come il giardino di Scornio, avevano un Pantheon.

⁸⁸ "Dir sempre il vero e operare ciò che è bene".

e il suo patrimonio storico-culturale: il Pantheon. Edificio neoclassico dedicato “agli uomini illustri”, ospitava all’interno su colonne i busti di Dante, di Colombo, di Ariosto, di Muratori, di Raffaello, di Alfieri, di Giannone, di Galileo, di Volta, di Napoleone, di Petrarca, di Leonardo, di Vittorino da Feltre. Una colonna priva del busto recava l’iscrizione “al futuro benefattore d’Italia”. Il Pantheon di Scornio si configurava dunque anch’esso, come l’illustre prototipo parigino e come il giardino di Lenoir, quale strumento “mitografico”, tempio della nuova religione laica. I busti erano per di più accompagnati da iscrizioni redatte da illustri uomini di cultura come Pietro Contrucci, Pietro Giordani⁸⁹ e lo stesso Giacomo Leopardi, che compose i versi dedicati a Raffaello con un’afflato novalisiano di amore e morte che palesava il nuovo clima romantico.

Va ricordato inoltre che Puccini, nel tentativo di suscitare una metamorfosi spirituale del visitatore attraverso la celebrazione dell’elemento naturale del giardino, aveva istituito una festa annuale dedicata alle messi, ricordo di quei riti in onore di Demetra e Cerere la cui derivazione dai culti di Iside aveva sostenuto proprio Lenoir nella *Franc-Maçonnerie*.

Certamente la grande diffusione degli ideali massonici negli anni considerati non può indurre a leggere in questa sola chiave tutte le realizzazioni coeve né basta per ricondurre a Lenoir, quasi totalmente trascurato in Italia, gli sviluppi di un *topos*, ovvero l’esaltazione delle glorie patrie, di larga fortuna in un periodo in cui si combatteva per conseguire l’unità nazionale. Certo è, però, che, anche mancando la conoscenza diretta dell’opera di Lenoir, sia museografica che letteraria, le nuove idee propugnate dalla rivoluzione entrarono in Italia con gli eserciti francesi e, tra queste, anche la nascita del museo moderno, il dibattito sulle sepolture, l’esaltazione degli uomini illustri. Tutte queste idee, che avevano trovato espressione nel *Musée des Monuments Français*, avranno concreto seguito presso di noi con la creazione di uno dei primi musei pubblici europei: il

⁸⁹ Che compose l’epigrafe di Canova.

Camposanto di Pisa, la cui vocazione museale risaliva al Medioevo, ma la cui apertura ebbe luogo, durante il periodo dell'amministrazione francese (1808-14), ad opera del suo conservatore Carlo Lasinio⁹⁰.

⁹⁰ Docente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Carlo Lasinio venne nominato conservatore del Camposanto nel 1807. A questo periodo risale la trasformazione del Camposanto in museo di sculture antiche, medievali e moderne acquisite a seguito dell'incameramento dei beni ecclesiastici, grazie a donazioni e con opere pertinenti agli edifici monumentali della Piazza del Duomo. Fino al 1838, anno della sua morte, Lasinio collocò rilievi, busti, urne, statuette, frammenti architettonici lungo le pareti delle gallerie, secondo un criterio che ricorda molto la sistemazione operata da Alexandre Lenoir nelle sale dell'ex convento dei Petits-Augustines. In merito cfr. C. Baracchini (a cura di), *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel camposanto di Pisa*, Firenze, 1993; C. Baracchini, E. Castelnuovo (a cura di), *Il camposanto di Pisa*, Torino, 1996.

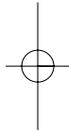
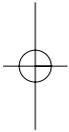




Fig. 1. Hubert Robert, Il giardino Elysée nel Museo del Monumenti Francesi, 1803, olio su tela, Parigi, Musée Carnavalet.



Fig. 2. Alexandre Lenoir, Musée des Monuments Français, V edizione, Parigi, 1806, veduta dell'Eliseo.



Fig. 3. Marie-Genèvieve Bouliard, Ritratto di Alexandre Lenoir, 1796, Parigi, Musée Carnavalet.



Fig. 5. Tomba di Aberlardo ed Eloisa nell'Eliseo del Musée des Monuments Français, incisione acquerellata, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 6. Alexandre Lenoir, La Desse Myrionime, Isis, ou la Nature Personifiée, incisione, La Franche-Maçonnerie rendue à sa véritable origine, Paris, 1814.

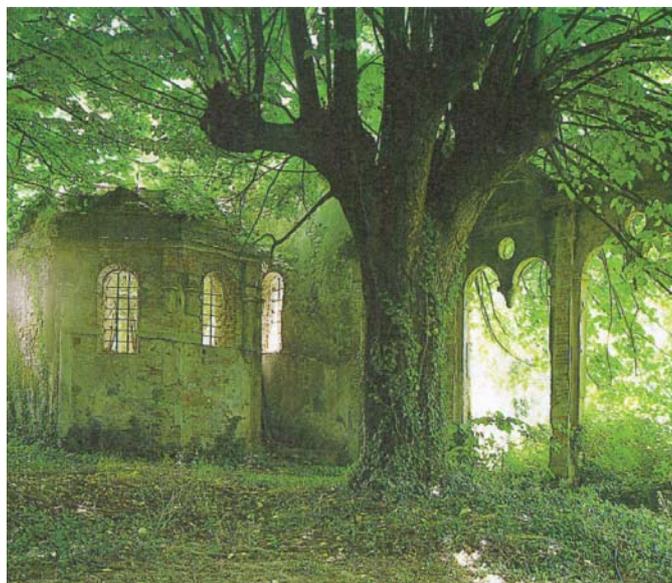


Fig. 7. Il romitorio del giardino di Scornio.