

Il Musée des Monuments français. Un caso di costruzione della memoria nazionale francese

Lisa Regazzoni

Storicamente, 3 (2007).

ISSN: 1825-411X. Art. no. 32. DOI: [10.1473/stor347](https://doi.org/10.1473/stor347)

La storia della nascita, della fioritura, della chiusura e, quindi, del “declino” del Musée des Monuments français, fondato da Alexandre Lenoir e aperto ufficialmente nel 1795, va di pari passo con l'analisi del discorso di cui si è servito il suo fondatore per giustificare la presenza di ogni singolo pezzo nella sua collezione. Ammesso, con John L. Austin, che con le parole si possano fare cose, tale affermazione sembra calzare perfettamente per il museo di Lenoir creato per mezzo di parole, o meglio, a colpi di parole.

Tale storia inizia un anno dopo l'alienazione dei beni ecclesiastici (decretata dall'Assemblea legislativa il 2 novembre 1789) quando, l'allora ministro Talleyrand fece adottare, il 2 novembre 1790, un decreto sulla conservazione dei monumenti divenuti di proprietà nazionale. Tale decreto rappresentava un primo provvedimento in seguito alla denuncia del deputato Puthod, la cui voce fu una delle prime a levarsi per condannare i numerosi saccheggi che danneggiavano il patrimonio ormai pubblico, soprattutto dall'inizio del 1790. Il monito che Puthod rivolse all'Assemblea conteneva, in nuce, un'idea fondamentale per il discorso teorico con cui, anche in seguito, si sarebbe giustificata la creazione di nuovi musei e collezioni: l'idea per cui il *déplacement* dei monumenti significava la loro resurrezione. Per evitare l'emorragia del patrimonio francese, ammoniva Puthod, era necessario sottrarre i monumenti all'oscurità della morte in cui giacevano e riportarli alla

luce della vita classificandoli e raggruppandoli in un unico luogo.

La CommissiondesMonuments, nominata l'8 novembre 1790 e composta da eruditi e da artisti, fu chiamata a vigilare sulla conservazione delle chiese, dei conventi e dei beni che vi erano racchiusi, a redigerne l'inventario, a smistarli ed accatastarli nei diversi depositi, a separare i monumenti o le opere d'arte *utili* all'istruzione pubblica dagli oggetti destinati alla vendita. Conservare significava, per l'Assemblea e per la sua emanazione, la CommissiondesMonuments, immagazzinare nei vari depositi. Tra questi, l'ex convento dei Petits-Augustins era destinato ad accogliere le statue, i marmi, il bronzo e le leghe provenienti dalle fondazioni religiose. Il 6 giugno 1791 l'artista Alexandre Lenoir, in seguito alla raccomandazione del suo maestro Doyen, membro della commissione, fu nominato guardiano generale del DépôtprovisoiredesPetits-Augustins.

Da questo momento lo zelante guardiano non cesserà di offrire asilo alla massa dei monumenti e delle sculture strappate al loro luogo d'origine e alla loro sede naturale. Vi troveranno riparo non solo i beni sfuggiti alla furia popolare e, nel periodo del Terrore, a quella sanculotta, ma anche le vittime di quel vandalismo incoraggiato da alcuni decreti della Legislativa, prima, e della Convenzione, poi.

Con il famigerato decreto del 14 agosto 1792, veniva ordinata la [soppressione dei simboli feudali e monarchici da tutti i monumenti pubblici](#).

A quattro architetti fu assegnato il compito di redigere una lista dei segni proscritti e di «indicare i mezzi di conservare sul posto i capolavori artistici trasformando [*en métamorphosant*] quei segni che feriscono gli occhi dei repubblicani in ornamenti conformi ai principi dell'uguaglianza»^[1]. I risultati non soddisfecero la Convenzione che, il 4 luglio 1793, invitò la municipalità di Parigi a sopprimere in tutto il suo territorio gli oggetti scolpiti e dipinti sui monumenti pubblici, sia civili sia religiosi, che presentassero simboli regali o messaggi di elogio rispetto alla monarchia. Il vandalismo divenne, pertanto, legale e il deposito di Lenoir assunse lentamente la funzione di purgatorio in

cui i monumenti e le sculture mutilati, deturpati, i loro frammenti o dettagli e persino le macerie scontavano le colpe del loro passato “feudale” o, per usare un sinonimo caro a Voltaire, “barbaro”.

Si poté assistere così ad un processo di risemantizzazione dei monumenti che, in alcuni casi, passò attraverso la fase degradante del rifiuto. È ciò che avvenne, ad esempio, per le sculture che ornavano la facciata di Nôtre-Dame. Considerate erroneamente rappresentazioni dei primi re francesi e accusate di ricordare «la mémoire exécration des rois» le sculture furono abbattute, giustiziate e gettate dietro l'abside della chiesa. In questo stato le recuperò Lenoir, sepolte dall'immondizia, ormai private della loro funzione e, come ogni rifiuto, della loro utilità.

Fino al settembre del 1795 oltrepasseranno la soglia del deposito di Lenoir vagonate di monumenti in frantumi, trasportati su quelle stesse *charrettes de la mort* che, negli anni del Terrore trasportavano i corpi ghigliottinati. Questa massa raggiunse dimensioni tali che Lenoir, il 21 vendemmiaio dell'anno III, scrisse una lettera di protesta per interrompere il flusso di macerie, le cui spese di trasporto – lamentava – erano nettamente superiori al valore della materia stessa. Dopo il 9 termidoro la furia distruttiva sarà denunciata dall'abate Grégoire nei tre rapporti sul vandalismo^[2] a nome del Comitato di istruzione pubblica. Il discorso della Convenzione termidoriana contro il vandalismo tracciava, da un lato, un *trait d'union* tra la furia distruttiva e la tirannide terrorista di Robespierre e, dall'altro, presentava un'immagine di sé come potere civilizzatore. Ma fra tutte le forme di vandalismo va menzionata quella più insidiosa non solo perché legittimata dal potere, ma soprattutto perché esercitata dai legislatori dell'arte, in primis il pittore Jacques-Louis David. Come il tribunale rivoluzionario si era elevato a principio della negazione che realizzava la libertà assoluta in quanto morte per mezzo della ghigliottina, allo stesso modo il «tribunale estetico» (per usare un'espressione di Michelet) produceva cadaveri di marmo.

Tre istituzioni definiranno, in questi anni, il canone dell'estetica

rivoluzionaria, la Commission temporaire des monuments che succedette alla prima Commission des *monuments* nel dicembre del 1793, la Société républicaine et populaire des arts (presieduta da David), ovvero l'equivalente repubblicano della vecchia Académie du Louvre e il Conservatoire du Museum des arts, fondato da David il 27 nevosio dell'anno II, al fine di conservare e formare la collezione del Louvre. Il dibattito sui criteri selettivi da adottare per la scelta delle opere da accogliere in questo paradiso delle arti, giunse al punto che alcuni membri del Conservatoire, repubblicani ardenti, proposero la soppressione in massa dei quadri di genere (ovvero della scuola fiamminga e olandese), inutili all'istruzione pubblica. Viceversa, si domandarono se nel santuario delle arti non dovessero essere ammessi solamente i quadri storici, gli unici degni d'attenzione da parte di un popolo rigenerato. Questi *hommes de goût* disponevano del diritto sovrano di concedere la grazia. Era sufficiente un loro cenno perché i monumenti condannati fossero graziati.

Nei proclami della Société e del Conservatoire è possibile assistere ad un'estrema strumentalizzazione e, quindi, ad uno svuotamento semantico di alcuni concetti cari alla Rivoluzione: riconosciuta l'*utilità* morale dell'arte ovvero la capacità delle produzioni del genio di trasmettere le virtù repubblicane, l'arte doveva contribuire alla *rigenerazione* del popolo dopo aver rigenerato se stessa. *Utilità pubblica*, *virtù repubblicane*, *rigenerazione*, condanna di un passato *feudale* e *barbaro*, sono le parole d'ordine di cui si servono gli autentici artisti repubblicani. Il loro uso ne attesta il *civisme*, mentre il mancato uso offre il pretesto per la loro epurazione o espulsione dalla Société. Infine, il loro abuso le svuota di significato e le riduce a parole d'ordine astratte con cui legittimare qualsiasi giudizio del tribunale estetico.

A differenza del Louvre, prodotto ufficiale della volontà politica, il Musée des monuments français non nacque esplicitamente come tale. Utilizzato inizialmente come deposito, l'ex convento dei Petits-Augustins era solamente attraversato dall'oro, dall'argento, dal bronzo e dalle opere d'arte

degne di figurare nelle collezioni nazionali. Solo gli oggetti il cui valore non era monetizzabile vi rimanevano “in giacenza” finché la loro permanenza non divenne, da provvisoria, a definitiva.

Fu proprio

la massa enorme dei monumenti di tutti i secoli che mi fece nascere l’idea di formare con questi pezzi un museo particolare, storico e cronologico, in cui ritrovare all’interno delle singole sale le epoche della scultura francese, donando a ciascuna di quelle sale il carattere, la fisionomia esatta dei secoli che devono rappresentare e di rinviare agli altri edifici sia i dipinti che le statue che non hanno alcun rapporto né con la storia di Francia né con quella dell’arte francese[3].

Dal giorno in cui Lenoir fu nominato guardiano dei Petits-Augustins al 21 ottobre 1795, quando il deposito fu trasformato definitivamente in Musée des Monuments français e Lenoir ne assunse il ruolo di conservatore attivo, egli lavorò nella semiclandestinità e, talvolta, illegalmente alla creazione della sua collezione. Solo cinque giorni prima del suo scioglimento la Convenzione termidoriana riconobbe in extremis l’esistenza e lo status giuridico di Museo al deposito di Lenoir. In seguito a questo decreto Lenoir poté partecipare al discorso ufficiale sulle arti e sulla loro utilità. Vero e proprio *chiffonier* della storia, Lenoir saprà servirsi delle parole chiave per ottenere l’assegnazione di sculture o di elementi ornamentali, il permesso di recarsi in determinati luoghi per prelevare monumenti «molto interessanti per la storia e la storia dell’arte», «utili al progresso delle arti», «molto interessanti per la cronologia della storia e quella dell’arte relativamente alla Francia», «utili all’istruzione pubblica». In tal modo sottrasse o, viceversa, contribuì alla distruzione di cenotafi, bassorilievi, sculture antiche e moderne, monumenti religiosi, oggetti del culto fanatico, materiali della storia, tombe e mausolei reali e i monumenti d’arte medievale, proscritti perché considerati “inutili” alle arti[4].

Le dodici edizioni del catalogo del Museo, pubblicate da Lenoir fra il 1797 e il 1816, anno di soppressione dei Petits-Augustins, testimoniano di come il museo, la storia della sua fondazione e dei principi estetici su cui si reggeva, si siano adattati ai diversi regimi politici. La soglia dei Petits-Augustins rappresentava una sorta di fiume Lete attraverso il quale le pietre perdevano la memoria della loro vita passata per acquistarne una nuova. I monumenti, sottratti al loro luogo d'origine, erano privati del loro valore simbolico originario, giudicato pericoloso, per subire un processo di risemantizzazione o, per usare un termine altrettanto attuale, di rifunzionalizzazione. Questa rigenerazione o resurrezione era possibile solo all'interno di un nuovo discorso accettabile per la Repubblica, un discorso in cui i singoli monumenti rappresentavano le singole tappe di un progresso cronologico. Tanto il convento dei Petits-Augustins quanto le sculture che rappresentavano figure di santi o di monarchi avevano acquisito lo status di *aufgehobene Denkmäler*: non erano completamente distrutti o ridotti al nulla, ma avevano perso soltanto la loro immediatezza.

Il significato originario dei monumenti era stato invalidato, mentre il significante (la materia di cui erano composti) reinserto e conservato all'interno di un nuovo discorso, che Lenoir definì «sistema cronologico». Dal punto di vista teorico, tale concetto espositivo era già contenuto, in nuce, in un saggio di Lenoir pubblicato nel 1793 e intitolato *Essai sur le museum de peinture*. Tale scritto testimonia, da un lato, di come l'allora guardiano avrebbe voluto realizzare – idealmente – il proprio museo e, dall'altro, del linguaggio politico di cui si sarebbe servito negli anni successivi o, ancora, del discorso in cui avrebbe “stipato” le opere d'arte raccolte.

A suo giudizio, il sistema più adatto all'istruzione pubblica era quello di legare tra loro la storia dell'arte e quella dei tempi in modo tale che

io possa percorrere la storia dei diversi popoli in base ad una stessa cronologia, veder avanzare l'arte in una determinata epoca e, contemporaneamente, presso popoli differenti. Questo sistema costringe

l'osservatore a rendersi conto delle cause che ritardano il progresso delle arti presso un popolo o l'altro [...] In base a questa idea, la distribuzione del museo sarà fondata, come si vede, sulla scala dei secoli alla quale tanto felicemente le varie rivoluzioni dell'arte si legano[5].

Ispirandosi indirettamente alla *Geschichte der Kunst des Altertums* di Winckelmann e a fonti non ancora del tutto accertate (è stato sicuramente influenzato da alcuni drammi e dalle opere storiche di Voltaire, da *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, da *l'Émile*, e dalle *Rêveries* di Rousseau, da *l'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* di Condorcet), Lenoir maturò negli anni una forma espositiva basata su principi filosofico-storici.

I visitatori del museo, infatti, venivano accolti in una [sala introduttiva](#) che conteneva i monumenti di tutti i secoli disposti in ordine cronologico:

l'artista e l'amatore vedranno in un colpo d'occhio l'infanzia dell'arte presso i Goti, i suoi progressi sotto Luigi XII e la sua perfezione sotto Francesco I, l'inizio della sua decadenza sotto Luigi XIV e la sua restaurazione verso la fine del nostro secolo[6].

Dalle sale oscure del medioevo a quelle ariose del XVI fino alle sale dei Lumi del XVIII secolo, era l'intensità dell'illuminazione a suggerire il progresso del genio nazionale («Infatti ho osservato che più si avvanza nei secoli e ci si avvicina al nostro, più aumenta la luminosità all'interno dei monumenti pubblici come se la vista del sole non fosse adatta che per l'uomo istruito»[7]). La luce e gli elementi architettonici, letteralmente smontati da altri edifici, creavano l'atmosfera destinata ad accogliere la sequenza cronologica delle statue in marmo e in bronzo, dei bassorilievi e delle tombe degli uomini e delle donne celebri o degni di fama.

Questa galleria di personaggi storici inseriti nel loro secolo fu creata, recita il titolo dell'edizione del 1800, «per servire alla storia della Francia e a quella dell'arte». Considerata «un livre ouvert à l'instruction» la cronologia dei secoli passati non poteva contenere nessuna lacuna. Per completare il

catalogo dei personaggi celebri Lenoir ordinava l'esecuzione delle figure mancanti alle sculture Deseine. Tali figure venivano scolpite *ex novo* secondo il gusto e lo stile dell'epoca in cui erano vissute e sulla base di ritratti ritrovati (come per la statua di Giovanna D'Arco) oppure erano il frutto di un montaggio astuto di pezzi di varia provenienza (la statua di Eloisa, adagiata sulla tomba accanto a quella di Abelardo era, in realtà, una figura di donna scolpita nel XII secolo a cui Lenoir aveva applicato una «maschera» creata appositamente da Deseine). Il conservatore scompose e ricompose, sottrasse piedistalli ad una chiesa per applicarli ad una scultura proveniente da un'altra, ricostruì membra di corpi distrutti dal vandalismo rivoluzionario, applicò busti fittizi a corpi estranei, sottrasse elementi architettonici e ornamentali a luoghi diversi per creare l'ambiente unico che poteva accogliere un determinato secolo. A partire dal 1795 il museo si trasformò lentamente in un vero e proprio memoriale capace di assolvere quel ruolo di panthéon a cui era stata ridestinata l'ex-chiesa di Sainte-Geneviève.

Questa «leçon-promenade» della storia nazionale o «histoire monumentale de la monarchie française» inaugurò un tentativo di memoria repubblicana, non solo per la selezione dei personaggi ma anche per la mescolanza delle figure che proponeva.

La novità radicale dei Petits-Augustins – scrive lo storico Dominique Poulot – risiede nella giustapposizione dei monumenti regali di Saint-Denis, alle tombe dei grandi servitori provenienti dalle chiese parigine, dei monumenti che Lenoir fece erigere agli artisti oppure ad altre personalità pittoresche. Tale novità coincide con l'elaborazione di una nuova storia nazionale[8].

Il museo, che a cavallo del secolo rappresentava «la curiosità più straordinaria di Parigi»[9], fu definito dal teologo A.H. Niemeyer «il gran libro degli annali di Francia», scritto non con le lettere ma con il marmo e il bronzo [10].

Nella sua *Histoire de la Révolution Française* Jules Michelet descrisse l'emozione che provava da bambino tutte le volte che sua madre lo portava al museo dei monumenti francesi, un'emozione che gli faceva battere il cuore quando attraversava la penombra delle volte pieno di curiosità e di timore per cercare di sala in sala, di epoca in epoca, il genio del tempo.

Tutto un mondo di morti storici, usciti dalle loro cappelle al richiamo potente della rivoluzione si erano raccolti in questa valle di Giosafat. Ieri erano là senza piedistallo, spesso collocati male, ma mai in disordine. Per la prima volta, al contrario, un ordine impressionante regnava tra loro, l'ordine vero, il solo vero, quello delle epoche. La perpetuità nazionale vi era riprodotta. La Francia si vedeva, finalmente, quale era realmente, nel corso del suo sviluppo, di secolo in secolo, da un uomo all'altro, di tomba in tomba. Essa poteva fare, in un certo senso, il proprio esame di coscienza[11].

Colui che definì la storia una resurrezione ricevette in quel luogo «la viva impressione della storia»[12].

Se per il primo biografo di Lenoir, Louis Courajod, e per Michelet, il Musée des Monuments français fu il luogo in cui la storia risuscitò, per Quatremère de Quincy fu piuttosto il cimitero dell'arte. Fu proprio de Quincy, nominato Segretario a vita dell'Accademia dal 1816, ad ispirare le due ordinanze firmate da Luigi XVIII il 24 aprile e il 18 ottobre del 1816 che decretarono, rispettivamente, la restituzione dei monumenti dei Petits-Augustins alle chiese e agli antichi proprietari e la ridestinazione dell'ex-convento ad Accademia di Belle Arti.

De Quincy aveva già chiesto la dispersione del Museo di Lenoir il 3 agosto 1800 con un rapporto indirizzato al Consiglio generale della Senna, di cui era membro. Nel rapporto denunciava

questa sorta di cimitero dell'arte, in cui le opere sono accatastate una sopra l'altra, come dei materiali inutili, come i segni di una scrittura perduta i cui tratti non interessano più lo spirito. [...] Il museo è divenuto la fine dell'arte, i

pezzi della storia ne divengono gli estratti mortuarii[13].

Di fatto, la battaglia di De Quincy contro il *déplacement* dei monumenti risaliva, ufficialmente, alle *Lettres sur les préjugés* del 1796[14], rivolta contro lo smembramento e la sottrazione delle opere situate nel museo a cielo aperto di Roma. Dividere, per l'erudito, significava distruggere. Attraverso la riunione dei suoi monumenti, la storia della nazione si era momentaneamente riconciliata. Tuttavia, i segni della furia rivoluzionaria e delle lotte semantiche, ancora visibili sul “monumento metodico” di Lenoir, tradivano il carattere fittizio e apparente di tale riconciliazione, resa possibile grazie ad una vera e propria *Aufhebung* del passato monarchico. Tale concetto che Hegel, notoriamente, elevò a principio filosofico perde anch'esso qualcosa nei *Petits-Augustins*: la sua patina di astrattezza. La costruzione della *Meistererzählung* hegeliana in quanto storia della libertà realizzata compiutamente nello Stato prussiano può essere ripensata sulla base di un concetto operativo, la *Aufhebung*, ora impregnato di storia.

Note

[1] *Nouvelles archives de l'Art français: recueil de documents inédits, publiés par la Société de l'histoire de l'art français*, Paris 1901 (ristampa 1973), vol. XVII: XIX.

[2] Tali rapporti furono presentati, rispettivamente, il 14 fruttidoro dell'anno II, l'8 brumaio dell'anno II e il 24 frimaio dell'anno III.

[3] A. Lenoir, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture, réunis au musée des monumens français*, Paris, 1799, 6.

[4] Esempio il caso dell'Abbazia di Saint-Denis, quella necropoli della monarchia francese in cui trovarono sepoltura i regnanti francesi a partire dalla dinastia merovingia. Nell'agosto del 1794, la Commissione temporanea

delle arti aveva stabilito che tutti i monumenti conservati a Saint-Denis fossero messi a disposizione del Museo del Louvre. Tutti i beni racchiusi a Saint-Denis avrebbe potuto trovare asilo al Louvre, ma un solo pezzo fu giudicato degno di figurare nella collezione nazionale: una vasca del XIII secolo di ottima fattura. Ma non il valore estetico fu la ragione della sua conservazione, quanto piuttosto la sua utilità come fontana, collocata poi nel giardino del museo.

[5] A. Lenoir, *Essai sur le museum de peinture*, Paris, 1793, 7-8.

[6] Id., *Description historique et chronologique* cit., 9.

[7] Ivi, 180-81.

[8] D. Poulot, *Alexandre Lenoir et les Musées des monuments français*, in: P. Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, II.2, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, 512.

[9] A. von Kotzebue, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, Berlin, Frölich, 1804, 180.

[10] A.H. Niemeyer, *Beobachtungen auf einer Deportationsreise nach Frankreich im Jahr 1807*, Halle, 1826, IV: 89.

[11] J. Michelet, *Histoire de la Révolution Française*, in: *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1893-1898, XXII: 327-28.

[12] Id., *Le peuple*, Paris, Hachette et Paulin, 1846, 27.

[13] A. Quatremère de Quincy, *Rapport fait au Directoire du Département de Paris, sur l'édifice dit la Nouvelle Sainte-Geneviève, et sur les mesures propres à le mettre en état de remplir sa destination nouvelle*, Paris, 1796, 84-85.

[14] Id., *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, &c.*

, Paris, Desenne, 1796.

Link

Hubert Robert (1733–1808), *La violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis*

[[figure]]figures/2007/regazzoni/regazzoni_2007_01.jpg[[/figure]] Hubert Robert (1733–1808), *La violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis*

.

[Indietro](#)

Jean-Lubin Vauzelle (1776–dopo il 1837), *La salle d'introduction du musée des Monuments français*

[[figure]]figures/2007/regazzoni/regazzoni_2007_02.jpg[[/figure]] Jean-Lubin Vauzelle (1776–dopo il 1837), *La salle d'introduction du musée des Monuments français*.

[Indietro](#)