

Università Ca' Foscari, Venezia  
Università IUAV di Venezia  
Scuola di Studi Avanzati in Venezia

Dottorato di ricerca d'eccellenza in  
STORIA DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTÀ, SCIENZE DELLE ARTI, RESTAURO  
XXII ciclo  
A.A. 2006/2007 – A.A. 2008/2009

**Architettura del sapere**  
**la Kunstkamera di Pietro il Grande**

Dottorando  
CRISTIANO GUARNERI  
Matricola: 955286

Relatore  
prof. HOWARD BURNS

## Indice

- IV Introduzione  
X Nota sulle norme seguite nella redazione del testo

### Architettura del sapere: la Kunstkamera di Pietro il Grande

#### Capitolo primo

#### **2 San Pietroburgo nel periodo petrino**

- 2 Pietro il Grande zar riformatore costruttore  
5 Riforme e architettura militari: la fondazione di Pietroburgo  
6 *La riforma dell'esercito e l'architettura militare*  
10 *La creazione della marina e l'Ammiragliato*  
13 Riforme sociali e urbanistica: la pianificazione di Pietroburgo  
14 *Le prime pianificazioni*  
16 *La piazza della Trinità*  
17 *Le pianificazioni dell'isola Vasil'evskij*  
20 *Il giardino ed il palazzo d'Estate*  
21 Le riforme ecclesiastiche e la nuova architettura della Chiesa  
22 *La cattedrale dei Santi Pietro e Paolo*  
23 *Il monastero di Aleksandr Nevskij*  
25 La residenza estiva di Peterhof  
26 La Strelka: quartiere aristocratico e piazza amministrativa  
33 La riva settentrionale della Strelka  
33 *Le case private*  
35 *Le misure economiche e commerciali e il Gostinnyj Dvor*  
41 *I progetti per la nuova cattedrale*  
43 La riforma dell'ordinamento statale: l'edificio dei Dodici Collegi  
56 Riforme culturali e educative: l'Accademia delle scienze

#### Capitolo secondo

#### **73 Pietro il Grande collezionista**

- 83 Mosca: il "Gabinetto del sovrano", la Grande farmacia e la torre Suchareva  
91 Pietroburgo: il giardino ed il palazzo d'Estate  
93 *La costruzione del giardino e del palazzo d'Estate*  
98 *Gli acquisti delle statue in Italia*  
105 *La disposizione delle collezioni di statuaria nel giardino*



- 115 *Gli acquisti e l'organizzazione della quadreria*  
121 *Il "Gabinetto del sovrano", la biblioteca e la kunstkammer*

- 127 **Il palazzo di Kikin**  
127 *Gli ukazy sulla raccolta dei mostri e delle antichità*  
136 *La prima esposizione pubblica delle collezioni*

- 145 **Pietro il Grande collezionista**

### Capitolo terzo

## 148 **La Kunstkamera: vicende progettuali e costruttive**

- 150 **La preparazione della Kunstkamera: programma e collezioni**  
151 *Gottfried Wilhelm Leibniz e il progetto di diffusione delle arti e delle scienze in Russia*  
164 *L'arricchimento delle collezioni: Pietro il Grande e Johann Daniel Schumacher*
- 178 **Ipotesi e attribuzioni: Jean-Baptiste A. Le Blond e Andreas Schlüter**  
180 *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond*  
182 *Andreas Schlüter*
- 185 **Il progetto (1718-1719): Georg Johann Mattarnovy**  
187 *La commissione del progetto e la posa delle fondamenta*  
190 *La copia del progetto di Mattarnovy*  
192 *Il progetto e le sue parti*  
198 *Le fonti culturali, scientifiche e architettoniche*
- 207 **La costruzione (1719-1724): Nicolaus Friedrich Härbel**  
208 *Il cantiere*  
213 *I dissesti statici e le consulte dell'estate 1724*  
217 *Le modifiche al progetto originale*
- 222 **Progetti per un osservatorio (1714-1727): Gaetano Chiaveri e Joseph-Nicolas Delisle**  
224 *Il cantiere sotto la direzione di Chiaveri*  
228 *L'osservatorio di Chiaveri*  
237 *L'osservatorio di Delisle*  
246 *Roma e Parigi: due cultura architettoniche a confronto*  
248 *La costruzione dell'osservatorio sotto la direzione di Chiaveri*
- 253 **Il completamento della costruzione**  
256 *Il completamento della torre e i lavori di finitura*  
263 *L'allestimento: Musei Imperialis Petropolitani*  
280 *Dall'incendio del 1747 sino ad oggi*

### Conclusioni

## 289 **La Kunstkamera di Pietro il Grande: collezioni e architettura**

### Tavole

- 296 **Appendice documentaria**  
296 1. *Ukazy sul reperimento dei cadaveri per la Scuola di chirurgia, 1704-1705*  
297 2. *Ukazy per la consegna dei mostri e dei reperti archeologici, 1718-1721*  
299 3. *Istruzioni fornite a Johann D. Schumacher per il suo viaggio in Europa del 1721-22*  
301 4. *Projekt dell'Accademia delle scienze* (Traduzione di Marco Caratozzolo)  
307 5. *Joseph-N. Delisle, Projet e propositions pour l'observatoire donné en 1726*  
310 6. *Inventario del palazzo di Kikin,*  
313 7. *Rapporto della Cancelleria dell'Accademia delle scienze consegnato al Senato nel 1746*  
315 8. *Palaty Sanktpeterburgskoj imperatorskoj Akademii nauk, biblioteki i kunstkamery, Pietroburgo 1741*
- 327 **Bibliografia**
- 343 **Indice delle immagini**

## Introduzione

«Я хочу, чтоб люди смотрели и учились, Надлежит охотников приучать, подчивать и угощать, а не деньги с них брать.»

[Io voglio che la gente osservi e impari. Si deve abituare gli amatori a fare confronti e a offrire da mangiare, ma non prendere dei soldi da loro.]

PIETRO IL GRANDE

Con queste parole lo zar Pietro il Grande rispose, secondo quanto riporta il meccanico di corte Andrej Nartov nella sua raccolta di aneddoti, a Pavel Jagužinskij, consigliere che propose di far pagare un prezzo d'entrata a coloro che intendevano visitare i reperti e le curiosità dello zar, in modo che la biblioteca e la *kunstammer* potessero così ricavarne la somma necessaria al loro mantenimento.<sup>1</sup> Così egli esprimeva gli intenti con cui nel 1718 ordinò di iniziare l'erezione di un nuovo edificio nel quale gli oggetti delle sue collezioni sarebbero stati esposti ed accessibili al pubblico che avrebbe osservato e quindi imparato, magari facendo dei confronti e mangiando – giacché egli pensava anche di attirare i visitatori offrendo loro del cibo e da bere. Quest'edificio, poi divenuto noto col nome di “Kunstkamera” (figg. 1-2), è l'oggetto della presente ricerca.

Il termine russo “kunstkamera” non è altro che una derivazione dell'omologo tedesco *kunstammer* – stanza dell'arte. Esso è stato diffuso nel primo XVIII secolo con una serie di varianti fino ad entrare nella lingua russa nella forma, per l'appunto, di *kunstkamera*. Il suo significato, oggi giorno come allora, è lo stesso del tedesco *kunstammer*.<sup>2</sup>

Tuttavia “Kunstkamera” è anche il nome proprio di quell'edificio, fatto costruire da Pietro il Grande a partire dal 1718 a Pietroburgo, che è oggetto del presente studio. Del resto l'edificio in questione, come risulta del suo nome, contiene – e fu appositamente costruito per contenere – una vera e propria *kunstammer*. Questa non fu però la sua unica funzione. Una biblioteca, un teatro anatomico, un planetario ed un osservatorio astronomico, ambienti dedicati alle attività dell'Accademia delle scienze di San Pietroburgo: queste furono alcune delle destinazioni d'uso che, a varie riprese, si andarono ad affiancare a quella espositiva. Si può ben dire quindi, che la Kunstkamera fu solo in parte una *kunstammer*.

Indicando “Kunstkamera” l'intero edificio, cioè il contenitore, e nello stesso tempo “kunstkamera” – con la sola differenza della maiuscola – parte del suo contenuto, vale a dire la *kunstammer*, i testi russi, a partire dai documenti stessi dell'epoca per arrivare alla moderna letteratura scientifica, sono spesso portatori di fraintendimenti. In questa sede si è scelto di mantenere inalterato il nome proprio russo dell'edificio, “Kunstkamera”, utilizzando invece l'originale tedesco di *kunstammer* – d'altronde non esiste un analogo termine italiano portatore dei medesimi significati storici e culturali – per riferirsi a quella parte della collezione sopra accennata.

In questo senso il doppio significato del termine russo “kunstkamera”, al contempo edificio e collezione, è assai significativo. La costruzione della Kunstkamera fu ordinata da Pietro il Grande

<sup>1</sup> A.K. Nartov, *Rasskazy Nartova o Petre Velikom. Priloženie k LXVII tomu zapisok Imperatorskoj Akademii nauk*, N.° 6 [I racconti di Nartov su Pietro il Grande. Appendice al LXVII tomo di note dell'Accademia imperiale delle scienze, N.° 6], a cura di L.N. Majkov, San Pietroburgo 1891, N.° 34, p. 31.

<sup>2</sup> Per questo si veda L.M. Vichrova, *Peterburgskie kollekicii načala XVIII veka i ich zapadnoevropejskie istočniki, ili čto takoe Kunstkamera* [Le collezioni di Pietroburgo dell'inizio del secolo XVIII e le loro fonti dell'Europa Occidentale, o che cos'è la Kunstkamera], in “Peterburgskie čtenija”, 97, San Pietroburgo 1997, p. 27.

appositamente perché quest'edificio potesse ospitare la biblioteca ed esporre la *kunstkammer*, cioè le collezioni raccolte dallo zar durante tutta la sua vita.

Sin dal principio della ricerca è risultato evidente l'importanza che tali collezioni, il contenuto, ebbero nella progettazione dell'edificio, il contenitore. Nel tentativo di far emergere le relazioni degne d'attenzione che durante le fasi di progettazione, costruzione e allestimento della Kunstkamera intrecciarono e coordinarono la concezione del contenitore e quella del suo contenuto s'è deciso di portare avanti nello stesso tempo lo studio dell'architettura e delle collezioni. Si è dunque cercato di studiare quelle che fu la "Kunstkamera" nel doppio significato attribuito a questa parola in russo.

A dispetto di questa ambivalenza terminologica la letteratura ha sempre prediletto l'analisi disgiunta degli aspetti della Kunstkamera: o l'edificio o la collezione, o la Kunstkamera o la *kunstkammer*. Così divisa in due diversi ambiti di studio, la storia dell'architettura e quella del collezionismo, e trattata da ricercatori con diverse competenze, la Kunstkamera è sempre stata analizzata parzialmente. Ciò avvenne già a partire dai suoi primi cataloghi che, descrivendo nel dettaglio i singoli pezzi delle collezioni ed il loro ordine all'interno dell'esposizione, raramente discutevano l'edificio e la sua architettura, se non per nominarne al massimo l'anno di costruzione e quello di apertura al pubblico.<sup>3</sup> Già a partire dalla seconda metà del secolo XVIII, poco dopo la pubblicazione dei primi cataloghi, cominciarono a comparire anche i primi studi storici sugli edifici e sull'architettura di Pietroburgo, i quali però nell'analisi della Kunstkamera non prendevano in considerazione le sue collezioni.<sup>4</sup>

Così rigidamente suddivisa tra contenitore e contenuto, la letteratura sulla Kunstkamera è giunta senza troppe variazioni sino ai giorni nostri. Dopo che lo studio delle collezioni fece un grosso passo avanti durante la seconda metà del secolo XIX, grazie agli studi di Pëtr P. Pekarskij<sup>5</sup> ed alla pubblicazione dell'importante raccolta di documenti *Materialy dlja istorii Imperatorskij Akademii nauk* [*Materiali per la storia dell'Imperiale Accademia delle scienze*],<sup>6</sup> lo studio della storia dell'architettura fu per la prima volta portato avanti in maniera rigorosa da storici dell'arte di professione, dopo pochi tentativi ottocenteschi,<sup>7</sup> solo nei primi anni del secolo successivo. Accanto alle pubblicazioni commemorative del duecentenario di fondazione di Pietroburgo (1903), che guardavano più che ai singoli edifici alla storia della costruzione della città,<sup>8</sup> in quegli anni si assistette anche all'uscita della prima *Storia dell'arte russa*, curata da Igor' Emmanuèlevič

<sup>3</sup> *Musei imperialis Petropolitani*, voll. 2, Types Academiae scientiarum Petropolitanae, San Pietroburgo 1741-45; *Palaty Sanktpeterburgskoj Imperatorskoj Akademii nauk, biblioteki i kunstkamery, s kratkim pokazanie vsech nachodjaščichsja v nich chudožestvennyh i natural'nych veščej* [*Le stanze dell'Imperiale Accademia delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kamstkamera, con una breve indicazione di tutti gli oggetti artistici e naturali trovantisi in essa*], San Pietroburgo 1744; Bacmeister I.G., *Essai sur la bibliothèque et le Cabinet de curiosité et d'histoire naturelle de l'Académie des sciences de Sanct-Petersbourg*, San Pietroburgo 1776; O.P. Beljaev, *Kabinet Petra Velikogo* [*Il gabinetto di Pietro il Grande*], San Pietroburgo 1800.

<sup>4</sup> A.I. Bogdanov, *Istoričeskoe, geografičeskoe i topografičeskoe opisanie Sankt-Peterburga ot načala zavedenie ego, s 1703 goda po 1751 god [...]* so mnogami izobraženjami pervykh zdanij, a nyne dopolnennoe i izdannoe V. Rubanom [*Descrizione storica, geografica e topografica di San Pietroburgo all'inizio della sua istituzione, dall'anno 1703 sino all'anno 1751 [...] con molte immagini dei primi edifici, e attualmente completata e edita da V. Ruban*], San Pietroburgo 1779.

<sup>5</sup> P.P. Pekarskij, *Nauka i literatura pri Petre Velikom: izledovanie* [*Scienza e letteratura sotto Pietro il Grande: ricerca*], 2 voll., San Pietroburgo 1862; P.P. Pekarskij, *Istoria Imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge* [*Storia dell'Imperiale Accademia delle scienze a Pietroburgo*], voll. 2, San Pietroburgo 1870-1873.

<sup>6</sup> *Materialy dlja istorii Imperatorskoj Akademii nauk* [*Materiali per la storia dell'Accademia delle scienze*], voll. 10, San Pietroburgo 1885-1900.

<sup>7</sup> P.I. Petrov, *Istorija Sankt-Peterburga s osnovanija goroda do 1782* [*Storia di San Pietroburgo dalla fondazione sino al 1782*], San Pietroburgo 1873.

<sup>8</sup> I.N. Božerjanov, *Nevskij prospekt. 1703-1903 : kul'turno-istoričeskij očerk žizni S.-Peterburga za dva veka – XVIII i XIX*, voll. 2, San Pietroburgo 1901-1903; I.N. Božerjanov, *K dvuchstoletiju stolicy. Sankt Peterburg v petrovo vremja. 1703-1903*, San Pietroburgo 1903.



Grabar',<sup>9</sup> lavoro che, con una riedizione considerevolmente ampliata nel 1960,<sup>10</sup> ebbe ed ha tutt'ora una considerevole fortuna critica tra gli storici dell'arte e dell'architettura.

Per vedere la prima monografia sulla Kunstkamera scritta da uno storico di formazione architettonica si dovrà attendere sino al 1945, quando Anton Lipman pubblicò un piccolo libro frutto di una campagna di ricerche archivistiche condotta durante gli anni '30 per il comitato per la tutela dei monumenti della città che, attraverso numerosi cambi di nome, si chiama oggi KGIOF.<sup>11</sup> Durante le sue ricerche, Lipman reperì la maggior parte dei documenti oggi noti sulla costruzione della Kunstkamera, svolgendo le sue ricerche, secondo la denominazione odierna, nell'Archivio storico statale russo (RGIA), a Pietroburgo, nella Filiale di Pietroburgo dell'Archivio dell'Accademia russa delle scienze (PFA RAN) e nell'Archivio storico statale degli atti antichi (RGADA), a Mosca. Pochi anni più tardi si registrò anche l'apparizione di un'importante monografia sulle collezioni della Kunstkamera, scritta da Tamara V. Stanjukovič,<sup>12</sup> ricercatrice presso il Museo di etnografia e antropologia, istituto cui l'edificio petrino era passato in consegna e che è anche attualmente proprietario e amministratore dell'immobile. Il lavoro della Stanjukovič, sebbene condotto anch'esso sulla base dei materiali documentari e con una rigorosa metodologia di ricerca, riproponeva però le lacune dei cataloghi dei secoli precedenti. Esso non riusciva ad istituire delle relazioni tra le collezioni e l'architettura dell'edificio, nemmeno potendo disporre del prezioso studio di Lipman. Comunque la ricercatrice si concentrò proficuamente, anche con contributi posteriori,<sup>13</sup> sullo studio dell'esposizione museale e delle sue evoluzioni dal periodo petrino sino al Novecento.

Un nuovo periodo nello studio della Kunstkamera si aprì a partire dai primi anni '80 del secolo XX e, non senza periodi alterni, rimane tutt'ora vivo. Il processo fu messo in moto da un lato dagli storici dell'arte del museo dell'Ermitage, quali A.G. Kaminskaja, Oleg Ja. Neverov, Sergej O. Androsov, Ninel' V. Kaljazina, che cominciarono un serrato studio delle collezioni petrine pubblicando numerosi contributi in raccolte di atti scientifici e sulla rivista "Muzej", la rivista dell'Ermitage;<sup>14</sup> dall'altro un crescente interesse verso la storia dei monumenti che tali collezioni contenevano, come la stessa Kunstkamera o la scomparsa Grotta nel giardino d'Estate, portarono storici dell'architettura come Konstantin V. Malinovskij ad apportare nuovi contributi in altre riviste, esterne al sistema museale, quali "Leningradskaja Panorama".<sup>15</sup> Ancora una volta questi studi scontavano una certa difficoltà di comunicazione tra i due ambiti.

<sup>9</sup> *Architektura: peterburgskaja architektura v XVIII i XIX veke* [Architettura: l'architettura piomboburghese nei secoli XVIII e XIX], in *Istorija russkogo iskusstva*, vol. III, Mosca 1912.

<sup>10</sup> *Istorija russkogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], a cura di I.E. Grabar', voll. 7, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca 1960.

<sup>11</sup> A.G. Lipman, *Petrovskaja Kunstkamera: arhitekturno-istoričeskij očerk* [La Kunstkamera petrina: saggio storico-architettonico], Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1945.

<sup>12</sup> T.V. Stanjukovič, *Kunstkamera Peterburgskoj Akademii nauk* [La Kunstkamera della piomboburghese Accademia delle scienze], Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1953.

<sup>13</sup> T.V. Stanjukovič, *Chudožestvennoe ubranstvo i razmeščenie ekspozicii Peterburgskoj Kunstkamery* [La decorazione artistica e la disposizione dell'esposizione della Kunstkamera di Pietroburgo], in "Sbornik Muzeja antropologii i etnografii", N.° 16, 1955, pp. 385-400; T.V. Stanjukovič, *Etnografičeskaja nauka i muzei. Po materialam etnografičeskich muzeev Akademii nauk* [La scienza etnografica e i musei. In base ai materiali dei musei etnografici dell'Accademia delle scienze], Nauka, Leningrado 1978.

<sup>14</sup> S.O. Androsov, *Skul'ptura Letnego sada (problemy i gipotesy)* [La scultura del giardino d'Estate (problemi e ipotesi)], in *Kul'tura i iskusstvo Rossii XVIII veka: novye materialy i issledovanija* [La cultura e l'arte della Russia del secolo XVIII: nuovi materiali e ricerche], a cura di B.V. Sapunov, I.N. Uchanova, Leningrado 1981, pp. 44-58; A.G. Kaminskaja, *Ju.I. Kologrigov i ego učastie v sozdanii pervich kollekcij skul'ptury v Peterburge* [Ju.I. Kologrigov e il suo contributo alla creazione della prima collezione di scultura a Pietroburgo], in "Muzej-5", 5, 1984, pp. 136 e sgg.; O.Ja. Neverov, *Pamjatniki antičnogo skul'ptura v Rossii petrovskogo vremeni* [Monumenti della scultura antica nella Russia del periodo petrino], in *Kul'tura i iskusstvo petrovskogo vremeni. Publikacii i issledovanija* [Cultura e arte del tempo petrino. Pubblicazioni e ricerche], a cura di G.N. Komelova, Avrora, Leningrado 1977, стр. 37-53.

<sup>15</sup> K.V. Malinovskij, *Kak vosvodilos' Kunstkamera*, in "Leningradskaja Panorama", N.° 1, 1983, pp. 30-31; V.G. Dolbnin, *Grot v Letnem sadu. Istorija isčeznuvšej postrojki* [La Grotta del giardino d'Estate. Storia di una costruzione scomparsa], in "Leningradskaja panorama", N.° 10, 1983, pp. 36-37.

Oggi quegli studiosi, a distanza di più di venti anni, sono rimasti tra i protagonisti del dibattito attorno alla Kunstkamera petrina, affiancati però da nuovi ricercatori anche stranieri. Il momento decisivo per una definitiva apertura degli studi anche verso l'estero cominciò intorno alla metà degli anni '90 grazie alla formazione di un gruppo di ricerca russo-olandese che ebbe l'obiettivo di analizzare i contatti tra i due paesi durante il regno di Pietro il Grande. La prima mostra ed il primo convegno organizzati da questo gruppo di ricerca risalgono al 1996 e 1997 e presero in esame i contatti artistici e scientifici.<sup>16</sup> Da allora sono state prodotte nuove pubblicazioni<sup>17</sup> che, anche grazie alla maggiore diffusione delle edizioni olandesi, hanno contribuito a divulgare in Europa il caso della Kunstkamera di Pietro il Grande.

A partire dai primi anni '90, prima in Russia e successivamente anche in Europa, la Kunstkamera e le sue collezioni hanno cominciato ad avere anche una certa fortuna espositiva, in seguito all'organizzazione di diverse mostre. Ancora una volta il tutto partì all'interno dell'Ermitage, quando Olég Nevérov curò una mostra dal titolo *Iz koleksij peterburgskoj Kunstkamery* [Dalle collezioni della Kunstkamera di Pietroburgo].<sup>18</sup> Attraverso le iniziative del gruppo di ricerca russo-olandese, si è arrivati sino all'ultima importante esposizione, tenutasi nel 2003, anno del trecentenario della fondazione di Pietroburgo, nelle città di Dortmund e Gotha.<sup>19</sup> Tuttavia quest'ultima monumentale esposizione, il cui catalogo consta di due voluminosi tomi, l'uno di saggi critici, l'altro con ampie schedature degli oggetti appartenuti alla Kunstkamera petrina, ha confermato la parzialità di questi ultimi studi, interessati per la maggior parte alle collezioni. Fra i numerosi saggi del catalogo, infatti, non se ne trova uno sull'architettura della Kunstkamera, cosicché il contenuto ha nei più recenti studi surclassato il contenitore.

Per evitare la chiusura settoriale che ha contraddistinto la letteratura sulla Kunstkamera petrina sin dai suoi esordi, uno dei principali obiettivi della presente ricerca è stato quello di basare l'analisi su entrambi i tipi di studi su delineati. Inoltre, altro punto cardine dell'approccio utilizzato, la ricerca è stata condotta sia sulla letteratura russa, sia su quella occidentale. Del confronto critico effettuato fra i testi e gli studi detti – tra studi di storia del collezionismo e di storia dell'architettura, tra letteratura russa e occidentale – si è fatto uno dei punti di forza del presente lavoro.

La ricerca non s'è comunque svolta solamente sulla letteratura ma anche sulle fonti d'archivio. In questo senso s'è dovuto sin dal principio far fronte ad una grave mancanza, dovuta alla temporanea inaccessibilità, a causa del trasloco in un nuovo edificio, dell'RGIA, l'archivio che conserva il fondo della Cancelleria delle costruzioni, l'organo che nella Pietroburgo di epoca petrina controllava l'attività edilizia. Se da un lato i documenti della Cancelleria delle costruzioni sono chiaramente utili per lo studio della storia dell'architettura di Pietroburgo, dall'altro questo fondo è già stato dettagliatamente studiato ed i suoi materiali sono da tempo noti. I documenti riguardanti la Kunstkamera qui conservati ed in altri fondi dell'RGIA sono stati reperiti tramite i registri documentari compilati negli anni '30 del Novecento da Lipman e conservati nell'archivio del

<sup>16</sup> *Petr I i Gollandija: rusko-gollandskie chudožestvennye i naučnye svjazi. K 300-letiju Velikogo Posol'stva* [Pietro I e l'Olanda: i contatti artistici e scientifici russo-olandesi. Per il trecentenario della Grande Ambasceria], Catalogo della mostra, San Pietroburgo 26 giugno – 29 settembre 1996, Amsterdam 15 dicembre 1996 – 15 aprile 1997, San Pietroburgo 1996; *Petr I i Gollandija. Rusko-gollandskie naučnye i chudožestvennye svjazi v epochu Petra Velikogo* [Pietro I e l'Olanda. Le relazioni scientifiche ed artistiche russo-olandesi all'epoca di Pietro il Grande], Raccolta di atti scientifici, a cura di N. Kopaneva, R. Kistemaker, A. Overbeeck, Evropejskij dom, San Pietroburgo 1997.

<sup>17</sup> J.J. Driessen, *La "Kunstkamera" de Pierre le Grand: la politique culturelle d'un Empereur (1697-1725)*, in *Curiosité et cabinet de curiosités*, Édition Atlande, Neuilly 2004; J.J. Driessen – van het Reve, *De Kunstkamera van Peter de Grote. De Hollandse inbreng, gereconstrueerd uit brieven van Albert Seba en Johann Daniel Schumacher uit de jaren 1711-1752*, Verloren, Hilversum 2006; *The paper museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg. 1725-1760: introduction and interpretation*, a cura di Renée E. Kistemaker, Natalya P. Kopaneva, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, Amsterdam 2005; "Pinakoteka = Pinakotéké", N.º 24-25 (2007), Mosca 2007.

<sup>18</sup> *Iz kolekcii petrovskoj Kunstkamery* [Dalla collezione della Kunstkamera petrina], a cura di O.Ja. Neverov, Catalogo della mostra, Museo di Stato dell'Ermitage, San Pietroburgo 1992.

<sup>19</sup> *Palast des Wissens: die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Größten* [Il palazzo del sapere: la kunst- e wunderkammer dello zar Pietro il Grande], a cura di B. Buberl, Catalogo della mostra, Dortmund e Gotha, 8 gennaio – 21 aprile, 2003, Hirmer, München 2003.

KGIOF. In questo modo la ricerca archivistica ha potuto concentrarsi su altri archivi “minori”, meno battuti dagli storici e nei quali si trova ancora molto materiale inesplorato. In particolare, oltre al summenzionato archivio del KGIOF, si è fatta ricerca nell’archivio del PFA RAN, dove sono stati rintracciati importanti disegni inediti della torre della Kunstkamera ed altri materiali tutt’ora ignoti agli storici. Inoltre la ricerca si è svolta anche nell’Archivio dell’Istituto di Storia di San Pietroburgo dell’Accademia russa delle scienze (SPbII RAN), dove si trova un importante fondo di lettere di Pietro il Grande; infine alcuni disegni riguardanti la Kunstkamera ed palazzi dell’Accademia delle scienze ad essa limitrofi sono stati studiati al Museo della ricerca scientifica dell’Accademia russa di belle arti (NIM RACH).

La tesi è stata strutturata in tre capitoli. Il primo capitolo è dedicato al contesto, il secondo alla figura di Pietro il Grande come collezionista, il terzo alla Kunstkamera, alle sue vicende progettuali e costruttive.

Nel primo capitolo s’è cercato di dare una panoramica il più ampia possibile dell’attività riformatrice e costruttrice di Pietro il Grande. Lo studio dell’operato dello “zar riformatore e costruttore” ha evidenziato una stretta correlazione tra i due ambiti, di conseguenza il capitolo è stato strutturato secondo i vari campi di intervento legislativo e riformatore all’interno dei quali, oltre ai necessari cenni storici, sono state portate alla luce le relazioni con l’elaborazione di un tipo di architettura. In questo senso il capitolo non si deve considerare una trattazione completa sull’argomento quanto piuttosto un tentativo di fornire un’idea generale dell’operato e soprattutto del *modus operandi* petrino che, per mezzo dell’architettura, voleva fornire una visione concreta di riforme attuate tramite interventi legislativi. Particolare attenzione è stata concessa, nei paragrafi da 1.6. a 1.9., all’area delle Strélka, la penisola orientale dell’isola Vasil’vskij, il contesto urbano in cui la Kunstkamera andrà a inserirsi. L’esistenza di diversi progetti per l’elaborazione di una grande piazza amministrativa su questo promontorio del delta della Nevà, sulla quale i principali poteri dello Stato avrebbero dovuto essere rappresentati tramite un edificio, non poteva essere ignorato. Secondo questi piani oltre alla Kunstkamera e agli attigui edifici dell’Accademia delle scienze, avrebbero trovato sede sulla piazza della Strelka il nuovo edificio dei Collegi e del Senato, una nuova cattedrale e una serie di strutture commerciali e finanziarie quali Mytnyj Dvor, Gostinnyj Dvor, dogana e borsa.

Il capitolo secondo ha analizzato la figura di Pietro il Grande quale collezionista in tutte le sue manifestazioni. La necessità di un simile capitolo è stata dettata da due esigenze. In primo luogo per far fronte alla frammentarietà con cui la figura dello zar come collezionista è trattata nella letteratura specialistica russa: la pittura è stata analizzata separatamente dalla scultura, ed entrambe senza far riferimento agli oggetti della *kunstammer*, della biblioteca o del gabinetto privato. In secondo luogo perché le collezioni di Pietro il Grande furono sistemate nella Kunstkamera solamente dopo la sua morte mentre, quando lo zar era ancora in vita, furono allestite per esse diverse collocazioni temporanee. In base a queste esigenze il capitolo è stato ordinato in stretto senso cronologico, con l’analisi delle diverse sedi, prima a Mosca, poi a Pietroburgo, cui le collezioni furono destinate, per concludere con un breve scritto sulla figura dello zar collezionista. Il quadro delineato in chiusura di capitolo, in base a quanto rilevato quasi esclusivamente tramite l’analisi critica della letteratura nei primi quattro paragrafi, è risultato essere considerevolmente diverso dall’idea comune del collezionismo petrino.

Nel terzo capitolo si è passati all’analisi dell’oggetto principale dello studio: la Kunstkamera di Pietro il Grande, con le sue vicende progettuali e costruttive. Come termini temporali per quella che si ritiene essere stata la “Kunstkamera di Pietro il Grande” sono stati presi il 1718, anno della posa della prima pietra, ed il 1747, anno in cui un grande incendio distrusse la torre ed il secondo piano delle ali della costruzione. Nell’elaborazione di questo capitolo s’è fatto, a differenza dei due precedenti, massiccio ricorso alle fonti documentarie, alcune delle quali inedite. Le vicende estremamente travagliate del cantiere della Kunstkamera, la cui direzione passò nel giro di più di venti anni nelle mani di almeno quattro diversi architetti, ha indotto a lasciare largo spazio nella trattazione alla cronaca del cantiere, così come la si è potuta desumere dalle fonti. Quindi il capitolo



è stato suddiviso secondo i diversi direttori dei lavori succedutisi alla costruzione e, all'interno di ognuno di questi, dopo una breve biografia, s'è anteposta la cronaca all'analisi dei progetti e delle eventuali fonti architettoniche, scientifiche o culturali. Con questo sistema si è proceduto nei paragrafi centrali, da 3.3. a 3.5., nei quali sono enarrate le vicende più importanti da un punto di vista architettonico e costruttivo. L'ultimo paragrafo è invece piuttosto vario: comprende una sezione sul completamento dei lavori di costruzione, una sull'allestimento e sull'organizzazione dell'esposizione all'interno ed infine una recante una panoramica dei lavori di restauro e ricostruzione dell'edificio a partire dall'incendio del dicembre 1747 sino ai giorni nostri.

Una necessaria premessa al terzo capitolo è costituita da altri due paragrafi. Il primo mette in evidenza i presupposti teorici, analizzando i piani di sviluppo delle scienze proposti a Pietro il Grande da Leibniz, e quelli più materiali dell'acquisto delle collezioni necessarie, compiute prima dallo zar e poi dal suo bibliotecario Johann Daniel Schumacher. Il secondo vuole esaurire alcune questioni legate ad ipotesi ed attribuzioni del progetto della Kunstkamera soventemente proposte in letteratura.

Molte sono le persone che, a vario titolo, hanno contribuito all'esito di questa ricerca e che quindi devono essere ringraziate da chi scrive. Innanzitutto devo uno speciale ringraziamento ad Howard Burns, relatore di questa tesi, il quale, durante i lavori di revisione, s'è sempre impegnato per migliorare questo lavoro.

Quindi vorrei ringraziare studiosi che, tramite le loro competenze, in alcuni casi molto diverse dalle mie, hanno cercato di risolvere alcuni nodi critici della ricerca. La loro collaborazione è stata fondamentale. Tra questi ricordo: Fabrizio Bònoli, del Dipartimento di astronomia dell'Università degli studi di Bologna, il quale ha anche letto e corretto le parti astronomiche, e Pietro Rafanelli, del Dipartimento di astronomia dell'Università degli studi di Padova. Inoltre ringrazio anche Ol'ga Medvedkova e Costanza Caraffa.

Ancora devo porgere i miei ringraziamenti al personale delle biblioteche e degli archivi ove sono stato per condurre la ricerca. Quindi grazie a tutti al KGIOP, in particolare Jul'ja Bachareva e Sergej Gorbatenko, al PFA RAN, al NIM RACH, dove un particolare aiuto mi è stato dato da Elena Borisova, al SPbII RAN, qui sono stato guidato da Tat'jana Bazarova, e infine alla Biblioteca dell'Ermitage.

Un ringraziamento personale va infine a Eleonora Charans, che ha amorevolmente riletto tutto assieme a me, e alla mia famiglia: a Castore, per le forniture informatiche e di materiale, a Annamaria, per il vettovagliamento, a Laura, per aver impaginato le immagini, e a Cali, il gatto.

## Nota sulla norme seguite nella redazione del testo

### *Norme di traslitterazione dei termini e dei nomi russi*

Per la traslitterazione dei termini russi dai caratteri cirillici a quelli latini si sono seguite le norme della traslitterazione scientifica internazionale (ISO9). La nascita di molti tipi di traslitterazione in diverse nazioni ha da sempre portato a difficoltà nel riconoscimento di nomi e termini russi citati in diverse lingue. Nel tentativo di unificazione di queste norme si è registrata negli ultimi tempi una generale tendenza, anche da parte di studiosi di diversa estrazione linguistica, verso l'utilizzo delle traslitterazioni proprie dei paesi anglofoni, più immediate perché prive di segni diacronici. Nel lavoro che segue si è però deciso di effettuare una scelta in controtendenza, poiché ancora non esiste un sistema di traslitterazione per la lingua inglese unificato. Pure il cosiddetto *modified Library of Congress system*, adottato in molti studi americani e inglesi, è stato ritenuto insoddisfacente da chi scrive. Non ultimo, a giustificare l'adozione del sistema di traslitterazione scientifica internazionale (ISO9) è il fatto che esso si avvicina alle regole di pronuncia di molte delle lingue slave moderne che adottano i caratteri latini – serbo-croato, ceco, sloveno ecc.

Si riporta di seguito la corrispondenza fra le lettere dell'alfabeto cirillico e la traslitterazione utilizzata, indicandone il suono ove diverso dalle corrispondenti lettere italiane:

а	a	х	ch (“c” aspirata)
б	b	ц	c (“z” sorda come in “piazza”)
в	v	ч	č (“c” palatale come in “ciao”)
г	g (sempre dura come il “gh” italiano)	ш	š (“sc” palatale come in “scena”)
д	d	щ	šč (doppia “sc” palatale come in “sciarpa”)
е	e (stretta e addolcita da un breve “i” iniziale [jé])	ъ	- (“segno duro”, non viene traslitterato)
ё	ë [jo]	ы	y (vocale gutturale a metà tra “i” e “u”)
ж	ž (“j” francese come in “jour”)	ь	’ (“segno morbido”)
з	z (“s” sonora come in “rosa”)	э	e (“e” aperta [é])
и	i	ю	ju
й	j (“i” breve come in “iato”)	я	ja
к	k		
л	l		
м	m		
н	n		
о	o (sempre stretta)		
п	p		
р	r		
с	s		
т	t		
у	u		
ф	f		



In questo modo tutte le citazioni dei termini e dei nomi russi sono state traslitterate secondo queste corrispondenze, anche se citati in testi che hanno utilizzato altre norme di traslitterazione. S'è scelto, per evitare confusioni, di riportare a questo tipo di traslitterazione anche i nomi all'interno di citazioni in altre lingue – inglese, francese, tedesco – riprese dalla letteratura recente. Al contrario si è strettamente seguita la versione originale delle traslitterazioni, inserendo quella corretta tra parentesi quadre, nel caso di citazioni da testi antichi.

Per quanto riguarda le citazioni bibliografiche degli autori russi tradotti in lingue diverse da quella italiana, si è scelto di mantenere la traslitterazione originale nella citazione completa per riportarle poi alle norme seguite nel resto del testo nella versione abbreviata per autore e anno. Ad esempio:

**Čistov 1995:** C. Tchistov, *Le folklorisme dans la culture russe du XVIIIe siècle*, in Roger 1995.

**Švidkovskij 2005:** D. Shvidkovsky, *The founding of Saint Petersburg and the history of Russian architecture*, in *Circa 1700: architecture in Europe and the Americas*, a cura di H.A. Millon, Yale University Press, New Heaven-Londra 2005, pp. 78-97.

Nel caso di autori russi naturalizzati in altre nazioni si è scelta di mantenere la versione del nome naturalizzato. Ad esempio:

**Riasanovsky 1985:** N.V. Riasanovsky, *The image of Peter the Great in russian history and thought*, New York 1985.

Il problema contrario si verifica qualora la citazione bibliografica riporti il testo di un autore occidentale tradotto in russo. In tal caso la traslitterazione del nome dalla sua versione in caratteri cirillici può talvolta non corrispondere al nome originale. Quando ciò avviene si è inserita dopo il nome dell'autore correttamente traslitterato, tra parentesi quadre, la versione originale del nome la quale è stata poi adottata per la citazione abbreviata. Ad esempio:

**Bergholtz 2000:** F.V. Berchgol'c [F.W. Bergholtz], *Dnevnik kammer-junkera Berchgolca, vedennyj im v Rossii v carstvovanie Petra Velikogo, s 1721 do 1725 god* [Diario del kammer-junker Bergholtz tenuto da questi in Russia nel regno di Pietro il Grande, dal 1721 al 1725], in *Neistovyj reformator* [L'instancabile riformatore], a cura di L.L. Liberman, V. Naumov, Mosca 2000.

**Stahlin 1990:** *Zapiski Jakoba Štelina ob izjaščnyh iskusstvach v Rossii* [Gli scritti di Jacob Stahlin a proposito della arti eleganti in Russia], a cura di K.V. Malinovskij, 2 voll., Mosca 1990.

Tutte le parole o le espressioni russe rese con queste norme di traslitterazione, a eccezione dei nomi propri di persone e cose, sono state scritte in corsivo.

#### *Traduzioni dal russo*

Secondo le regole comunemente utilizzate nella scrittura dei testi scientifici si è scelto di tradurre le citazioni in lingua russa, mantenendo invece la versione originale di quelle in inglese, francese e tedesco – queste ultime corredate da una traduzione in nota. Anche le citazioni dei documenti e dei testi antichi in queste lingue è stata mantenuta nella versione originale.

Le traduzioni dal russo dei documenti e dei testi sono state effettuate, salvo contrarie indicazioni in nota, da chi scrive. Nelle citazioni delle fonti primarie in traduzione s'è cercato di rimanere il più aderente possibile alla prosa del documento, cercando innanzitutto di restituire una versione comprensibile e fedele piuttosto che scorrevole o piacevole alla lettura. In alcuni casi, tra parentesi quadre, si è inserita la versione originale di singole parole o espressioni contenute nel documento, perché ritenute significative al fine della trattazione o per la loro particolare scelta linguistica o lessicale.

#### *Unità di misura*

Misure, pesi e unità monetarie della Russia dell'epoca petrina sono state mantenute inalterate nel testo.

Per quanto attiene misure e pesi si è inserito tra parentesi tonde – quadre all'interno delle citazioni dai documenti – il corrispettivo espresso nell'appropriata unità di misura del sistema metrico decimale, suoi multipli e sottomultipli. Per la conversione si sono utilizzati i seguenti valori:

1 saghena [*sažen*] = 2,134 m  
1 *aršin* = 0,7112 m  
1 piede francese = 0,325 m  
1 piede [*fut*] = 0,3048 m  
1 *veršok* = 0,0444 m  
1 *djujm* = 0,0254 m  
1 *pud* = 16,38 kg

Le uguaglianze delle unità di misura lineari sono le seguenti:

1 saghena = 3 *aršin* = 7 piedi

Per quanto concerne invece le unità monetarie le uguaglianze sono le seguenti:

1 rublo = 100 copechi  
1 *alyn* = 3 copechi

Per le difficoltà insite nella resa dei valori monetari di cui si tratta nel testo rispetto a quelli odierni si è deciso di non tentarne una conversione. Piuttosto si è cercato, qualora si sia voluta rendere l'idea di una somma di denaro, di farlo tramite paragoni con altre somme dal valore noto.

#### *Date*

Tutte le date del presente lavoro, secondo l'uso comune nei testi scientifici che trattano della storia russa, sono espresse secondo il cosiddetto “stile antico”, ossia sono conformi al calendario Giuliano, utilizzato in Russia sino al 1918. Rispetto al calendario Gregoriano, gradualmente adottato nei paesi europei a partire dalla fine del secolo XVI, il Giuliano procedeva con dieci giorni di ritardo prima del 1700 e con undici dopo tale data. Questa scelta è stata dettata dal fatto che, benché non conformi alle date europee coeve, le date riportate nel testo che segue sono quelle effettivamente apposte sui documenti dell'epoca.

Per la conversione da una data espressa secondo il calendario Giuliano a quella corrispondente nel calendario Gregoriano si devono dunque aggiungere dieci giorni se è anteriore al 1700, undici se è posteriore. Ad esempio:

6 dicembre 1679 = 16 dicembre 1679;  
29 maggio 1709 = 9 giugno 1709.

La conversione delle date dal calendario Giuliano a quello Gregoriano non è fornita nel testo, fatta eccezione per le date che registrano gli spostamenti, i soggiorni e gli incontri di Pietro il Grande durante i suoi viaggi in Europa. In questo caso si cita la data secondo il calendario Giuliano, poiché i diari di viaggio russi mantenevano comunque le date secondo tale calendario, e si fornisce la conversione secondo quello Gregoriano, segnata invece sui documenti europei, tra parentesi tonde.

#### *Abbreviazioni utilizzate nei riferimenti documentari e bibliografici*

Per i riferimenti archivistici si è scelto di mantenere la denominazione delle sezioni caratteristica degli archivi russi, suddivisi in “fondo” [*fond*], “inventario” [*opisanie*], “unità di conservazione” [*edinica chranenija*], eventuale “parte” [*čast*] e “foglio” [*list*]. Al contrario i

riferimenti bibliografici seguono la versione italiana dei termini russi “tomo” [*tom*], “parte” [*čast*] e “pagina” [*stranica*].

Seguono le abbreviazioni utilizzate in tali riferimenti:

app.	Appendice
č.	<i>Čast</i> [Parte]
ed. chr.	<i>Edinica čarenija</i> [Unità di conservazione, busta, cartella]
f.	<i>Fond</i> [Fondo]
fig.	Figura
l.	<i>List</i> [Foglio]
N.º	Numero
n.	Nota
op.	<i>Opisanije</i> [Descrizione, inventario]
p.	Pagina
r.	<i>Recto</i>
tav.	Tavola
v.	<i>Verso</i>
vol.	Volume

Si rimanda alla bibliografia per le abbreviazioni degli archivi e dei testi utilizzati di frequente.



Fig. 1,2. Vedute odierne della *Kunstkamera*, San Pietroburgo, fotografia (Guarneri 2007)

Architettura del sapere  
la Kunstkamera di Pietro il Grande



## Capitolo primo

**Pietroburgo nel periodo petrino****1.1. Pietro il Grande zar riformatore e costruttore**

Per offrire una prima idea del cambiamento operato da Pietro I detto “il Grande” nella Russia del suo tempo può risultare assai significativo gettare uno sguardo alle sue date di nascita e di morte. Le moderne monografie sullo zar riportano unanimamente come sua data di nascita il 30 maggio 1672. Tuttavia i registri imperiali segnarono invece il 29 maggio dell’anno 7180, secondo l’usanza bizantina, adottata anche in Russia, di contare gli anni a partire dalla supposta creazione del mondo, avvenuta il 5509 a.C.; inoltre l’anno non fu espresso in numeri arabi ma, secondo la norma moscovita, con lettere cirilliche cui corrispondevano equivalente numerici. L’ora del parto fu l’una di mattina e, dato che si usava far partire il giorno non dalla mezzanotte ma dal sorgere del sole, è per questo che i documenti registrarono ancora la data del giorno precedente. In Russia poi il calendario Gregoriano, gradualmente introdotto negli stati europei a partire dagli ultimi anni del secolo XVI, fu adottato nel 1918; in precedenza la datazione seguiva pertanto il vecchio calendario Giuliano, le cui date scontavano dieci giorni di ritardo. Di conseguenza la data di nascita di Pietro il Grande, espressa secondo il calendario Gregoriano allora in vigore in Europa, sarebbe il 9 giugno 1672.

Quando invece egli spirò, l’enorme cambiamento introdotto in Russia dal suo incessante operato riformatore è ben espresso nella data che fu registrata: il 28 gennaio 1725. Degli antichi sistemi di misurazione del tempo, di scrittura e datazione rimanevano soltanto quei giorni di differenza tra calendario Giuliano e Gregoriano – nel frattempo divenuti undici dopo il 1700 – a differenziare la Russia dal resto dell’Europa,<sup>1</sup> dove la data di morte dello zar divenne quindi l’8 febbraio 1725.

Molti studiosi, come testimonianza del cambiamento rivoluzionario apportato da Pietro, usano confrontare invece i ritratti degli zar suoi predecessori con quelli del grande riformatore. In questo caso affiancare il ritratto del padre (fig. 1), lo zar Aleksěj Michàjlovič, con quello del figlio, dipinto da Jean-Marc Nattier a Parigi nel 1717 (fig. 2), può dare un’idea. Ancora più significativo può essere confrontare due dipinti dello stesso artista, il ritrattista della corte inglese Godfrey Kneller, rappresentanti l’uno l’ambasciatore russo in occidente Pëtr Potëmkin (fig. 3), l’altro lo zar Pietro I quando nel 1697-98 si recò a Londra (fig. 4): i due personaggi ritratti sembrano appartenere a due mondi completamente diversi o per lo più molto distanti nel tempo, non certo provenire dallo stesso paese ed essere divisi da una sola generazione.

<sup>1</sup> Sulla riforma dei sistemi di misurazione attuata da Pietro il Grande si veda L.D. Rajgorodskij, *Stanovlenie kul'tury ismerenija vremeni v epochu Petra Velikogo* [La formazione della cultura di misurazione del tempo nell’epoca di Pietro il Grande], in *Iz istorii petrovskich kollekcij. Sbornik naučnych trudov* [Per la storia delle collezioni petrine. Raccolta di atti scientifici], a cura di N.V. Kaljazina, San Pietroburgo 2000, pp. 178-188.

Più esaustivo e completo, per introdurre qualsivoglia discorso su Pietro il Grande, è, all'avviso di chi scrive, partire da un quadro di Nikolaj Ge intitolato *Pietro I interroga lo zarevič Aleksėj* (fig. 5), realizzato nel 1871 e presentato alla prima mostra del movimento artistico detto degli "Ambulanti" [*Peredvežniki*].<sup>2</sup> L'episodio rappresentato si rifà agli interrogatori, avvenuti nei mesi di maggio e giugno 1718 nella Fortezza dei Santi Pietro e Paolo di Pietroburgo, dello zarevič Aleksėj, figlio del primo matrimonio di Pietro il Grande ed erede al trono, accusato di aver pianificato una congiura volta a detronizzare il padre e per questo condannato a morte. Il rapporto tra lo zar riformatore ed il figlio primogenito è argomento assai complesso e fra i più dibattuti dagli storici dell'epoca petrina; in questa sede sarà sufficiente dire che i contrasti nascevano dal rifiuto che Aleksėj dimostrava nei confronti dell'operato del padre e delle nuove idee di stampo europeo che guidavano le sue riforme. Egli detestava le usanze occidentali introdotte con forza dal padre dimostrandosi nel contempo attaccato agli usi ed alle tradizioni di stampo orientale che Pietro vedeva tanto arretrate.

La tela rappresenta Pietro seduto sulla sinistra, indossante l'uniforme delle guardie Preobraženskij, che volge uno sguardo severo ad Aleksėj in piedi sulla destra, pallido, magro e a capo chino, il cui vestito nero allude alla sua imminente morte. Dietro di loro, su un tavolo al centro della scena, sono in evidenza dei fogli scritti: forse una confessione che il figlio deve firmare, come ci può far pensare la penna lì vicino. I volti dei protagonisti sono realistici, tratti da quadri dell'epoca, così come lo è l'ambientazione, il padiglione Mon Plaisir nel parco di Peterhof al cui interno sono appese delle marine di Adam Silo, artista olandese tra i prediletti dello zar. Ge tenta in questo modo di trasmettere un'atmosfera il più possibile verosimile tramite una precisa descrizione del luogo e delle persone, anche se in realtà non si hanno notizie circa un incontro tra i due al Mon Plaisir.

I critici non sono concordi sulle intenzioni di Ge, se cioè egli volesse condannare Pietro come padre crudele oppure se volesse in tal modo suscitare la comprensione per il dilemma dello zar riformatore alle prese con un figlio renitente. Tale divergenza è assai emblematica dato che in entrambe le versioni Aleksėj è visto come una chiara metafora della Russia, restia ed intransigente verso tutti gli sforzi fatti da Pietro il Grande per trasformarla in uno stato moderno. In questo senso la scelta dello zar di condannare Aleksėj per il bene del proprio paese assume una dimensione più ampia acquisendo il valore di una condanna per l'intera Russia, sottoposta ad immani sacrifici in nome di un progresso per cui, forse, ancora non era pronta.

Il tentativo di Pietro di trasformare il figlio in un nuovo modello di cittadino fu quindi un fallimento tale da richiedere la distruzione dell'esemplare stesso – Aleksėj morì entro pochi giorni in prigione per le precarie condizioni di salute e per le torture – ma si può forse dire lo stesso del tentativo operato dallo zar di trasformare l'intera Russia in uno stato moderno ed efficiente – trasformazione questa idealizzata e simboleggiata dalla nuova città di Pietroburgo?

Molti sono stati i poeti e gli scrittori che, a cominciare da Aleksandr Puškin nel suo *Cavaliere di bronzo*, hanno cantato la visione apocalittica di Pietroburgo, spazzata via da tempestose inondazioni, dalla furia di quegli elementi naturali che Pietro aveva dominato, costruendo la sua capitale su di una palude in riva al mare, e che ora si ribellavano. In questo modo si prediceva anche la distruzione dell'esperimento Pietroburgo, simbolo di un'europizzazione forzata ma non completamente riuscita e, forse, non propria del popolo russo.

Antitetici al mito della *capitale tragica* furono i miti settecenteschi celebranti la magnifica e grandiosa architettura della città tramite la quale la Russia si sarebbe unita al concerto dei potenti d'Europa. Miti dagli opposti risvolti quindi, che hanno costantemente spaccato in due la Russia intera tra *occidentalisti* e *slavisti*<sup>3</sup>. Da *finestra aperta sull'Europa a città della rivoluzione*, passando

<sup>2</sup> D.V. Sarabjanov, *Arte russa: Classicismo, Romanticismo, Realismo, Pittura storica, Simbolismo, Avanguardia*, Rizzoli, Milano 1990 (ed. orig. *Russian art – From Neoclassicism to the Avant-Garde*, Thames & Hudson, London 1990), pp. 126-128.

<sup>3</sup> In realtà le due correnti, non sempre necessariamente opposte ed in lotta tra loro, hanno avuto innumerevoli diverse definizioni ed inclinazioni a seconda dei periodi storici in cui nacquero. Per una visione complessiva dei miti di San Pietroburgo rimando a E. Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia*, Milano 1961; S. Volkov, *San*

per la *città doppia* e onirica dei romanzieri quali Gògol' e Dostòevskij, Pietroburgo rimane una questione centrale della storia russa, così come centrale rimane la figura del suo fondatore: Pietro il Grande.

Talmente centrale da indurre la maggior parte degli storici ad adottare il regno di Pietro il Grande come spartiacque tra Medioevo ed Era Moderna<sup>4</sup>. Una siffatta periodizzazione può facilmente dare un'idea di quanto questo sovrano sia stato importante e di come egli, tramite un forzato percorso di sviluppo accelerato, abbia effettivamente fatto transitare la Russia nella modernità trasformandola da un principato ai margini dell'Europa, in senso geografico ma soprattutto politico, in un impero temuto in tutto il continente, munito di un apparato statale moderno ed efficiente, di un esercito rigorosamente strutturato, preparato e professionale, di una potente flotta militare nonché commerciale e, venendo a quanto più interessa a noi, di una nuova cultura artistica e scientifica dallo stampo assolutamente europeo.

Un sovrano fortemente modernizzatore e occidentale, quindi, che non solo attuò un vasto piano di riforme in vari campi – militare, religioso, politico e amministrativo, economico, sociale, culturale e, non ultimo, anche artistico – ma che tentò di darne anche una rappresentazione concreta, tramite la fondazione di una nuova città capitale. È questo il doppio ruolo di un Pietro il Grande passato alla storia come *zar riformatore* e *zar costruttore*. Sono le relazioni tra questi ambiti distinti ma fortemente correlati del suo operato, che trovano piena manifestazione nella prima architettura di Pietroburgo, che interesserà delineare in queste battute iniziali.

Gli studi e le ricerche sullo zar, tanto nel suo ruolo di riformatore, quanto in quello di costruttore, hanno da sempre evidenziato un'elevata ingerenza nella progettazione e nell'attuazione della politica legislativa e architettonica. Egli si sentì infatti sempre investito in prima persona andando spesso oltre quello che era il suo ruolo di sovrano: conferiva di persona con i più esperti studiosi europei per la risoluzione delle proprie questioni di stato, scriveva di proprio pugno i decreti, redigeva schizzi per comunicare con i suoi architetti così come con gli operai dei cantieri navali.

Che Pëtr Aleksèvič, nato dal secondo matrimonio dello zar Aleksėj Michajlovič (1629-1676), avrebbe avuto delle reali possibilità di salire al trono nessuno lo avrebbe detto. Sebbene supportato nella lotta per il potere dalla ricca famiglia della madre Natàl'ja, i Narýškin, Pietro veniva necessariamente dopo i tredici figli che suo padre aveva avuto dalla prima moglie, Mār'ja Miloslàvskaja. La sua ascesa al potere fu lenta, seguì diverse fasi non senza repentini rovesci di fortuna, in un arco di tempo di vent'anni: un periodo aperto dalla morte dello zar Aleksėj (1676) e chiusosi con la conquista del potere assoluto a seguito del decesso di Ivan V (1696), coregnante assieme a Pietro<sup>5</sup>.

Fra i figli del primo matrimonio dello zar Aleksėj furono solamente due i maschi che sopravvissero alla morte del padre: Fëdor e Ivàn, entrambi cagionevoli di salute. Il primo regnò per un breve periodo col nome di Fëdor III, morendo nel 1682 senza lasciare eredi. Ne seguì una guerra familiare che vide coinvolti i clan delle due mogli dello zar Aleksėj, i Miloslàvskij ed i Narýškin, nel tentativo di conquistare il trono. In un primo momento furono i secondi ad avere la meglio, tanto che Pietro fu proclamato zar nell'aprile del 1682. A causa della sua giovane età, appena dieci anni, fu la madre ad assumere la reggenza mentre altri parenti e amici si accaparrarono le più importanti cariche statali. Già nel maggio seguente però la famiglia dei Miloslàvskii, guidata dall'abile e

---

*Pietroburgo: da Puškin a Brodskij. Storia di una capitale culturale*, Milano 1999; segnalo anche gli studi di Grigorij Kaganov. Un'analisi maggiormente incentrata sul mito architettonico di San Pietroburgo, cioè del periodo che va dalla fondazione fino circa ai primi trent'anni dell'Ottocento, è stata svolta nella mia tesi di laurea, già citata in testa a queste note. L'aspetto del mito più letterario, vale a dire quello più prettamente ottocentesco, è colto in un libro di G.P. Piretto, *Derehitti, bohemiens e malaffari: il mito povero di San Pietroburgo*, Bergamo 1989.

<sup>4</sup> N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia: dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, 1989 (ed. orig. *A history of Russia*, Oxford University Press, Oxford 1984), p. 217; Lo Gatto 1961, p. 33.

<sup>5</sup> Per una monografia completa di Pietro il Grande affrontata con la chiave di lettura della lotta per il potere si veda P. Bushkovitch, *Pietro il Grande. Lotta per il potere (1671-1725)*, Salerno Editrice, Roma 2003 (ed. orig. *Peter the Great: the struggle for power 1671-1725*, Cambridge University Press, Cambridge 2001).



intraprendente Sòf'ja, sorellastra di Pietro, promosse una sanguinosa rivolta dei reggimenti degli Strèl'cy. Durante l'irruzione di questi nei palazzi del Cremlino diversi membri influenti dei Narýskin furono assassinati sotto gli occhi del giovanissimo Pietro. Il fratellastro di Pietro, Ivàn, fu quindi proclamato primo zar, mentre Pietro fu concesso di essere secondo zar. Tuttavia Ivàn, mentalmente ritardato, non era in grado di governare e così, dopo che Pietro fu esiliato fuori Mosca, la reggenza passò nella mani di Sòf'ja.

La situazione fu stabile sino al 1689, quando Sòf'ja tentò un nuovo colpo di stato per divenire sovrana di diritto. Gli Strèl'cy furono di nuovo incitati alla ribellione e, sentendosi nuovamente in pericolo, Pietro fu costretto a rifugiarsi nel monastero della Trinità di San Sergio a Radònež. Tuttavia questa volta il patriarca, molti boiari e persino alcune falangi degli Strèl'cy appoggiarono Pietro e il partito dei Narýskin, costringendo Sòf'ja alla resa. La reggente venne quindi chiusa in un convento, i suoi fedelissimi condannati a morte o esiliati. Le redini del governo tornarono nelle mani di Natàl'ja Narýškina, madre di Pietro, mentre quest'ultimo, allora diciassettenne, non si mostrò desideroso di governare lo stato. Il momento per assumere il pieno potere giunse qualche anno più tardi, tra il 1694 ed il 1696, date in cui morirono prima la madre e poi il cozar Ivan V.<sup>6</sup>

Dopo che la sorellastra Sòf'ja ebbe preso il potere, Pietro venne in pratica costretto a risiedere nelle tenute imperiali di Preobražènskoe, in maniera da tenere lui e la madre lontani dai luoghi del potere. Le sue apparizioni al Cremlino vennero ridotte al minimo, praticamente solo per pochi appuntamenti ufficiali e sporadiche apparizioni in pubblico, ed il suo peso politico pressoché annullato. In tale situazione il giovane zar divideva il suo tempo tra Preobražènskoe e la Neméckaja Slobodà, il quartiere straniero di Mosca in cui amava recarsi, spesso di nascosto. Qui egli conobbe alcuni specialisti stranieri – i quali cominciarono ad arrivare a Mosca già sotto il regno di Ivan IV – che divennero suoi amici e stretti collaboratori anche durante gli anni di regno: qui imparò le prime lingue straniere, come l'olandese, insegnatoli da Andrei Vinius; qui gli vennero insegnati anche alcuni rudimenti delle scienze moderne, come l'astronomia; qui, infine, presso il palazzo dell'inviato francese Franz Lefort, trasformato in una residenza semi-ufficiale, Pietro cominciò anche a sviluppare il suo amore per le feste e le grandi bevute. Proprio con alcuni di questi amici stranieri, Pietro prese ad esercitarsi nei suoi “giochi guerreschi”. Tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 del secolo XVII egli formò due reggimenti, il Preobražènskoe ed il Semènovskoe – il villaggio accanto a Preobražènskoe – composti da specialisti stranieri e da gente reclutata nei due paesi<sup>7</sup>.

## 1.2. Le riforme militari e la fondazione di Pietroburgo

Ancora oggi gli storici della Russia, a proposito del rapporto tra guerra e riforme nel periodo petrino, ritengono valida l'interpretazione del celebre storico Vasilij Kjučèvskij, secondo il quale fu la guerra a “determinare l'ordine delle riforme, settarne l'andatura ed i vari metodi. Le misure riformatrici seguirono una all'altra secondo l'ordine dettato dalle necessità imposte dalla guerra”<sup>8</sup>.

In effetti ai militari fu dato un posto particolare nella società russa riformata da Pietro: nell'ambito delle riforme governative dei collegi (1717-18), quelli della Guerra, Ammiragliato e Affari Esteri furono considerati come i maggiori – consumando peraltro la fetta più grossa delle entrate –; mentre nella Tavola dei Ranghi, l'ordinamento delle classi sociali ratificato da Pietro nel

<sup>6</sup> Si veda N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia: dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, 1989 (ed. orig. *A history of Russia*, Oxford University Press, Oxford 1984), pp. 217-219; L. Hughes, *Pietro il Grande*, Einaudi, Torino 2003 (ed. orig. *Peter the Great*, 2002), pp. 13-34.

<sup>7</sup> Sulla giovinezza di Pietro il Grande si vedano V.O. Ključevskij, *Pietro il Grande*, Laterza, Bari 1983, pp. 12-21; L. Hughes, *Russia in the age of Peter the Great*, Yale University Press, New Heaven-Londra 1998, pp. 1-20; Hughes 2003, pp. 20-29. Un'importante fonte per la giovinezza di Pietro è il diario del principe B.A. Kuragin, *Gistorija o care Petre Alekseevič [Storia dello zar Pietro Alekseevič]*, in *Rossija Podnijal na dubu*, vol. I, Mosca 1987.

<sup>8</sup> V.O. Ključevskij, *Kurs russkoj istorii [Corso di storia russa]*, Mosca 1923, v. IV, p. 77. Citato in L. Hughes, *Russia in the age of Peter the Great*, Yale University Press, New Heaven-London 1998, p. 63.

1722, le cariche militari avevano sempre la precedenza su quelle civili. Ogni futuro nascituro veniva considerato da Pietro come un futuro soldato – “Dio lo ha dato a te come una recluta” scrisse a Menšikov, suo grande amico e protetto, per la nascita del suo secondo figlio nel 1711<sup>9</sup>. Lo stesso Pietro doveva considerarsi un soldato, così com'è testimoniato dai suoi ritratti, tutti in uniforme e carichi di simbologie militari e navali, e pure dal suo ruolo nelle parate trionfali per le vittorie, cui egli non partecipava mai come zar bensì come soldato semplice di un reggimento di bombardieri. L'importanza della guerra nella politica petrina è sottolineata infine anche dalla stampa di libri e trattati, dagli acquisti e dalle traduzioni dei testi stranieri di cui una buona parte furono di argomenti militare: trattati di architettura militare e navale, manuali di artiglieria, bombardamento e di tecniche di navigazione, ad esempio<sup>10</sup>.

Anche l'architettura, di conseguenza, seguì anzitutto l'esigenze della guerra. Alcuni dei primi e più impegnativi progetti promossi da Pietro il Grande non furono semplicemente edifici a carattere militare ma delle vere e proprie fortezze: vale a dire l'Arsenale a Mosca, la Fortezza dei Santi Pietro e Paolo e l'Ammiragliato a Pietroburgo. Sarà quindi dalle riforme militari che cominceremo la nostra analisi dell'architettura petrina.

### 1.2.1. La riforma dell'esercito e l'architettura militare

Fin da molto giovane Pietro si interessò alle questioni militari. Una delle prime immagini in cui viene raffigurato è una miniatura che lo ritrae a cavallo sullo sfondo mentre, in primo piano, vengono svolte delle operazioni militari presso una fortezza (fig. 6). Quest'ultima non è altro che la “fortezza giocattolo” di Pressburch che Pietro si fece costruire nel villaggio di Preobraženskoe per esercitarsi nei suoi “giochi guerreschi” nel periodo in cui la sorellastra Sòf'ja lo aveva costretto all'esilio da Mosca.

Osservandola attentamente possiamo trarne alcune importanti considerazioni. Anzitutto architettoniche, circa, cioè, la forma della fortezza giocattolo di Pressburch: essa rispecchia fedelmente i principi dell'architettura militare cinque e seicentesca – d'altro canto ciò non era del tutto una novità: già gli zar suoi predecessori, infatti, avevano dimostrato di poter costruire delle fortezze all'avanguardia, soprattutto nelle regioni occidentali, in Ucraina e in Polonia<sup>11</sup>. In secondo luogo i metodi di assedio. La fortezza viene infatti bombardata tramite due diverse tecniche: con mortai, per colpire all'interno scavalcando le mura, e con cannoni, per cercare di aprire una breccia nella cortina muraria. La Russia sperimentò la cosiddetta *rivoluzione* della polvere da sparo durante il regno di Ivan IV, intorno alla metà del XVI secolo, ma da allora le tecniche di bombardamento non si erano evolute di molto. Non essendo autosufficienti nella produzione di polvere da sparo e di armi i russi erano costantemente costretti a rifornirsi all'estero; in conseguenza di ciò non potevano formarsi nemmeno degli specialisti nel bombardamento per i quali gli zar ricorrevano ancora una volta agli stranieri.

I primi interventi di Pietro il Grande una volta salito al trono andarono proprio in questa direzione. Egli potenziò le miniere di salnitro, di cui le montagne russe erano molto ricche, e impiantò diverse fabbriche di moschetti e cannoni, in maniera da poter rispondere a pieno del

<sup>9</sup> PIB, v. I, p. 58.

<sup>10</sup> *Biblioteka Petra I: ukazatel-spravočnik*, a cura di E.I. Boborv, D.S. Lichačev, BAN, Leningrad 1978. Per un approccio allo studio della stampa e dell'industria tipografica in genere rimando ai fondamentali studi di S.P. Luppov, *Kniga v Rossii: v pervoj četverti XVIII veka [Il libro in Russia: il primo quarto del XVIII secolo]*, izd. Nauka, Leningrad 1873; Id., *Knigotorgovoe e bibliotenoje delo v Rossii: v XVII – pervoj polovine XIX v.: sbornik naučnich trudov [La pratica del commercio librario e bibliotecaria in Russia: dal XVII al prima metà del XIX secolo: raccolta di atti scientifici]*, BAN, Leningrad 1981; e di J. Cracraft, *The petrine revolution in Russian culture*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londra 2004.

<sup>11</sup> Sullo sviluppo dell'architettura militare in Russia nel Seicento si veda J. Cracraft, *The petrine revolution in Russian architecture*, Chicago-Londra 1988, pp. 111-14.

proprio fabbisogno militare<sup>12</sup>. Quindi si impegnò in prima persona per la formazione di reggimenti d'artiglieria e di bombardieri qualificati. Egli stesso iniziò la sua carriera militare come bombardiere nella campagna di Azov<sup>13</sup> e si perfezionò all'estero durante la *Grande Ambasceria* – a Königsberg prese lezioni di bombardamento dal capo ingegnere dell'esercito prussiano Peter von Strenfeld<sup>14</sup>, che gli rilasciò anche un diploma –, delineando un percorso che diverrà comune per i molti giovani ufficiali russi. Inoltre si prodigò anche per il rafforzamento delle fortezze russe e soprattutto per l'evoluzione dei metodi d'assedio. Quando, diversi anni più tardi, redigerà lo Statuto Militare egli dedicherà diversi capitoli all'assedio delle fortezze ed alla presa delle città<sup>15</sup>.

Un terzo fattore di forte novità riportato da questa miniatura è rappresentato dalle uniformi indossate dai soldati. Nel principato della Moscovia solamente le forze regolari dell'esercito, come gli Strél'cy, avevano delle uniformi, fatte in casa e secondo il taglio russo, mentre la maggior parte delle truppe ne erano sprovviste. Anche in questo caso Pietro il Grande si attivò in prima persona. Già nel 1690-91 i libri imperiali registrano numerosi ordini di "vestiti tedeschi" per le manifatture reali. Questi, fatti di stoffe comprate dai mercanti stranieri, erano destinati proprio ai reggimenti da gioco dello zar<sup>16</sup>, il quale all'inizio della Guerra del Nord doterà l'intero esercito di queste uniformi "alla tedesca".

Con i suoi reggimenti, oramai non più tanto *da gioco*, Pietro diede una dimostrazione della sua forza nel settembre 1694, quando inscenò a Mosca una serie di manovre militari dal significato politico. Le cosiddette manovre di Kožùchovo, come vennero chiamate, consistettero in una grande parata per la città conclusa con l'assalto ad una fortezza appositamente costruita. In questa finta battaglia, che comunque costò ben 24 morti, i membri delle famiglie Lopùchin e Narýskin furono tutti assegnati alla parte dei perdenti, a significare che Pietro non sarebbe dipeso da nessuna delle due famiglie moscovite egemoni<sup>17</sup>.

Le conoscenze sviluppate a Preobraženskoe non mancarono di essere utilizzate in vere campagne militari. L'anno dopo le manovre di Kožùchovo, Pietro intraprese la campagna d'Azòv, volta a ritagliare uno sbocco sul Mar Nero tramite la conquista dell'omonima cittadina sita sulla foce del fiume Don a discapito della Turchia. Il primo tentativo fu un fallimento in quanto, mentre i russi attaccavano via terra, i turchi ebbero la possibilità di rifornirsi tranquillamente di uomini, mezzi e viveri via mare. Compreso così quanto fosse indispensabile l'appoggio della flotta, argomento su cui si ritornerà più avanti, Pietro ci riprovò l'anno successivo (1696) e questa volta l'attacco ebbe successo.

Fu per vantare queste conquiste, viste nell'ottica di un possibile appoggio della Lega Santa contro i turchi, che Pietro il Grande si recò in Europa nel 1697-98, compiendo quella *Grande Ambasceria* che, riservando poche soddisfazioni da un punto di vista diplomatico, fu invece importantissima sotto molti altri punti di vista. Sicuramente in questa occasione Pietro capì che il futuro della Russia non era a sud, in un Mar Nero ancora completamente dominato dalle navi turche, ma a nord, nel mondo dei grandi stati europei, dei liberi commerci navali e delle moderne scoperte scientifiche, di tutto quell'universo che, in un certo senso, faceva capo alla Repubblica Olandese. Così egli si decise a confrontarsi con un nemico – la Svezia di Carlo XII – ben più preparato ed avanzato della Turchia, per la conquista di quelle terre baltiche già appartenute ai suoi antenati. Sarà nell'ambito della Guerra del Nord, la sua più ardita impresa militare, che Pietro fonderà la città di Pietroburgo.

<sup>12</sup> Hughes 1998, pp. 71-72.

<sup>13</sup> Hughes 1998, p. 72.

<sup>14</sup> Ključevskij 1983, p. 23; R.K. Massie, *Pietro il Grande*, Milano 1885, p. 156.

<sup>15</sup> Hughes 1998, p. 72.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 17.



Tradizionalmente la fondazione di Pietroburgo viene fatta risalire al 1703<sup>18</sup> quando, una volta conquistato il forte svedese di Nyen alla foce della Nevà, i russi conseguirono il tanto agognato sbocco sul Mar Baltico. Il 16 maggio, su una delle isole del delta, Pietro il Grande pose la prima pietra di una nuova piazzaforte russa, battezzata *Sankt' Peterburkh*, posta a controllo del flusso fluviale e del territorio circostante. Lo schema elaborato nella fortificazione – frutto di numerosi interventi lungo l'arco di più di trent'anni ma la cui forma fu approssimativamente definita già dalla primitiva fortezza campale provvisoria in terra<sup>19</sup> – risente delle precedenti esperienze russe nei bastioni di Azov e dell'interesse europeo attorno all'evoluzione che, durante tutto il XVII secolo, i modelli fortificatori avevano attraversato<sup>20</sup>.

Pietro il Grande era altamente competente nel campo dell'architettura militare<sup>21</sup> – campo la cui evoluzione era comprensibilmente incentivata da tutti i monarchi europei. Nella sua biblioteca personale erano presenti, talvolta anche in più lingue, i più significativi trattati di architettura militare; inoltre, già durante la *Grande Ambasceria*, s'era molto interessato alla scienza fortificatoria olandese, tanto da voler incontrare nel 1697 a Delft il suo più importante esponente, Minno von Coehoorn, che gli impartì delle lezioni e gli donò un volume del suo trattato<sup>22</sup>. I suoi studi sarebbero stati messi a frutto qualche anno dopo sul delta della Nevà: infatti le fortificazioni olandesi presentavano delle caratteristiche peculiari, come la costruzione su terreni paludosi di poca portanza, la necessità di difendere le vie navigabili come fiumi o canali e la celerità di edificazione ottenuta con la costruzione dei bastioni in terra<sup>23</sup>, che costituiranno un punto di forza dei primi insediamenti militari pietroburghesi.

Nonostante siano ai più noti sia quanto le fortezze russe anche prima del regno Pietro il Grande fossero progredite, come testimoniano gli scritti di Cracraft<sup>24</sup> e Malinovskij<sup>25</sup>, sia gli stretti rapporti

<sup>18</sup> Sebbene la data della fondazione della fortezza dei Santi Pietro e Paolo sia approvata unanimemente da gran parte degli studiosi è molto dibattuta la questione se Pietro il Grande avesse o meno in mente già allora di fondare una città sulle foci della Nevà, così almeno potrebbe far pensare il nome dato al forte – *Sankt' Peterburkh* che in tedesco russificato può voler dire *città di San Pietro* –, o se la fortezza aveva uno scopo solamente difensivo. Attualmente non è possibile fornire una risposta a tale questione ma come ha dimostrato Yu.A. Egorov, – ipotesi poi condivisa anche da altri studiosi quali Cracraft 1988; N. Navone, “*Capo mastro di batimenti, fabbriche et fortificationi*”. *Domenico Trezzini e la costruzione della fortezza dei Santi Pietro e Paolo a Pietroburgo, 1706-1734*, in *Architetti e ingegneri militari italiani all'estero dal XV al XVIII secolo. 2., dall'Atlantico al Baltico*, a cura di M. Viganò, Sillabe, Livorno 1999, p. 345 – il posizionamento delle fortezze dei Santi Pietro e Paolo e dell'Ammiragliato risponde perfettamente a logiche di tipo strategico e militare. Yu.A. Egorov, *The architectural planning of St. Petersburg. Its development in the 18th and 19th centuries*, Ohio University Press, Athens 1969, p. 3-26.

<sup>19</sup> Per una panoramica su tutta la storia della costruzione e i diversi progetti per i bastioni si veda il saggio di Navone 1999.

<sup>20</sup> Sull'architettura militare in Russia nel XVII secolo si veda il capitolo 5. *Revolutionary transition*, in Cracraft 1988. Cracraft sottolinea acutamente come la penetrazione in Russia delle moderne tecniche europee di fortificazione e assedio precedano, a volte più di mezzo secolo, le influenze barocche sull'architettura moscovita del periodo dei Naryškin. Per una visione complessiva dello sviluppo dell'architettura e ingegneria militare in epoca moderna si vedano gli scritti di A. Fara, *La città da guerra nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 1993 e A. Fara, *Il sistema e la città*, Genova 1989.

<sup>21</sup> Come dimostra un'immagine della cittadella gioco di Preobraženskoe, costruita tra il 1684 ed il 1687 da Pietro, egli aveva dimestichezza con tali tecniche fin dall'adolescenza. Cracraft 1988, p. 115.

<sup>22</sup> Massie 1985.

<sup>23</sup> Sulle caratteristiche dell'architettura militare olandese si veda Fara 1993, p. 90.

<sup>24</sup> Cracraft nel suo *The petrine revolution in russian architecture* prima di affrontare gli edifici pietroburghesi analizza l'influenza europea sull'architettura militare russa lungo tutto il Seicento ed infine sotto Pietro il Grande considerandola, a mio avviso più che giustamente, la prima rivoluzione architettonica in Russia. Cracraft 1988, pp. 111-125.

<sup>25</sup> Malinovskij si limita a sottolineare la ripresa del sistema europeo di fortificazione nei bastioni della fortezza dei Santi Pietro e Paolo dichiarandolo piuttosto genericamente come di matrice vaubaniana. Non posso trovarmi d'accordo con tale definizione – se non per quanto concerne i principi fortificatori più generali prendendo quindi, come spesso superficialmente accade, Sébastien le Prestre Vauban come prototipo e modello per tutta l'architettura militare Sei e Settecentesca europea. Tuttavia essa può comunque testimoniare la ripresa degli stilemi fortificatori europei operata da Pietro il Grande e dal Trezzini a San Pietroburgo. K. Malinovskij, *Domenico Trezzini: vita e opere*, in Lugano 1994, p. 53.

tra la prima architettura pietroburghese e quella olandese, come l'utilizzo di tecniche di bonifica tipiche dei *polder* nelle urbanizzazioni di Domenico Trezzini notato da Navone<sup>26</sup>, pochi<sup>27</sup> ancora hanno portato all'attenzione la straordinaria somiglianza, che sembra andare ben oltre una semplice ripresa a scopo funzionale, tra la fortezza dei santi Pietro e Paolo di Pietroburgo (fig. 7) e le cittadelle fortificate olandesi seicentesche, come quella di Naarden (fig. 8), costruita tra il 1678 ed il 1688 su progetto del francese Bombelle e tutt'oggi ancora splendidamente conservata<sup>28</sup>. Sebbene non si possano paragonare le due fortezze da un punto di vista tipologico – quella dei Santi Pietro e Paolo è nata come avamposto militare mentre Naarden è un insediamento civile peraltro ben più vecchio dei suoi stessi bastioni<sup>29</sup> – è stupefacente come, oltre alla forma ad esagono allungato, venga ripresa, quasi in maniera pedissequa, anche la posizione nonché le forme della chiesa, il cui campanile con guglia in facciata segna il centro del forte. La fortezza dei Santi Pietro e Paolo fu ricostruita nel 1706 secondo un progetto elaborato congiuntamente da Domenico Trezzini e Pietro il Grande. Nel 1712 poi si decise di sostituire la provvisoria chiesa lignea con l'attuale in muratura, progettata ancora da Trezzini. Durante il viaggio in Europa del 1716 Pietro il Grande visitò la cittadina di Naarden con i suoi bastioni, a pochi chilometri dall'amata Amsterdam,<sup>30</sup> e non è improbabile che già durante la Grande Ambasceria, quando per cinque mesi soggiornò nella città olandese per cinque mesi tra il 1697 ed il 1698, egli si sia recato in questi luoghi.

Dunque il primo nucleo di Pietroburgo si sviluppa attorno ad una presenza, quella della fortezza dei Santi Pietro e Paolo, che palesa chiaramente la grande ammirazione Pietro il Grande verso la cultura e l'architettura olandese e, in un certo senso, anticipa quello che sarà il suo grandioso piano di costruzione della nuova Amsterdam sulle foci della Nevà.

Ma torniamo ai progetti del 1706, usualmente ritenuti frutto della collaborazione tra il Trezzini e Pietro il Grande<sup>31</sup> (fig. 9): essi ci possono far capire quanto tali schemi rispondessero alla specificità del sito e rispecchiassero le funzioni della fortezza. Può apparire di primo acchito singolare, nonché di un certo distacco dai modelli europei, l'asimmetria dell'impianto. Ciò risponde alla doppia funzione difensiva con cui venne progettata la fortezza dei Santi Pietro e Paolo. Essa doveva in primo luogo resistere agli attacchi terrestri da nord, da cui l'esigenza del *kronwerk* sulla terraferma, e di rivellini e controguardie a difesa rispettivamente delle cortine e dei bastioni a settentrione. In secondo luogo, ma non secondariamente, essa avrebbe dovuto impedire ai vascelli svedesi la risalita della Nevà ed è per questo motivo che sui sedimenti sabbiosi a sud-ovest, cioè verso la foce del fiume, si decise la costruzione di un ulteriore corona a difesa del baluardo sud-occidentale teoricamente il più esposto. Dalla doppia funzionalità dipendono anche una serie di particolari più microscopici che andremo ora ad individuare e spiegare.

Può risultare ancora evidente a occhi attenti che i bastioni settentrionali sono muniti di orecchioni: su entrambi gli angoli quello centrale mentre solo sull'angolo verso nord i due laterali. Meno evidente è forse una piccola differenza nelle inclinazioni dei fianchi: quelli verso la terra risultano quasi perpendicolari alle rispettive cortine mentre quelli verso il fiume formano angoli più ampi.

Ancora una volta per la tipologia di attacco che poteva venire da nord, un attacco da terra con reggimenti di fanteria, cavalleria e artiglieria, risultava fondamentale la protezione delle cortine e dei fianchi dei bastioni con un cannoneggiamento radente, motivo per cui i fianchi erano quasi perpendicolari alle cortine. I cannoni preposti a questo erano disposti esclusivamente nei fianchi ed

<sup>26</sup> Navone 1994, p. 87.

<sup>27</sup> S. Gorbatenko, *Novyj Amsterdam: Sankt-Peterburg i arhitekturnye obrazy Niderlandov / New Amsterdam: St. Petersburg and architectural images of the Netherlands* (testo in russo e inglese), Pečatnyj Dvor, San Pietroburgo 2003, pp. 146-50.

<sup>28</sup> Sulla cittadella di Naarden si vedano Fara 1993, p. 91 e Fara 1989, pp. 123-24.

<sup>29</sup> Devo questa considerazione a Dimitrij Švidkóvskij.

<sup>30</sup> Gorbatenko 2003, pp. 94-96.

<sup>31</sup> Attualmente non si è in grado di stabilire, purtroppo, quanto il Trezzini abbia influito su tale progetto. Rimane infatti il sospetto che egli si limitasse a tradurre sul piano esecutivo le scelte operate da altri specialisti militari, a noi ignoti, o, più probabilmente, dallo stesso Pietro. Su questo punto si veda Navone 1999.

era estremamente importante poterli proteggere tramite l'edificazione di orecchioni. Tali opere, che rimandano alla cultura fortificatoria italiana del Cinquecento, erano altresì elementi su cui basare il fuoco di rovescio, per prendere il nemico alle spalle nel qual caso avesse praticato una breccia nella cortina<sup>32</sup>. È evidente che questa situazione ben difficilmente si sarebbe potuta verificare sui lati meridionali della fortezza dove le mura davano direttamente sulla Nevà.

A questi ultimi bastioni, abbiamo visto, era affidato invece il compito di far fronte alle temibili incursioni navali svedesi, potendo quindi far fuoco direttamente sui vascelli – obiettivi questi più consistenti di fanti o cavalieri e sui quali era quindi possibile puntare all'abbattimento. A questo scopo i fianchi formavano angoli più ampi con le cortine nelle quali venivano posizionate numerose altre bocche da fuoco, come possiamo vedere da un acquerello del 1780 (fig. 10). Quest'immagine dimostra anche che tali bocche da fuoco, che si aprono lungo tutta la cortina orientale mentre solo per metà su quella occidentale, sono ancora quelle del primo progetto petrino dato che sono del tutto assenti ove la cortina era coperta da quella corona protettiva progettata ma mai edificata.

La Fortezza dei Santi Pietro e Paolo, in conclusione, rimane sicuramente l'opera d'architettura militare più importante ed ardita di Pietro il Grande. Essa testimonia una progettazione fine ed estremamente attenta alle esigenze contingenti, frutto sicuramente dell'appoggio di un tecnico esperto, quale era Domenico Trezzini, ma è anche il risultato di un sovrano assai preparato, a cui le questioni fortificatorie dovevano essere più che familiari.

### 1.2.2. La creazione della marina e l'Ammiragliato

Il corpo della marina fu, a tutti gli effetti, una creazione di Pietro il Grande. Prima di lui non solo la Russia non aveva un corpo dell'esercito dedicato alla navigazione ma nemmeno uno sbocco sul mare, stretta a nord dai domini svedesi e a sud dai turchi. La navigazione non era comunque sconosciuta ma era praticata solamente quella di tipo fluviale a remi. I russi, quando Pietro salì al trono, non conoscevano il mare e non avevano nessuna dimestichezza con la navigazione a vela in acque profonde. In questo senso Pietro non fu solo il creatore della marina ma, a buona ragione, lo si può considerare anche il primo marinaio russo della storia.

L'amore di Pietro per la navigazione nacque da molto giovane quando, come molti moscoviti, la praticava sui fiumi e nei laghi intorno alla capitale. In ogni caso esso è indiscutibilmente legato al ritrovamento, fatto dallo stesso zar nel 1688 nelle tenute imperiali di Izmajlovo, di una piccola imbarcazione di origine inglese. Probabilmente con l'ausilio di alcuni suoi amici della Neméckaja Slobodà, Pietro restaurò il natante e da allora non se ne separò mai. Quando, una volta conquistato lo sbocco sul Mar Baltico, la capitale dell'Impero venne spostata a Pietroburgo (1712), quando il numero di navi prodotte dai cantieri navali russi s'era notevolmente accresciuto, anche la piccola imbarcazione venne trasportata nelle acque della Nevà e divenne il Nonno della Flotta (*Déduška flòta*).<sup>33</sup> Celebrato da molti scrittori del tempo il Nonno della Flotta fu sempre usato da Pietro, specialmente nei ricevimenti e nelle feste ufficiali egli, ed i suoi ospiti, usava spostarsi su questa piccola imbarcazione. I numerosi panorami di Pietroburgo, incisi durante il regno di Pietro, non mancano mai di raffigurare grandi vascelli sulle acque della Nevà; fra di essi è possibile scorgere una piccola imbarcazione ai cui comandi è lo stesso zar (fig. 11).

L'esigenza di costruirsi una flotta che potesse difendere le conquiste costiere fatte dall'esercito russo dovette palesarsi, come s'è già accennato, dopo la prima campagna di Azov (1695). Lo stesso anno a Preobraženskoe vennero costruite 22 galere che, trasportate a Voroněž per essere assemblate, furono varate nell'aprile 1696. In quello stesso periodo, nei cantieri di Voroněž,

<sup>32</sup> Fara 1989, pp. 124-25.

<sup>33</sup> M. Sarantola-Weiss, *Peter the Great's first boat. "Grandfather of the Russian Navy": a symbol of petrine influence in Imperial Russia*, in *A window on Russia: Papers from the V International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia*, Gargnano, 1994, a cura di M. Di Salvo, L. Hughes, La Fenice Edizioni, Roma 1996, pp. 37-41.



lavorarono pure alcuni mastri veneziani che, su esplicita richiesta di Pietro il Grande, furono inviati in Moscovia dalla Serenissima – la quale conservava ovvi interessi nel contrastare, in tal maniera indirettamente, il comune nemico turco – nell’ambito di un vasto programma, elaborato dallo zar, che vide il finanziamento per 50 giovani russi, 28 dei quali finirono proprio nell’Arsenale veneziano, di soggiorni oltre confine per svolgere l’apprendistato in vari tipi di mestieri, tra cui la costruzione di vascelli<sup>34</sup>. Per poter utilizzare questa forza in battaglia Pietro dovette preventivamente stilare un documento in 15 articoli, intitolato *Sull’ordine del servizio navale*, in cui stabilire alcune regole generali – le bandiere segnale, le lanterne di comunicazione e, ovviamente, multe per le infrazioni delle regole<sup>35</sup>. Anche grazie a queste accortezze la campagna ebbe successo ed i conseguenti festeggiamenti videro la comparsa, per la prima volta, di emblemi e simboli marini e navali, così comuni nella futura retorica del potere petrino<sup>36</sup>.

Quando Pietro il Grande arrivò nei pressi di Amsterdam con la Grande Ambasceria non volle prendere sistemazione nella capitale olandese bensì nella limitrofa cittadina di Zaandam, un porto di marinai e costruttori di navi di cui aveva sentito molto parlare dai suoi amici della Neméckaja Slobodà. Qui sotto il falso nome di Pëtr Michàjlov si fece assumere a lavorare nei cantieri della Compagnia delle Indie Orientali e, dopo qualche mese, ne uscì con la qualifica di “maestro d’ascia”<sup>37</sup>. Nella medesima maniera fece quando la *Grande Ambasceria* sbarcò a Londra. Per tutto il tempo in cui rimase in Inghilterra lavorò assiduamente nei cantieri navali di Deptford, visitò il porto di Portsmouth e assistette alle esercitazioni ed alle manovre della marina britannica<sup>38</sup>. Inoltre, sia in Olanda che in Inghilterra, Pietro reclutò una quantità impressionante di persone a prendere servizio presso lo stato russo di cui, una buona parte, erano specialisti della costruzione navale, ammiragli e semplici marinai.

Un grosso problema per la costituzione di una flotta potente in Russia era infatti quello della mancanza di personale qualificato. Per questo Pietro stanziò fondi per ciò che oggi definiremmo delle borse di studio da assegnarsi a russi volenterosi per compiere programmi di apprendistato all’estero, specialmente in Olanda, Inghilterra e a Venezia. Nonostante la buona volontà dello zar – e nonostante il carattere coercitivo che queste “borse di studio” avevano – i risultati furono assai scarsi, numerose ne sono le testimonianze. I russi erano talmente riluttanti verso il mare che, scrive Pietro dall’Olanda nel 1697, i primi inviati “hanno imparato ad usare il compasso ed ora vogliono tornare a Mosca senza essere stati in mare. Pensano che questo era tutto quello che c’era da fare.”<sup>39</sup> Poche furono le eccezioni tanto che, quei russi che superarono la naturale avversione al mare, assunsero in breve alte cariche all’interno della marina. Uno di questi fu Kònon Nikitič Zòtov cui Pietro scrisse per congratularsi per il successo del suo apprendistato in Inghilterra “Credo di poter dire di non aver avuto alcuna richiesta da un singolo russo. Tu sei il primo, per uno che sente molto raramente ciò che ogni giovane lascia nella compagnia del divertimento auguro di sentire il suono del mare della propria volizione”. In seguito, nel 1715, Zòtov venne inviato in Francia a osservare e descrivere tutto quanto perteneva alla flotta in mare e in porto, per ottenere traduzioni e libri, acquisire esperienza pratica e fungere da supervisore degli apprendisti russi in Francia. Una volta

<sup>34</sup> I.S. Šarkova, *Rossija i Italija: torgovye otnošenija XV – pervoj četverti XVIII v. [Russia e Italia: rapporti commerciali dal XV alla prima metà del XVIII secolo]*, Nauka, Leningrad 1981, pp. 94-97.

<sup>35</sup> Hughes 1998, pp. 81-82.

<sup>36</sup> R. Wortman, *Scenarios of power. Myth and ceremony in Russian Monarchy*, Princeton 1995, vol. I, pp. 42-44; Hughes 1998, pp. 81, 87.

<sup>37</sup> V.F. Levnison-Lessing, *Pervoe putešestvie Petra I za granicu [Il primo viaggio di Pietro I oltre confine]*, in *Russkoe iskusstvo barokko. Materialy i issledovanija [L’arte russa del barocco. Materiali e ricerche]*, a cura di T.V. Alekseeva, Nauka, Mosca 1977, p. 5; J. Scheltema, *Anedoctis historiques sur Pierre-le-Grand et sur ses voyages en Hollande et a Saandam dans les anees 1697 et 1717*, Lausanne 1842. Rimando inoltre alle principali monografie su Pietro: E. Schuyler, *Peter the Great: emperor of Russia. A study of historical biography*, New York 1884, vol. I, pp. 287-98; Hughes 2003, pp. 55-6; Ključevskij 1983, p. 24; Massie 1985, pp. 165-68.

<sup>38</sup> Schuyler 1884, vol. I, pp. 299-310; Hughes 2003, pp. 62-63; Ključevskij 1983, p. 25; Massie 1985, pp. 180-182, 185-186.

<sup>39</sup> Hughes 1998, p. 84.

tornato in Russia partecipò alla stesura dello Statuto Navale, ricevette inoltre il titolo di ammiraglio e fu anche autore di numerosi libri sui segnali navali, esercizi e comando delle flotte<sup>40</sup>.

L'esperienza maturata in Olanda e Inghilterra nel 1697-98 fu fondamentale per la fondazione di Pietroburgo quanto per la condotta della Guerra del nord. Sebbene nella prima fase della guerra contro gli Svedesi – gli anni dal 1700 al 1710 – la flotta ebbe scarsa importanza essa fornì appoggio durante la conquista di Pietroburgo e delle coste adiacenti. Per poter pattugliare questo punto terminale del Golfo di Finlandia Pietro stabilì ancora nel 1703 una base navale nell'isola di Kronstadt, di fronte a Pietroburgo. Sempre in quest'ottica ritenne più convenienti spostare il grosso dei cantieri navali proprio vicino alla nuova Fortezza dei Santi Pietro e Paolo.

La posizione dei nuovi cantieri navali, il cosiddetto Ammiragliato, dipese da ragioni di tipo navale e militare. Navale perché le navi costruite a Olonéc e nei cantieri del Lago Ládoga per poter immettersi nel Golfo di Finlandia dovevano affrontare un viaggio non lungo ma assai pericoloso. Le acque del Lago Ládoga, così come in parte anche quelle della Nevà, erano infatti particolarmente paludose e infide ed un gran numero di navi russe andarono alla deriva appena varate. Spostando i cantieri più a valle, sul sito di Pietroburgo, si sarebbe eliminato il problema creando un collegamento diretto con la base avanzata dell'isola di Kronstadt. Militari, poi, perché il sito di Pietroburgo costituiva un nodo assai delicato delle nuove conquiste petrine. Qui il pericolo maggiore era costituito dalle temibili incursioni navali dei vascelli svedesi che, risalendo la Nevà e navigando via fiume, potevano entrare fin nel cuore del territorio russo. Era assolutamente necessaria quindi una difesa efficace della foce del fiume. L'Ammiragliato quindi venne costruito con l'intenzione di farci non solo dei semplici cantieri navali ma una vera e propria seconda fortezza, coordinata con la Fortezza dei Santi Pietro e Paolo.

Dei due rami in cui si divideva la Nevà dopo la Fortezza dei Santi Pietro e Paolo solamente quello meridionale era navigabile dalle grandi imbarcazioni – la cosiddetta *Bol'saja Nevà*. La posizione data all'Ammiragliato, proprio all'inizio di questo ramo meridionale della Nevà dipese anche dall'andamento dei fondali in questo specifico punto (fig. 12), la cui bassa profondità permetteva il varo ed il ricovero delle imbarcazioni<sup>41</sup>.

Anche nella costruzione dell'Ammiragliato Pietro il Grande fu coinvolto in prima persona. Si è conservato infatti un progetto con sue indicazioni autografe che si pensa essere anch'esso di sua mano (fig. 13). Esso mostra un grande edificio a forma di "P" russa (II) all'interno del quale sono identificati altre fabbriche minori; il tutto corredato da minuziose descrizioni sulle varie funzioni da assegnare alle varie parti. Nonostante oggi l'Ammiragliato petrino sia stato soppiantato da un monumentale complesso del primo Ottocento, le sue forme sopravvivono attraverso le stampe dell'epoca. Oltre a mostrare alcune importanti novità dal punto di vista architettonico, come la scansione dei muri in paraste, forse la prima in un edificio civile russo, esso ci riporta la chiara impronta del progetto petrino. Non solo. Se lo vogliamo confrontare con il quartier generale della Compagnia delle Indie Orientali (figg. 14, 15)<sup>42</sup>, dove Pietro lavorò come maestro d'ascia, troviamo una somiglianza straordinaria.

Dopo la decisiva vittoria sull'esercito svedese a Poltava (1709), nella profonda Ucraina, ed il consolidamento dei nuovi domini russi sulle coste meridionali del Baltico negli anni successivi la guerra si spostò sul piano navale e, le navi prodotte nell'Ammiragliato e negli altri cantieri navali russi vicini, fecero la differenza. Ovviamente anche nella produzione di navi Pietro fu investito in prima persona, com'era nella sua indole. Di ritorno dall'Olanda portò con sé numerosi disegni tecnici di navi prodotte dai cantieri in cui aveva lavorato<sup>43</sup>; di sovente, poi, egli si produceva anche in schizzi per poter spiegare il lavoro agli operai dell'Ammiragliato con cui aveva sempre un

<sup>40</sup> Hughes 2003, pp. 84-85.

<sup>41</sup> Egorov 1969, p. 8.

<sup>42</sup> Gorbatenko 2003, pp. 156-60.

<sup>43</sup> N.I. Tarasova, "Sii veščii sut' dlja rossijanina dragocenny..." ["Queste cose sono per la ricchezza dei russi..."], in *Osnovatel'ju Peterburga*, Catalogo della mostra, Ermataže, San Pietroburgo 2003, pp. 45-47.



rapporto diretto; infatti quando si trovava a Pietroburgo si recava sempre a lavorare nei cantieri navali con la sua qualifica di maestro d'ascia. Questo lo fece fino alla vecchiaia<sup>44</sup>.

Anche grazie alla sua dedizione, per tutti gli anni '10 del XVIII secolo, e in parte anche oltre, la flotta imperiale russa conseguì importanti successi su quella svedese. Sua sicuramente fu l'intuizione che in un mare dai bassi fondali, come era il Mar Baltico nei pressi del Golfo di Finlandia, sarebbero state determinanti più che i grandi vascelli le galee, navi più piccole, rapide e dal basso pescaggio, prodotte in massa dai cantieri dell'Ammiragliato. Nella grande vittoria di Capo Hängo, il 27 luglio del 1714, i russi schierarono solamente 20 vascelli da guerra e ben 200 galee contro una flotta svedese pari nel totale delle unità ma a numeri invertiti<sup>45</sup>. Riscontro di questa caratteristica della flotta russa del mar Baltico si può trovare anche nel censimento delle navi, fatto al momento della morte di Pietro (1725): essa contava, oltre a 36 navi di linea, 16 fregate, 70 vascelli e 280 galee<sup>46</sup>.

Intorno ai primi anni '20 i progressi fatti dalla flotta russa cominciarono anche a preoccupare gli stati europei, soprattutto coloro che, fino ad allora, avevano prestato aiuto a Pietro in funzione anti-svedese vendendo vascelli, personale e conoscenze. Primi tra tutti furono gli inglesi, uno dei quali riportava:

Se noi non prendiamo misure contro lo sviluppo della Flotta Russa dovremmo presto pentircene. Non molto tempo fa lo zar ha affermato che la sua flotta e la Flotta Britannica sono le migliori nel mondo. Se noi ora schieriamo la sua flotta al di sopra delle flotte di Francia e Olanda, perché non potremmo presumere che nel tempo di pochi anni egli dichiarerà la sua flotta essere uguale alla nostra o anche meglio?<sup>47</sup>

### 1.3. Riforme sociali e urbanistica: la pianificazione di Pietroburgo

Con lo stabilizzarsi della situazione nella Guerra del Nord, dopo la decisiva vittoria di Poltava (1709), e con lo spostarsi del teatro della battaglia sui mari, poté partire con un più deciso vigore la costruzione della nuova città, destinata a divenire, quando tra il 1712 e 1713<sup>48</sup> vi venne trasferita la corte e, conseguentemente, anche i principali uffici governativi, la nuova capitale. Gli storici tutt'oggi non concordano circa la questione se Pietro il Grande, quando nel 1703 e negli anni seguenti impiantò sul delta della Nevà una piccola colonia, composta principalmente da soldati e dagli operai dell'Ammiragliato, egli avesse già in mente di fondarvi una grande città, una capitale.

Alcuni sostengono che Pietro non avesse una particolare predilezione per il Mar Baltico piuttosto che per Mar Nero e che, solamente dopo aver perso la città di Azov nella disastrosa campagna contro i Turchi sul Pruth nel 1711, egli si decise per il primo, trasferendovi la corte a Pietroburgo l'anno seguente<sup>49</sup>. Nonostante le due situazioni fossero molto diverse – sul Mar Baltico quello russo non era un semplice stretto affaccio su un mare chiuso e dominato completante dal nemico, com'era invece sul Mar Nero – e nonostante Pietro avesse una particolare predilezione per il delta della Nevà, “il mio paradiso” lo chiamava, ancora non conosciamo le sue reali intenzioni nei primissimi anni di Pietroburgo. Sicuramente a favore di un Pietro il Grande già consapevole del futuro ruolo

<sup>44</sup> Sulle abitudini di Pietro quando risiedeva a San Pietroburgo si veda il cap. 4. *L'imperatore a San Pietroburgo*, in Massie 1985, pp. 671-93.

<sup>45</sup> Hughes 2003, p. 136.

<sup>46</sup> Hughes 1998, p. 82.

<sup>47</sup> Cito in *ivi*, p. 87.

<sup>48</sup> Tutt'oggi gli storici non sono concordi su quale delle due date sia da considerarsi l'ufficiale trasferimento della capitale. In effetti un vero e proprio atto ufficiale non ci fu. Solamente Pietro decise di trasferirsi e, con lui, furono praticamente costretti ad andare a risiedervi tutti i principali uffici amministrativi nonché coloro che desideravano continuare prendere parte ai giochi di potere in atto.

<sup>49</sup> Questa tesi è stata sostenuta dal prof. Gianfranco Giraudo durante la presentazione del libro di Lindsey Hughes, *Pietro il Grande*, Einaudi, Torino 2003, tenutasi il 3 marzo 2004, Telecom Center, Venezia.

centrale di Pietroburgo intorno agli anni della sua fondazione è la costruzione del Giardino d'Estate, i cui lavori iniziarono già nel 1704<sup>50</sup>.

Di fatto la creazione della nuova città iniziò in maniera intensiva e programmata dopo il 1710, vale a dire dopo la presa di Vyborg, poco più a nord di Pietroburgo, e con la creazione quindi di un saldo avamposto a difesa della nuova città.

### 1.3.1. Le prime pianificazioni

Malgrado l'esistenza di diversi disegni e di alcune piante la maggior parte degli autori è concorde nell'affermare che non vi fu un vero proprio piano urbanistico regolante la costruzione di Pietroburgo nei primi dieci anni della sua esistenza – cioè grossomodo dal 1703 al 1712.<sup>51</sup> Tuttavia non va trascurata una certa logica intrinseca i primi insediamenti sul delta della Nevà e acutamente rilevata per la prima volta da Iogànsen.<sup>52</sup> Dati gli insediamenti militari della fortezza dei Santi Pietro e Paolo e dell'Ammiragliato, quindi i rispettivi insediamenti civili alle loro spalle, si venne a delineare un asse che, da sud-ovest a nord-est, taglia obliquamente il delta della Nevà. Ciò dovette essere oltremodo sottolineato dalle alte guglie posizionate al centro dell'Ammiragliato e sulla chiesa dei Santi Pietro e Paolo – prima su quella lignea e conseguentemente su quella in pietra – all'interno della fortezza. Rispetto a questo asse le tenute di Pietro e di Menšikov si disposero simmetricamente, l'una lungo la riva meridionale del fiume, proprio dove la Fontanka si immette nella Nevà, l'altra sull'isola Vasil'evskij. Così le residenze dello zar e del governatore di Pietroburgo, ben distinte dai primi insediamenti militari, operai e mercantili, segnavano i confini della parte centrale e pubblica della città.

Se, come in effetti pare sostenere Iogànsen, vi fu una primitiva idea urbanistica dietro questa l'assetto testé delineato, questa dovette in ogni caso essere espressa solamente a livello grafico, se non semplicemente orale, senza che ad essa dovessero necessariamente seguire piani dettagliati ed una legislazione *ad hoc*. Essa potrebbe essere stata una semplice disposizione per dare al neonato insediamento un efficace assetto di massima durante i convulsi anni della Guerra del Nord. Per l'elaborazione dei primi reali piani urbanistici, associati ad un'appropriata legislazione, bisognerà attendere gli anni '10 del secolo XVIII e, con una maggiore intensità, la loro seconda metà.

L'impegno legislativo di Pietro il Grande in materia di urbanistica va fatto in ogni caso risalire ad un periodo anteriore le prime pianificazioni di Pietroburgo. Una serie di decreti, emanati a Mosca dal 1700 al 1705, comprendeva alcune regole più che meramente architettoniche o urbanistiche di semplice decoro urbano<sup>53</sup>.

Diversi dei punti contenuti in quel decreto vennero ripresi allorquando Pietro, nel 1714, si accinse ad emanare un *ukaz* espressamente dedicato alla costruzione di Pietroburgo. Eccone un estratto:

1. Sull'Isola di Città [il rione Pietroburgo dietro la Fortezza dei Santi Pietro e Paolo] e sull'Isola dell'Ammiragliato a Pietroburgo, così come sulle rive della Grande Nevà e dei suoi bracci più importanti, sono proibiti gli edifici in legno. [...] A eccezione delle due isole summenzionate e degli argini, si può usare il legno per gli edifici e l'architetto Trezzini ne fornirà i progetti. I tetti verranno coperti con due

<sup>50</sup> S. Androsov, *San Pietroburgo, Pietrogrado, Leningrado*, Venezia 2002, p. 305, sostiene che il giardino sarebbe contemporaneo alla fondazione della fortezza dei Santi Pietro e Paolo. Comunque il trasporto di fiori da Mosca per adornare il giardino d'Estate sono testimoniati già dal 1704 ed i lavori per le prime fontane partirono nel 1706.

<sup>51</sup> S.P. Luppov, *Istorija strojitel'stva Peterburga v pervoj četverti XVIII veka* [Storia della costruzione di Pietroburgo nel primo quarto del secolo XVIII], Leningrado 1957, pp. 15-22.

<sup>52</sup> M.V. Iogansen, *K voprosu ob avtore general'nogo plana Peterburga petrovskogo vremeni* [Sulla questione a proposito dell'autore del piano generale di Pietroburgo del tempo petrino], in *Ot Srednevekov'ja k Novomu vremeni. Materialy i isslefovanija po russkomu iskusstvu XVIII-XIX*, a cura di T.V. Alekeeva, Nauka, Mosca 1984, p. 57.

<sup>53</sup> Luppov 1957, p. 47; Navone 1994, p. 82, n. 10; J. Cracraft, *Pietro il Grande e l'edificazione di San Pietroburgo*, in Lugano 1994. Testimoniato in *Opisanie Sanktpeterburga i Kronšlota v 1710-m gg.*, in "Russkaja Starina", vol. XXXVI, 1882, pp. 33-60, 293-312.

- strati di zolle appoggiati su travetti con nervature incrociate (non su canniccio o assi) o con tegole. Non è consentito nessun altro tipo di copertura del tetto, pena un'ammenda cospicua. Ai bordi delle strade dovranno ergersi direttamente le case, non le stacciate o le scuderie.
2. [...] Considerato che l'opera di costruzione procede molto lentamente, in quanto è difficile avvalersi di bravi muratori e di altri artigiani del mestiere anche se il salario è buono; per questa ragione, tutti gli edifici in pietra di qualunque tipo sono proibiti nell'intero stato per alcuni anni, fino a che la costruzione [quella della città di Pietroburgo] non sia abbastanza progredita, pena confisca della proprietà dei trasgressori e l'esilio. [...]
  3. Si ordina quanto segue: non si darà inizio a nessun edificio di abitazione a Pietroburgo tra adiacenti spazi retrostanti le case fino a che non siano completamente costruite le strade principali e secondarie. [...] Non si possono costruire scuderie o fienili che si aprano sulla strada. [...] Lungo le strade principali e secondarie, tutto deve essere riempito con abitazioni, come è stato ordinato. Nei luoghi in cui, come ordinato in decreti precedenti, si possono costruire le case in legno, esse devono essere fatte in tronchi squadrati [...] le pareti devono essere ricoperte di assi e verniciate in rosso o dipinte come se fossero mattoni.<sup>54</sup>

L'editto venne scritto dallo stesso Trezzini ma, come sempre, la collaborazione di Pietro il Grande dovette essere assidua. Contro la comune usanza russa di costruire in legno Pietroburgo avrebbe dovuto essere una città di pietra, le cui strade sarebbero state nobilitate dal susseguirsi delle decorose facciate dei palazzi, ancora una volta contrariamente all'usanza russa che prevedeva di costruire la facciata principale della casa verso il cortile interno. Queste le intenzioni che traspaiono dal decreto.

A questo *ukaz* fecero seguito i primi veri piani di inurbamento, anch'essi elaborati da Domenico Trezzini. Dopo un primo progetto per la pianificazione dell'isola di Kronstadt<sup>55</sup>, poco al largo di Pietroburgo – progetto che pone anche la questione se Pietro volesse forse creare una città-isola – (fig. 16), nel 1712 fu pianificato il quartiere della Moskòvskaja Storonà, così chiamato perché in quel luogo giungeva la strada da Mosca<sup>56</sup>. Intorno al 1715 Pietro dovette cambiare ancora una volta idea orientandosi nuovamente verso un progetto di una città sull'isola. Questa volta però fu scelta l'isola Vasil'evskij, di gran lunga più comoda e vicina agli insediamenti preesistenti (fig. 17)<sup>57</sup>.

Tutti questi piani, di mano del Trezzini, si strutturano sulla base di una rete di strade rettilinee a maglia ortogonale regolare che formano degli isolati dalla forma rettangolare allungata. E' questo particolare che ha fatto ipotizzare ad alcuni che tale forma degli isolati sia stata mutuata dalle tecniche di bonifica utilizzate, simili a quelle dei *polder* olandesi<sup>58</sup>. In questo reticolo le piazze venivano ricavate semplicemente eliminando più isolati e creando grandi spazi quadrati. Un tale tipo di progettazione era tutt'al più sconosciuta nelle città russe, composte da complicati reticoli di strade irregolari e pianificate secondo il modello di espansione ad anelli concentrici. Il confronto con il piano di Mosca del 1739 può confermare ciò (fig. 18)<sup>59</sup>.

Inoltre nel piano per l'isola Vasil'evskij si constata la presenza di canali che la solcano da parte a parte. Anche questo è un chiaro riferimento all'amore di Pietro per l'Olanda ed alla sua volontà di creare sulle rive del Baltico una sorta di "nuova Amsterdam", una grande città portuale e mercantile in cui le principali vie di comunicazione e di transito delle merci sarebbero state vie d'acqua.

Il ricorso a strutture a maglia ortogonale fortemente regolari denotano l'idea che Pietro il Grande aveva del nuovo tipo di società ordinata e fortemente irregimentata. Alcuni storici hanno anche sottolineato come la passione di Pietro per la marina e per la navigazione possa essere letta come una chiara metafora della Russia che egli voleva creare. La nave, quindi, diveniva per Pietro il simbolo di una struttura perfettamente organizzata al suo interno, i cui compiti erano rigidamente

<sup>54</sup> Citato in W. Marshall, *Pietro il Grande e la Russia del suo tempo*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 136, n. 9.

<sup>55</sup> Luppov 1957, pp. 25-27.

<sup>56</sup> Luppov 1957, pp. 26-27, 51; Navone 1994, p. 87.

<sup>57</sup> Luppov 1957, pp. 35-45, 52-53; Navone 1994, p. 86; Iogansen 1984a, pp. 50-72.

<sup>58</sup> Navone 1994, p. 87.

<sup>59</sup> Per un primo approccio alla storia urbanistica di Mosca e per la città russa in genere rimando a V. Quilici, *Città russa e città sovietica. Caratteri della struttura storica. Ideologia e pratica della trasformazione socialista*, Mazzotta, Milano 1976, pp. 17-63; G. Giraud, *La città russa*, in *Modelli di città*, a cura di P. Rossi, Einaudi, Torino 1978, pp. 419-438.



suddivisi in maniera razionale, secondo le competenze di ciascun componente: una società ideale la cui forma di organizzazione e di sfruttamento della conoscenza era asservita allo scopo comune del dominio degli elementi naturali<sup>60</sup>.

Il risultato legislativo di questa aspirazione è sicuramente la Tavola dei Ranghi, pubblicata nel 1722. Con essa Pietro il Grande volle dare una struttura sociale molto ben definita, in cui i ceti, i ranghi per l'appunto, erano rigidamente ordinati secondo una classifica che dal servo della gleba portasse ai massimi vertici della società. La tavola si componeva di due graduatorie parallele, una militare ed una civile, entrambe articolate in 14 gradini, a ciascuno dei quali era applicato un certo titolo. Ad ogni posizione militare ve n'era una corrispondente civile e, tra le due, avrebbe avuto precedenza il grado militare – altro chiaro segno dell'importanza data da Pietro, lui stesso soldato, ai militari nella sua idea di società.

Anche tale riforma non fu priva di riflessi architettonici, oltre che urbanistici. I progetti per le molte case-tipo che Trezzini, ma anche altri architetti come Le Blond, disegnarono per diversi ceti sociali (figg. 19-21), sebbene elaborate tra il 1714 ed il 1717, quindi prima della stesura della Tavola dei Ranghi, vanno inequivocabilmente nella stessa direzione. In tal modo gli appartenenti allo stesso rango o ceto sociale potevano ricorrere, comprandoli, a questi progetti per la costruzione della propria dimora – non senza la possibilità di apportarvi alcune modifiche preventivamente approvate. L'associazione di queste case-tipo con i piani urbanistici dal massiccio ricorso alla maglia ortogonale, avrebbero dovuto dare alla città un aspetto assolutamente ordinato, per non dire reggimentato, in cui nulla fosse lasciato al caso ma, anzi, tutto fosse assolutamente chiaro, trasparente e non soggetto ad equivoci.

### 1.3.2. La piazza della Trinità

Mentre però Pietro il Grande andava elaborando per tutta la prima metà degli anni dieci del XVIII questi piani, non senza ripensamenti e cambi di rotta, la città andò sviluppandosi in maniera pressoché spontanea sull'isola Pietrogràdskij, o della città, situata alle spalle della fortezza dei Santi Pietro e Paolo. E' proprio nello spazio appena adiacente la piazzaforte che si formò la prima importante piazza cittadina, la piazza della Trinità, fulcro e centro della vita sociale, politica ed economica della prima Pietroburgo. L'analisi della sua struttura, mai del tutto pianificata ma non esente da un certo orientamento di massima, può darci utili indicazioni e fornire la base per lo sviluppo del discorso a proposito di quella che sarà poi la nuova piazza cittadina: la Strélka dell'isola Vasil'evskij.

La piazza (fig. 22) non si affacciava per il suo lato meridionale direttamente sulla Nevà. Verso nord era limitata dal Gostinnyj Dvor, un edificio quadrilatero porticato all'esterno e, molto probabilmente, anche all'interno, dove vennero ospitate le botteghe del primo mercato stabile di Pietroburgo. Ad occidente, probabilmente anche per questioni strategiche, la piazza non era praticamente risolta, dando direttamente sulla fortezza e sul *kronwerk* retrostante ad essa. A oriente invece essa era chiusa dall'edificio del Senato e dei primi collegi, una costruzione a traliccio costituita inizialmente da quattro moduli identici affiancati ed in seguito più volta ampliata<sup>61</sup>. Nell'angolo nord-orientale, fra il Gostinnyj Dvor e l'edificio dei collegi era sistemata la chiesa della Trinità, il primo importante centro religioso di Pietroburgo. Dato che i lavori per la Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo si prolungarono fin dopo la morte di Pietro, in questa piccola chiesa si tennero quasi tutte le cerimonie religiose ufficiali in cui Feofan Prokopovič, il fidato nuovo rappresentante della Chiesa Ortodossa, teneva le sue orazioni. Alle spalle della piazza si estendevano i primi insediamenti civili di Pietroburgo, il cosiddetto rione Tartaro, abitato principalmente da mercanti stranieri.

<sup>60</sup> Ipotesi di Evgenij Anisimov, riportata in Hughes 1998, p. 80.

<sup>61</sup> M.V. Iogansen, *Zdanie "mazankovykh kollegij" na Troickoj ploščadi Peterburga* [L'edificio "a traliccio dei collegi" sulla piazza della Trinità di Pietroburgo], in Alekseeva 1984, pp. 73-86.

Nel complesso la situazione era quella di una larga spianata libera giusto alle spalle di una fortezza con chiesa all'interno, i cui limiti erano il grande mercato, un edificio governativo ed una chiesa in posizione un poco più accentrata ma, tutto sommato, comunque ai bordi della piazza. A sud la piazza si apriva direttamente sul fiume mentre a nord, oltre i suddetti edifici, si stendeva un quartiere di mercanti e stranieri.

A ben vedere una tale situazione, benché nella novità delle tipologie architettoniche ed edilizie in gioco, non era molto diversa dal centro moscovita, costituito dal Cremlino, cittadella fortificata contenente le cattedrali cittadine, dalla piazza rossa antistante le mura con la chiesa di San Basilio a fare da punto dominante, e dal quartiere retrostante del Kitaj gorod<sup>62</sup>. Fatta eccezione per l'edificio dei collegi – d'altro canto la stessa istituzione dei collegi era una novità petrina – possiamo certamente dire che la piazza della Trinità riprendesse il modello urbano più tipico delle antiche città russe.

### 1.3.3. Le pianificazioni dell'isola Vasil'evskij

Come s'è già accennato, attorno al 1714-15 Pietro il Grande dovette nuovamente cambiare idea a proposito del luogo ove programmare l'edificazione la sua nuova capitale. Dopo i progetti di pianificazione per l'isola di Kotlin e per la Moskòvskaja Storona i nuovi orientamenti si diressero nuovamente verso la creazione di una città isola, circondata da bastioni e percorsa al suo interno da una rete di canali. Stavolta però il luogo prescelto fu quell'isola Vasil'evskij che Pietro aveva inizialmente donato a Menšikov<sup>63</sup>, governatore di Pietroburgo, e che ora, evidentemente, rivendicava. Nel frattempo la città si era andata sviluppando attorno ai suoi due più importanti nuclei – la fortezza dei Santi Pietro e Paolo e l'Ammiragliato – popolando in maniera piuttosto spontanea, ma comunque non del tutto priva di strumenti urbanistici, le isole, per l'appunto, di Pietroburgo e dell'Ammiragliato.

La prima testimonianza della volontà di Pietro di costruire “per dei mercanti, sull'isola Vasil'evskij, edifici a traliccio o in pietra” è in un *ukaz* scritto di suo pugno, indirizzato al principe A.M. Čerkasskij, allora capo della Cancelleria degli affari cittadini, e datato 4 novembre 1715<sup>64</sup>. Qualche giorno prima, il 26 ottobre, “sua altezza [...] passeggiava in occupazioni per l'isola Vasil'evskij”<sup>65</sup>, probabilmente per effettuare un necessario sopralluogo prima di prendere la decisione definitiva. Tuttavia la decisione deve essere fatta risalire, con ogni probabilità, all'anno precedente, quando Pietro incaricò il maggiore francese Lepinasse, di effettuare un accurato rilievo dell'isola Vasil'evskij (fig. 23)<sup>66</sup>. Comunque solo nel 1715 Pietro bandì un concorso i cui partecipanti sono tradizionalmente considerati Trezzini, Mattarnovy e Härbel. A parte il primo si possono avanzare dei seri dubbi sulla partecipazione del secondo, specializzato in grotte e fontane e arrivato a Pietroburgo l'anno prima come aiuto di Andreas Schlüter, e totalmente escludere la

<sup>62</sup> Quilici 1976, pp. 40-48; Luppov 1957, p. 58.

<sup>63</sup> M.V. Iogansen ritiene che tale donazione sia da datarsi al 1707 ma K.V. Malinovskij, più recentemente, ha sottolineato invece come già un anno prima, nel 1706, Trezzini costruì il primo palazzo ligneo di Menšikov sull'isola Vasil'evskij. M.V. Iogansen, *Raboty Domenico Trezzini po planirovke i zastrojke Strelki Vasil'evskogo ostrova v Peterburge* [I lavori di Domenico Trezzini per la pianificazione e la costruzione della Strelka dell'isola Vasil'evskij a Pietroburgo], in *Russkoe iskusstvo XVIII veka. Materialy i issledovanija* [L'arte russa del XVIII secolo. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Nauka, Mosca 1973, p. 45; Iogansen 1984a, p. 57; K.V. Malinovskij, *Dominiko Trezzini [Domenico Trezzini]*, Kriga, San Pietroburgo 2007, p. 62.

<sup>64</sup> Luppov 1957, p. 36. Il testo completo è riportato in PSZ, vol. V, N.° 2951.

<sup>65</sup> *Pochodnyj žurnal Petra I za 1715* [Giornale da campo di Pietro I per il 1715], San Pietroburgo 1855, p. 73. Il passo è citato anche in Iogansen 1984, p. 61.

<sup>66</sup> Il primo a notare questo rilievo fu P.I. Petrov, *Istorija Sankt-Peterburga s osnovanija goroda do 1782* [Storia di San Pietroburgo dalla fondazione sino al 1782], San Pietroburgo 1873, p. 114. Un'analisi accurata del disegno è portata da Iogansen 1973, p. 46. T.A. Bazarova, *Plany petrovskogo Peterburga. Istočnikovedčeskoe issledovanie* [I piani della Pietroburgo], Nauka, San Pietroburgo 2003, pp. 227-232.

presenza del terzo, giunto in Russia solamente nel 1719<sup>67</sup>. In ogni caso tali progetti non soddisfarono lo zar che, verso la fine dello stesso anno, si rivolse nuovamente all'oramai fidato Trezzini<sup>68</sup>.

Tutto ciò fu piuttosto noto ai contemporanei. In una delle prime descrizioni di Pietroburgo, edita nel 1718 in lingua tedesca, si dice infatti:

Questa [l'isola Vasil'evskij] più grande e, si può dire, migliore isola sua altezza lo zar inizialmente donò al principe Menšikov, il quale la occupò per vivere con la propria servitù. Ma in seguito sua altezza lo zar cambiò idea e percependo una grande benevolenza verso questo luogo di chi inizialmente possibilmente non fu più, decise che qui doveva essere la città regolare di Pietroburgo, costruita in severo ordine. Per questo egli ordinò di fare differenti disegni (progetti) della nuova città, prendendo in considerazione a partire dalla posizione dell'isola, laddove uno tra gli altri, corrispondente al suo pensiero, a lui non piacendo; egli lo approvò e lo affermò con la firma, per questo il progetto conserva la propria forza e nel futuro, anche la nuova città sarà costruita secondo questo disegno. Su di esso sono indicati sia le strade e i canali, che i luoghi per la costruzione della case. Nell'anno 1716 da loro furono piazzati i pali e fu pubblicato l'*ukaz*, per il quale non lentamente si incominciasse secondo il disegno a costruire le case e in esse a stabilircisi.<sup>69</sup>

Trezzini dovette applicarsi con particolare solerzia nella redazione del piano, tant'è che, come si legge nel passo citato, il suo progetto venne approvato dallo zar nel 1716, precisamente il primo di gennaio – data che peraltro indica anche il non comune rilievo dato da Pietro il Grande a questa decisione. L'originale di tale progetto è stato individuato in un disegno attribuito a Trezzini e datato alla fine del 1715 (fig. 24)<sup>70</sup> – che di per se non reca né firma né data – ma esso è maggiormente noto dalle copie divulgative (fig. 25) – e piuttosto autocelebrative – che lo zar dovette far stampare durante le tappe del suo secondo viaggio in Europa, principiato proprio nel febbraio di quell'anno<sup>71</sup>. Queste stampe, incise a Norimberga, Amsterdam e Parigi, ci riportano l'originale progetto di Domenico Trezzini per l'isola Vasil'evskij, l'unico approvato da Pietro prima della sua partenza per l'Europa. Esse sostanzialmente corrispondono, fatta eccezione per il parco progettato a sud dell'isola, al disegno sopra citato della cui paternità e datazione si deve prudentemente diffidare.

Tuttavia, insieme, questi materiali consentono di farci un'idea piuttosto precisa di questo primo progetto di pianificazione della nuova capitale sull'isola Vasil'evskij. Essa non differisce molto da quanto già accennato sui precedenti piani di inurbamento di altre zone del delta della Nevà, sempre elaborate da Trezzini. L'isola Vasil'evskij veniva saturata con un fitto reticolo di strade e canali secondo una rigorosa maglia ortogonale; due grandi piazze quadrate erano aperte lungo la principale direttrice est-ovest, la quale corrisponde al lungo viale già visibile nella pianta di Lepinasse; un grande parco boschivo occupava diversi lotti settentrionali mentre uno più piccolo, disegnato secondo gli stilemi del giardino principesco rinascimentale e barocco – quest'ultimo presente solamente nel disegno russo –, era stanziato nella parte meridionale. Tutta l'isola doveva essere cinta da bastioni, la cui tipologia è, sia nelle stampe sia nel disegno, semplificata a tal punto, da far credere che non si tratti d'altro che di un segno grafico che, convenzionalmente, riporti la presenza di una cinta muraria magari non ancora progettata nei particolari del sistema bastionato. Per la Strélka, la punta orientale dell'isola Vasil'evskij si ideò una soluzione del tutto particolare. Divisa dal resto della città da un canale e dalla tenuta di Menšikov, su di essa vennero impostati dei lotti lungo il solo perimetro del capo in maniera da lasciare libera un'ampia piazza interna. Di essa ci occuperemo più approfonditamente nel capitolo successivo.

<sup>67</sup> Le questioni di datazione e attributive di questi primi progetti sono affrontate molto dettagliatamente da Iogansen 1973, pp. 53-54, nn. 4, 9, 10.

<sup>68</sup> Navone 1994, p. 87.

<sup>69</sup> E.E. Libtal', S.P. Luppov, *Opisanie stoličnogo gorada S.Peterburga: pervoe nemeckoe izdanie 1718 g.* [Descrizione della città capitale di San Pietroburgo: la prima edizione tedesca del 1718], in *Belye noči* [Notti bianche], Leningrado 1975, p. 222.

<sup>70</sup> CGVIA, f. 418, op. 1, d. 22420. Il disegno è stato pubblicato in Iogansen 1973, ill. 20.

<sup>71</sup> Navone 1994, p. 87.



Se da un lato una vera e propria campagna pubblicitaria, come fu la stampa delle piante di Pietroburgo in Europa ideata da Pietro, possa far intravedere una decisiva e ferma presa di posizione da parte dello zar, nella realtà dei fatti non fu proprio così. Dopo la partenza dello zar nel febbraio del 1716 le complicazioni nel procedere della costruzione della città secondo il piano di Trezzini arrivarono sia dalla stessa Pietroburgo, sia dagli incontri fatti da Pietro in Europa. Prima della partenza fu investito della responsabilità della buona prosecuzione dei lavori il principe Mensikov. Si può ben capire quanto costui avesse a cuore la trasformazione della propria immensa tenuta di caccia, l'isola Vasil'evskij, in una città densamente popolata in cui anche la tranquillità del suo *hortus conclusus* fosse seriamente minata. Inoltre nel giugno del 1716 Pietro il Grande, mentre soggiornava alle terme di Pyrmont, in Bassa Sassonia, conobbe l'importante architetto francese Jean-Baptiste Alexandre Le Blond<sup>72</sup>. Questi dovette esercitare un notevole fascino sullo zar, tanto che egli lo nominò capo architetto di Pietroburgo con la commessa, fra l'altro, di redigere un nuovo piano per la città. Le Blond, una volta giunto a Pietroburgo, si adoperò immediatamente nell'impresa, tant'è che il suo progetto di pianificazione fu ricevuto da Pietro all'inizio del 1717, quando lo zar si trovava ancora in Olanda impegnato nelle sue ambasciate (fig. 26).

Le istruzioni date da Pietro a Le Blond, risulta evidente guardando il piano, dovettero essere le stesse date, a suo tempo, a Trezzini: cioè che la città avrebbe dovuto essere cinta da bastioni, percorsa all'interno da una rete di canali navigabili e strade ordinati secondo una maglia ortogonale. Tuttavia Le Blond, forte di una cultura architettonica assai lontana da quella di Trezzini, affrontò il compito in maniera affatto diversa.

Abbandonando il modello della città isola, Le Blond creò un'imponente cinta bastionata di forma ellittica – memore forse, com'è stato notato, di un piano per l'espansione della città di Utrecht del 1670<sup>73</sup> – comprendente non solo l'isola Vasil'evskij ma anche buona parte degli insediamenti già esistenti: il rione dell'Ammiragliato, lungo la cui riva si erano costruiti importanti palazzi aristocratici e le stesse residenze imperiali, la fortezza dei Santi Pietro e Paolo e parte del retrostante rione di Pietroburgo, il primitivo centro cittadino. Il sistema bastionato è di gran lunga più complesso e trova le radici nella cultura fortificatoria francese – probabilmente derivato dal terzo sistema di Vauban<sup>74</sup>. Le Blond interrompe poi la fitta maglia ortogonale per disegnare, al centro dell'isola Vasil'evskij, quattro viali radiali dipartentesi dalla piazza del palazzo. Questi si dovevano poi concludere in altrettanti quattro *round point*, al centro dei quali si sarebbero erette i templi di diverse religioni<sup>75</sup>. Anche Le Blond separò con un canale la punta della Strélka dal resto dell'isola e ideò per essa una soluzione del tutto simile a quella di Trezzini – sintomo forse di un preciso vincolo da parte di Pietro. Infine l'asse principale della composizione venne leggermente ruotato per essere meglio orientato verso il golfo di Finlandia<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> Sull'opera di Le Blond a San Pietroburgo le pubblicazioni, non solo in russo, sono molteplici: B. Lossky, *J.-B.-A. Leblond, Architecte de Pierre le Grand, son oeuvre en France*, in *Bullettin of the Russian Association for Scientific Research in Prague*, n. 16, Prague 1936; N.V. Kaljazina, *Architektors Leblon v Rossii (1716-1719) [L'architetto Leblond in Russia (1716-1719)]*, in *Ot Srednevekov'ja k Novomu vremeni*, cit., pp. 94-123. Si veda inoltre il capitolo a lui dedicato in *Zodčie Sankt-Peterburga, 300 let Sankt-Peterburgskoj 1703-2003 [Gli architetti di San Pietroburgo, i 300 anni San Pietroburghesi 1703-2003]*, vol. I. *Zodčie Sankt-Peterburga XVIII veka [Gli architetti di San Pietroburgo del XVIII secolo]*, Lenizdat, San Pietroburgo 1997. Il contributo più esaustivo, coprente l'attività francese e russa, teorica e pratica, architettonica e paesistica di Le Blond è la recente monografia di Ol'ga Medvedkova: O. Medvedkova, *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond architecte 1679-1719. De Paris à Saint-Pétersbourg*, Alain Baudry et Cie, Parigi 2007.

<sup>73</sup> Gorbatenko 2003, pp. 178-84.

<sup>74</sup> Gorbatenko 2003, p. 180, ritiene che tale sistema di fortificazioni sia derivato invece dall'olandese Minno von Coehoorn. Medvedkova 2007, p. 206-207, analizza più dettagliatamente le fortificazioni portando alla luce la loro dipendenza dai sistemi difensivi elaborati da Vauban. Tuttavia, come il sottoscritto ha già avuto modo di sottolineare, il fronte bastionato proposto da Le Blond è ripreso praticamente senza alcuna variazione dal terzo sistema di Vauban. Si veda S. Le Prestre Vauban, *Véritable manière de fortifier les places par Mr. de Vauban*, Parigi 1964, planche 33.

<sup>75</sup> M.S. Bunin, *Strelka Vasil'evskogo ostrova. Istorija formirovanija arhitekturnogo ansamblja [La Strelka dell'isola vasil'evskij. Storia della formazione dell'insieme architettonico]*, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1957, p. 38-39.

<sup>76</sup> Egorov 1969, pp. 13-17.

Pietro il Grande non effettuò mai una scelta tra i due piani urbanistici, cercando cioè di rimandare la decisione definitiva: eseguire il pratico e modesto piano del Trezzini o il grandioso e costosissimo piano di Le Blond? Ciò fu chiaro fin da subito. Quando Pietro infatti ricevette i disegni dell'architetto francese in Olanda nella primavera del 1717, la stagione lavorativa a Pietroburgo era alle porte ed urgeva quindi una chiara decisione. In una lettera del 29 marzo Pietro ordinò a Menšikov di continuare a costruire le rive dell'isola Vasil'evskij secondo il vecchio progetto di Trezzini lasciando però liberi i punti dove i canali previsti da Le Blond avrebbero dovuto sfociare nella Nevà.<sup>77</sup> Sostanzialmente egli cercava di prendere tempo, forse per attendere il suo ritorno in patria, ma pure quando egli tornò i lavori procedettero talmente lentamente che non fu necessario prendere una decisione definitiva. La morte di Le Blond nel 1719, poi, portò ad un naturale accantonamento del suo piano, ancora una volta, senza la necessità di atti ufficiali.

Così la pianificazione della nuova capitale sull'isola Vasil'evskij fu proseguita dal Trezzini che, negli anni seguenti, eseguì diversi disegni con pochissime variazioni, alcuni dei quali si sono conservati fino ai giorni nostri. Uno di questi, datato al 1723 ma che secondo alcuni riflette orientamenti della fine 1718 o inizio 1719,<sup>78</sup> sebbene grandemente più preciso dei precedenti – i lotti sono perfettamente delineati e i più prossimi alla costruzione sono pure numerati, le costruzioni già esistenti sono rilevate e ne è riportato il prospetto della facciata – reca soltanto due sostanziali novità: la grande darsena per i vascelli, a occidente, e una nuova soluzione per la Strélka, a oriente.<sup>79</sup> Per tale ultima questione rimando al capitolo successivo, appositamente dedicato all'area della Strélka.

#### 1.3.4. Il Giardino ed il Palazzo d'Estate

Sebbene i lavori per il giardino cominciarono molto presto, con il trasporto di piante e fiori da Mosca, la costruzione del piccolo palazzetto, anch'esso progettato dal Trezzini, cominciò solamente nel 1710.<sup>80</sup> Anche in questo caso Pietro dovette partecipare in prima persona alla progettazione del complesso. Vi sono una serie di suoi disegni per il giardino, risalenti al 1717, ed altri per la costruzioni di nuovi annessi al piccolo palazzetto, risalenti questi al 1721. Il confronto con i progetti del Le Blond chiarisce quanto le idee di Pietro fossero vincolanti per gli architetti al suo servizio; mentre le indicazioni delle funzioni delle stanze testimoniano la sua ottima capacità di progettazione architettonica<sup>81</sup>.

In effetti il Giardino ed il Palazzo d'Estate sono forse i luoghi più personali di Pietro il Grande. In essi si manifesta tutto l'amore dello zar per l'arte e l'architettura olandese. Il complesso infatti, così come lo si vede nella incisioni coeve di Zùbov (fig. 27), doveva rassomigliare molto di più alla tenuta di un borghese olandese che al palazzo reale di un sovrano. Molti sono i caratteri che legano il complesso alle tenute olandesi barocche (fig. 28). Innanzitutto il giardino è completamente circondato da canali; l'abitazione è posizionata all'estremo angolo della proprietà, è discosta, non domina il giardino da una posizione centrale, come avviene quasi sempre nelle residenze principesche; infine si fa largo uso di piccoli e stretti vialetti ortogonali, i quali delimitano boschetti e riservati gabinetti verdi, secondo uno stile sicuramente più vicino al barocco olandese che al giardino classico francese. Inoltre anche la casa, con le sue proporzioni, le fasce verticali ed i bassorilievi tra le finestre, gli interni decorati con maioliche blu, chiarisce la preferenza accordata da Pietro all'arte olandese.

<sup>77</sup> Navone 1994, p. 92.

<sup>78</sup> Malinovskij 2007a, p. 85.

<sup>79</sup> *Ivi*, pp. 85-86.

<sup>80</sup> Sulle vicende del palazzo d'Estate si veda O.N. Kuznecova, B.F. Borzin, *Letnij sad i Letnij dvorec Petra I [Il giardino d'Estate ed il palazzo d'Estate di Pietro I]*, Lenizdat, Leningrado 1988, pp. 63-81; T.B. Dubjago, *Letnij sad [Il giardino d'Estate]*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i architekture, Mosca-Leningrado 1951, pp. 19-22.

<sup>81</sup> G.N. Komelova, "Bezumnoe derznovenie...", in San Pietroburgo 2003b, pp. 96-97.



Oltre a darci un'idea dei gusti dello zar, il Giardino d'Estate è anche una tappa fondamentale per la politica di occidentalizzazione della popolazione russa e delle loro abitudini promossa da Pietro il Grande. Una nuova città, concepita secondo i moderni criteri urbanistici europei, doveva anche avere dei cittadini altrettanto moderni ed europei. I russi erano, al solito, restii ai cambiamenti, soprattutto quando questi riguardavano le loro abitudini e tradizioni più radicate. Per questo Pietro emanò il 26 novembre del 1718 il decreto sulle assemblee<sup>82</sup> in cui si spiegava che “*assemblei* è una parola francese, che non può essere espressa in russo in una sola parola, ma significa un libero incontro o adunata nella casa di qualcuno non solo per divertimento ma anche per affari”<sup>83</sup>.

L'editto formalizzava una pratica già in atto e non poi così tanto libera – per vincere la renitenza di molti sudditi anche in questo caso Pietro si trovava a dover obbligare la gente a prendere parte alle assemblee. L'accesso alle assemblee era aperto a persone di ogni ceto, purché decentemente vestite; esse si svolgevano senza seguire nessun tipo di protocollo ufficiale né verso lo zar né verso i padroni di casa, i quali, dal canto loro, dovevano semplicemente fornire la casa. Gli ospiti erano specificatamente incoraggiati a impegnarsi in attività, tutte dichiarate “diavolerie straniere” sia dalla Chiesa e quanto dai più tradizionalisti, quali fumare, ballare, giocare a carte, scacchi e dama, suonare degli strumenti musicali.

Attritando la popolazione di Pietroburgo alle assemblee, parte delle quali si svolgevano proprio nel Giardino d'Estate, Pietro non solo voleva importare l'usanza delle feste occidentali, alle quali aveva assistito durante i suoi viaggi, ma desiderava anche educare i russi, o quantomeno il ceto dirigente, ad un nuovo sistema artistico, culturale e scientifico. Infatti il complesso del Palazzo e Giardino d'Estate fu anche la prima sede per le collezioni d'arte e di curiosità di Pietro il Grande. Alla *kunstammer* allestita nelle stanze del palazzetto di Pietro, si aggiunsero le gallerie di quadreria negli edifici annessi e l'enorme collezione di statuaria, dispiegantesi per tutto il giardino. In tal modo la popolazione doveva avere un primo contatto con l'arte occidentale. Di particolare impatto dovevano essere proprio le statue del giardino, quasi interamente importate dall'Italia, disposte con criteri tematici e moraleggianti<sup>84</sup>. Pietro voleva così insegnare alla popolazione un nuovo sistema simbolico, basato, come quelli usati dai sovrani europei, sui temi della mitologia classica, per poi poter veicolare i nuovi concetti del potere imperiale.

#### 1.4. Le riforme ecclesiastiche e la nuova architettura della Chiesa

Uno dei più grossi ostacoli incontrati da Pietro nell'attuazione del suo vasto piano di riforme modernizzatrici ed occidentalizzanti fu sicuramente rappresentato dalla forte opposizione della Chiesa Ortodossa Russa. L'estrema chiusura del clero e dei russi in generale portavano a giudicare le altre confessioni cristiane come eretiche, mentre i credenti di altre religioni erano semplicemente considerati infedeli e senza dio. Si può ben capire quindi la diffidenza della Chiesa verso gli stranieri e tutto ciò che proveniva dalle terre eretiche a cui Pietro si orientò fin da giovane. Nel suo testamento il patriarca Joachim – morto nel 1690, cioè nel periodo in cui Pietro allenava i suoi reggimenti da gioco e faceva le scappate nel quartiere straniero di Mosca – scrisse:

<sup>82</sup> PSZ, vol. V, N.° 3241, pp. 597-598.

<sup>83</sup> Hughes 1998, pp. 267-8; si vedano anche O.G. Ageeva, *Obščestvennaja i kul'turnaja žizn' Peterburga pervoj četverti XVIII veka* [Vita pubblica e culturale di Pietroburgo nel primo quarto del XVIII secolo], Akademija Nauk SSSR, Mosca 1991; O.G. Ageeva, *Preobrazovanie russkogo dvora ot Petra I do Ekateriny II* [Il cambiamento della corte russa da Pietro I a Caterina II], Rossijskaja Akademija Nauk, Mosca 2007.

<sup>84</sup> Per l'interpretazione delle tematiche della statuaria nel giardino d'Estate rimando agli scritti di Sergej Androsov, *Pietro il Grande collezionista d'arte veneta*, Venezia 1999; id., *Ital'janskaja skul'ptura v sobranii Petra Velikogo*, D. Bulanin, San Pietroburgo 1999; id., *Petr Velikij kek kollekcijoner izobrazitel'nogo iskusstva*, in *Osnovatel'ju Peterburga*, cit., pp. 216-31; id., *Petr Velikij i skul'ptura italii = Pietro il Grande e la scultura italiana*, ARS, San Pietroburgo 2004.

Non dovrebbe mai permettere il nostro sovrano che alcun Cristiano Ortodosso nel suo reame intrattenga strette relazioni d'amicizia con eretici e dissidenti – con i Latini, Luterani, Calvinisti e quei senzadio dei Tartari [...]; ma lasciare che siano evitati come nemici di Dio e diffamatori della Chiesa.<sup>85</sup>

Il successore del patriarca Joachim, Adriano, si scagliò prima contro la rasatura delle barbe, operata da Pietro al suo ritorno dalla *Grande Ambasceria*, e poi contro la campagna dello zar per introdurre, nell'esercito come a corte fin nella vita di tutti i giorni, gli usi ed i costumi occidentali<sup>86</sup>. Tutte quelle tradizioni che agli occhi di Pietro erano superstiziose ed arretrate erano state tramandate, secondo l'idea del clero, direttamente dai Padri della Chiesa, che le avevano apprese da Dio. Dovevano quindi continuare ad essere praticate ed insegnate.

Ma non erano solamente questi gli ambiti di scontro tra Pietro il Grande e la Chiesa. In generale si può dire che egli avesse ereditato un regno composto e governato da due liberi enti: lo Stato, di cui era a capo, e la Chiesa. Questi due enti avrebbero dovuto interagire secondo gli antichissimi concetti, risalenti ancora all'Impero Bizantino, di “parallelismo” o “sinfonia” che, nonostante i numerosi strappi tra Stato e Chiesa e le riforme ecclesiastiche già attuate in passato, non erano mai stati revocati ufficialmente. Un esempio lampante ne è la formulazione data dal Patriarca Adriano secondo cui l'autorità reale avrebbe il potere sulla terra mentre il sacerdozio avrebbe potere sia in terra che nei cieli. Aggiungendo più avanti che tutti i Cristiani Ortodossi sono “figli spirituali” del patriarca, incluso lo zar stesso: “Tutti i Cristiani Ortodossi sono mie pecore e mi conoscono ed obbediscono alla mia voce”<sup>87</sup>.

Già da questo primo panorama non stupirà che Pietro il Grande si sia guadagnato tra il popolo il soprannome di *zar anticristo* e che, in molti tra storici moderni, si sono interrogati sulla sua fede. In realtà Pietro era perfettamente credente, seguì sempre le funzioni ecclesiastiche, soprattutto quelle ufficiali, per tutta la vita, e la sua riforma della Chiesa lo dimostra perfettamente. Egli infatti non secolarizzò la Russia cercando di eliminare la religione ma cercò di portare la Chiesa nell'orbita dello Stato, onde poterne fare uno strumento a sua disposizione come molti altri<sup>88</sup>. La Chiesa Ortodossa Russa verrà quindi mutata nel Santo Sinodo, un organo di governo al pari di tutti gli altri collegi che saranno creati dalla riforma dell'organizzazione statale del 1722.

#### 1.4.1. La Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo

Il primo importante passo architettonico verso la riforma della Chiesa è rappresentato sicuramente dalla Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo, costruita su progetto di Trezzini all'interno dell'omonima fortezza a partire dal 1712. Già dal 1704 però era presente sul luogo della futura cattedrale una chiesa lignea<sup>89</sup>, con ogni probabilità, ad uso esclusivo dei soldati di stanza. Il suo aspetto esterno, con un alta guglia elevantesi al centro della crociera e torri con pinnacoli in facciata, a indotto alcuni a cercarne dei paralleli con le chiese riformate olandesi<sup>90</sup> benché nell'impianto a croce greca con braccia sporgenti essa rimanga nel solco della tradizione ortodossa.

Tuttavia la svolta decisiva avviene con i progetti di Trezzini. Essi mostrano una chiesa a pianta longitudinale, con tre navate scandite da pilastri polistili, con una cupola su tamburo sopra il presbiterio ed un alto campanile con guglia in facciata (figg. 29-31). Essa è, a ben ragione, la prima chiesa a pianta longitudinale della storia russa. Sebbene il suo aspetto esterno non sia del tutto

<sup>85</sup> Hughes 2003, pp. 333

<sup>86</sup> Hughes 1998, pp. 354-355.

<sup>87</sup> Per la riforma ecclesiastica di Pietro il Grande rimando a J. Cracraft, *The church reform of Peter the Great*, Macmillan, London-Basingstoke 1971, pp. 112-218.

<sup>88</sup> Hughes 1998, pp. 334-335.

<sup>89</sup> I.E. Grabar', *Osnovanie i zastrojka Peterburga*, in *Russkaja arhitektura pervoj poloviny XVIII veka*, Mosca 1954, p. 97.

<sup>90</sup> Gorbatenko 2003, pp. 150-51.

estraneo ad alcune chiese moscovite costruite nei primi anni del secolo XVIII<sup>91</sup> – si veda ad esempio la chiesa di Ivàn Voin, costruita tra il 1709 ed il 1713<sup>92</sup> – la scansione in navate dà un chiara longitudinalità alla chiesa del tutto sconosciuta alla tradizione ortodossa – alcune chiese russe si allungano a causa dell'aggiunta di un avancorpo a mo' di vestibolo ma l'ambiente di culto principale rimane sempre a pianta centrale.

Tutt'oggi la Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo condivide i suoi caratteri planimetrici e compositivi più che con le chiese della tradizione russa ortodossa con i templi di culto dell'Europa protestante ed anglicana. Particolarmente con alcune delle parrocchiali londinesi ricostruite da Christopher Wren dopo il disastroso incendio del 1666 la somiglianza risulta notevole. St. Bride (fig. 32, 33) condivide l'impianto planimetrico longitudinale con abside quadrata e il campanile in facciata con guglia, mentre in St. Martin at Ludgate (fig. 34) è la forma del campanile, con le volute che raccordano i volumi rimpicciolenti verso l'alto, a stupire per la rassomiglianza<sup>93</sup>.

Dopotutto, oltre ad aver visitato Londra e i suoi monumenti durante la *Grande Ambasceria*, Pietro il Grande dovette trovare particolarmente interessante la religione anglicana e quacchera. Proprio in Inghilterra egli intrattenne dei colloqui con alti prelati, come Gilbert Burnet, vescovo di Salisbury<sup>94</sup>, tramite il quale prese conoscenza del sistema religioso anglicano, in cui il re era formalmente anche a capo della Chiesa.<sup>95</sup> Pietro il Grande fu sempre interessato alle diverse confessioni cristiane e, durante i suoi viaggi, ebbe colloqui e contatti con prelati di varia tipo: calvinisti in Olanda, protestanti in Germania e cattolici romani a Vienna. La cognizione dell'importanza di un saldo rapporto tra Stato e Chiesa doveva essere ben viva in Pietro, tanto che nel 1717 in un incontro coi teologi della Sorbona a Parigi le sue idee, ancora una volta particolarmente vicine alla posizione della chiesa anglicana, fecero grande impressione<sup>96</sup>.

La Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo può dunque essere senza forzature interpretata come un chiaro riferimento architettonico all'idea di una nuova chiesa Ortodossa che, sullo stampo delle chiese riformiste europee, fosse totalmente assoggettata al potere dello stato, così come peraltro Pietro il Grande si stava adoperando per riformarla. Ancora una volta una realizzazione architettonica andava di pari passo con il programma riformatore dello zar, venendo a costituire la dimostrazione più concreta e tangibile agli occhi dei più.

#### 1.4.2. Il Monastero di Aleksàndr Névsckij

Anche i conventi ed i monasteri furono investiti dalla riforma della Chiesa. Pietro il Grande aveva infatti una certa ostilità verso i vecchi monasteri russi. Innanzitutto perché essi potevano diventare facilmente dei covi di dissidenti, dato che, in Russia, così come pure nell'Europa Occidentale, vigeva l'uso di mettere fuori gioco i propri avversari politici obbligandoli a prendere i voti e esiliandoli in un qualche remoto monastero. Anche Pietro il Grande fece così quando volle sbarazzarsi prima della sorellastra Sof'ja e poi della prima moglie Evdòkija. Viste le alte disponibilità economiche e la sete di potere che spesso animava il clero anche nei monasteri, spesso delle vere e proprie fortezze, non era improbabile che i monaci facessero presto partito con i congiurati rinchiusi dando avvio a delle vere e proprie rivolte armate.

<sup>91</sup> Per un'analisi dettagliata di tale stagione architettonica rimando a I. E. Grabar', *Moskovskaja arhitektura načala XVIII veka*, in *Russkaja arhitektura pervoj poloviny XVIII veka*, Mosca 1954, pp. 15 e sgg.

<sup>92</sup> I.E. Grabar', *Moskovskaja arhitektura načala XVIII veka* [L'architettura moscovita dell'inizio del secolo XVIII], in *Istorija russkogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], a cura di I.E. Grabar', voll. 7, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca 1960, vol. V: *Russkoe iskusstvo pervoj poloviny XVIII veka* [L'arte russa della prima metà del secolo XVIII], pp. 49-51.

<sup>93</sup> Gorbatenko 2003, pp. 152-54, si riferisce solamente a St. Martin at Ludgate e non coglie gli importanti rapporti con la riforma ecclesiastica petrina.

<sup>94</sup> Lo Gatto 1961, p. 70; Hughes 2003, p. 63.

<sup>95</sup> Cracraft 1971, pp. 28-37.

<sup>96</sup> Massie 1985, p. 532; Hughes 1998, p. 147; Lo Gatto 1961, p. 71; Cracraft 1971, pp. 37-49.



In secondo luogo Pietro il Grande non si spiegava perché una tale quantità di monaci dovesse essere mantenuta solamente per pregare. Un decreto emanato nel 1701 sottolineava come una volta i monaci fossero “operosi, preparavano il pane e sfamavano i mendicanti col proprio lavoro; i monaci di oggi, invece, non solo non sfamano i mendicanti ma vivono essi stessi sulle spalle degli altri.”<sup>97</sup> Proprio questo decreto aveva il compito di reintrodurre il *prikaz* dei Monasteri, un organo statale preposto al controllo delle finanze ecclesiastiche. Questo fu il primo passo con cui Pietro si proponeva di operare i necessari tagli alle preziose risorse consumate dai monaci, riducendone il numero in maniera da indirizzare i restanti verso un lavoro utile quale l’assistenza ai malati e ai bisognosi o l’insegnamento.

Date le premesse sarà naturale che Pietro il Grande abbia voluto dar forma concreta anche a queste idee in un monastero di nuovo tipo: questo è il Monastero di Aleksàndr Névkij, ovviamente a Pietroburgo. Progettato dal solito Domenico Trezzini nel 1715, il Monastero ha subito numerose modifiche nel tempo che per risalire all’impianto originale costringono, come è il caso di molti edifici petrini, a servirsi delle incisioni di Aleksěj Zùbov (fig. 35). Incrociando poi le tavole dell’incisore con alcuni disegni di Pietro Antonio Trezzini, il nipote di Domenico che partecipò alla costruzione della fabbrica, si può ricavarne una ricostruzione planimetrica (fig. 36). Il risultato è un impianto assolutamente inusuale per l’architettura monastica sia europea, basata sul modello claustrale, che russa, i cui monasteri si compongono di diversi edifici che assolvono alle varie funzioni quasi sempre slegati tra loro, non pensati in maniera organica ma accomunati semplicemente dalla cerchia muraria che li circonda.

Il Monastero di Aleksàndr Névkij si compone di una grande chiesa a pianta longitudinale con campanile in facciata, sul modello della Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo, fiancheggiata da due lunghe ali spezzate in più punti e chiuse alle estremità da due piccole chiese minori. Il lungo edificio divide il terreno di pertinenza del Monastero in due aree: l’una anteriore, pubblica, adibita a giardino; l’altra posteriore, per il solo uso dei monaci, sfruttata come orto o giardino officinale. Oltre i cancelli di quest’ultima si stendono poi i campi di proprietà della comunità monastica.

Un tale impianto dispiega una monumentalità del tutto inusuale per i monasteri russi e, in buona parte, anche per quelli europei. Si possono ricercare delle consonanze con alcuni monasteri sei e settecenteschi dell’Europa Centrale, come quello Altenburg (fig. 37), proprio sulla strada tra Praga e Vienna che Pietro dovette percorrere durante la *Grande Ambasceria*, nel 1698. Sebbene basato sull’impianto claustrale, presenta una notevole somiglianza limitatamente al prospetto principale l’Escorial di Filippo II a Madrid, che Pietro poteva conoscere tramite una riproduzione contenuta nel trattato *Architectura curiosa nova* di Andreas Böckler.<sup>98</sup> Ma il carattere scenografico del Monastero di Aleksàndr Névkij, il suo affaccio sul fiume, la sua posizione periferica rispetto alla città e, ancora, l’idea dell’impianto centralizzato con ali, tutti questi caratteri rimandano da vicino ai grandi complessi assistenziali promossi dai principali stati europei dal Seicento. Gli esempi più notevoli, in questo senso, sono il Royal Naval Hospital di Greenwich (fig. 38), progettato da Christopher Wren, ed il complesso degli Invalides di Parigi (fig. 39), entrambi edifici che Pietro vide e, nel solo caso del secondo, visitò pure. Ciò, peraltro, trova riscontro in quelle idee dello zar testé delineate sulla costituzione di un nuovo tipo di monastero che si facesse carico anche dell’assistenza dei malati.

Non ritengo dunque improbabile che il monastero di Aleksàndr Névkij derivi direttamente dai grandi complessi assistenziali seicenteschi, vuoi per la sua conformazione architettonica che per le idee che animarono la riforma petrina del sistema monastico.

<sup>97</sup> PSZ, vol. III, N° 1886, pp. 181-82 (30 dicembre 1701).

<sup>98</sup> BPL, NN. 941, 942, 946, 497, p. 111: G.A. Böckler, *Architectura curiosa nova. Die lustreiche Bau- und Wasser-Kunst*, voll. 4, Norimberga s.a.; Id., *Architectura curiosa nova. Das ist: neue ergötzliche Sinn- und Kunstreiche auch nützliche Bau- und Wasser-Kunst*, Norimberga s.a.; Id., *Nova architectura curiosa. Das ist: Neue ergötzliche Sinn und Kunstreiche auch nützliche Bau und Wasser-Kunst*, voll. 4, Norimberga 1704; Id., *Nova architectura curiosa [...]*, Norimberga 1704.



### 1.5. La residenza estiva di Peterhof

Per porre in rilievo le capacità progettuali dello zar costruttore si porterà a esempio una delle ultime opere d'architettura patrocinata da Pietro il Grande, la residenza estiva di Peterhof, sita poco fuori Pietroburgo, sulla riva meridionale del Golfo di Finlandia, lungo un litorale che presto comincerà a riempirsi di grandi residenze imperiali e nobiliari, tutte affacciate sul nuovo mare russo.

La visita a Parigi, fu certamente per Pietro una tappa fondamentale per l'evoluzione di un nuovo modo di vedere il proprio potere e, di conseguenza, anche le sue più concrete manifestazioni – come l'architettura. Nonostante Pietro non disdegnasse l'uso di un'architettura monumentale ed, in minor maniera, pure opulenta, per l'affermazione del potere statale, egli fu inizialmente restio a fare lo stesso con il proprio; o meglio, mentre a Pietroburgo nascevano i primi edifici pubblici di una certa importanza, ed imponenza, ed i primi grandi palazzi del nuovo ceto dirigente, primo fra tutti quello di Mensikov, le residenze imperiali, come s'è visto per il caso del palazzo d'Estate, rimasero sempre delle piccole e modeste abitazioni peraltro prive di un forte rapporto con i nuovi progetti di pianificazione di Pietroburgo. Questo corrispose sì alle personali propensioni ed allo stile di vita di Pietro il Grande ma potrebbe essere anche essere interpretato come una sua rinuncia ad una rappresentatività assai utile nei meccanismi di una monarchia assoluta, anzi un impero, quale egli volle stabilire in Russia.

Il viaggio a Parigi e la visita alle residenze reali francesi, con i relativi rituali d'etichetta, dovette convincere Pietro della necessità di creare anche nella sua Pietroburgo delle simili strutture, i cui grandi e stupefacenti giardini, attirando la classe nobile e dirigente, divenissero un comodo scenario per lo svolgimento di una vita di corte più facilmente controllabile. A tal proposito può risultare significativo un allegato ad una lettera datata 7 aprile 1716 indirizzata a Robert de Cotte, intendente generale delle fabbriche del re, da Jean Lefort, agente di Pietro a Parigi, intitolata *État des personnes qui désirent aller à St. Petersbourg pour travailler au service de sa Majesté Czarienne*.<sup>99</sup> Pietro il Grande volle reclutare, stando a quanto si legge, “un architetto e tre disegnatori, uno scultore del legno, un costruttore per gli edifici, un cesellatore, un fondatore in ferro ed in bronzo, tre orefici, tre taglia pietre, due carpentieri, un macchinista per i getti d'acqua ed un fabbro”<sup>100</sup>. Sembra proprio il personale necessario alla progettazione e realizzazione di un palazzo con giardino – rivelatore al riguardo è il “macchinista per i getti d'acqua” – necessario ad emulare e a concorrere con la Versailles creata da Luigi XIV e assai ammirata da Pietro durante il suo soggiorno parigino. A conferma di ciò si ricorda che Jean-Baptiste Le Blond, impiegato oltre che nel sopra menzionato progetto di pianificazione di Pietroburgo, anche nella progettazione del giardino d'Estate e delle residenze e dei parchi di Peterhof e Strél'na, fece parte di questo primo novero di artisti francesi ingaggiati in Russia.

Carico di non secondari risvolti circa il modo in cui lo zar cominciò a concepire la gestione del proprio potere attorno al 1716-17, l'episodio architettonico in questione può, forse più d'ogni altro, restituirci la grande capacità progettuale di Pietro il Grande e la facilità con cui veicolava ai suoi architetti le proprie idee, secondo una dinamica in cui lo zar costituiva la mente e gli architetti il braccio. Infatti, anche in questo caso, Pietro volle dare di prima persona le indicazioni di massima per la progettazione. Sono diversi gli schizzi di sua mano riguardanti il complesso di Peterhof pervenuti fino ai giorni nostri:<sup>101</sup> alcuni sono delle planimetrie generali del parco, altri sono invece particolari della residenza o dei singoli padiglioni all'interno del grande giardino.

<sup>99</sup> Il manoscritto viene dalle carte di Robert de Cotte, attualmente alla Bibliothèque Nationale, Fr. 7801, ff. 395, 400.

<sup>100</sup> *La France et la Russie au siècle des lumières. Relation culturelles et artistique de la France et de la Russie au XVIIIe siècle*, Catalogo della Mostra, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 20 Novembre 1986 – 9 febbraio 1987, Paris 1986, N.° 25, p. 42.

<sup>101</sup> Sull'argomento si veda V. Šilkov, *Četyre risunka Petra I po planirovke Petergova [Quattro disegni di Pietro I per la pianificazione di Peterhof]*, in “Architekturmoe nasledstvo”, N.° 4, 1953, pp. 35-38.

Guardando lo schizzo della planimetria generale (fig. 40) è facile constatare come non solo l'impianto generale del parco sia stato pedissequamente ripreso nell'esecuzione ma pure alcuni minimi particolari siano stati fedelmente eseguiti dai numerosi architetti che lavorarono al complesso (figg. 41, 42). Il lungo canale che dal mare arriva fino alla residenza forma con gli altri due viali laterali un grande trivio – altra rimembranza di Versailles – mentre, parallelo alla linea della costa, corre un altro viale. La grotta con le sue arcate è ricavata grazie ad un dislivello del terreno; sopra essa si apre il palazzo imperiale, non molto grande, come piaceva a Pietro. Tutto corrisponde al disegno dello zar, anche il numero delle finestre e dei piani del palazzo.

Infine, affacciato sul mare e con un giardino privato retrostante, Pietro sistemò disegnandone anche la pianta il padiglione Mon Plaisir. Questo piccolo cottage con terrazza sul mare fu in assoluto il posto dove egli amò di più vivere nell'ultima parte della sua vita e, per ritornare da dove avevamo principiato, è anche il luogo in cui Nikolaj Ge ambienta il suo quadro. Nonostante non si abbiano notizie di un incontro tra Pietro ed Aleksėj nel padiglione Mon Plaisir, che peraltro era probabilmente ancora in costruzione al tempo degli interrogatori, Ge volle comunque ambientare qui la scena perché questo spazio, modesto nell'aspetto e nelle dimensioni, affacciato sul mare Baltico, con alle pareti le marine di Adam Silo, rappresentava pienamente la personalità di Pietro il Grande.

### 1.6. La Strélka: quartiere aristocratico e piazza amministrativo

Gioverà, prima di affrontare l'edificio oggetto di questo studio, dedicare un capitolo alle vicende progettuali e costruttive legate all'area della Strélka, il capo orientale dell'isola Vasil'evskij, entro cui la Kunstkamera andrà ad inserirsi. In tale contesto verranno anche affrontati gli edifici che di questo agglomerato architettonico vennero a far parte o, in alcuni casi, di cui si progettò solamente il loro innesto. Ciò è giustificato dal fatto che sono documentati diversi progetti per la pianificazione dell'insieme della Strélka e, già ad un primo e fuggevole sguardo, questi sembrano riflettere ben più vasti orizzonti della semplice progettazione urbana, intessendo dei rapporti con le riforme attuate da Pietro il Grande in quel periodo. Essendosi già serviti dello studio di queste proficue e intense relazioni per l'analisi dell'intera progettazione e costruzione di Pietroburgo sarà utile valersene anche in questo caso particolare.

Che la Strélka, il promontorio orientale dell'isola Vasil'evskij, occupasse nella configurazione della prima San Pietroburgo, come del resto in quella odierna, un luogo d'eccellenza risulta palese già a livello topologico e topografico. Posizionata proprio dove lo specchio d'acqua della Nevà si fa più largo che altrove, essa spartisce il flusso del fiume nei suoi due principali rami: la Málaja e Bol'shaja Nevà, la prima più a nord e la seconda verso sud<sup>102</sup>. Il territorio della Strélka, di forma grossomodo triangolare – *Strélka* in russo significa “freccia” e “lingua o punta di terra” –, si trova quindi circondato dalle acque su due dei suoi lati, mentre più a occidente si stendono le lande dell'isola Vasil'evskij, compresa tra i due rami del fiume.

Una tale posizione privilegiata dovette palesarsi già durante le prime fase di costruzione di San Pietroburgo. Questa propaggine dell'isola Vasil'evskij costituiva infatti un punto mediano tra le due fortezze, quella dei Santi Pietro e Paolo e l'Ammiragliato, attorno a cui si svilupparono i primi e più consistenti nuclei insediativi della città. Nonostante ciò, la possibilità di progettare su questo sito privilegiato non si presentò prima del 1715, quando Pietro il Grande promosse l'elaborazione del piano di urbanizzazione per l'isola. Dopotutto, come già s'è visto, l'intero territorio dell'isola Vasil'evskij era stato donato dallo stesso Pietro ad Aleksandr D. Mènšikov ancora nel 1706, all'atto della sua nomina a governatore di San Pietroburgo, e fu utilizzato da quest'ultimo semplicemente

<sup>102</sup> Inizialmente, nei primi anni di vita di San Pietroburgo, queste denominazioni erano invertite, intendendosi per Malaja Nevà il ramo meridionale e per Bol'shaja Nevà quello settentrionale. Egorov 1969, pp. 6-7.



come la propria enorme riserva di caccia<sup>103</sup>. In ciò è da rintracciarsi la motivazione di un tale indugio nello sfruttamento di una zona così privilegiata per la sua posizione.

Il primo progetto ufficiale di pianificazione dell'isola Vasil'evskij – si veda ancora più sopra – fu disegnato da Domenico Trezzini e approvato da Pietro il Grande il primo gennaio 1716. Lo zar lo portò poi con sé per farne riprodurre delle stampe divulgative – e piuttosto celebrative – durante le tappe del suo secondo viaggio in Europa (fig. 25). Proprio durante le tappe di questa nuova ambasciata Pietro commissionò un nuovo piano all'architetto francese Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (fig. 26). L'analisi e il confronto fra i due piani è già stato svolto nel capitolo precedente, ciò su cui ci si vuole soffermare ora è la soluzione proposta dai due architetti per l'area della Strélka.

Nonostante le nuove urbanizzazioni previste sull'isola Vasil'evskij – entrambi i progetti in questione possono confermarlo – l'area della Strélka rimase comunque il centro geometrico della città, sebbene ripensata e riprogettata. Sia come indispensabile elemento di connessione tra le nuove urbanizzazioni sull'isola Vasil'evskij ed i primitivi insediamenti nel rione dell'Ammiragliato e di Pietroburgo, come sembra fare Trezzini, che come vero e proprio baricentro effettivo della grandiosa composizione bastionata in forma ellittica, come nel caso di Le Blond, la Strélka seguita a mantenere quella posizione privilegiata che ne farà un luogo di eccellenza nei nuovi disegni di Pietro il Grande. Sarà proprio in base a questa sua particolare condizione che verrà qualificata e informata in una serie di progetti lungo l'arco di una ventina d'anni, fino ed oltre il definitivo insediamento della città nel rione dell'Ammiragliato, tra la fine degli anni '30 e l'inizio dei '40 del XVIII secolo<sup>104</sup>.

Appare oltremodo significativo che entrambi gli architetti, pur nell'estrema diversità che caratterizza i due progetti di pianificazione, adottino la stessa soluzione per l'area della Strélka: vale a dire la creazione di una vasta piazza delimitata verso il fiume, a oriente, da un ampio arco di edifici chiaramente distinti dalle normali parcellizzazioni e verso il resto dell'isola, a occidente, da una striscia continua di parcelle. Ambo i progetti prevedono pure una netta divisione tra quest'area ed il resto dell'isola Vasil'evskij, ottenuta tramite un canale tagliante, secondo l'asse nord-sud, il territorio e congiungente i due rami della Nevà. Data per l'appunto la totale diversità d'approccio urbanistico di Trezzini e Le Blond, non è improbabile che tali coincidenze, forse le uniche a ben vedere, derivino da una esplicita richiesta di Pietro il Grande in merito alla sistemazione della Strélka.

Nonostante le diverse annotazioni esplicative in lingua russa presenti sul piano di Le Blond,<sup>105</sup> esso, come del resto le tavole dei progetti di Trezzini, del tutto prive di indicazioni, non riporta alcuna spiegazione circa la destinazione d'uso della Strélka. Più utili, in questo senso, sono le diverse stampe di San Pietroburgo fatte fare da Pietro in diverse città d'Europa, che comunemente si ritiene riflettano il piano di Trezzini. In alcune di queste (figg. 25, 43), ove le spiegazioni sono maggiori, più metodiche e dettagliate, l'area della Strélka viene contraddistinta con la dicitura "Paleizen der Bojaren" oppure "Bojaren Höfe". In effetti l'idea alla base della sistemazione della Strélka nelle pianificazioni in questione era quella di farne un quartiere aristocratico, in cui i bei palazzi appartenenti alle famiglie boiarsche facessero da corona alla grande piazza<sup>106</sup> nella maniera su menzionata.

Tale idea è confermata dal fatto che fu lo stesso Pietro il Grande, in quegli anni, a distribuire i terreni attorno alla Strélka ad alcuni suoi parenti e stretti collaboratori per la costruzione dei propri palazzi, inaugurando così la strategia di creazione di un quartiere aristocratico residenziale. Nel 1716, ad esempio, fu assegnata un'area a Natálja Aleksèeva, sorella dello zar, e poco tempo dopo si

<sup>103</sup> Sullo sfruttamento dell'isola da parte di Menšikov e per gli insediamenti svedesi precedenti la fondazione di San Pietroburgo si veda Bunin 1957, pp. 19-28.

<sup>104</sup> La storia della Strélka e dei suoi edifici, a partire da queste sue prime fasi progettuali, è ripercorsa da Bunin 1957, pp. 25-49.

<sup>105</sup> Tali annotazioni sono state scrupolosamente trattate in Medvedkova 2007, pp. 199-221.

<sup>106</sup> Il primo a notare ciò fu P.N. Stolp'janskij, *Staryj Peterburg. Strélka Vasil'evskogo ostrova*, "Zodčij", 1915, N.º 10, p. 106.



iniziò la costruzione del palazzo della *carica* Praskòv'ja Fëdorovna, futura sede dell'Accademia delle Scienze, lungo la riva della Bol'shaja Nevà. Lungo la riva della Málaja Nevà si assegnarono invece le aree dove costruirono la propria dimora gli industriali Barone Aleksàndr G. Stròganov e Nikita D. Demidov, il Principe Ja. A. Golicyñ, il generale V. A. Lopùchin, il capitano Protàsov e un membro non ben specificato della famiglia Naryškin<sup>107</sup>. La costruzione di questi edifici fu stabilita da Trezzini a partire dal 1717 e fu confermata, sempre dal ticinese, nel progetto della Strélka del 1722 (fig. 44), in un piano del 1723 (fig. 45) e ancora una volta in una sua variante del 1726 approvata da Caterina I (fig. 46)<sup>108</sup>. Tali edifici sono rappresentati infine anche nei rilievi promossi dall'Accademia delle scienze a partire dal 1737 (fig. 47)<sup>109</sup> e parte di essi figura già nella pianta di Pablin (fig. 48), generalmente datata al 1716-17, che si limita a registrare le costruzioni effettivamente presenti.

Non si sa come furono assegnati i terreni residenziali sulla Strélka – i prescelti non furono certo né boiari, né tanto meno nobili – ma l'idea di creare qui un quartiere aristocratico non dovette riscuotere un grande successo. Come poteva del resto essere attraente questo piccolo promontorio in mezzo al delta della Nevà? afflitto com'era dalle inondazioni periodiche e circondato dalle acque su ogni lato – quindi completamente isolato nei periodi di gelo e disgelo del fiume. Non è improbabile quindi che le difficoltà incontrate nell'assegnazione dei terreni e, ancor di più, nel dare inizio alle costruzioni in questa zona, abbia avuto un certo peso nel determinare il cambio di rotta che, a partire dai primi anni '20 del secolo XVIII, si registra sulla Strélka.

Il progetto che confermò i nuovi orientamenti, elaborato ancora da Trezzini, fu approvato il 16 aprile 1722 da Pietro il Grande (fig. 44)<sup>110</sup>. Esso, benché non faccia altro che registrare la situazione edilizia allora in corso, mostra delle intenzioni sensibilmente differenti rispetto alle pianificazioni precedenti. Il concetto di base sotteso – la creazione di una vasta piazza delimitata dal susseguirsi degli edifici lungo le rive a oriente e da una cesura rettilinea, costituita dal canale e da un lungo edificio, a occidente – è rimasto immutato ma la tipologia degli edifici e delle loro funzioni sono decisamente cambiate, tanto da alterare il significato della piazza stessa.

In questo nuovo progetto di Trezzini, lungo il canale che separa la Strélka dall'isola Vasil'evskij, si stende l'edificio dei Dodici Collegi, gli organi amministrativi creati da Pietro il Grande per il governo dello stato. Lungo la riva della Málaja Nevà, accanto ai palazzi privati già costruiti, è previsto il grande edificio del Mýtnyj Dvor, il nuovo principale edificio commerciale di Pietroburgo. Nell'angolo tra quest'ultimo ed i Dodici Collegi, in asse con il grande canale già progettato da Trezzini nel piano del 1715, è sistemata una chiesa, una nuova cattedrale a pianta longitudinale. Sulla riva della Bol'shaja Nevà il palazzo della *carica* Praskòv'ja Fëdorovna, poi sede dell'Accademia delle Scienze, viene affiancato dal nuovo edificio della Kunstkamera, che avrebbe ospitato la biblioteca e le raccolte d'arte, scientifiche e di curiosità di Pietro il Grande. Infine, nello sforzo di rendere unitaria la composizione, per la verità piuttosto disomogenea, e di munire la piazza di una decorosa cornice architettonica, altrimenti delimitata dal retro degli edifici affacciatisi sulla Nevà, Trezzini prevede un largo emiciclo di porticati con botteghe in serie destinate alla "Corte dei Mercanti" (*Gostinnyj Dvor*).<sup>111</sup>

Pare fin troppo palese che al quartiere residenziale aristocratico si stia cercando di sostituire, non senza alcune obiettive difficoltà – si vedano le molte preesistenze che ne frammentano la composizione –, l'idea di una grande piazza amministrativa. Tutti i principali organi e poteri dello stato, fra l'altro, avrebbero dovuto esservi rappresentati: i nuovi organi di governo, i collegi, vale a dire il potere statale in tutti i suoi aspetti; la Chiesa ed il potere religioso, con una nuova grande cattedrale; il potere economico del ceto mercantile, con gli edifici per la mercatura ed i necessari

<sup>107</sup> La lista data in Bunin 1957, pp. 40-43, è incompleta. Per una lista completa si veda oltre.

<sup>108</sup> Iogansen 1973, ill. 23; Lisaevič 1997, p. 53. Il primo piano viene datato al 1721 da Bunin 1957, p. 43; al contrario esso è datato al 1723 da tutti gli autori successivi: Iogansen 1973, ill. 23; Lugano 1995, p. 237, N.º 64, tav. 22.

<sup>109</sup> Bunin 1957, p. 43.

<sup>110</sup> Navone 1994, p. 93.

<sup>111</sup> Iogansen 1973, pp. 48-50; Navone 1994, pp. 93-94.

servizi annessi; ed infine l'aspetto culturale e scientifico, affidato all'Accademia delle Scienze, alla Biblioteca ed alla *Kunstammer*.

Singolare è constatare come sino ad oggi gli studiosi non abbiano pienamente considerato quella che sarebbe divenuta, secondo questo progetto, la più importante piazza della capitale e, di conseguenza, anche dell'intero Impero Russo. Già M.S. Bùnin definì la "piazza governativa [...] come futuro centro della capitale e porto commerciale", elencando fra i suoi complessi quelli ad uso "governativo, commerciale, portuale, scientifico e residenziale"<sup>112</sup>, tralasciando però con la nuova cattedrale l'importante ruolo religioso della piazza. Marina Iogànsen, nei suoi fondamentali contributi allo studio della Strélka, dichiarò che la piazza "si pensò come il centro amministrativo, commerciale e culturale" della capitale,<sup>113</sup> mentre Irina I. Lisaévič, nelle sue monografie su Trezzini, la definì "centro amministrativo-commerciale [sic!] e scientifico",<sup>114</sup> giungendo poi a sostenere che, dato che la chiesa non venne mai costruita, la Strélka fosse stata la prima piazza secolare della Russia.<sup>115</sup> L'elenco potrebbe continuare<sup>116</sup> e recentemente la Strélka riprogettata da Trezzini ha continuato ad essere definita solamente "centro amministrativo e commerciale della città", piuttosto che "piazza principale di tutto lo stato" o semplicemente "centro amministrativo della città".<sup>117</sup> Ad essere pienamente esaurienti si dovrà ripetere che, nei nuovi piani elaborati da Trezzini nei primi anni '20 per l'isola Vasil'evskij, la Strélka rappresentò il centro amministrativo, commerciale, religioso e culturale sia della nuova capitale, sia del nuovo impero.

Non facile si presenta la datazione dell'idea progettuale. E' infatti assai probabile che il disegno di Trezzini, sul quale è stata basata quest'analisi, rifletta in realtà idee precedenti. Una delle più accurate piante di San Pietroburgo coeve è quella di Carl Friedrich Coyet (fig. 49). Prigioniero svedese, Coyet lavorò dal 1719 al 1721 presso la Cancelleria delle costruzioni, alle dipendenze dell'architetto svizzero Nicolaus Friedrich Härbel. Con la conclusione della pace di Nystad, il 30 agosto 1721, e la fine delle ostilità con gli svedesi, egli ritornò in patria portando con se questo piano di San Pietroburgo, tutt'oggi conservato a Stoccolma<sup>118</sup>. Esso mostra l'area della Strélka (fig. 50) sistemata esattamente come nel disegno di Trezzini. Di tutti gli edifici sono rappresentate solo le planimetrie di massima, mentre della chiesa, grazie al disegno in rilievo assonometrico, ci si può fare un'idea del suo alzato: essa avrebbe emulato la cattedrale dei Santi Pietro e Paolo. Essendo stato certamente elaborato da Coyet nei suoi anni di servizio presso la Cancelleria, questo piano ci obbliga a retrodatare l'idea della sistemazione della Strélka come una grande piazza amministrativa tra il 1719 ed il 1721<sup>119</sup>.

<sup>112</sup> Bunin 1957, pp. 40, 49.

<sup>113</sup> M.V. Iogansen, *Zdanie dvenadcati kollegij i ego rol' v formirovanii ansamblja na Strelke Vasil'evskogo ostrova v Peterburge (XVIII – pervaja treti XIX veka)* [L'edificio dei dodici collegi e il suo ruolo nella formazione dell'insieme sulla Strelka dell'isola Vasil'evskij a Pietroburgo (secolo XVIII – primo terzo del XIX)], Avtoreferat, Leningrado 1971, p. 9.

<sup>114</sup> I.I. Lisaevič, *Domeniko Trezzini [Domenico Trezzini]*, in *Zodčie Sankt-Peterburga. XVIII vek. Arhitektory barokko, Rannyj klassicizm, Strogij klassicizm [I costruttori di San Pietroburgo. Il secolo XVIII. Gli architetti del barocco, il primo classicismo, il classicismo severo]*, a cura di Ju.V. Artem'eva, S.A. Procvatilova, Lenizdat, San Pietroburgo 1997, p. 54.

<sup>115</sup> I.I. Lisaevič, *Domeniko Trezzini [Domenico Trezzini]*, Lenizdat, Leningrado 1986, p. 145.

<sup>116</sup> P.Ja. Kann, *Strelka Vasil'evskogo ostrova [La Strelka dell'isola Vasil'evskij]*, Leningrado 1973, p. 27: "la Strelka divenne preferenzialmente il centro amministrativo e commerciale della città."

<sup>117</sup> Navone 1994, p. 93; S.V. Semencov, *Sanktpeterburg i Petr Velikij. Rol' carskoj ličnosti pri formirovanii obščegorodskogo centra, opredelenii struktury centra i traektorii ego peremeščenija po territorii stolicy [San Pietroburgo e Pietro il Grande. Il ruolo della personalità dello zar per la formazione del centro cittadino, per la determinazione della struttura del centro e della traiettoria del suo spostamento sul territorio della capitale]*, in Vilimbachov 2002, p. 89; T.A. Bazarova, *Plany petrovskogo Peterburga. Istočnikovvedčeskoe issledovanie [I piani della Pietroburgo]*, Nauka, San Pietroburgo 2003, p. 207.

<sup>118</sup> Per una spiegazione dei rapporti all'interno della Cancelleria delle costruzioni tra Härbel, Coyet e Trezzini si veda A.A. Morozova, *N. F. Gerbel. Gorodskoj arhitektor Sankt-Peter-Burcha 1719-1724 gg.*, Izd. Strojizdat SPb, San Pietroburgo 2004, pp. 43-45, 164.

<sup>119</sup> Una datazione più restrittiva al 1720-21 è proposta nel volume *Water cities: Saint Petersburg – Stockholm*, a cura di K. Abukhanfusa, Catalogo della Mostra, settembre – novembre 1998, Museum of Architecture, Stoccolma, Gummerus

Gli ormai vecchi studi di M.S. Bùnin e di M.V. Iogànsen<sup>120</sup> non ci aiutano a precisare ulteriormente la datazione. Il primo, infatti, tende a retrodatare al 1717 il progetto della piazza amministrativa sulla base di una pianta dell'area della Strélka (fig. 51) contenuta dell'*Atlas Peterburga* di Meyer, non dichiarando peraltro la loro datazione – l'*Atlas Peterburga* venne pubblicato nel 1834<sup>121</sup>. La pianta in questione vorrebbe essere, secondo le intenzioni degli autori dell'*Atlas*, “una copia” – in realtà può esserne forse una ricostruzione – di un supposto progetto di Trezzini del 1717 per la sistemazione della Strélka come piazza amministrativa. La seconda, pur facendo largo impiego delle stesse piante dell'*Atlas Peterburga*, dichiarandole copie degli anni '30 del secolo XIX, non si sbilancia troppo e data la decisione di creare una piazza amministrativa sulla Strélka ai primi anni '20 del secolo XVIII<sup>122</sup>.

Per attenerci ai fatti, possiamo registrare le date di progettazione e inizio lavori di quegli edifici pubblici che, caratterizzando il progetto di una piazza amministrativa, sarebbero stati antitetici e, in alcuni casi anche fisicamente incompatibili, con i palazzi del quartiere aristocratico già costruiti o ancora sulla carta. Il progetto della Kunstkamera fu pronto già nel 1718. Nello stesso anno Pietro il Grande promulgò la riforma degli organi del sistema statale, i collegi, anche se la risoluzione per la costruzione del loro nuovo edificio fu firmata dallo zar solamente il 12 agosto 1721. L'area del Mýtnyj Dvor, la cui costruzione si protrasse dal 1723 al 1733, fu delimitata da Trezzini nel luglio del 1721. Quanto alla cattedrale, di essa non si ha nessuna notizia prima che fosse inclusa nel progetto per la Strélka del 1722.<sup>123</sup>

Fatta eccezione per la Kunstkamera, sembra che il momento di svolta in cui si cominciarono a costruire i più cospicui fra gli edifici pubblici della Strélka – Dodici collegi e Mýtnyj Dvor – si attesti all'estate del 1721. La sua concomitanza con la conclusione della pace di Nystad, firmata il 30 agosto 1721 e comunicata allo zar il 3 settembre,<sup>124</sup> ha indotto alcuni storici a ritenere che sia stato il termine della guerra a dare la possibilità di realizzare le intenzioni di Pietro il Grande di spostare definitivamente la piazza cittadina sulla Strélka.<sup>125</sup> Sebbene la pace fu certamente accolta come un sollievo dallo zar, la ultime fasi della Guerra del Nord furono tutt'altro che concitate e, così dominate dalle conquiste e dalle vittorie navali russe, non dovettero distrarre più di tanto Pietro il Grande dai suoi propositi riformatori e costruttori. Il congresso di pace iniziò il 29 aprile (9 maggio) del 1721 e inizialmente vi furono delle difficoltà nell'imporre agli inviati svedesi le dure condizioni previste dal trattato.<sup>126</sup> Già nel giugno però, quando ancora non furono compiuti grossi passi avanti nelle trattative di pace, Trezzini riferiva alla Cancelleria delle costruzioni che lo zar aveva dato disposizioni per l'organizzazione della nuova piazza sulla Strélka<sup>127</sup>. Del resto la posa della prima pietra della Kunstkamera, nel luglio del 1718, e la mappa di Coyet, elaborata tra il 1719 ed il 1721, chiariscono che il progetto di costruire sulla Strélka la piazza amministrativa fu antecedente alla pace di Nystad.

L'impossibilità di trovare un chiaro punto di svolta nel passaggio da quartiere aristocratico a piazza amministrativa, trova del resto pieno riscontro nell'evoluzione – o meglio nella non evoluzione – dei progetti susseguiti. L'inserimento degli edifici che determinarono in maniera decisiva questo cambio di rotta rispettò comunque sia le preesistenze, cioè le abitazioni già costruite

---

Printing AB, Jyväskylä (Finlandia) 1998. Non essendo chiaro il motivo di tale scelta si preferisce qui estendere la datazione all'intero arco del periodo di impiego di Coyet presso la Cancelleria delle costruzioni.

<sup>120</sup> Bunin 1957. M.V. Grosmani [Iogansen], *Stroitel'stvo i pervonačal'nyj oblik zdanija 12 kollegii – nyne glavnogo zdanija Leningradskogo gosudarstvennogo ordena Lenina universiteta im. A.A. Ždanov* [La costruzione e il primitivo aspetto dell'edificio dei 12 collegi – attualmente il principale edificio dell'Università statale dell'ordine Lenin di Leningrado intitolata a A.A. Ždanov], in “Vestnik Leningradskogo universiteta”, N.º 6, 1956; Iogansen 1971; Iogansen 1973; Iogansen 1984, pp. 50-72.

<sup>121</sup> Bunin 1957, pp. 40-41.

<sup>122</sup> Iogansen 1956, p. 111.

<sup>123</sup> Per una trattazione più particolareggiata sui singoli edifici si veda oltre.

<sup>124</sup> Hughes 2003, p. 197.

<sup>125</sup> Iogansen 1953, pp. 108-109; ripreso a distanza di cinquant'anni da K.V. Malinovskij 2007a, p. 87.

<sup>126</sup> Schuyler 1884, vol. I, p. 422.

<sup>127</sup> Malinovskij 2007a, p. 87.



lungo la riva, sia la scansione dei lotti già prevista nella pianificazione dell'isola Vasil'evskij redatta da Trezzini nel 1715. Le case abbattute furono solamente quattro fra quelle costruite lungo la Bol'saja Nevà sui terreni da 10 saghene<sup>128</sup>, vale a dire quelle più piccole. Se infine si confronta la suddivisione dei lotti nel piano di Trezzini del 1715 e nel suo progetto per la Strélka approvato nel 1722 (fig. 52) risulta chiaro che, da un punto di vista urbanistico, non fu operato alcun cambiamento nella soluzione planimetrica del promontorio. La suddivisione dei lotti lungo la riva fu mantenuta, le casette in serie lungo il canale furono sostituite dall'edificio dei collegi e del Mýtnyj Dvor; unica vera novità del piano fu l'inserimento della cattedrale.

A far luce sulla vicenda si può citare ancora il rapporto di Trezzini alla Cancelleria delle costruzioni del giugno 1721. In questo l'architetto ticinese riferiva che "Sua Altezza Imperiale si degnò di ordinare di allargare sull'isola Vasil'evskij lo spazio sul quale sarà la nuova piazza e le costruzioni del Gostinnyj e Mýtnyj Dvor e dei Collegi".<sup>129</sup> L'utilizzo del termine "allargare" indica chiaramente un ampliamento della superficie della piazza ottenuto, si può supporre, abolendo le due file di case che chiudevano la piazza a occidente secondo il primo progetto di Trezzini (figg. 24, 25). In tal modo si ampliò la piazza e, come sembra indicare il rapporto, si ricavò il posto per l'edificio dei Dodici Collegi ed il Mýtnyj Dvor, cui s'aggiunse in seguito la chiesa. Questo fu l'unico cambiamento sostanziale nella disposizione degli edifici sulla Strélka che intervenne nel passaggio da quartiere aristocratico a piazza amministrativa; esso può essere convincentemente messo in relazione con questo rapporto e datato di conseguenza.

Se quindi l'idea di creare una nuova piazza amministrativa statale circondata da edifici pubblici, in luogo del previsto quartiere aristocratico, potrebbe risalire già al 1718, quando fu pianificata la Kunstkamera, il primo edificio pubblico sulla Strélka, le prime concrete testimonianze di una sua formalizzazione risalgono solamente al 1721. Nel giugno di quest'anno Pietro il Grande dette a Trezzini le prime disposizioni architettoniche per la creazione della piazza amministrativa. Il progetto definitivo venne poi eseguito da Trezzini ed approvato da Pietro il Grande nell'aprile del 1722 – sulla cui copia dell'anno successivo (fig. 44) è stata basata tutta l'analisi. Tra il giugno del 1721 e la fine dell'anno, quando ritornò in patria, Coyet potrebbe aver aggiornato la sua mappa di Pietroburgo con la nuova pianificazione della Strélka.

L'ordine del 1721 sancisce così il definitivo orientamento verso la creazione di una piazza amministrativa ma tuttavia tale data non segna un decisivo momento di svolta nella progettazione della stessa. Prima e dopo di essa, quartiere aristocratico e piazza amministrativa convivono con pochissime variazioni – la sola sostituzione delle casette lungo il canale con i collegi ed i mercati – sul medesimo disegno progettuale. Tale meccanismo decisionale appare peraltro tipico del *modus operandi* petrino. Del resto come lo zar gestì la scelta tra i progetti di pianificazione dell'isola Vasil'evskij, proposti da Trezzini e Le Blond, evitando di prendere una decisione definitiva e mantenendo sempre la possibilità di eseguirli entrambi, allo stesso modo sembrerebbe aver gestito i due progetti per la Strélka. Gli sforzi per far convivere i palazzi già costruiti con gli edifici pubblici in costruzione o in progettazione – di cui il disegno di Trezzini del 1722 è palesemente testimone – riflettono la mancanza di una decisione forte.

Dopotutto le due alternative, quartiere aristocratico e piazza amministrativa, non necessariamente dovettero essere concepite in totale antitesi: anzi esse avrebbero potuto rappresentare in entrambi i casi un importante centro del potere statale. Le famiglie boiari, i cui membri sedevano nel Consiglio, costituivano la più alta plutocrazia moscovita. Creare un quartiere aristocratico per i boiari sulla Strélka significava necessariamente creare un centro di potere. Tuttavia questo progetto, oltre a rivelarsi fallimentare, poiché non attrasse gli aristocratici ma i ricchi borghesi per la costruzione di palazzi, non fu neppure in sintonia con la nuova visione del potere statale trasformata con le riforme petrine. Ad una gestione privata dello Stato, attuata sì dai boiari tramite il Consiglio ma svolta da loro singolarmente secondo i propri interessi nelle proprie abitazioni private, Pietro il Grande volle sostituire un'amministrazione pubblica dello stato. In quest'ultima avrebbero svolto

<sup>128</sup> Iogansen 1973, p. 48.

<sup>129</sup> Malinovskij 2007a, p. 87.

un ruolo centrale i collegi, le nuove istituzioni pubbliche dell'amministrazione statale, in cui una serie di professionisti avrebbero preso le decisioni in maniera collegiale, non singolarmente. Infine il lavoro dei collegi, ad ogni livello dell'amministrazione, si sarebbe svolto negli appositi uffici pubblici costruiti sulla Strélka, non nelle abitazioni private dei presidenti di collegio. L'evoluzione dei progetti per la piazza della Strélka testimonia così anche un cambiamento decisivo nella gestione dello Stato: il passaggio dall'amministrazione privata e aristocratica a quella pubblica e professionale.

A fronte di importanti elementi di novità, come la gestione del potere statale, i progetti per la piazza della Strélka recano in sé anche alcune resistenze: un confronto con la vecchia piazza della Trinità (fig. 22), primo nucleo di Pietroburgo, può chiarire il discorso. Non senza stupore si può facilmente notare come il progetto per la Strélka del 1722, elaborato da Domenico Trezzini, sia quasi una mera riproposizione della vecchia piazza, necessariamente conformata al nuovo sito e aggiornata alle mutate esigenze cittadine e statali. Gli elementi che compongono la nuova piazza della Strélka sono, in gran parte, gli stessi che si affacciavano sulla piazza della Trinità – costruzioni amministrative, commerciali e religiose. Come si vedrà a seguire più nel dettaglio, anche la composizione di alcuni di questi edifici sarà riproposta; è il caso dei Collegi e del Mýtnyj Dvor, le cui strutture, fortemente legate alla tradizione moscovita, verranno riprese pari pari sulla Strélka. Non solo, sebbene non sia mai stato notato in letteratura, pure la disposizione degli edifici sulla nuova piazza sarà la stessa: l'articolazione del gruppo Dodici Collegi, Cattedrale e Mýtnyj Dvor nel progetto di Trezzini – con la chiesa disposta nell'angolo formato dagli altri due edifici – viene ripresa in maniera pedissequa dalla piazza della Trinità, ove l'edificio del Senato e delle cancellerie, la chiesa della Santissima Trinità ed il vecchio Gostinnyj Dvor furono disposti in maniera del tutto simile.

L'unica eccezione sostanziale può essere costituita dal polo culturale della Kunstkamera e del palazzo dell'Accademia delle Scienze, che occupano un ruolo primario sulla nuova piazza della Strélka. Tuttavia anche questo può non essere considerato una completa novità dato che, sulla piazza della Trinità, era sorta la prima tipografia della città e, va ricordato, uno dei primi compiti della neonata Accademia delle Scienze era proprio quello della diffusione del sapere tramite la traduzione e pubblicazione dei libri stranieri.

In questo nuovo centro pulsante di tutto il sistema imperiale, promosso ed attuato dallo *zar riformatore*, egli, paradossalmente, non vi trovò posto. Nonostante tutti i collegi statali, così come anche le altre istituzioni presenti sulla piazza della Strélka, fossero ancora strettamente sotto la sua autorità, Pietro il Grande, stando al progetto in esame, si sarebbe limitato a “osservare” il tutto dal suo palazzo d'Inverno sulla riva opposta della Nevà. Tuttavia la conformazione della piazza nel progetto di Trezzini, la cui ampissima spianata sarebbe stata omogeneamente limitata da un emiciclo di porticati e dall'edificio dei Dodici Collegi, sembrerebbe proprio pensata per ospitare un monumento statuario nel suo centro. Di questo parlerebbero le corrispondenze tra la nuova piazza della Strélka e le piazze cittadine dell'Europa Occidentale.

L'idea di una piazza completamente circondata da una composizione modulare di edifici con portici e botteghe coperti da alti tetti, potrebbe essere stata mutuata dalle piazze commerciali dell'Olanda e delle Fiandre, città che impressionarono fortemente Pietro il Grande durante i suoi viaggi in Europa. Anche le piazze reali parigine – e ciò è già stato notato<sup>130</sup> – poterono costituire un modello, assai fresco nel ricordo dello zar, per l'elaborazione del progetto per la Strélka. Il partito che circonda la piazza della Strélka, sebbene sia reso con forme architettoniche differenti, sarebbe stato affine a quello della Place Royale di Enrico IV – l'odierna Place des Vosges. La particolare conformazione del promontorio della Strélka, proteso tra i due rami della Nevà, nonché la soluzione adottata per la creazione della piazza, un giro di edifici affacciati da un lato sul fiume e dall'altro sulla piazza, sono pure strettamente affini a quelli della Place Dauphine (fig. 53), altra piazza parigina risalente al periodo di Enrico IV. La topologia straordinariamente simile dei due luoghi, si

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 63.

spiega e si conferma anche in conseguenza del loro essere punti strategici per l'attraversamento del fiume, tanto che proprio come il Pont Neuf a Parigi, sulla Strélka si gettò il primo ponte di Pietroburgo. Tutt'oggi i due luoghi rimangono protagonisti, seppur su diversa scala, del paesaggio urbano che li circonda. La similitudine tra le due piazze non si limita alla loro soluzione formale ma si qualifica anche negli elementi funzionali. La place Dauphine, come in parte la Strélka, fu pensata come un luogo a vocazione finanziaria dove avrebbero dovuto aprirsi degli uffici di banca e di cambio. Inoltre, alle spalle della piazza triangolare, a separare la punta dal resto dell'île de la Cité, in una posizione praticamente identica a quella occupata dall'edificio dei Collegi sulla Strélka, si trovava il cosiddetto "Palace", il luogo di riunione del Parlamento di Parigi, l'organo politico responsabile della registrazione degli editti emessi dal re.<sup>131</sup>

Le piazze reali parigine, per tornare al discorso, erano comunque tutte focalizzate su di un monumento reale. Tutta la piazza era anzi concepita come un monumento al sovrano suo promotore, di cui la statua al centro non ne costituiva che il fulcro necessario. Non a caso, quando la Commissione per la costruzione di San Pietroburgo ripropose il progetto di una nuova grande piazza sulla Strélka (fig. 87), pose, al centro di un ampio colonnato fronteggiante l'edificio dei Dodici Collegi, un monumento equestre allo *zar costruttore*.

## 1.7. La riva settentrionale della Strélka

### 1.7.1. Le case private

L'aspetto certamente più problematico e, da un punto di vista funzionale, il lato più eterogeneo del nuovo progetto di Trezzini per la creazione di una piazza amministrativa sulla penisola della Strélka si rivelò essere la sua parte settentrionale. Qui infatti, lungo la riva della Málaja Nevà, a partire dal 1716<sup>132</sup> si assegnarono i terreni per la costruzione di alcune case private, secondo quanto deciso nel primo piano urbanistico di Trezzini, approvato da Pietro il Grande prima della sua partenza per l'Europa il primo gennaio di quell'anno.

Nonostante l'idea di creare un quartiere aristocratico sulla Strélka dovette essere sottesa a queste prime pianificazioni, la qualità architettonica dei palazzi costruiti non fu sempre eccelsa. Di fatto le aree furono assegnate in parte ad alcuni membri della famiglia reale, mentre le restanti non vennero tutte distribuite a persone di nobile origine, né tanto meno a boiari. I destinatari delle aree furono, a partire da est, il Barone A.G. Stròganov, N.D. Demidov, il Principe Ja.A. Golicyn, il generale V.A. Lopùchin, capitano Protàsov e un non ben specificato Narýskin (fig. 52). L'aspetto delle facciate principali dei palazzi, quelle lungo la riva della Nevà, è ben restituito dai disegni di Friedrich Bergholtz,<sup>133</sup> risalenti agli anni 40 del secolo XVIII (fig. 54, 55).

Le costruzioni più notevoli furono certamente quelle di Aleksàndr Stròganov, uno degli uomini più ricchi di Russia, ricompensato con il titolo di Barone nel 1712 per i suoi successi nello sfruttamento minerario negli Urali, e Nikità Demidov, un intraprendente fabbro di Tula a cui furono concessi larghi privilegi minerari, fatto anch'esso nobile nel 1720.<sup>134</sup>

Per il resto gli altri palazzi ebbero dimensioni minori, a partire dal numero dei piani, due anziché tre, sebbene i proprietari fossero chiaramente di più elevato lignaggio. Il terzo lotto fu assegnato a tale "Jakov Alekséevič Golicyn", forse da identificare con Pëtr Alekséevič, uno dei più colti e raffinati uomini di Pietro il Grande. Formatosi tra Venezia e Vienna, ricevette numerosi incarichi dallo zar: governatore di Arkangèl'sk prima, di Riga successivamente, quindi Senatore, ebbe anche il delicato compito di trasportare a Pietroburgo la Camera d'Ambra, regalata a Pietro dal re di

<sup>131</sup> H. Ballou, *The Paris of Henry IV. Architecture and urbanism*, MIT Press, Cambridge (Mass.) – Londra 1991, pp. 114-145.

<sup>132</sup> Bunin 1957, pp. 40-43.

<sup>133</sup> Si veda Kann 1973, p. 26.

<sup>134</sup> Schuyler 1884, vol. II, pp. 377-78.



Prussia. Intrattenne rapporti con architetti come Georg Johann Mattarnovy o Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, quando costoro entrarono in Russia tramite il porto di Riga; divenuto celebre a corte per aver portato con se dall'Italia un cantante castrato. Si fece costruire da un ignoto architetto italiano una casa a Mosca, arredata con mobili europei e tappeti persiani e cinesi.<sup>135</sup> Se il palazzo sulla Strélka in questione fosse stato effettivamente quello di Pëtr A. Golicyn, esso dovette essere comunque uno dei più belli e comodi della città, visto che il nome del suo proprietario è incluso nella lista di coloro che, a turno, due o tre volte alla settimana avrebbero dovuto organizzare le cosiddette "assemblee".<sup>136</sup>

Vasilij Abramovič – o Avramovič – Lopùchin era invece membro della famiglia di Evdokija, la prima moglie di Pietro il Grande. Molte persone di questa stirpe caddero in disgrazia già al tempo delle manovre di Kožuchovo, quando Pietro conquistò il pieno potere e costrinse Evdokija a prendere i voti; mentre altri, tra cui Avraam Lopùchin, furono implicati nella vicenda dello *zarevič* Aleksėj, frutto del primo matrimonio di Pietro e quindi fortemente appoggiato da questa famiglia. Un certo Vasilij Lopùchin, zio di Evdokija, fu mandato al confine nel 1697<sup>137</sup> ma è piuttosto improbabile che, una volta tornato, abbia potuto raggiungere il titolo di generale e si sia edificato questa abitazione. In ogni caso si trattò di un membro di una famiglia decisamente decaduta e per lo più decimata.

Lo stesso discorso può essere fatto per la casa di proprietà dei Narýskin – altra abitazione il cui nome del proprietario non è stato possibile reperire –, importante e potente famiglia moscovita che, opponendosi anche apertamente a Pietro il Grande, perse buona parte della sua antica influenza a corte.<sup>138</sup> Nessun riscontro è stato trovato sul Capitano Jušikov Protàsov, probabilmente un militare di non alta estrazione che fece carriera nel sistema di servizio petrino.

Non va dimenticato che, stando ai numerosi decreti che imponevano l'inurbamento forzato dell'isola Vasil'evskij, sia la nobiltà, che i ceti mercantili furono spesso obbligati, sebbene secondo le proprie possibilità, a edificare una casa in pietra sull'isola. Data l'estrema scomodità e insalubrità del luogo, tagliato fuori dalle comunicazioni e soggetto a frequenti inondazioni, furono in molti a finire per aggirare ed ignorare gli ordini di Pietro. Un espediente assai utilizzato dai più ricchi fu quello di iniziare *pro forma* la costruzione di una casa sull'isola Vasil'evskij senza la reale intenzione di terminarne mai i lavori. Questo consentiva a costoro di rimanere indisturbati nelle loro case senza doversi trasferire.<sup>139</sup> In questo modo nulla vietava ai proprietari di terminare solo esternamente i lavori di costruzioni, specie nei casi in cui la loro casa fronteggiava il fiume, lasciando incompiute tutte le finiture interne.

Le abitazioni private sulla Strélka dovettero rimanere, come molte altre sull'isola Vasil'evskij, per gran parte inabitate. Se da un lato Stròganov e Demidov, dovendo curare le loro imprese minerarie, risiedevano per gran parte del tempo negli Urali; dall'altro i Golicyn, i Lopùchin, i Narýskin erano invece famiglie di più o meno antica estrazione moscovita, il cui centro della loro vita rimaneva la vecchia capitale. A testimonianza del fatto che i palazzi in questione furono costruiti più per obbligo che per essere realmente abitati, saranno i frequenti riutilizzi e riadattamenti. Dopo il palazzo della *carica* Praskòv'ja Fëdorovna, sulla riva meridionale della Strélka, che passò dopo la morte della sua proprietaria all'Accademia delle scienze, anche il palazzo di Stròganov, ancora quando il Barone era in vita, fu dato in gestione all'Accademia per organizzarvi il Ginnasio e l'Università. Il palazzo Demidov venne invece utilizzato come ricovero temporaneo dei reperti e dei libri esposti nella Kunstkamera, dopo che in essa scoppiò un grande incendio nel dicembre del 1747. La casa dei Narýskin, infine, a partire dal 1727 fu riadattata da Domenico Trezzini ad accogliere gli uffici ed i depositi della dogana commerciale, data la sua immediata vicinanza con il Gostinnyj Dvor.

<sup>135</sup> Schuyler 1884, vol. II, pp. 137, 147; Hughes 1998, pp. 116, 290.

<sup>136</sup> Schuyler 1884, vol. II, p. 442, n. 1.

<sup>137</sup> Hughes 1998, pp. 408, 418.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 418-421.

<sup>139</sup> Navone 1994, p. 90.

In sostanza possiamo vedere una progressiva scomparsa della funzione residenziale sulla Strélka. Nonostante ben pochi sforzi furono fatti per mutare, in conseguenza del nuovo progetto approvato da Pietro il Grande nel 1722, la destinazione della Strélka da quartiere aristocratico a piazza amministrativa – la disposizione dei lotti attorno al capo rimase immutata e le case private già costruite furono lasciate, semplicemente “circondate” da un lungo semicerchio di botteghe verso l’interno della piazza – l’estrema scomodità dell’isola Vasil’evskij e, paradossalmente, lo stesso carattere coercitivo dell’insediamento contribuirono in maniera decisiva all’attuazione del nuovo piano. Gli edifici a carattere residenziale un tempo destinati alle abitazioni private furono col tempo in gran parte riadattati alle nuove funzioni della piazza, in particolare commerciali ed educative e culturali, presi in gestione dalle istituzioni pubbliche che poco alla volta si espansero sulla Strélka.

### 1.7.2. Le misure economiche e commerciali ed il Gostinnyj Dvor

Una fra le più importanti funzioni della Strélka fu quella economica e commerciale. Nell’angolo formato tra la Málaja Nevà ed il canale trasversale collegante i due rami del fiume, a settentrione della penisola, si volle infatti sistemare, secondo il progetto di Trezzini del 1722, il nuovo porto commerciale. Anche una considerevole parte dei nuovi collegi statali era dedicata alle attività commerciali ed economiche: oltre al *Kommerc-kollegija*, la parte economica dell’Impero era affidata a tre distinti collegi – Erario, Ragioneria di Stato e Spesa pubblica –, mentre il Collegio delle miniere e manifatture avrebbe curato e sviluppato l’industria. La genesi, i compiti e la sede dei collegi saranno trattati in un apposito capitolo più oltre, ora ci si soffermerà invece sulle misure e sulle strutture commerciali attuate da Pietro il Grande.

In campo economico e commerciale, forse più che in ogni altro ambito, l’operato di Pietro il Grande ha ricevuto i più diversi giudizi e le più varie interpretazioni da parte degli storici e degli studiosi. Alcuni hanno individuato nel regno di Pietro la nascita di un “capitalismo commerciale” in Russia, in conseguenza del fatto che i primi imprenditori privati vennero quasi esclusivamente dalla classe mercantile.<sup>140</sup> Molti storici sovietici, per i quali la nascita del capitalismo significava la nascita di una borghesia, risolsero piuttosto velocemente il problema affermando che, per uscire dall’arretratezza economica in cui versava la Russia prepetrina, il processo capitalistico fu semplicemente velocizzato dalle misure economiche attuate da Pietro il Grande.<sup>141</sup> Sulla possibilità di parlare di “capitalismo” si è però avanzato più di un dubbio, soprattutto in relazione ad un’economia mossa e sostenuta completamente dallo stato in cui la servitù fu in sostanza estesa anche all’industria;<sup>142</sup> infine nel 1997 lo storico russo Anisimov ha dichiarato con intento definitivo: “In un sistema di industria schiavizzata non ci fu spazio per lo sviluppo del capitalismo (e di conseguenza per la formazione della borghesia)”.<sup>143</sup>

Le divergenze non riguardano solamente la questione se Pietro il Grande mise in piedi un sistema da un punto di vista economico già capitalista o ancora di tipo feudale. La vecchia idea storiografica che l’industrializzazione forzata voluta da Pietro il Grande, avendo radici assai poco profonde nella Moscovia prepetrina, inaridì subito dopo la sua morte è stata completamente rivista per merito del grande lavoro compiuto da Arcadius Kahan, il quale ha messo in risalto la *continuità*

<sup>140</sup> M.E. Falkus, *The beginnings of industrialization*, in *Peter the Great transforms Russia*, ed. by J. Cracraft, D. C. Heath & Company, Lexington 1991, p. 118.

<sup>141</sup> Discorso tenuto da Josef Stalin il 19 novembre 1928. Citato in Hughes 1998, p. 154.

<sup>142</sup> Particolarmente feroce, in questo senso, è stata la critica di A. Gerschenkron, *Russian mercantilism*, in Id., *Europe in the Russian mirror – Four lectures in economic history*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1970, pp. 69-96.

<sup>143</sup> Hughes 1998, p. 155. Si veda anche E.V. Anisimov, *Gosudarstvennye preobrazovanija i samodržavie Petra Velikogo v pervoj četverti XVIII veka* [Il cambiamento statale e l’autocrazia di Pietro il Grande nel primo quarto del secolo XVIII], San Pietroburgo 1997.

e la *durabilità* dei processi economici e industriali.<sup>144</sup> D'altro canto alcune voci si sono presto sollevate a contrastare l'utilizzo incondizionato da parte degli storici del concetto di *continuità*, come una "O.K. word".<sup>145</sup> A chi sottolinea che fu il ceto mercantile a fornire il grosso del capitale per questa industrializzazione forzata, nel contesto delle favorevoli condizioni determinate dallo stato,<sup>146</sup> risponde chi pone l'accento sul ruolo decisivo giocato dai sussidi statali nello sviluppo delle imprese private, in una condizione di cronica assenza di capitale.<sup>147</sup>

Senza entrare nel merito di un'analisi economica del periodo petrino, di cui sono stati brevemente delineati alcuni orientamenti, possiamo dire che le misure coniate da Pietro il Grande per sostenere lo sviluppo commerciale, industriale e in sostanza economico della Russia sono quelle che trovarono decisamente il minore riscontro nella sua politica architettonica. Gli sforzi verso l'intensificazione degli scambi commerciali con l'estero e per l'aumento della produzione manifatturiera interna andarono nella direzione di un saldo attivo della bilancia commerciale; essi sono inquadrabili nel generale contesto delle dottrine del mercantilismo, che Pietro il Grande dimostrò in più occasioni di conoscere. Tuttavia non vi fu mai un approccio organico alle varie sfaccettature delle questioni economiche. Dalla determinazione e dalla raccolta di tasse e tributi all'amministrazione del bilancio di stato, dalle questioni monetarie legate al conio a quelle degli stipendi e dei prezzi dei beni, dal commercio alle manifatture, tutto fu gestito in maniera slegata e disarticolata. In proposito possono essere utili le parole di Alexander Gerschenkron:

The result was the simultaneity of efforts in all directions: constructing and equipping the navy; building harbors; creating a new capital in the swamps of the Nevà estuary; prospecting for minerals; opening mines; erecting blast furnaces; building factories [...]; and at the same time reorganizing and re-arming the army and reshaping the administrative machinery of the government.<sup>148</sup>

Un ruolo cruciale nella politica economica di Pietro il Grande fu assegnato, come si intuisce dalle parole di Gerschenkron, al commercio con l'estero. È lo stesso storico dell'economia a sottolineare come, di fronte ai numerosi sforzi per aumentare gli scambi con l'estero, paradossalmente nessun tentativo fu fatto per rimuovere invece i dazi interni.<sup>149</sup> Per lo sviluppo del commercio un collegio venne appositamente istituito nel 1718 – il *Kommerc-kollegija* – ma, oltre a ciò, servivano anche una serie di strutture, sia istituzionali, sia meramente architettoniche, perché i profittevoli scambi potessero avvenire. Dopotutto, i domini baltici strappati durante la guerra agli svedesi furono i protagonisti di uno spostamento del principale canale commerciale, quello con l'Europa occidentale, dal mar Bianco al Baltico, dal porto di Arkangèl'sk a quelli di Riga, Permau, Reval e soprattutto di San Pietroburgo, la nuova capitale.

Il trattamento e la regolamentazione della debole e nascente classe mercantile fu quindi uno dei punti strategici del programma di rafforzamento economico petrino. Tuttavia anche in questo campo i risultati delle riforme di Pietro il Grande furono estremamente contraddittori, l'emancipazione del ceto mercantile fu a un tempo agevolata e frenata. In sostanza:

nella sua opera di rimodellamento delle istituzioni sociali russe, Pietro il Grande lasciò i mercanti in bilico tra i due mondi della vecchia Moscovia e del nuovo stato di servizio. Essi rimasero prigionieri delle contraddizioni di una politica che tentava di combinare in un solo sistema gerarchia e mobilità.<sup>150</sup>

<sup>144</sup> A. Kahan, *Continuity in economic activity and policy during the post-petrine period in Russia*, in "The Journal of Economic History", vol. 25, marzo 1965, pp. 61-85; A. Kahan, *The plow, the hammer and the knout: an economic history of Eirhteenth-Century Russia*, University of Chicago Press, Chicago 1985.

<sup>145</sup> A. Gerschenkron, *Russian mercantilism: a specific pattern of economic development*, in Cracraft 1991a, pp. 139-140.

<sup>146</sup> A.J. Rieber, *Mercanti e imprenditori nella Russia imperiale*, Il Mulino, Bologna 1993. (ed. orig. *Merchants and entrepreneurs in Imperial Russia*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1982), p. 29.

<sup>147</sup> Falkus 1991, p. 118.

<sup>148</sup> Gerschenkron 1991, pp. 141-142

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>150</sup> Rieber 1993, p. 25.



Fin dall'inizio i mercanti, suddivisi in due corporazioni ed equiparati da un punto di vista fiscale alle classi più basse, furono strettamente legati al governo cittadino. Ritenendo che essi avrebbero amministrato meglio e più scrupolosamente le città, in quanto interessati a scongiurare la fuga della propria popolazione urbana, ebbero i compiti, fra gli altri, di "preservare l'integrità delle comunità urbane [...] tutelare i privilegi commerciali e la capacità contributiva delle città". Tuttavia le corporazioni mercantili (*gil'dy*), sebbene tutelate, non ottennero la sicurezza del totale monopolio del commercio in città; inoltre, a fronte delle garanzie offerte dagli organi statali, quali i collegi del Commercio, delle Manifatture e delle Miniere, lo stesso Stato con i suoi monopoli e le sue imprese rappresentò un forte concorrente dei mercanti ed un ostacolo per un'ulteriore espansione del capitalismo privato.<sup>151</sup>

Le limitazioni cui lo sviluppo politico e sociale del ceto mercantile andò in contro nel regno di Pietro il Grande sono state riassunte da A.J. Rieber in quattro punti:

- 1) una stretta, costante e spesso minuta supervisione delle attività economiche dei mercanti ad opera della burocrazia statale; 2) l'oneroso onere di obblighi fiscali e civili che distingueva le città dalla campagna e divideva nettamente la popolazione urbana secondo criteri di ricchezza e di posizione sociale; 3) una forma di "autogoverno" elettivo urbano che svolgeva ossequiosi servizi per l'amministrazione centrale e in ciò veniva in urto con gli organi provinciali nominati dalla stessa amministrazione centrale; e 4) una mancanza di qualsivoglia accesso diretto agli organi dell'autocrazia da parte dei mercanti, sia che agissero come individui che come entità collettiva.<sup>152</sup>

San Pietroburgo, la cosiddetta "finestra aperta sull'Europa", avrebbe dovuto divenire il centro del commercio russo, il suo porto principale, tramite il quale le merci sarebbero penetrate in tutto l'Impero. Inoltre la speranza di molti fu che il nuovo sbocco russo sul Baltico avrebbe agevolato la Russia ad assumere un vantaggioso ruolo di intermediario nel commercio tra Europa occidentale e Persia e Cina, magari attraverso quel mar Caspio in cui Pietro s'era ben curato di estendere, verso la fine del regno, il suo potere navale.<sup>153</sup>

Tutti i tentativi furono fatti per portare Pietroburgo alla ribalta del commercio russo ed europeo – se non mondiale – ma la costrizione fu necessaria per forzare il commercio lungo vie diverse dalle rotte tradizionali. Si agì sia da un punto di vista fiscale, sia da uno più strettamente commerciale: ad esempio i dazi richiesti ad Arkangèl'sk furono del 25 per cento più alti di quelli della nuova capitale, mentre la pelle e la canapa provenienti dalla regione di Smolènsk, si ordinò che fossero esportate solamente attraverso Pietroburgo.<sup>154</sup> Quindi si procedette anche sul fronte delle regolamentazioni interne: perché un mercante potesse commerciare in una città egli doveva essere registrato in una comunità cittadina, per poterlo fare era necessario poter dichiarare una ricchezza personale di almeno cinquecento rubli, che scendevano a soli trecento per la sola Pietroburgo.<sup>155</sup>

A dispetto di tutti questi sforzi volti a fare di Pietroburgo un porto allettante per le navi straniere ed una piazza commerciale comoda ove convogliare i prodotti interni destinati all'esportazione, diverse difficoltà minarono l'ascesa della nuova capitale. Nel 1718 a Pietroburgo attraccarono 41 navi straniere ma già nel 1713 a Riga ne arrivarono 171; nel 1721 poi furono 238 i vascelli approdanti a Riga e 72 a Narva. Anche i porti di Permau e Reval superarono quello di Pietroburgo come traffico mercantile. Il commercio marittimo attraverso il Baltico, sebbene più corto e comodo di quello attraverso il mar Bianco, comportava però un altro tipo di rischio per i vascelli inglesi e olandesi che commerciavano con la Russia: essi rischiavano i possibili attacchi delle navi svedesi. Dopo che nel 1714 venti navi inglesi e ventiquattro olandesi furono sequestrate dagli svedesi, la marina britannica inviò una flotta di protezione dei propri vascelli mercantili nel Baltico. Vista dall'interno Pietroburgo risultava invece scomoda, poiché la rete dei trasporti esistenti e degli altri

<sup>151</sup> *Ivi*, pp. 26-28.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>153</sup> Hughes 1998, pp. 147-148.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 148; si veda anche M.S. Anderson, *Peter the Great. Imperial revolutionary?*, in *The courts on Europe. Politics, Patronage and Royalty. 1400-1800*, ed. by A. G. Dickens, Thames & Hudson, London 1977, p. 276.

<sup>155</sup> Rieber 1993, p. 26.

servizi di appoggio equipaggiava il vecchio porto di Arkangèl'sk; nella mentalità dei russi poi, non solo dei mercanti, la nuova capitale rimase sempre una città remota, distante da qualsiasi punto e provincia dell'impero. Infine anche il clima umido sembrava giocare a sfavore di Pietroburgo, dato che molti beni, prima fra tutti la canapa, subivano un considerevole deterioramento nei depositi della città.<sup>156</sup>

Nonostante queste difficoltà e, in alcuni casi, dei veri e propri problemi strutturali, la nuova capitale dell'Impero non poteva non essere fornita di un centro e di un porto commerciali che fossero all'altezza del suo ruolo politico. Già a partire dai primi anni della fondazione, quando Pietroburgo non era altro che un avamposto militare popolato di soldati e operai, sulla piazza della Trinità, alle spalle della fortezza dei Santi Pietro e Paolo, nacque il primo porto civile e la prima struttura atta ad accogliere gli scambi commerciali – le cosiddette “Gallerie Rostovskij” (*Rostòvskie rjady*). Il 28 luglio del 1710 questa struttura bruciò ma a partire dal 1713 si cominciò l'erezione su fondamenta in pietra del primo Gostinnyj Dvor, una grande struttura rettangolare di due piani fornita di portici all'interno lungo i quali si aprivano le botteghe. Accanto a questo nello stesso periodo fu posizionata la “*Fatèrnaja izba*”, una struttura burocratica dedicata sempre ai mercanti.<sup>157</sup> Le funzioni commerciali della piazza della Trinità furono chiare fin dai primi anni di vita di San Pietroburgo, anzi esse vennero confermate e costantemente rafforzate nel tempo. Anche in seguito alla decisione di spostare il centro cittadino sulla Strélka, la sua vocazione commerciale, a differenza di quella amministrativa, fu mantenuta: nel 1724 sulla piazza fu costruita la Borsa e, alle spalle del Gostinnyj Dvor, la dogana per il commercio interno; l'anno seguente sulla banchina fu eretta la “*Locanda*” (*Traktir*) per il soggiorno dei mercanti.<sup>158</sup>

In concomitanza con l'intenzione di trasferire la nuova piazza cittadina sulla Strélka, formalizzata architettonicamente dal progetto del 1722 di Trezzini, anche il porto e tutte le strutture commerciali ad esso necessarie furono predisposte sul promontorio dell'isola Vasil'evskij. Il piano di Trezzini (fig. 44) prevede infatti due grandi strutture da adibirsi ad uso commerciale: il Mýtnyj Dvor, luogo di commercio e raccolta dei dazi, lungo la riva settentrionale del capo, ed il Gostinnyj Dvor, una lunga serie di botteghe svolgentisi lungo tutto il perimetro interno della piazza in forma di un ampio semicerchio.<sup>159</sup> In tal modo sulla banchina lungo la riva settentrionale della Nevà avrebbero attraccato direttamente i vascelli le cui merci, una volta daziate o vendute all'ingrosso all'interno del Mýtnyj Dvor, sarebbero state distribuite alle botteghe del Gostinnyj Dvor, per la vendita al minuto, oppure reindirizzate verso altri luoghi di mercatura della città.

L'estrema uniformità con cui si trattarono le fronti delle botteghe del Gostinnyj Dvor – formate da una galleria su pilastri rustici al pian terreno, da semplici pareti lisce con finestre al primo piano e concluse dal consueto alto tetto – trovò una rispondenza formale nel Mýtnyj Dvor e pure nell'edificio dei Collegi. In tal modo a tutta la piazza venne data una *facies* comune. Ciò ebbe da un lato, com'è già stato sottolineato,<sup>160</sup> lo scopo di dare una forma più consona alla piazza, altrimenti delimitata da una serie di “schiene” di quegli edifici che, lungo la riva, avevano la facciata principale rivolta verso il fiume; dall'altro quello di chiarire che la vocazione principale della piazza era inequivocabilmente commerciale, considerato il fatto che, come hanno ipotizzato alcuni,<sup>161</sup> anche nelle gallerie al piano terreno dell'edificio dei Collegi si sarebbero dovute aprire delle botteghe. La nuova piazza della Strélka, a quanto sembra, accoglieva sì tutti i principali poteri dello stato, rappresentati in diversi edifici, ma il suo ampio spazio interno era uno spazio dichiaratamente commerciale, completamente circondato su ogni lato da gallerie di botteghe.

Il 20 maggio 1723, Pietro il Grande decretò che tutti i “borghesi” aventi una casa sulla piazza dell'isola Vasil'evskij, vale a dire sulla Strélka, che sul retro delle proprie case avrebbero potuto

<sup>156</sup> Hughes 1998, p. 148.

<sup>157</sup> Semencov 2002, pp. 83-85.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>159</sup> Iogansen 1973, pp. 49-50.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 49; poi ripreso anche da Malinovskij 2007a, p. 67.

<sup>161</sup> Lisaevič 1986, p. 136.

costruire, qualora lo desiderassero, le botteghe del Gostinnyj Dvor secondo il disegno dell'architetto Trezzini. Inoltre si aggiungeva che la costruzione si sarebbe dovuta concludere entro l'estate e che per l'indicazione del luogo ove costruire ci si sarebbe dovuti rivolgere sempre a Trezzini.<sup>162</sup> In giugno o in luglio poi, fu indetto il concorso per la progettazione della facciata del Mýtnyj Dvor, cui parteciparono i migliori architetti allora in città: Nicolaus F. Härbel, Gaetano Chiaveri, Nicolò Michetti, Stefan van Swieten, Theodor Schwertfeger e Domenico Trezzini.<sup>163</sup> Il concorso fu vinto da Trezzini.

Tuttavia nel 1725, quando i lavori di costruzione erano già stati avviati, si decise di riunire in un unico edificio il Mýtnyj e il Gostinnyj Dvor e di spostarlo poco più a occidente dalla Strélka, sempre lungo la riva della Málaja Nevà (fig. 56). Del progetto si occupò ancora Trezzini; assai preziosi sono i disegni firmati dal ticinese di questa nuova struttura commerciale (figg. 57, 58).<sup>164</sup> La decisione di trovare una nuova sistemazione per il grande mercato derivò certamente dalla scarsità di spazio lasciato sulla Strélka per l'edificio. Stretto nell'angolo nordoccidentale fra le case dei privati e la nuova Cattedrale, la cui posizione a conclusione del lungo canale attraversante l'intera isola Vasil'evskij ne fissava l'ubicazione, il Mýtnyj Dvor non poteva espandersi più di tanto. La nuova struttura progettata più a nord, come si può ben vedere in un piano della parte orientale dell'isola (fig. 56) era decisamente più grande di quella sulla Strélka.

Trezzini propose anche una variante, fissata in un piano del 1728 (fig. 59). Spostando la Cattedrale più a sud, al centro della piazza con la facciata posta di fronte ai Collegi, l'edificio del Mýtnyj Dvor si sarebbe potuto ingrandire notevolmente, soprattutto nel suo lato occidentale, quello lungo il canale. La questione fu risolta solamente nel 1732, quando si decise di riunire entrambe le istituzioni commerciali – Mýtnyj e Gostinnyj Dvor – in un unico edificio la cui forma di quadrilatero irregolare corrispose proprio a quella proposta da Trezzini nel 1728, che eseguì il progetto.<sup>165</sup> Risolutivo per la decisione finale fu, a ben vedere, il definitivo abbandono del progetto di costruire la Cattedrale che concludesse l'asse visivo del Gran Canale, senza la quale il nuovo Gostinnyj Dvor, questo è il nome che prenderà l'edificio, poté espandersi liberamente conformandosi al sito.

In un disegno di Ottomar Elliger, datato al 1733-34, si può osservare l'edificio per metà già costruito (fig. 60), dal momento che esso fu concluso solamente nel 1737,<sup>166</sup> quattro anni dopo la morte del suo progettista. L'edificio era composto da una doppia fila di botteghe al pian terreno, una interna ed una esterna, le quali si affacciavano su una galleria porticata sostenuta da pilastri bugnati. Al piano superiore la facciata esterna proponeva un muro liscio regolarmente scandito da finestre rettangolari, mentre quella interna era caratterizzata da un'altra galleria su arcate. Concludeva la composizione un alto tetto con abbaini che garantivano lo sfruttamento anche del sottotetto. Come appare in un disegno degli anni '40 del secolo XVIII (fig. 61), rappresentante una facciata del Gostinnyj Dvor, sulle gallerie del pian terreno si aprivano le botteghe, mentre i piani superiori potevano essere riservati ai magazzini, ai depositi oppure agli uffici nel caso di vere e proprie compagnie e imprese commerciali.

L'edificio del Gostinnyj Dvor ebbe in sostanza l'aspetto di molte costruzioni commerciali europee del secolo XVI e XVII. D'altro canto la diffusione di tale modello fu, a partire dai caravanserragli e dai fondaci medievali, assai ampia. L'architettura di questi mercati si diffuse prima in tutto il Mediterraneo quindi, a partire dal XV secolo con il progressivo spostamento del centro delle rotte commerciali verso le Fiandre e i Paesi Bassi, fu trapiantato nel Nord Europa,

<sup>162</sup> Malinovskij 2007a, pp. 63, 67, 69.

<sup>163</sup> L'unico a fornire i nomi dei partecipanti al concorso per il Mýtnyj Dvor è Navone 1994, p. 94, n. 61. Al contrario Iogansen 1973, p. 50, fornisce una lista degli architetti che presero parte almeno ad uno fra tutti e tre i concorsi.

<sup>164</sup> Iogansen 1973, p. 51.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>166</sup> Lisaevič 1986, p. 140.



giungendo tramite i percorsi della Lega Anseatica, fino alle coste baltiche della Pomerania. Non fu questa però l'origine della tipologia del Gostinnyj Dvor.<sup>167</sup>

Sebbene Pietro il Grande fu fortemente impressionato dal volume dei traffici, dall'efficienza e dall'abbondanza delle strutture commerciali viste durante i suoi viaggi in Europa, in particolare da quelle olandesi, non furono solo la Borsa di Amsterdam, quella di Anversa o ancora quella di Londra i modelli del Gostinnyj Dvor. Queste architetture, tipologicamente discendenti dal fondaco medievale, dovettero in qualche modo dare allo zar una conferma della validità del modello di mercato tipicamente russo: il *Gostinnyj Dvor* per l'appunto, la "corte dei mercanti" – letteralmente "corte dell'ospite". Come è già stato notato, il Gostinnyj Dvor "giunse a Pietroburgo da Mosca" ma non solo, nel secolo XVII esistevano *gostinnye dvory* in molte altre città della Russia; particolarmente noto per la sua grandezza fu quello di Arkangël'sk, allora il principale porto del paese.<sup>168</sup> Di questa discendenza se ne rese conto anche Peter Henry Bruce, ufficiale inglese al servizio della Russia che nel 1714 descrisse Pietroburgo. Costui, visitando il vecchio Gostinnyj Dvor sulla piazza della Trinità, annotò sul suo diario: "Di notte esso si chiude, e tutto in esso è organizzato come nel grande mercato di Mosca".<sup>169</sup>

Il Gostinnyj Dvor, sebbene privato delle botteghe circondanti tutta la piazza della Strélka, non fu progettato come un edificio isolato, anzi esso richiedeva necessariamente una serie di altre strutture logistiche quali magazzini, depositi, attracchi, banchine e uffici di vario genere. Già nel suo progetto del 1722 (fig. 44), Domenico Trezzini prevede di costruire sulla riva occidentale del canale dividente la Strélka dal resto dell'isola Vasil'evskij, proprio a ridosso del giardino di Menšikov, una lunga fila di granai, evidentemente ad uso del Gostinnyj Dvor.<sup>170</sup> Diversi anni più tardi, quando si stava pensando di trasferire il Mýtnyj Dvor più a nord lungo la riva (fig. 56), sempre Trezzini pensò di spostare questi depositi dallo scomodo canale, sul quale sarebbero stati gettati dei ponti che l'avrebbero reso inaccessibile ai vascelli, alla riva della Mälaja Nevà, alle spalle della grande tenuta di Menšikov. Davanti ai depositi, verso il fiume, il progetto prevede anche una banchina che, assieme a quelle da costruirsi accanto al mercato sulla Strélka e accanto al Mýtnyj Dvor più a nord, avrebbe formato una lunga riva commerciale sulla quale i vascelli avrebbero attraccato per lo scarico e il carico della merce. La futura banchina del Gostinnyj Dvor, con le sue navi attraccate, verrà ben rappresentata in un'incisione dei primi anni '50 del secolo XVIII tratta da un disegno di Michajlo Machàev (fig. 62).

Nel 1727 il sempre attivissimo Trezzini ricevette, tramite Aleksàndr Menšikov, l'ordine di Caterina I di trasportare la dogana portuale sulla Strélka, nella casa appartenuta a Narýškin, proprio accanto al terreno destinato al Mýtnyj Dvor. Due anni più tardi il ticinese fece un rilievo completo della casa e della tenuta in questione (fig. 63)<sup>171</sup> e solo nel 1731 eseguì il progetto definitivo per il riadattamento (fig. 64).<sup>172</sup> Il confronto tra i due disegni consente di dedurre quali lavori si eseguirono per il cambio di destinazione funzionale. La casa, le cui divisioni interne non sono rappresentate nel progetto del 1731, non dovette subire modifiche sostanziali e, con ogni probabilità, avrebbe dovuto ospitare gli uffici del *magistrat* e dei suoi dipendenti addetti alla riscossione dei dazi doganali; al contrario i piccoli edifici di servizio sparsi sul terreno alle spalle della casa – stalle, stanze per la servitù, magazzini – furono pesantemente modificati. Al posto di questi Trezzini progettò una serie di depositi, disposti a formare una corte rettangolare, destinati ad ospitare le merci da daziare o, come farebbe supporre la quasi totale assenza di aperture verso l'esterno, quelle sequestrate. La costruzione non fu immediata, dato che nel disegno di Elliger

<sup>167</sup> Per un più approfondito approccio allo sviluppo e alla circolazione di tale tipologia rimando a E. Concina, *Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Marsilio, Venezia 1997, per quanto attiene al periodo medievale, e a D. Calabi, *Il mercato e la città: piazze, strade, architettura d'Europa in età moderna*, Marsilio, Venezia 1993, riguardo al periodo moderno.

<sup>168</sup> Lisaeviç 1997, p. 56.

<sup>169</sup> Citato in Lisaeviç 1986, p. 140.

<sup>170</sup> Iogansen 1973, p. 50.

<sup>171</sup> Malinovskij 2007a, p. 70.

<sup>172</sup> Iogansen 1973, pp. 51-52.

datato al 1733-34 della costruzione non c'è traccia (fig. 60), ma una corte piuttosto simile è visibile nella pianta di Pietroburgo di Truskott, pubblicata nel 1753 (fig. 65).

Così, con banchine, magazzini, depositi, una struttura per la dogana portuale ed il grande edificio a corte del Gostinnyj Dvor si componeva il nuovo centro commerciale della Pietroburgo petrina, previsto dallo zar ma mai divenuto pienamente operativo. Durante tutto il regno di Pietro il Grande, infatti, la piazza della Trinità mantenne inalterato il suo primato nelle funzioni commerciali e anche quando il Gostinnyj Dvor sulla Strélka fu terminato – e ciò avvenne solamente nel 1737 – la città si stava definitivamente stanziando nel rione dell'Ammiragliato. Proprio nel 1737 la pianta di Pietroburgo promossa dall'Accademia delle scienze riportava un cospicuo complesso commerciale sul prospetto Névskij, allora nota come Bol'shaja Perspektivnaja Doragà. Al 1751 risalgono poi i primi progetti di Francesco Bartolomeo Rastrelli per un monumentale Gostinnyj Dvor lungo l'arteria cittadina che divenisse il principale della città. Esso venne infine costruito dieci anni più tardi su progetto di Vallin de la Mothe.<sup>173</sup>

### 1.7.3. I progetti per la nuova Cattedrale

Nel progetto di Domenico Trezzini per la pianificazione della Strélka, approvato da Pietro il Grande nel 1722 (fig. 44), fu inserito per la prima volta un oggetto architettonico all'interno della piazza, altrimenti completamente vuota nei progetti precedenti: la nuova Cattedrale. L'esigenza di costruire sulla piazza una grande chiesa derivò dalla nuova funzione attribuita alla Strélka, quella di centro amministrativo della capitale e, quindi, di tutto l'Impero: il nuovo spazio non avrebbe potuto prescindere dalla presenza religiosa.

In questo primo disegno Trezzini propose una chiesa a pianta longitudinale, con transetto poco sporgente ed un profondo coro absidato. Il piano del prigioniero svedese Carl F. Coyet riproduce fedelmente questa soluzione di pianificazione della Strélka e, presumibilmente, riporta altrettanto fedelmente anche le forme della Cattedrale. Coyet infatti lavorò presso la Cancelleria delle costruzioni tra il 1719 ed il 1721, periodo di esecuzione del piano, e dovette ben conoscere i coevi progetti di pianificazione dell'isola Vasil'evskij di Trezzini. Dal disegno della chiesa che, come altri fra i più importanti edifici di Pietroburgo, è riprodotta in assonometria (fig. 50) si può dedurre che essa dovette replicare le stesse forme della Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo, anch'essa progettata da Trezzini. Sebbene alcuni commentatori del piano non considerino la nuova Cattedrale nell'economia complessiva della composizione della Strélka,<sup>174</sup> forse perché la sua esecuzione non ebbe seguito, la sua presenza nei progetti fu invece determinata.

L'idea di creare una lunga fuga prospettica che attraversasse tutta l'isola Vasil'evskij indusse Trezzini a prolungare il Gran Canale, attraverso la tenuta di Menšikov, fino all'incontro con il canale trasversale che avrebbe diviso la Strélka dal resto dell'isola. Oltre quest'incrocio, sul terreno della nuova piazza amministrativa, una grande peschiera avrebbe fatto da specchio alla facciata della nuova Cattedrale. In questo modo la lunga composizione orizzontale del Gran Canale, con le facciate continue delle case affacciatasi su di esso, avrebbe avuto, come terminazione, un forte elemento verticale, dato dal campanile della Cattedrale<sup>175</sup> munito dell'ormai consueta guglia dorata. Perché questo disegno si realizzasse occorreva però porre necessariamente la Cattedrale in corrispondenza dello sbocco sulla Strélka del Gran Canale, quindi la chiesa “finiva per sorgere in un

<sup>173</sup> H. Burns, *La città bianca: continuità e innovazione nell'architettura di San Pietroburgo, 1762-1825*, in *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di N. Navone, L. Tedeschi, Catalogo della mostra, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, Archivio del Moderno, Mendrisio, 5 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004, voll. 2, Accademia di Architettura, Mendrisio 2003, vol. II, pp. 468-469.

<sup>174</sup> S.V. Semencov, O.A. Krasnikova, T.P. Mazur, T.A. Šrader, *Sankt-Peterburg na kartach i planach pervoj poloviny XVIII veka* [San Pietroburgo sulle carte e sui piani della prima metà del secolo XVIII], Eklektika, San Pietroburgo 2004, pp. 120-121.

<sup>175</sup> Iogansen 1973, pp. 49-50.

punto qualunque della piazza, dando all'intera composizione un che di casuale e irrisolto<sup>176</sup>. Come s'è visto, la posizione obbligata della nuova Cattedrale, costretta nell'angolo nord-occidentale della Strélka, fu causa di diverse indecisioni e cambiamenti nella progettazione del limitrofo Gostimnyj Dvor, il quale poté espandersi a dovere solamente dopo la definitiva rinuncia alla costruzione della chiesa stessa.

Nel 1723 Pietro il Grande indisse i concorsi per gli edifici sulla Strélka, fra i quali vi fu pure la nuova Cattedrale, ordinata il 28 novembre di quell'anno.<sup>177</sup> A quanto pare parteciparono al concorso Nicolaus F. Härbel, Gaetano Chiaveri, Niccolò Michetti, Steven van Zwieten, Theodor Schwertfeger e Domenico Trezzini. Tuttavia Pietro non rimase soddisfatto dai progetti presentati e, il 2 dicembre del 1724, si rivolse al celebre architetto del re di Svezia Nicodemus Tessin il Giovane. Egli elaborò il suo progetto per la Cattedrale ma questo non raggiunse in tempo lo zar, morto poco meno di due mesi dopo aver impartito l'ordine, e l'opera non venne più eseguita.<sup>178</sup> Oltre al progetto di Tessin, conservato nel gabinetto dei disegni dell'Ermitage,<sup>179</sup> fra i progetti presentati al concorso rimangono solamente quelli di Michetti,<sup>180</sup> mentre di quello di Trezzini se ne può avere un'idea dalla pianta riportata nel piano dell'isola Vasil'evskij del 1723 (fig. 66).

Marina Iogànsen ritiene che anche i progetti di Härbel si trovino nelle raccolte dell'Ermitage ma nessuna delle più recenti monografie sullo svizzero registra né la sua partecipazione al concorso, né tanto meno l'esistenza dei disegni per la nuova Cattedrale.<sup>181</sup> È assai probabile che la studiosa russa abbia erroneamente ritenuto uno dei progetti di Härbel per la chiesa di Sant'Isacco Dalmata come un disegno per la chiesa della Strélka. Proprio uno di questi disegni, quello della facciata, non reca, a differenza degli altri, l'intestazione del progetto; esso è inoltre inventariato al "N.° 170",<sup>182</sup> lo stesso riportato dalla Iogànsen in nota al suo articolo.<sup>183</sup>

I progetti restanti – quelli di Trezzini, Michetti e Tessin – rendono comunque ben conto dei problemi di progettazione legati alla chiesa. Come s'è già detto, l'utilizzo della facciata della nuova Cattedrale come termine visivo del lungo asse dato dal principale canale dell'isola Vasil'evskij fissò irrimediabilmente la posizione della fabbrica all'interno della piazza. Tutto ciò procurava anche un'ulteriore sconvenienza: vale a dire che la chiesa, così orientata, avrebbe dato le spalle alla piazza. Sebbene si sarebbe potuto ovviare a questo problema girando la chiesa in maniera che essa presentasse la facciata sulla piazza, mentre sul retro si sarebbe potuta erigere un'ulteriore facciata monumentale che concludesse il Gran Canale, questa soluzione, spesso utilizzata in Europa e certamente alla portata degli architetti partecipanti al concorso, non fu proposta poiché avrebbe violato il corretto orientamento dell'altare verso est. L'orientamento con la facciata verso il canale e l'abside verso la piazza fu quindi ritenuto vincolante anche per questo. Gli sforzi degli architetti che proposero un progetto per la nuova Cattedrale, ne sono testimoni i progetti rimastici, furono direzionati verso il tentativo di dissimulare questa posizione inopportuna e piuttosto meschina del nuovo tempio cittadino.

Il progetto che Domenico Trezzini presentò al concorso per la progettazione della nuova Cattedrale, indetto il 28 novembre 1723, non ci è pervenuto. Tuttavia la pianificazione dell'isola Vasil'evskij elaborata da Trezzini a partire proprio da quell'anno (fig. 66) reca una Cattedrale dalla planimetria piuttosto differente rispetto a quella riportata nel piano della Strélka del 1722. In questa la nuova Cattedrale ha innanzitutto preso delle dimensioni decisamente più importanti rispetto alle precedenti. L'impianto strettamente longitudinale è mantenuto ma, forse nel tentativo di mascherare

<sup>176</sup> Navone 1994, p. 93.

<sup>177</sup> *Architekturnaja grafika Rossii. Pervaja polovina XVIII veka. Sobranie Ermitaža. Naučnyj katalog [La grafica architettonica della Russia. La prima metà del secolo XVIII. La raccolta dell'Ermitage. Catalogo scientifico]*, a cura di N.V. Kaljazina, Iskusstvo, Leningrado 1981, p. 76.

<sup>178</sup> Iogansen 1973, p. 50.

<sup>179</sup> Kaljazina 1981, N.° 243, p. 138.

<sup>180</sup> *Ivi*, NN. 104-107, pp. 76-78.

<sup>181</sup> Iogansen, 1973, p. 50, n. 28 (N.° 170/34).

<sup>182</sup> Kaljazina 1981, N.° 30, p. 35.

<sup>183</sup> Iogansen, 1973, p. 50, n. 28.



la scomoda posizione della chiesa, viene a innestarsi su un impianto centrico triconco nella zona presbiteriale. Per evitare che il passaggio dalla piazza al Gostinnyj Dvor avvenisse alle spalle della chiesa, cioè da dietro l'abside, Trezzini plasmò un accesso monumentale. Con la creazione di una facciata spessa, caratterizzata probabilmente da due torri ai lati, e tramite l'apertura nella parte inferiore di essa di un largo corridoio coperto trasversale all'asse principale della chiesa, Trezzini volle risolvere a un tempo due distinti problemi. Il primo era rappresentato dal suddetto passaggio verso i mercati, il secondo mirava a migliorare l'accesso alla nuova Cattedrale che, per chi vi giungesse a piedi, avveniva non frontalmente ma necessariamente per vie laterali.

Il progetto di Trezzini è l'unico, fra quelli conservatisi, che presenta la chiesa nel suo contesto urbano e che quindi permette, più degli altri, di capire come si tentò di risolvere la scomoda posizione della chiesa. Le tavole di Niccolò Michetti riportano invece solamente i progetti della chiesa (figg. 67-69). Egli scelse un impianto centrale circolare – impianto che non ha precedenti nel periodo petrino<sup>184</sup> – grazie al quale l'orientamento poco conveniente della Cattedrale fu reso meno evidente. Tuttavia l'asse principale del tempio era contraddistinto da un campanile con guglia in facciata e da un abside sporgente dalla parte opposta. Michetti propose due varianti del progetto in cui la principale differenza era costituita dall'altezza dell'aula interna del tempio:<sup>185</sup> nella variante "A" egli interspose un attico finestrato a mo' di tamburo tra l'ordine del pian terreno e la cupola emisferica, nella variante "B" la cupola poggiava direttamente sulla trabeazione dell'ordine (fig. 70), in maniera tale che altezza e diametro si eguagliassero come nel Pantheon.

Il progetto di Nicodemus Tessin il Giovane (fig. 71) è generalmente datato al 1724 ma più verosimilmente esso fu elaborato tra la fine di quell'anno e l'inizio del successivo. Infatti la lettera con cui Pietro il Grande ordinò il progetto al noto architetto svedese è del 2 dicembre 1724<sup>186</sup> e non si sa quando Tessin la ricevette. In ogni caso egli non si adoperò più di tanto per la commessa del principale tempio cristiano dello stato che, in fin dei conti, aveva appena concluso una pace vittoriosa contro la Svezia: il suo progetto non fu altro che una copia, invero piuttosto spudorata, di quello proposto per la cattedrale di Stoccolma nel 1708. Probabilmente il progetto non fu mai visto da Pietro il Grande, morto il 25 gennaio del 1725, e non possiamo quindi sapere se egli ne sarebbe stato soddisfatto.

Il progetto di una nuova grande cattedrale sulla piazza della Strélka decadde rapidamente, come rapidamente si abbandonò l'idea di farne la principale piazza della nuova capitale. Essa inoltre ostacolava la costruzione di un grande Gostinnyj Dvor ed inseriva un elemento di disordine nell'ampio semicerchio che si sarebbe sviluppato di fronte al lungo edificio dei nuovi collegi statali.

### 1.8. La riforma dell'ordinamento statale: l'edificio dei Dodici Collegi

“Dio, come Dio ordinatore, governa tutto saggiamente e in maniera ordinata con mano invisibile. Gli dèi di questo mondo, o le sembianze assunte dal potere di Dio (penso ai monarchi assoluti) devono stabilire le loro forme di governo in accordo con questo ordine se desiderano gustare i dolci frutti di uno Stato fiorente con i propri sforzi.”<sup>187</sup>

*Memorandum* attribuito a G.W. LEIBNIZ

Recentemente, in occasione di un'importante mostra internazionale, T.M. Moiséeva, parlando degli edifici chiave della Pietroburgo petrina, ha dichiarato:

<sup>184</sup> Kaljazina 1981, N.° 104, p. 76.

<sup>185</sup> Per le altre differenze si veda *ivi*, N.° 107, p. 78.

<sup>186</sup> La lettera è stata pubblicata in B. Hallström, *En Stockholmskyrka in St. Petersburg*, Stoccolma 1962, pp. 56-58.

<sup>187</sup> Citato in Hughes 2003, p. 150.

Davantage que des symboles de Saint-Petersbourg, ce sont surtout des symboles des réformes de Pierre le Grand. Il s'agit de la cathédrale Pierre et Paul couronnée d'un ange, symbole de l'orthodoxie et de l'État, de l'Amirauté surmontée d'un navire, symbole d'un empire maritime et de la Kunstkamera avec sa sphère armillaire, symbole de la science.<sup>188</sup>

La Moiséeva si sofferma, in questo passo, su quegli edifici che, per via delle loro alte torri punti focali delle diverse parti della città, ebbero un carattere fortemente simbolico nella struttura della nuova capitale russa. Tuttavia, come s'è visto, la politica architettonica di Pietro il Grande non si limitò a questi “simboli” – certamente fisicamente predominanti rispetto ad altri – ma cercò di istituire altre fruttuose relazioni fra i nuovi edifici di Pietroburgo e le riforme promosse dallo zar. L'elenco proposto dalla Moiséeva potrebbe così essere senza sforzo esteso. In esso, fra gli edifici “simbolo” che si potrebbero ancora annoverare, un posto di rilievo non potrebbe non spettare ai Dodici Collegi, l'edificio che più di ogni altro “simboleggiò” la riforma del governo centrale operata da Pietro il Grande. D'altro canto ciò non mancò di essere notato, dato che qualche tempo prima, a proposito dell'edificio, Lindsey Hughes scriveva:

The building's design [dei Dodici Collegi] – a long façade with individual entrances – reflected Peter's intention that the staff of each college should shoulder individual responsibility, whilst offering a unified façade to the public gaze.<sup>189</sup>

Questa della Hughes non è altro che una flebile allusione ma, nella convinzione che anche tra la riforma governativa e l'architettura dell'edificio delle nuove istituzioni statali vi sia uno stretto legame, ci si propone ora di indagare più a fondo la questione.

La creazione di un nuovo apparato amministrativo statale con al centro, in luogo dei vecchi *prikazy* moscoviti, una serie di comitati – i collegi (*kollégii*) – controllati dal Senato (*Senát*) e da un regime di procuratori (*prokuròry*), fu solamente uno dei caratteri salienti, avverte James Cracraft, della “Peter's bureaucratic revolution”.<sup>190</sup> Oltre alla spinosa legge sulla successione del trono, rientrarono in questo ambito la riorganizzazione del sistema di governo provinciale e municipale, con la suddivisione del vastissimo regno inizialmente in undici province, quindi a partire dal 1719 in cinquanta;<sup>191</sup> il tentativo, fallito, di separare i processi giuridici dagli organi dell'amministrazione; la costruzione di un sistema di servizio sia civile, sia militare basato sull'anzianità e sul merito, cristallizzato poi nella Tavola dei Ranghi; il contenimento, infine, della Chiesa ortodossa russa all'interno delle briglie dello Stato, tramite la sostituzione della tradizionale figura del patriarca con un comitato, il Santo Sinodo (*Sinod*), incluso nel sistema dei collegi e ad essi equiparato.<sup>192</sup>

L'amministrazione centrale dello Stato fu ridisegnata in due principali momenti d'intervento: il primo, risalente ancora ai primi anni '10 del secolo XVIII, fu relativo all'istituzione ed al perfezionamento del “Senato governante” (*Pravitel'stvujušij Senát*); il secondo, il cui periodo tipico fu tra il 1718 ed il 1720, riguardò invece la creazione del sistema dei collegi.

Inizialmente, però, gli sforzi di Pietro il Grande furono indirizzati verso il miglioramento delle istituzioni governative moscovite ereditate dai suoi predecessori, piuttosto che verso la completa riprogettazione del sistema. Il suo primo intervento in questo senso può essere considerato la creazione, nel 1699, della “Cancelleria Privata” (*Bližnaja Kanceljarija*) – letteralmente “Cancelleria Vicina”. Quest'organo avrebbe dovuto essere associato al Consiglio dei boiari, il più venerabile fra i

<sup>188</sup> T.M. Moiseeva, *Pierre le Grand, de la Moscovie à l'Empire*, in *Du Tsar à l'Empereur. Moscou – Saint-Petersbourg*, Catalogo della mostra, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 11 ottobre 2005 – 22 gennaio 2006, Europalia International, Bruxelles 2005, p. 126.

<sup>189</sup> Hughes 1998, p. 109.

<sup>190</sup> J. Cracraft, *The petrine revolution in russian culture*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londra, 2004, p. 157.

<sup>191</sup> N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2005 (ed. prog. *A history of Russia*, Oxford University Press, Oxford 1984), pp. 235-236.

<sup>192</sup> Cracraft 2004, pp. 157-158. Per un trattamento più dettagliato ed approfondito di tutti questi punti rimando a Anisimov 1997.

corpi governativi moscoviti, sul quale avrebbe esercitato un controllo sostanzialmente finanziario.<sup>193</sup>

Ben diversa fu l'operazione che nel 1711 portò Pietro alla creazione del Senato. Il 22 febbraio di quell'anno un *ukaz* istituì l'organo ed elencò i nomi dei senatori, mentre il 2 marzo seguì un ulteriore *ukaz* in cui si specificavano i loro doveri. All'alba della partenza per una nuova campagna di guerra contro la Turchia lungo il fiume Pruth, Pietro il Grande volle scegliere alcuni uomini i quali, si diceva nell'*ukaz*, avrebbero governato in sua assenza. In questo senso la nuova istituzione può essere vista come una variante della pratica moscovita di lasciare la capitale, durante l'assenza dello zar, nelle mani di un gruppo di boiari scelti personalmente dallo stesso.<sup>194</sup> Lo storico russo N.I. Pavlénko ritiene quindi che il Senato fu pensato come un organismo temporaneo e che lo stesso Pietro non avrebbe avuto intenzione di servirsene per un lungo periodo.<sup>195</sup> Fatto sta che il Senato divenne invece l'istituzione centrale dell'apparato amministrativo e legislativo petrino, sino all'istituzione dei collegi nel 1720.

Il principio di base del "Senato governante" fu la decisione collegiale, vale a dire che le decisioni sarebbero state il frutto del lavoro di un gruppo, non di un singolo. Per far questo a tutti i senatori, inizialmente nove,<sup>196</sup> si diede eguale voce e eguale peso, mentre le risoluzioni avrebbero richiesto l'unanimità, poi cambiata in semplice maggioranza dopo il 1714. A differenza del Consiglio dei boiari il Senato poteva pubblicare le sue ordinanze indipendentemente dal sovrano. In pratica la nuova istituzione ebbe competenze negli ambiti legislativo, giuridico ed economico ma non in quello militare o negli affari esteri, che sarebbero quindi rimasti prerogativa dello zar.<sup>197</sup>

Purtroppo il Senato non prese a funzionare come Pietro avrebbe sperato: egli se ne lamentò fin da subito quando dalle rive del Pruth scriveva insistentemente – ma invano – per chiedere notizie di quanto si stesse discutendo. Le interferenze con gli organi e le istituzioni governative del vecchio sistema furono continue, anche se il maggior vizio di cui soffrì il Senato fu senza dubbio l'inattività. Così si rese presto necessario l'affiancamento di una lunga serie di figure con compiti di controllo e supervisione dei lavori, creati con estrema disinvoltura dallo zar – ispettore fiscale (*fiskal*) già nel 1711, ispettore generale (*revizór*) e supervisore degli editti (*nadzirátel' ukazov*) nel 1715, procuratore generale (*generál-prokorátor*) nel 1722, infine capo ispettore fiscale (*ober-fiskal*) ed *ekzékutor*, colui che doveva garantire l'attuazione delle misure prese, nel 1724.<sup>198</sup>

Quando nel 1718 prese finalmente corpo la riforma dei collegi, due anni più tardi istituzionalizzata definitivamente con la pubblicazione del "Regolamento generale" (*Generál'nyj reglamént*), il "Senato governante" venne incluso e adattato nella nuova architettura istituzionale. Tutto il sistema venne quindi pensato in maniera tale che non si verificassero quelle sovrapposizioni e quelle interferenze che il Senato aveva avuto, sin dalla sua creazione nel 1711, con gli organi amministrativi e governativi tradizionali della Moscovia: i già citati *prikazy*.

I *prikazy* non erano altro che una lunga serie di cancellerie tramite le quali gli zar predecessori di Pietro il Grande – e lo stesso Pietro durante tutto il regno – amministrarono il paese. Essi venivano istituiti con una certa facilità, il più delle volte come organismi pensati *ad hoc* per rispondere a particolari esigenze, senza curarsi poi di smantellarli una volta venuta meno la loro utilità. Composti da un'ampia squadra di segretari e scribi, i quali spesso non mancavano di perizia, i *prikazy* finirono per divenire una disordinata selva amministrativa e burocratica, in cui sovrapposizioni di competenze e inefficienza furono un elemento caratterizzante. Basti pensare che essi coprivano, con la medesima struttura, i campi più disparati, rispondendo agli affari interni quanto esteri,

<sup>193</sup> Hughes 1998, p. 100.

<sup>194</sup> *Ivi*, pp. 101-102.

<sup>195</sup> N.I. Pavlenko, *Petr Velikij [Pietro il Grande]*, Mosca 1990, p. 333.

<sup>196</sup> I primi senatori furono V.A. Apuchtin, Principe M. Dolgorukij, Principe P.A. Golycyn, N.P. Mel'nickij, Conte I.A. Musin-Puškin, G.A. Plemjannikov, Generale M.M. Samarin, T.N. Strešnev e Principe G.I. Volkonskij. Hughes 1998, p. 489, n. 67; Schuyler, 1884, vol. II, p. 147.

<sup>197</sup> M.M. Bogoslovskij, *The transformation of State institution*, in *Peter the Great transforms Russia*, a cura di J. Cracraft, D.C. Heath and Company, Lexington (Mass.) 1991; Hughes 1998, p. 102.

<sup>198</sup> Hughes, 1998, pp. 103-105.



amministrando a livello nazionale ma anche locale, dirigendo l'apparato militare e la polizia interna, controllando i lavori nelle terre agricole oppure nelle miniere. Tutt'oggi gli storici non sono concordi sul loro esatto numero ma pare che, in diversi tempi, ne furono in attività circa sessantacinque.<sup>199</sup>

Lo stesso Pietro il Grande fece largo uso di queste istituzioni, creandone di nuove. Alcuni di questi *prikazy* furono solamente degli organi temporanei, come quello per la costruzione della flotta ad Azov (1698-99) oppure alcuni destinati a investigare e processare i protagonisti di rivolte o di atti di malgoverno; altri ancora vennero sostituiti nelle proprie funzioni dai futuri collegi, come il *prikaz* dei monasteri o quello dell'ammiragliato; vi furono anche *prikazy* che sopravvissero e funzionarono durante tutto il regno di Pietro il Grande, come il *Preobraženskij prikaz*, costituito inizialmente come base amministrativa dei reggimenti da gioco dello zar che in seguito acquistò compiti di polizia segreta.<sup>200</sup> Fra questi ultimi si segnala il *prikaz* della Farmacia, protagonista dei primi fermenti scientifici nella Mosca della fine del XVII secolo, nel cui principale edificio, la Grande Farmacia (*Glavnaja Apteka*) sulla piazza Rossa, si svolsero le prime dissezioni di cadaveri, si confezionarono le sezioni anatomiche sotto spirito e si eseguirono le prime operazioni chirurgiche. In esso furono anche conservati alcuni degli oggetti acquistati da Pietro il Grande durante la Grande Ambasceria e, fino al 1714, anche molti libri della biblioteca dello zar tra cui quelli di architettura.<sup>201</sup> Questi oggetti, parte della collezioni di Pietro, furono portati a Pietroburgo e sistemati prima nel palazzo di Kikin, poi nella *Kunstkamera*.

La volontà di mettere ordine in questa selva di istituzioni, a tutto vantaggio dell'efficienza dell'amministrazione statale, prese forma nella prima metà degli anni '10 del secolo XVIII, sebbene già nel 1698, in Inghilterra, il Dottor Francis Lee sottopose allo zar un *memorandum* sulla più corretta struttura di governo, articolata in sette "Committees or Colleges".<sup>202</sup> Del resto anche un altro *memorandum*, registrato tra le carte del Senato il 23 marzo 1715 e generalmente attribuito a Leibniz,<sup>203</sup> si fa portatore dell'ideale del governo razionale tipico del Cameralismo tedesco di quel periodo, consigliando l'istituzioni di collegi che includano quelli di guerra, finanza, polizia, giustizia, commercio.<sup>204</sup> In esso si sottolinea come il sistema dei collegi garantisca una perfetta amministrazione: "Non ci può essere buona amministrazione eccetto che con i collegi, il loro meccanismo è come quello di un orologio, le cui lancette si mantengano mutuamente in movimento a vicenda".<sup>205</sup> Il paragone tra i corpi statali e gli ingranaggi di un orologio è stato a lungo celebrato dagli storici come uno dei manifesti della politica razionalizzatrice di Pietro il Grande.

Per costituire quindi i collegi – "comitati di commissari"<sup>206</sup> – si decise di riferirsi direttamente alle legislazioni delle principali nazioni europee – del resto già il *memorandum* del 1715 diceva che come i monarchi assoluti d'Europa, Pietro il Grande avrebbe dovuto portare ordine in Russia tramite l'istituzione dei collegi. Nel settembre del 1715 lo zar ordinò che fossero reperite

<sup>199</sup> Hughes 1998, pp. 105-106; Riasanovskij 2005, pp. 197-198.

<sup>200</sup> Hughes 1998, p. 106.

<sup>201</sup> M.N. Mikišat'ev, *Gradoostroitel' na rossijskom prestole* [Un urbanista sul trono russo], in *Arhitektura v istorii russkoj kul'tury* [L'architettura nella storia della cultura russa], N.° 7. *Sankt-Peterburg i arhitektura Rossii* [San Pietroburgo e l'architettura russa], a cura di I.A. Bondarenko, Mosca 2007, p. 48.

<sup>202</sup> A. Cross, *Peter the Great through British eyes: perception and representations of the czar since 1698*, Cambridge 2000, p. 36.

<sup>203</sup> La paternità di questo memorandum è stata a lungo discussa dagli storici. A contenderlo sarebbero Leibniz e Heinrich Fich – si veda oltre: capitolo 3.1.1.

<sup>204</sup> Cracraft 2004, p. 161.

<sup>205</sup> Citato in Hughes 1998, p. 105.

<sup>206</sup> Nella letteratura inglese e americana è assai frequente il ricorso alla parola "board" per descrivere il collegio voluto da Pietro il Grande (Cfr. Hughes 1998, pp. 106-109). La sua origine è da farsi risalire con ogni probabilità a E. Schuyler (Schuyler 1884, vol. II, p. 350), il cui testo è largamente utilizzato dagli storici non solo di lingua inglese. Da qui è presa anche la citazione – "boards of commissioners" – riportata sopra. Il termine "board" in inglese significa letteralmente "tavola", cioè quella delle riunioni, quindi commissione, in genere di carattere permanente; la parola spesso veniva e viene tuttora applicata a commissioni di governo, e proto-ministeri. Gli storici anglosassoni quindi utilizzano il termine come un equivalente di "Collegio", per non suggerire un contesto di scuola o università.

informazioni a Copenaghen: quanti fossero i collegi danesi, quante persone vi lavorassero, i loro doveri, salari, ranghi e altro. In dicembre anche al residente russo a Vienna venne recapitato un ordine simile, perché cercasse persone parlanti slavo ed esperte dei collegi imperiali austriaci. Nello stesso periodo maturò l'ordine dato a Heinrich Fick, un tedesco prima impiegato nell'amministrazione svedese e poi passato a servizio della Russia,<sup>207</sup> di recarsi in Svezia per reperire quante più informazioni possibile sul locale sistema di governo. Fick eseguì puntualmente gli ordini impartitigli durante il 1716 e all'inizio dell'anno seguente, già di ritorno con un ricco bagaglio di documenti, fu mandato in Germania alla ricerca di personale competente da inserire nelle nuove istituzioni governative russe – nel frattempo Pietro il Grande aveva dato l'ordine che trenta o quaranta giovani russi fossero mandati a Königsberg ad imparare il tedesco per poi servire nei collegi, evidentemente in qualità di traduttori del personale di lingua germanica.<sup>208</sup>

I lavori dovevano essere a buon punto, tanto che nel dicembre del 1717 si emanò un *ukaz* in cui si annunciava l'istituzione di nove collegi: affari stranieri, guerra, ammiragliato, giustizia, commercio, spese, verifica dei conti, tesoro e miniere e manifatture – rispettivamente *kollégija inostránných del*, *voinskaja kollégija*, *admiral'téjskaja kollégija*, *iustic-kollégija*, *kommérc-kollégija*, *kammér-kollégija*, *revizion-kollégija*, *štac-kontòr-kollégija*, *berg- i manufaktur-kollégija*.<sup>209</sup> Ogni collegio avrebbe avuto un'uguale composizione dei membri votanti – presidente (*prezidént*),<sup>210</sup> vicepresidente (*vice-prezidént*), quattro consiglieri (*sovétčiki*) e quattro assessori (*assessòry*) – i quali sarebbero stati assistiti da un ampio personale dalle varie mansioni – *sekretàr*, *notàrii*, *aktuàry*, *registràtory*, *šreiberny* (dal tedesco *schreiber*, copista), *perevòdčiki* (traduttori) e *pod'jàčii* (impiegati).<sup>211</sup> Sia i nomi dei collegi, sia quelli delle cariche e degli uffici previsti in essi chiariscono la loro dipendenza dal mondo istituzionale europeo, in particolare tedesco e, ancor più, svedese. Fu infatti sulla base del lavoro di Fick che, com'è stato convincentemente dimostrato,<sup>212</sup> fu elaborato il nuovo sistema di collegi.

Pietro il Grande nominò il presidente di ciascun collegio e, in sei casi su nove, anche il vicepresidente, dando loro un anno di tempo per reperire il personale restante ed organizzare il proprio collegio. Il tutto sarebbe dovuto entrare in vigore a partire dal 1719, data poi procrastinata di un anno. Così tra il gennaio ed il febbraio del 1720 fu editata e pubblicata la versione finale del Regolamento generale (*Generál'nyj reglamént*),<sup>213</sup> un "regolamento dei regolamenti",<sup>214</sup> le cui prime bozze risalgono ancora al 1718.<sup>215</sup> Proprio l'ultimo foglio di una delle bozze, circa una dozzina fra quelle ritrovate negli archivi, è contrassegnato come "traduzione" (*perevòd*), il che ha fatto pensare che il Regolamento generale fu scritto direttamente da Fick in tedesco,<sup>216</sup> quindi tradotto in russo perché Pietro il Grande o altri potessero apporvi le necessarie modifiche. Del resto lo stesso zar, il 28 aprile del 1718, ammoniva contro l'imitazione incondizionata: "Tutti i punti che

<sup>207</sup> Schuyler 1884, vol. II, p. 350, ritiene che Fick a quell'epoca fosse "formalmente al servizio del duca di Holstein", notizia che non trova riscontro nella letteratura odierna.

<sup>208</sup> Cracraft 2004, pp. 161-162.

<sup>209</sup> Schuyler segnala un ulteriore collegio, le cui notizie sarebbero state da lui ritrovate in non ben specificati "memorandum-books". Questo sarebbe servito per il generale abbellimento dell'impero, vale a dire per la costruzione degli edifici e per il miglioramento dell'apparenza e della salubrità delle città. Schuyler 1884, vol. II, p. 351, n. 1.

<sup>210</sup> I primi presidenti di ogni collegio furono il Conte Gavril I. Golovkin, Collegio degli affari stranieri; il Principe Dimitrij M. Golicyn, *Kammer-kollegija* e già governatore di Kiev; il Conte Ivan A. Musin-Puškin, *Štac-kontor-kollegija*; il Principe Jacov F. Dolgorukij, *Revizion-kollegija*; il Conte Andrej A. Matveev, *Iustic-kollegij*; il Principe Aleksandr D. Menšikov, Collegio della Guerra; l'Ammiraglio Conte Fedor M. Apraksin, Collegio dell'ammiragliato; Petr A. Tol'stoj, *Kommérc-kollegija*; Jacob V. Bruce, *Berg- i manufaktur-kollegija*. Schuyler 1884, vol. 2, p. 351.

<sup>211</sup> PSZ, vol. V, N.º 3129, p. 525; N.º 3133, pp. 527-528; N.º 3255, p. 601.

<sup>212</sup> C. Peterson, *Peter the Great's administrative and judicial reforms: Swedish antecedents and the process of reception*, Stoccolma 1979. Si veda anche C. Peterson, *Swedish antecedents*, in Cracraft 1991a, pp. 97-105.

<sup>213</sup> PSZ, vol. VI, N.º 3534, pp. 141-160.

<sup>214</sup> Hughes 1998, p. 109.

<sup>215</sup> Cracraft 2004, p. 163.

<sup>216</sup> Peterson 1979, pp. 118-119.

sono inopportuni nello statuto svedese o incompatibili con la situazione di questo paese devono essere inclusi solo se idonei".<sup>217</sup>

Nei sessantacinque capitoli del Regolamento generale si coprivano non solo le prerogative legislative dei collegi ma anche i giorni e le ore in cui le sedute si dovevano tenere; i metodi per raggiungere le decisioni e per effettuare le votazione e ancora le regole su come dividere la responsabilità fra i membri. I collegi sarebbero stati assoggettati principalmente allo zar e, in parte, anche al Senato. Nelle sedute ognuno avrebbe dovuto esprimere liberamente il proprio punto di vista prima di effettuare il voto e gli interventi registrati dai notai; le decisioni si prendevano poi secondo il voto di maggioranza. Il presidente aveva il solo compito della supervisione generale, mentre la sua opinione avrebbe pesato, almeno in via teorica, quanto le altre. Il meccanismo collegiale doveva così impedire qualsivoglia iniziativa individuale, come avveniva invece nei *prikazy*, dove i giudici a capo di tali istituzioni agivano in maniera accentratrice. Tuttavia non si riuscì a limitare a dovere il potere dei presidenti di collegio che, almeno nei primi anni d'attività del nuovo sistema, furono in gran parte anche senatori. Il consueto grande numero di controllori e sorveglianti a vari livelli che furono istituiti, assieme ad un capitolo apposito del regolamento sulle multe in caso di atti illeciti, avrebbero dovuto garantire il buon funzionamento.<sup>218</sup>

Al solito anche la questione linguistica merita almeno un accenno. Che il Regolamento generale fosse portatore di un gran numero di nuovi termini se ne resero conto anche i suoi autori, tanto che in esso venne incluso pure un utile glossario: "Spiegazione delle locuzioni straniere che sono in questo regolamento". Impressionante è il bilancio dei trentatre termini inclusi in questo glossario: di questi solo tre non entrarono in uso nella lingua russa, mentre i restanti furono assimilati e sono utilizzati, benché alcuni nel solo ambito giuridico o legislativo, ancora oggi.<sup>219</sup> Anche tali termini, benché in molti casi di chiara matrice tedesca, furono presi direttamente dal lessico amministrativo svedese.<sup>220</sup>

Al "regolamento dei regolamenti" sarebbero dovuti seguire tutta una serie di regolamenti specifici dei singoli collegi ma, in vita Pietro, ne furono portati a termine solamente tre di questi. Il Regolamento generale, così come la nuova struttura governativa dei collegi, segnò con decisione un'espansione deliberata del campo d'azione del governo russo. A renderlo chiaro è il breve preambolo del Regolamento, in cui Pietro il Grande ed i suoi collaboratori danno una breve apologia del loro sistema collegiale:

Mentre Sua Maestà lo Zar nostro misericordioso signore, sull'esempio di altri reami cristiani, ebbe il piacere di concepire la più misericordiosa intenzione, per lo scopo dell'amministrazione ordinata dei suoi affari di stato e la corretta assegnazione e calcolo delle spese ed il miglioramento dell'utile giustizia e della polizia (cioè, nel dispensare giustizia e cittadinanza), e anche per amore della massima sicurezza dei suoi fedeli sudditi ed il mantenimento delle sue forze di mare e di terra in buone condizioni, così come per il commercio, le arti e le manifatture e per il buon sistema di dazi marittimi e terrestri, per la crescita e l'incremento delle attività di estrazione e per altri bisogni di stato: a seguito di queste appropriate esigenze, fondare i Collegi di Stato.<sup>221</sup>

I nuovi organi statali, i collegi, avevano così completamente rivoluzionato l'architettura del governo, ampliandone decisamente i doveri, stravolgendone le tradizionali procedure fin'anche nel linguaggio.

Nel 1722 la divisione del Collegio delle miniere e manifatture in due distinti organismi,<sup>222</sup> portò il numero complessivo delle istituzioni a dieci. L'organizzazione dell'apparato statale divenne così ancor più regolare nella sua architettura istituzionale: tre collegi erano dedicati agli affari militari ed esteri, Affari stranieri, Guerra e Marina; tre alla finanza, *Kammér-kollégija*, *Štac-kontòr-kollégija* e

<sup>217</sup> Riportato in Hughes 2003, pp. 149-150.

<sup>218</sup> Hughes 1998, pp. 110-111; Cracraft 2004, pp. 163-166.

<sup>219</sup> Cracraft 2004, pp. 165-166.

<sup>220</sup> Peterson 1991, p. 100.

<sup>221</sup> Citato in Cracraft 2004, p. 166; parzialmente citato in Hughes 2003, p. 177.

<sup>222</sup> Hughes 2003, p. 175.



*Revizion-kollégija*; tre al commercio e all'industria, Commercio, Miniere e Manifatture; infine il *Justic-kollégija*, a se stante rispetto agli altri.<sup>223</sup> Affiancato a questi dieci collegi si trovava il Senato che, a partire dal 1718, venne modificato nella sua composizione e nelle sue procedure per meglio integrarsi nel nuovo sistema.<sup>224</sup> Infine con la creazione nel 1721 del Santo Sinodo, vale a dire di quello che potrebbe essere considerato come un "collegio ecclesiastico", il numero dei collegi salì definitivamente a dodici.

In contemporanea a questa capitale riforma, Pietro il Grande promosse la progettazione e la costruzione degli edifici dove, prima temporaneamente, poi definitivamente, i collegi avrebbero svolto il loro lavoro.

Il primo luogo di riunione del Senato fu un edificio all'interno del Cremlino a Mosca, dietro la cattedrale dell'Annunciazione, per il quale nel giugno del 1711 si richiesero finestre, stufe, scrittoi, tavoli, panche ed un enorme calamaio. La sistemazione moscovita del Senato fu però poco duratura poiché già nel 1713 l'istituzione si trasferì a Pietroburgo, prima in un edificio all'interno della fortezza dei Santi Pietro e Paolo, e solo nel 1718 in un nuovo edificio appositamente costruito sulla piazza della Trinità.<sup>225</sup> Qui, accanto al Senato, andarono sistemandosi nello stesso periodo anche le costruzioni dei nuovi collegi statali che finirono presto per occupare l'intero lato orientale della piazza. Benché fortemente ampliato, l'edificio sulla piazza della Trinità non bastò ad ospitare tutti i nuovi collegi: di ciò è testimone un *ukaz* del maggio 1719 che ordinò il restauro della casa dell'Ammiraglio F.M. Apràksin per potervi sistemare il Collegio delle miniere e delle manifatture.<sup>226</sup> La costruzione dell'edificio che avrebbe dovuto ospitare definitivamente i nuovi organi statali, quello affacciato sulla nuova piazza della Strélka, fu cominciata a pieno ritmo solamente nel 1724 e terminata nel 1732. A questa data, sette anni dopo la morte di Pietro il Grande, collegi, Senato e Sinodo poterono trasferirsi nel nuovo edificio dalle loro sistemazioni temporanee, alcune sulla piazza della Trinità, altre allora sparse per Pietroburgo.

Fra questi edifici l'unico conservatosi sino ad oggi è quello sulla Strélka, costruito in pietra da Domenico Trezzini, attualmente sede dell'Università di Pietroburgo. Delle prime due sedi del Senato – quella nel Cremlino e quella nella fortezza dei Santi Pietro e Paolo – non è rimasta quasi nessuna traccia. Significativa è in ogni caso la loro posizione all'interno di una fortezza, vicino ad un importante chiesa, prudente e tradizionale a un tempo. Alcuni hanno ritenuto che l'edificio piomboburghese del Senato sia stato costruito da Domenico Trezzini e che quest'ultimo, nel 1720, ne abbia riproposto l'impianto al momento della costruzione del palazzo di Pietro il Grande a Šlisselburg.<sup>227</sup> Molti dati archivistici sono stati ritrovati a riguardo dell'edificio del Senato e dei collegi costruito sulla piazza della Trinità, peraltro ben documentato anche da un punto di vista iconografico.

L'ordine per la costruzione di quest'ultimo edificio venne dato il 28 aprile 1714. In esso si chiarisce che: "sua altezza imperiale ordinò di costruire presso San Pietroburgo sull'isola Gorodòv [sul Rione Pietroburgo] sei cancellerie nella nuova maniera prussiana<sup>228</sup> secondo il disegno dell'architetto Andréj Trezin [Domenico Trezzini]".<sup>229</sup> L'edificio doveva costruirsi a traliccio ma l'edificazione non dovette essere immediata, dato che lo stesso Pietro il Grande tra la fine del 1715 e l'inizio del 1716 dovette prendere in mano la situazione per determinare, sul disegno, quali cancellerie si sarebbero dovute sistemare, "in particolare: [quelle] dell'Ambasciata, del Senato, della Guerra, delle Tenute (*Poméstnye*), dei Prestiti e dei Conti e la Cancelleria del Commercio".<sup>230</sup>

<sup>223</sup> Bogoslovskij 1991, p. 91.

<sup>224</sup> Bogoslovskij 1991, p. 89.

<sup>225</sup> Hughes 1998, p. 103.

<sup>226</sup> E.V. Anisimov, *Junyj grad: Peterburg vremen Petra Velikogo* [La giovane città: La Pietroburgo dei tempi di Pietro il Grande], San Pietroburgo 2003, p. 193.

<sup>227</sup> Lisaevič 1986, pp. 133-134.

<sup>228</sup> "Maniera prussiana": a traliccio. K.V. Malinovsky, *The rise of a city: Saint Petersburg 1703-1740*, in Stoccolma 1998, p. 97.

<sup>229</sup> Citato in Iogansen 1984b, p. 75.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

A quel tempo la riforma dei Collegi era ancora in alto mare, per cui non è completamente chiaro come si possa considerare questo elenco di sei cancellerie dato da Pietro il Grande. Probabilmente fu una lista provvisoria dato che, a esclusione del Senato, essa include sia *prikazy* già esistenti nel vecchio sistema moscovita, come quelli “dell’Ambasciata” o “della Guerra”, che altre istituzioni di cui non si ha testimonianza, è il caso della “Cancelleria del Commercio”. Stando alla datazione del documento offerta da Marina Iogànsen – tra la fine del 1715 e l’inizio del 1716 – si può pensare che, mentre dava queste disposizioni, Pietro il Grande avesse già ricevuto le informazioni sul sistema collegiale danese, il cui ordine risale al settembre del 1715, ma che ancora non conoscesse molto su quello svedese, dato che Fick rimase in Svezia a reperire le informazioni per tutto il 1716. Potrebbe essere proprio al sistema danese che si rifece l’idea di creare sei soli collegi.

In ogni caso i lavori proseguirono lentamente, basti pensare che solo nell’agosto del 1716 il Senato si decise a nominare il sorvegliante dei lavori per la sua porzione di edificio. L’aspetto finale di questo primo edificio delle cancellerie è riportato in un’incisione di A. Rostòvcev raffigurante la piazza della Trinità nel 1717 (fig. 72). In essa è visibile, di scorcio sulla destra, la lunga fabbrica a due piani coperta da un alto tetto composta, però, da sole quattro sezioni, ognuna provvista di una propria entrata. L’incisione mostra come l’idea di comporre l’edificio in maniera modulare, utilizzata in seguito sempre da Trezzini per l’edificio dei Dodici Collegi sulla Strélka, fosse già stata sfruttata per la sede temporanea delle istituzioni governative. Tuttavia non è chiaro perché, sebbene le cancellerie elencate da Pietro il Grande nel suo *ukaz* fossero sei, le porzioni che compongono l’edificio rappresentato da Rostòvcev siano invece quattro. Si può supporre, dato che nella letteratura russa la questione non è affatto sollevata,<sup>231</sup> che l’edificio non fosse ancora terminato quando fu tratta l’incisione oppure che le singole cancellerie non corrispondessero in realtà, come invece avverrà sulla Strélka, alle sezioni dell’edificio.

Il 15 gennaio del 1718 un incendio distrusse la porzione del Senato e quella della Cancelleria della Guerra. I lavori di ricostruzione partirono prontamente e a fine anno, annota un viaggiatore,<sup>232</sup> il Senato già non svolgeva più le sue sedute nella sede all’interno della fortezza dei Santi Pietro e Paolo ma nel nuovo edificio. Tuttavia i lavori di rifinitura interni proseguirono almeno per i due anni successivi mentre, tra l’altro, si stava mettendo a punto la stessa riforma dei collegi. Tra i molti architetti e artisti che lavorarono alle ricche rifiniture degli ambienti si segnala Grigòrij I. Ustinov, architetto che prima di arrivare a Pietroburgo aveva costruito le nuove stanze della Cancelleria dell’Ambasciata (*Posòl’skij prikaz*), tra il 1706 ed il 1708, e ricostruito quelle per il Tesoro (*Kazénnyj prikaz*) nell’aprile del 1709, entrambe a Mosca.<sup>233</sup> Si ritornerà più avanti sulle vecchie sedi dei *prikazy* nel Cremlino.

Con la pubblicazione del Regolamento generale, il quale, come s’è visto, comprendeva anche speciali indicazioni sull’arredamento e sulla decorazione delle stanze dei collegi, uscì anche un *ukaz* contenente più concrete prescrizioni per la rifinitura delle più importanti sale di parata. Su tutte la “camera delle udienze” (*Kàmor-Audéncija*), ove si sarebbero ricevuti gli ambasciatori ed i ministri stranieri, fu ragionevolmente il più curato tra gli ambienti. Un baldacchino di velluto dorato sarebbe stato sospeso sopra una pedana, rialzata di tre gradini e provvista di un tappeto, sulla quale dovevano posizionarsi due sedie – una per lo zar ed una per l’ospite – riccamente decorate con diamanti e pietre preziose. Grazie ai documenti ed alle note del Senato è stato possibile seguire i lavori di rifinitura in questa stanza verificando che, per buona parte, essi furono portati a termine secondo le prescrizioni. Simili attenzioni ricevette anche la stanza per le sedute del Senato, posta nelle vicinanze della “camera delle udienze”, dove gli arazzi alle pareti costituivano parte rilevante della decorazione. Altro interessante materiale è costituito dai molti disegni conservatisi riguardanti gli elementi decorativi previsti sulla lunga facciata.<sup>234</sup>

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> Citato in *Ivi*, p. 76.

<sup>233</sup> *Ivi*, pp. 76-77.

<sup>234</sup> *Ivi*, pp. 77-78. Si veda anche Anisimov 2003, pp. 193-194.

A partire dal 1720, benché i primi ordini risalgano all'anno prima, si cominciarono a ricostruire anche le porzioni destinate ai neoistituiti collegi, posizionate a nord del Senato. Queste ebbero un impianto strettamente modulare in cui ogni sezione, appositamente studiata per ospitare un singolo collegio, sarebbe stata identica alle altre. La planimetria di Domenico Trezzini per il *Kammerkollégija* (fig. 73), conservatasi con le preziose indicazioni funzionali delle stanze, ci può dare un'idea di come si pensò il modulo di un "collegio-tipo". La costruzione si portò nell'estate del 1720, dunque quando il Regolamento generale, pubblicato nel febbraio, aveva già definito la composizione del personale collegiale con le rispettive mansioni.

Al piano terreno la porta d'entrata immetteva in un atrio (10). Oltre questo, poste in posizione centrale, erano tre stanze (3-5) destinate al presidente di collegio. Accanto ad esse una stanza non più grande di un normale ufficio era definita come *Audéncija* (2), molto probabilmente l'ambiente predisposto per le sedute del consiglio collegiale. La sua posizione strategica confermerebbe questa supposizione: alla sua destra si trovava l'ufficio del presidente mentre alla sinistra gli uffici della cancelleria. Ogni collegio doveva infatti essere supportato da una cancelleria, il cui *staff* si componeva di un segretario, di un *notàrius* – colui che avrebbe tenuto i *protokòly* delle sedute<sup>235</sup> –, dei traduttori e dell'*aktuàry* – copista di lettere ed altri documenti –, a loro volta assistiti da altri copisti e impiegati.<sup>236</sup> Questo personale si sarebbe sistemato nella *Kanceljarija* (8) e nell'attiguo *Registràtur* (1). La stanza limitrofa (9) si sarebbe lasciata libera per il passaggio – "Corridoio" (*Prochòdčaja*) – verso l'*Audéncija* e verso gli uffici. I restanti ambienti (6, 7, 11-14, 16-21) erano destinati ad ospitare dodici uffici, due o tre in più del necessario. Infatti il personale votante di ogni collegio, escluso il presidente, si componeva di un vicepresidente, quattro o cinque consiglieri e quattro assessori,<sup>237</sup> per un totale di nove o dieci funzionari. Infine la stanza 15 era destinata all'"ufficio fiscale", dato che il Regolamento generale aveva comandato che un *fiskal'* controllasse il buon svolgimento dei lavori in ciascun collegio. Trezzini non prevede alcuna scala che collegasse i due piani, dal momento che le planimetrie furono eseguite per guidare il lavoro dei muratori mentre le scale sarebbero state realizzate dai falegnami addetti alle rifiniture interne.<sup>238</sup>

Coeva alle piante di Trezzini è un'incisione di Aleksěj Zùbov raffigurante l'ingresso trionfale a Pietroburgo di quattro fregate svedesi conquistate durante la battaglia di Grengam il 7 settembre del 1720 (fig. 74). Sullo sfondo è rappresentata la piazza della Trinità con l'edificio dei collegi sul suo lato orientale. Ancora una volta solamente quattro sezioni delle sei previste sono rappresentate. Questo perché, mentre il *Kàmor-kollégija* di cui si è analizzata la pianta era allora in costruzione, l'ultima porzione, probabilmente riservata allo stesso tempo al *Justic-kollégija* e al *Kommèrc-kollégija*, si doveva ancora erigere.<sup>239</sup> L'unica immagine completa dell'edificio dei collegi sulla piazza della Trinità ci è offerta dallo schizzo, per la verità assai stilizzato, della *Descrizione di San Pietroburgo* pubblicata nel 1779 da Vasilij Rùban (fig. 75).<sup>240</sup> Qui nonostante siano rappresentate tutte e sei le porzioni, la loro conformazione esterna si presenta decisamente lontana da quella restituita da Zùbov o deducibile dalla pianta-tipo di Trezzini – si veda ad esempio il numero delle finestre. Dopotutto già nel 1732 l'edificio venne demolito e rimasero sul posto solamente le sue fondamenta,<sup>241</sup> dalle quali si poterono giudicare le dimensioni e il numero delle sezioni ma non il loro aspetto esterno che, di conseguenza, è da ritenersi una ricostruzione puramente di fantasia.

<sup>235</sup> Cracraft 2004, p. 164.

<sup>236</sup> Hughes 1998, p. 108.

<sup>237</sup> *Ivi*, pp. 107-108.

<sup>238</sup> Iogansen 1984b, p. 80.

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>240</sup> A.I. Bogdanov, *Istoričeskoe, geografičeskoe i topografičeskoe opisanie Sankt-Peterburga ot načala zavedenija ego, s 1703 goda po 1751 god [...] so mnogami izobraženijami pervych zdanij, a nyne dopolnennoe i izdannoe V. Rubanom* [Descrizione storica, geografica e topografica di San Pietroburgo dall'inizio della sua istituzione, dal 1703 fino al 1751 [...] con molte rappresentazioni dei primi edifici, e attualmente completato e editato da V. Ruban], San Pietroburgo 1779, p. 73, fig. 25.

<sup>241</sup> Iogansen 1984b, p. 81.



Mentre l'edificio a traliccio per i collegi ed il Senato sulla piazza della Trinità doveva ancora essere completato, Pietro il Grande ordinò, tramite un *ukaz* personale, che si cominciasse la costruzione di un nuovo edificio per le amministrazioni statali, posizionato lungo il lato occidentale della nuova piazza principale della città, quella della Strélka. L'ordine è datato 12 agosto 1721<sup>242</sup> ma lo stesso zar tardò a dare ulteriori informazioni sino al 12 aprile dell'anno successivo, quando specificò che i collegi si sarebbero dovuti costruire “tutti uguali, sia i migliori ornamenti si potrebbero abbellire, sia le camere si potrebbero sempre aumentare e diminuire in grandezza [...] [ma] solamente dall'esterno tutti sarebbero di uguale lunghezza”.<sup>243</sup> L'incarico ufficiale a Trezzini per la progettazione dell'edificio non è stato ritrovato, fatto sta che il ticinese, il 19 febbraio del 1723, rispose alle indicazioni di Pietro riferendo che “i 12 collegi secondo un disegno ed una maniera” sarebbero stati progettati.<sup>244</sup>

Risulta evidente già da queste primi scambi di lettere che il principio compositivo di base del nuovo edificio dei collegi fu lo stesso di quello a traliccio sulla piazza della Trinità, quasi fosse una tipologia dal successo già sperimentato. Anche i nuovi collegi si sarebbero dovuti comporre mediante la ripetizione dello stesso disegno, sia in pianta che in alzato, formando così un unico lungo corpo di fabbrica composto di un numero di parti pari al numero degli organi statali.

Il lungo edificio fu disposto sul lato occidentale della Strélka, lungo il canale che avrebbe dovuto separare il capo dal resto dell'isola Vasil'evskij, nel tratto compreso tra la riva della Bol'saja Nevà e la nuova cattedrale (fig. 44). In tal modo la facciata principale avrebbe dato sulla piazza e non, a differenza degli altri edifici della Strélka, sul fiume. La vecchia credenza che fu Mènšikov a volere questo orientamento dell'edificio, in maniera tale che i collegi avrebbero fronteggiato il palazzo d'Inverno di Pietro il Grande, sulla riva opposta della Nevà, non ha mai trovato conferma documentaria sebbene, dopo essere stata proposta da I.N. Božerjānov verso la fine del secolo XIX, abbia trovato larga fortuna in letteratura.<sup>245</sup> La partecipazione di Mènšikov nel ruolo di esecutore ed organizzatore dei lavori di costruzione è comunque documentata. A lui si deve una nota che ci rivela la disposizione e l'ordine dei collegi: partendo dalla Nevà le porzioni sarebbero state destinate rispettivamente a

1. Sala delle udienze;
2. Senato;
3. Collegio degli affari stranieri;
4. Collegio della guerra;
5. Collegio della marina;
6. Collegio della giustizia (*Iustic-kollégija*);
7. Collegi delle entrate e delle spese (*Kāmor i Štac-kontòr-kollégija*);
8. Collegio del commercio;
9. Collegio delle miniere e delle manifatture (*Berg- i Manifaktūr Kollégija*);
10. Assegnato al Collegio delle miniere e manifatture dopo lo scorporamento in due;
11. Capo magistrato;
12. Sinodo.<sup>246</sup>

Il progetto fu elaborato da Trezzini durante il 1722 – nella seconda metà, secondo K. Malinovskij<sup>247</sup> – e verso al fine dell'anno si iniziò la posa delle fondamenta del Collegio della guerra.<sup>248</sup> Durante il 1723 Trezzini cominciò a compilare gli ingenti ordini per i materiali da costruzione e preparò di conseguenza anche un preventivo dei costi: 117.142 rubli e 88 copechi,<sup>249</sup>

<sup>242</sup> Malinovskij 2007a, p. 62.

<sup>243</sup> Iogansen 1956, p. 110. Si veda anche Lisaevič 1986, p. 137, quale riporta un simile passo preso da una lettera di Trezzini in cui il ticinese si riferisce all'editto di Pietro il Grande.

<sup>244</sup> Iogansen 1956, p. 110.

<sup>245</sup> Iogansen 1973, p. 49.

<sup>246</sup> Iogansen 1956, p. 110.

<sup>247</sup> Malinovskij 2007a, p. 63.

<sup>248</sup> Iogansen 1956, pp. 110-111.

<sup>249</sup> Lisaevič 1986, p. 135.

un prezzo senza precedenti nell'epoca petrina. D'altro canto senza precedenti erano anche le colossali dimensioni dell'edificio previsto a tre piani, circa 17m per poco meno di 400m,<sup>250</sup> le quali superarono qualsiasi architettura patrocinata dallo "zar costruttore".

Tuttavia il progetto di Trezzini non dovette soddisfare a pieno Pietro il Grande che, il 3 luglio 1723, emanò un *ukaz* che diceva:

La costruzione di tutti i dodici collegi con l'udienza ed il senato costruire, le fondamenta gettare ugualmente in terra ma sopra la terra la facciata non fare sino a quel tempo, quando Sua Altezza Imperiale degnarà di firmare con la propria mano il prescelto fra diversi disegni; e per la composizione di quei disegni dare la misura da parte di quell'architetto, affinché ognuno faccia la propria invenzione con gli ornamenti e secondo l'*ukaz* personale di Sua Altezza Imperiale le misure di quella costruzione dei collegi dall'architetto a me sono messe a disposizione in esso tempo.<sup>251</sup>

In pratica Pietro il Grande si preparò ad inaugurare il primo concorso architettonico del suo regno. Stando al documento citato, il concorso non riguardava l'intera progettazione dell'edificio, dato che le fondamenta erano in parte già gettate e quindi la planimetria ormai fissata, ma semplicemente la sua facciata verso la piazza. A dimostrarlo è il fatto che durante tutto il 1723 Trezzini proseguì il lavoro alle fondazioni, conficcando 287 pali nel terreno di ogni collegio e 327 per la Sala delle udienze.<sup>252</sup>

Il concorso, benché indetto nel 1723, ebbe luogo nel gennaio del 1724 e a parteciparvi furono gli architetti N.F. Härbel, S. von Swieten, T. Schwertfeger, N. Michetti e lo stesso Trezzini, inoltre presero parte anche lo scultore B. Rastrelli e l'intagliatore N. Pineau. Il ticinese ci fornisce un resoconto degli eventi:

Ogni architetto ha ideato diversamente il suo progetto, e dopo che tali disegni sono stati raggruppati nei primi giorni di gennaio, furono portati nel Palazzo d'Inverno di Sua Maestà lo zar, e vi furono appesi ai muri per qualche tempo; quando Sua Maestà lo zar trovò il tempo, si degnò di guardarli con i signori senatori e disse: il piano terreno con le arcate e la galleria e le rimanenti parti dev'essere costruito secondo il mio disegno, e i piani superiori devono essere decorati molte bene in modo simile all'edificio abitativo del monastero di Aleksandr Névsckij; dopo il visionamento del Senato i disegni mi furono restituiti e si trovano oggi in mio possesso e per l'arrivo di Sua Maestà lo zar a San Pietroburgo costruiamo i rispettivi plastici della sala delle udienze, del Senato e del collegio degli esteri e del collegio bellico, che faranno da modello anche per gli altri collegi.<sup>253</sup>

Il 16 febbraio Pietro il Grande decretò che la costruzione dei collegi dovesse essere diretta dall'architetto Theodor Schwertfeger, il quale era in forze "presso il Monastero di Aleksandr Névsckij".<sup>254</sup> In sostanza possiamo pensare che Pietro il Grande ordinò di conformare la facciata secondo il progetto di Trezzini al pian terreno e secondo il disegno di Schwertfeger ai piani superiori. Il risultato, così come lo si può vedere nei disegni dell'epoca (fig. 76) e, in buona parte, ancora oggi, fu quello di una serie di arcate bugnate al piano terreno, sovrastate da due altri piani scanditi da paraste lisce di ordine gigante composito. Ogni sezione, vale a dire ogni collegio, si componeva in facciata di nove campate – tranne il primo, la Sala delle udienze, che ne aveva dieci – divise in tre parti di tre finestre ciascuna, di cui la centrale era leggermente aggettante. La copertura era un tetto a falde a doppia inclinazione per ogni collegio, con un frontone mistilineo, al cui centro avrebbe campeggiato lo stemma di ogni istituzione, a sottolineare la porzione centrale aggettante dell'edificio.

Per la lunga galleria porticata al pian terreno con due piani sovrapposti e per il ripetersi delle singole porzioni di tetto, le une staccate dalle altre, il fronte dei Dodici collegi è stato messo giustamente in relazione con quello della Place Royale parigina voluta da Enrico IV, oggi Place des

<sup>250</sup> Per la precisione le misure furono di 184 *saženi* (362,6m) per 8 *seženi* (17,1m), ogni collegio doveva essere lungo 15 *saženi* a eccezione del primo verso la Neva, lungo 19. *Ivi*, p. 136.

<sup>251</sup> Malinovskij 2007a, p. 63. Parzialmente citato anche in Iogansen 1956, p. 111.

<sup>252</sup> Iogansen 1956, p. 112.

<sup>253</sup> Malinovskij 1994, p. 57. Originale in russo pubblicato in Iogansen 1956, p. 112.

<sup>254</sup> Iogansen 1956, p. 112.

Vosges (fig. 77).<sup>255</sup> Tra i due lunghi fronti modulari corre certamente una qualche similitudine, a dispetto della diversità dei singoli elementi architettonici, ed essa è oltremodo accentuata dal fatto che sulla piazza della Strélka tale partito, benché mutilato dell'ultimo piano, avrebbe dovuto ripetersi lungo tutto il capo: nel Mýtnyj Dvor e nelle botteghe del Gostinnyj Dvor, posizionate alle spalle delle case private, dietro la Kunstkamera ed il palazzo dell'Accademia delle scienze. Ancora una volta il ricordo delle piazze reali parigine, Place des Vosges ma anche Place Dauphine – la cui posizione e forma richiama da vicino quella della Strélka –, dovette giocare, tramite il continuo controllo esercitato da Pietro il Grande, un ruolo importante nell'ideazione della nuova piazza amministrativa di Pietroburgo e degli edifici affacciatisi su di essa.

Nonostante i ripetuti ordini, Schwertfeger non si presentò mai sul cantiere dei collegi e, a partire dal 31 maggio 1724, data dell'ultimo richiamo, non è più nominato nei documenti riguardanti la costruzione dell'edificio.<sup>256</sup> Il 3 giugno egli rispose, come ai precedenti richiami, ribadendo di non essere in possesso del disegno firmato dallo zar e quindi di non poter condurre la costruzione secondo un progetto a lui non conosciuto.<sup>257</sup> La vicenda è tutt'oggi poco chiara; Trezzini proseguì poi la costruzione del gigantesco edificio e, al di là di una generica somiglianza con i prospetti del monastero di Aleksàndr Névskij, difficile è stabilire il reale apporto di Schwertfeger alla progettazione.

La costruzione proseguì piuttosto lentamente. Già nel 1723 Pietro il Grande aveva decretato, nel tentativo di sveltire i lavori, che la costruzione di ogni porzione del lungo edificio sarebbe stata affidata, stante il rispetto del progetto generale, interamente al rispettivo collegio. Dopo alcune rimostranze presentate da Trezzini nel gennaio del 1724 si decise che almeno l'approvvigionamento dei materiali sarebbe stato uguale per tutti.<sup>258</sup> Alla morte di Pietro il Grande, il 28 gennaio 1725, solamente le fondamenta dell'edificio erano state gettate ma, già nel 1727, i lavori di muratura furono quasi interamente completati. L'edificio venne terminato nelle sue strutture di base verso la fine del 1731, tanto che l'anno seguente cominciarono a trasferirvisi i collegi, mentre i lavori di rifinitura proseguirono ancora per circa dieci anni.<sup>259</sup>

Se la soluzione di facciata dei Dodici collegi non è altro che la riproposizione, in forme architettonicamente più monumentali, del principio di base del vecchio edificio a traliccio sulla piazza della Trinità, la soluzione planimetrica adottata qui da Trezzini porta alcune novità (fig. 78). La principale è che i collegi non erano rigidamente divisi da una parete, come nell'edificio a traliccio, ma avevano in comune un'intera stanza. Questo, associato a stanze dalla larghezza di due finestre, a differenza del passo per multipli di tre della facciata, comportò la completa divergenza tra l'impianto planimetrico e la soluzione del prospetto. Laddove cioè si presentava in facciata la giuntura tra due diverse porzioni di edificio, sottolineata da un raddoppio del pilastro bugnato e della parasta soprastante, in realtà non v'era un muro divisorio ma una stanza comune ai due collegi limitrofi. In tal modo la scansione dell'edificio in dodici collegi, ancor più sottolineata dai singoli tetti a padiglione, era del tutto illusoria: all'interno la rigida scansione proposta nell'edificio a traliccio delle cancellerie, in cui tra i singoli collegi non v'erano possibilità di comunicazione, lasciò il posto ad una composizione più fluida degli spazi. Testimoni di questa tendenza sono pure le lunghe gallerie, l'una in facciata, verso la piazza, e l'altra sul retro, verso il canale – quest'ultima costruita da Carlo Giuseppe Trezzini dopo il 1730 ma prevista già nel progetto di Domenico.<sup>260</sup> La divergenza tra pianta e prospetto dei Dodici collegi sottolinea infine e ancora una volta, all'avviso di chi scrive, l'importanza capitale che dovette avere l'aspetto esteriore dell'edificio, composto, solo apparentemente, di dodici identiche porzioni. La posizione delle nuove istituzioni statali nel

<sup>255</sup> Malinovskij 2007a, p. 63.

<sup>256</sup> Iogansen 1956, p. 113.

<sup>257</sup> Malinovskij 2007a, p. 65.

<sup>258</sup> Iogansen 1956, p. 113.

<sup>259</sup> Malinovskij 2007a, p. 65. Per un'analisi dettagliata delle fasi di costruzione e decorazione dell'edificio si veda Iogansen 1956, pp. 113-124.

<sup>260</sup> Malinovskij 2007a, p. 67.



sistema di governo ideato da Pietro il Grande trovò quindi una perfetta espressione architettonica, sebbene solamente “di facciata”, nell’edificio dei Dodici collegi.<sup>261</sup> struttura amministrativa e architettonica corrisposero pienamente.

Al piano terreno ogni collegio era incentrato su di un atrio con pilastri (1), apertesi direttamente sulle due gallerie. A questo si affiancavano, su entrambi i lati, quattro stanze (2), di cui quelle occidentali dovevano essere destinate agli archivi.<sup>262</sup> Al piano superiore, accessibile tramite una scala a due rampe posta nell’atrio (3), si trovava la sala a doppia altezza per la riunione del consiglio collegiale, affacciata verso la piazza (4). Ai lati si trovavano altre quattro stanze più piccole (5-6), di cui quelle verso la facciata principale ospitavano la cancelleria del collegio, ed oltre queste le quattro stanze in comune con i collegi limitrofi. Il secondo piano riprendeva la pianta del primo.

In conseguenza dello sfasamento tra pianta e prospetto anche la corrispondenza tra la soluzione planimetrica e la composizione del personale del collegio non è immediata. Se le stanze a lato della sala del consiglio servivano per ospitare le cancellerie (5), le due omologhe verso la galleria occidentale potevano servire come uffici del presidente e del vicepresidente (6). Al secondo piano le quattro stanze corrispondenti avrebbero potuto essere destinate ai quattro consiglieri (7). Rimanevano poi ben otto stanze in comune con i collegi limitrofi, quattro di queste potevano plausibilmente venire occupate dai quattro assessori (8). In tal modo tutto il personale votante del collegio avrebbe avuto un proprio ufficio, due ambienti erano riservati alla cancelleria, sempre limitrofa alla sala del consiglio come nel vecchio edificio, ed infine il resto del personale poteva trovare posto nelle stanze del pian terreno, in parte occupate dagli archivi.

La particolare insistenza nel ricorso ad una struttura modulare per gli edifici destinati ai nuovi organi statali, certamente spiegabile dall’esigenza di voler rendere esplicita, con un’espressione meramente architettonica, la razionalizzazione nella gestione dello Stato, solleva la questione dell’origine di questo modello. Gli storici dell’architettura sono tutt’oggi divisi nell’individuazione del modello architettonico dei Dodici collegi e del precedente edificio sulla piazza della Trinità. A lungo l’origine di questa soluzione è stata individuata nella Borsa di Copenaghen (fig. 79), probabilmente perché tale edificio doveva essere certamente noto sia a Trezzini, che nella città danese lavorò prima di recarsi a Pietroburgo, sia a Pietro il Grande, il quale vi trascorse l’estate del 1716. Il parallelo, suggerito per la prima volta da Boris Vipper nel 1978,<sup>263</sup> viene largamente utilizzato anche odiernamente in letteratura.<sup>264</sup> La possibilità di trovare antecedenti nell’architettura europea, la quale a partire dagli Uffizi di Vasari fece ampissimo ricorso a tipologie architettoniche modulari, portò molti, non solo russi, a moltiplicare oltremodo i riferimenti del genere senza troppo guardare alle reali corrispondenze – dai collegi di Lovanio<sup>265</sup> alla già menzionata Place des Vosges.

Di contro alcuni storici russi hanno sviluppato una via, all’avviso di chi scrive più convincente, esclusivamente locale per la ricerca dell’origine del modello. Questa guarda agli edifici dei vecchi *prikazy* moscoviti nel Cremlino, ai quali non mancò una certa serialità nel loro susseguirsi l’uno accanto all’altro, sebbene diseguali nella loro architettura e fortemente differenziati dalle loro entrate con imponenti scalinate esterne (fig. 80). Il principio di base dei collegi petrini, è stato rilevato da Irina I. Lisaévič, era già racchiuso negli edifici dei *prikazy*, la cui varietà dei caratteri tipici dell’architettura tradizionale moscovita venne unificata in volumi uguali dall’identica soluzione architettonica, sintomo dei nuovi principi urbanistici, negli edifici amministrativi pietroburghesi.<sup>266</sup> Come ha lucidamente riassunto Dimitrij O. Švidkòvskij:

<sup>261</sup> Iogansen 1971, p. 19.

<sup>262</sup> Iogansen 1956, p. 124.

<sup>263</sup> B.R. Vipper, *Architektura russkogo barokko* [L’architettura del barocco russo], Nauka, Mosca 1978, pp. 115-116.

<sup>264</sup> V.G. Vlasov, *Architektura “Petrovskogo Barokko”: epoca, stil’, mastera* [L’architettura del “Barocco Petrino”: epoca, stile, maestri], San Pietroburgo 1996, p. 56; B.M. Kirikov, *Architekturnye pamjatniki Sankt-Peterburga* [I monumenti architettonici di San Pietroburgo], Kolo, San Pietroburgo 2007 (ed. orig. *Saint Pétersbourg. Guide de l’architecture*, Canal Éditions, Parigi-Venezia 1997), pp. 60-61.

<sup>265</sup> Kirikov 2007, p. 61.

<sup>266</sup> Lisaévič 1986, p. 134.

In the Twelve Colleges we encounter a typical practice of foreign architects working in Russia: the building is organized in a familiar Russian way but is more regular than the Russian prototype and is clothed in a decorative order.<sup>267</sup>

La standardizzazione e l'ordine architettonico, a confronto con l'architettura dei *prikazy* moscoviti, furono così la modalità espressiva dei nuovi principi di razionalizzazione dell'amministrazione statale pensata da Pietro il Grande.

### 1.9. Riforme culturali e educative: l'Accademia delle scienze

Nel suo più recente studio, *The petrine revolution in russian culture*, James Cracraft<sup>268</sup> ha analizzato quelle riforme che, tra le altre, influirono fortemente nell'ambito culturale; individuando oltre ad una "rivoluzione" nautica, militare e burocratica, una riguardante le questioni scientifiche, letterarie e linguistiche. Sebbene magistralmente affrontata tale visione non è completamente esaustiva. Non annovera, ad esempio, l'imprescindibile ruolo giocato dall'arte petrina nell'evoluzione della cultura, non solo artistica, russa; così come l'impatto sulla società della riforma ecclesiastica elaborata da Pietro il Grande; o ancora non riesce ad affrontare, se non frammentariamente, il discorso educativo e scolastico – argomenti brillantemente studiati dallo stesso Cracraft in altre occasioni.<sup>269</sup>

Fornire un esauriente e completo compendio dell'operato legislatore e riformista di Pietro il Grande nell'ambito culturale, degli impulsi, cioè, che diedero il via a quel processo che già alcuni, prima di Cracraft, non esitarono a chiamare "An intellectual revolution",<sup>270</sup> risulta essere un arduo compito. Contrariamente alle riforme militari, statali, religiose e in parte sociali, le quali furono suggellate da imponenti e complessi regolamenti – lo Statuto Navale e quello Militare, il Regolamento Generale, l'Ordinamento delle Province, il Regolamento del Sinodo, la Tavola dei Ranghi e altri ancora –, gli interventi legislativi che stimolarono, o quantomeno ci provarono, le assai varie componenti della cultura del tempo ebbero quasi sempre un carattere episodico, quasi mai raccolti in statuti o regolamenti unitari. In questo senso l'attività di Pietro il Grande e dei suoi collaboratori fu quindi discontinua: molte riforme, come quella del sistema educativo, furono in realtà il risultato di ordini (*ùkazy*), leggi e decreti diversi, redatti spesso anche a distanza di anni, e raramente legati tra loro. La ricostruzione di questa "rivoluzione intellettuale" passa necessariamente attraverso il reperimento, l'ordinamento e lo studio di una gran quantità di atti legislativi di varia natura; non solo, essa va, per certi versi, oltre la legislazione e, come avviene in altri ambiti dell'operato riformatore di Pietro il Grande, coinvolge direttamente la personalità del suo promotore: di qui la sua estrema difficoltà.

I limiti piuttosto indefiniti di quello che si intende generalmente come "ambito culturale", concetto la cui consapevolezza presso la corte petrina è peraltro tutta da vagliare, non aiutano di certo. Come ben dimostra il già citato recente studio di Cracraft, il concetto di "cultura"<sup>271</sup> può essere considerato talmente ampio da includere al suo interno i riflessi di quasi ogni importante riforma di Pietro il Grande: dagli ordinamenti militari a quelli statali, passando per gli statuti religiosi.

Inoltre moltissimi storici di ogni periodo o nazionalità si sono schierati quasi all'unanimità in favore dell'assenza di un progetto generale che coordinasse i molteplici interventi episodici. A

<sup>267</sup> D. Shvidkovsky [Švidkovskij], *The founding of Saint Petersburg and the history of Russian architecture*, in *Circa 1700: architecture in Europe and the Americas*, a cura di H.A. Millon, Yale University Press, New Heaven-Londra 2005, p. 89.

<sup>268</sup> Cracraft 2004.

<sup>269</sup> Cracraft 1988; Id., *The petrine revolution in russian imagery*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 1997; J. Cracraft, *The church reform of Peter the Great*, Macmillan, London-Basingstoke 1971.

<sup>270</sup> Anderson 1977, p. 277.

<sup>271</sup> Il concetto di cultura di Cracraft è spiegato in Cracraft 2004, pp. 20-23.

partire dai primi storici russi l'intensa attività legislativa petrina, a tratti impulsiva, finanche isterica o compulsiva, è stata tradizionalmente sinonimo di estemporaneità e improvvisazione. Se vista nella sua interezza essa rivela, verso gli ultimi anni del regno, un generale e inaspettato appressamento alla razionalizzazione, soprattutto per quanto riguarda le più importanti riforme. La crescente stabilità derivante dall'assimilazione dei primi tentativi riformatori – tutt'altro che timidi – operati tra la fine del secolo XVII ed i primissimi anni del seguente, nonché l'affievolirsi delle operazioni belliche, diedero per la prima volta a Pietro il Grande, all'incirca tra il 1715 ed il 1724, la possibilità di poter concepire vasti piani di riforme. Del resto, anche alcuni storici contemporanei hanno rivisto il giudizio tradizionale, distinguendo due periodi nell'operato riformatore di Pietro il Grande: un primo, nel quale per far fronte alle esigenze imposte dalla guerra lo zar rispose con una lunga serie di interventi *ad hoc*, non necessariamente legati tra loro, ed un secondo, in cui nell'attività legislativa cominciò a distinguersi una certa pianificazione sistematica e razionale.<sup>272</sup>

Inquadrata in senso storico, inoltre, l'attività legislativa dello zar appare tutt'altro che asistemica, se confrontata con quella dei suoi predecessori; essa costituisce piuttosto i prodromi della legislazione dei suoi successori.

Non sono questi, però, il caso o la sede adatti per affrontare questi nodi critici. A questo punto ciò che si vuole tentare è di offrire un panorama, il più completo possibile, delle riforme culturali petrine, delle loro diramazioni e articolazioni, del coinvolgimento in esse di varie istituzioni, delle eventuali relazioni tra loro o con altri ambiti d'intervento. Indipendentemente dal subordinare la considerazione globale di questo ampio *corpus* legislativo all'esistenza o meno di un progetto generale nella mente del sovrano – atteggiamento che potrebbe prendere pieghe pregiudizievoli – si darà un resoconto ragionato dei fatti. Quindi si procederà a inserire nella giusta collocazione i progetti, a questo punto architettonici, per la creazione di quella che, all'interno dell'area della Strélka, verrà presto definita una "cittadella della scienza", ove la Kunstkamera ricopre un ruolo cardinale.

Per imporre quel radicale cambiamento culturale che andavano cercando, Pietro il Grande ed i suoi collaboratori cercarono innanzitutto di promuovere direttamente la produzione, lo sviluppo e la diffusione delle scienze e della arti in Russia. Essi furono però consci che, per ottenere dei risultati duraturi, si doveva intervenire a partire dal campo educativo e scolastico: di questo sono testimoni le numerose scuole istituite da Pietro il Grande e il continuo sforzo verso una riforma ed un generale ordinamento del sistema scolastico sia secolare, sia ecclesiastico. Anche la questione linguistica fu soggetta in parte all'intervento diretto dello zar, con la creazione di un alfabeto civile, in parte venne fortemente influenzata dagli ambiti d'intervento summenzionati, avendo quindi importanti ripercussioni in ambito culturale *tout court*. Infine si attuarono una serie di altre leggi, ordinanze e ancora vere e proprie riforme che ebbero in oggetto, in maniera ancora una volta slegata ed episodica, singole e più specifiche questioni, quali, ad esempio, la riforma del calendario o gli prescrizioni a proposito del vestiario civile e militare. Anche questi particolari interventi legislativi ebbero il loro peso nella formazione di una cultura tipica del periodo petrino; tuttavia la riforma del sistema educativo e le misure per la diffusione di scienze ed arti costituiranno il principale oggetto di questo capitolo.

Quando nel 1724 Pietro il Grande istituì con un apposito *ukaz* l'Accademia delle scienze, affidando ad essa la gestione dell'edificio della Kunstkamera, allora ancora incompiuto, e delle collezioni, temporaneamente sistemate nel palazzo di Kikin, fece redigere ai suoi collaboratori uno statuto che si preoccupò di correggere personalmente: il cosiddetto *proekt*. In esso si delineavano non solo i compiti ed i doveri della nuova istituzione ma si tracciava anche la trama di un vero e proprio sistema educativo, in cui l'Accademia costituiva il vertice. Tale sistema si articolava in tre

<sup>272</sup> Ch. Bagger, *Reformy Petra Velikogo [Le riforme di Pietro il Grande]*, Mosca 1985, p. 54. Per una più breve disamina delle riforme dei due periodi si veda A.V. Panibratcev, *Prosveščenie razuma. Stanovlenie akademičeskoj nauki v Rossii [La propagazione della ragione. La formazione della scienza accademica in Russia]*, Izdatel'stvo Russkogo Christianskogo Gumanitarnogo Instituta, San Pietroburgo 2002, pp. 9-24.



stadi diversi – una triade educativa dal sapore, come si vedrà più avanti, assai leibniziano – in cui le istituzioni scolastiche avevano delle denominazioni decisamente europee: il *gimnàzija* ed il *seminàrija*, rispettivamente la scuola laica e ecclesiastica, quindi l'*universitët* ed infine l'*akadèmija*.

La triade educativa è l'ultimo e certamente il più ambizioso tentativo di Pietro il Grande di creare un sistema scolastico. La riforma non andava però ad intaccare, quantomeno in via teorica, quelli che erano stati gli interventi precedenti, finendo piuttosto per sovrapporsi ad essi. In quasi venticinque anni Pietro il Grande creò un gran numero di scuole professionali, promulgò leggi per l'istruzione primaria secolare ed ecclesiastica a vari livelli, fece redigere – e ancora controllò personalmente – i loro programmi scolastici impegnandosi infine in diverse occasioni per favorire, se non imporre, la frequenza scolastica ai giovani russi, spesso diffidenti verso i nuovi insegnamenti.

L'elenco delle scuole che potremmo definire professionali è piuttosto nutrito. La loro creazione occupò gli anni immediatamente successivi al ritorno dalla Grande Ambasceria e dovettero rispondere alle necessità imposte dalla guerra contro la Svezia, allora nelle sue fasi più critiche. Questo risulta palese dal fatto che le figure professionali formantisi in esse sono tutte in qualche modo collegate all'esercito o alla marina;<sup>273</sup> inoltre spiega anche perché queste scuole furono concepite in maniera slegata – ancora una volta una legislazione episodica – senza che si creasse un vero e proprio sistema educativo intorno a loro. La prima fu la “Scuola cannoniera” (*Puškàrskaja škòla*) di Mosca, la quale con i suoi ben nove studenti dovette avere assai poco seguito.<sup>274</sup> Seguirono la Scuola di matematiche e navigazione (1701), la Scuola di artiglieria (1701), la Scuola di medicina (1707), la Scuola di ingegneria (1712) e l'Accademia navale (1715)<sup>275</sup> – le prime site a Mosca, l'ultima a Pietroburgo. Si contano anche una Scuola delle guardie di Preobraženskoe, il paese dove Pietro si divertiva nei suoi “giochi guerreschi”, nata nel 1698 e nella quale si insegnavano l'aritmetica, la geometria, la fortificazione e l'artiglieria; una Scuola medica a San Pietroburgo, istituita nel 1716 e due istituti minerari, ad Olonéc (1716) e a Ekaterinburg (1721).<sup>276</sup>

Alloggiata in un edificio appositamente sistemato, il quale conteneva al suo interno una piccola biblioteca, una collezione di strumenti scientifici ed un osservatorio astronomico, la Scuola di matematiche ed navigazione, la cui trattazione meriterà un capitolo a parte, riveste una particolare importanza per questa ricerca: rappresenta, nel suo complesso, il primo tentativo da parte di Pietro il Grande di creare un'istituzione scientifica, tra l'altro molto simile ai progetti per la *Kunstkamera* e l'Accademia delle scienze.<sup>277</sup> Anche la Scuola di medicina e l'ospedale ad essa collegato, istituiti a Mosca sotto la direzione del medico Nicholaas Bidloo, torneranno in questa trattazione:<sup>278</sup> le sezioni anatomiche preparate nel suo teatro per le dissezioni, probabilmente eseguite sulla scorta di quelle che Pietro il Grande aveva osservato ad Amsterdam presso il dottor Friedrich Ruysch durante la Grande Ambasceria, furono poi acquisite nelle collezioni dello zar e, quindi, finirono nella *Kunstkamera*.

Un'altra ragione per cui la Scuola di matematiche e navigazione giocò un ruolo fondamentale nelle riforme educative di Pietro il Grande è che essa avrebbe dovuto formare la futura classe insegnante delle cosiddette “scuole di cifra” (*cifirnyj škòly*), le quali, in sostanza, venivano a coprire l'istruzione elementare. Esse furono indirizzate ai “bambini della nobiltà e dei ranghi di cancelleria,

<sup>273</sup> P.N. Miljukov, *Očerki po istorii russkoj kul'tury* [Saggi per la storia della cultura russa], 3 voll., Mosca 1994, vol. II, parte II, p. 253.

<sup>274</sup> Panibratcev 2002, pp. 35-36.

<sup>275</sup> Anderson 1977, p. 277.

<sup>276</sup> Hughes 1998, p. 301.

<sup>277</sup> Sulla Scuola di matematiche e navigazione si vedano V.K. Sergeev, *Moskovskaja matematičesko-Navigackaja škola* [La scuola moscovita di Matematica e Navigazione], in “Voprosy geografii”, N.° 34, 1954, pp. 154-159; Panibratcev 2002, pp. 36-37; N. Hans, *The Moscow School of Mathematics and Navigation (1701)*, in “Slavonic and East European Study Review”, N.° 29, 1951, pp. 532-536; A. Vucinich, *Science in Russian culture*, 2 voll., Stanford University Press, Stanford (Cal.) 1963, vol. I, *A history to 1860*, pp. 52-54; V. Boss, *Newton & Russia. The early influence, 1698-1796*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1972, pp. 79-81; Hughes 1998, pp. 301-303.

<sup>278</sup> Hughes 1998, pp. 301-303.

dei segretari e dei preti” in tutte le province dell’Impero. Istituite da un decreto del 1714<sup>279</sup> queste scuole soffrirono sempre di una scarsità sia di alunni, in particolare laici – la classe nobiliare fu infatti fortemente diffidente verso queste scuole dagli insegnamenti assai poco tradizionali –, sia di insegnanti – già nel 1715 e nel 1716, infatti, si pubblicarono altri *ukazy* per inviare gli insegnanti nelle scuole.<sup>280</sup>

Le “scuole di cifra”, stando all’*ukaz* che le istituì, si sarebbero dovute organizzare nei monasteri o negli annessi delle chiese parrocchiali, affiancando agli insegnanti appartenenti al clero i diplomati della Scuola di matematiche e navigazione, stipendiati, secondo quanto istituì un ulteriore *ukaz* del 1715,<sup>281</sup> dall’Ammiragliato.<sup>282</sup> Questo ha indotto alcuni studiosi a considerarle come una prima rottura del monopolio ecclesiastico sull’educazione elementare e, quindi, un conseguente tentativo di sostituire nella gestione di quest’ultima lo Stato alla Chiesa.<sup>283</sup> L’idea di istituire un sistema scolastico laico, intrapresa da Pietro il Grande con le “scuole di cifra”, finì in effetti per scontrarsi con le pretese della Chiesa nel campo educativo ma, com’è già stato sottolineato, più che di una dichiarazione di guerra si trattò, più verosimilmente, di un tentativo di alleanza in nome dei valori religiosi e di quelli tecnici e scientifici.<sup>284</sup> Pietro in sostanza desiderava dare ai ceti più alti della popolazione, civili o ecclesiastici, un’educazione sia etica, sia tecnico-scientifica, tramite un tipico compromesso di elementi nativi e stranieri, secolari e religiosi. Infine il tentativo di fare delle vecchie istituzioni religiose delle scuole secolari di moderno insegnamento, aperte anche ai laici, fallì.<sup>285</sup>

La quasi totalità degli iscritti a queste scuole, sin dal principio, furono i figli del clero. La nobiltà disertò largamente le “scuole di cifra”, vuoi per la chiusura verso i nuovi insegnamenti, vuoi per l’abitudine, a dir la verità ancora rara, di impartire l’educazione ai propri figli per mezzo di insegnanti privati in casa. I figli dei mercanti, assai utili per la conduzione delle imprese, invariabilmente a carattere familiare, furono presto sollevati dall’obbligo di ricevere l’educazione nelle nuove scuole. Così successe che su quarantasette insegnanti mandati nelle province, diciotto fecero immediatamente ritorno a causa dell’assenza di studenti; molte “scuole di cifra” chiusero i battenti in pochi anni.<sup>286</sup> Dopo l’unione nel 1723 delle “scuole di cifra” con le scuole episcopali, la Chiesa riaffermò il suo sostanziale monopolio nel campo dell’istruzione elementare. Per comprendere meglio questo processo si dovrà entrare più dettagliatamente nell’analisi delle misure volte a migliorare l’educazione clericale.

Il fatto che Pietro il Grande ebbe a cuore anche l’istruzione del clero e le istituzioni scolastiche ecclesiastiche, che d’altro canto non istruivano il solo clero, è dimostrato dagli intensi colloqui che stabilì con il patriarca Adriano appena prima della sua morte, avvenuta nel 1700.<sup>287</sup> Tuttavia, benché la formazione delle “scuole di cifra”, ordinata nel 1714, entrasse evidentemente nell’ambito di competenza delle istituzioni scolastiche religiose, esse non furono toccate da alcuna riforma se non nel Regolamento ecclesiastico (*Duchòvnyj Reglamént ili Ústav*), uscito nel 1721 ma i cui lavori si dovettero protrarre già dal 1718.<sup>288</sup> L’interesse per l’istruzione fu in esso – ed in un aggiornamento del 1722 – palese:

Quando si estingue la fiamma del sapere non ci può essere ordine all’interno della Chiesa; non ci possono essere che disordine e superstizioni meritevoli di derisione, oltre al dissenso e alle più sciocche eresie [...] Il sapere

<sup>279</sup> PSZ, vol. V, N.° 2762, p. 86 (20 gennaio 1714), N.° 2778, p. 86 (28 febbraio 1714).

<sup>280</sup> Hughes 1998, p. 301.

<sup>281</sup> PSZ, vol. V, N.° 2971 (28 dicembre 1715).

<sup>282</sup> Panibratcev 2002, p. 46.

<sup>283</sup> M.D. Gordin, *The importation of being earnest. The early St. Petersburg Academy of sciences*, in “Isis”, vol. 91, N.° 1 (marzo 2000), p. 11.

<sup>284</sup> Hughes 1998, p. 301.

<sup>285</sup> La parabola di questo tentativo e del suo fallimento è ben descritta in Cracraft 1971, pp. 262-276.

<sup>286</sup> Vucinich 1963, vol. I, p. 55.

<sup>287</sup> Panibratcev 2002, pp. 33-34.

<sup>288</sup> Pubblicazione del testo: PSZ, vol. VI, N.° 3718, pp. 314-316 (25 gennaio 1721); traduzione inglese in *The Spiritual Regulation of Peter the Great*, Seattle 1972.

giova, ed è alla base di ogni buona cosa, sia per la patria sia per la Chiesa, proprio come le radici, i semi, le fondamenta.<sup>289</sup>

Il Regolamento prevedeva infatti l'istituzione di un *akadèmjia* e di un *seminàrium*. L'accademia prevedeva un corso di studi che, ad eccezione dello studio delle matematiche, della fisica e della *Politia brevis* di Pufendorf – che, nella sua traduzione russa, rimaneva opzionale –, ricalcava a grandi linee quello previsto nelle già esistenti Accademia di Kiev e Accademia Slavo-greco-latina di Mosca – praticamente le uniche due istituzioni educative della Moscovia. Per il seminario, che avrebbe dovuto andare a braccetto con l'accademia ricalcandone i programmi, era raccomandato anche lo studio della storia ecclesiastica e militare, la lettura delle vite dei grandi uomini e, nei momenti di ricreazione, lo svago con attività sì piacevoli ma utili a un tempo: la navigazione, gli esercizi geometrici, la costruzione ed il disegno delle fortezze e così via.<sup>290</sup>

Il sistema di accademia e seminario, che, presumibilmente, avrebbe dovuto trovarsi nella nuova capitale, rappresentava però un *unicum*: una scuola per le eccellenze provenienti da tutto l'Impero e destinante ad occupare importanti ruoli nella gerarchia ecclesiastica e statale. Inoltre questo sistema fu, in un certo senso, anticipatore di quello elaborato nel 1724 per l'Accademia delle scienze; il quale prevedeva, come s'è già accennato, una “triade educativa” composta da *gimnàzija* o *seminàrija*, *universitèt* e dalla stessa *akadèmjia*. Nel febbraio del 1721, proprio mentre veniva pubblicato il Regolamento ecclesiastico, Johann Daniel Schumacher, bibliotecario e conservatore della *kunstkammer* di Pietro il Grande, partì per un lungo viaggio attraverso l'Europa,<sup>291</sup> i cui obiettivi erano ingaggiare studiosi per l'istituzione di un'Accademia delle scienze a Pietroburgo e acquistare libri e collezioni. Alla stregua del Regolamento ecclesiastico anche nella pubblicazione del *proekt* si rifletteva quindi un lungo lavoro di studio e stesura preliminare e, almeno dal 1721 se non prima, il progetto dell'Accademia delle scienze dovette essere attivamente in cantiere.

Che uno stretto rapporto intercorra tra il sistema educativo religioso esposto nel Regolamento ecclesiastico e quello secolare previsto dal *Proekt*, del resto, è avvertibile anche da un altro elemento, particolarmente significativo per la presente. Il Regolamento ecclesiastico entrava anche fuggacemente nel merito dell'architettura che la sede dell'accademia e del seminario avrebbe dovuto avere: essa si sarebbe costruita “sul modello di un monastero”, abbastanza larga per ospitare cinquanta o sessanta ragazzi, il personale necessario ed il rettore.<sup>292</sup> Feofàn Prokopovič, il braccio ecclesiastico di Pietro il Grande e autore del Regolamento, prese alla lettera questo breve accenno – con ogni probabilità da lui stesso inserito – ed appena un mese dopo l'istituzione del Sinodo sottopose allo zar un *memorandum* proprio sulla collocazione dell'edificio. Dopo un'attenta ricerca, scriveva Prokopovič, il luogo migliore risultò essere, secondo la sua opinione, la casa allora occupata dalla collezione di curiosità dello zar, cioè il palazzo di Kikin nella Nemèckaja slobodà; lì si sarebbe potuto costruire un nuovo e ampio edificio ove ospitare seminario e accademia. Il nome, in onore al suo fondatore, sarebbe stato “Giardino di Pietro” [*Sad Pëtrov*] oppure – e sono sempre parole di Prokopovič – “secondo il modo straniero, Peter-garten”.<sup>293</sup>

La richiesta di Prokopovič fu un capolavoro di politica cortigiana e non poteva che compiacere Pietro il Grande: infatti fu approvata dallo zar già il 15 marzo 1721 con la promessa che i soldi per la costruzione sarebbero stati stanziati entro l'anno. Le collezioni ospitate nel palazzo di Kikin erano in realtà destinate proprio alla Kunstkamera che, a partire dal 1718, era in costruzione sull'isola Vasil'evskij. A causa delle diverse traversie che il cantiere subì le collezioni non si poterono spostare se non nel 1728. A causa quindi dell'impossibilità di liberare il palazzo di Kikin la realizzazione del progetto di Prokopovič fu continuamente rimandata e, dopo la morte di Pietro il Grande nel 1725, definitivamente abbandonata. James Cracraft non ha dubbi nel ritenere che “il

<sup>289</sup> Hughes 2003, pp. 186-187.

<sup>290</sup> Cracraft 1971, pp. 264-268.

<sup>291</sup> P.P. Pekarskij, *Nauka i literatura pri Petre Velikom* [Scienze e letteratura sotto Pietro il Grande], San Pietroburgo 1862, vol. I, p. 533.

<sup>292</sup> Cracraft 1971, p. 266.

<sup>293</sup> *Ivi*, p. 269.



progetto di un'accademia ecclesiastica fu sacrificato – e fu messo anche materialmente in secondo piano, si aggiunge – dall'ambizione di Pietro di fondare un'accademia delle scienze completamente secolare sui modelli francese e prussiano".<sup>294</sup>

Rimane in ogni caso straordinaria la somiglianza tra i due sistemi educativi, tanto da indurre alcuni a parlare di un "matrimonio politico di religione e scienza".<sup>295</sup> Per entrambi, di fatto, si andò pensando di realizzare una specie di cittadella accademica sul modello monastico: la corrispondenza di modelli istituzionali trovava riscontro nella somiglianza di quelli architettonici. Le relazioni, se esse ci furono, tra il "Peter-garten" progettato da Prokopovič nel 1721 e le aspirazioni della neonata Accademia delle scienze che, come vedremo, a partire dal 1724 cominciò a pensare ad un'espansione dei suoi edifici volta a formare una "cittadella della scienza", sono ancora tutte da studiare.

Accademia e seminario costituivano il sistema educativo dell'alto clero ma il Regolamento ecclesiastico accennava anche all'istituzione delle scuole episcopali che, sparse sul territorio, avrebbero dovuto istruire tutto il corpo religioso. Nel novembre del 1721 Pietro il Grande, in pratica, dette il via alla creazione delle scuole episcopali, abolendo il suo ordine del 1714 secondo il quale anche coloro che intendevano prendere i voti avrebbero dovuto essere istruiti insieme ai laici nelle "scuole di cifra". In tal modo, data la scarsa ricezione che le "scuole di cifra" ebbero nella società civile russa, egli le privava di gran parte dei propri alunni. Nel 1723 poi l'Ammiragliato, da cui gli insegnanti delle materie "scientifiche" avrebbero dovuto ricevere i loro stipendi, cercò di sbarazzarsi di questa responsabilità chiedendo che i propri insegnanti fossero subordinati alla Chiesa.<sup>296</sup> Il Sinodo, su indicazione dell'arcivescovo di Nòvgorod Janòvskij, si fece subito avanti presso il Senato, il quale deliberò che, essendo recentemente stato decretato che l'insegnamento delle matematiche e della geometria si sarebbe dovuto tenere sia nelle "scuole di cifra", sia nelle scuole episcopali, le prime avrebbero potuto essere unite alle seconde. Il sistema fu messo a punto proprio a Nòvgorod e in seguito esportato anche altrove. In questo modo il Sinodo riuscì a reinstaurare il monopolio sull'educazione elementare; ciò causò in breve tempo il fallimento dell'esperimento petrino di un'istruzione elementare secolare proposta con le "scuole di cifra".<sup>297</sup>

Malgrado i numerosi e considerevoli problemi da cui la riforma dell'istruzione elementare, soprattutto laica, fu costantemente affetta, Pietro il Grande non seppe comunque rinunciare ad organizzare un sistema educativo d'eccellenza. Sebbene, com'è stato più e più volte sottolineato dai critici, un sistema di alta istruzione, come fu l'Accademia delle scienze istituita dallo zar, non avesse senso senza l'organizzazione di scuole elementari, va dato atto che, quantomeno, tale sistema venne progettato in parallelo con lo schema educativo religioso, di cui sopra, delineato nel Regolamento Ecclesiastico.<sup>298</sup>

Dopo essere stato messo in guardia anche da Christian Wolff, il quale, consultato a proposito dell'istituzione di un'accademia delle scienze, ritenne più utile la creazione di un'università formante quegli individui che avrebbero poi potuto popolare un'eventuale accademia,<sup>299</sup> Pietro il Grande rispose così all'inviato in Svezia Vasilij Nikitič Tatiščëv, il quale avanzò una simile critica:

Io possiedo delle grandi biche ma un mulino non c'è, e se anche costruissi un canale, di acqua a sufficienza nelle vicinanze non ce ne sarebbe. Di acqua ce n'è abbastanza in un altro luogo ma a fare un canale io già non farei in tempo, poiché la lunghezza della nostra vita non è sicura; e per questo concepì di costruire inizialmente il mulino e il canale ordinarli solamente di concepire [sic], perché i miei eredi meglio possano portare l'acqua al mulino costruito.<sup>300</sup>

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 270.

<sup>295</sup> Citazione di A.J. Rieber riportata in Hughes 1998, pp. 307-308.

<sup>296</sup> Vucinich 1963, vol. I, p. 55.

<sup>297</sup> Cracraft 1971, pp. 270-276.

<sup>298</sup> Hughes 1998, p. 307.

<sup>299</sup> Vucinich 1963, p. 67-68; Cracraft 2004, pp. 243-244.

<sup>300</sup> Citato in Panibratcev 2002, p. 57; Ju.Ch. Kopelevič, *Osnovanie Peterburgskoj Akademii nauk [La fondazione dell'Accademia delle scienze di Pietroburgo]*, in *Akademičeskaja nauka v Sankt-Peterburge v XVIII-XX vekach. Istoričeskie očerki [La scienza accademica a San Pietroburgo nei secoli XVIII-XX. Saggi storici]*, a cura di Ž.I. Alferov,

Chiaramente il mulino senz'acqua, di cui parla Pietro il Grande, è un'immagine dell'Accademia delle scienze e il canale necessario al funzionamento delle sue ruote rappresenterebbe invece quel sistema educativo indispensabile a rifornire di studenti e studiosi la nuova istituzione.<sup>301</sup>

Sia lo zar, sia i suoi collaboratori furono consci di queste mancanze del sistema educativo russo. I ripetuti tentativi di una sua riforma e, almeno in alcuni casi, i loro conseguenti fallimenti, dovettero palesare l'impossibilità della creazione di un nuovo modello formativo, estraneo e improntato sui modelli occidentali. L'Accademia delle scienze avrebbe dovuto essere progettata, di conseguenza, all'interno di un sistema che ne garantisse il sostentamento; anzi, essa stessa avrebbe dovuto garantire il proprio autosostentamento formando prima i propri studenti, quindi professori e scienziati. Per questo l'Accademia istituita da Pietro il Grande nel 1724 fu al contempo un'istituzione sia scientifica, ove cioè si sarebbe svolta ricerca scientifica, sia educativa, perché il suo personale fosse istruito a tutti i livelli.

Un'analisi dettagliata del *proekt*, il documento che, corretto personalmente dallo zar, funzionò come primo regolamento dell'istituzione – benché non sia mai stato formalmente approvato<sup>302</sup> –, sarà svolta in un apposito capitolo, in cui la forma data all'Accademia delle scienze verrà discussa in ogni dettaglio. In questo contesto si vuole, più stringatamente, delineare quello che fu l'ultimo – e certamente il più ambizioso – fra i progetti educativi di Pietro il Grande nonché le sue immediate conseguenze nella vita culturale russa.

Il 28 gennaio del 1724 il Senato approvava un *ukaz* personale dello zar in cui si determinava la somma da destinare all'Accademia delle scienze così istituita; allegato all'*ukaz* era il cosiddetto *proekt*, un documento elaborato con ogni probabilità da Lavrentij L. Blumentrost in cui si specificavano la struttura dell'Accademia, i suoi organi, il numero e la composizione del personale ed i loro doveri.<sup>303</sup> La somma stanziata fu di 24.912 rubli, provenienti dalle licenze e dai dazi doganali delle città baltiche di Narva, Derpt, Pemau e Arensburg. Tale cifra, benché considerevole, rappresentava poco meno dello 0,3 % del bilancio nazionale che, quello stesso anno, si attestò sugli otto milioni e settecento mila rubli.<sup>304</sup> Messa però in relazione con la distribuzione delle entrate di soli vent'anni prima (1704) in cui solo lo 0,5 % del bilancio fu destinato ad educazione, medicina e servizio postale, la percentuale mostra un notevole incremento delle spese per l'istruzione.<sup>305</sup>

Il *proekt* sancì che, accanto all'Accademia delle scienze e nel suo ambito di competenza e gestione, fossero create anche l'Università ed il Ginnasio. Questa "triade educativa", com'è stata ribattezzata da molti storici sulla scorta delle istruzioni leibniziane in merito, avrebbe dovuto funzionare scambiandosi in maniera sinergica il personale delle sue istituzioni. Così gli apprendisti dell'Accademia, mentre venivano loro impartiti gli insegnamenti da parte dei professori accademici, avrebbero dovuto a loro volta insegnare all'Università, i cui studenti avrebbero infine svolto il ruolo di insegnanti presso il Ginnasio. Questo sistema, oltre a garantire una forte relazione fra le tre istituzioni educative, doveva probabilmente prevenire la grande scarsità di studenti e insegnanti, utilizzando al massimo il personale disponibile.

“Avendo come esempio – è scritto nel *proekt* – un'istituzione come l'Accademia di Parigi, [...] le scienze [...] insegnate nella nostra accademia possono essere divise in classi scientifiche: nella prima vi sarebbero tutte le scienze matematiche e quelle che da esse dipendono; nella seconda tutte

Nauka, San Pietroburgo 2003, p. 46. Un'altra versione dell'affermazione di Pietro il Grande è riportata in P.P. Pekarskij, *Istorija Imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge* [Storia dell'Imperiale Accademia delle scienze a Pietroburgo], Tipografija Imperatorskoj Akademii nauk, San Pietroburgo 1870-73, vol. I, p. XIII.

<sup>301</sup> Vucinich 1963, p. 70.

<sup>302</sup> *Istorija Akademii nauk SSSR*, a cura di K.V. Ostrovitjanov, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1958, p. 32.

<sup>303</sup> Per una più approfondita analisi del *proekt* e della sua scrittura rimando al capitolo 3.1.1.

<sup>304</sup> Hughes 1998, p. 140.

<sup>305</sup> Va detto che tutto ciò andrebbe contestualizzato entro il progressivo e costante aumento delle entrate statali durante il regno di Pietro – le quali passarono dai 3,6 milioni del 1701 agli 8,7 del 1724. Per le cifre complete si veda Hughes 1998, p. 136.

le branche della fisica, nella terza le scienze umanistiche, la storia e il diritto”.<sup>306</sup> Dopo aver delineato più nel dettaglio la composizione di ciascuna classe ed essersi speso nei doveri degli accademici, l'autore si rivolge all'Università, ove “ci sono 4 facoltà, cioè: 1. teologia – la quale dipende ed è finanziata dal Sinodo, non dall'Accademia –, 2. giurisprudenza, 3. medicina e 4. filosofia”.<sup>307</sup> Infine presso l'Accademia sarà istituito il Ginnasio, in cui “i giovani ai quali, per ordine dell'imperatore, sarà assegnata una borsa di studio per il sostentamento, [...] potranno insegnare ai giovanissimi i primi fondamenti”.<sup>308</sup>

Un così ambizioso sistema educativo e scientifico, comprendente tre istituzioni in una, richiedeva una grande quantità di personale adeguatamente preparato. Al più alto livello, vale a dire quello dell'Accademia, si sarebbero dovuti ingaggiare i professori ed i loro assistenti all'estero. Le ricerche cominciarono qualche anno prima che l'Accademia fosse istituita. La lontana e semisconosciuta Pietroburgo ed un'accademia ancora da organizzare non potevano però attirare nessuno studioso d'Europa, tanto meno dare loro alcuna allettante prospettiva di studio; così a Pietro non rimase altro che promettere degli alti ingaggi.<sup>309</sup> Grazie al viaggio attraverso l'Europa effettuato dal bibliotecario Schumacher nel 1721-22; agli ingaggi stipulati dagli inviati russi in Europa, in particolare dal Principe Boris Kuràkin a Parigi e, ancor di più, dal Conte Aleksandr Golòvkin a Berlino; appoggiandosi infine alla sapiente opera di selezione di Christian Wolff presso le università di Marburg ed Halle, negli anni dal 1724 al 1726, giusto a cavallo della morte di Pietro il Grande, si riuscì a riunire attorno all'Accademia un folto numero di studiosi.<sup>310</sup>

Grazie al continuo approvvigionamento dall'estero ed allo stanziamento di un budget fisso annuale che garantiva uno stipendio ad ogni membro, lusso sconosciuto a qualsivoglia accademia coeva d'Europa,<sup>311</sup> l'Accademia delle scienze riuscì a far partire le sue attività e di ricerca scientifica, e di insegnamento e divulgazione. Assai più difficile fu l'istituzione e il mantenimento dell'Università e del Ginnasio. Se la mancanza di professori poteva essere superata mediante l'ingaggio ad alto prezzo di personale all'estero, nello stesso modo non si poteva risolvere la scarsità di studenti. Inizialmente anche gli studenti furono ingaggiati oltre confine, sperando che col tempo fossero gradualmente sostituiti dai russi, i quali avrebbero poi usufruito di un meccanismo messo in moto forzatamente dai loro colleghi occidentali. Non fu così: “None of Peter's numerous experiments in education had really prepared Russian youths for higher studies, because they had not been dedicated to education in the true meaning of the term but rather to the training of semiqualfied professionals who were quickly absorbed into government jobs and soon forgot what they had learned”.<sup>312</sup>

L'Università, che per i primi sei anni contò nel suo corpo studenti solamente otto giovani provenienti da Vienna, fino al 1731 non ebbe un solo studente russo. In seguito il Senato cercò di salvare la situazione destinando all'Università alcuni studenti dall'Accademia slavo-greco-latina di Mosca. Nonostante questa penosa situazione – nel 1783 vi furono solamente due studenti – l'Università chiuse i battenti solamente alle porte del secolo XIX.<sup>313</sup> Il Ginnasio riscosse un maggiore, sebbene sempre modesto, successo presso la società russa: ma i centododici studenti con cui la nuova scuola partì nel 1726 si ridussero presto a soli ventidue nel 1732. Il numero degli iscritti non tornò più quello dei primi anni e in seguito il Ginnasio soffrì molto la concorrenza delle

<sup>306</sup> *Ustav Akademii nauk SSSR. 1724-1974*, a cura di T.K. Skrjabin, Nauka, Mosca 1974, p. 33. Traduzione di Marco Caratozzolo.

<sup>307</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>309</sup> Vucinich 1963, vol. I, p. 71.

<sup>310</sup> Sui metodi di reclutamento degli studiosi si veda A.I. Andreev, *Osnovanie Akademii nauk v Peterburge* [La fondazione dell'Accademia delle scienze a Pietroburgo], in *Petr Velikij: sbornik statej* [Pietro il Grande: raccolta d'articoli], a cura di A.I. Andreev, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1947, pp. 320-326; Kopelevič 2003, pp. 48-51.

<sup>311</sup> Ostrovitjanov 1958, p. 36.

<sup>312</sup> Vucinich 1963, vol. I, pp. 70-71.

<sup>313</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 79-80.



scuole militari, come quella della Fanteria fondata nel 1731.<sup>314</sup> A dispetto dei voleri di Pietro il Grande, a formare la nuova società aristocratica russa non furono né l'Università né il Ginnasio, bensì proprio le scuole militari di questo tipo, ove la matematica e le scienze naturali erano discipline aliene.<sup>315</sup>

Anche l'esperimento della "triade educativa" istituita con l'Accademia delle scienze ebbe quindi un'assai scarsa presa nella società russa. Tutto ciò fu particolarmente evidente dalla drammatica assenza di studenti indigeni, la quale pregiudicò seriamente il programma educativo dell'Accademia e, in ultima istanza, ne decretò il fallimento. Non a caso l'unica istituzione, fra quelle previste dal *proekt*, che funzionò a pieno regime, senza bisogno di ulteriori interventi legislativi che ne garantissero la sopravvivenza, fu proprio l'Accademia. Le istituzioni più prettamente educative, Università e Ginnasio, scontarono ancora la scarsa familiarità dei russi – per non dire l'estrema diffidenza – verso tutte quelle materie nate o fortemente sviluppatesi in seno alla cosiddetta "rivoluzione scientifica" secentesca in Europa. Il loro insegnamento, quando non fu sospettato di eresia, venne considerato dai membri delle classi sociali più elevate, al più inutile; la loro pratica e il loro sviluppo all'interno dell'Accademia fu per lungo tempo appannaggio degli stranieri, in particolare di area tedesca, tanto da far parlare gli storici sovietici di "germanizzazione della scienza russa".<sup>316</sup>

Il 27 dicembre del 1725, a quasi un anno di distanza dalla morte di Pietro il Grande e a due dalla sua istituzione, l'Accademia delle scienze tenne la sua prima seduta ufficiale. Allora la sua sede si trovava temporaneamente nell'ex casa di Šafirov, nel rione Pietroburgo. Allo stesso modo anche le collezioni e la biblioteca, strutture necessarie all'Accademia secondo le prescrizioni di Leibniz,<sup>317</sup> erano allora ancora in attesa della loro definitiva sistemazione; momentaneamente erano alloggiati nel palazzo di Kikin nella Moskòvskaja Storona, sulla riva opposta della Nevà rispetto alla sede dell'Accademia – proprio ove Prokopovič sperava di poter presto organizzare il suo "Peter-garten", la sede dell'accademia religiosa e del seminario.

Gli edifici predisposti per la sistemazione definitiva dell'Accademia e di tutte le altre sue strutture si stavano allora costruendo in un terzo luogo: lungo la riva meridionale della Strélka, sull'isola Vasil'evskij. Qui, a partire dal 1718, si andava erigendo l'edificio della Kunstkamera, ove le collezioni, la biblioteca, l'osservatorio astronomico, il teatro anatomico e altro ancora avrebbero trovato posto. Accanto ad essa nel 1720 si cominciò la costruzione di un palazzo privato per la *carica* Praskòv'ja Fëdorovna, moglie dello zar Ivan V e cognata di Pietro il Grande. Non è chiaro quando si decise di destinare questo edificio all'Accademia, certo è che la *carica* morì nel 1723 e già l'anno successivo, come vedremo, il palazzo venne incluso nei progetti per la creazione del complesso accademico. Riferendosi probabilmente alle tavole del catalogo del 1741,<sup>318</sup> è stato rilevato come in esso avrebbero trovato posto le aule per le conferenze e le lezioni dell'Accademia delle scienze, l'archivio, la tipografia e diversi laboratori. Il palazzo della *carica* Praskòv'ja fu concluso verso la fine degli anni '20 del secolo XVIII,<sup>319</sup> nello stesso periodo in cui nella Kunstkamera venivano alloggiati i primi oggetti – ciò avvenne nel 1728, anche se i lavori di rifinitura dell'edificio terminarono solamente nel 1734.

<sup>314</sup> Panibratcev 2002, p. 69.

<sup>315</sup> Vucinich 1963, vol. I, p. 79.

<sup>316</sup> Ostrovitjanov 1958, p. 36; K. Bessonnet-Favr [C. Bessonnet-Favre], *Leibniz i germanskaja kolonizacija Rossii*, in Kopaneva/Koreneva 1998, pp. 41-56 (ed. orig. in "Mercure de France", 16 aprile 1918).

<sup>317</sup> Si veda il capitolo 3.1.1.

<sup>318</sup> *Palaty Sanktpeterburgskoj Akademii nauk, biblioteki i kunstkamery, kotorych predstavleny plany, fasady i profili*, San Pietroburgo 1741, tavv. II, IV; *Palaty Sanktpeterburgskoj Imperatorskoj Akademii nauk, biblioteki i kunstkamery, c kratkim pokazaniem vsech nachodjaščichsja v nich chudožestvennyh i natural'nyh veščej, sočinennoe dlja ochotnikov onyja veščj smotrjat' želajuščich*, San Pietroburgo 1744, pp. 11-12.

<sup>319</sup> E.A. Borisova, *O rannych proektach zdanij Akademii nauk [A proposito dei primi progetti degli edifici dell'Accademia delle scienze]*, in Alekseeva 1973, p. 57.

Questi edifici furono però fin da subito insufficienti ad ospitare le istituzioni accademiche previste nel *Proekt*, tanto che l'Accademia "fu costretta a ricostruire o affittare una serie di edifici sull'isola Vasil'evskij per l'alloggio degli insegnanti nel ginnasio e nell'università".<sup>320</sup> Lo stesso Pietro il Grande, stando ad alcuni documenti, fu conscio di questo: "subito riscontrò che essa costruzione [il palazzo della *carica*] nei pressi di tale spazioso corpo [la *Kunstkamera*] non fosse sufficiente, per questo Sua Altezza ordinò di costruire le ali".<sup>321</sup> Più precisamente: egli "ordinò di fare dietro alla *kunstkamera* e all'accademia delle costruzioni in pietra".<sup>322</sup> Sarà proprio a partire da queste costruzioni ordinate da Pietro il Grande che, attorno agli anni '30 e '40 del secolo XVIII, si svilupperà un'intensa attività progettuale, volta a realizzare quella che è stata definita una "cittadella accademica". Dal principio tali progetti investirono la sola area di pertinenza dell'Accademia, quella cioè alle spalle della *Kunstkamera* e dell'ex palazzo della *carica*, in seguito interessarono l'intera area della *Strélka* in un generale ripensamento, quasi vent'anni più tardi, del progetto petrino per una piazza amministrativa.

Le copie dei progetti in questione sono tutte raccolte in un album conservato presso l'archivio della Filiale di San Pietroburgo dell'Accademia delle Scienze Russa (PFA RAN).<sup>323</sup> La mano del copista, la cui identità non è nota, è sempre la stessa. Tale album è stato acutamente messo in relazione da Elena A. Borisova<sup>324</sup> con un rapporto – una copia si ritrova presso il medesimo archivio<sup>325</sup> – consegnato dalla Cancelleria dell'Accademia delle scienze al Senato il 19 aprile del 1746. Data la capitale importanza di questa relazione non sarà inutile spendere qualche parola sulla sua genesi e storia.

Si sa che nel marzo del 1746 un incendio si sviluppò nella *Kunstkamera*. La testimonianza è offerta da un rapporto, datato 12 marzo, in cui si spiega che il fuoco si propagò dalle stufe e, tramite il pavimento, raggiunse la legna e le porte, che per questo si guastarono.<sup>326</sup> Dato che allora la torre della *Kunstkamera*, ove era sistemato l'osservatorio astronomico, era stata costruita interamente in legno, la Cancelleria dell'Accademia si decise a sottoporre al Senato un rapporto dettagliato sulle misure necessarie a contrastare l'alto rischio incendio nel prezioso ma delicato edificio. Essa però non si limitò solo a questo, volle anzi riaprire un'ulteriore questione: quella dei numerosi progetti di ampliamento e costruzione dei corpi di fabbrica alle spalle dei suoi due palazzi principali, mai realmente approvati.

Al più tardi nei primi anni '30 del secolo XVIII, sull'area dietro la *Kunstkamera* ed il palazzo dell'Accademia erano stati costruiti degli edifici provvisori per ospitare i primi professori ed il personale della giovane istituzione scientifica. Ai vertici dell'Accademia dovette apparire pertinente riportare all'attenzione i progetti definitivi di questi edifici, nell'ambito di un rapporto sul pericolo d'incendio, perché tali strutture temporanee – di cui rimane un progetto da alcuni attribuito a Trezzini<sup>327</sup> (fig. 81) – erano state realizzate in legno ed avevano quindi un alto rischio d'incendio. L'occasione, poi, poteva risultare assai propizia se si fosse saputo sfruttare l'urgenza dei provvedimenti di messa in sicurezza, acuita dalla situazione contingente, per ottenere finalmente l'approvazione – e quindi anche i finanziamenti – per la costruzione delle nuove strutture. Anche il richiamo diretto alle parole di Pietro il Grande, che ordinò esplicitamente degli edifici in pietra, avrebbe rafforzato la richiesta. Il periodo, infine, era tutt'al più favorevole: la primavera, il disgelo e quindi l'inizio della stagione costruttiva.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> LZKP 1938, N.° 150a, p. 148.

<sup>322</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 286.

<sup>323</sup> PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, ll. 1-7.

<sup>324</sup> Borisova 1973, pp. 56-59.

<sup>325</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, ll. 286-289. La Borisova, tuttavia, tralasciò l'indicazione del fondo archivistico del documento: "LO AAN SSSR [PFA RAN], f. op. 1, d. 78, l. 286-287" (Borisova 1973, p. 64, n. 3). Le ricerche di chi scrive presso il PFA RAN hanno consentito di rintracciare il documento in questione nel fondo 3.

<sup>326</sup> LZKP, N.° 154, p. 148.

<sup>327</sup> NIM RACH, N.° 17822. Per l'attribuzione *Gli architetti italiani a San Pietroburgo*, a cura di G. Cuppini, Catalogo della Mostra, Museo Civico Archeologico, Bologna, 25 febbraio – 28 aprile 1996, N.° 12, p. 178.

Il rapporto e l'album con le copie dei progetti furono quindi eseguiti tra l'incendio del marzo 1746 e il 19 aprile di quello stesso anno, quando furono presentati al Senato.<sup>328</sup> La stesura del rapporto fu decisamente scrupolosa. Il testo si divide in due parti: la prima, che interessa in questo momento, riguarda gli edifici da costruirsi alle spalle della *Kunstkamera* e dell'Accademia, la seconda, che per ora si lascerà in secondo piano, recita: "A proposito dell'osservatorio in particolare".<sup>329</sup> Il testo ripercorre così la storia del susseguirsi dei vari progetti, presentati da diversi architetti, con una spiegazione dei *pro* e dei *contro* di ognuno; alla fine di ogni descrizione si trova un rimando ad un disegno numerato che, come ha giustamente indicato la Borisova, può essere individuato nell'album citato. Quest'ultimo fu con ogni probabilità commissionato ad un disegnatore, al quale si ordinò di copiare i progetti originali sui fogli dell'album nella corretta successione; infatti i riferimenti nel testo e le intestazioni dei disegni corrispondono perfettamente.

Alcune modalità di disegno dell'album, come quella di presentare in una stessa tavola piante a diversi livelli, prospetti o ancora sezioni, indurrebbero a pensare che l'anonimo copista abbia anche cercato di sintetizzare più tavole degli originali in un unico foglio. Nell'archivio del Museo dell'Accademia delle Arti (NIM RAC) si trovano due disegni che potrebbero a ben ragione costituire due tavole dei progetti originali. Si tratta dei progetti di Domenico Trezzini<sup>330</sup> e di Carl Friedrich Schessler.<sup>331</sup> Alcuni particolari di tali disegni confermerebbero quest'ipotesi.

Il primo progetto dell'album è quello di Domenico Trezzini che, a differenza dell'originale del NIM RACH di cui sopra, presenta due tavole: una planimetria generale (fig. 82) ed una particolare con prospetto relativo (fig. 83). La prima tavola è accompagnata da una nota datata 2 maggio 1733 ma che rende conto degli ordini dati nel 1724 direttamente da Pietro il Grande. La stessa è presente anche sul disegno originale con pochissime variazioni puramente grammaticali.

Il giorno 28 di novembre del 1724 il beato ed eternamente degno ricordo di Sua Altezza Imperiale Pietro il Grande, con un ricevuto *ukaz* orale personale di Sua Altezza Imperiale, ha ordinato sull'isola Vasil'evskij di dietro alle stanze della Biblioteca e della *Kunstkamera*, le quali sono sotto la lettera A, e alle stanze del beato ricordo della Sovrana *carica* Praskòv'ja Fëdorovna, sotto la lettera B, nelle quali attualmente è l'Accademia, nella piazza costruire dal nuovo la costruzione in pietra sotto la denominata lettera D. Le botteghe con la galleria per il Gostinnyj Dvor, e all'interno sotto la lettera C le cantine e al di sopra delle cantine sopra le botteghe le stanze per la vita dei professori, si sulle stesse stanze dell'Accademia non smontare il tetto alzare e fare sopra il terzo appartamento del mezzanino [*medzenina*]. Di fronte alla biblioteca di dietro a tutte le case delle persone private intorno alla piazza secondo l'*ukaz* di Sua Altezza Imperiale dell'anno 1723 furono stabilite di fare le botteghe di sotto fino al Gostinnyj Dvor denominato alla lettera E. Tali botteghe costruire chi desidera fra le persone di cui sono le case oppure dai mercanti con privilegi comandate da loro la somma a due, ma poiché di tali volontari non ce n'è, allora costruire dalla cassa, poiché la disposizione di Sua Altezza Imperiale fu che intorno a quella piazza sarebbero le botteghe del Gostinnyj Dvor, così anche sotto i collegi negli appartamenti inferiori dal lato disponibile.

All'anno 1733 il 2 di maggio<sup>332</sup>

La nota spiega come la prima intenzione dello zar fosse quella di aumentare i locali destinati all'appena istituita Accademia delle scienze. Innanzitutto sulle "stanze dell'Accademia", vale a dire sul palazzo della *carica* Praskòv'ja, si sarebbe dovuto costruire un terzo piano, un mezzanino per la precisione, quindi si sarebbero elevate le case per i professori alle spalle dei due edifici accademici. Queste ultime costruzioni avrebbero comunque rispettato, sia per la loro articolazione urbanistica che per la loro destinazione d'uso, il progetto della grande piazza amministrativa della Strélka elaborato dallo stesso Trezzini e le conseguenti prescrizioni date Pietro il Grande nel 1723 – cui si

<sup>328</sup> Borisova 1973, p. 58.

<sup>329</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, ll. 287r.

<sup>330</sup> NIM RACH, N.° 17817. Si vedano anche Borisova 1973, p. 58 e p. 64, n. 5; Bologna 1996, N.° 13, p. 179.

<sup>331</sup> NIM RACH, N.° 17818. Il progetto di Schessler, incredibilmente, non è mai stato individuato. Probabilmente perché la Borisova nel suo saggio parla di un tale "architetto Tesler", di cui non si hanno testimonianze del lavoro all'interno dell'Accademia delle scienze (Borisova 1973, p. 59). In realtà la studiosa russa confonde le lettere "Т" [*m*] e "Š" [*u*] dell'alfabeto cirillico antico.

<sup>332</sup> PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 1; NIM RACH, N.° 17817.



accenna nella nota. Infatti verso la piazza si sarebbero aperte le botteghe con una lunga galleria porticata – “per l’omogeneità con i Collegi, e con il *Gostinnyj Dvor*”, si dirà nel rapporto del 1746<sup>333</sup> – mentre all’interno, verso la *Kunstkamera* ed il palazzo dell’Accademia, al di sopra delle cantine si sarebbero sistemate le case per i professori. Infine la nota spiega che inizialmente fu data ai privati, ai proprietari dei palazzi sulla *Strélka* oppure ai mercanti autorizzati, la possibilità di edificare i corpi di fabbrica delle botteghe tutt’attorno alla piazza ma, dato che nessuno si fece avanti, lo zar ordinò che si costruissero “dalla cassa”, cioè a spese del tesoro statale. Probabilmente Pietro il Grande volle in questo modo accelerare i tempi, soprattutto in relazione all’inizio dei lavori nell’Accademia delle scienze.

Questo progetto di Trezzini non è altro che una riproposizione, più dettagliata nella progettazione degli interni, del suo progetto per la pianificazione della *Strélka* approvato il 12 aprile 1722 (fig. 44). A differenza di quest’ultimo, Trezzini progettò qui due file di ambienti con portico: l’uno verso la piazza, l’altro verso il cortile interno dell’Accademia; proprio la seconda, girando ad angolo retto, costituisce il collegamento tra il nuovo corpo di fabbrica e la *Kunstkamera* ad ovest e l’ex palazzo della *carica Praskòv’ja* ad est. Il prospetto verso la piazza è assai semplice: un portico bugnato sormontato da un muro liscio scandito da paraste che incorniciano le finestre; lo stesso partito del *Gostinnyj Dvor* che avrebbe dovuto quindi essere ripetuto lungo tutto il perimetro della piazza.

Il disegno degli spazi interni rivela in realtà l’assenza di un vero processo progettuale da parte di Trezzini; egli non fa altro che giustapporre pedissequamente il medesimo modulo, costituito da una bottega e dalle due arcate antistanti. La meccanicità di tale operazione è drammaticamente evidente negli angoli della composizione: al centro del nuovo corpo il passo del portico subisce delle brusche variazioni da entrambi i lati, mentre agli estremi è più abilmente risolto con l’utilizzo di un sostegno binato. Inoltre non è chiaro come potessero raggiungersi i piani superiori, la cui esistenza è evidente sia dal prospetto che dalla nota, dato che non si registra l’esistenza di scale. Sembra quasi che l’anziano Trezzini, a solo un anno dalla morte, abbia stancamente riproposto alcune idee semplicemente abbozzate forse già dieci anni prima, al tempo del progetto per la *Strélka*.<sup>334</sup>

L’idea di base del progetto del ticinese, ossia dividere il nuovo corpo di fabbrica tra le botteghe e le case per i professori, sarà presto abbandonata nei progetti successivi. Appare assai probabile che questo dettame sia venuto direttamente da Pietro il Grande, come vorrebbe testimoniare la nota sul progetto. Una volta morto il sovrano e sfumato il progetto della grande piazza amministrativa sulla *Strélka*, l’Accademia delle scienze volle commissionare ad altri architetti il compito di progettare in luogo delle botteghe, un nuovo corpo ad essa completamente destinato. Tutto ciò rivela, ancora una volta, l’obsolescenza della proposta di Trezzini.

A questo progetto segue quello di Johann Jacob Schumacher (fig. 84), fratello del segretario dell’Accademia Johann Daniel e architetto anch’egli alle dipendenze dell’Accademia. Difficile è stabilire una datazione del progetto di Schumacher. Il tedesco cominciò a lavorare nella *Kunstkamera* già nel 1724 in qualità di intagliatore,<sup>335</sup> tuttavia negli anni successivi egli non è ancora registrato fra i dipendenti dell’Accademia delle scienze.<sup>336</sup> Negli anni ‘30 e ‘40 del secolo XVIII, Schumacher andò assommando una lunga serie di cariche e lavori tra i quali difficilmente si può individuare un periodo opportuno all’elaborazione del progetto in questione. Dal 1730 al 1748 fu architetto della Cancelleria dell’artiglieria e delle fortificazioni; dal 1731 al 1736 diresse la conclusione dei lavori dell’Arsenale di Mosca, ove si recò periodicamente; dal 1737 al 1741 lavorò nella Commissione per la costruzione di San Pietroburgo ma, a quanto pare, non sul riassetto della *Strélka*. Infine servì nell’Accademia delle scienze sia come architetto che come professore fino al 1745, quindi dal 1748 sino al 1755 e ancora dal 1759 sino alla morte nel 1767.<sup>337</sup> Nel 1740 egli

<sup>333</sup> PFARAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 286r.

<sup>334</sup> Lisaevič 1997, pp. 57-58; Malinovskij 2007a, pp. 124-125.

<sup>335</sup> K.M. Malinovskij, *Chudožestvennye svjazy Germanii i Sankt-Peterburga v XVIII veke [I contatti artistici della Germania e di San Pietroburgo nel secolo XVIII]*, Kruga, San Pietroburgo 2007, p. 129.

<sup>336</sup> MILAN, vol. I, N.° 362, pp. 169-172; N.° 402, pp. 188-189.

<sup>337</sup> Malinovskij 2007b, pp. 129-132; Id., *Sankt-Peterburg v XVIII veke*, Kruga, San Pietroburgo 2008, pp. 188-189.

ricevette 400 rubli, in luogo dei soliti 200, per l'esecuzione di molti disegni per i palazzi accademici, per le loro decorazioni interne e per l'insegnamento dell'architettura ai giovani presso l'Accademia.<sup>338</sup> Tuttavia tale data appare troppo tarda per essere messa in relazione diretta con il progetto dei nuovi edifici accademici; piuttosto si può pensare che tale pagamento straordinario andasse a sanare i servigi prestati da Schumacher negli anni precedenti al 1740.

Le motivazioni per cui si decise di elaborare un nuovo progetto vengono così spiegate nel rapporto del 1746: poiché “fu notato che la costruzione posteriore è stata stabilita assai vicina alla *Kunstkamera*, quello scorso disegno [quello di Trezzini] è stato corretto e la costruzione posteriore è stata portata più in là e inoltre la facciata è stata fatta più discretamente”.<sup>339</sup>

Il progetto di J.J. Schumacher in effetti presenta il nuovo corpo di fabbrica più arretrato rispetto al precedente di Trezzini; inoltre le sue ali non sono più congiunte con gli edifici accademici, cosa che avrebbe certamente facilitato la circolazione. Altra importante novità è la forma del corpo di fabbrica centrale, non più concava spezzata ma completamente rettilinea, segnata da due sporgenze in corrispondenza dell'innesto con le ali laterali e da una terza al centro, dove un alto tetto a padiglione segnala la presenza di un gruppo stanze più importanti. Due fabbricati minori chiudono poi il cortile, attorno al quale si sviluppa la nuova costruzione, dal passaggio che si svolge alle spalle della *Kunstkamera* e del palazzo dell'Accademia.

La facciata, certamente maggiormente movimentata nel suo andamento sebbene privata del portico trezziniano, non appare poi così “più discretamente” disegnata, restando piuttosto semplice e povera nelle sue linee. Dal prospetto si può notare ancora come tutta la fabbrica si elevi al di sopra di uno zoccolo, forse bugnato, nel quale si aprono le finestre di un piano interrato. La pianta rettilinea, l'abbandono del portico e la presenza del piano seminterrato, che pone il nuovo edificio alla stessa quota della *Kunstkamera* e del palazzo dell'Accademia, piuttosto che sul livello dei portici del *Gostinnyj Dvor*, sanciscono definitivamente la rinuncia al grande emiciclo porticato e, con esso, al progetto di Trezzini per la *Strélka*. Da questo momento in poi, sebbene l'idea di creare un grande semicerchio di edifici impostato di fronte al lungo edificio dei Dodici Collegi ritorni più e più volte, non vi saranno più tentativi di ristabilire il vecchio progetto di Trezzini.

Il terzo progetto nominato nella memoria e raccolto nell'album è dell'architetto Carl Friedrich Schessler (fig. 85), di cui esiste una tavola, probabilmente l'originale da cui è stata tratta la copia, nell'archivio del NIM RACH. Ingaggiato come J.J. Schumacher a Berlino, a differenza di quest'ultimo, Schessler è registrato nei libri dei conti dell'Accademia già nel 1725 come studente e, a partire dall'anno successivo, come professore di “aritmetica, geometria, trigonometria e ottica”, e ancora di architettura militare.<sup>340</sup> Negli anni '30 del secolo XVIII, egli lavorò ai rilievi di San Pietroburgo per l'incisione della prima mappa della città. Fu in quest'occasione, attorno agli anni 1735-1736, che egli ritrasse con una “camera-oscura” il prospetto dell'edificio dei Dodici Collegi e disegnò una vista del retro della *Kunstkamera*.<sup>341</sup> Nel 1737, poi, lavorò proprio al rilevamento ed alla restituzione dell'isola *Vasil'evskij* fino a quando, licenziato dall'Accademia in quello stesso anno, si recò a Dresda per far ritorno l'anno seguente.<sup>342</sup> Si può ipotizzare che Schessler, il quale dovette avere una perfetta conoscenza anche topografica della zona, abbia elaborato il progetto tra il 1735 ed il 1737.

Esso porta un notevole ampliamento degli edifici accademici progettati. Primo fra tutti un nuovo grande edificio identico al palazzo dell'Accademia posizionato, specularmente ad esso, ad occidente della *Kunstkamera*. Alle spalle il corpo dei nuovi edifici si allunga notevolmente e viene organizzato da Schessler in due ali anch'esse speculari convergenti su di un gruppo d'ambienti al centro che, in corrispondenza della torre della *Kunstkamera*, ne riprende la soluzione planimetrica

<sup>338</sup> Malinovskij 2007b, pp. 130-131.

<sup>339</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 286r.

<sup>340</sup> MIAN, vol. I, N.° 239, p. 120; N.° 362, p. 171.

<sup>341</sup> Malinovskij 2007b, pp. 126-128.

<sup>342</sup> K. V. Malinovskij, “Šesler Karl Freidrich”, voce in ESPb, vol. I, libro, II, San Pietroburgo 2001, p. 532.

con facciata sporgente e concava.<sup>343</sup> In tal modo tutta la composizione viene centrata sulla torre della *Kunstkamera* e sul corpo a lei omologo retrostante. Tra gli edifici pubblici lungo la riva ed i nuovi corpi con le case degli accademici verso l'interno una serie di canali solcano simmetricamente il terreno ed individuano una serie di edifici più isolati con giardino. Al centro una grande peschiera avrebbe creato uno specchio d'acqua ben visibile dalle terrazze della torre.

Le motivazioni che spinsero a questi considerevoli cambiamenti nel progetto furono sì di ordine pratico ma risposero pure ad un'esigenza prettamente estetica. A spiegarlo è sempre il rapporto inoltrato nel 1746 al Senato: “poiché la costruzione posteriore mostrata negli scorsi due disegni [i progetti di Trezzini e Schumacher] sia per la vita dei professori accademici ed altri inservienti accademici, che pure per le stanze degli artigiani e altro non fu abbastanza, e inoltre essa con la *Kunstkamera* e l'Accademia non ebbe simmetria verticale, allora fu composto il progetto per cui lungo quel lato, il quale è verso i Collegi, costruire ancora delle altre stanze ugualmente tali come l'Accademia [...]”.<sup>344</sup>

Il progetto di Schessler fu sicuramente quello più ambizioso e architettonicamente più valido fra quelli preparati per l'espansione degli edifici accademici, negli anni '30. Dell'impossibilità d'esecuzione di un tale disegno, soprattutto da un punto di vista economico, dovettero rendersi conto anche i vertici dell'Accademia, tanto che “In quello stesso tempo fu dato un altro progetto a causa della riduzione delle spese: costruire solamente case in legno”.<sup>345</sup> A farsi portatore di questo progetto fu Hans Conrad Osner, intagliatore e scultore ligneo già impiegato nelle rifiniture presso gli edifici dell'Accademia. Già a Pietroburgo dalla fine degli anni '10,<sup>346</sup> quando nel 1726 l'Accademia delle scienze stilò il primo orario della didattica, egli non aveva ancora formalmente una cattedra ma figurava in quanto esperto di architettura civile, il cui insegnamento si sarebbe richiesto in futuro presso l'Accademia.<sup>347</sup> A partire dal 1740 egli divenne professore nel laboratorio di disegno.<sup>348</sup> Nel 1735 eseguì un disegno per due “necessari” (*nižnik*) nella *Kunstkamera*, lungo la riva della Nevà, i quali non furono mai eseguiti tanto che nel 1742 lo stesso Osner denunciò la situazione antigenica in cui versavano le cantine proprio a causa dell'assenza di latrine.<sup>349</sup> La variante economica del progetto per le case dei professori, proposta da Osner, potrebbe essere stata eseguita negli ultimi anni '30 o al massimo nei primi anni '40 del secolo XVIII.

Anch'egli suppose di duplicare l'ex palazzo della *carica* Praskòv'ja Fëdorovna per poter costruire una simmetria basata sulla torre della *Kunstkamera* (fig. 86). Alle spalle una serie di piccole casette a un piano venivano disposte in quattro file, divise da un canale con andamento est-ovest. L'eterodossia della rappresentazione, fedelmente riportata dal copista, e la povertà della composizione tradiscono le qualità architettoniche di Osner; il quale, a differenza del suo collega J.J. Schumacher, anch'egli intagliatore di formazione, non ebbe le capacità, sebbene spesso lo fece, di elevarsi al rango di architetto. Osner rimane in ogni caso uno dei più abili e prolifici intagliatori presenti a San Pietroburgo nella prima metà del secolo XVIII.

Il quinto ed ultimo progetto presentato è quello elaborato dalla Commissione per la costruzione di San Pietroburgo, la quale, da organo istituzionale votato alla pianificazione urbana, non si limitò a lavorare sugli edifici accademici ma prese in considerazione l'intera area della Strélka (fig. 87). La Commissione, stando al rapporto, criticò gli ultimi due progetti di ampliamento di Schessler e di Osner: il primo perché avrebbe tolto il prospetto (*prospékt*) all'edificio dei Dodici Collegi, essendo il nuovo palazzo gemello di quello dell'Accademia troppo vicino al nuovo edificio del governo; il secondo per via dell'alto rischio incendio che una serie di casette di legno avrebbero comportato. Tuttavia pare evidente che la Commissione sposò la causa dell'Accademia di costruire un nuovo

<sup>343</sup> Borisova 1973, p. 59.

<sup>344</sup> PFARAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 286v.

<sup>345</sup> PFARAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 286v.

<sup>346</sup> Malinovskij 2007b, p. 191.

<sup>347</sup> MIAN, vol. I, N.° 362, p. 171.

<sup>348</sup> Malinovskij 2007b, p. 193.

<sup>349</sup> LZKP, N.° 125, p. 140; N.° 143, p. 143.



grande edificio lungo la riva per creare una simmetria di tre grandi architetture. La sua soluzione fu “che sull’altro lato verso la fortezza [a est] costruire le stanze in quella stessa maniera com’è la *Kunstkamera* e l’osservatorio là trasportare, e la costruzione posteriore così sistemare che essa presso i Collegi il prospetto non tolga”. Più oltre la memoria prosegue giudicando l’aspetto estetico delle costruzioni e rendendo conto delle istruzioni elaborate dalla Commissione al proposito. “Ma poiché le due alte torri stanti assai vicino di distanza farebbero un aspetto non molto bello, essa Commissione giudicò meglio che entrambi i superiori appartamenti lignei della torre demolire e al posto di essi sopra il primo ed il secondo osservatorio fare la cupola”.<sup>350</sup>

La Commissione per la costruzione di San Pietroburgo [*Komissija o Sankt-Peterburgskom stroenii*] fu istituita con un *ukaz* imperiale il 10 luglio del 1737, in seguito a due grandi incendi sviluppatasi nel rione dell’Ammiragliato, ove negli anni ’30 andò sviluppandosi il centro cittadino. Il primo compito della Commissione, e questo risulta assai evidente nel rapporto, fu quindi quello di prevenire i disastrosissimi incendi che affliggevano allora Pietroburgo, costituita prevalentemente di edifici lignei. Un obiettivo come quello della diminuzione del rischio incendio in città si sarebbe potuto conseguire, allora, solamente a mezzo di un’istituzione che fosse legata alla pianificazione della città stessa. Quindi la Commissione ebbe necessariamente competenze nella progettazione urbanistica: “esaminare i progetti i quali attualmente si è ordinato di fare, e sia mostrato le strade e i luoghi ove è la grande, piccola e media casa e in quale proporzione e in quale distanza l’una dall’altra, e pure dove siano le piazze pubbliche, e generalmente avere a proposito di questo un ragionamento che alla migliore, onesta e sicura costruzione deve servire”.<sup>351</sup>

La nuova Commissione non sostituì e, almeno in via teorica, non interferì con le competenze della vecchia Cancelleria delle costruzioni; la quale, dopo aver subito una riorganizzazione globale nel 1732, fu limitata alla gestione dell’attività edilizia nelle fortezze, nei palazzi imperiali ed in “chiese, collegi, *gostinnye dvory*, ospedali” ed altre costruzioni pubbliche.<sup>352</sup> A differenza di questa la Commissione per la costruzione di San Pietroburgo controllò e regolamentò anche l’attività edilizia privata: chiunque avesse voluto costruire avrebbe dovuto presentare alla Commissione il progetto esecutivo, oppure ritirarne uno presso l’architetto competente sul quartiere.

Pietroburgo fu infatti divisa in cinque quartieri – Admiral’tejskij, Vasil’evskij, Peterburgskij, Litějnij e Moskovskij – per ognuno dei quali fu elaborato da diversi architetti un piano urbanistico. L’isola Vasil’evskij fu affidata a Carlo Giuseppe Trezzini, genero di Domenico.<sup>353</sup> Tuttavia non è possibile stabilire, se il “Progetto della Commissione per la costruzione di San Pietroburgo” copiato nell’album del PFA RAN<sup>354</sup> sia da attribuirsi a questo architetto. Anche sulla data di esecuzione non si hanno certezze. Si sa che l’ultimo piano urbanistico della Commissione fu quello per “l’espansione dei vicoli” sull’isola Vasil’evskij; esso fu approvato il 10 luglio del 1741.<sup>355</sup> Se esso comprendesse o meno la penisola della Strělka o solamente il territorio alle sue spalle, o ancora se, nel primo caso, fu anche la fonte da cui fu presa la copia nell’album, non è possibile stabilirlo.

Certo risulterebbe singolare che proprio il genero dell’architetto autore del progetto per la piazza amministrativa sulla Strělka, uno dei punti cardinali di tutta la politica architettonica di Pietro il Grande, ne abbia dato il definitivo colpo di grazia; dando il via, al contempo, a quella lunga e progressiva trasformazione dell’area che, nel corso di quasi tre secoli, ne ha definitivamente cambiato la destinazione d’uso. Da piazza amministrativa la Strělka diverrà col tempo il polo scientifico della città, dominata dagli edifici dell’Accademia delle scienze; con essa l’isola Vasil’evskij verrà consacrata quale sede dell’Università e dell’Accademia delle arti.

La preminenza degli edifici accademici sulla Strělka risulta evidente già dal progetto della Commissione. Oltre alla *Kunstkamera*, alla sua replica all’estremità est della Strělka, al palazzo

<sup>350</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 287r.

<sup>351</sup> K. V. Malinovskij, “Komissija o Sankt-Peterburgskom stroenii”, voce in ESPb, vol. I, libro I, p. 485.

<sup>352</sup> K. V. Malinovskij, “Kanceljarija ot stroenii”, voce in *ivi*, p. 431.

<sup>353</sup> K. V. Malinovskij, “Komissija o Sankt-Peterburgskom stroenii”, voce in *ivi*, p. 485.

<sup>354</sup> PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 6.

<sup>355</sup> K. V. Malinovskij, “Komissija o Sankt-Peterburgskom stroenii”, voce in *ivi*, p. 485.

dell'Accademia, fra questi due, e ai nuovi corpi di fabbrica per il personale alle loro spalle, il progetto della Commissione prevedeva anche la costruzione di un ulteriore edificio di non modeste dimensioni. Indicato con la lettera "D" nel progetto (fig. 87), posto ad ovest della Kunstkamera, viene descritto come "costruzione ad uso dell'Accademia per la simmetria con i collegi".<sup>356</sup> Si deve inoltre considerare che anche il palazzo Stròganov, l'unica fra le abitazioni private non a caso indicata nel progetto, per tutta la prima metà del secolo XVIII fu in gestione all'Accademia, la quale vi stabilì al suo interno il Ginnasio e l'Università.<sup>357</sup>

In pratica più della metà degli edifici previsti sulla Strélka avrebbe dovuto appartenere all'Accademia delle scienze. Il sempre più deciso stabilirsi, tra gli anni '30 e '40, del centro della nuova capitale russa nel rione dell'Ammiragliato e la conseguente impossibilità di gettare un ponte fisso tra quest'ultimo e l'isola Vasil'evskij, che avrebbe ostacolato l'arrivo dei vascelli che, diretti al *Gostinnyj Dvor*, dovevano necessariamente doppiare il capo orientale dell'isola, furono i principali fattori che determinarono il fallimento del progetto di fare della Strélka la piazza centrale della città. Gli stessi fattori, finendo per far perdere l'interesse della popolazione per terreni su tutta l'isola Vasil'evskij, facilitarono non poco la conquista da parte dell'Accademia di diverse proprietà in zona e, in ultima istanza, diedero il via a quel lungo processo che farà della Strélka il centro accademico e universitario di Pietroburgo.

I progetti di risistemazione della Strélka elaborati da Trezzini dopo il 1722, per concludere, mostrarono almeno tre importanti novità nel generale contesto della politica riformatrice ed architettonica promossa da Pietro il Grande.

Anzitutto essi segnarono il deciso e programmatico ingresso della sfera culturale, scientifica ed educativa nell'ambito d'azione e di controllo dello stato. Il suo organo principale, l'Accademia delle scienze, ebbe un posto significativo tra le più alte istituzioni statali: ciò fu palesato, da un punto di vista architettonico ed urbanistico, dalla posizione assunta dalla Kunstkamera ed dall'edificio dell'Accademia all'interno della nuova piazza amministrativa pianificata da Trezzini. Gli edifici affacciatisi sulla piazza della Strélka avrebbero così rappresentato i più importanti poteri dello Stato: governativo ed amministrativo, economico e commerciale, religioso, culturale.

Sebbene le soluzioni compositive di questi edifici affondarono in alcuni casi le proprie radici nella tradizione moscovita – si vedano i Collegi ed il *Gostinnyj Dvor* –, si cercò di restituire l'idea di una gestione del tutto nuova dello stato e dei suoi apparati, attuata con le riforme petrine, tramite l'applicazioni ad essi di una *facies* che rispondesse ai criteri architettonici europei coevi. Ciò che risultò totalmente nuovo fu invece l'approccio urbanistico utilizzato sia nelle pianificazioni dell'isola Vasil'evskij, sia nei progetti per la piazza della Strélka.

Le vicende sulla Strélka inaugurarono infine, o quantomeno cercarono di inaugurare, anche una nuova gestione dell'architettura di stato. Dall'assegnazione degli incarichi di costruzione degli edifici per decreto imperiale (*ukaz*) si passò ai concorsi architettonici: di qui la promozione nel 1723 dei concorsi per i tre principali edifici da costruirsi sulla Strélka – Collegi, *Gostinnyj Dvor* e Cattedrale. Significativo è che l'oggetto dei concorsi, in due casi su tre, non fu la progettazione dell'intero edificio ma dei soli suoi prospetti. La soluzione planimetrica, fatta eccezione per la Cattedrale, rimase un affare da sbrigarsi unicamente tra Pietro il Grande ed il suo più fidato architetto, Domenico Trezzini. Come Pietro il Grande cercò di creare per la società russa un sistema di promozione dei ranghi civili e militari che premiasse il merito e la bravura; allo stesso modo tentò di dare impulso all'architettura secondo un sistema, quello dei concorsi, che garantisse i medesimi risultati. Tuttavia i concorsi non dettero i frutti sperati: in due casi su tre lo zar, anche ove ritenne migliori altri progetti, dovette rivolgersi in ultima istanza al solito Trezzini. Solo questo sperimentato architetto ticinese sembrò poter portare a termine le imprese architettoniche di vasta portata proposte dallo zar costruttore. Il *Gostinnyj Dvor* ed i Collegi, le più grandi e impegnative

<sup>356</sup> PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 6.

<sup>357</sup> Borisova 1973, p. 64, n. 8. L'edificio è indicato sul progetto con la lettera "R" non, come indica erroneamente la Borisova, con la lettera "D [Д]".

fra le costruzioni sulla Strélka, furono comunque portati a compimento se non da Domenico da altri suoi eredi; al contrario i cantieri che non furono affidati direttamente a Trezzini subirono innumerevoli traversie, come la Kunstkamera, oppure non partirono mai, come fu per la nuova Cattedrale, il cui progetto fu presto accantonato.





Fig. 1. Ignoto artista moscovita della seconda metà del secolo XVII, *Ritratto dello zar Aleksej Michajlovič*, fine anni '70 inizio anni '80 del secolo XVII, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)



Fig. 2. J.-M. Nattier, *Ritratto di Pietro I*, 1717, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)



Fig. 3. Godfrey Kneller, *Ritratto di Pëtr Potëmkin*, 1682, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)



Fig. 4. Godfrey Kneller, *Ritratto di Pietro il Grande*, 1698, dipinto (Collezioni Reali, Londra)



Fig. 5. Nikolaj Ge, *Pietro I interroga lo zarevič Aleksej*, 1872, dipinto (Mosca Museo Russo)





Fig. 6. *Assedio alla fortezza di Pressburch, Preobraženskoe*, inizio del secolo XVIII, manoscritto (Cracraft 1988)

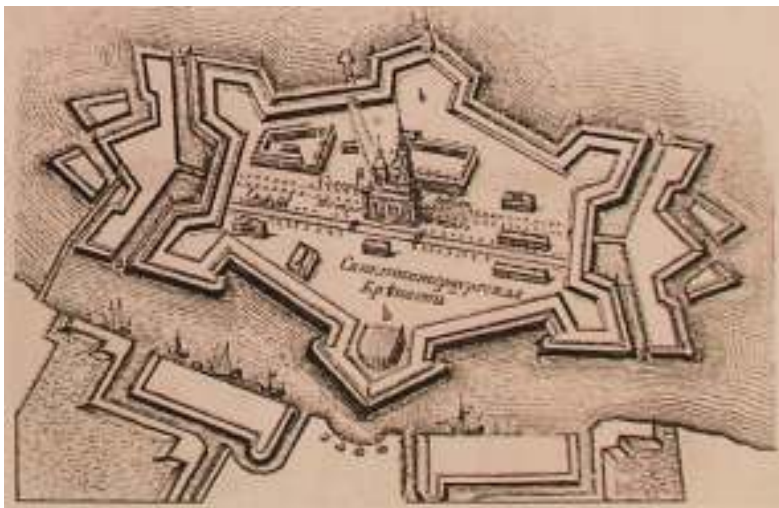


Fig. 7. Johann Truskott, Michajlo Machaev, *Plan de la ville de St. Petersbourg*, particolare della fortezza dei Santi Pietro e Paolo, 1753, incisione (Semencov 2004)



Fig. 8. Bombelle, Cittadella di Naarden, vista aerea, 1704, fotografia (Mumford 1938)



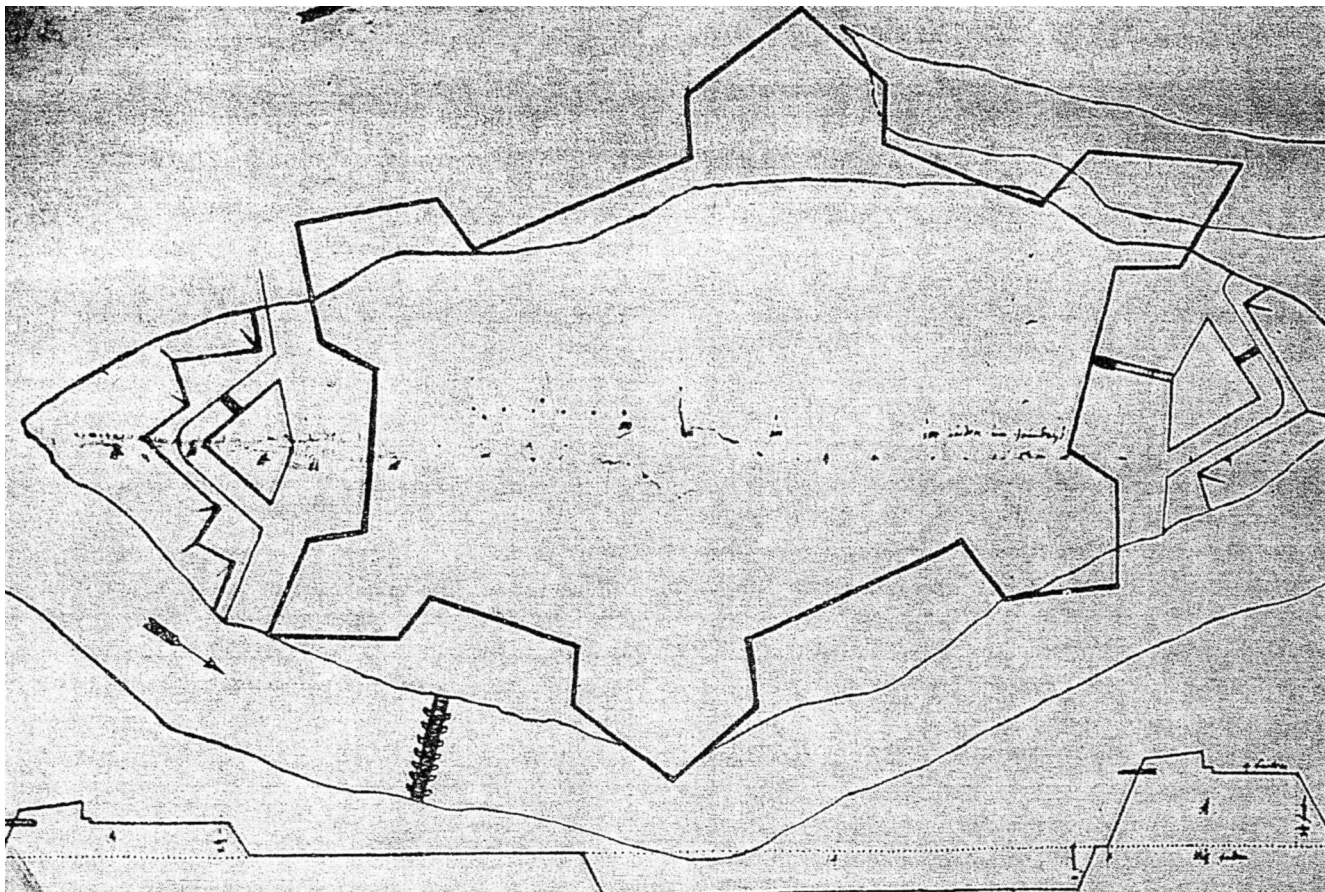


Fig. 9. Domenico Trezzini e Pietro I, *Pianta per la ricostruzione in muratura della Fortezza dei Santi Pietro e Paolo*, 1706, disegno (Navone 1999)



Fig. 10. *La Fortezza dei Santi Pietro e Paolo vista dalla Nevà*, particolare, 1780, acquerello (Lugano 1994)



Fig. 11. Aleksej Zubov, *Panorama di Pietroburgo, particolare di Pietro il Grande e Caterina I sul Nonno della Flotta, 1716*, incisione (Komelova 1977b)

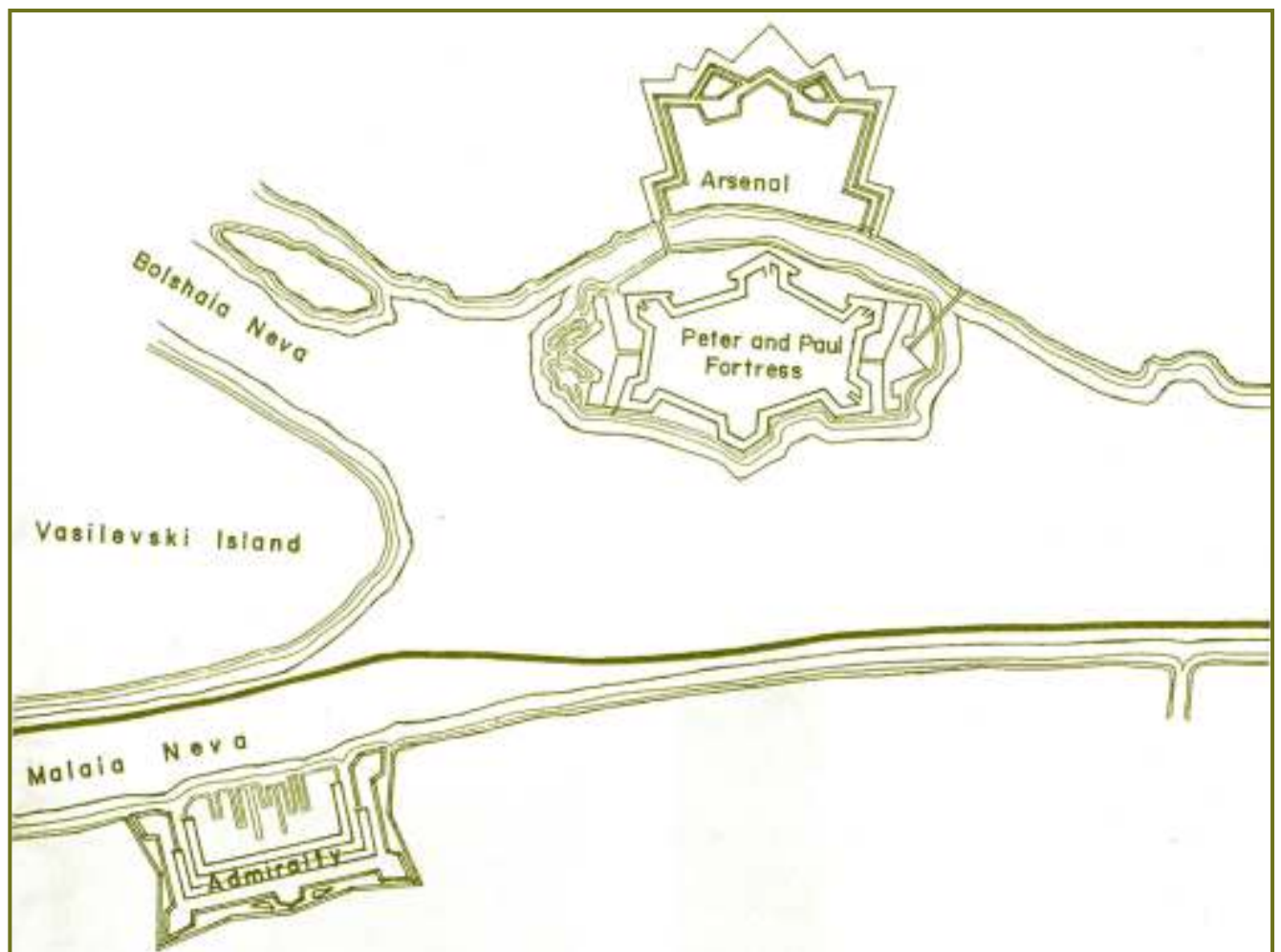
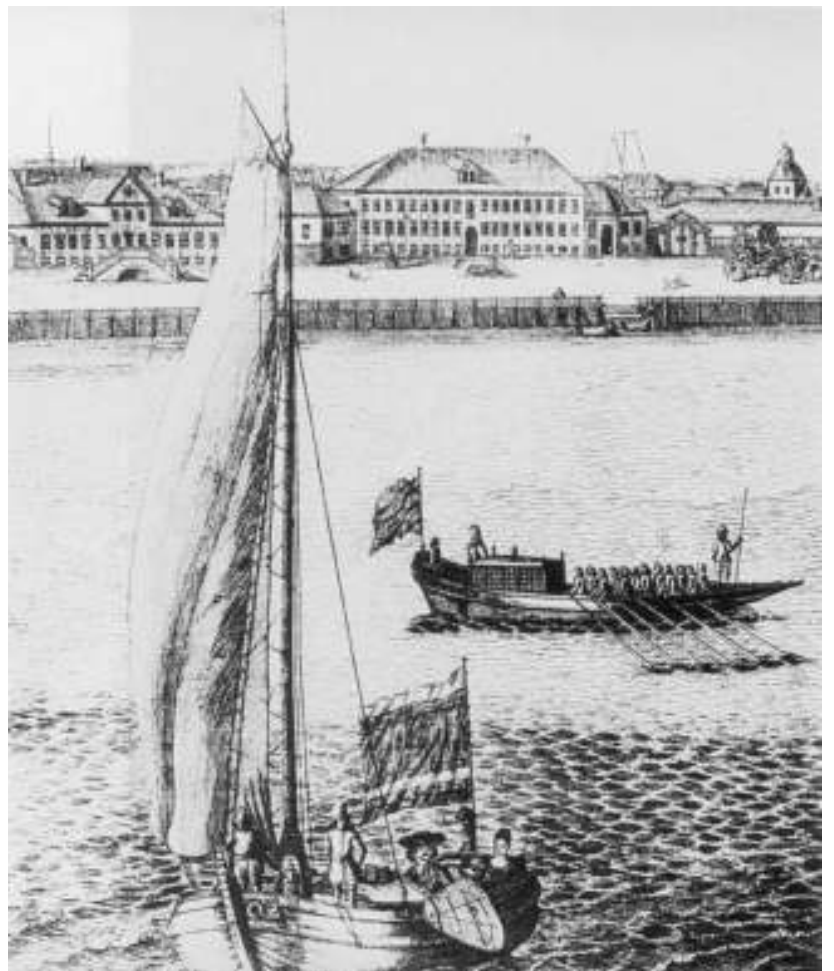


Fig. 12. *La rotta navigabile della Nevà*, disegno (Egorov 1969)



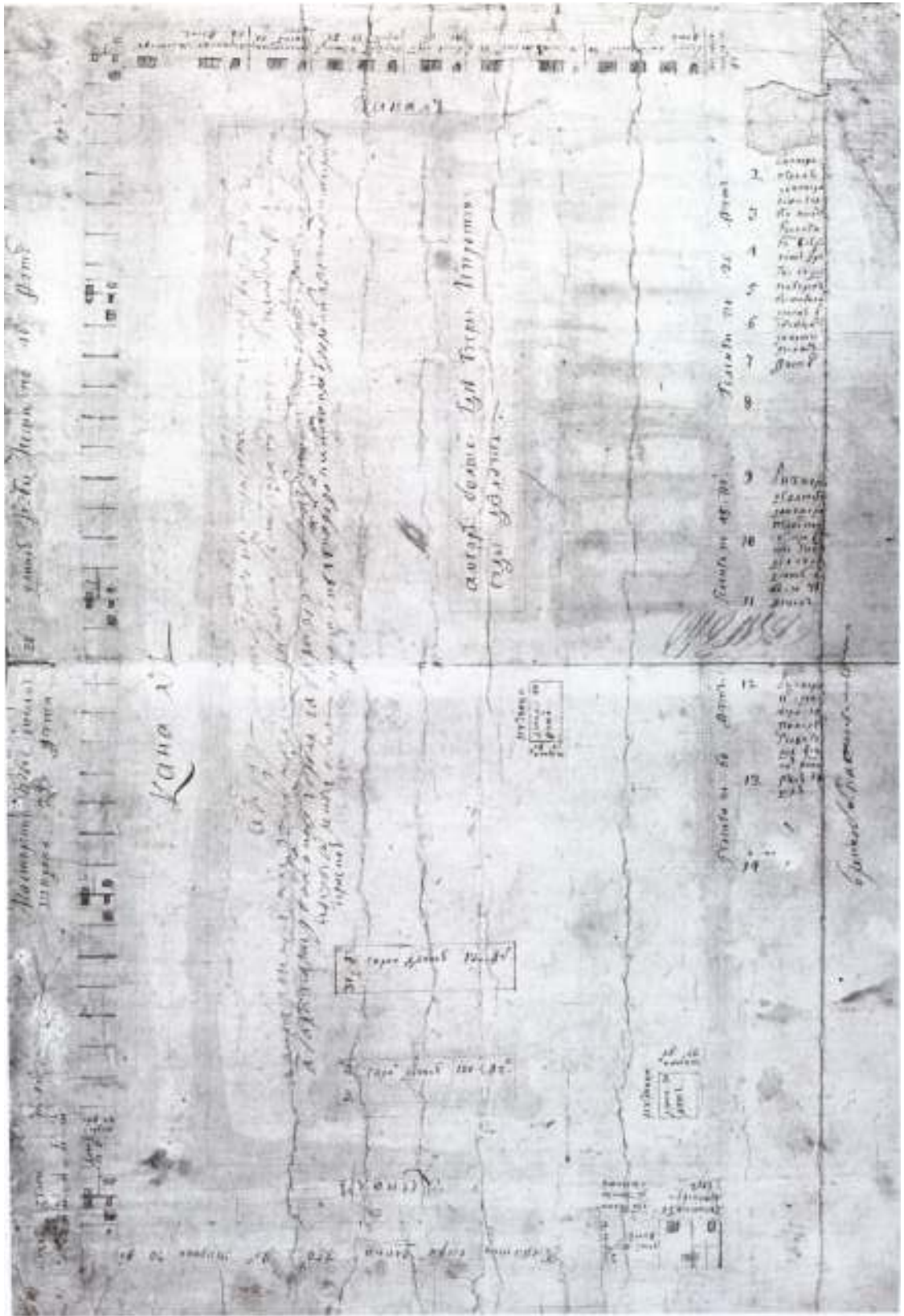


Fig. 13. Pietro il Grande (?), *Prima pianta generale dell'Ammiragliato*, 1704, disegno (Lugano 1994)

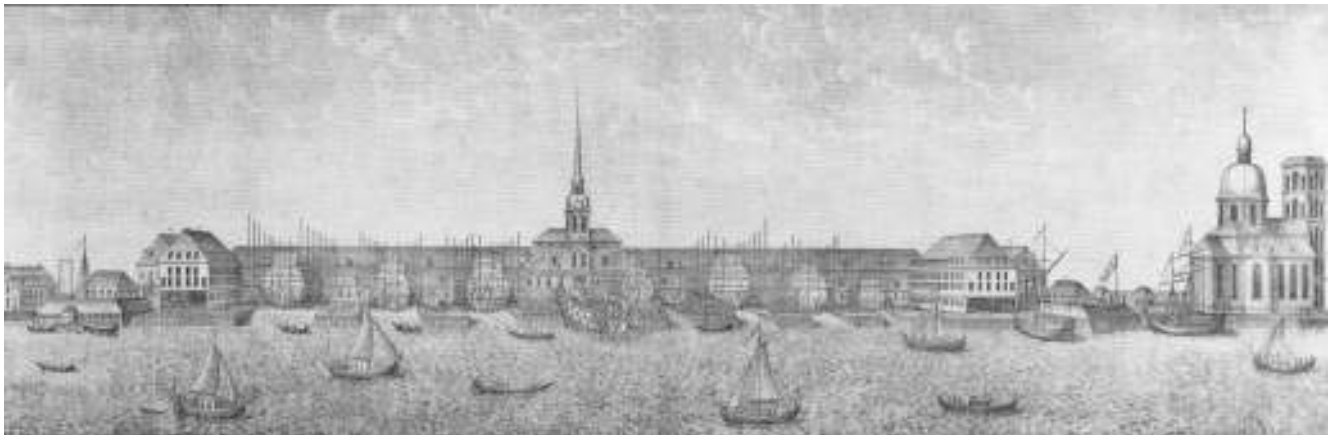


Fig. 14. N. Nekljudov (incisore) e C. Marselius (disegnatore), *L'Ammiragliato*, 1725, incisione (Luppov 1957)



Fig. 15. I cantieri navali della Compagnia delle Indie Orientali ad Amsterdam, 1750 circa

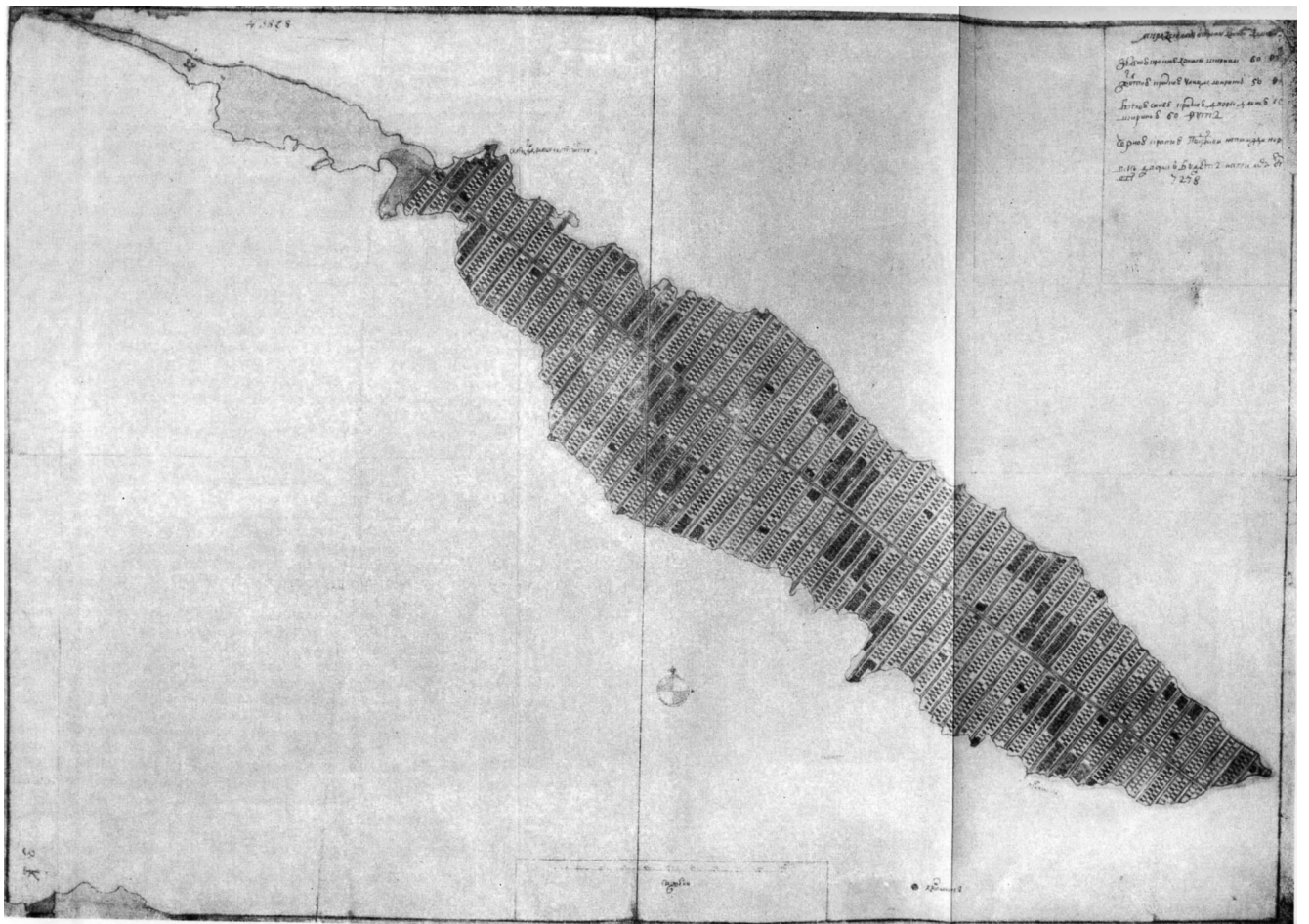


Fig. 16. Domenico Trezzini, *Piano per l'Isola di Kronslot*, 1714 circa, disegno (Luppov 1957)



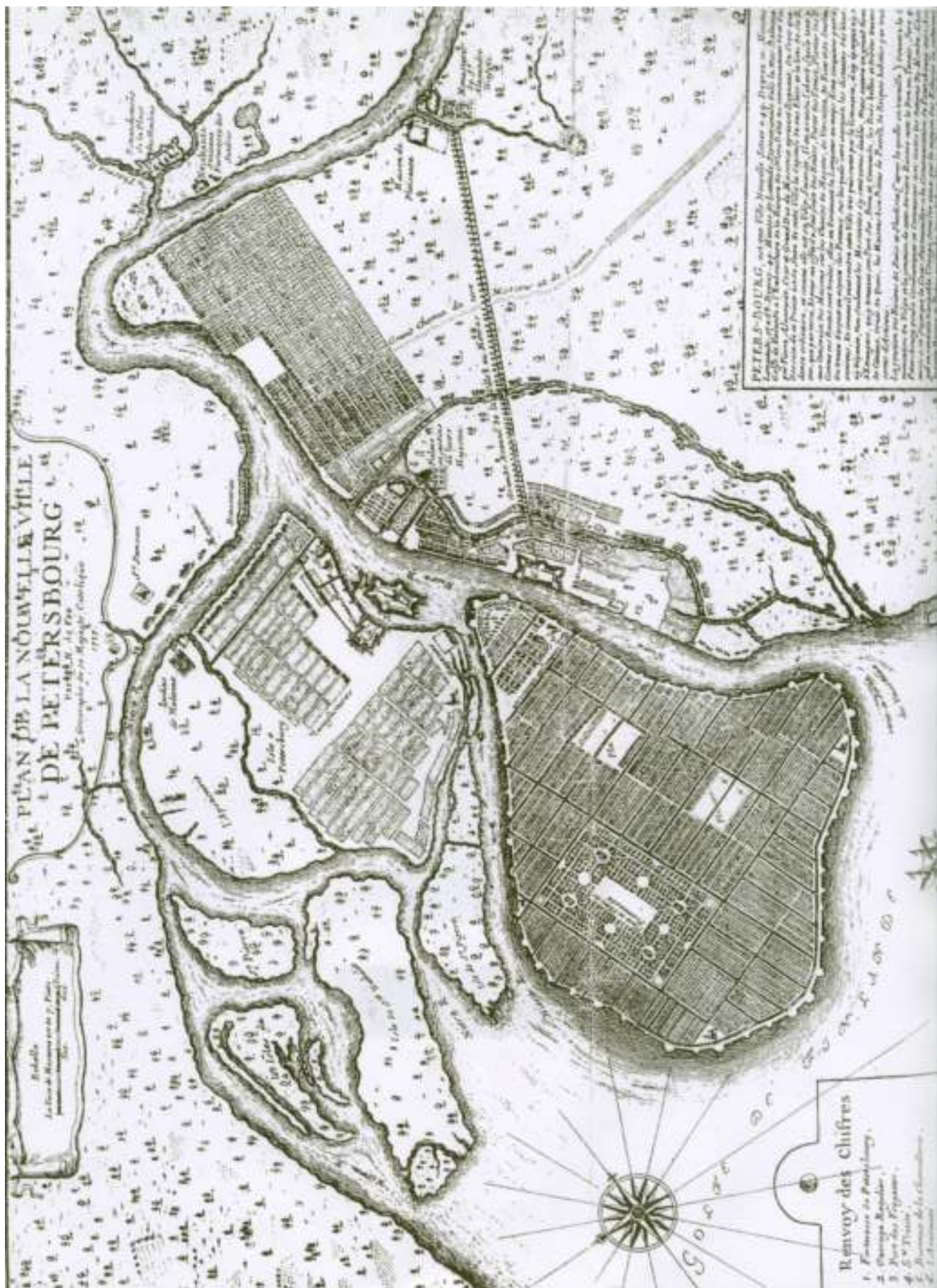


Fig. 17. Nicolas de Fer, *Pianta della nuova città di San Pietroburgo*, Parigi 1717, incisione (Lugano 1994)



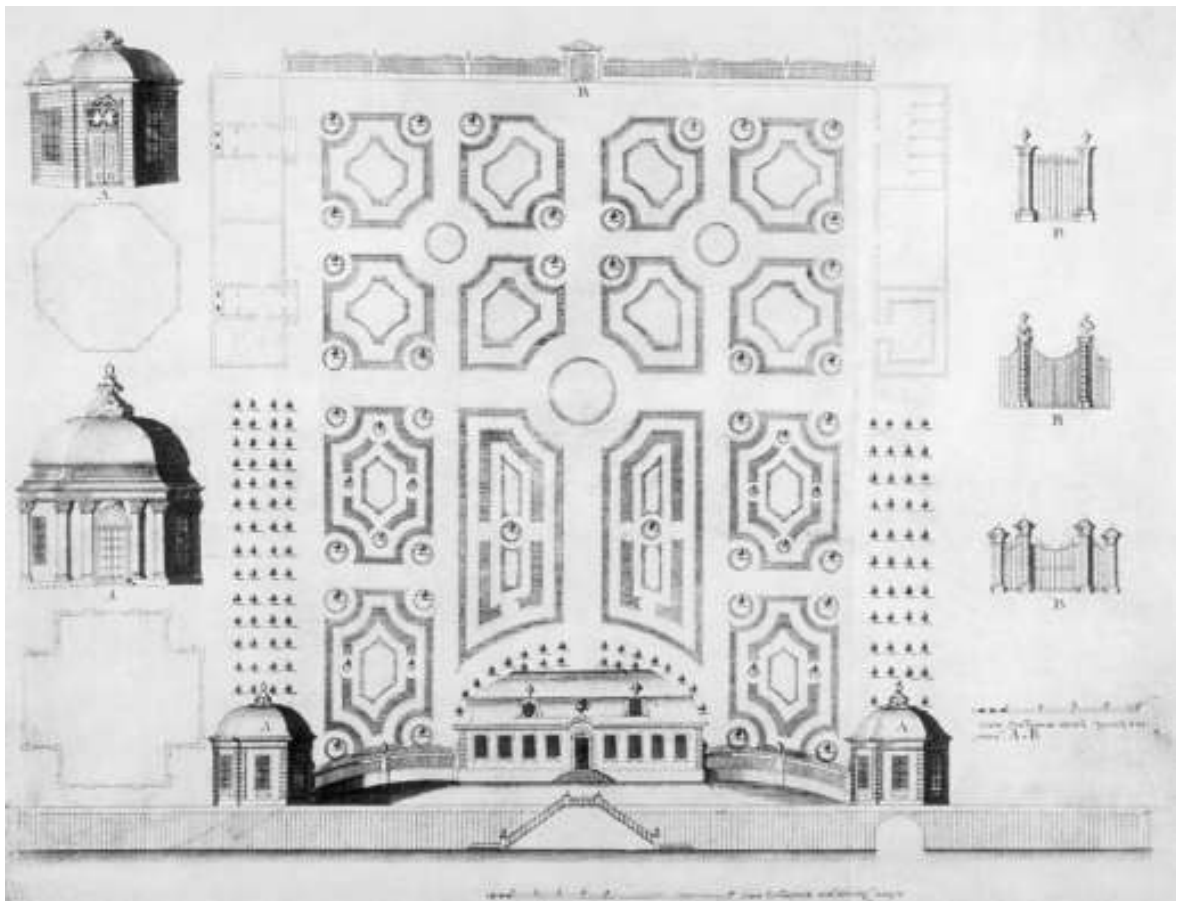


Fig. 18. *Pianta di Mosca*, 1739

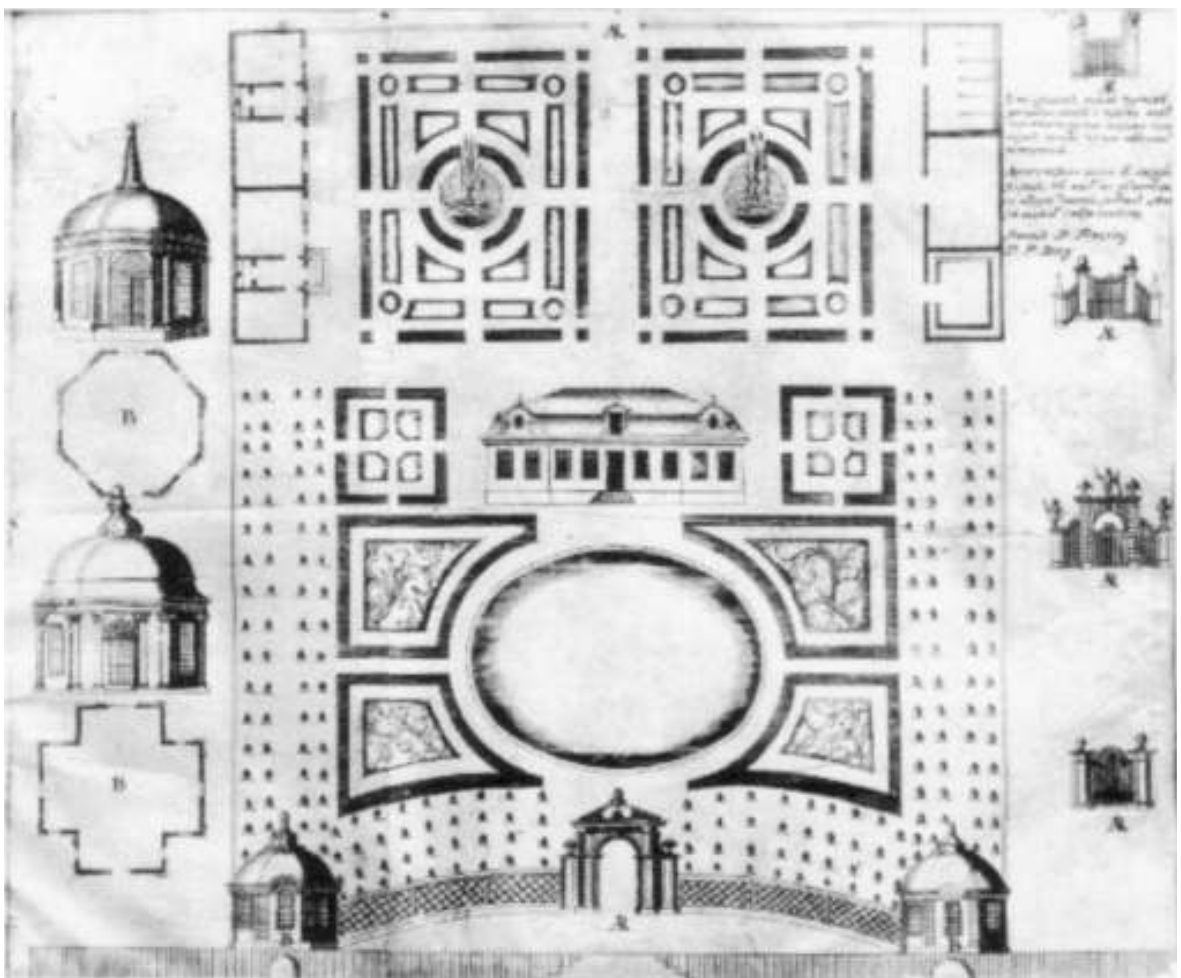


Fig. 19. *Case-tipo di epoca petrina sull'isola Vasil'evskij*, fotografia (Kirikov 1997)





| Fig. 20. Peter Picart, *Progetto per una tenuta-tipo*, 1714-21, disegno (Lugano 1994)



| Fig. 21. Domenico Trezzini, *Progetto per una tenuta-tipo*, 1719-20, disegno (Lugano 1994)



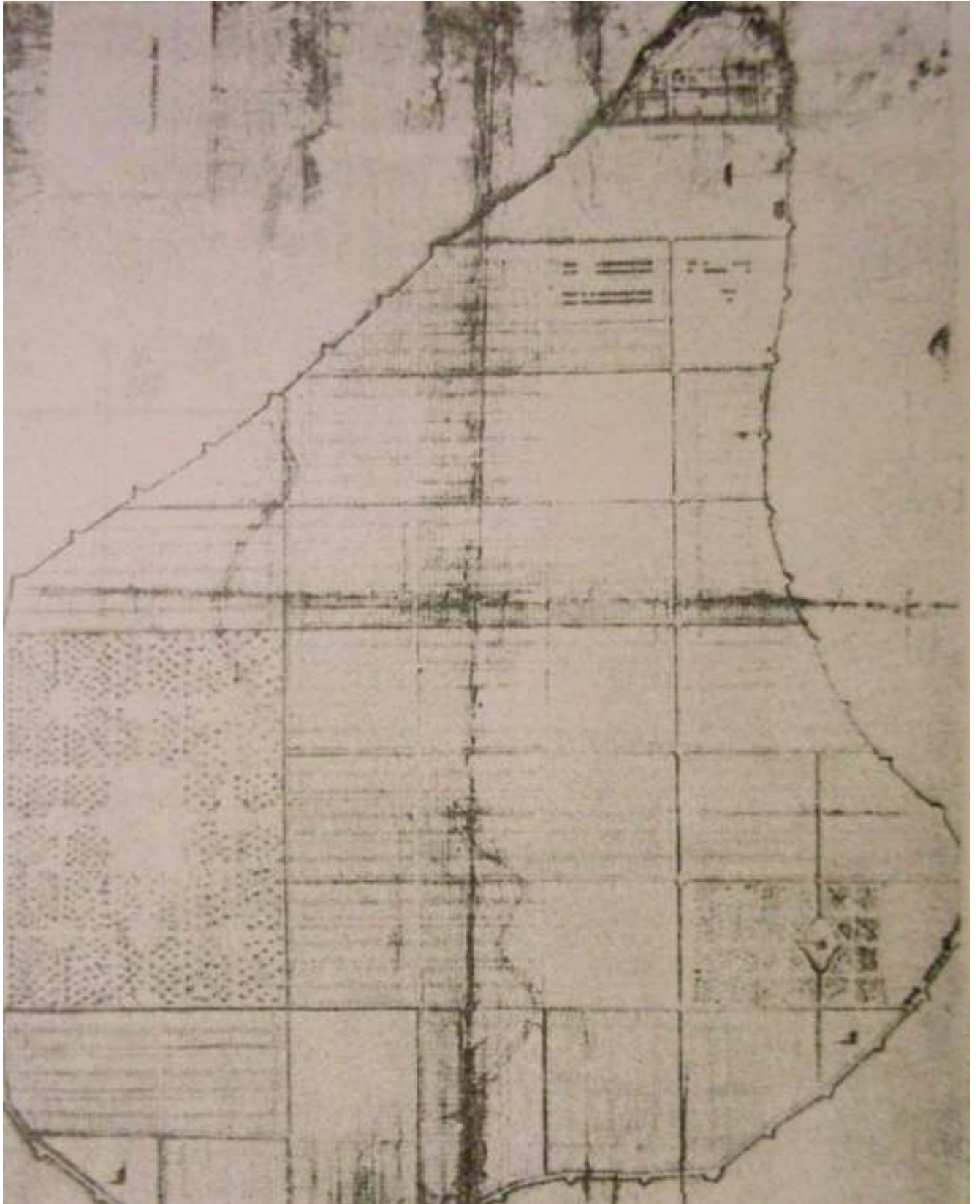


Fig. 22. Jean-Baptiste Homann, Pianta di Pietroburgo, particolare del centro di Pietroburgo, Norimberga 1725 circa, incisione (Bazarova 2003)



Fig. 23. S. Lepinasse, Rilievo dell'isola Vasil'evskij, 1714, disegno (Lugano 1994)





| Fig. 24. Domenico Trezzini, *Progetto di pianificazione dell'isola Vasil'evskij*, 1715.



Fig. 25. Jean-Baptiste Homann, *Pianta di San Pietroburgo*, Norimberga 1725, incisione (Bazarova 2003)



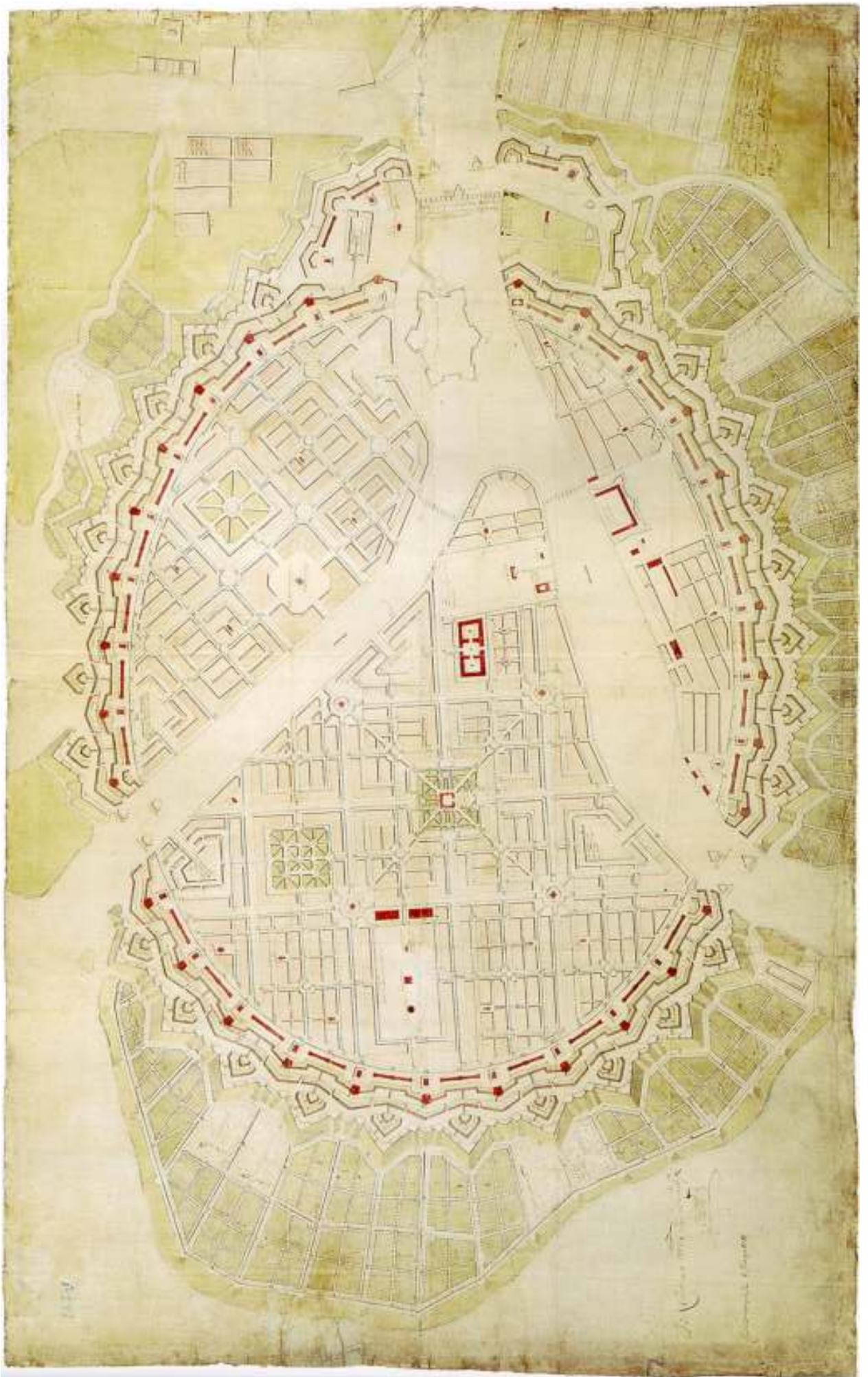


Fig. 26. Jean-Baptiste A. Leblond, *Piano di San Pietroburgo*, 1717, disegno (Semencov 2004)



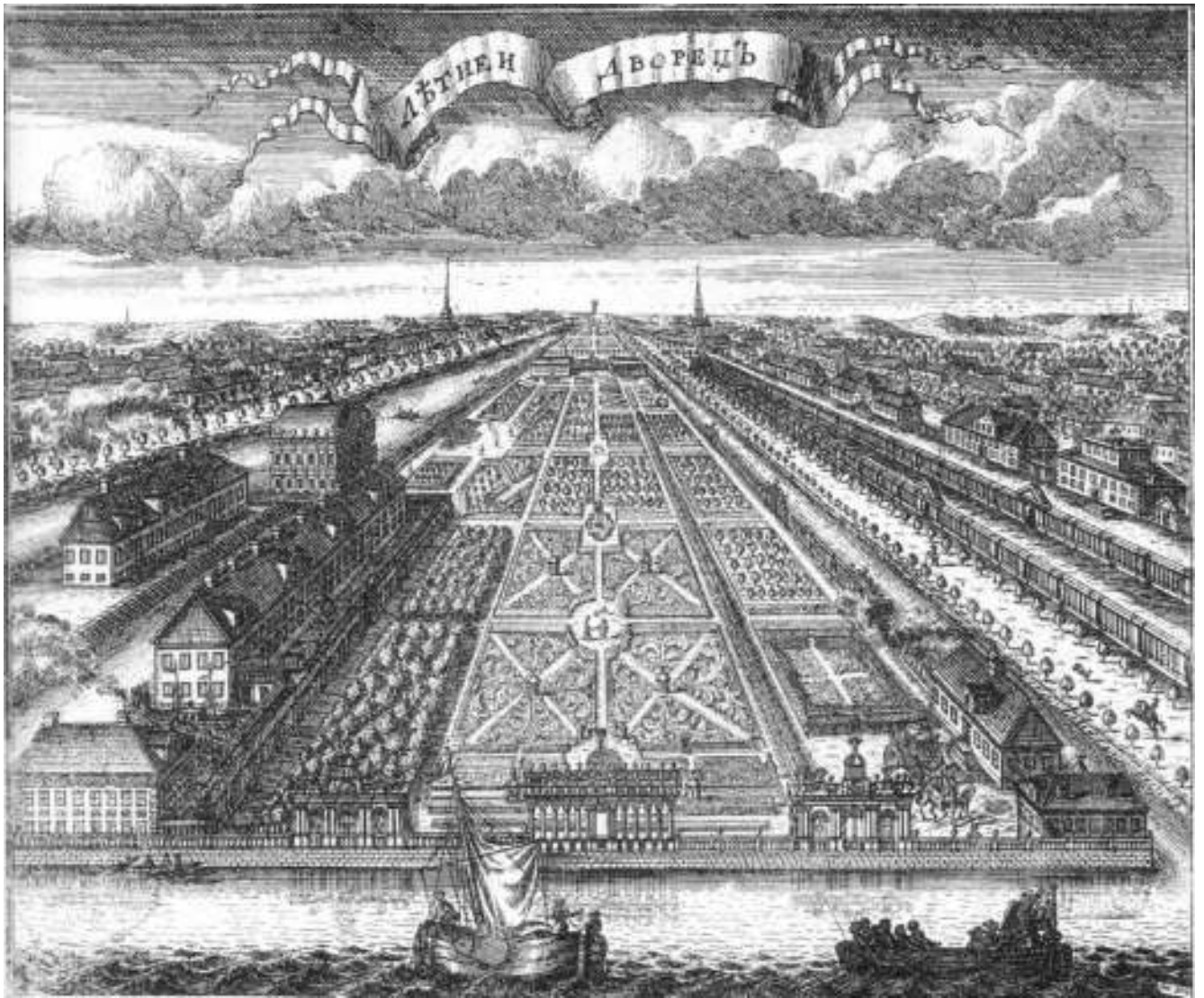


Fig. 27. Aleksej Zubov, *Il Giardino d'Estate*, 1716, incisione (Alekseeva M.A. 2003)

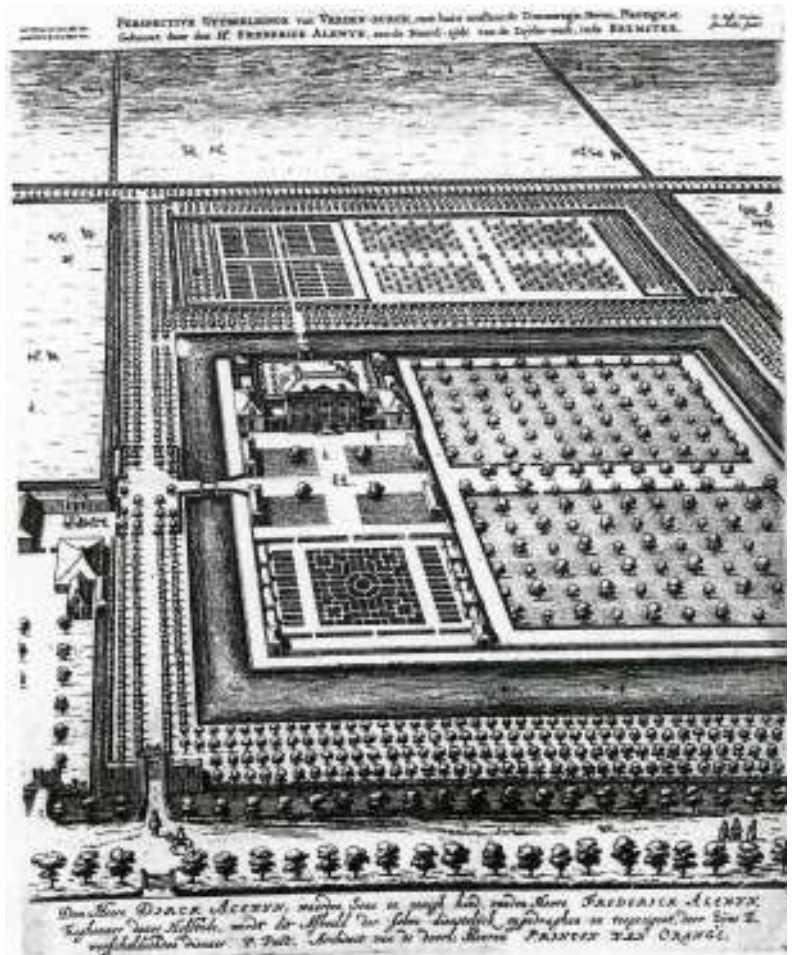


Fig. 28. Pieter Post (disegnatore) e J. Mathijs (incisore), *Progetto realizzato per villa Vredenburg*, 1642-45, incisione (Torino 1999)

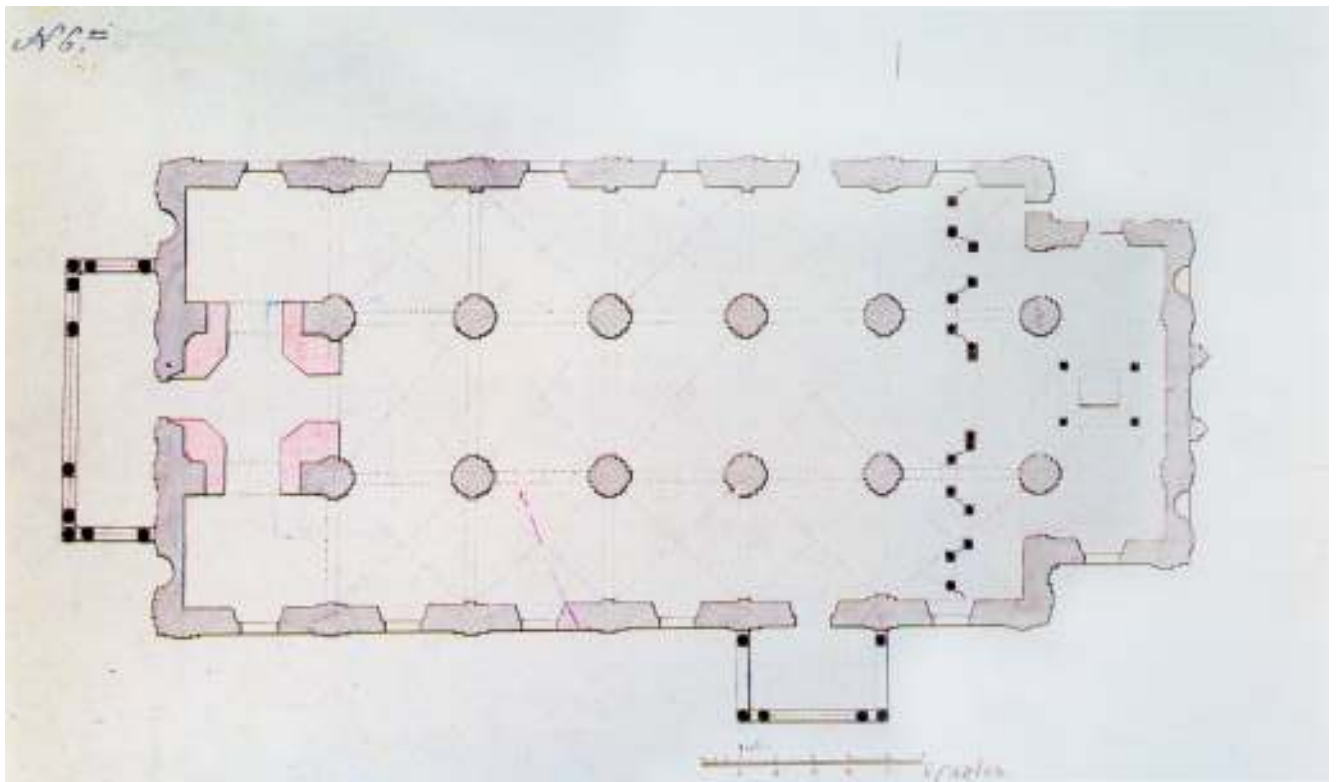


Fig. 29. Domenico Trezzini, *Progetto della Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo*, pianta, (Lugano 1994)



Fig. 30. Domenico Trezzini, *Progetto della Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo*, prospetto laterale (Lugano 1994)





Fig. 31. Domenico Trezzini, *Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo*, fotografia (Lo Gatto 1935)

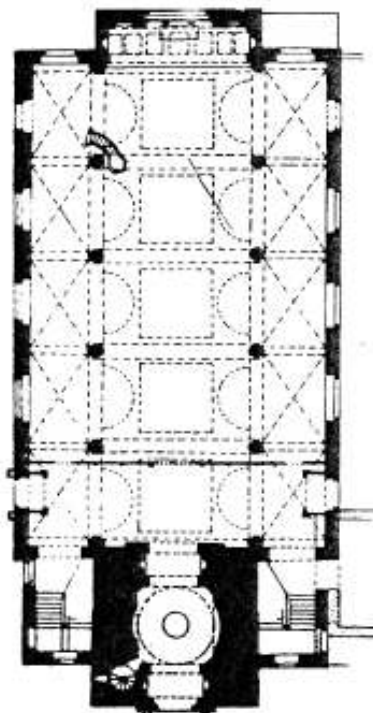


Fig. 32. Christopher Wren, *St. Bride*, facciata, fotografia (Summerson 1977)

Fig. 34. Christopher Wren, *St. Martin at Ludgate*, guglia, fotografia (Summerson 1977)

Fig. 33. Christopher Wren, *St. Bride*, pianta, (Summerson 1977)



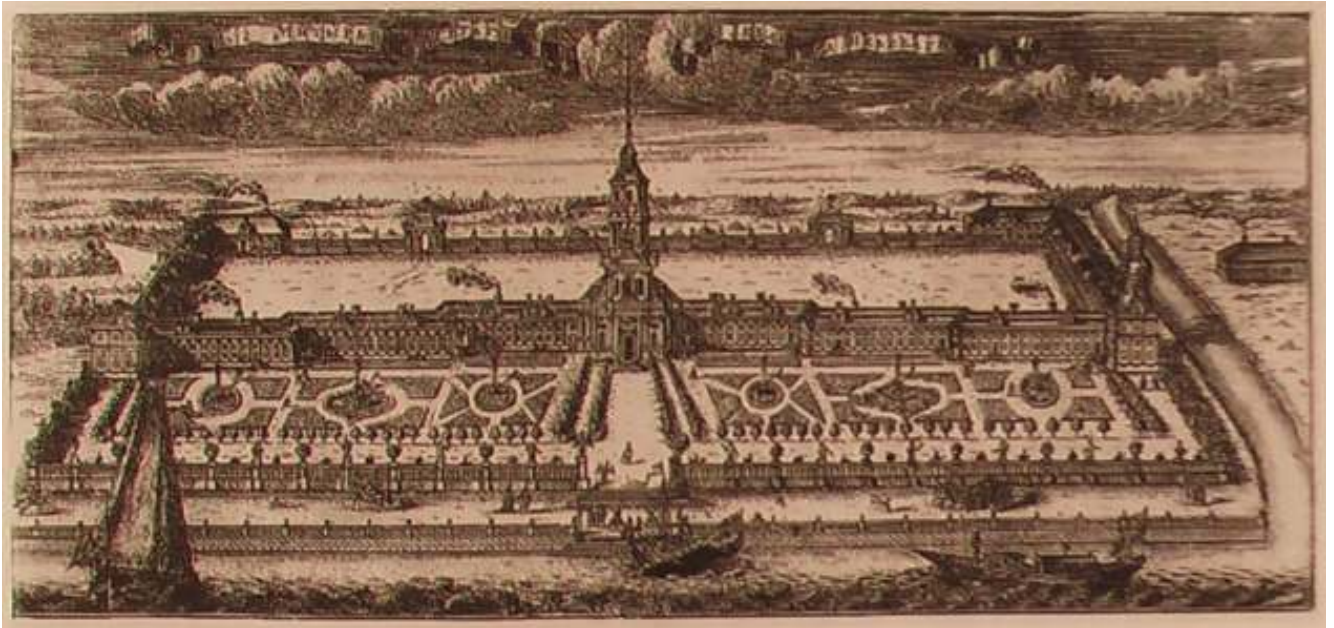


Fig. 35. Aleksej Zubov, *Monastero di Aleksandr Nevskij*, 1716, incisione (Aleksseva M.A. 2003)

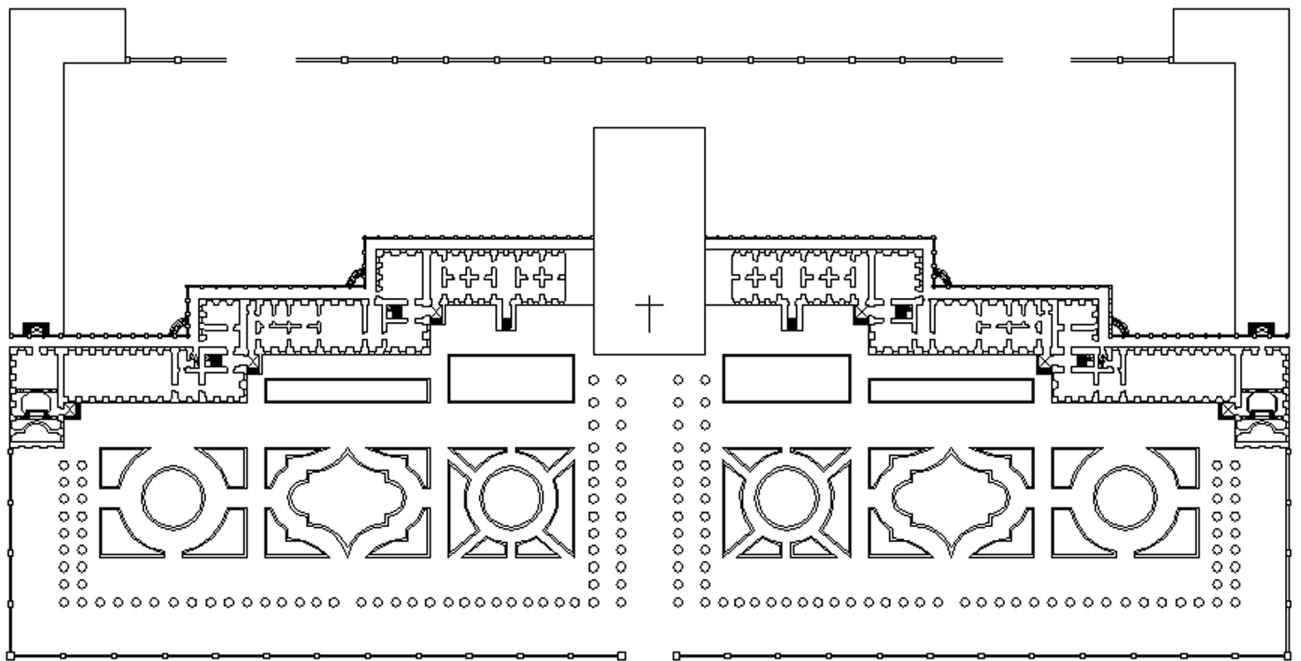


Fig. 36. Ricostruzione planimetrica del progetto del 1715 di D. Trezzini (Guarneri 2004)



Fig. 37. *Il monastero di Altenburg*, veduta aerea, fotografia

Fig. 38. Christopher Wren, *Il Royal Naval Hospital di Greenwich*, veduta aerea, fotografia

Fig. 39. Libéral Bruant, Jules Hardouin-Mansart, *Hôtel des Invalides a Parigi*, veduta dalla Senna, fotografia (Guarneri 2006)

37.



38.



39.



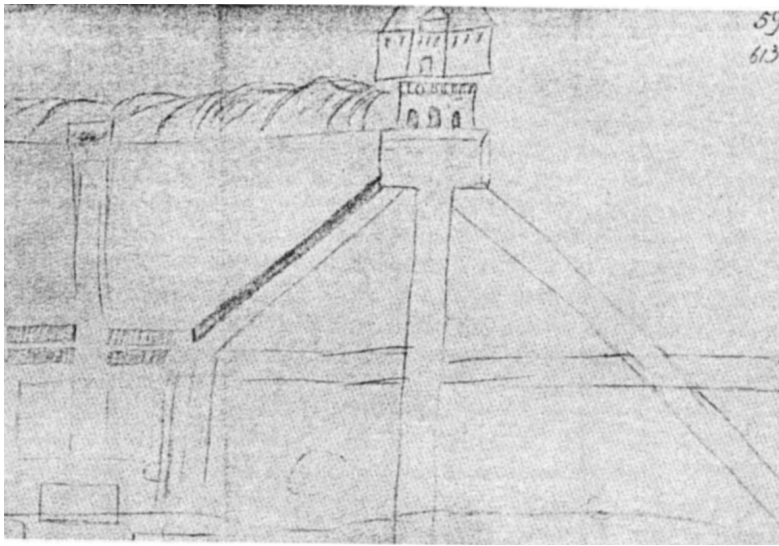


Fig. 40. Pietro I, *Schizzo planimetrico per il complesso di Peterhof*, 1714, disegno (Cracraft 1988)

Fig. 41. A. I. Rostovcev, *Il palazzo di Peterof*, 1716-17, incisione (Aleksseva M.A. 2003)

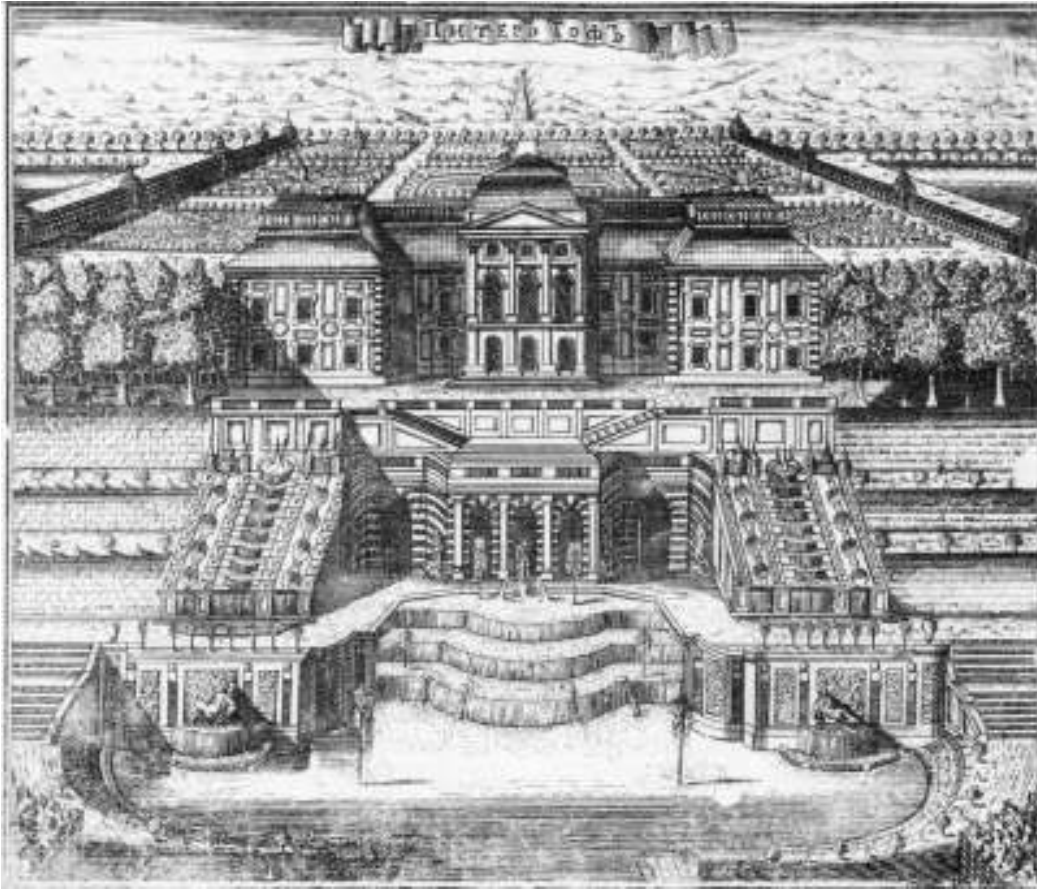


Fig. 42. *Planimetria del parco di Peterhof*



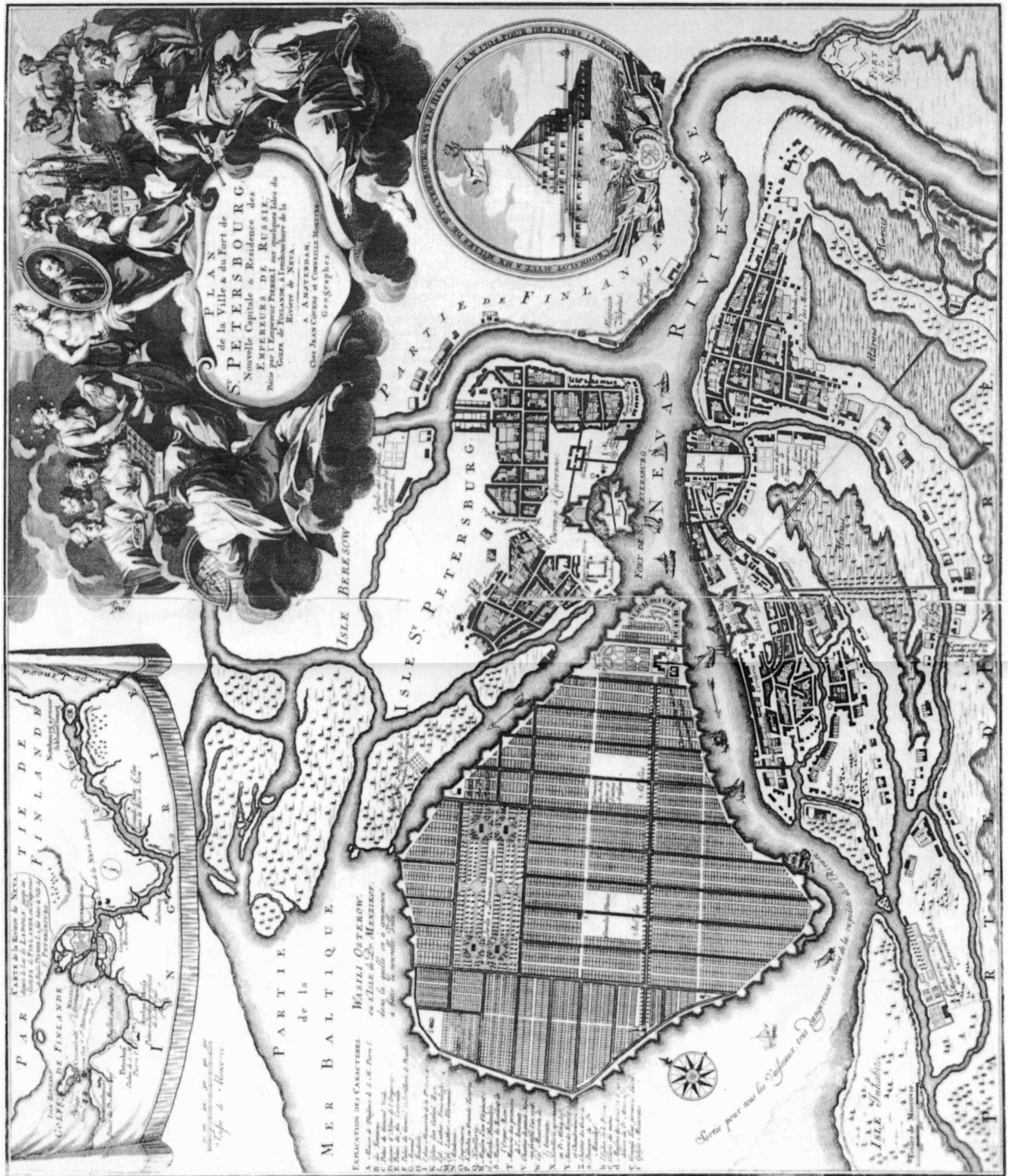


Fig. 43. Jean Covens, Corneille Mortier, *Plan de la Ville e du Fort de St. Pétersbourg*, Amsterdam s.a., incisione (Lugano 1994)

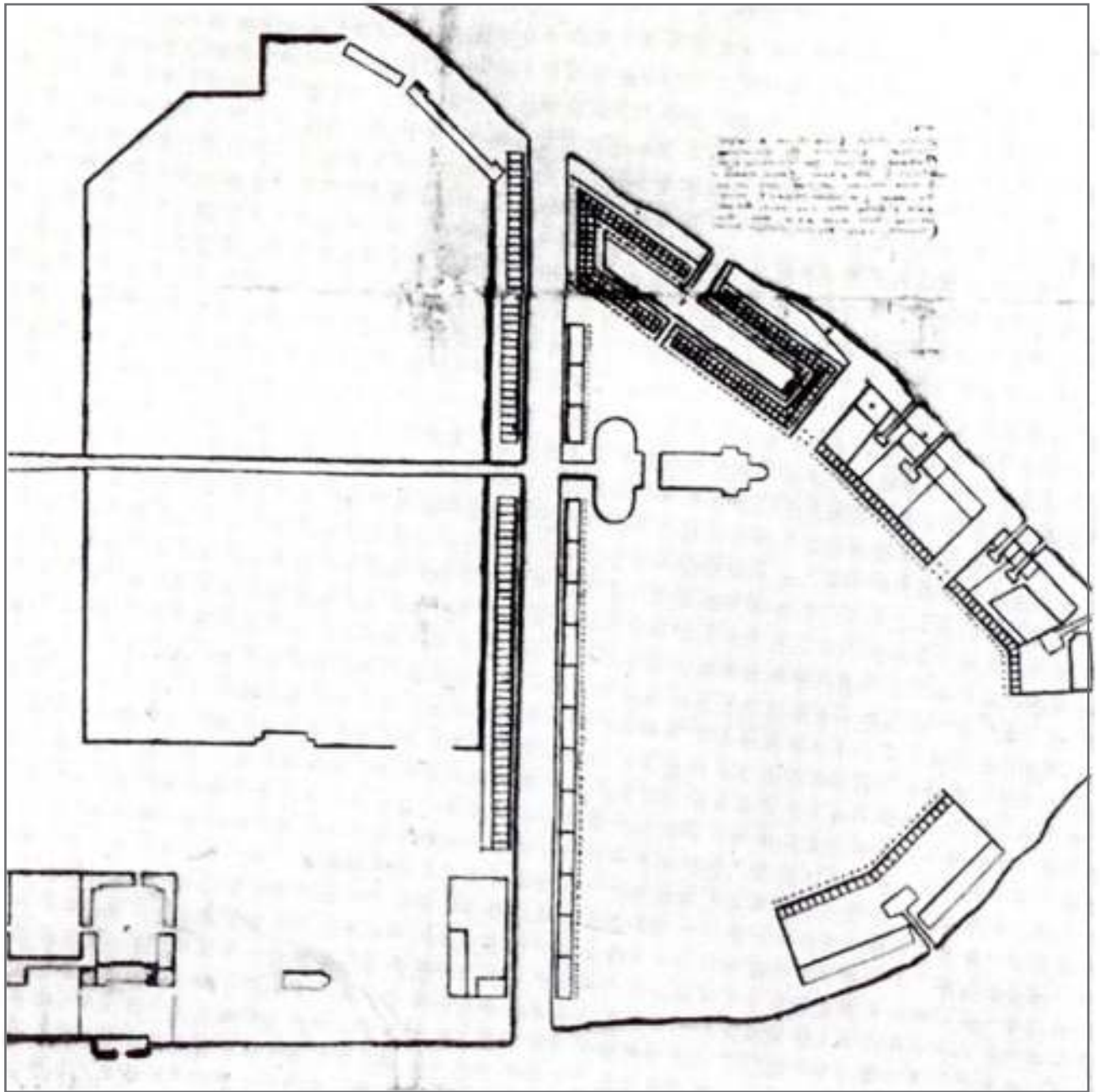


Fig. 44. Domenico Trezzini, *Progetto per la pianificazione della Strelka*, 1722, disegno (Iogansen 1973)



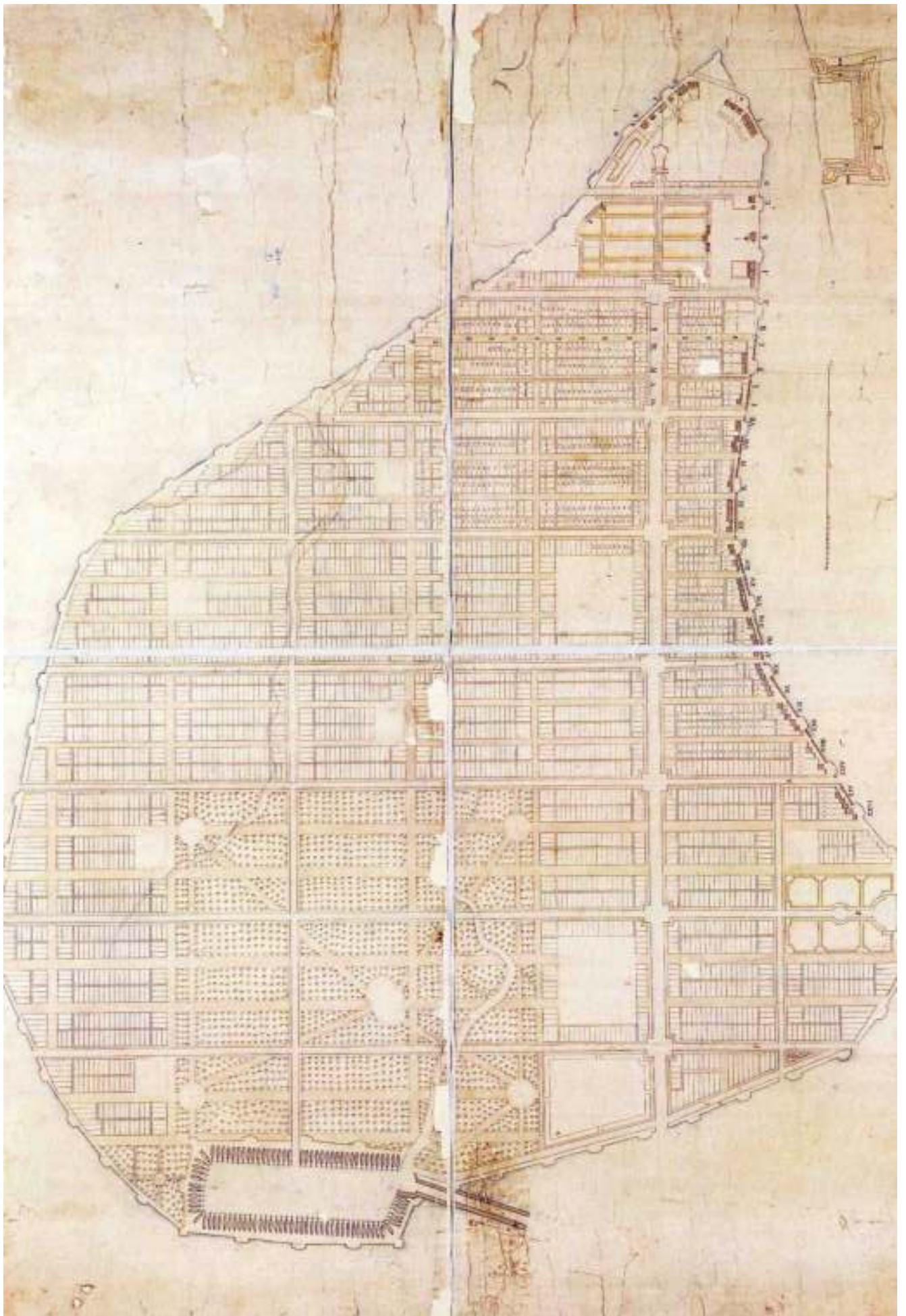
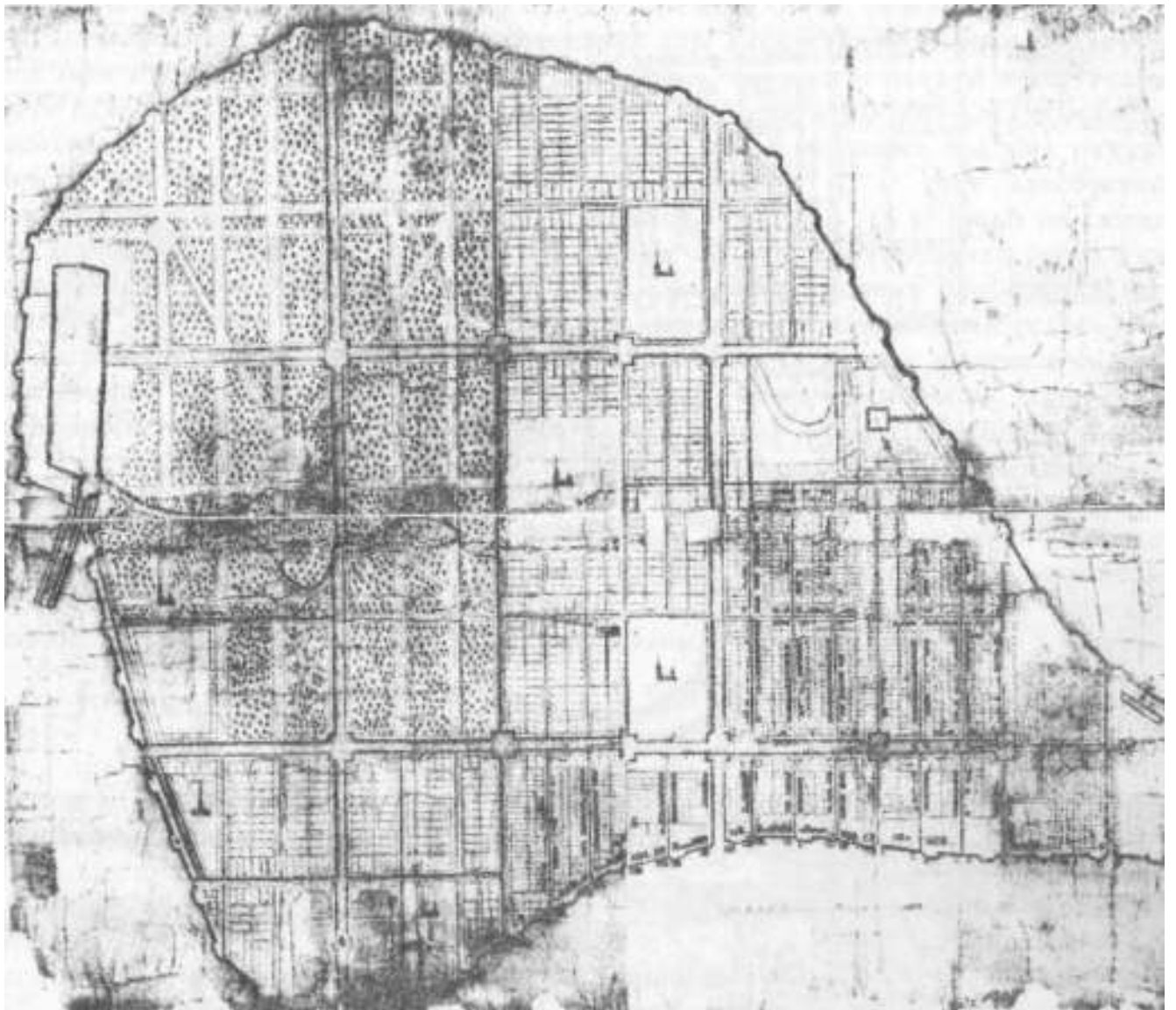


Fig. 45. Domenico Trezzini, *Progetto di pianificazione dell'isola Vasil'evskij*, 1723, disegno (Lugano 1994)





| Fig. 46. D. Trezzini, *Piano generale dell'isola Vasil'evskij*, 1726 disegno (Lisaevič 1997)



Fig. 47. Pianta dell'imperial città capitale di San Pietroburgo, San Pietroburgo 1737 (Palaty 1741)



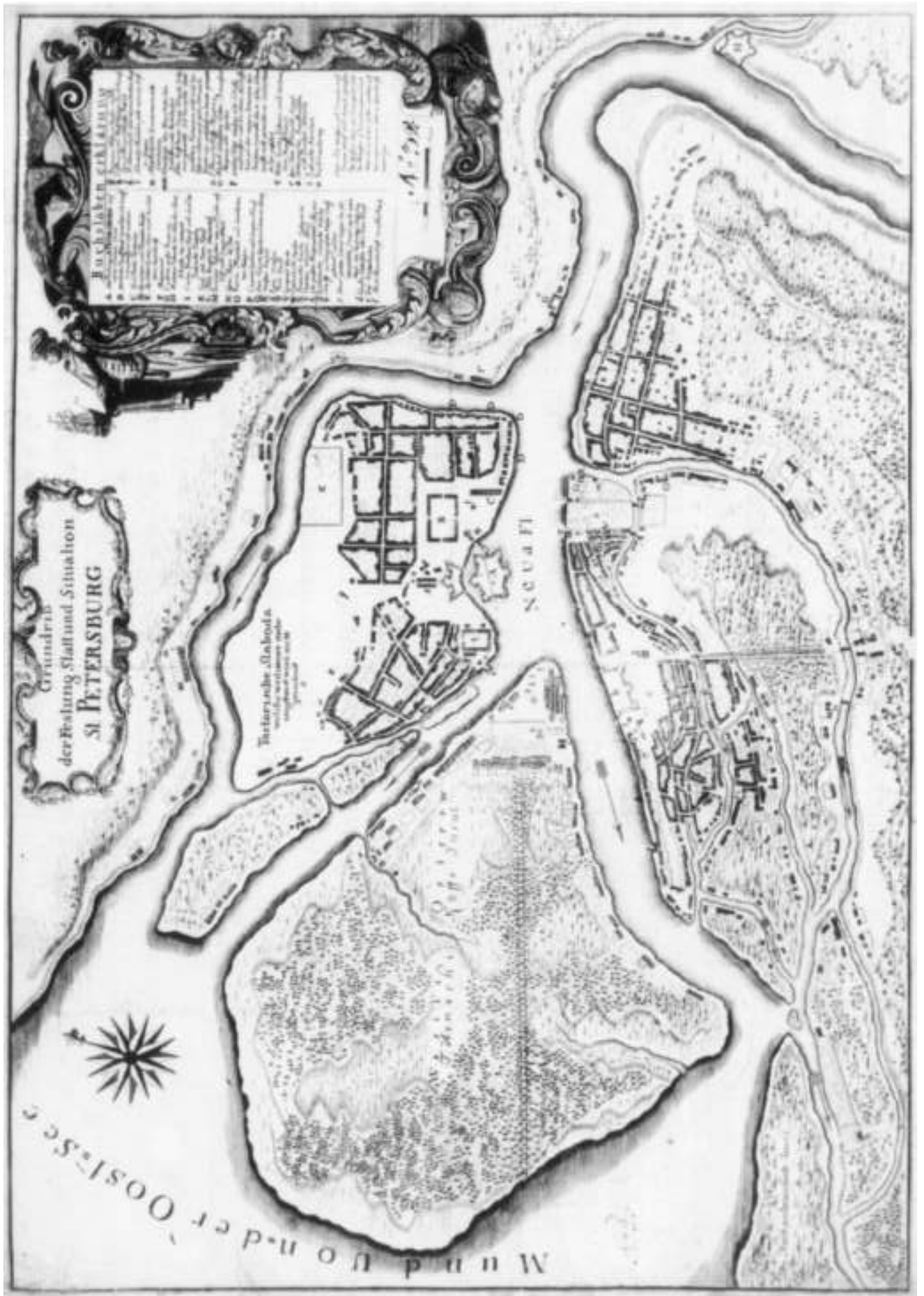


Fig. 48. Prima pianta di San Pietroburgo, cosiddetta “pianta di Pablin”, fine 1716 – inizio 1717, incisione (Bazarova 2003)



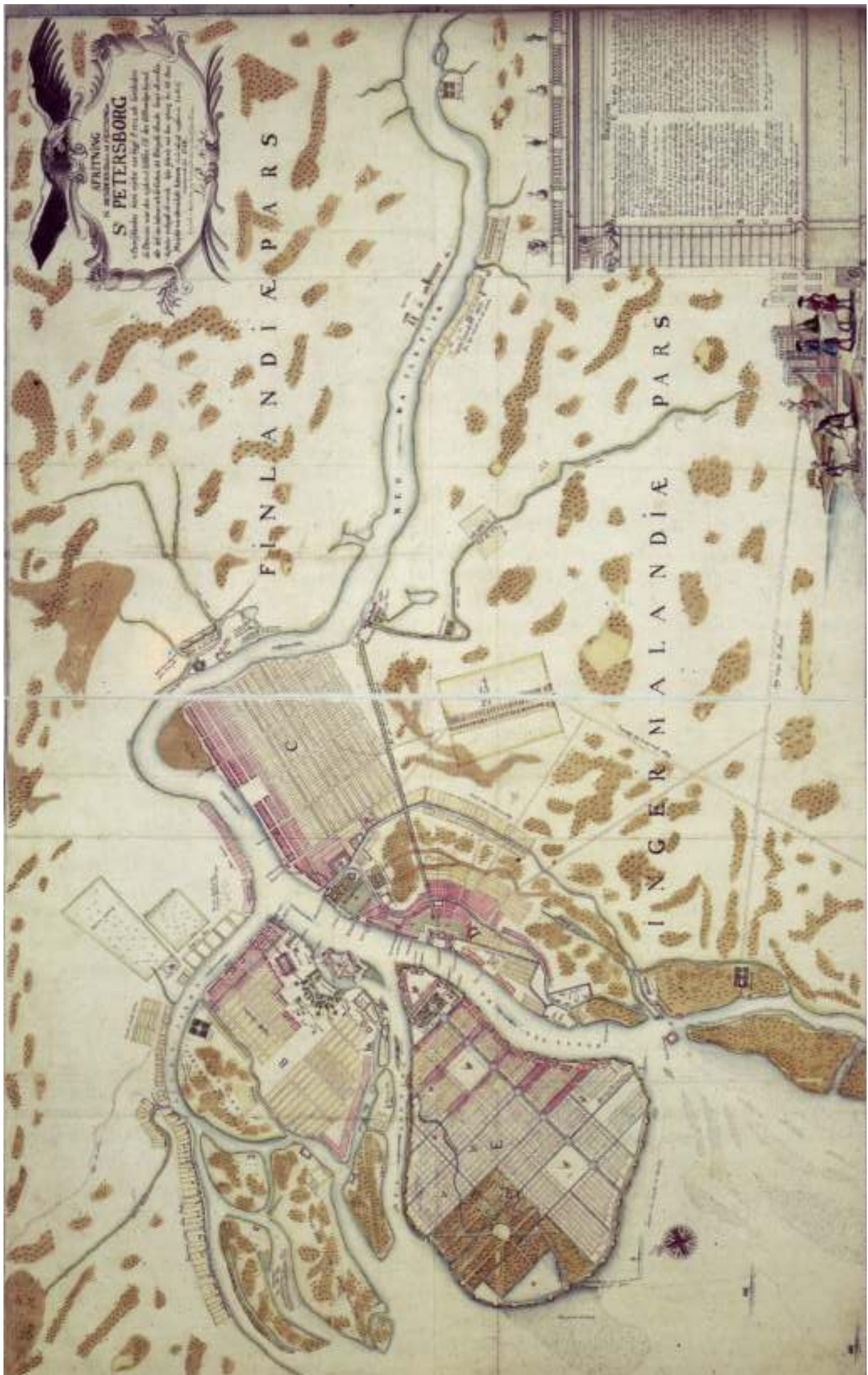


Fig. 49. Carl Friedrich Coyet, *Mappa di San Pietroburgo*, 1719-22, disegno (Stoccolma 1998)



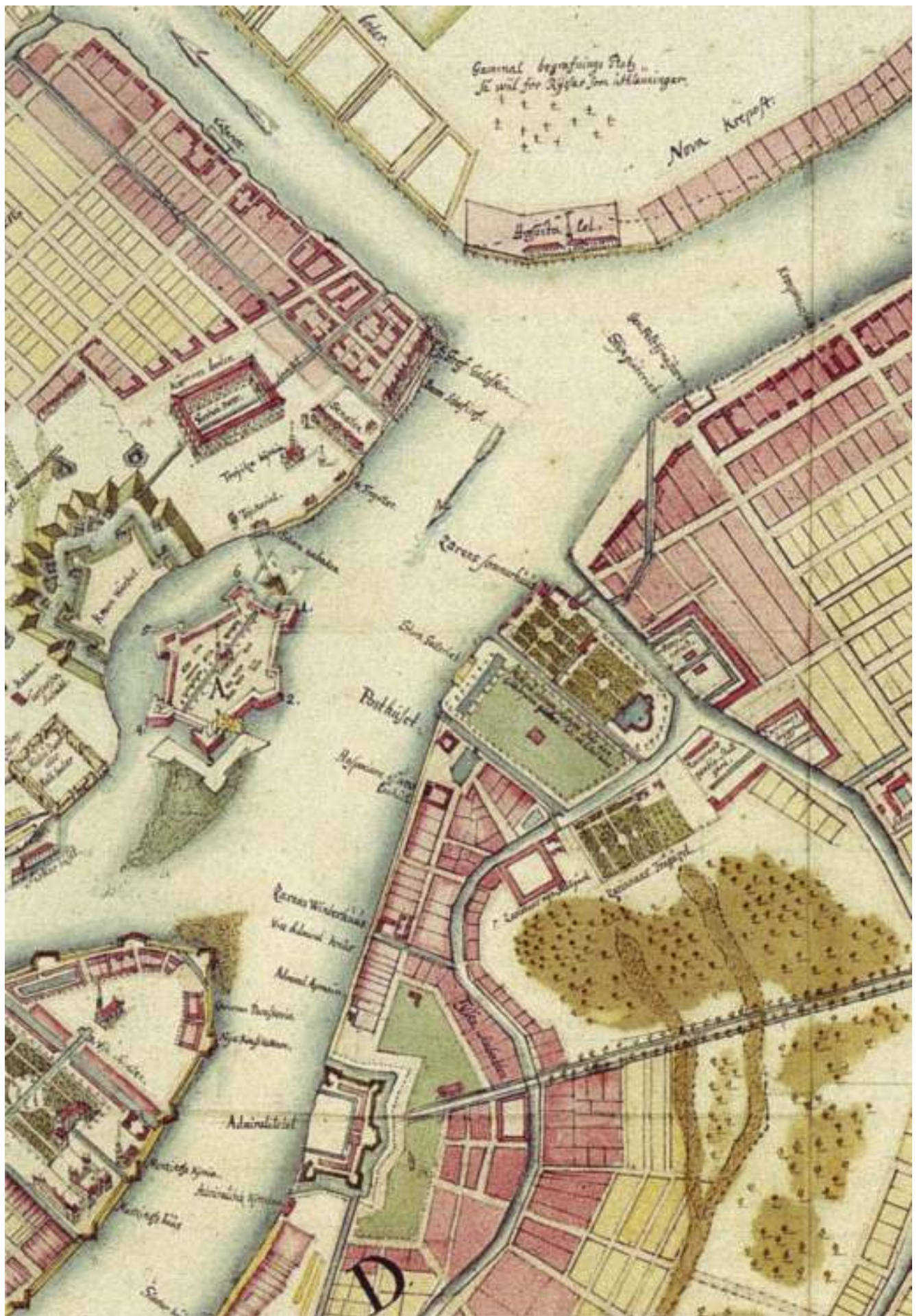


Fig. 50. Carl Friedrich Coyet, Mappa di San Pietroburgo, particolare del centro di Pietroburgo, 1719-22, disegno (Stoccolma 1998)



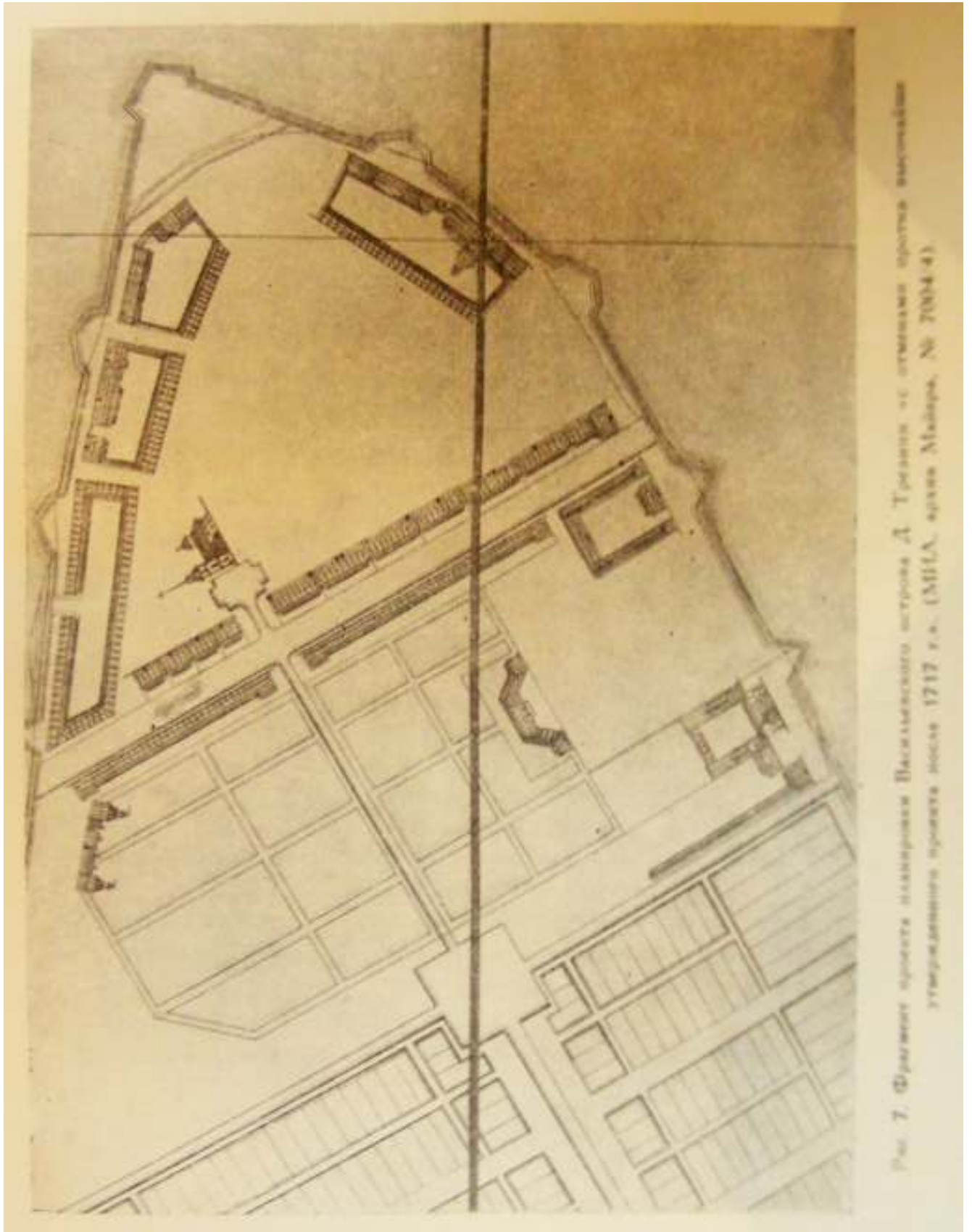


Рис. 7. Фрагмент проекта планировки Васильевского острова А. Треззини с отметками проекта после утверждения проекта после 1717 г.г. (МГА, архив Малея, № 7004-4)

Fig. 51. Domenico Trezzini, *Progetto di pianificazione dell'isola Vasil'evskij*, con "l'abrogazione secondo l'imperiale affermazione del progetto dopo il 1717", disegno (Bunin 1957)



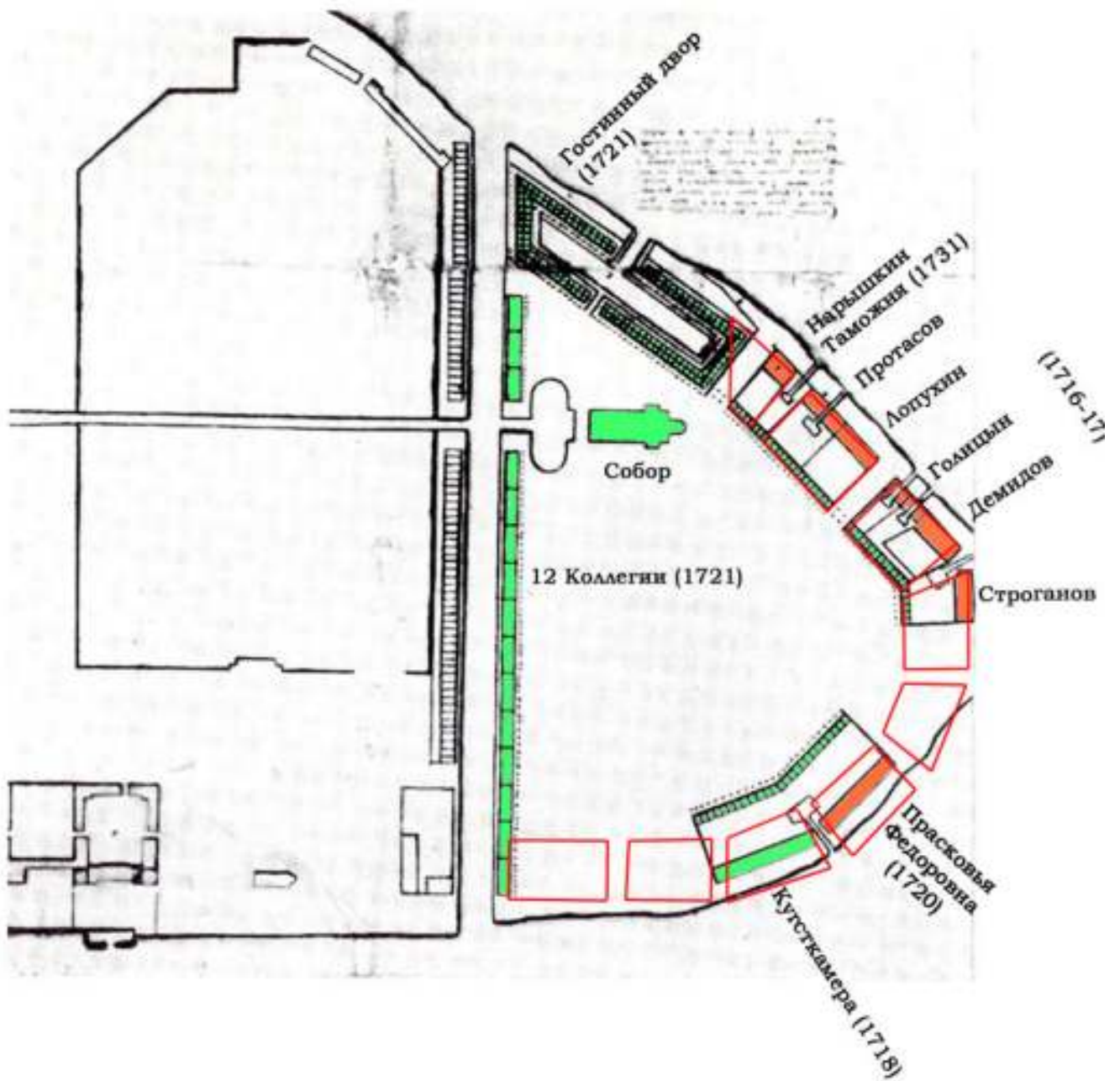


Fig. 52. I lotti di terreno sulla Strelka, sovrapposizione dei piani di Trezzini del 1715 (fig. 24) e del 1722 (fig. 44) (Guarneri 2008)



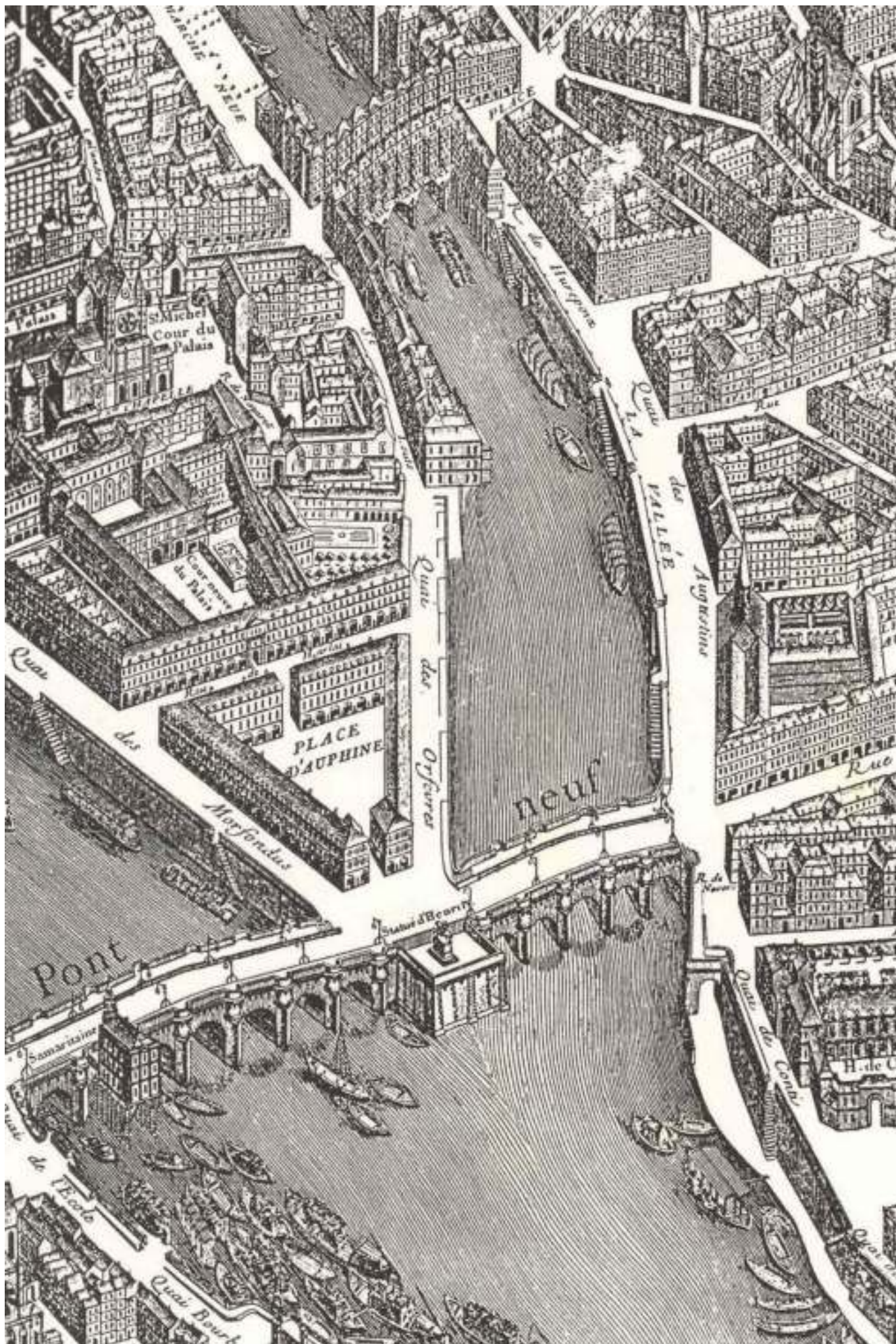


Fig. 53. François Quesnel, *Mappa di Parigi, particolare della Place Dauphine*, 1609, incisione (Ballon 1991)



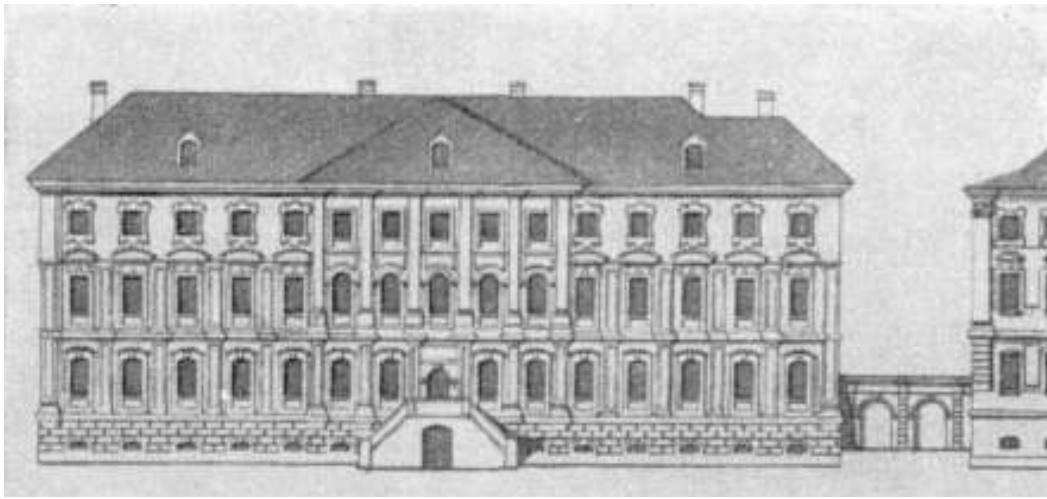


Fig. 54. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *Riva settentrionale della Strelka, palazzo di Stroganov*, dopo il 1742, disegno (Kann 1973)

Fig. 55. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *Riva settentrionale della Strelka, palazzo di Demidov*, dopo il 1742, disegno (Kann 1973)

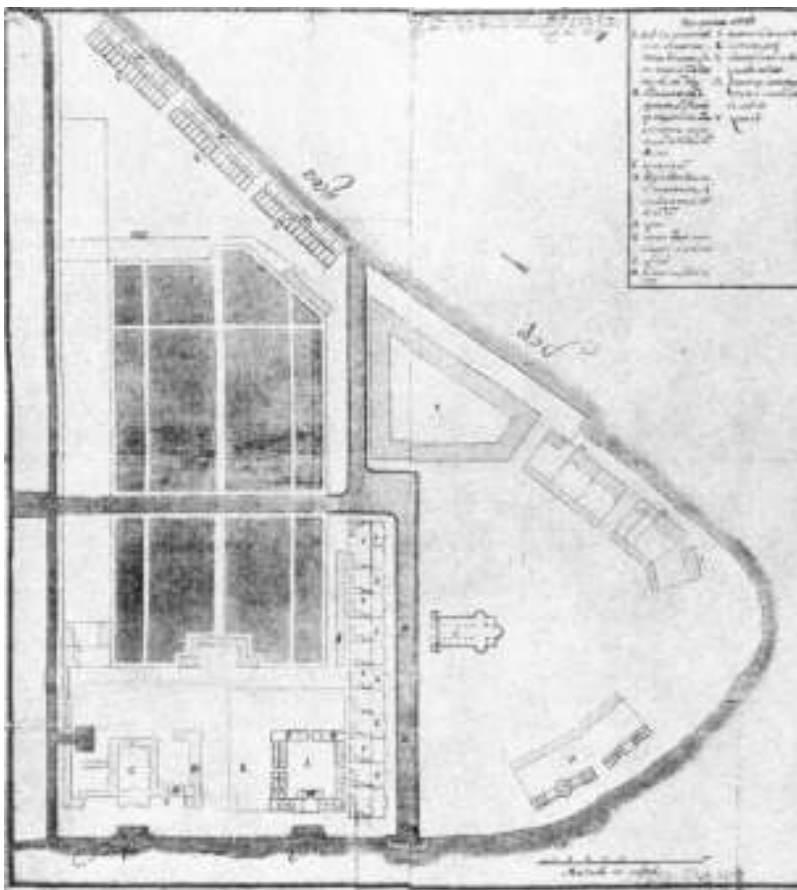


Fig. 56. Domenico Trezzini, *Primo progetto per la parte orientale dell'isola Vasil'evskij*, 1728, disegno (Iogansen 1973)

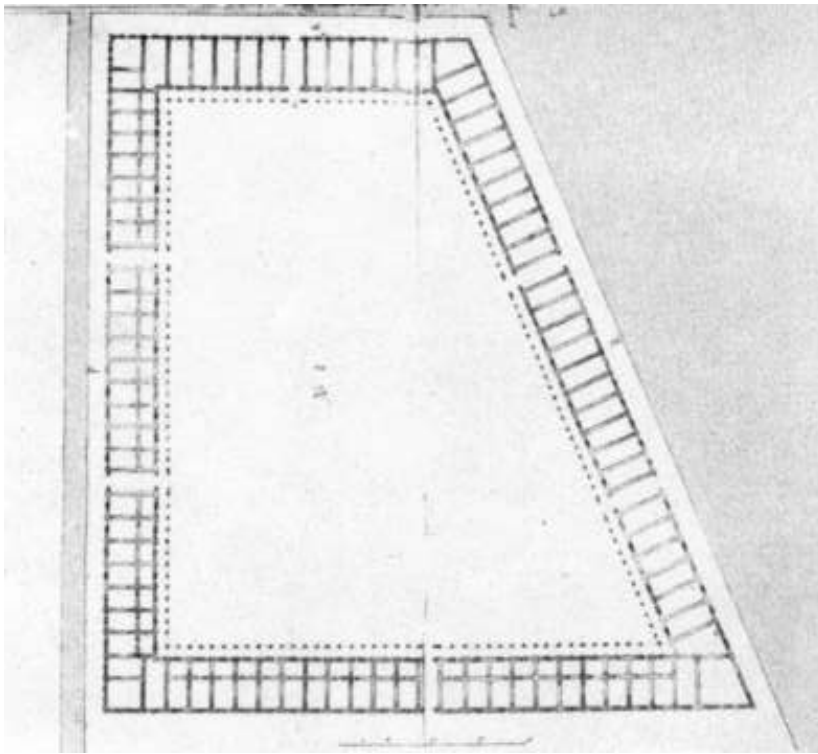


Fig. 57. Domenico Trezzini, *Progetto del Mytnyj Dvor*, pianta, 1725, disegno (Iogansen 1973)

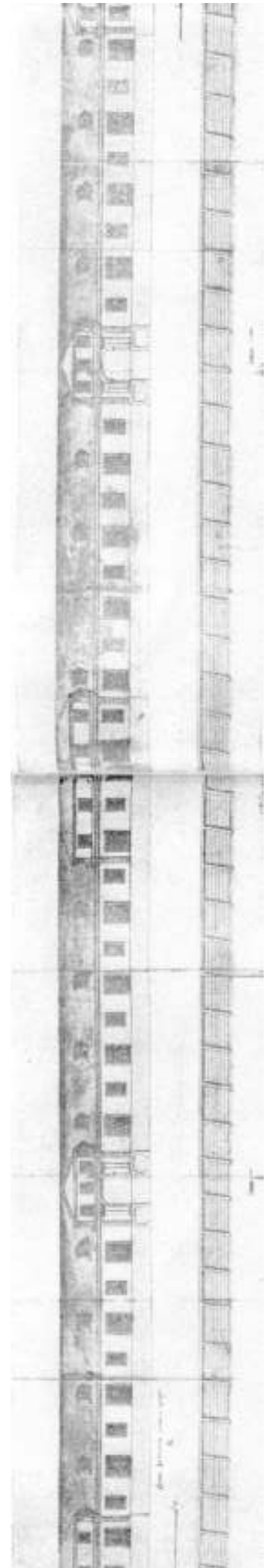


Fig. 58. Domenico Trezzini, *Progetto del Mytnyj Dvor*, prospetto, 1725, disegno (Iogansen 1973)



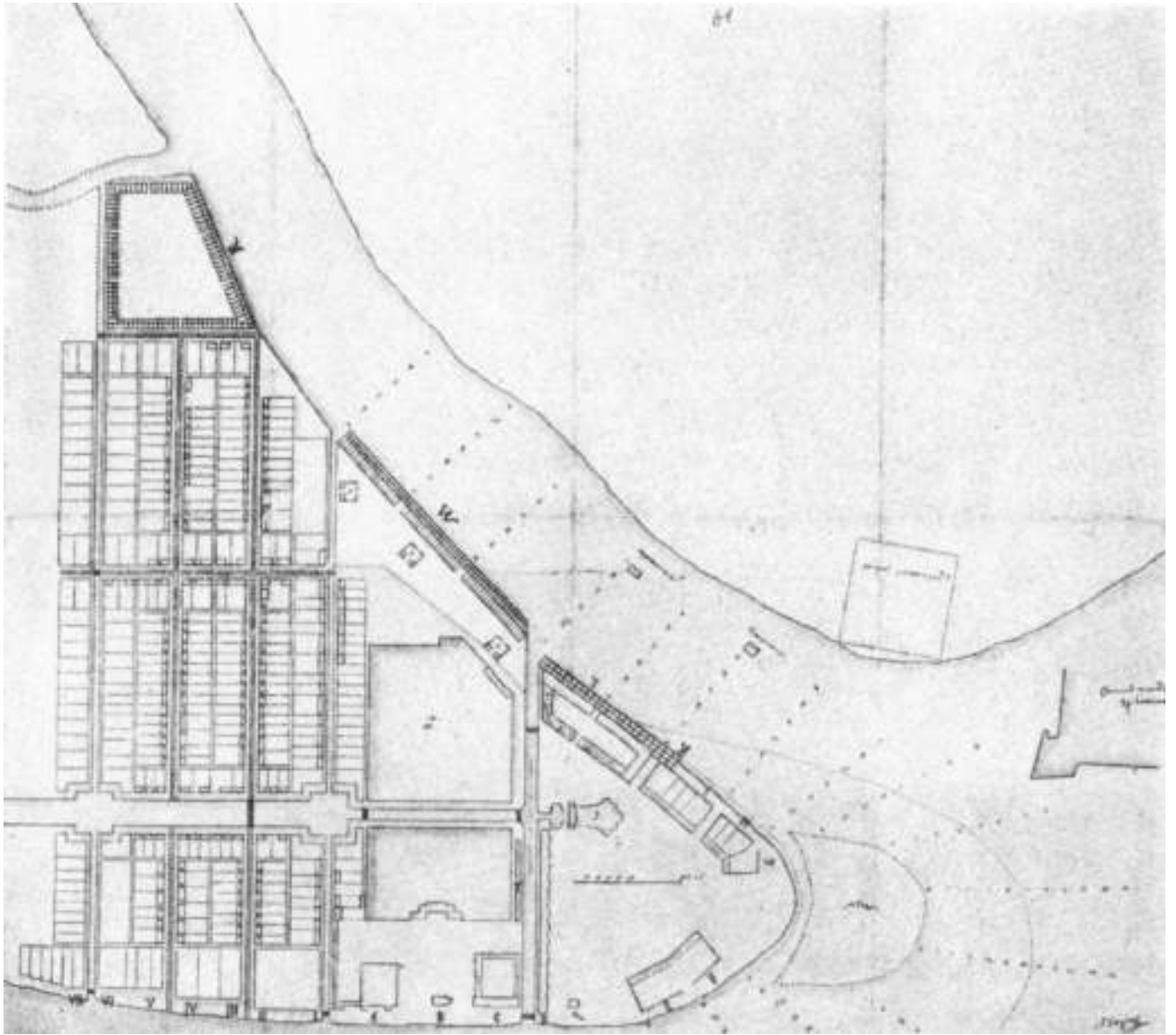


Fig. 59. Domenico Trezzini, *Secondo progetto per la parte orientale dell'isola Vasil'evskij*, 1728 (Iogansen 1973)

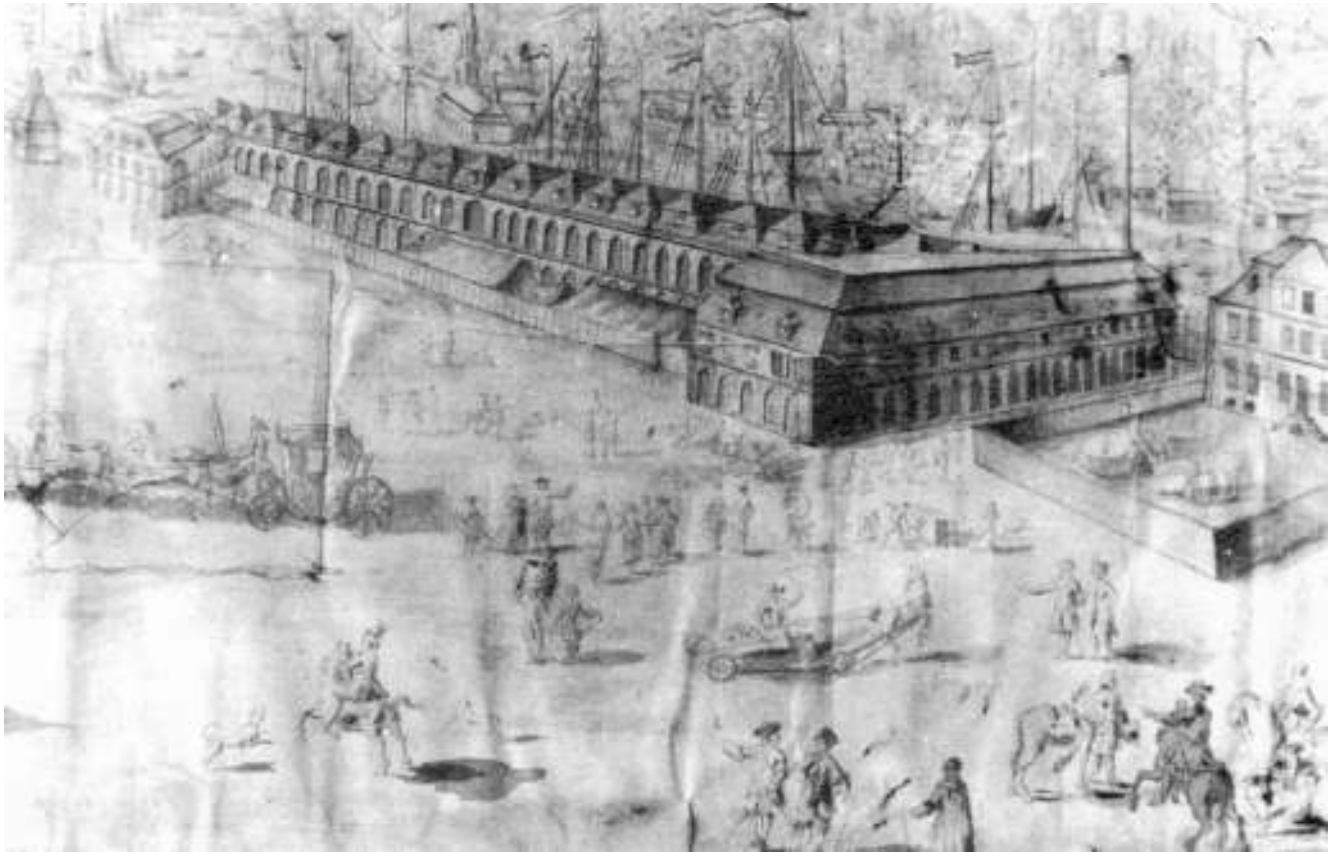


Fig. 60. Ottomar Elliger, *Il Gostinnuj Dvor visto dalla torre della Kunstkamera*, 1733-34, disegno (Malinovskij 2007a)

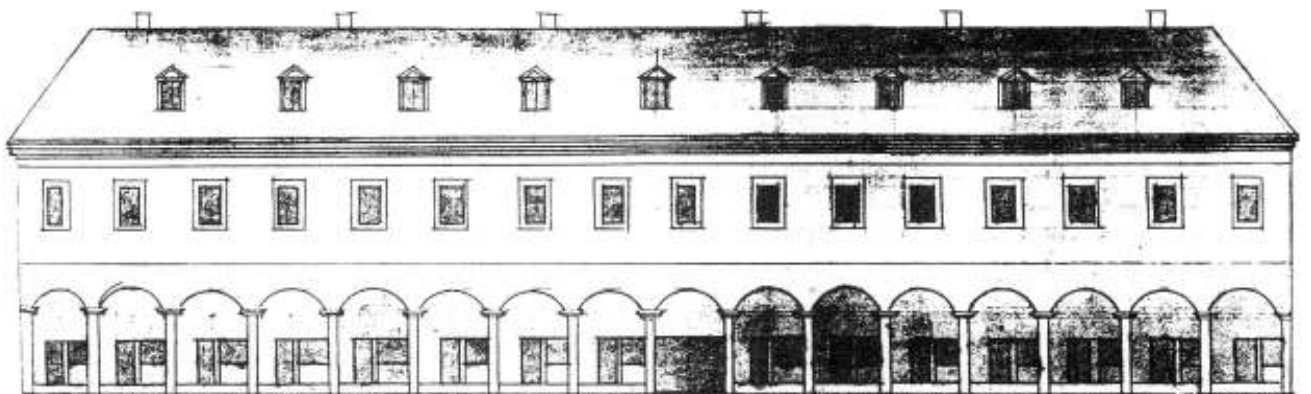
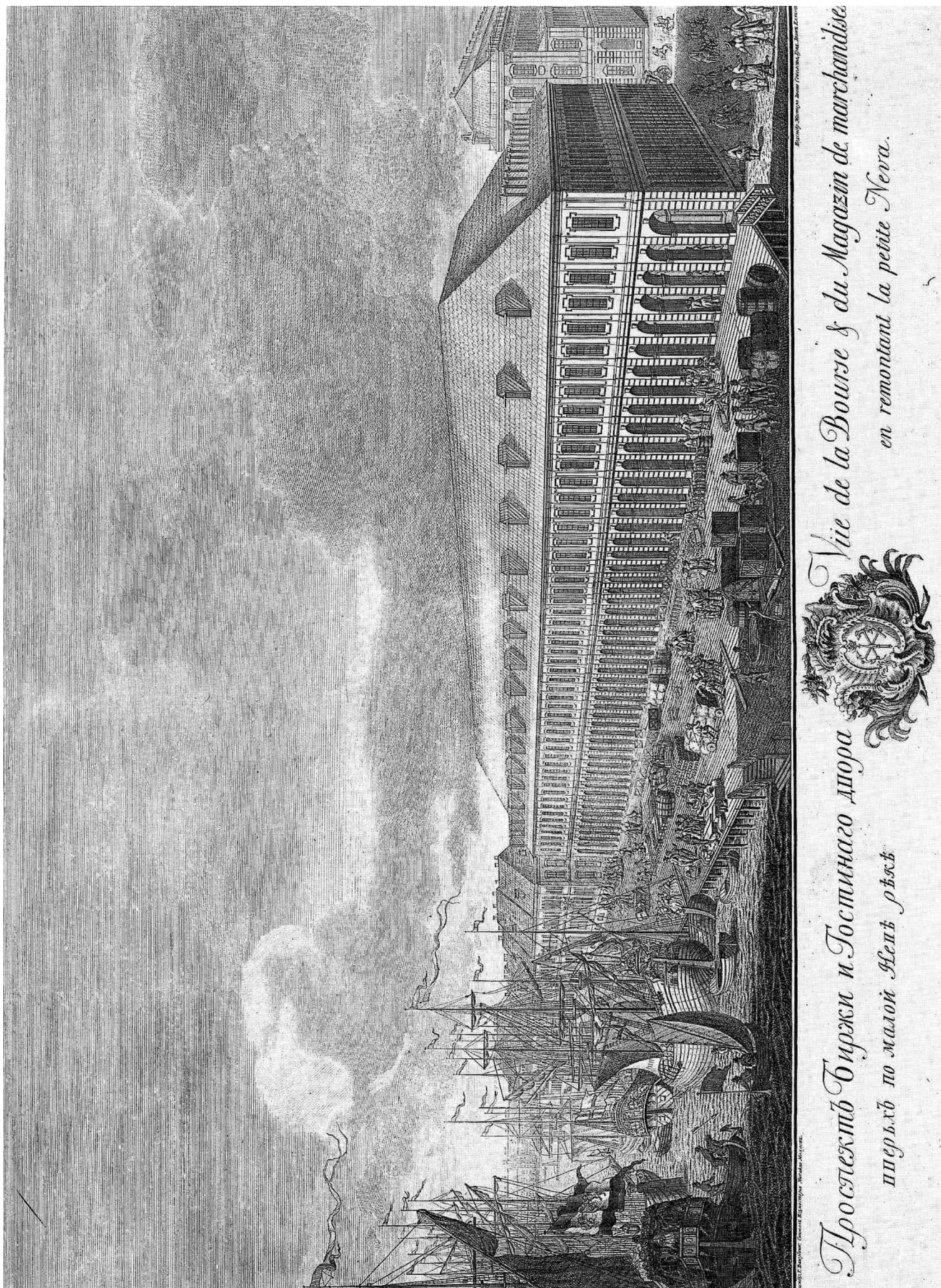


Fig. 61. Anonimo, *Il Gostinnyj Dvor sull'isola Vasil'evskij*, facciata, anni 40 del secolo XVIII, disegno (Malinovskij 2007a)





Простектѣ Биржи и Гостинаго двора  
иперьхѣ по малой Невѣ рѣкѣ

Vue de la Bourse & du Magazin de marchandises  
en remontant la petite Neva.

Fig. 62. Michajlo Machaev, *La riva del Gostinnyj Dvor*, 1750-51, incisione (Malinovskij 2007a)



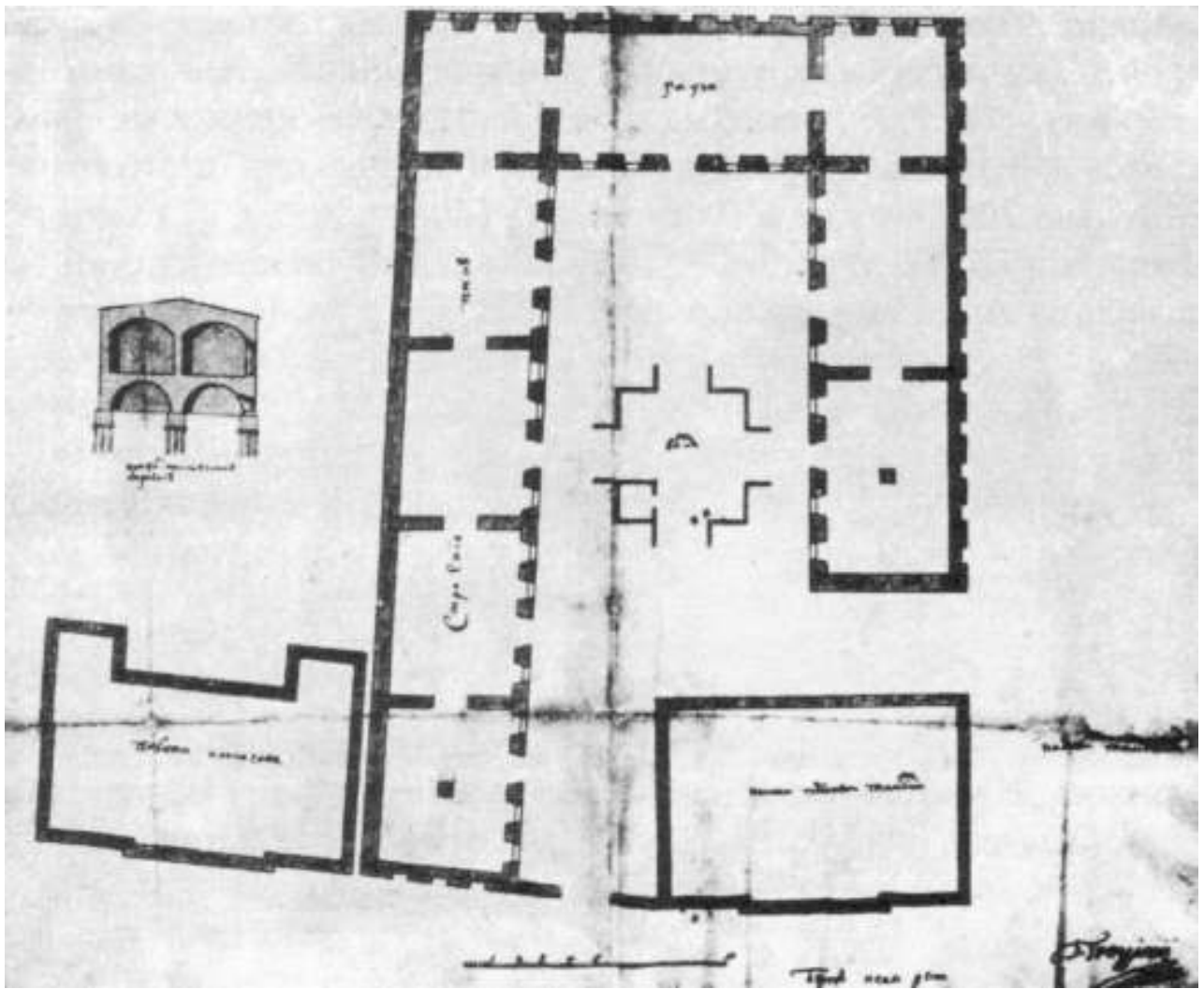


Fig. 64. Domenico Trezzini, *Progetto di riadattamento a dogana commerciale della casa di Naryškin*, pianta del pian terreno, 1731, disegno (Malinovskij 2007)

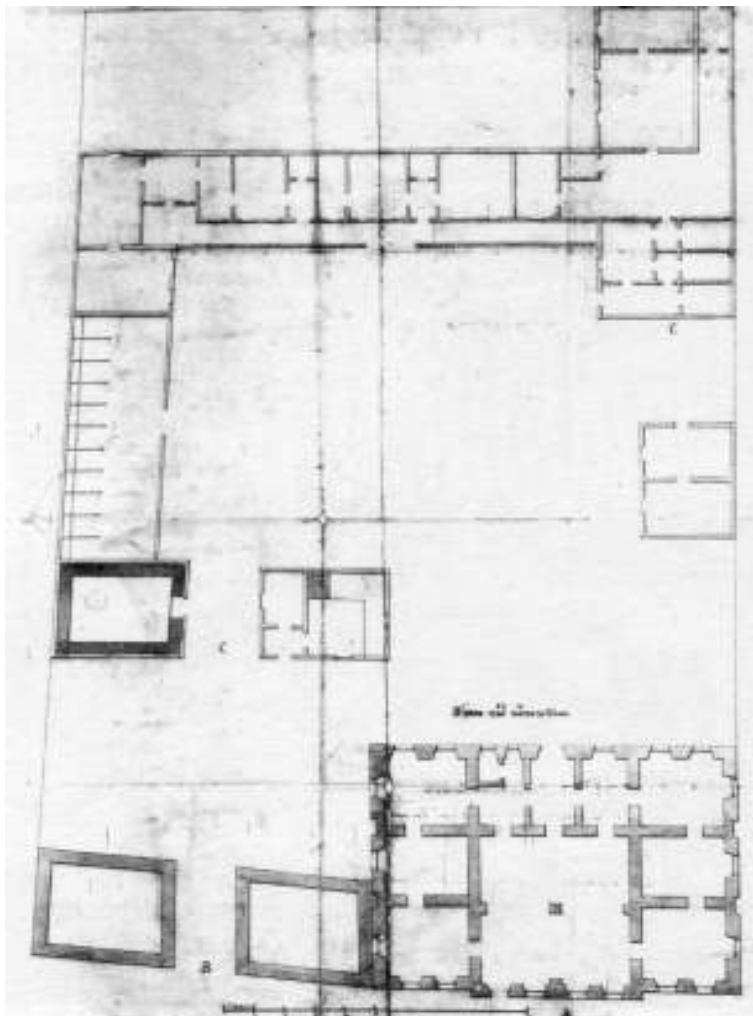
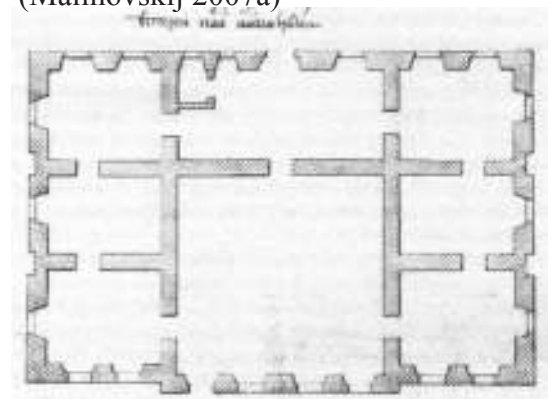


Fig. 63. Domenico Trezzini, *Rilievo della casa e della tenuta di Naryškin*, pianta del pian terreno, 1729, disegno (Malinovskij 2007a)





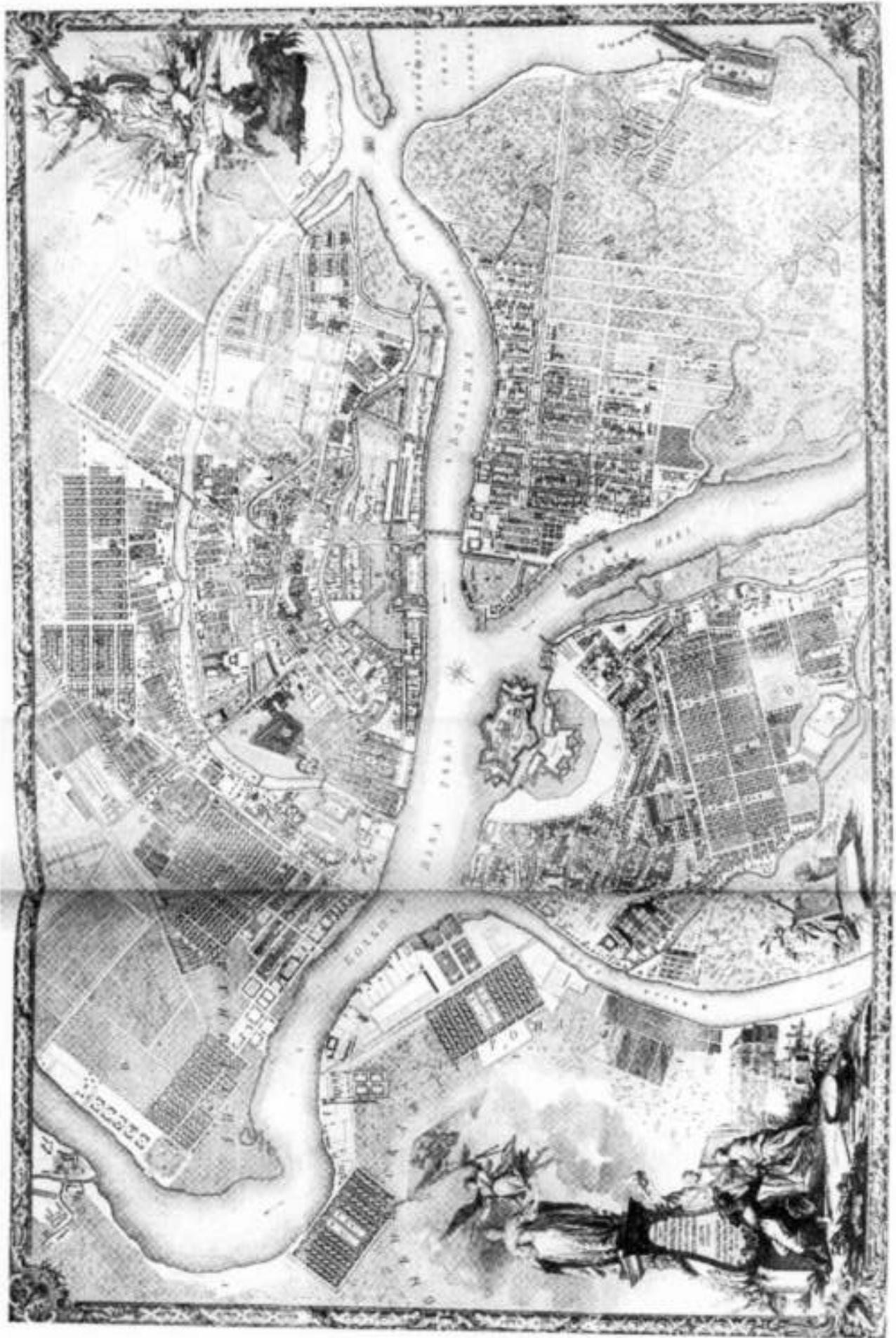


Fig. 65. Johann Truskott, Michajlo Machaev, *Plan de la ville de St. Petersbourg*, 1753, incisione (Semencov 2004)

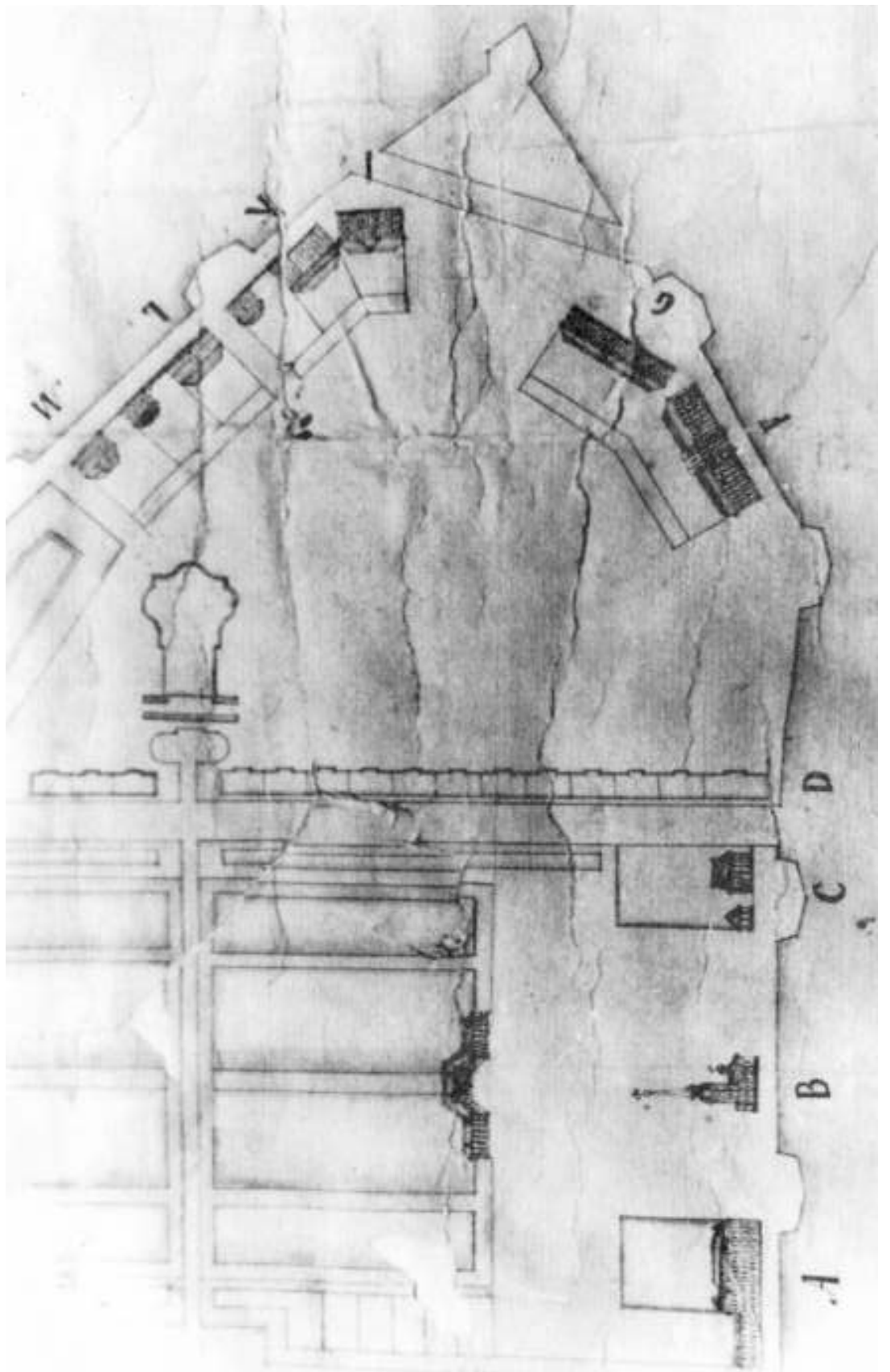
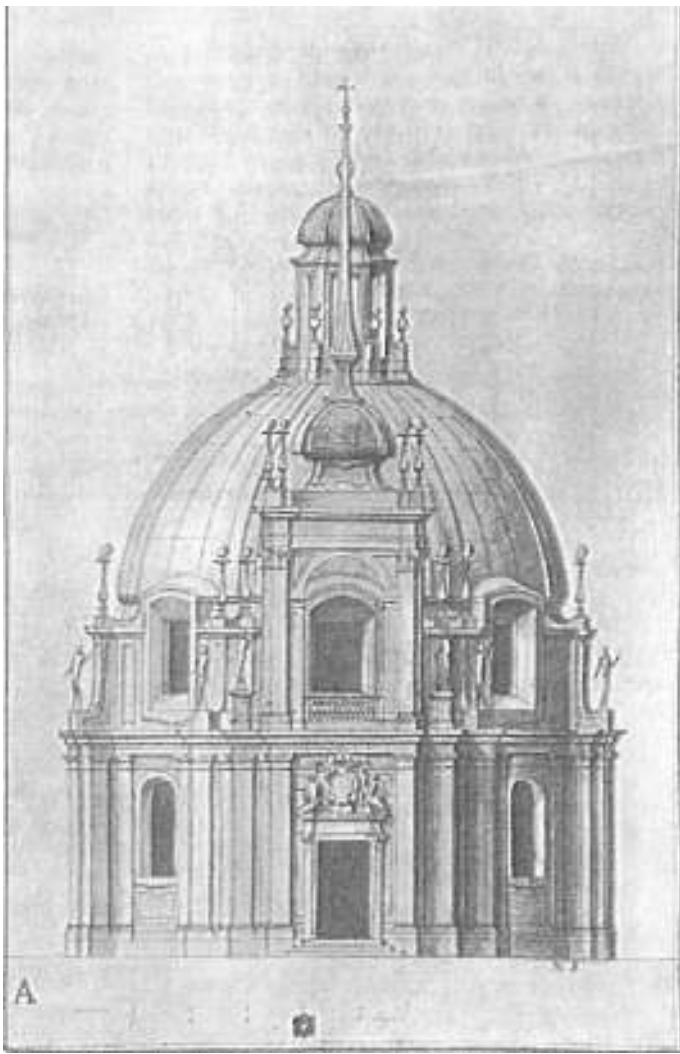
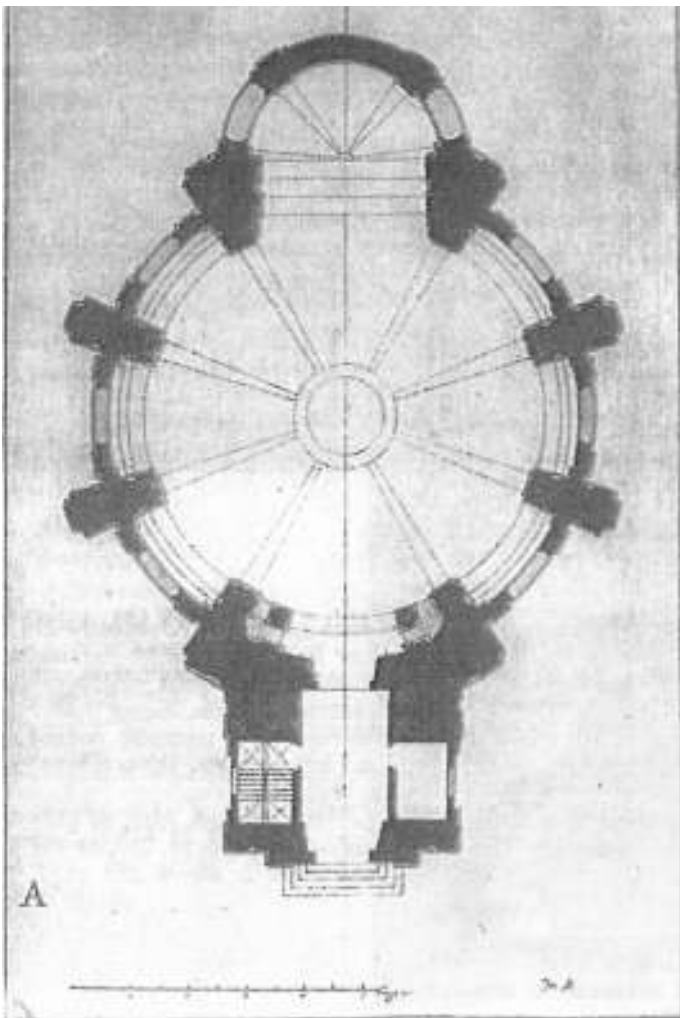


Fig. 66. Domenico Trezzini, *Progetto di pianificazione dell'isola Vasil'evskij*, particolare della Strelka, 1723, disegno (Malinovskij 2007a)

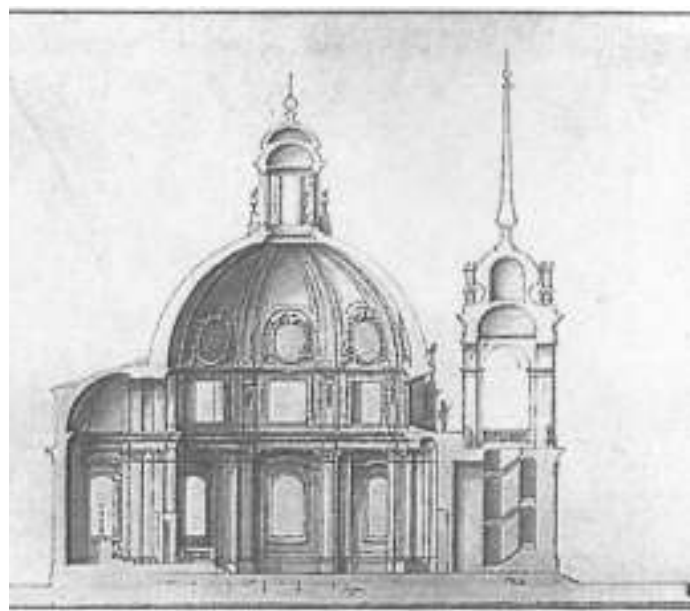




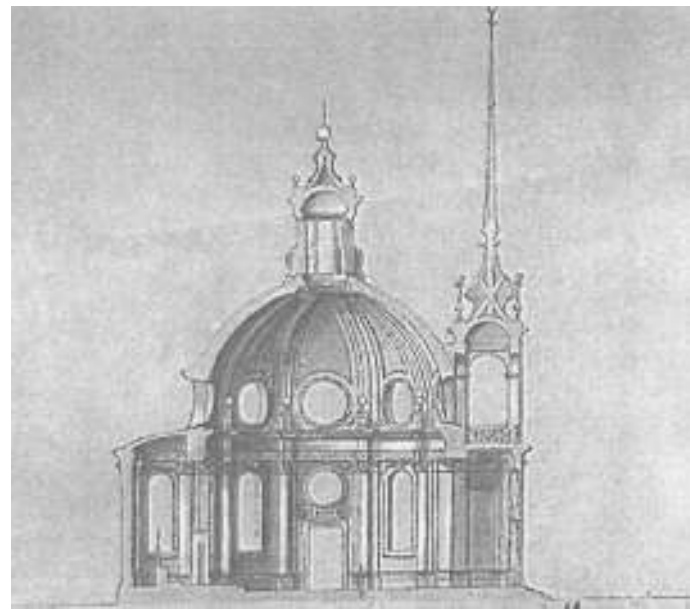
68.



67.



69.



70.

Fig. 67. Nicola Michetti, *Progetto per la cattedrale della Strelka*, variante "A", pianta, 1723, disegno (Kaljazina 1981)

Fig. 68. Nicola Michetti, *Progetto per la cattedrale della Strelka*, variante "A", facciata, 1723, disegno (Kaljazina 1981)

Fig. 69. Nicola Michetti, *Progetto per la cattedrale della Strelka*, variante "A", sezione, 1723, disegno (Kaljazina 1981)

Fig. 70. Nicola Michetti, *Progetto per la cattedrale della Strelka*, variante "B", sezione, 1723, disegno (Kaljazina 1981)

Fig. 71. Nicodemus Tessin il Giovane,  
*Progetto per la cattedrale della  
Strelka, sezione, 1724* (Kaljazina  
1981)

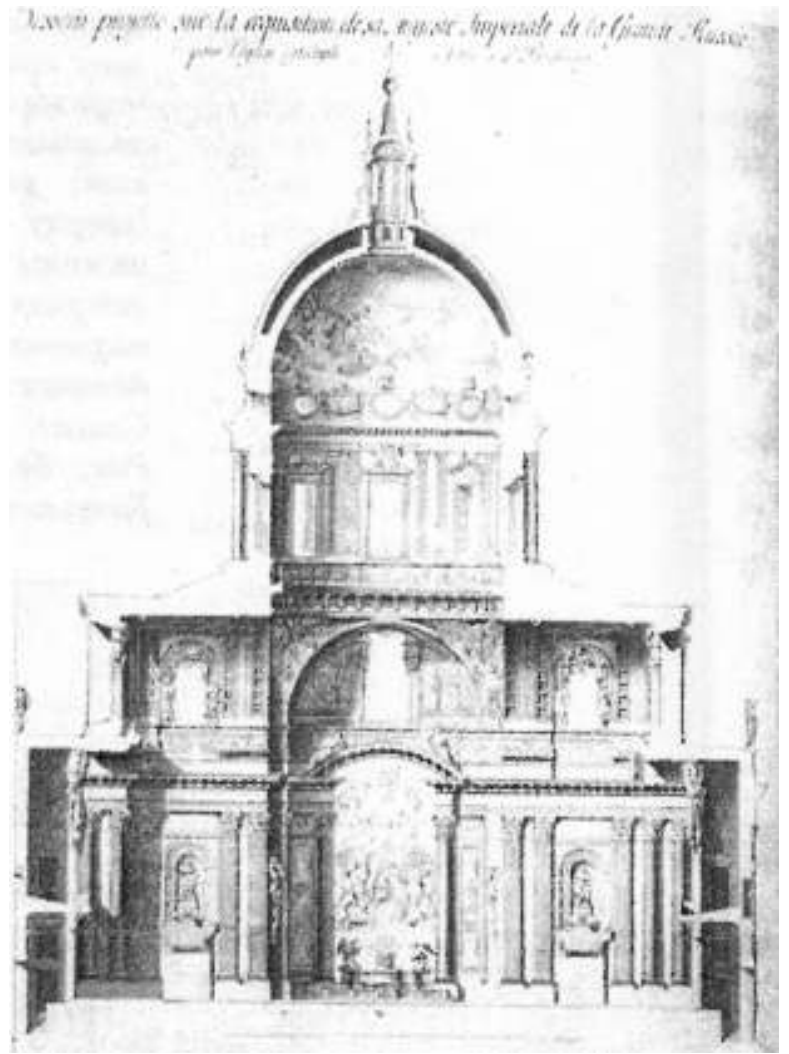


Fig. 72. A. Rostovcev, *La piazza della  
Trinità, 1717*, incisione (Iogansen 1984b)





Fig. 73. Domenico Trezzini, *Planimetria del Kammer-kollegija*, 1720, disegno (Iogansen 1984b)

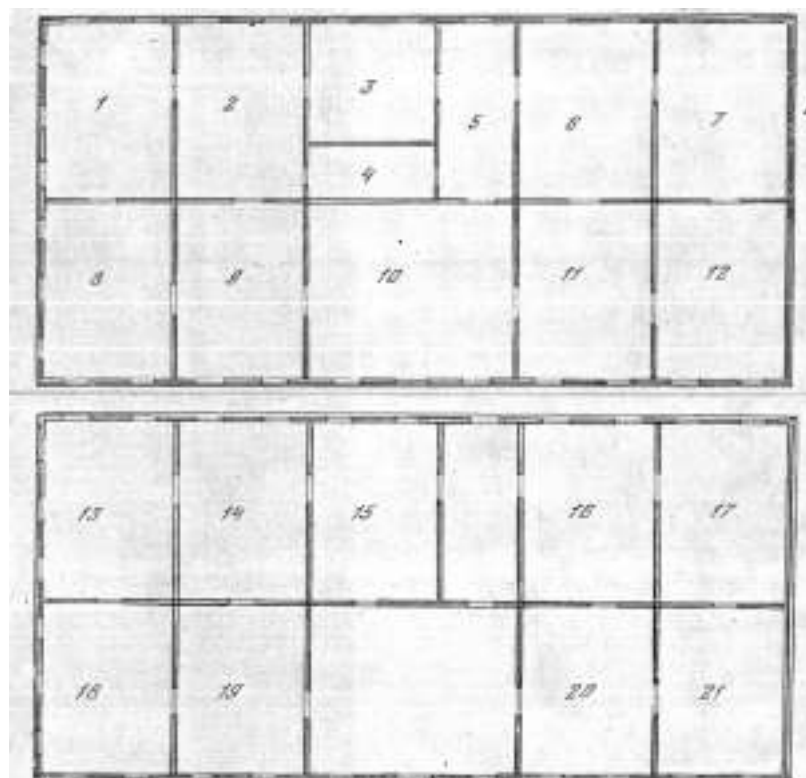


Fig. 74. Aleksej Zubov, *Ingresso trionfale di quattro fregate svedesi dopo la vittoria di Grenham l'8 settembre 1720*, data, incisione (Iogansen 1984b)

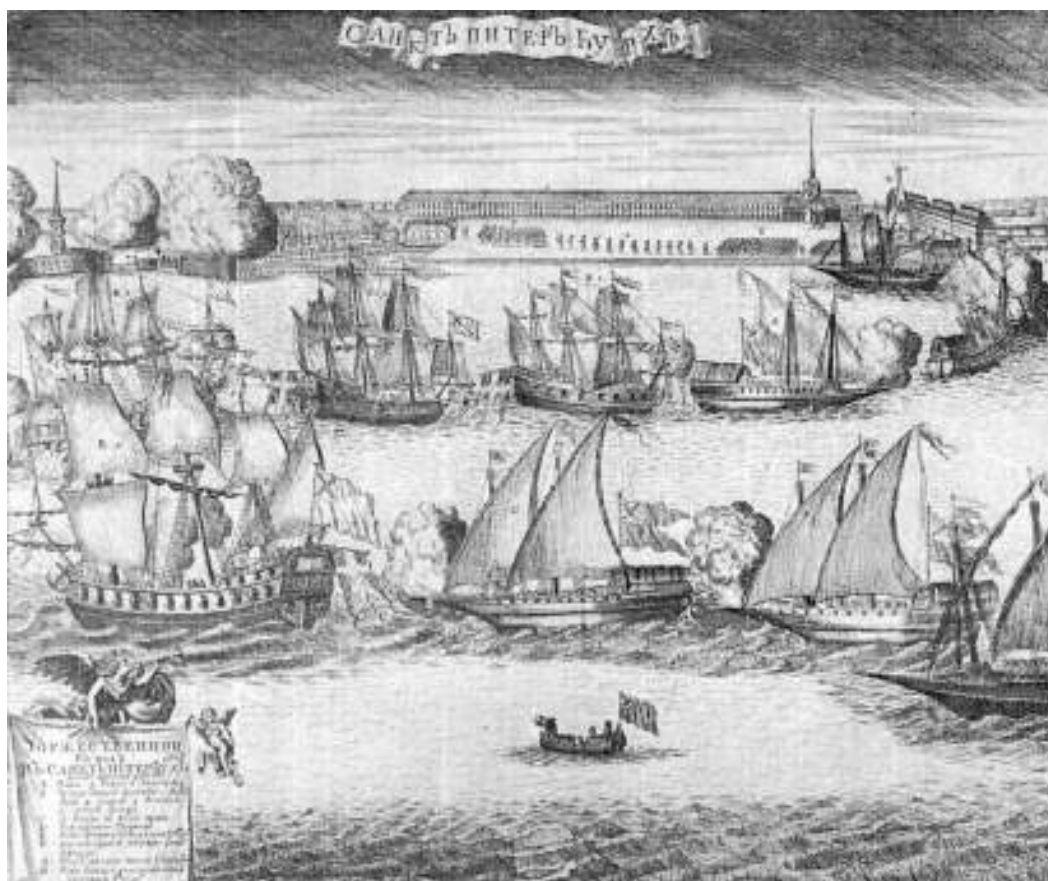


Fig. 75. N. Kirsanov, *L'edificio a traliccio dei collegi* (da Bogdanov 1779)



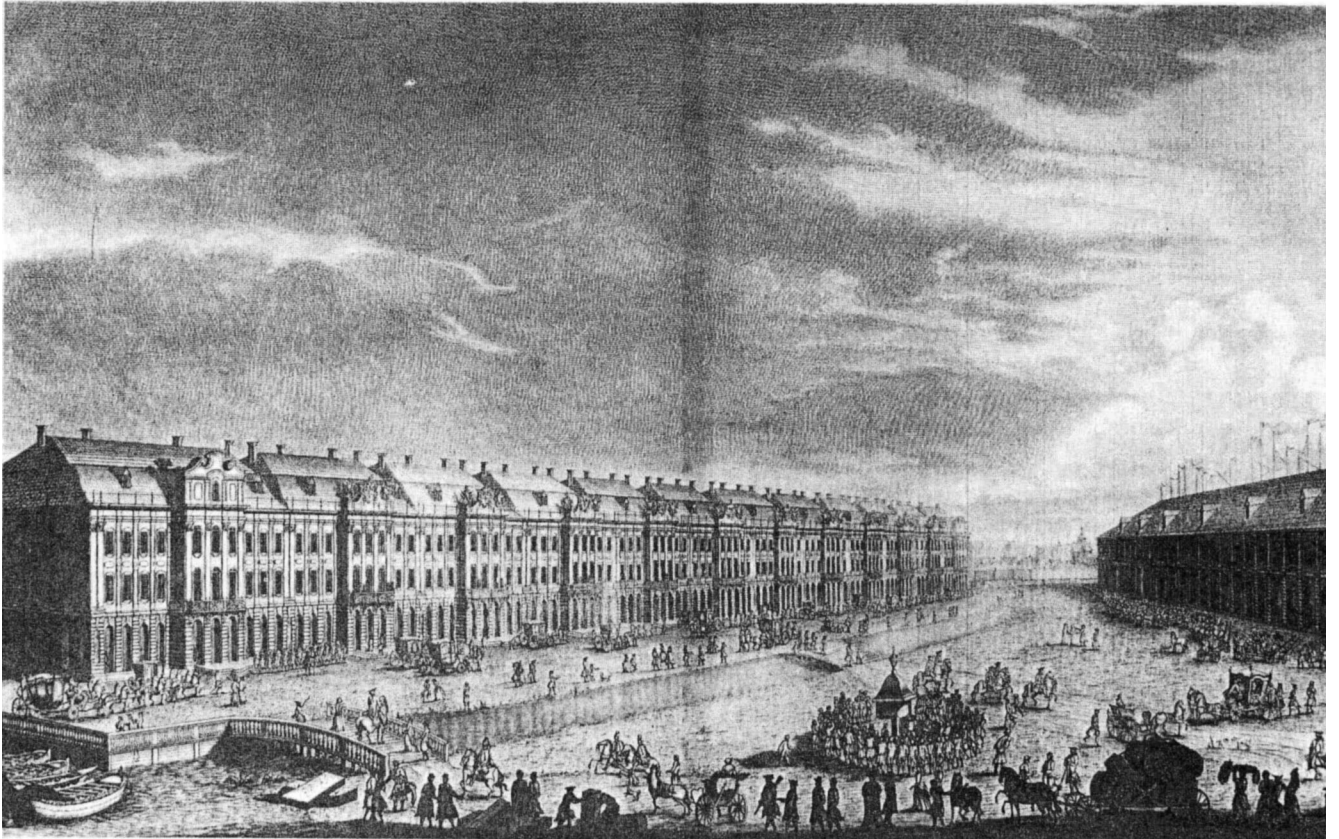


Fig. 76. E.T. Vnukov, *L'edificio dei Dodici Collegi sulla Strelka*, 1750-51, incisione (Malinovskij 2007a)



Fig. 77. *Place des Vosges*, fotografia (Mumford)



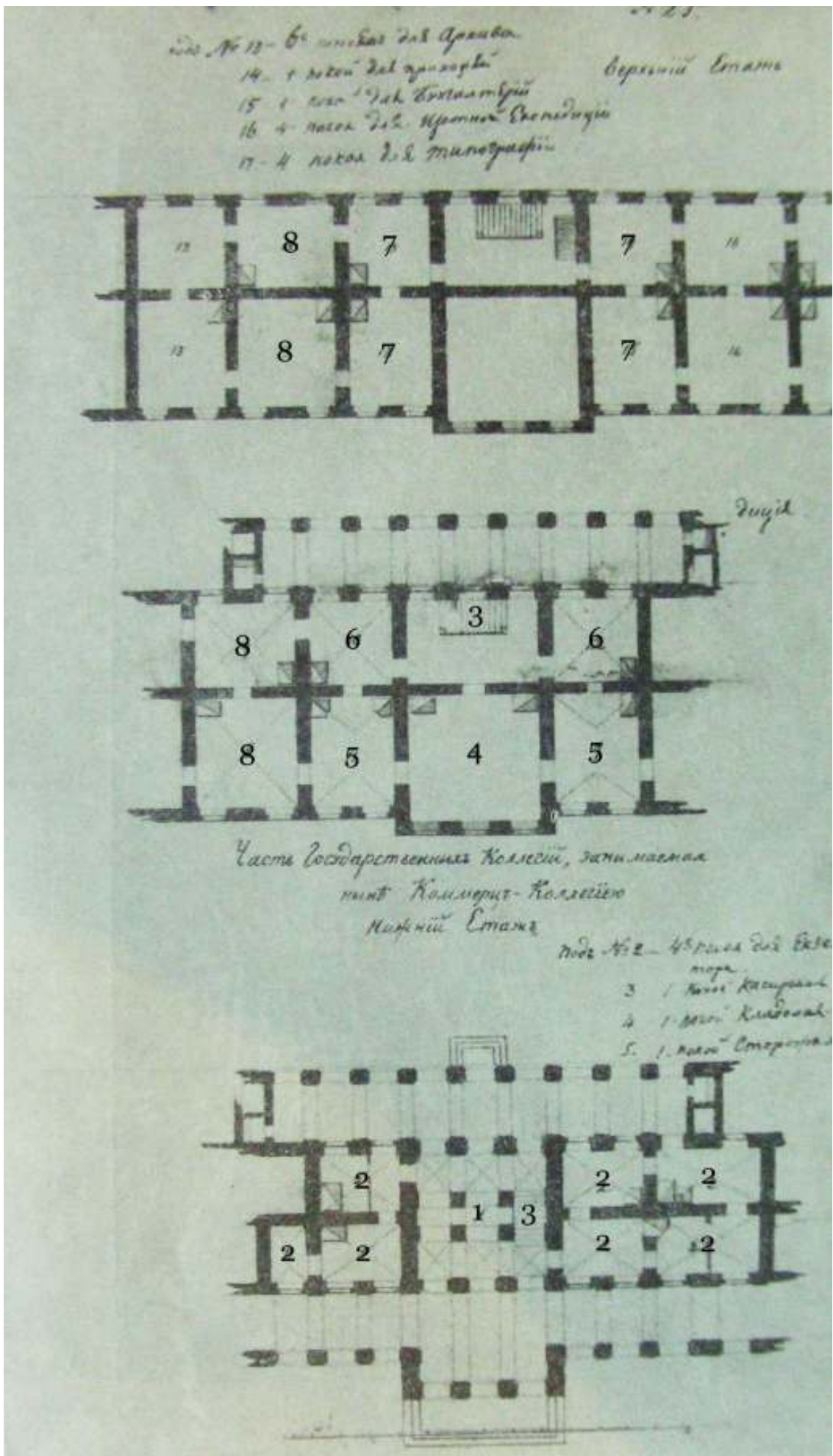


Fig. 78. Planimetria di una porzione modulare dei Dodici Collegi (Iogansen 1956)

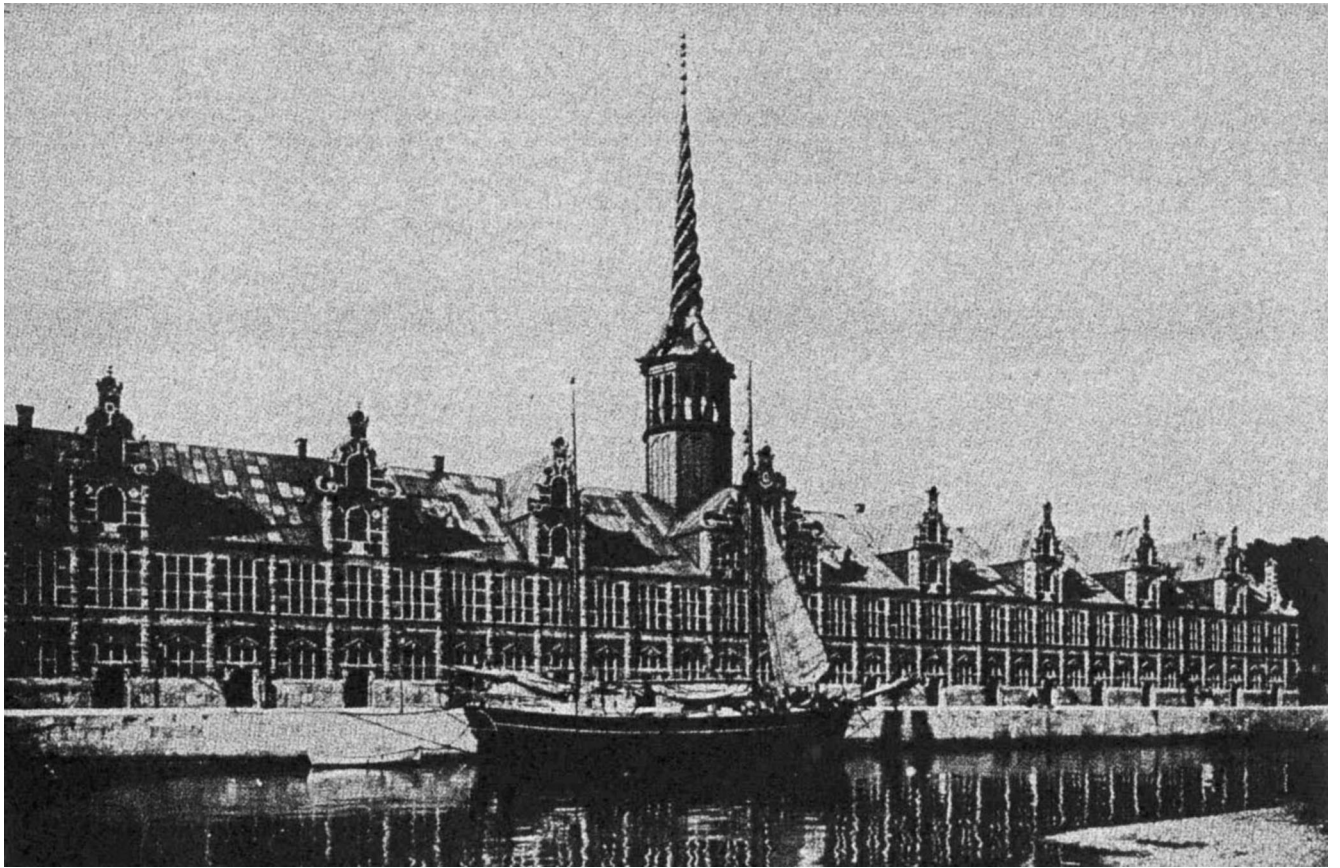


Fig. 79. Lourens e Hans van Steenwinkel, *Edificio della Borsa*, Copenaghen, 1619-24 (Vipper 1978)

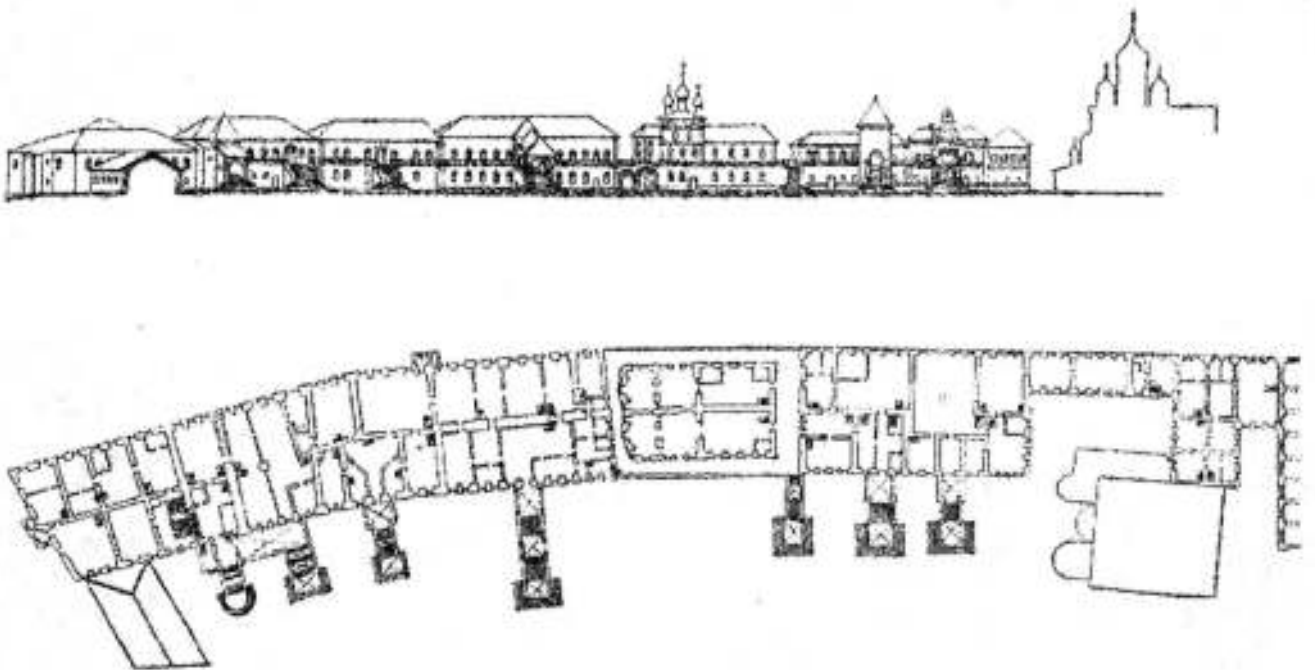


Fig. 80. *I prikazy nel Cremlino a Mosca*, prospetto e pianta (Lisaeviç 1986)



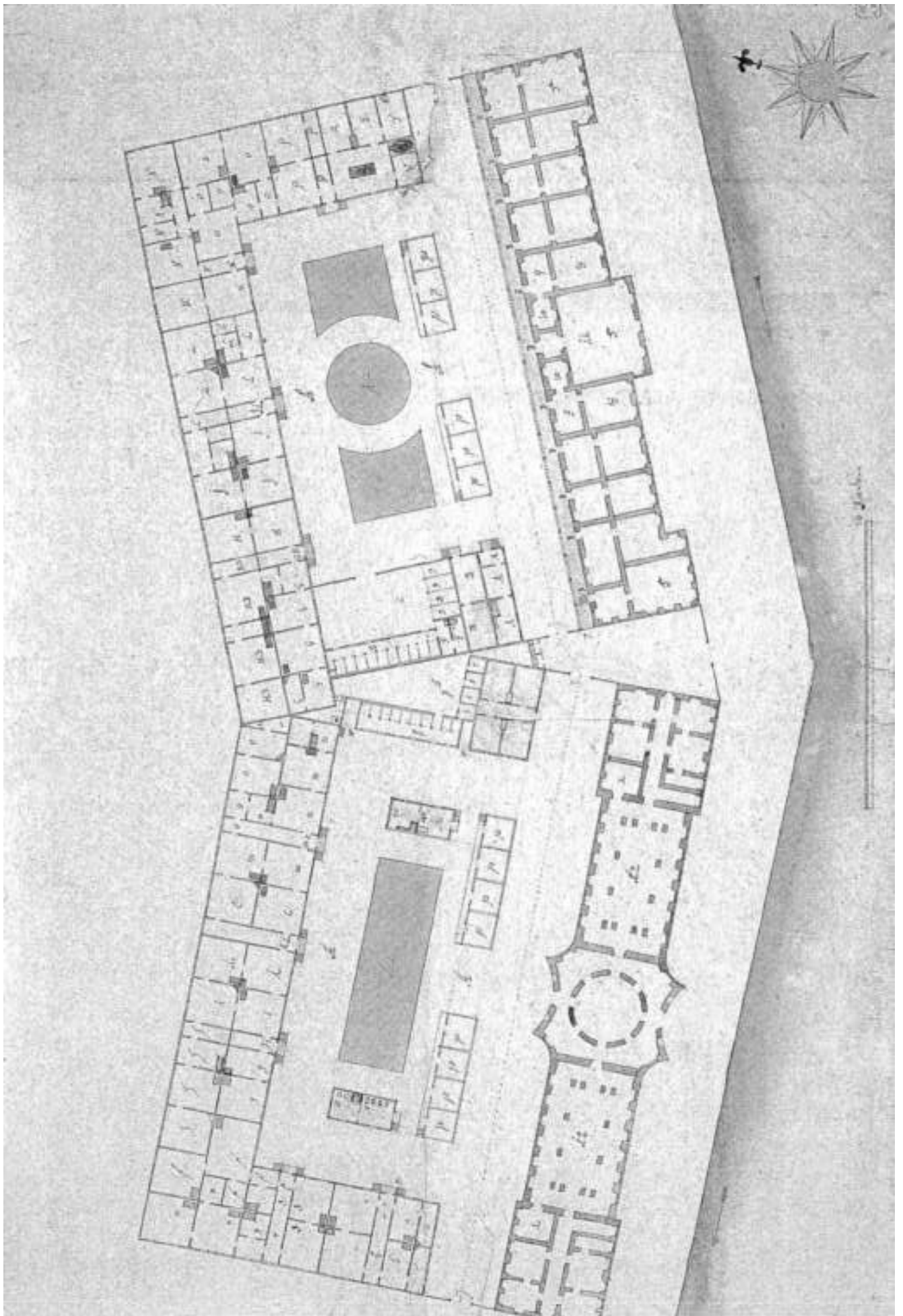


Fig. 81. Domenico Trezzini (?), *Progetto per gli annessi in legno all'Accademia delle scienze* (NIM RACH, N.° 17822)

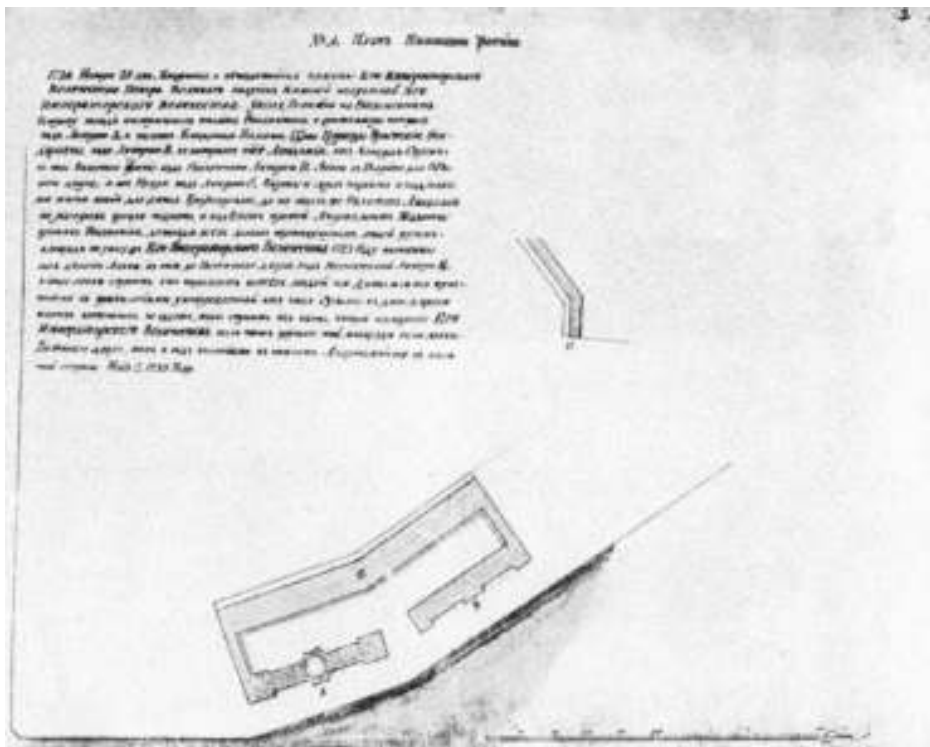


Fig. 82. Anonimo copista, *Copia del progetto di Domenico Trezzini per le case dei professori*, planimetria generale

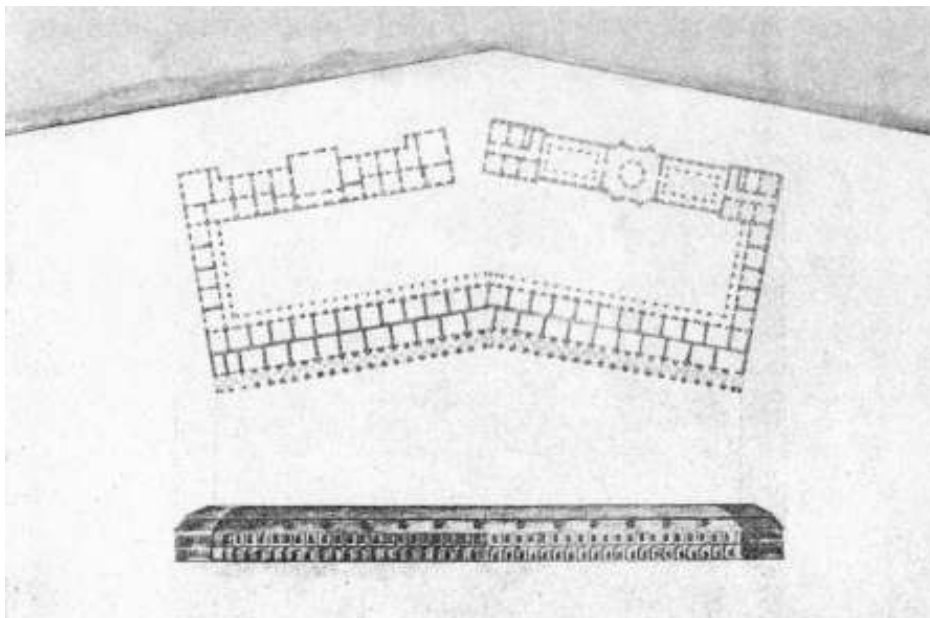


Fig. 83. Anonimo, *Copia del progetto di Domenico Trezzini per le case dei professori*, pianta e prospetto, 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 1)

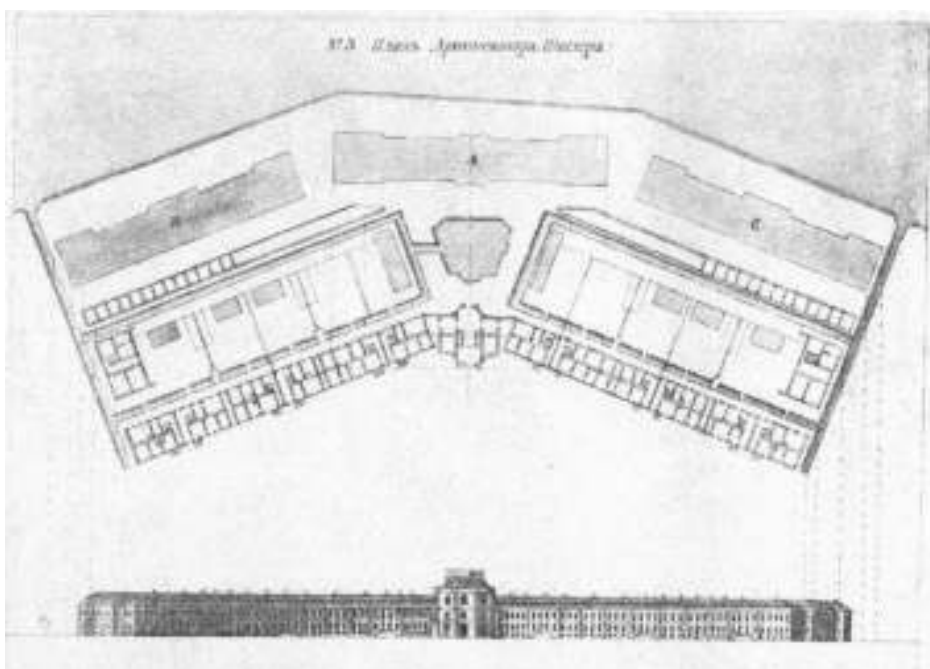


Fig. 84. Anonimo, *Copia del progetto di Schumacher per le case dei professori*, 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 3)



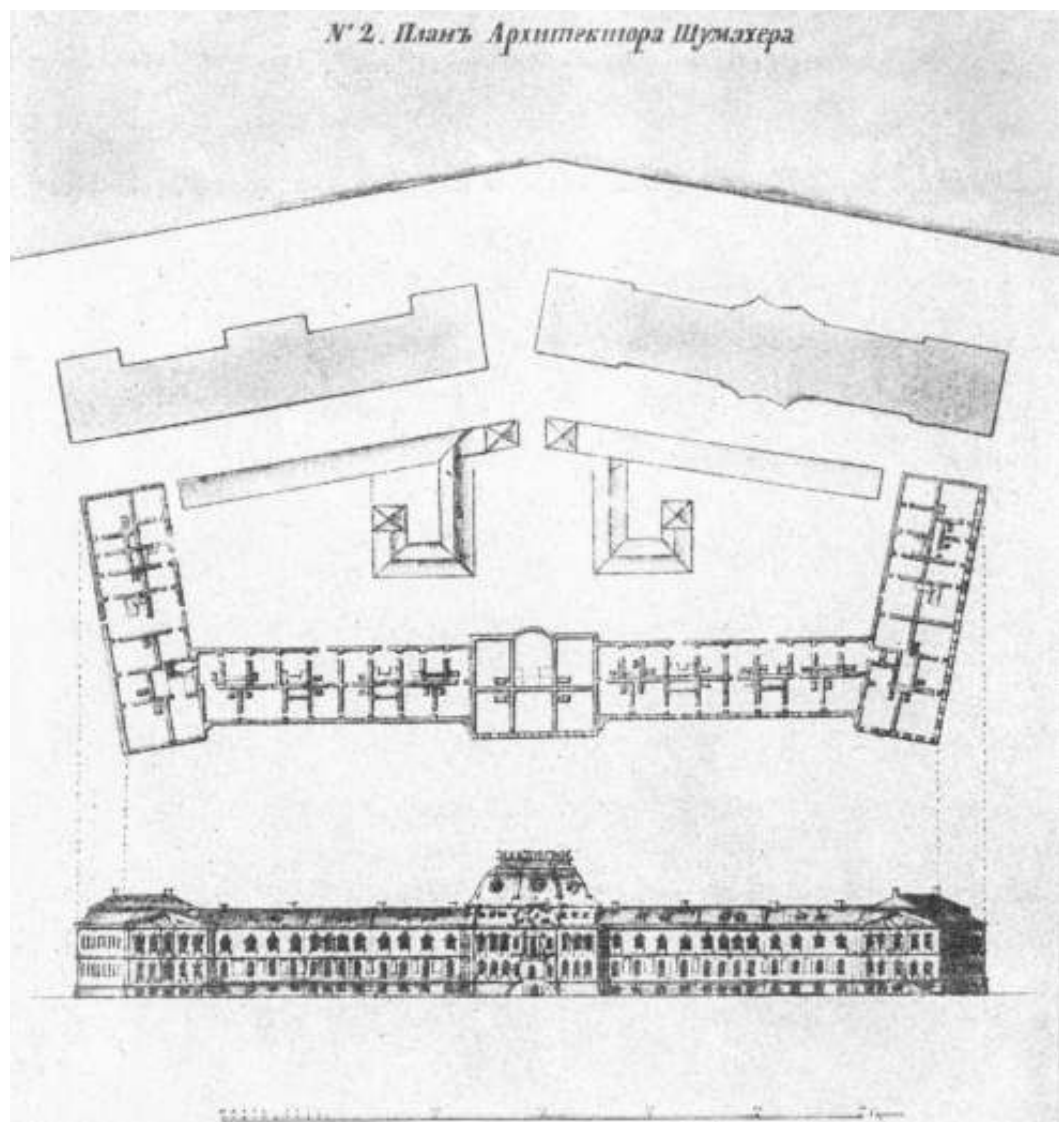


Fig. 85. Anonimo, *Copia del progetto di Schesler per le case dei professori*, 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 4)

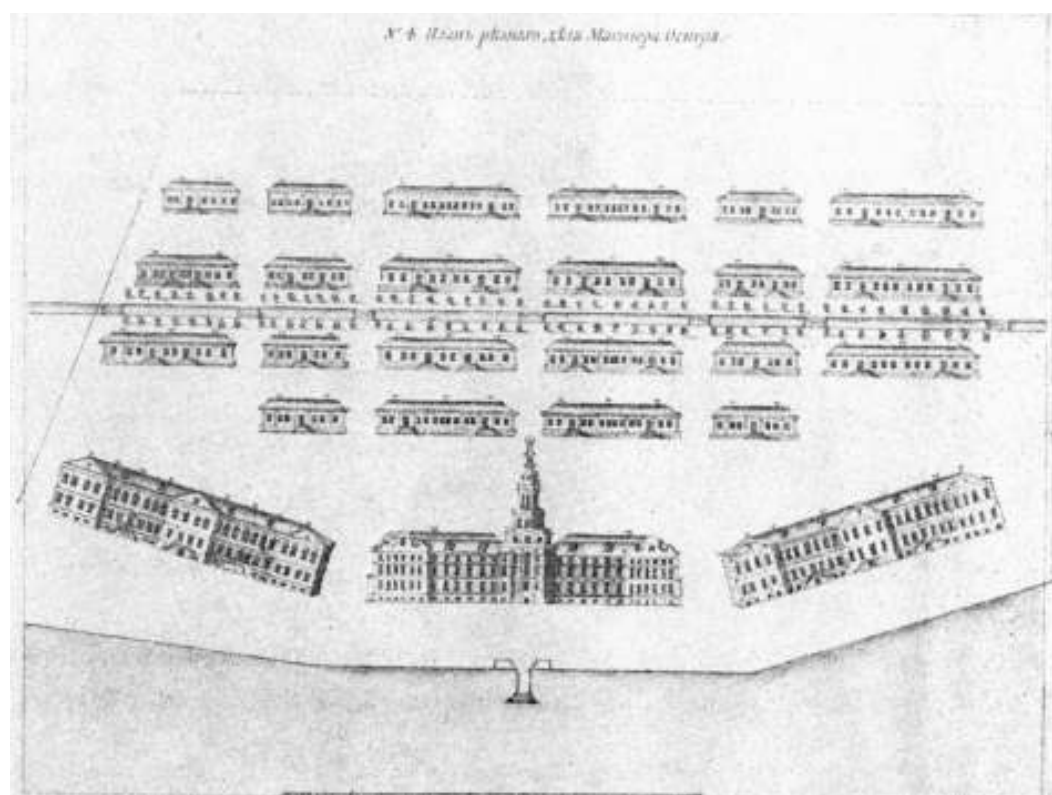
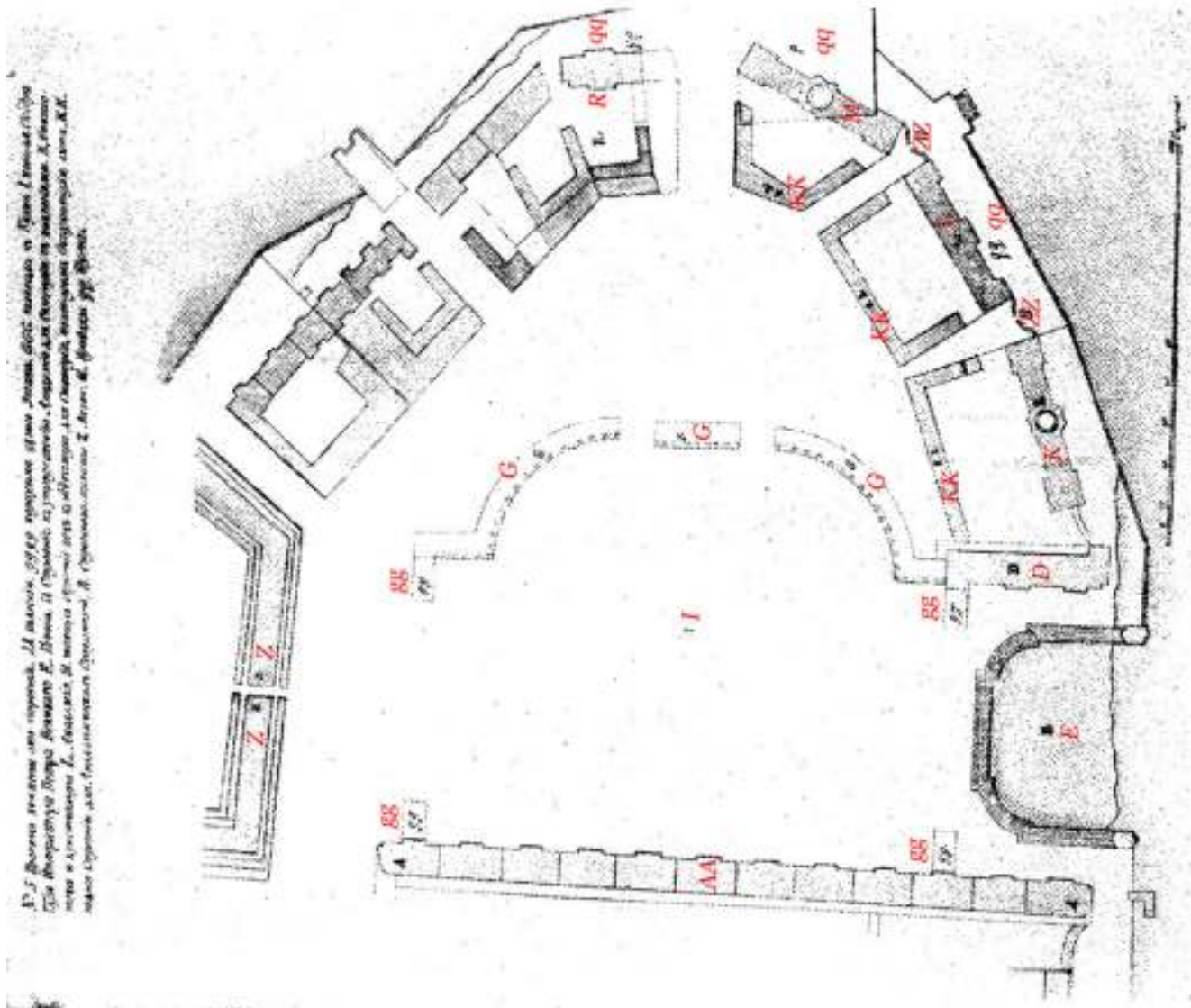


Fig. 86. Anonimo, *Copia del progetto di Osner per le case dei professori*, 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 5)



N.º 5. Progetto della Commissione delle costruzioni:

- AA.** Collegi;
- gggg.** Guardiola a un piano;
- GGG.** Colonnata verso la borsa;
- I.** Statua equestre del Sovrano Imperatore Pietro il Grande;
- E.** Darsena;
- D.** Costruzione ad uso dell'Accademia per la simmetria con i Collegi;
- K.** Biblioteca e *kunstkammer*;
- L.** Accademia;
- M.** Costruzione tale alla *Kunstkamera* per la simmetria sulla quale essere l'osservatorio;
- KK.** Edificio delle costruzioni per gli inservienti accademici;
- R.** Palazzo Stroganov;
- Z.** Botteghe;
- ZZ.** Transitì;
- qq.** Riva.

В. Г. Проект комиссия для строения. М. планов. 1746. Проект строения здания комиссионной комиссии в Санкт-Петербурге. Для строения здания комиссии. В. Дворец. И. Статуя. К. Библиотека. Л. Академия. М. Камера. N. Овчарня. R. Строгановский дворец. Z. Магазины. ZZ. Проходы. qq. Ряд.

Fig. 87. Anonimo, *Copia del progetto della Commissione per la costruzione di Pietroburgo*, 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 6)



## Capitolo secondo

**Pietro il Grande collezionista**

L'interesse di Pietro il Grande verso il collezionismo nacque ancora nella giovinezza. Sebbene la maggior parte degli storici faccia risalire i primi acquisti di oggetti da collezione alla Grande Ambasceria, il lungo viaggio che tra il marzo del 1697 e l'agosto del 1698 portò lo zar non solo in Olanda e in Inghilterra ma anche in Polonia, in Austria e in molti stati Germanici tra cui il Brandeburgo e la Sassonia, sono state rintracciate alcune testimonianze anche precedenti. A partire da questo periodo Pietro il Grande cominciò a collezionare oggetti praticamente d'ogni tipo o quasi, con i più svariati interessi. Quando circa vent'anni più tardi, nel 1718, egli ordinò l'erezione della *Kunstkamera*, un edificio appositamente progettato per esporre parte delle sue raccolte, queste avevano già raggiunto una dimensione tale che non era più possibile contenerle nei vari palazzi e padiglioni imperiali. Pietro il Grande però, morto il 28 gennaio 1725, non fece in tempo a vedere terminato questo progetto: il nuovo edificio fu completato in tutte le sue parti solamente nel 1734, mentre i primi reperti furono qui trasportati già dal 1727. Per più di trent'anni quindi, il tempo trascorso dai primi acquisti al completamento della *Kunstkamera*, le collezioni furono arrangiate in diverse sistemazioni temporanee prima a Mosca e solo successivamente, con il trasferimento della corte tra il 1712 ed il 1714, a Pietroburgo.

L'approccio con cui Pietro il Grande si avvicinò al collezionismo – e ciò risulta chiaro già dai primi acquisti effettuati in Europa durante la Grande Ambasceria – fu senza dubbio del tutto nuovo per la Moscovia della fine del secolo XVII. Tuttavia tale pratica, quella del collezionismo, non era del tutto estranea alla Russia pre-petrina. Lo stesso Pietro aveva ereditato dai suoi predecessori l'Armeria (*Oružejnaja Palata*, letteralmente “Stanza delle Armi”), entro la quale s'erano accumulati una gran quantità di oggetti preziosi e curiosi, per la maggior parte frutto di doni diplomatici di ambascerie straniere. Il collezionismo non era quindi sconosciuto agli zar moscoviti, tanto meno lo era alla Chiesa, i cui monasteri erano ricchi di collezioni di vario tipo, o ancora ad alcuni aristocratici dal gusto marcatamente progressista. Il collezionismo della Russia pre-petrina è un argomento assai complesso, certamente ricco di interesse e che, almeno apparentemente, presenta alcuni caratteri peculiari rispetto a quello europeo. Tuttavia è un campo di studio ancora troppo poco sviluppato per poter gettare le basi di un discorso che configuri l'apporto petrino.<sup>1</sup>

Per lungo tempo in Russia gli oggetti artistici non furono considerati degni di essere conservati alla stregua delle memorie storiche o dei reperti di scienze naturali, i quali, similmente a ciò che avvenne in Europa, si cominciarono ad accumulare nelle chiese, nei monasteri e nelle stanze del tesoro prima dei principi, poi degli zar. I potentissimi monasteri ebbero nella Russia pre-petrina un ruolo affatto particolare nell'evoluzione della storia del paese e ciò si riflesse anche nelle loro collezioni. Le potenti mura da cui erano solitamente cinti facevano di questi luoghi i posti più sicuri ove custodire non solo le reliquie religiose ma anche memorie e cimeli appartenenti agli zar, nonché preziosi di privati cittadini, oltre naturalmente alle ricchissime biblioteche. Chiese e monasteri

<sup>1</sup> Si veda il capitolo primo “Il collezionismo di oggetti storici e di scienze naturali in Russia fino all'inizio del secolo XVIII” in T.V. Stanjukovič, *Kunstkamera Peterburgskoj Akademii Nauk* [La *Kunstkamera* dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo], Nauka, Mosca-Leningrado 1953, pp. 7-18.

custodivano, in qualche caso, anche opere d'arte, com'è testimoniato dalla Cattedrale dell'Assunzione a Mosca, nel cui tesoro furono raccolte sculture e pitture di varia provenienza e datazione.<sup>2</sup>

La grande ricchezza delle strutture ecclesiastiche portò Pietro il Grande a emanare uno speciale *ukaz* nel 1722, in cui si ordinava di inviare al Sinodo da tutte le chiese e dai monasteri icone, monete e vestiti affinché fossero esaminati “a causa della loro gran lunga vecchiezza e curiosità”.<sup>3</sup> Il processo così messo in moto da Pietro il Grande proseguì per tutto il secolo XVIII e XIX.<sup>4</sup>

Le prime collezioni secolari in Moscovia furono certamente quelle degli zar. Le più antiche testimonianze in questo senso risalgono al secolo XVI, con più precisione al regno di Ivan IV il Terribile. Costui fu infatti un grande appassionato di minerali di cui possedeva pure una propria collezione.<sup>5</sup> Tali oggetti furono custoditi presumibilmente nel *kazna*, il suo tesoro personale nei suoi appartamenti nel Cremlino, ove si sarebbero trovati anche una biblioteca<sup>6</sup> e pure degli orecchini d'oro greci e un reliquiario d'argento (fig. 1) preso dallo zar durante l'attacco alla città di Dorpat, in Livonia – oggetti, questi ultimi due, portati da Pietro il Grande a Pietroburgo ed in seguito esposti nella *Kunstkamera*.<sup>7</sup> Quasi un secolo dopo lo zar Aleksej Michajlovič, il padre di Pietro il Grande, collezionò rarità naturali, strumenti scientifici ed una quantità di doni diplomatici sino ad allora sconosciuta ai suoi predecessori.<sup>8</sup>

Non fu però solamente la quantità degli oggetti che distinse le raccolte dei due sovrani ma anche la loro sensibilità collezionistica affatto diversa. Ivan raccoglieva oggetti unicamente per la loro preziosità oppure minerali in relazione alle pratiche magiche e alchemiche che era solito sperimentare;<sup>9</sup> Aleksej, di contro, fu invece mosso da un indubbio interesse conoscitivo e, per quanto primordiale, scientifico: egli infatti si dichiarò disposto a pagare la somma di 100 *černovcy* a colui che sarebbe stato capace di dimostrargli inconfutabilmente che la zanna donatagli di “unicorno marino”, in realtà un dente di narvalo, appartenesse ad un mammifero marino.<sup>10</sup> Tra i doni diplomatici dell'ambasciata olandese del 1644, comprendenti rarità delle Indie Orientali, quelli mandati nel 1647 da Cristina di Svezia, tra i quali la serie delle scodelle rappresentanti i dodici mesi dell'anno eseguite a Norimberga, e quelli ancora tributati dal re svedese Carlo X nel 1655 e nel 1662, l'Armeria durante il regno di Aleksej Michajlovič si popolò di vestiti, armi ed altri equipaggiamenti, mappamondi, “tubi ottici”, vale a dire telescopi, “conchiglie veneziane” e “conchiglie del mar bianco”.<sup>11</sup>

Per trovare traccia del collezionismo privato nella storia russa si deve attendere sin verso la fine del secolo XVII. Probabilmente spinti all'emulazione di quanto stava timidamente facendo lo zar Aleksej, alcuni dei più progressisti aristocratici lo seguirono nelle pratiche collezionistiche. Ancora una volta non esistono studi su tale argomento ma i nomi che si fanno generalmente sono quelli di F.A. Golovin per le sue collezioni archeologiche, di A.C. Matveev e di V.V. Golicyyn per le gallerie di quadri.<sup>12</sup> La generazione successiva a costoro sarà già quella dei compagni d'armi e dei collaboratori di Pietro il Grande: Dmitrij Golicyyn, Jacob Bruce, il principe Matvej Gagarin e il

<sup>2</sup> Stanjukovič 1953, pp. 8-9.

<sup>3</sup> PSZ, vol. VI, N.° 3888, p. 485.

<sup>4</sup> Stanjukovič 1953, p. 9, n. 6.

<sup>5</sup> O.Ja. Neverov, “Gosudarev kabinet” Petra I i peterburgskaja Kunstkamera [“Il gabinetto del sovrano” di Pietro I e la Kunstkamera di Pietroburgo], in *Osnovatel'ja Peterburga [Omaggio al fondatore di Pietroburgo]*, Catalogo della mostra, Museo di Stato dell'Ermitage, 31 maggio – 31 agosto 2003, Slavia, San Pietroburgo 2003, p. 200.

<sup>6</sup> I. de Madariaga, *Ivan il Terribile*, Einaudi, Torino 2006 (ed. orig. *Ivan the Terrible*, 2005), pp. 65-66.

<sup>7</sup> O.Ja. Neverov, “Gosudarev kabinet” i Kunstkamera Petra I [Il “Gabinetto del sovrano” e la kunstkammer di Pietro I], in *Iz kollekcii petrovskoj Kunstkamery [Dalla collezione della Kunstkamera petrina]*, a cura di O.Ja. Neverov, Catalogo della mostra, Museo di Stato dell'Ermitage, San Pietroburgo 1992, p. 3.

<sup>8</sup> Neverov 2003, p. 200-202.

<sup>9</sup> de Madariaga 2006, p. 417.

<sup>10</sup> Neverov 1992, p. 3.

<sup>11</sup> Neverov 2003, p. 202.

<sup>12</sup> Stanjukovič 1953, p. 11.



favorito Aleksandr D. Menšikov.<sup>13</sup> Fra i primi collezionisti privati della Russia un ruolo particolare spetta certamente al principe Vasilij V. Golicyyn, raffinato favorito della *zarevna* Sof'ja, amante sia dell'arte che delle antichità. Dopo la sua caduta in disgrazia, seguita alla chiusura in convento di Sof'ja, fu lo stesso Pietro il Grande a decretare che dalla casa di Golicyyn fossero trasportate nell'Armeria “dodici persone tedesche in cornici rotonde intagliate e dorate”.<sup>14</sup>

Come ha correttamente evidenziato Oleg Ja. Neverov, le collezioni dell'Armeria nel periodo di Aleksej, nonostante esse si composero dei medesimi oggetti che “erano al centro dell'attenzione dei raccoglitori occidentali”, non furono certo simili alle raccolte dei monarchi europei, “del genere delle *Grünes Gevölbe* di Dresda formate da Augusto il Forte”.<sup>15</sup> In sostanza l'Armeria, nonostante Tamara Stanjukovič ne abbia voluto vedere un primo “museo di storia nazionale”,<sup>16</sup> dovette apparire in realtà del tutto simile alle prime *schatzkammern* dei principi tedeschi.<sup>17</sup> Queste raccolte furono certamente fondamentali anche per la prima educazione di Pietro il Grande. Vi sono infatti alcune testimonianze delle visite che Pietro effettuò ancora bambino ai globi terrestri raccolti da suo padre Aleksej e conservati nel Cremlino, in seguito alle quali nel 1692 ne furono ordinati di nuovi dall'estero.<sup>18</sup> Pietro conosceva bene le raccolte della Stanze delle Armi e infatti ne seppe attingere a dovere al momento del trasporto dei pezzi migliori a Pietroburgo.

Nonostante questi due globi ordinati nel 1692 per l'educazione del giovane zar, la maggior parte degli acquisti effettuati a spese dello stato – quindi registrati nelle “ordinanze di palazzo” – per Pietro tra il 1682 ed il 1695 assecondarono la sua passione per la guerra: pugnali, archi e fucili sono segnalati in grande quantità. Tuttavia la loro varietà e rarità – “archi turchi”, “un arco di ossa di bufalo”, “un arco bucaro”, fucili con decorazioni e iscrizioni moraleggianti, “una sciabola egiziana”<sup>19</sup> – indica un interesse per le armi che andava ben al di là del loro utilizzo strumentale e che, in un certo senso, aveva già dei risvolti collezionistici.

In ogni caso è solo durante la Grande Ambasceria<sup>20</sup>, come s'è già accennato, che Pietro il Grande poté dare pienamente sfogo a quelle passioni e curiosità che lo spinsero a effettuare i primi massicci acquisti di oggetti da collezione. Questo lungo viaggio che portò non meno di trecento russi in giro per l'Europa, molti dei quali furono in seguito tra i più stretti collaboratori dello zar, è stato abbondantemente studiato dagli storici, anche incrociando le fonti russe e quelle straniere. Oltre a diversi diari di viaggio ufficiali e a resoconti e memorie non ufficiali, numerose sono le testimonianze della Grande Ambasceria, distante notevole interesse fra i contemporanei, nelle fonti europee. Del resto, a tutt'oggi, il viaggio intrapreso da parte di un sovrano che, deciso ad ammodernare il suo lontano e barbaro paese, si recò a vedere di persona la moderna Europa desta l'interesse, se non la viva ammirazione, di molti storici e studiosi occidentali, presso i quali, sovente a prezzo di notevoli imprecisioni e semplificazioni, è presto divenuto paradigma dell'allargamento

<sup>13</sup> L. Vichrova, *Častnye kollekcii petrovskogo vremeni* [Le collezioni private del tempo petrino], in “Pinakoteka = Pinakotéké”, N.° 24-25, 2007, pp. 106-108.

<sup>14</sup> Neverov 2003, p. 202.

<sup>15</sup> Neverov 2003, p. 202.

<sup>16</sup> Stanjukovič 1953, p. 10.

<sup>17</sup> Sull'argomento si veda K. Pomian, *Tra il visibile e l'invisibile: la collezione*, in K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989 (ed. orig. *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIII siècle*, Gallimard, Paris 1987), pp. 27-29.

<sup>18</sup> N.K. Fomenko, *Rukopisnyj globus Blau* [Il globo manoscritto di Blaue], in *Bol'soj globy Blau. Issledovanie i restavracija* [Il grande globo di Blaue. La ricerca e il restauro], a cura di R.A. Turiščeva, Trudy Gosudarstvennogo Istoričeskogo Muzeja, N.° 149, Mosca 2006, p. 5.

<sup>19</sup> Stanjukovič 1953, p. 13.

<sup>20</sup> D.Ju. Gusevič, I.D. Gusevič, *Velikoe Posol'stvo* [La Grande Ambasceria], Feniks, San Pietroburgo 2003; V.F. Levnison-Lessing, *Pervoe putešestvie Petra I za granicu* [Il primo viaggio di Pietro I oltre confine], in *Russkoe iskusstvo barokko. Materialy i issledovanija* [L'arte russa del barocco. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Nauka, Mosca 1977, pp. 5-36; N.A. Baklanova, *Velikoe posol'stvo za granicej v 1697-1698 gg. (Ego žizn' i byt po prichodo-raschodnym knigam posol'stva)* [La grande ambasceria oltre confine negli anni 1697-1698. (La sua vita e quotidianità secondo i libri delle entrate e delle uscite dell'ambascieria)], in *Petr Velikij: sbornik statej* [Pietro il Grande: raccolta di articoli], a cura di A.I. Andreev, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1947, pp. 3 e sgg.

di orizzonti che, a partire dalla prima epoca moderna, continua tutt'oggi.<sup>21</sup> Nelle righe che seguono, i dati relativi alla Grande Ambasceria sono stati desunti dalla sola letteratura secondaria.<sup>22</sup>

Tornando agli acquisti, effettuati da Pietro il Grande durante la Grande Ambasceria, v'è da rilevare il non pieno accordo degli storici dell'arte e del collezionismo circa la natura di questi acquisti. Da un lato v'è chi, come Sergej O. Androsov,<sup>23</sup> ritiene che non si possano documentare con certezza acquisti di opere d'arte durante la Grande Ambasceria ma solo di curiosità o reperti di storia naturale; dall'altro Oleg Ja. Neverov scrive che “nelle carte della Grande Ambasceria si menzionano vasi, ‘persone d'argilla’ [statue] ed altri acquisti archeologici”<sup>24</sup> o ancora N.A. Baklanova, la quale affermò che già da Narva, cioè ancora all'inizio del lungo viaggio, furono mandati a Mosca “una gran quantità di cose di vario genere fatte ad arte”.<sup>25</sup> Gli ultimi due si rifanno però, riportandone anche delle citazioni, non direttamente ai documenti ma alla cronistoria di I.I. Golikov, *Dejanija Petra Velikogo* [La persona di Pietro il Grande].<sup>26</sup> V'è poi chi ritiene semplicemente che, sebbene non si abbiano ancora oggi abbastanza informazioni, “gli acquisti dei quadri e di altre cose artistiche, e non solo di *naturalia* e *curiosa*, accaddero anche nel periodo del primo viaggio oltre confine di Pietro I”.<sup>27</sup>

In effetti i riferimenti agli acquisti di opere o oggetti artistici sono piuttosto sibillini e, d'altro canto, si deve valutare criticamente quanto scritto nei registri degli acquisti della Grande Ambasceria, sui quali gli storici basano la loro analisi. Dopotutto lo stesso concetto di opera d'arte era tutt'altro che chiaro ai moscoviti di allora, ai quali, secondo una testimonianza del viaggiatore olandese Nicolaas Witsen, “non piace nulla come l'argento e l'oro puri senza nessuna lavorazione artistica [...] Da loro generalmente si assegna più importanza al peso che alla lavorazione artistica [...] i russi non comprendono nulla di arte”.<sup>28</sup> Così i cenni nei registri a oggetti d'arte o “fatti ad arte” potrebbero riferirsi a vere e proprie opere d'arte quanto piuttosto a preziosi o a manufatti artigianali.

Dopotutto anche l'interpretazione più diffusa tra i biografi e gli studiosi di Pietro il Grande vorrebbe, durante la Grande Ambasceria, uno zar tutto pressato dall'ansia di colmare nel più breve

<sup>21</sup> Si veda a titolo di esempio G. Curcio, *La città del Settecento*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 43-46.

<sup>22</sup> Il più recente lavoro che contempli fonti russe ed europee e che analizzi tutti gli aspetti di una qualche importanza della Grande Ambasceria è D.Ju. Gusevič, I.D. Gusevič, *Velikoe Posol'stvo* [La Grande Ambasceria], Feniks, San Pietroburgo 2003. Tuttavia questo studio, nel suo tentativo di dare un compendio da tutti i punti di vista, non entra più di tanto nello specifico dei singoli aspetti; così per un'analisi specialistica dell'importanza della Grande Ambasceria per la formazione della mentalità artistica e collezionistica di Pietro il Grande ci si deve riferire ancora al fondamentale V.F. Levnison-Lessing, *Pervoe putešestvie Petra I za granicu* [Il primo viaggio di Pietro I oltre confine], in *Russkoe iskusstvo barokko. Materialy i issledovanija* [L'arte russa del barocco. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Nauka, Mosca 1977, pp. 5-36. Si segnalano anche N.A. Baklanova, *Velikoe posol'stvo za granicej v 1697-1698 gg. (Ego žizn' i byt po prichodo-raschodnym knigam posol'stva)* [La grande ambasceria oltre confine negli anni 1697-1698. (La sua vita e quotidianità secondo i libri delle entrate e delle uscite dell'ambascieria)], in *Petr Velikij: sbornik statej* [Pietro il Grande: raccolta di articoli], a cura di A.I. Andreev, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1947, pp. 3 e sgg. e A.I. Andreev, *Petro Velikij v Anglii v 1698 godu* [Pietro il Grande in Inghilterra nel 1698], in *Ivi*, p. 63 e sgg.

<sup>23</sup> Riferito da Sergej O. Androsov al sottoscritto durante un colloquio tenutosi presso la Biblioteca dell'Ermitage, San Pietroburgo, il 29 gennaio 2008.

<sup>24</sup> O.Ja. Neverov, “Gosudarev kabinet” *Petra I i peterburgskaja Kunstkamera* [“Il gabinetto del sovrano” di Pietro I e la Kunstkamera di Pietroburgo], in *Osnovatel'ja Peterburga* [Omaggio al fondatore di Pietroburgo], Catalogo della mostra, Museo di Stato dell'Ermitage, 31 maggio – 31 agosto 2003, Slavia, San Pietroburgo 2003, p. 202.

<sup>25</sup> Baklanova 1947, p. 20.

<sup>26</sup> I.I. Golikov, *Dejanija Petra Veikogo, mudrago preobrazitelja Rossii, sobranija iz dostovernych istočnikov e raspoložennyja po godam, sočinenie I.I. Golikova* [La persona di Pietro il Grande, sapiente riformatore della Russia, raccolta da fonti attendibili e sistemata secondo l'anno, opera di I.I. Golikov], Mosca 1788-89. In particolare si veda il vol. IV, p. 191.

<sup>27</sup> A.G. Pobedinskaja, *Gollandskie kartiny iz kollekcii Kunstkamery* [Quadri olandesi dalla collezione della Kunstkamera], in *Iz istorii petrovskich kollekcij. Sbornik naučnych trudov* [Per la storia delle collezioni petrine. Raccolta di atti scientifici], a cura di N.V. Kaljazina, San Pietroburgo 2000, p. 161.

<sup>28</sup> N. Witsen, *Noord und Oost Tartarie, Ofte Bondigh Ontwerp van eenige dier landen en volken, zo als voormaels bekent zyn geweest [...]*, Amsterdam 1692. Citato in Neverov 2003, p. 200.



tempo possibile, tramite la comprensione e l'importazione del sapere tecnico e pratico, quel dislivello che separava gli stati dell'Europa Moderna dall'arretrata Moscovia. Non vi fu tempo quindi per interessarsi a cose superflue quali l'arte o, come hanno sostenuto alcuni più semplicemente, allo stesso Pietro allora non importò nulla dell'arte. Il re inglese Guglielmo III, che si premurò di mostrare a Pietro la residenza di Kensington Palace appena ristrutturata da Christopher Wren e la nuova ala di Hampton Court, sostenne che lo zar fosse in realtà "interessato soltanto alle navi e alla navigazione e che fosse piuttosto indifferente verso le bellezze naturali, i bellissimi edifici e i parchi".<sup>29</sup> Proprio durante la visita a Kensington Palace pare che Pietro il Grande non degnò di uno sguardo i quadri ma piuttosto si soffermò con ammirazione su di un camino, sulla cui cappa era montato un meccanismo in grado di indicare la direzione del vento (fig. 2).<sup>30</sup> In effetti Pietro, più che essere completamente indifferente all'arte, fu interessato – e in certi casi fortemente – dai suoi risvolti più pratici, come dimostrano le lezioni di incisione impartitegli da Adriaan Schönebeck ad Amsterdam, quelle di architettura militare fatte dal celebre Minno van Coehorn a Delft e l'incontro con l'architetto Simon Schynvoet.<sup>31</sup> Il massiccio impiego, una volta ritornato dal suo viaggio, di queste arti apprese sotto la guida dei maestri europei, sapientemente piegate ai propri scopi politici e militari, confermerebbe l'interesse spiccatamente strumentale dello zar verso le arti.

Ben pochi furono quindi gli spazi lasciati, durante la Grande Ambasceria, al superfluo. Anche le arti, qualora interessassero Pietro il Grande, lo fecero solamente nei loro risvolti più pratici e utili agli scopi che egli s'era allora prefisso, primo fra tutti la futura guerra contro la Svezia. Tuttavia si deve render conto che gli interessi di Pietro non furono completamente assorbiti dai risvolti militari che arti e mestieri potevano avere. L'interesse per la medicina, ad esempio, ebbe chiaramente una diretta utilità per l'esercito ma portò lo zar anche a contatto con l'anatomia: ad Amsterdam presso il dottor Ruysch ma pure nel teatro anatomico di Leida; infine a Delft, dove Pietro incontrò Anton von Leeuwenhoek che, per mezzo di un microscopio di sua invenzione, dimostrò allo zar la circolazione del sangue in un pesce.<sup>32</sup> Accanto alle lezioni di bombardamento prese da Pietro a Königsberg, lezioni che gli valsero anche uno speciale diploma,<sup>33</sup> lo zar studiò anche la pirotecnica, arte ad uso non strettamente militare ma assai utile da un punto di vista propagandistico<sup>34</sup> – non ci saranno più vittorie militari o importanti ricorrenze festeggiate senza dei fuochi d'artificio densi di simbologie. Del resto Pietro aveva già chiaro il ruolo cruciale della propaganda quando, sotto la guida di Schönebeck, preparò un acquaforte sulla base di un suo stesso disegno: un'allegoria del "trionfo del cristianesimo sul musulmanesimo" (fig. 3).<sup>35</sup>

Per dar conto dei numerosi acquisti riportati nelle cronache, nei diari e nei registri della Grande Ambasceria la Stanjukovič li ha divisi in tre classi principali:

- 1) la letteratura scientifica di tutti i saperi settoriali (anatomia, matematica, geografia, costruzione delle navi e altro);
- 2) diversi apparecchi e strumenti, i quali sono generalmente riportati sommariamente ma qualche volta anche si precisarono ("un piccolo globo" [...] "strumenti di ingegneria e artiglieria", compassi, pergamene e tavoli per disegnatori, strumenti medici e chirurgici e così via);
- e 3) differenti rarità, prima di tutto rarità del mondo della natura: "un mostro marino *korkodil* [coccodrillo] e un pesce marino *svertfiš* [swertfish]", "frutti marini comprati nella corte *Ostinskij* [nel quartier generale della Compagnia delle Indie Orientali]",

<sup>29</sup> L. Hughes, *Pietro il Grande*, Einaudi, Torino 2003 (ed. orig. *Peter the Great*, 2002), p. 63.

<sup>30</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 26, ritiene che l'episodio avvenne invece a Buckingham Palace, costruito però solamente a partire dal 1702. Al contrario, E. Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia*, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 69-70, cita la residenza di Kensington Palace ma descrive l'oggetto dell'ammirazione di Pietro il Grande come una semplice "rosa dei venti".

<sup>31</sup> E. Schuyler, *Peter the Great, Emperor of Russia: a study of historical biography*, 2 voll., New York 1884, vol. I, pp. 295-296; Levinson-Lessing 1977, pp. 18-19.

<sup>32</sup> Levinson-Lessing 1977, pp. 11-12; Gusevič/Gusevič 2003, pp. 62-63.

<sup>33</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 52.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>35</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 18, 28; Gusevič/Gusevič 2003, p. 65-66.

“conchiglie”, bestie vive (diverse scimmie, pappagalli) e vasi di vetro nei quali si trovano diverse cose portate dalla corte *Ostinskij*”.<sup>36</sup>

La Grande Ambasceria costituisce un passo fondamentale nella formazione e nell’evoluzione della cultura collezionistica di Pietro il Grande non solo per i suoi acquisti ma anche perché, durante questo viaggio, lo zar poté per la prima volta confrontarsi con il collezionismo di stampo europeo.

Già a Libau, odierna Liepaja, Pietro il Grande il 28 aprile 1697 scrisse ad Andej Vinius, olandese impiegato come funzionario nel *Prikaz* della Farmacia a Mosca, a proposito di alcune rarità viste nella farmacia della città:

Qui io vidi una meraviglia che presso di noi chiamerebbero una menzogna: presso alcune persone nella farmacia c’è una salamandra in un recipiente di vetro, nello spirito, la quale io estrassi e in mano la tenni: parola per parola è così, come scrivo.<sup>37</sup>

Quella di Libau fu forse la prima grande raccolta di materiali di storia naturale vista dallo zar.<sup>38</sup> Tuttavia lo stralcio sopra citato rimane l’unica testimonianza diretta, assieme ad un’altra lettera indirizzata a Vinius, dell’interesse di Pietro il Grande per le rarità naturali. Da questo momento in poi molte saranno le visite a gabinetti, *kunstkammern* e raccolte d’ogni genere, in alcuni casi traspare dalle fonti l’avidità e l’attenzione con cui lo zar esaminava questi luoghi ma Pietro il Grande non ne accennò più nelle sue lettere.

Dopo il soggiorno a Königsberg, che permise a Pietro di vedere la residenza di campagna dell’elettore del Brandeburgo,<sup>39</sup> l’ambasciata perse l’occasione di visitare le raccolte della *kunstkammer* di Berlino dell’elettore, passando per la città senza fermarsi. Probabilmente lo zar non era al corrente dell’esistenza di una *kunstkammer* a Berlino ma già a Küstrin gli vennero mostrati degli antichi reperti naturali: “delle fette di pane, dell’avena e del vino [...] di cento settant’anni” ed un “grande bicchiere antico in argento e oro”.<sup>40</sup> A Magdeburgo poi, furono mostrate all’ambasciata delle antichità religiose almeno in due chiese della città, nelle quali i viaggiatori dimostrarono una certa attenzione anche per le opere d’arte medievali.<sup>41</sup>

La bramosia di visitare raccolte e collezioni esplose però in Olanda. Qui Pietro il Grande, guidato dal borgomastro di Amsterdam Nicolaas Witsen, esperto conoscitore della Moscovia e dei russi, poté visitare ogni sorta di collezione e di istituzione scientifica o educativa. Lo stesso Witsen, che dopo aver visitato la Russia aveva pubblicato il libro *Noord und Oost Tartarie*, possedeva una raccolta di rarità delle Indie Orientali, di antichità – alcune delle quali provenienti proprio dalle terre moscovite – e pure diversi modelli di navi e macchine.<sup>42</sup> Quindi fu la volta del celebre gabinetto dell’anatomista Frederik Ruysch, che comprendeva sì i famosi preparati anatomici ma pure erbari, esemplari di piante e fiori rari, conchiglie e ancora delle composizioni artistiche di scheletri e preparati anatomici che, per mezzo di scritte latine, palesavano i loro intenti moraleggianti.<sup>43</sup> A questi due importanti personaggi Pietro il Grande fu, evidentemente, particolarmente obbligato, dato che, una volta rientrato in patria, sebbene pressato dalla Guerra del Nord trovò il tempo per far

<sup>36</sup> Stanjukovič 1953, pp. 16-17.

<sup>37</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 7; citato anche in Neverov 1992, p. 2; Gusevič/Gusevič 2003, p. 101.

<sup>38</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 8.

<sup>39</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 8; Schuyler 1884, vol. I, p. 282.

<sup>40</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 9; Gusevič/Gusevič 2003, p. 101.

<sup>41</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 9.

<sup>42</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 101; Levinson-Lessing 1977, p. 17.

<sup>43</sup> Sulla visita di Pietro il Grande rimando a Levinson-Lessing 1977, pp. 10-11; 14-15; sulla collezione di Ruysch si veda invece A.B. Radzjum, *Anatomičeskaja kollekcija Fr. Rjujša* [La collezione anatomica di F. Ruysch], in *Petr I i Gollandija. Russko-gollandskie naučnye i chudožestvennye svjazy v epochu Petra Velikogo. Sbornik naučnych trudov* [Pietro I e l’Olanda. I contatti artistici e scientifici russo-olandesi all’epoca di Pietro il Grande. Raccolta di atti scientifici], a cura di N. Kopaneva, R. Kistemaker, A. Oferbek [Overbeeck], Evropejskij dom, San Pietroburgo 1997, pp. 90-113; A.M. Lëjendejk, “Po kogtjam uznajut l’va”. *Moralističeskoe značenie kollekcij Frederika Rjujša* [“A causa dell’artiglio conoscono il leone”. Il significato moralista delle collezioni di Friedrik Ruysch], in *Ivi*, pp. 114-126.



spedire ai due, come testimonia una lettera di Ruysch del luglio 1701, reperti e antichità dalla Russia.<sup>44</sup>

Ad Amsterdam Pietro il Grande visitò anche l'Orto Botanico, in seguito più volte visitato anche dagli altri membri dell'ambasciata, di cui rimane una dettagliata descrizione:

Di settembre nel giorno 7, i grandi e plenipotenziari ambasciatori con i propri preposti ad Amsterdam passeggiarono nel giardino, il quale giardino si chiama Hortus Medicus [*Gortus Medicus*] oppure giardino medicinale; quel giardino si costruisce da parte di tutta Amsterdam. In quel giardino c'è una grande quantità di alberi stranieri, e in particolare dall'India, alberi d'olivo, e di castagne, e di pomodori [*pomerancovyje*], e di cipressi, e di limoni [*cytrinovyje*] e altro, e pure molte erbe curative e dai diversi tipi; e sono organizzati là per alberi e erbe spazi considerevoli, e si portano nel tempo freddo in magazzini, e per le erbe sono fatti posti e stufe. Nella stessa casa del giardino e nel magazzino stanno molti contenitori di vetro, e arnie, e bicchieri, e in essi nello spirito ci sono meraviglie marine, in altri contenitori separatamente ci sono serpenti, coccodrilli, salamandre e molti altri. In quel giardino i grandi e plenipotenziari ambasciatori furono messi sotto la direzione del primo presidente e borgomastro di Amsterdam Nicolaas Witsen [*Nikolaj Vitcen*] [...].

Ancora ad Amsterdam è certa la visita di Pietro il Grande ad un altro famoso collezionista, il mercante Jakob de Wilde, immortalata da un'incisione presa dal vivo dalla moglie di quest'ultimo, Maria (fig. 4). In questa stampa sono raffigurati Pietro e de Wilde mentre, seduti ad un tavolo l'uno di fronte all'altro, osservano alcune statuette; attorno a loro il gabinetto si compone di scaffali con un gran numero di libri, due globi – probabilmente uno terrestre e uno celeste – e vari strumenti scientifici, altre statuette ed un monumento con sculture antiche. Più tardi, quando durante il suo secondo viaggio in Europa nel 1716 Pietro fu di nuovo ad Amsterdam, egli visiterà ancora il museo di de Wilde.<sup>45</sup> Non vi sono testimonianze invece di una visita dello zar alla collezione della Compagnia delle Indie Orientali, conservata nell'edificio del quartier generale, dove erano arrangiate le collezioni di armi cinesi e delle Indie Orientali, quadri e carte cinesi e una serie di sale decorate con piante rare. Il 14 (24) gennaio 1698 queste collezioni furono mostrate all'ambasciata senza Pietro, nel frattempo partito per l'Inghilterra, ma non c'è motivo di dubitare che allo zar, frequentante il quartier generale della Compagnia per poco meno di quattro mesi al fine di studiare la costruzione dei vascelli, queste sale e collezioni fossero già note.<sup>46</sup> Ancora più incerto è l'incontro, ipotizzato da V.F. Levinson-Lessing,<sup>47</sup> con l'antiquario e collezionista Nicolas Chevalier. Lo storico russo fu spinto in questa ipotesi poiché nel 1721 Johann D. Schumacher, bibliotecario dello zar, acquistò quello che egli stesso definì nel suo rapporto il “gabinetto noto a Sua Altezza Imperiale del signor Chevalier”.<sup>48</sup> Com'è stato ipotizzato più recentemente, è probabile che la visita a tale collezione non sia avvenuta durante la Grande Ambasciata quanto piuttosto nel viaggio del 1716-17.<sup>49</sup> Infine Pietro il Grande si recò anche, come già accennato, dall'architetto Simon Schynvoet, noto collezionista specializzato nella raccolta di conchiglie.<sup>50</sup>

Al di fuori di Amsterdam Pietro il Grande visitò collezioni e istituzioni scientifiche anche in altre importanti città dell'Olanda. A Leida lo zar poté prendere contatto con le strutture dell'università, come il giardino botanico e il teatro anatomico. Nel teatro anatomico Pietro il Grande assistette ad alcune dissezioni di cadaveri ma, con ogni probabilità, si soffermò anche sulle sue raccolte di scheletri e preparati anatomici che, secondo alcuni viaggiatori del tempo, rimanevano, assieme a quelle di Ruysch, insuperate. Oltre alle raccolte del teatro anatomico, nelle varie gallerie disposte nel giardino botanico lo zar poté vedere diverse collezioni di oggetti etnografici e archeologici. Si parla, per esempio, di armi e di altri oggetti cinesi, di mummie egiziane – forse le prime a essere esposte come oggetti museali –, di armi e oggetti della vita quotidiana dell'Africa e

<sup>44</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 13.

<sup>45</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 17; Gusevič/Gusevič 2003, p. 103.

<sup>46</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 102.

<sup>47</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 18.

<sup>48</sup> P.P. Pekarskij, *Nauka i literatura pri Petre Velikom: izledovanie* [Scienza e letteratura sotto Pietro il Grande: ricerca], 2 voll., San Pietroburgo 1862, vol. I, p. 554.

<sup>49</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 104.

<sup>50</sup> Levinson-Lessing 1977, pp. 18-19.

delle Indie Orientali, di calzature provenienti da Cina, Giappone, Siam e pure dalla Moscovia e ancora del modello di un palazzo moscovita.<sup>51</sup>

Dai primi di gennaio sino all'aprile del 1698 Pietro il Grande fu in Inghilterra, dove risiedette, assieme a un gruppo scelto dell'ambasciata, nella villa di Sayes Court, proprietà di John Evelyn. In quel periodo il padrone di casa non c'era ma il suo amministratore considerava gli ospiti russi "proprio disgustosi". Il conto di 350 sterline di danni parlerebbe da solo: pavimentazioni sventrate in casa, alberi e le piante distrutti in giardino.<sup>52</sup> Nonostante questo furore distruttivo, Pietro il Grande e i suoi poterono comunque apprezzare la residenza di Evelyn: il suo giardino era considerato una meraviglia botanica mentre all'interno ebbero tutto il tempo di prendere confidenza con la grande biblioteca, forse la prima di tale entità vista dallo zar.<sup>53</sup>

A Londra furono essenzialmente due le raccolte certamente viste da Pietro: il tesoro reale nella Torre e il Repository della Royal Society. Nella Torre di Londra Pietro il Grande fu attirato soprattutto dalle grandi raccolte di armi le quali, unitamente ai preziosi del tesoro reale, dovettero apparirgli del tutto simili alle raccolte dell'Armeria nel Cremlino di Mosca.<sup>54</sup> Qui lo zar volle anche studiare il conio delle monete ed è probabile che, proprio in questa circostanza, egli abbia incontrato Isaac Newton, allora direttore del Royal Mint; più tardi incaricherà Jacob Bruce di apprendere le tecniche di conio.<sup>55</sup> Alla Royal Society Pietro il Grande fece visita due o forse tre volte. L'estrema sintesi delle fonti non ha ancora permesso agli storici di sciogliere questo dubbio già rilevato negli anni '40 del Novecento da M.M. Bogoslovskij<sup>56</sup> e A.I. Andreev.<sup>57</sup> Tutto ciò che si ricava dai diari di viaggio è che, quando Pietro fu alla Royal Society, egli vide "ogni sorta di cose e strumenti" oppure, da un'altra fonte, "ogni sorta di strumenti matematici e meccanici".<sup>58</sup> Molta della letteratura russa, probabilmente sulla scorta degli scritti di Levinson-Lessing, ritiene l'esposizione della Royal Society quella meglio sistemata fra quelle visitate da Pietro il Grande, dove i reperti furono infatti rigorosamente divisi in animali, vegetali, minerali e rarità artistiche.<sup>59</sup> In realtà la situazione reale del cosiddetto Repository, il gabinetto della Royal Society, fu molto diversa da quella qui descritta, non avendo un suo curatore ma essendo ordinato dai membri della società.<sup>60</sup>

Per soli due giorni, nell'aprile del 1698, Pietro il Grande soggiornò ad Oxford. Anche in questo caso le testimonianze sono assai poche. È noto che lo zar la mattina del secondo giorno visitò le botteghe di librai di Oxford<sup>61</sup> ma a proposito della Bodleian Library, nei diari di viaggio, si dice solamente che gli furono mostrati una storia della Russia manoscritta e le lettere di Ivan il Terribile a Elisabetta d'Inghilterra.<sup>62</sup> In ogni caso la biblioteca esercitò una notevole impressione sullo zar, tanto che egli stesso ordinò all'inviato russo Petr V. Posnikov di acquistarne il catalogo,<sup>63</sup> tutt'oggi

<sup>51</sup> Levinson-Lessing 1997, pp. 15-16

<sup>52</sup> Hughes 2003, pp. 65-66.

<sup>53</sup> Gusevič/Gusevič, pp. 110-112.

<sup>54</sup> Levinson-Lessing 1977, pp. 19-20.

<sup>55</sup> Boss V., *Newton and Russia: the early influence, 1698-1796*, Harvard University Press, Cambridge MA 1972, pp. 9-18.

<sup>56</sup> M.M. Bogoslovskij, *Petr I: Materialy dlja biografii* [Pietro I: materiali per una biografia], voll. 4, Gossozkegiz, Mosca 1940-48, vol. II. *Pervoe zagraničnoe putešesvie: 6 marta 1697 – 25 avgusta 1698* [Il primo viaggio oltre confine: 9 marzo 1697 – 25 agosto 1698], pp. 315-316.

<sup>57</sup> A.I. Andreev, *Petro Velikij v Anglii v 1698 godu* [Pietro il Grande in Inghilterra nel 1698], in *Petr Velikij: sbornik statej* [Pietro il Grande: raccolta di articoli], a cura di A.I. Andreev, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1947, pp. 82-83.

<sup>58</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 104.

<sup>59</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 22.

<sup>60</sup> M. Hunter, *The cabinet institutionalized: the Royal Society's "Repository" and its background*, in *The origins of the museums. The cabinet of curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, a cura di O. Impey, A. MacGregor, House of Status, London 1985, pp. 217-229.

<sup>61</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 109.

<sup>62</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 22.

<sup>63</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 22; Gusevič/Gusevič 2003, p. 109.



tra i libri della biblioteca imperiale.<sup>64</sup> Pietro visitò anche l'Ashmolean Museum, nel quale trascorse “non molto di più di quattro ore”.<sup>65</sup> L'impressione di questo museo, nonostante Levinson-Lessing abbia sostenuto che “non poté portare nulla di considerevolmente nuovo nell'idea formatasi in precedenza da Pietro”,<sup>66</sup> potrebbe essere invece stata fondamentale per la *Kunstkamera*. L'Ashmolean Museum, a differenza di tutti gli altri gabinetti e *kunstkammern* viste da Pietro prima e dopo il suo soggiorno a Oxford – ma come la futura *Kunstkamera* –, è infatti un edificio appositamente progettato e costruito per ospitarvi una collezione ed un'istituzione che svolgesse ricerca scientifica, un primo prototipo di museo.

Il viaggio di Pietro il Grande in Inghilterra segnò, oltre alla visita al primo museo della storia, pure il primo contatto dello zar con un moderno osservatorio astronomico, altro elemento fondamentale per lo sviluppo non solo della *Kunstkamera* ma anche di altre architetture che, prima di essa, ospiteranno le collezioni petrine. Da bravo marinaio, lo zar fu fortemente interessato all'astronomia sin dalla gioventù e già ad Amsterdam è probabile che abbia utilizzato un telescopio sotto la guida del fisico Christian Hartsoeker (o Hartzocker), incaricato da Witsen di rendere edotto Pietro sulle ricerche nel campo delle scienze naturali.<sup>67</sup> In Inghilterra poi, lo zar visitò per ben due volte l'osservatorio di Greenwich, prendendo conoscenza con l'astronomo John Flemstead e lasciando testimonianza negli annali dell'osservatorio. Il 6 (16) febbraio è scritto: “Lo splendente Pietro, zar della Moscovia, arrivò a visitare l'osservatorio e, come una persona privata, guardò attentamente gli astri con l'aiuto degli strumenti”; mentre il 9 (19) marzo: “Venere passò e si occultò. Osservò lo splendente Pietro, zar di Moscovia”.<sup>68</sup>

Lasciata l'Inghilterra, dopo una breve sosta ancora in Olanda, l'ambasciata si diresse verso Vienna giungendo, via Lipsia, a Dresda il giorno 1 (10) giugno del 1698. Il gruppo entrò in città alle undici di sera e, dopo aver cenato, Pietro annunciò immediatamente al principe di Fürstenberg, rappresentante dell'elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto II, il suo desiderio di vedere al più presto la celebre *kunstkammer* dalle volte verdi:

Io feci tutto il necessario – sono le parole del principe di Fürstenberg – per questa disposizione, ordinai di liberargli il cammino dalla gente e all'una di notte lo portai là, dove egli stette sino all'alba. Egli manifestò un grande piacere alla vista delle rarità che là si trovavano, in particolare all'osservazione degli strumenti matematici e di altri strumenti d'artigiano di ogni tipo, i quali ci sono in grande quantità.<sup>69</sup>

Il giorno seguente Pietro volle essere portato nuovamente alla *kunstkammer* per vedere ciò che non aveva visto la notte prima e così fece anche il terzo ed ultimo giorno di soggiorno dell'ambasciata a Dresda.<sup>70</sup>

Colpisce l'assiduità con cui Pietro il Grande visitò la *kunstkammer* di Dresda, cercando di vedere – e probabilmente di apprendere – quando più fosse possibile nel poco tempo concesso dalla tabella di marcia della Grande Ambasceria. Risulta inoltre evidente, com'è già stato rilevato da Levinson-Lessing, che lo zar fosse al corrente dell'esistenza dell'importante collezione degli elettori di Sassonia già prima del suo arrivo in città; lo dimostrerebbe il fatto che fu egli stesso a chiedere che gli venisse mostrata la *kunstkammer*, poco meno di due ore dopo il suo ingresso a Dresda.

Ancora una volta, dal passo ora citato, come del resto da quelli riportati più sopra, risulta palese l'interesse di Pietro il Grande per gli strumenti scientifici: per quelli di misurazione necessari alla geodesia, come astrolabi, sestanti, quadranti, ma anche per quelli astronomici, globi e telescopi, sino a quelli meccanici, medici e chirurgici. Inutile dire quanto questo abbia rafforzato la tesi di un Pietro il Grande pragmatico, interessato solamente dai risvolti pratici delle arti e delle scienze

<sup>64</sup> *Catalogus impressorum librorum Bibliothecae Bodlejanae in Academia Oxoneinsi*, Theatro Sheldoniano, Oxford 1674.

<sup>65</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 104.

<sup>66</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 22.

<sup>67</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 64; Boss 1972, p. 11.

<sup>68</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 115.

<sup>69</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 28.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

conosciute in Europa. Ciò è evidente almeno quanto sia innegabile che quello che separava la Moscovia dagli stati europei era allora un dislivello innanzitutto tecnico e, come tale, il suo superamento richiedeva una risposta altrettanto tecnica. Oltre a strumenti di ogni tipo Pietro il Grande prestò una grande attenzione ai libri, vale a dire anche all'aspetto teorico. Con i libri e gli strumenti che egli intendeva portare in patria la Moscovia avrebbe potuto colmare quel dislivello tecnico che la rendeva inferiore agli stati Europei.

Ma Pietro il Grande, come s'è potuto vedere, non fu interessato solamente alle questioni pratiche: i gabinetti di rarità, i giardini botanici, le raccolte di reperti naturali e le collezioni di antichità visitate dallo zar, le istituzioni scientifiche con le quali cercò di prendere contatto e i numerosi studiosi, artisti e scienziati ai quali si rivolse dimostrano i suoi larghi interessi. In questo il dibattito degli storici, in particolare degli storici dell'arte, ha focalizzato l'approccio di Pietro il Grande al collezionismo chiedendosi se esso sia stato semplicemente quello di un curioso, attratto e sbalordito in una terra piena di novità, sempre pronto a intendere i risvolti pratici di ciò che gli si presentava dinnanzi oppure se, dietro quest'atteggiamento che più volte traspare dalle fonti, vi sia stato un reale interesse scientifico. Se cioè, in altre parole, quella collezione che, proprio durante la Grande Ambasceria, aveva cominciato a costruirsi seriamente era una raccolta di rarità per stupire i propri ospiti oppure una serie di oggetti rari e eccezionali il cui scopo fu la sistematizzazione e lo studio di essi.

Proprio D. e I. Gusevič, nel loro fondamentale studio sulla Grande Ambasceria, si dimostrano talmente convinti che "Pietro è uno tra coloro che furono in grado di superare la differenza che divide il barbaro curioso dall'organizzatore della scienza", da chiedersi se egli o qualche altro suo colto collaboratore, come Jacob Bruce, potessero conoscere le idee espresse nel *Nuovo organo* da Francesco Bacone.<sup>71</sup> Nelle pagine che seguono si tenterà di chiarire la questione direttamente tramite la disamina dell'operato di Pietro il Grande nel campo del collezionismo dal momento del suo rientro a Mosca sino alla costruzione e allestimento della *Kunstkamera*.

La Grande Ambasceria si concluse, prematuramente, di lì a poco. Sulla strada per Vienna, la comitiva passò anche per Praga dove però non si fermò: se Pietro il Grande era stato ben informato sulla *kunstammer* di Dresda, probabilmente non lo fu altrettanto a proposito delle collezioni praguesi di Rodolfo II. Una volta giunto a Vienna, Pietro, sebbene impegnato negli incontri con l'imperatore Leopoldo, riuscì comunque a visitare l'armeria, la *kunstammer* e la galleria di quadri.<sup>72</sup>

Infine v'è la questione del viaggio in incognito a Venezia, fatto ancora non del tutto riconosciuto dagli storici russi ma sul quale i documenti, pubblicati ancora un secolo fa da Evgenij Šmurlo,<sup>73</sup> parlerebbero chiaro. Il 15 (25) luglio, mentre si trovava a Vienna, Pietro il Grande fu raggiunto da una lettera che, da Mosca, gli comunicava di un'avvenuta rivolta del reggimento degli Strel'cy. Stando alla versione ufficiale, fornita dai diari di viaggio, pare che l'ambasciata, nonostante Pietro avesse risposto alla lettera annunciando il suo ritorno prima del previsto, abbia lasciato Vienna solamente il 19 (29) luglio. Secondo una tesi già comune agli storici russi sino alla prima metà del Novecento – e oggi nuovamente portata in auge e perfezionata da Sergej O. Androsov<sup>74</sup> – vi sarebbero i presupposti per ritenere che Pietro il Grande fece parte di una comitiva di otto moscoviti anonimi capeggiati da Menšikov, cui fu intestato il passaporto, che lasciarono Vienna in carrozza il 16 (26) luglio. La stessa comitiva è poi documentata mentre, nella notte tra il

<sup>71</sup> J.J. Driessen, *La "Kunstkamera" de Pierre le Grand: la politique culturelle d'un Empereur (1697-1725)*, in *Curiosité et cabinets de curiosités*, a cura di P. Martin, D. Mocond'huy, Atlante, Neully 2004, pp. 155-156; Gusevič/Gusevič 2003, p. 107.

<sup>72</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 106.

<sup>73</sup> E.Ju. Šmurlo, *Sbornik dokumentov, odnosjaščichsja k istorii carstvovanii Imperatora Petra Velikogo = Recueil des documents relatifs au regne de l'Empereur Pierre le Grand*, vol. I, Juriev (Dorpat) 1903.

<sup>74</sup> S.O. Androsov, *Petr Velikij v Venecii [Pietro il Grande a Venezia]*, in *A window on Russia: Papers from the V International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia*, Gargnano, 1994, a cura di M. Di Salvo, L. Hughes, Roma 1996, pp. 19-27; S. Androsov, *Anche con un viaggio segreto lo zar Pietro prende la Serenissima come modello*, in "Venezialtrove. Almanacco della presenza veneziana nel mondo", N.° 7, 2008, pp. 11-19.



18 (28) e il 19 (29) luglio, è a Mestre, alla ricerca di un'imbarcazione per raggiungere Venezia, e quando, il giorno 20 (30), si reca in Santa Maria Formosa. Dopo quest'ultima data non si ha più testimonianza della comitiva di moscoviti mentre Pietro il Grande è in seguito documentato il 24 luglio (3 agosto) a Cracovia, già sulla strada per Mosca.

Al di là della veridicità di tale ipotesi – “il Zar è in Venetia”, dicono esplicitamente i documenti veneziani – c'è da chiedersi cosa possa aver visto Pietro il Grande in quei due unici giorni trascorsi nella città lagunare. Come già ipotizzò Nikolaj Ustrjalov a metà Ottocento,<sup>75</sup> il principale obiettivo dello zar era l'Arsenale della città, i cantieri navali da cui erano usciti i vascelli con i quali la Serenissima aveva dominato sui mari. In effetti è plausibile che Pietro il Grande volle evitare, viaggiano in incognito, le lunghe cerimonie ufficiali per poter, in poco meno di due giorni, visitare al meglio la città. In un tempo così breve è da immaginare come le questioni navali avessero preso il sopravvento su quelle scientifiche ed artistiche: l'Arsenale passò ovviamente davanti alle numerose e celebri collezioni veneziane.

## 2.1. Mosca

### il “Gabinetto del sovrano”, la Grande farmacia e la torre Suchareva

Gli oggetti acquistati in Europa durante la Grande Ambasceria vennero spediti a Mosca in diversi lotti, avvolti per proteggerli in carta oppure alloggiati in speciali “arche di legno”.<sup>76</sup> Gli acquisti non finirono però dopo il lungo viaggio di Pietro il Grande. Anche dopo l'inizio della Guerra del Nord (1700) vi sono testimonianze a proposito di diversi acquisti e saccheggi. Il 4 maggio del 1707 Pietro informava Fëdor M. Apraksin dell'invio di alcuni quadri non ben specificati; nel frattempo la notizia dei saccheggi russi nelle residenze polacche giungeva sino in Italia, dove il 27 ottobre Francesco Valesio annotava sul suo diario: “il zar di Moscovia haveva da Villanuova appresso Cracovia [sic],<sup>77</sup> luogo di delizie del fù re Giovanni Sobieski, tolte alcune statue e rarità, mandandole verso Mosca”.<sup>78</sup>

Dal 1697-98 sino al 1714, anno in cui le collezioni furono trasportate a Pietroburgo, reperti ed oggetti furono arrangiati in diverse sedi ma comunque a Mosca. Se paragonato con i periodi trascorsi nelle sistemazioni pietroburghesi – Palazzo e Giardino d'Estate, palazzo di Kikin e infine Kunstkamera – i quindici anni passati dalle collezioni di Pietro il Grande a Mosca sono inferiori solamente ai venti della Kunstkamera, prima che l'incendio del 1747 compromettesse l'integrità dei reperti. Questo testimonia l'importanza delle sistemazioni moscovite delle collezioni.

Inoltre i più aggiornati orientamenti degli storici tendono a contenere il ruolo rivoluzionario giocato da Pietroburgo nel periodo petrino, a volte decisamente sovrastimato, per rivalutare i piani di riforme elaborati da Pietro il Grande per Mosca. Richiamando all'attenzione l'ampio *corpus* di decreti per la ricostruzione della vecchia capitale promulgati da Pietro il Grande sin dal principio del suo regno, Dimitrij Švidkovskij ha dichiarato che “Saint Petersburg looked like an ideal ‘New Moscow’”,<sup>79</sup> cioè come l'utopia cittadina in cui lo zar aveva cercato di trasformare la vecchia capitale. Si profila così l'idea che Pietro il Grande abbia inizialmente tentato di applicare il suo vasto piano di riforme a Mosca e, solo successivamente, constatata la forte resistenza ai

<sup>75</sup> N.G. Ustrjalov, *Istorija carstvovanija Petra Velikogo [Storia del regno di Pietro il Grande]*, 6 voll., San Pietroburgo 1858-69.

<sup>76</sup> Stanjukovič 1953, p. 17.

<sup>77</sup> La residenza di Vilanov si trova nelle vicinanze di Varsavia, non di Cracovia. Proprio per questa incongruenza Sergej O. Androsov ha ipotizzato che le sculture provenissero in realtà dal castello di Olesko, altra residenza dei Sobieski nell'Ucraina occidentale, e che Valesio fosse stato mal informato. S. Androsov, *Pietro il Grande collezionista di arte veneta*, Canal, Venezia 1999, p. 33.

<sup>78</sup> Androsov 1999, p. 32.

<sup>79</sup> D. Shvidkovsky [Švidkovskij], *The founding of Saint Petersburg and the history of Russian architecture*, in *Circa 1700: architecture in Europe and the Americas*, a cura di H.A. Millon, Yale University Press, New Haven-Londra 2005, p. 87.

cambiamenti qui incontrata, si risolse a scegliere la più estrema delle soluzioni: fondare dal nulla una nuova capitale. Quest'epica impresa da un lato, accompagnata dalle immagini dall'abbandono della vecchia capitale presto cadente in rovina dall'altro, portano troppo facilmente molta letteratura artistica a concentrarsi esclusivamente su Pietroburgo, dando così un quadro incompleto dell'arte petrina.

Anche Lindsey Hughes, storica molto attenta al discorso artistico, ha tenuto a precisare che, prima del 1710 circa, i più importanti artisti della Russia continuarono a gravitare attorno alla Stanza della Armi a Mosca. Poche righe più avanti la stessa ha soggiunto: “many Moscow buildings were no less ‘modern’ than their St. Petersburg counterparts. The Main Pharmacy and Suchareva [Suchareva] tower (1690s) demonstrated new trends in masonry construction for civic architecture”.<sup>80</sup> Saranno proprio questi tre edifici, elevati dalla Hughes a esempi della vitalità e della modernità dell'arte moscovita del primo regno di Pietro, i siti scelti per la collocazione delle nuove raccolte provenienti dall'Europa: l'Armeria, la vecchia sede del collezionismo zarista, la Grande Farmacia, un edificio sulla piazza Rossa nel quale fu sistemata la scuola di Chirurgia con un suo teatro anatomico, la torre Suchareva, una vecchia porta urbana riattata a divenire sede della Scuola di Matematiche e Navigazione.

Fra questi tre luoghi si formò, tra gli ultimi anni del secolo XVII ed i primi del seguente, il cosiddetto Gabinetto del Sovrano [*Gosudarev kabinet*], come è nominato nei documenti. Mentre la raccolta di storia naturale fu conservata presso la Grande Farmacia sotto la sorveglianza del fisico personale di Pietro il Grande, Le raccolte di armi, la rarità etnografiche e quelle artistiche furono portate nel Cremlino,<sup>81</sup> dove furono sistemate nell'Armeria. Oleg Neverov, l'unico studioso a fare qualche vago accenno alla sistemazione delle collezioni petrine nel Cremlino, sostiene che queste prime raccolte dello zar consistettero di “exotic animals, physical monstrosities, anatomical specimens, arms, ambassadors’ gifts and ethnographical rarities”.<sup>82</sup>

A differenza delle altre parti del Gabinetto del Sovrano sistemate negli alloggiamenti moscoviti, quella dell'Armeria fu quella più prettamente privata. Qui le collezioni furono unicamente a disposizione di Pietro il Grande e della sua cerchia. Non è noto se i nuovi acquisti furono mescolati con i molti oggetti già presenti nell'Armeria o se furono in qualche modo separati da questi ultimi; non si sa nemmeno se questi furono ordinati con qualche criterio. Con ogni probabilità però l'Armeria non mutò di molto il suo carattere peculiare di *schatzkammer* che ebbe già in precedenza.

Decisamente più moderni furono l'utilizzo e la collocazione di quelle collezioni del Gabinetto del Sovrano che furono cedute, anche solo temporaneamente, a due fra le più importanti istituzioni scientifiche dei primi anni del secolo XVIII: il *Prikaz* della Farmacia [*Aptekarskij prikaz*] e la Scuola di Matematiche e Navigazione.

Il *Prikaz* della Farmacia – rinominato nel 1707 Cancelleria della Farmacia [*Aptekarskaja kanceljarija*] e nel 1725 Cancelleria Medica [*Medicinskaja kanceljarija*] – era quell'organo che, fra l'altro, aveva in gestione gli ospedali e la Farmacia. L'istituzione della Farmacia risale ancora al secolo XVI, quale laboratorio per la preparazione e la conservazione di alcuni semplici rimedi medici basati principalmente sull'utilizzo di erbe e piante aromatiche. Inizialmente tale istituzione fu al servizio della sola famiglia imperiale ma, in seguito al suo potenziamento, fu esteso ad altre fasce di popolazione.<sup>83</sup> Inizialmente all'interno del Cremlino, la Farmacia venne spostata per ordine di Pietro il Grande in un nuovo grande edificio sulla Piazza Rossa, appositamente costruito nel 1699.<sup>84</sup> A ben guardare, la Grande Farmacia risulta essere il primo edificio fatto costruire dallo zar una volta rientrato dalla Grande Ambasceria. La centralità della sua sede e la prontezza con cui fu

<sup>80</sup> L. Hughes, *Russia in the age of Peter the Great*, Yale University Press, New Heaven-London 1998, p. 204.

<sup>81</sup> Neverov 1992, pp. 3-4.

<sup>82</sup> O. Neverov, “His Majesty Cabinet” and the Peter I’s Kunstkammer, in *The origins of the museums. The cabinet of curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, a cura di O. Impey, A. MacGregor, House of Status, London 1985, p. 72.

<sup>83</sup> “Aptečnoe delo”, voce in ESPb, vol. I, libro I, pp. 77-78.

<sup>84</sup> J. Cracraft, *The petrine revolution in russian architecture*, Chicago-Londra 1988, p. 125; W.C. Brumfield, *A history of russian architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 195.



costruita chiariscono l'importanza che tale edificio ebbe nei piani di sviluppo architettonico e scientifico di Pietro il Grande e, come si vedrà, anche nel suo programma collezionistico.

La Grande Farmacia si trovava sul luogo dell'odierno Museo di Storia Russa ed esistette sino al 1874, quando fu demolita per far posto alla nuova costruzione. Un disegno del secolo XVIII mostra la facciata (fig. 5), strutturata in una porzione centrale di tre piani, sormontata da una torre ottagonale – “in the Netherlandish style of the ‘Moscow Baroque’”, scrive Cracraft<sup>85</sup> – e affiancata da due ali più basse di soli due piani. Verticalmente la facciata è scandita in cinque porzioni da paraste giganti su di un alto piedistallo reggenti una trabeazione che separa i primi due piani da quello superiore. In ciascuna porzione sono allineate tre finestre, sebbene non con lo stesso passo, a eccezione di quella centrale corrispondente alla torre, ove si trova il portale arcuato e due bifore. Il passo tra una finestra e l'altra, massimo nelle due ali laterali, sembra diminuire gradualmente verso il centro dell'edificio ove le bucaure, già più vicine nei tratti intermedi, si toccano per formare la bifora. Le finestre, di grandezza diversa per ogni piano, avevano però il medesimo disegno architettonico, formato da pilastri reggenti un timpano spezzato a sezioni di cerchio con decorazioni all'interno.

Qualche notizia sull'interno della Grande Farmacia è fornita dal viaggiatore olandese Cornelis de Bruyn, che descrisse così l'edificio nel 1707:

a very fine building, with a beautiful tower in front [...] Its entryway lies through a large base court, at the end of which is a great staircase that leads to the first apartment, which is vaulted and very lofty [...] There are also beautiful halls here, finely vaulted, and particularly two which are identical in structure, one of them serving as a laboratory and the other, as a library.<sup>86</sup>

Stando a James Cracraft fu senza dubbio Robert Erskine, il fisico personale di Pietro il Grande direttore della Grande Farmacia, a influenzare il disegno dell'edificio o, quanto meno, la sua struttura interna e il mobilio.<sup>87</sup>

Per poter rifornire la biblioteca citata da de Bruyn, Pietro il Grande cedette al *Prikaz* della Farmacia alcuni esemplari della propria raccolta personale oltre a una serie di preparati zoologici e anatomici. Inoltre furono tenuti in un primo momento nella Grande Farmacia anche la collezione di “pesci, uccelli, e rettili conservati nei recipienti di vetro” acquistati da Pietro il Grande in Olanda.<sup>88</sup> Questi ultimi oggetti dovettero essere i reperti e le sezioni anatomiche conservate sotto spirito, simili a quelli visti dallo zar nel gabinetto del celebre anatomista olandese Friedrich Ruysch.

Pietro il Grande fu un grande appassionato di questo tipo di reperti e, già da allora, promosse in ogni modo lo studio dell'embriologia e dei mostri tramite le dissezioni dei cadaveri e la conservazione delle sezioni così ricavate sotto spirito. Nel 1703 presso l'Ospedale Militare di Mosca, il cui direttore era il medico olandese Nicolaas Bidloo, fu aperto un primo teatro anatomico dove, per l'appunto, si cominciarono le dissezioni dei cadaveri e la produzione di preparati anatomici. La fornitura dei cadaveri al teatro anatomico fu assicurata inizialmente dalla polizia e in seguito anche dalla popolazione di Mosca, appositamente avvertita tramite speciali *ukazy* di Pietro.<sup>89</sup> Pure Friedrich Bergholtz nel suo diario riporta questa notizia:

In Russia i medici e chirurghi negli ospedali possono prendere per l'anatomizzazione tutti i cadaveri dei malviventi a patto di pronunciare su di essi una lezione per l'educazione. Questa usanza è assai lodevole, in particolare facilità l'istruzione di diversi chirurghi, dei quali qui non ce n'è a sufficienza.<sup>90</sup>

<sup>85</sup> Cracraft 1988, p. 126.

<sup>86</sup> C. de Bruyn, *Travels into Muscovy*, Londra 1737. Citato in Cracraft 1988, p. 125.

<sup>87</sup> Cracraft 1988, pp. 1255-126.

<sup>88</sup> Stanjukovič 1953, pp. 20-21.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>90</sup> F.V. Berchgol'c [Bergholtz], *Dnevnik kammer-junkera Berchgol'ca, vedennyj im v Rossii v carstvovanie Petra Velikogo, s 1721-go po 1725-j god* [Diario del kammer-junker Bergholtz tenuto da questi in Russia nel regno di Pietro il Grande, dal 1721 al 1725], tradotto dal tedesco da I. Ammon, 3 voll., Mosca 1859-62. Citato in Stanjukovič 1953, p. 21, n. 1.

Anche il reperimento dei bambini nati con malformazioni fu soggetto a due speciali *ukazy*, il primo del 28 febbraio 1704, il secondo del 30 maggio 1705. Il primo imponeva alle levatrici che

i giovani nati [...] in qualche modo particolare, [...] oppure in qualche cosa strana non uccidessero e non nascondessero ma dichiarassero circa essi ai sacerdoti delle parrocchie; e gli stessi sacerdoti circa questo dichiarassero al *Prikaz* dei Monasteri al Boiario Ivan Aleksevič Musin Puškin e compagni.<sup>91</sup>

Il secondo fu invece improntato al reperimento di donne gravide morte, particolarmente ricercate dagli anatomisti.

Alle persone di ogni rango le quali hanno una moglie gravida di bambini concepiti in gravidanza da 5 a 9 mesi, e quelle mogli muoiono: a proposito di quelle mogli gravide morte, i preti parrocchiali e i loro padri spirituali, a quella stessa ora in cui la moglie muore, avvisare al *Prikaz* dei Monasteri il Boiario Ivan Aleksevič Musin Puškin e compagni.<sup>92</sup>

Ciò che oltremodo colpisce nella vicenda dell'organizzazione della Grande Farmacia – e che per certi versi rimarrà una caratteristica del *modus operandi* petrino nei più diversi campi – è l'intervento su diversi fronti. Egli infatti non si limitò a lasciare in consegna presso la farmacia imperiale i propri reperti ma costruì attorno ad essi una nuova e funzionale struttura. Al vecchio edificio del *Prikaz* della Farmacia all'interno del Cremlino egli affiancherà una monumentale nuova fabbrica sulla Piazza Rossa, provvista di una biblioteca specializzata e di preparati zoologici e anatomici conservati sotto spirito. Inoltre per arricchire ulteriormente le collezioni e per far progredire lo studio dell'anatomia umana si premurò di istituire un teatro anatomico e di fare in modo che, anche con provvedimenti legislativi *ad hoc*, ad esso non mancasse la necessaria fornitura di cadaveri. In tal modo le collezioni di preparati della Grande Farmacia, sotto la direzione di Robert Erskine e con la collaborazione di Nicolaas Bidloo, aumentarono continuamente sino al 1714, anno in cui furono trasportate a Pietroburgo.

Il celebre storico dell'arte russo Igor' E. Grabar' ritiene che l'architetto della Grande Farmacia sia Machail I. Čoglokov, lo stesso che diresse i lavori di sopraelevazione della Torre Suchareva e fu sorvegliante alla costruzione dell'Arsenale, progettato da Christophor Conradt.<sup>93</sup> In sostanza Čoglokov ebbe in mano i tre più importanti cantieri della città nel periodo che seguì immediatamente il ritorno di Pietro il Grande dalla Grande Ambasceria.

La Torre Suchareva (fig. 6) si trova nella zona nord-orientale della città di Mosca, sul luogo occupato già dal secolo XVI da una porta urbana lignea detta Sretenskij. Lungo la parte settentrionale delle mura di Mosca, il cosiddetto Vallo di terra [*Zemljanoj val*], si stanziarono i quartieri dei reggimenti degli Strel'cy e, in particolare presso la porta Sretenskij, si stabilì la divisione facente capo al colonnello Lavrentija P. Sucharev, che diede in seguito il nome alla torre.<sup>94</sup>

I lavori di ricostruzione della porta in pietra risalgono all'epoca del co-regno di Pietro il Grande e del fratellastro Ivan. Una lapide memoriale sulla torre stessa ricorda che i lavori furono cominciati nel 1692 e terminarono nel 1695.<sup>95</sup> Durante questo periodo furono innalzati solamente i primi due piani della torre: le arcate che consentivano il transito da e verso la città e le stanze per il reggimento di Sucharev al piano superiore. Dopo la dura repressione della rivolta degli Strel'cy, che nel 1698 costrinse Pietro il Grande al rientro anzitempo dal suo viaggio in Europa, il sito fu abbandonato<sup>96</sup> e, lo stesso anno, lo zar ordinò di sopraelevare ulteriormente la torre per potervi

<sup>91</sup> PSZ, vol. IV, N.° 1964.

<sup>92</sup> *Ivi*, N.° 2954.

<sup>93</sup> I.E. Grabar', *Suchareva Bašnja* [La torre Suchareva], in Grabar' 1969, pp. 334, 417, n. 2 (ed. orig. "Stroitel'stvo Moskvy", 1926, N.° 2, pp. 3-5).

<sup>94</sup> Grabar' 1926, pp. 333-334; Cracraft 1988, pp. 127-128.

<sup>95</sup> Grabar' 1926, p. 334.

<sup>96</sup> Brumfield 1993, p. 195.



sistemare gli alloggiamenti della Scuola di Matematiche e Navigazione.<sup>97</sup> I lavori cominciarono immediatamente per essere conclusi nel 1701; sotto la direzione di Čoglokov fu costruito l'ultimo piano e la torre ottagonale.<sup>98</sup> In tal modo l'edificio divenne uno dei tre più alti di tutta Mosca<sup>99</sup> – con la torre di Ivan III, cioè il campanile della chiesa dell'Arcangelo Michele nel Cremlino, e con la torre di Menšikov, vale a dire la chiesa dell'Arcangelo Gabriele<sup>100</sup> – tanto che dalle finestre della torre si poteva godere di uno splendido panorama sulla città.<sup>101</sup>

La torre Suchareva, così completata, si compose di una serie di tre volumi sovrapposti, parallelepipedi e leggermente degradanti nelle loro dimensioni, sormontati dalla torre, anch'essa assemblata per volumi degradanti ma ottagonali, a sua volta conclusa da una guglia. Tale composizione per volumi degradanti è assai tipica dell'architettura moscovita ecclesiastica e, del resto, non fu estranea nemmeno alla Grande Farmacia. Per mediare il passaggio dalla base rettangolare, nella quale predominano le linee orizzontali, alla torre ottagonale, dove invece sono le linee verticali ad avere il sopravvento, furono aggiunte quattro torrette decorative agli angoli<sup>102</sup> secondo un modello ancora una volta comune all'architettura ecclesiastica moscovita – particolarmente utilizzato, fra l'altro, nelle chiese costruite al di sopra delle porte d'entrata dei monasteri: si vedano la chiesa della Trasfigurazione nel convento di Novodevičij oppure quella di Giovanni Battista nella Lavra della Trinità di San Sergio (figg. 7-8).

Il piano terreno della torre fu risolto su entrambe le facciate da una serie di arcate scandite da colonnine binate – decisamente troppo slanciate nelle loro proporzioni – su piedistalli. Tuttavia l'originale passo irregolare delle arcate, osservabile in alcuni quadri del primo Ottocento ed in un modello recente (figg. 9-10), fu modificato in un momento ignoto della sua storia, probabilmente nel corso del secolo XIX quando tutte e cinque le arcate furono aperte e rese praticabili. In principio solamente l'arcata centrale era percorribile. Essa era decorata nei suoi lunghi muri interni da mattonelle smaltate, mentre sulle due soglie erano incardinate le porte.<sup>103</sup> Sul lato orientale del piano terreno fu addossata una monumentale scala esterna, anch'essa demolita nel secolo XIX, verosimilmente durante i lavori di sistemazione delle arcate.

Tramite la scala esterna si accedeva al primo piano, circondato per intero da una balconata continua con balaustra. Le due entrate erano posizionate sui lati minori del rettangolo di pianta e coperte da un portico che per due arcate si estendeva a coprire un tratto della balconata. Lungo le pareti perimetrali del primo piano si aprivano ampie finestre rettangolari incorniciate da colonnine sostenenti, al di sopra della trabeazione, un timpano spezzato – simili ma non identiche a quelle della Grande Farmacia. Tra queste scandiva il ritmo un partito di colonne libere raddoppiate negli angoli. I sostegni del primo e del secondo ordine, cioè le colonne binate fra le arcate del piano terreno e le colonne tra le finestre del primo piano, non corrispondono nei loro intercolumni tranne che nell'apertura centrale, dove al primo piano la regolarità della composizione viene interrotta per lasciare spazio ad un gruppo di due finestre e una porta che consenti di rispettare l'arcata sottostante.

Al secondo piano l'aggiunta di Čoglokov cercò di rispettare il ritmo delle colonne sottostanti ma, per poter diminuire leggermente il volume rispetto al piano precedente, la corrispondenza fu piuttosto approssimativa. Una fra le composizioni più frequenti dell'architettura moscovita, quella per volumi degradanti, associata ad un principio basilare del buon costruire, quello secondo cui per erigere una solida costruzione le pareti debbano assottigliarsi man mano si procede verso l'alto, impediscono ancora, nella torre Suchareva, la piena realizzazione di quei principi del costruire classico che i trattati d'architettura stavano portando anche in Russia. Le finestre vengono riprese da

<sup>97</sup> Grabar' 1926, p. 334.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Cracraft 1988, p. 128.

<sup>100</sup> B.R. Vipser, *Architektura russkogo barokko* [L'architettura del barocco russo], BSG Press, Mosca 2008 (ed. orig. Nauka, Mosca 1978), p. 99.

<sup>101</sup> Grabar' 1926, p. 334.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

quelle sottostanti ma, probabilmente per una maggiore esigenza di luce, vengono raddoppiate; ne risulta quindi una bifora in tutto e per tutto simile a quelle centrali della Grande Farmacia – è forse su questo particolare che si fonda l'attribuzione a Čoglokov, proposta da Grabar', dell'edificio sulla Piazza Rossa.

La torretta terminale si compone di quattro ordini sovrapposti in cui colonne semilibere segnano gli otto angoli. Al centro di ogni lato si aprono finestre singole ancora una volta simili a quelle sottostanti: al primo livello sono incorniciate da arcate mentre ai due livelli soprastanti si trovano semplicemente incastonate nella liscia muratura. All'ultimo livello si trova una terrazza coperta da una guglia, aprentesi verso l'esterno per mezzo di otto alti archi con balaustre.

Lo stile della torre Suchareva risulta assai rappresentativo di quel linguaggio dell'architettura moscovita tra la fine del secolo XVII e i primissimi anni del XVIII. Gli studiosi vi hanno da sempre evidenziato questi caratteri: da Grabar', che vi vide un "edificio nello stile chiaramente espresso del barocco moscovita, elevantesi sulla base del rinascimento tedesco",<sup>104</sup> a Boris Vipper, il quale preferì lo "stile Nayškin",<sup>105</sup> dall'omonima famiglia, mentre Cracraft, oltre a sottolineare il carattere tipicamente "Old-Russian" della scalinata esterna, spiegò che "its decorative program, evoking in places the 'Moscow Baroque', consisted of pilasters and pediments, columns and balustrades all carved in white stone, which contrasted sharply with the basic red brick of the building".<sup>106</sup> Nonostante lo stesso Vipper si spenda in un ampio discorso sull'influenza dell'architettura olandese sulle torri e sui campanili moscoviti della fine del secolo XVII – particolarmente evidente è la somiglianza, notata dallo studioso, tra la soluzione di una torre della Lavra della Trinità di San Sergio e quella della torre civica del municipio di Maastricht<sup>107</sup> – e nonostante anche Cracraft dimostri la medesima consapevolezza nell'analisi dell'edificio della Grande Farmacia ancora non è stata portata pienamente in luce la dipendenza della torre Suchareva dai modelli delle Fiandre e dei Paesi Bassi. Lo stesso municipio di Maastricht di Pieter Post ma pure i palazzi di Cornelis Floris ad Anversa, il Municipio e la sede dell'Hansa, sino alla Drapperia di Ypres o al palazzo comunale di Bruges, tali modelli, oltre che essere ben noti alla tradizione moscovita, dovettero rimanere anche molto impressi nella mente di Pietro il Grande, allora appena tornato dalla sua Grande Ambasceria.

All'interno della torre Suchareva fu organizzata nel 1701, dopo essere stata appositamente ampliata e modificata nei suoi ambienti,<sup>108</sup> la Scuola di Matematiche e Navigazione, una delle prime istituzioni scientifiche create da Pietro il Grande. Le stanze dedicate alla scuola furono, molto probabilmente, quelle del primo e del secondo piano. Il primo piano era composto da due ambienti voltati,<sup>109</sup> mentre al secondo si trovava, tra le altre, una grande stanza circondata da finestre su tre lati detta "Sala del Fioretto" [*Rapirnaja zala*], dove gli allievi della scuola potevano esercitarsi e confrontarsi nella scherma,<sup>110</sup> ovviamente inclusa nel programma di studio. Presso la Suchareva fu anche organizzato un primo osservatorio astronomico: a questo avrebbe dovuto servire l'alta torretta centrale, dalla quale potevano essere effettuate le osservazioni, ed è ancora per questo che durante la Grande Ambasceria furono acquistati mappamondi, telescopi<sup>111</sup> ed altri strumenti scientifici.

La torre Suchareva conteneva anche una fornita biblioteca specialistica ed altri *naturalia*, tutte cose acquistate in Europa. Anche dopo che la Scuola fu entrata in funzione furono effettuati altri acquisti per migliorare la qualità dell'istruzione ivi impartita: è il caso del grande globo Blaue. Il globo, di sette piedi di diametro, costruito su una struttura di rame dal famoso geografo Wilhelm Blaue intorno al 1650, era già stato notato da Pietro il Grande durante la Grande Ambasceria, cosicché egli si rivolse nel 1707 all'agente olandese Christophor Brants perché ne curasse

<sup>104</sup> Grabar' 1926, p. 334.

<sup>105</sup> Vipper 1978, p. 99, p. 272, n. 82.

<sup>106</sup> Cracraft 1988, p. 126.

<sup>107</sup> Vipper 1978, pp. 90-101.

<sup>108</sup> Cracraft 1988, p. 126.

<sup>109</sup> Grabar' 1926, p. 334.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 335.

<sup>111</sup> Neverov 2003, p. 202.



l'acquisto. Il globo giunse in Russia via mare tramite il porto di Archangel'sk<sup>112</sup> e fu sistemato proprio nella torre Suchareva.<sup>113</sup> Non a caso Pietro il Grande si era rivolto a Blaue per istruire i suoi marinai. Innanzitutto Blaue era stato il cartografo ufficiale della Compagnia delle Indie Orientali, dove Pietro aveva prestato servizio come maestro d'ascia ed aveva imparato la costruzione dei vascelli; in secondo luogo egli era ben noto in Russia sin da quando il patriarca Nikon aveva acquistato i sette volumi del suo *Theatrum orbis terrarum sive atlas novus* e, già negli anni '50 del secolo XVII, tale opera era stata tradotta dal Epifanij Slavineckij.<sup>114</sup>

La Scuola di Matematiche e Navigazione fu la prima scuola pubblica secolare in Russia. Anche il suo personale, nonché i suoi programmi, i testi e i materiali sui quali i futuri marinai avrebbero studiato, furono quasi per intero importati direttamente dall'estero, dall'Inghilterra in particolare. Alla guida dell'istituzione fu posto Andrew Ferquharson (*Andrej Farvarson* nei documenti russi), un abile scozzese ingaggiato da Pietro durante la Grande Ambasceria che tenne dei livelli di insegnamento decisamente elevati. Inoltre egli partecipò alla divulgazione della scienza moderna tramite la traduzione in russo di non meno di tredici manuali, tra cui la geometria di Euclide, e partecipando a numerosi progetti come l'incisione della mappa dell'America di Mercatore, la pubblicazione delle tavole della latitudine ad uso degli studenti della Scuola, la preparazione ancora di un manuale sull'utilizzo degli strumenti matematici e di uno di trigonometria.<sup>115</sup> Inoltre egli fu uno dei pochi stranieri ingaggiati da Pietro il Grande che riuscì ad acquisire una buona conoscenza della lingua russa e, di conseguenza, non necessitava di traduttore per le sue lezioni.

Ferquharson portò con sé due assistenti, Stephen Gwin (*Stepan Gvyn*) e Richard Grice (*Rycer' Gres*), entrambi provenienti dalla Royal Mathematical School del Christ's Hospital in Oxford che formava i migliori marinai inglesi. I programmi della Scuola di Matematiche e Navigazione furono plasmati proprio su quelli della scuola di Oxford.<sup>116</sup> Ultimo elemento del corpo insegnante fu il russo Leontij Magnickij, formatosi nell'Accademia Slavo-Greco-Latina di Mosca e autore del trattato *Arifmetika*, pubblicato nel 1703.<sup>117</sup> Completavano il personale della scuola un traduttore ed un orologiaio,<sup>118</sup> il quale avrebbe dovuto seguire le pendole e gli altri orologi sui quali gli studenti prendevano dimestichezza con le pratiche astronomiche e geografiche.

Il compito della scuola era quello di formare *in primis* personale navale qualificato, quindi anche architetti, artiglieri, insegnanti, ingegneri, artigiani ed altro personale tecnicamente preparato. Il percorso educativo fu strutturato in due corsi: un primo preparatorio, in cui venivano impartiti i rudimenti, un secondo specialistico, il cosiddetto Dipartimento Navale, in cui i programmi prevedevano lo studio della lingua inglese, dell'algebra, della geometria, della trigonometria, della geografia, dell'astronomia, della navigazione e della sopravvivenza.<sup>119</sup>

Inizialmente i corsi si tennero nell'Armeria e solo successivamente, quando nel 1699 Ferquharson e compagni giunsero dall'Inghilterra, si decise di dotare la scuola di una sede apposita. Dei locali furono trovati in un laboratorio del distretto Kadaševy di Mosca ma Ferquharson obiettò che l'edificio non era adatto poiché l'orizzonte non era perfettamente visibile. Così fu scelta la Torre Suchareva, appositamente rialzata per sovrastare gli edifici circostanti – e poter così vedere l'orizzonte –, appropriatamente decorata ed equipaggiata.<sup>120</sup> La Scuola di Matematiche e Navigazione iniziò il suo corso il 14 gennaio del 1701, quando venne istituita con un *ukaz* di Pietro il Grande, e fu attiva nella torre Suchareva sino al 1715 quando il Dipartimento Navale fu spostato a Pietroburgo per formare l'Accademia Navale. A Mosca rimasero così solamente due corsi

<sup>112</sup> Fomenko 2006, pp. 6-8.

<sup>113</sup> Grabar' 1926, p. 335.

<sup>114</sup> Fomenko 2006, p. 5.

<sup>115</sup> A. Vucinich, *Science in russian culture*, vol. I: *A history to 1860*, Stanford University Press, Stanford (California) 1963, pp. 52-53.

<sup>116</sup> Boss 1972, pp. 78-79.

<sup>117</sup> Vucinich 1963, p. 54.

<sup>118</sup> Grabar' 1926, p. 334.

<sup>119</sup> Boss 1972, p. 80.

<sup>120</sup> Hughes 1998, p. 302.

preparatori diretti di Leontij Magnickij, mentre l'istituzione cambiò il suo nome in Scuola di Matematica.<sup>121</sup> Al contrario Andrew Ferquharson e Stephen Gwin – Richard Grice nel frattempo fu ammazzato una notte nei vicoli di Mosca – si trasferirono a Pietroburgo, dove insegnarono nell'Accademia Navale.

Da quando Pietro il Grande effettuò i primi consistenti acquisti di oggetti da collezionismo durante la Grande Ambasceria (1697-98) sino a quando la corte si spostò definitivamente a Pietroburgo nel 1714, le collezioni ricevettero una sistemazione in diversi edifici moscoviti. Le principali sedi individuate sono tre: le stanze dell'Armeria, la Grande Farmacia e la torre Suchareva.

L'Armeria era il luogo tradizionale del collezionismo zarista. Qui si custodivano gli oggetti più preziosi appartenenti alla famiglia reale: principalmente cimeli e memorie legati agli zar stessi, quali armi, vestiti o oggetti trafugati in guerra, e una gran quantità di doni diplomatici. Nel complesso l'Armeria non dovette essere troppo dissimile dalle *schatzkammer* di molti principi tedeschi del Cinquecento. Nelle stanze dell'Armeria Pietro il Grande sistemò alcuni degli oggetti – armi e rarità etnografiche e artistiche oltre che libri – acquistati durante la Grande Ambasceria, creando così un primo gabinetto dal carattere prettamente privato o, come verrà definito nei documenti, il “Gabinetto del Sovrano” (*Gosudarev kabinet*). Non si hanno testimonianze circa l'ordinamento – se un ordinamento vi fu – della collezione, tanto meno se i reperti di Pietro il Grande furono mischiati indistintamente con quelli dei suoi predecessori o se furono mantenuti separati.

Accanto ad un collezionismo privato Pietro il Grande si impegnò anche in un collezionismo che fosse, più che propriamente pubblico, quantomeno di pubblica utilità. In quest'ambito le collezioni furono cedute o date in gestione ad alcune fra le prime istituzioni scientifiche russe, alcune già esistenti ma fortemente ammodernate e patrocinate da Pietro il Grande, come la Grande Farmacia, altre create completamente *ex novo*, come nel caso della Scuola di Matematiche e Navigazione. Entrambe queste istituzioni trovarono sede in nuovi edifici appositamente costruiti che costituiscono alcuni fra i primi esempi di architettura pubblica in Russia. Tuttavia il loro stile, benché moderno per l'ambiente artistico di allora, non fu già quello “all'europea” che verrà utilizzato più avanti a Pietroburgo, bensì il barocco moscovita e lo stile cosiddetto “Naryškin”.

Nell'edificio della Grande Farmacia, affacciato sulla Piazza Rossa, furono sistemati i preziosissimi preparati zoologici e anatomici conservati sotto spirito, nonché una biblioteca specialistica. La Grande Farmacia avrebbe dovuto funzionare in sinergia con la Scuola di Chirurgia, dove venne allestito un teatro anatomico per la dissezione dei cadaveri. In questo modo gli organi e le altre parti del corpo sezionate nella Scuola sarebbero state successivamente trattate per essere conservate nella Grande Farmacia. Tramite appositi decreti personali poi, Pietro il Grande tentò anche di assicurare l'approvvigionamento di cadaveri freschi nonché di mostri e fenomeni della natura di vario genere.

La Scuola di Matematiche e Navigazione, che aveva lo scopo di formare esperti marinai da impiegare nella futura guerra contro la Svezia, fu istituita nel 1701 e sistemata negli ambienti della torre Suchareva. La struttura era provvista di un'alta torre centrale che serviva per effettuare le osservazioni astronomiche, di una raccolta di strumenti matematici, geografici ed astronomici utili all'istruzione dei futuri marinai e ancora di una biblioteca specializzata. I programmi ed il personale insegnate furono quasi per intero mutuati dalla Royal Mathematical School del Christ's Hospital in Londra.

La raccolta della Scuola di Matematiche e Navigazione seguì un destino diverso dalle due precedenti. I reperti dell'Armeria e della Grande Farmacia furono infatti trasportati a Pietroburgo nel 1714 per essere sistemati negli edifici del Giardino d'Estate, mentre gli strumenti ed i libri nella torre Suchareva vennero in parte portati nella nuova capitale solo un anno più tardi, quando venne istituita la nuova Accademia Navale, dove furono sistemati.

<sup>121</sup> A.V. Panibratcev, *Prosveščenie razuma. Stanovlenie akademičeskoj nauki v Rossii* [La diffusione della ragione. La formazione della scienza accademica in Russia], Izdatel'stvo RGChI, San Pietroburgo 2002, p. 36.



## 2.2. Pietroburgo il palazzo ed il giardino d'Estate

[Pietro] si trasforma in un modesto possidente olandese, un affidabile proprietario che ama i fiori, i quadri, le statue e curiosità di ogni genere.<sup>122</sup>

ALEKSANDR N. BENOIS

La storiografia russa, seguendo quanto scrisse già da Johann D. Schumacher nel 1744 nell'introduzione al catalogo della *Kunstkamera*,<sup>123</sup> è concorde nell'affermare che la biblioteca e la *kunstammer* di Pietro il Grande furono fondate nel 1714.<sup>124</sup> Queste collezioni furono accessibili ai visitatori di ogni sorta cinque anni più tardi, quando si decise di spostarle dal Giardino d'Estate, dove in origine si trovavano, in una sede a loro appositamente destinata: il palazzo del nobile Aleksandr V. Kikin.<sup>125</sup> In effetti nel 1714 le collezioni furono concentrate e sistemate in diversi edifici del Giardino d'Estate, la residenza estiva di Pietro il Grande, e qui vi rimasero sino al 1719 quando, in seguito agli acquisti effettuati dallo zar nel suo secondo viaggio in Europa del 1716-17, gli spazi si rivelarono insufficienti rendendo necessaria una nuova sistemazione.

Sulla base del fatto che le collezioni non si formarono solamente nel 1714, si deve rilevare che tale data segnò semplicemente un nuovo arrangiamento di oggetti già posseduti dallo zar; arrangiamento che peraltro non fu nemmeno definitivo, dato che molti altri oggetti se aggiungeranno col tempo sino a rendere necessaria una nuova sistemazione. Ciò che in qualche modo rese le collezioni delle istituzioni fu la preoccupazione della fruizione e conservazione di queste; premura che portò Pietro il Grande a decretare lo stanziamento di una certa quantità di denaro, per la verità non proprio un budget fisso annuale, e ad assegnarne le cure ad un apposito personale. "Sorvegliante capo" [*Glavnoe smotrenie*] della biblioteca e della *kunstammer* fu nominato Robert Erskine [*Areskin*], scozzese laureatosi ad Oxford, presidente del *Prikaz* della Farmacia dal 1707, fisico personale di Pietro il Grande dal 1713 e infine *archiator*, cioè supervisore capo della medicina in Russia, nel 1716.<sup>126</sup> Erskine ebbe a sua volta la possibilità di nominare un proprio segretario, il "bibliotecario supervisore dei *mirabilia* e dei *naturalia*"<sup>127</sup> Johann Daniel Schumacher, alsaziano originario di Colmar formatosi all'università di Strasburgo, che per lungo tempo amministrerà – in maniera piuttosto dispotica – le collezioni e che proprio nel 1714 entrò al servizio della Russia.<sup>128</sup> Ciò che induce quindi gli storici a ritenere il 1714 anno di fondazione della biblioteca e della *Kunstammer* imperiali è, in sostanza, la riunione degli oggetti appartenenti ad

<sup>122</sup> A.N. Benois, *Moi vospominanija [I miei ricordi]*, Mosca 1980, vol. I, p. 24.

<sup>123</sup> *Palaty Sanktpeterburgskoj Imperatorskoj Akademii nauk, biblioteki i kunstkamery, s kratkim pokazaniem vseh nachodjaščichsja v nich chudožestvennyh i natural'nyh veščej, sočinennoe dlja ochotnikov onyja veščiči smotrvat' želajuščich [Le stanze dell'Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kunstammer, con una breve nota di tutte le cose artistiche e naturali trovantisi in esse, composto per l'amatore che desidera vedere esse cose]*, San Pietroburgo 1744, p. 4.

<sup>124</sup> *Istorija Akademii nauk SSSR (1724-1803) [Storia dell'Accademia delle scienze dell'URSS (1724-1803)]*, a cura di K.V. Ostrovitjanov, vol. I, Mosca-Leningrado 1958, pp. 25-26.

<sup>125</sup> Stanjukovič 1953, p. 22.

<sup>126</sup> Hughes 1998, p. 313; I.N. Lebedeva, *Lejb-medik Petra I Robert Areskin i ego biblioteka [Il lejb-medik di Pietro I Robert Erskine e la sua biblioteca]*, in *Russkie biblioteki i ich čitateli [Le biblioteche russe e i loro lettori]*, Leningrado 1983, pp. 98-105.

<sup>127</sup> Stanjukovič 1953, p. 22.

<sup>128</sup> P.P. Pekarskij, *Istorija Imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge [Storia dell'Accademia Imperiale delle scienze a Pietroburgo]*, 2 voll., San Pietroburgo 1870-73, vol. I, pp. 15-65; O.Ja. Neverov, I.D. Šumacher i peterburgskaja *Kunstkamera [I.D. Schumacher e la Kunstkamera di Pietroburgo]*, in PVL 2000, pp. 71-72; Ju.Ch. Kopelevič, "Šumacher Iogann Danil [Schumacher Johann Danil]", voce in ESPb, vol. I, libro II, p. 547.

esse in un unico luogo, il Giardino d'Estate, e la nomina di funzionari responsabili della loro gestione, Erskine e Schumacher.

Il 1714 è una data fondamentale anche nella storia di Pietroburgo. Molti infatti ritengono che in questa data, sebbene non vi siano documenti ufficiali a sancirlo, sia avvenuto lo spostamento della capitale da Mosca a Pietroburgo. Sebbene già nel 1704 Pietro il Grande, in una lettera a Menšikov, chiamava Pietroburgo “capitale” [*stolica*], fu solo a partire dall'aprile del 1712 che un gruppo di senatori si trasferì sulle rive della Neva e, in ottemperanza ad un *ukaz* dello zar, cominciarono a tenere qui le sedute del Senato,<sup>129</sup> il principale organo governativo statale. Il trasferimento della corte e delle altre istituzioni statali proseguì per altri due anni potendosi dire concluso solamente, per l'appunto, nel 1714. Il cambiamento della capitale non fu mai sancito da un atto ufficiale, cosicché gli storici, per poterlo marcare, hanno spesso scelto differenti date tra il 1712 ed il 1714.

Nel contesto dei trasferimenti atti a rendere effettivo lo spostamento della capitale sono da inserirsi quindi anche i traslochi delle collezioni imperiali. I primi arrivi sono da farsi risalire al 1712, quando Pietro il Grande ordinò di spedire a Pietroburgo diversi oggetti e i propri libri conservati nella “stanza del laboratorio” [*Masterskaja palata*] del palazzo di Preobraženskoe. Dal 1712 al 1714 fu poi lo zar in persona a guidare il processo di arricchimento dei fondi della biblioteca imperiale tramite l'acquisizione di altre biblioteche, come quelle del duca di Holstein e del duca di Curlandia.<sup>130</sup> Il trasferimento degli oggetti della *kunstammer* dai palazzi imperiali moscoviti e della Grande Farmacia è invece attestato dalla letteratura al 1714.<sup>131</sup>

Il Giardino d'Estate non era però un “luogo vuoto” da riempire con la biblioteca e gli oggetti della *kunstammer*. Già durante i primi anni della Guerra del Nord, svoltisi sui territori baltico e polacco, Pietro il Grande saccheggiò alcune statue, tanto che nel 1710, l'ambasciatore danese Just Juel osservava nel giardino più di trenta statue provenienti dai “parchi di taluni magnati polacchi”.<sup>132</sup> In seguito, tra il 1715 ed il 1716, cioè poco prima di partire per il suo secondo viaggio in Europa, lo zar visse una fase di sviluppo della sua passione per l'arte. In questo periodo gli agenti e i diplomatici russi in diverse nazioni ricevettero il compito di acquistare quadri, sculture, opere d'arte applicata e libri – oltre a sollecitare gli artisti europei a entrare al servizio della Russia.<sup>133</sup> Così, già prima della partenza di Pietro per l'Europa, le statue – e sicuramente anche qualche quadro – sono una presenza certa all'interno del Giardino d'Estate. Le collezioni poi s'arricchirono grandemente proprio in seguito agli acquisti comandati dallo zar durante il suo soggiorno in Europa del 1716-17: importanti collezioni di *naturalia* furono acquistate principalmente in Olanda, centinaia di quadri furono aggiudicati ad agenti russi nelle aste ad Amsterdam e Anversa, massicce commissioni furono impartite a scultori veneziani mentre a Roma, infine, si sarebbero presto effettuate le prime acquisizioni di statuaria antica.

Gran parte di questi materiali, pur se nel graduale loro assommarsi, furono sistemati tra il 1714 ed il 1718-19 in diversi edifici del Giardino d'Estate. Purtroppo a tutt'oggi non esiste ancora una monografia che tratti in maniera soddisfacente il Giardino d'Estate nei suoi aspetti architettonici e collezionistici. I migliori studi degli storici dell'architettura hanno analizzato solo incidentalmente la questione delle collezioni, dandone sì conto ma non riuscendo a fornirne una lettura critica.<sup>134</sup> D'altro canto gli storici dell'arte hanno dato letture anche piuttosto approfondite ma solamente – e con dei punti di vista – schiettamente settoriali, come gli ottimi studi di Sergej O. Androsov sulla

<sup>129</sup> G.N. Komelova, “*Bezumnoe derznovenie...*” [“*Pazza audacia...*”], in *Osnovatel'ja Peterburga [Omaggio al fondatore di Pietroburgo]*, Catalogo della mostra, Museo di Stato dell'Ermitage, 31 maggio – 31 agosto 2003, Slavia, San Pietroburgo 2003, p. 94; Schuyler 1884, vol. II, p. 217.

<sup>130</sup> O.N. Kuznecova, B.F. Borzin, *Letnij sad i Letnij dvorec Petra I [Il giardino d'Estate ed il palazzo d'Estate di Pietro I]*, Lenizdat, Leningrado 1988, pp. 75-77.

<sup>131</sup> Stanjukovič 1953, p. 21; Neverov 1992, p. 4; Neverov 2003, p. 202; Hughes 1998, p. 315.

<sup>132</sup> Androsov 1999, p. 32.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>134</sup> Si vedano ad esempio T.B. Dubjago, *Letnij sad [Il giardino d'Estate]*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i architekture, Mosca-Leningrado 1951; Kuznecova/Borzin 1988.



scultura.<sup>135</sup> Infine coloro che si sono occupati dello studio della *kunstammer* hanno sempre trattato il Giardino d'Estate come un deposito temporaneo, un magazzino ove le collezioni furono ammassate quasi senza un intento espositivo, quindi non degno di essere studiato.<sup>136</sup> Ciò che segue è quanto chi scrive ha ottenuto dall'unione e dall'incrocio delle informazioni fornite negli studi di questi diversi orientamenti della letteratura.

Praticamente la quasi totalità dei pezzi delle varie collezioni petrine transitò, quasi contemporaneamente, per il Giardino d'Estate. Tutto questo fa di questo luogo un nodo chiave innanzitutto per la storia di tali raccolte e, in seconda battuta, per la comprensione di un eventuale programma collezionistico che poté guidare Pietro il Grande prima nei suoi acquisti e poi nella loro organizzazione. In questo contesto verrà trattato di questo primo aspetto del Giardino d'Estate, rinviando ad un apposito capitolo la seconda questione.

### 2.2.1. Costruzione degli edifici e del Giardino d'Estate

Il complesso del Giardino d'Estate, benché assai modificato nel corso del tempo, è certamente uno dei monumenti più antichi di Pietroburgo. La piantumazione del giardino e la costruzione degli edifici risalgono, al pari della Fortezza dei Santi Pietro e Paolo o dell'Ammiragliato, ai primissimi anni di fondazione della città. Gli storici fanno risalire l'inizio dei lavori al 1703, anno stesso della fondazione, oppure all'anno successivo. Certo è che già nel 1704 è documentato il trasporto di una gran quantità di fiori da Mosca a Pietroburgo proprio per la decorazione del nuovo giardino. Nel 1706 poi si iniziarono i lavori per la costruzione delle prime fontane seguendo le indicazioni dello zar.<sup>137</sup>

Fin dai primi anni esistette anche una residenza lignea, precedentemente appartenuta a un tale Konau, ma che lo zar era solito utilizzare nel periodo estivo.<sup>138</sup> Benché T.B. Dubjago<sup>139</sup> ritenga che la prima casa lignea nel Giardino d'Estate occupasse sin dal 1703 il medesimo luogo dell'attuale Palazzo di Pietro il Grande, studi recenti hanno invece dimostrato che inizialmente la casa di Konau si trovava in riva alla Neva ma considerevolmente più a occidente. Solo tra il 1706 ed il 1708, dietro un esplicito ordine dello zar, l'abitazione fu smontata e trasportata all'angolo nord-orientale del giardino, all'incontro tra la Neva ed il canale detto Fontanka, dove oggi si trova il Palazzo d'Estate.<sup>140</sup>

Durante questi primi anni della costruzione fu direttore dei lavori l'architetto moscovita Ivan Matveev. Tra il 1705 ed il 1706 l'andamento dei lavori è ben riflesso dalle lettere inviate da Pietro il Grande proprio a Matveev. In queste missive lo zar non trascurò nulla, dal posizionamento delle fontane alla costruzione di una propria darsena, dai meccanismi per pompare l'acqua alla posa delle tubature in piombo, tanto da far credere che sia la composizione del giardino, sia gli espedienti idraulici si debbano alla mente di Pietro.

<sup>135</sup> Si riportano qui solamente i contributi più significativi: S.O. Androsov, *Skul'ptura Letnego sada (problemy i gipotesy)* [La scultura del giardino d'Estate (problemi e ipotesi)], in *Kul'tura i iskusstvo Rossii XVIII veka: novye materialy i issledovanija* [La cultura e l'arte della Russia del secolo XVIII: nuovi materiali e ricerche], a cura di B.V. Sapunov, I.N. Uchanova, Leningrado 1981, pp. 44-58; S.O. Androsov, *Raguzinskij v Venecii: priobretenie statuj dlja Letnego sada* [Raguzinskij a Venezia: gli acquisti delle statue per il giardino d'Estate], in *Skul'ptura v muzee* [La scultura nel museo], Leningrado 1984, pp. 60 e sgg.; S. Androsov, *Pietro il Grande collezionista di arte veneta*, Canal, Venezia 1999; S.O. Androsov, *Russkie zakazčiki i ital'janskije chudožniki* [Committenti russi e artisti italiani], Bulanin, San Pietroburgo 2003; S. Androsov, *Petr Velikij i skul'ptura Italii = Pietro il Grande e la scultura italiana*, San Pietroburgo 2004. Si veda anche O.Ja. Neverov, *Nuovi materiali per una storia delle sculture decorative del Giardino d'Estate*, in "Xenia", N.° 13, 1987, pp. 85 e sgg.

<sup>136</sup> Stanjukovič 1953; Neverov 1985; Neverov 1992; Neverov 1997a; Neverov 1997b; Neverov 2003.

<sup>137</sup> Dubjago 1951, p. 12.

<sup>138</sup> Kuznecova/Borzin 1988, p. 62.

<sup>139</sup> Dubjago 1951, p. 12.

<sup>140</sup> Kuznecova/Borzin 1988, p. 62.

Per poter adempiere al compito di progettista del proprio giardino – in un periodo in cui, per altro, le più intense fasi della Guerra del Nord lo portavano ad un continuo spostamento tra Russia, Ucraina, Livonia e Polonia – il 13 giugno 1706 Pietro il Grande chiese al fidato Petr P. Šafirov di spedirgli da Mosca un libro non ben specificato “con un esempio di fontana” e “un altro sugli orti o i giardini di Versailles del re francese”.<sup>141</sup> Se da un lato il riferimento a Versailles è esplicito non è invece chiaro a quale testo intendesse riferirsi lo zar per il modello di fontana. La consolidata tradizione giardiniera moscovita oltre ad aver generato nell’arco del secolo XVII numerosi parchi dentro e fuori Mosca, aveva anche prodotto, è vero, alcuni testi teorici sui giardini. Questi discutevano però dei significati simbolici ed allegorici delle piante e degli altri elementi naturali che formavano un giardino, non certo di questioni meramente tecniche, come quelle con le quali doveva essere alle prese Pietro. Tuttavia una copia manoscritta de *Il giardino variopinto* [*Vertograd mnogocvetnyj*] di Simeon Polockij,<sup>142</sup> forse il più celebre libro di questo genere, fu presa dallo zar dalla biblioteca del Cremlino per essere portata a Pietroburgo,<sup>143</sup> a dimostrazione del suo interesse per quest’arte.

La richiesta di Pietro il Grande venne in effetti esaudita, infatti solo cinque giorni dopo Šafirov spedì i libri necessari, ma lo zar non fu completamente soddisfatto di questi materiali e qualche anno più tardi, il 16 novembre 1710, effettuò l’ordinazione di un “libro di giardinaggio” a tale Petr Ljubs.<sup>144</sup> Solo successivamente la biblioteca imperiale fu dotata di trattati di giardinaggio, come le *Instructions pour les jardins fruitiers et potagers* di Jean de la Quintinje<sup>145</sup> oppure il ben più celebre *La théorie et la pratique du jardinage* di Dezallier d’Argenville e Jean-Baptiste Le Blond, presente nell’edizione uscita a L’Aia nel 1715,<sup>146</sup> l’unico testo che avrebbe allora potuto soddisfare le esigenze di Pietro il Grande.<sup>147</sup>

In ogni caso i lavori nel giardino dovettero proseguire senza il trattato di giardinaggio e, dopo la morte di Ivan Matveev nel 1707, pure senza architetto. Pietro il Grande versò tutta la sua consueta energia e le indicazioni che si possono rintracciare nelle lettere dello zar di questo periodo sono diverse e assai particolareggiate.<sup>148</sup> Per rendersi conte di come proseguirono i lavori ci si può riferire alla prima descrizione di Pietroburgo, risalente all’inizio del 1710, in cui un anonimo viaggiatore dichiara che, nel Giardino d’Estate, “lavoravano come giardiniere un tedesco, addetto alla serra, e un olandese [...] accanto c’era un ampio orto nel del quale si prendeva cura uno svedese, che lo aveva organizzato e lo manteneva assai bene”.<sup>149</sup> Inoltre lo stesso viaggiatore fornisce anche un accurato resoconto del giardino stesso:

Fino a questo fiumicello [la Fontanka], si estende la residenza dello zar, cioè una non grande casetta nel giardino dalla facciata olandese variopintamente colorata, con le cornici delle finestre dorate e ornamenti in piombo. Accanto si trova una non grande voliera nella quale cinguettano diverse specie di uccelli. Oltre si trova un

<sup>141</sup> PIB, vol. IV, p. 279.

<sup>142</sup> *Vertograd mnogocvetnyj polzy radi duševnyja pravoslavnyh christian, božim nastavljeniem i posobiem, a trudopoloženiem mnogogrešnago vo ieromonasech Simeona Polockago utjažannyj i nasaždennyj v leto ot sozdanija mira 7186, a ot roždestva eže po ploti Boga Slova 1678 soveršisija mesjaca augusta 2 den’* [Viridario di molti fiori per la salute spirituale dei cristiani ortodossi, con l’ammaestramento e l’aiuto di Dio, a il lavoro del monaco peccatore Simeon Polockij, piantato nell’anno 7186 dalla creazione del mondo, e nel 1678 dalla nascita del Verbo incarnato del Signore, terminato il giorno due del mese di agosto].

<sup>143</sup> PBI, N.° 230, pp. 45-46. Per qualche notizia su Simeon Polockij e i giardini moscoviti rimando agli scritti di Dimitrij Sergeevič Lichačëv, *La poesia dei giardini. Per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, Einaudi, Torino 1996 (ed. orig. *Poezija sadov. K semantike sadovo-parkovyh stilej. Sad kak tekst*, 1991), pp. 109-122, p. 141, n. 11; D.S. Lichačëv, *Il giardino nella cultura russa*, in Id. *Le radici dell’arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*, Bompiani, Milano 2005, pp. 288-294.

<sup>144</sup> PIB, vol. X, p. 727.

<sup>145</sup> J. de la Quintinje, *Instructions pour les jardins fruitiers et potagers*, s.l. s.a. PIB, N.° 1247, p. 132.

<sup>146</sup> A.-J. le sieur Dezallier d’Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage, ou l’on trait à fond des beaux jardins, appellés communément les jardins de plaisance et de propreté*, voll. 2, L’Aia 1715. PIB, N.° 1086, p. 121.

<sup>147</sup> Per un analisi del trattato si veda Medvedkova 2007, pp. 67-106.

<sup>148</sup> Lichačëv 1991, pp. 135-139.

<sup>149</sup> Ivi, p. 127.



considerevole chiosco di siepe circondato da un non alto recinto; vicino ad esso una grande casa per i domestici di corte e pure una cucina da campo. Scendendo, nello stesso giardino, c'è una grande casa con un meccanismo di fontana messo in movimento per mezzo di una ruota, e dietro si estende un non grande giardino zoologico nel quale si trovano aironi, gru, l'anatra *chypeata* e uccelli del medesimo tipo. Dietro il meccanismo di fontana c'è ancora una casa per i rimanenti domestici e per la guardia nella quale, del resto, sta un picchetto poco numeroso. Infine segue una *orangerie* rotonda con diverse piccole costruzioni presso di essa.

Il giardino stesso è ampio e ben fatto; tuttavia non vidi nulla di particolarmente degno di nota in esso, a eccezione di poche statue di marmo bianco e busti, in particolare uno del re di Polonia, Jan Sobieski e di sua moglie; ce ne sono di altri buoni incluso uno di Cristina la regina di Svezia.

A metà del giardino è posata una grande lastra [di pietra] per lo stagno, e nel centro di essa c'è una grotta dalla quale zampilla una fontana. Nell'*orangerie* sono collocati alcuni alberi di pomodori, limoni e lauro, pure dei cespugli di grappoli.<sup>150</sup>

Il Giardino d'Estate aveva quindi, già nel 1710, una fisionomia ben precisa. A dargliela furono i giardinieri di Pietro il Grande secondo le sue stesse indicazioni che, nonostante gli impegni della guerra, riusciva a fornire comunque via lettera.

A partire proprio dal 1710 si inaugurerà una nuova fase nei lavori di costruzione nel Giardino d'Estate. Due importanti vittorie sull'esercito svedese permisero di consolidare le conquiste baltiche dei russi: la battaglia di Poltava, avvenuta il 27 giugno 1709 nella lontana Ucraina, sancì definitivamente la supremazia delle forze russe, mentre la presa del 14 giugno 1710 della città di Vyborg, situata poco più a nord di Pietroburgo, fu definita dallo stesso Pietro "un saldo bastione"<sup>151</sup> per la futura capitale. Forte di queste nuove conquiste, lo zar, che trascorse la maggior parte del 1710 proprio a Pietroburgo, diede l'ordine di ricostruire in pietra il palazzo e i suoi annessi nel Giardino d'Estate. Il gesto, oltre a rendere più confortevole la residenza, aveva un che di simbolico: abolendo le provvisorie abitazioni lignee avrebbe definitivamente consacrato la presenza russa sul Baltico. Lo zar fu presto seguito da altri magnati, quali Aleksandr D. Menšikov e Gavrila Golovkin, e da alcuni membri della famiglia imperiale, i quali intrapresero a loro volta la costruzione di palazzi in pietra rendendo così la fondazione di una nuova città capitale un efficace strumento di legittimazione delle conquiste militari.

I lavori di costruzione si concentrarono nell'angolo nord-orientale della tenuta, ove era stata trasferita la casa lignea di Pietro. Già dal 1705 in questo luogo era stata scavata una darsena, stando agli ordini dello zar, di almeno 8 piedi (circa 2,4m) di profondità e rinforzata sulle pareti da lastre di pietra.<sup>152</sup> Attorno a questa darsena, tramite la quale Pietro avrebbe potuto attraccare direttamente alla porta di casa, si svilupperanno le principali strutture residenziali del Giardino d'Estate. Il 18 agosto del 1710 si cominciarono a gettare le fondamenta di un "edificio in pietra", spesso confuso con il Palazzo d'Estate dello zar,<sup>153</sup> ma in realtà da identificarsi con il lungo edificio attiguo, le cosiddette Stanze del personale [*Ljudskie pokoi*], disposto a sud della darsena e sviluppato lungo la riva della Fontanka. A nord della darsena invece, su di un lembo di terra circondata su tre lati dall'acqua – dalla Neva, dalla Fontanka e dalla darsena stessa – nel corso del 1711 fu la volta della costruzione del Palazzo d'Estate di Pietro il Grande (fig. 11).<sup>154</sup>

La costruzione di questi edifici fu affidata con ogni probabilità, sebbene non vi siano le prove documentarie, a Domenico Trezzini. Il funzionalismo dell'architettura del Palazzo d'Estate, unito alla vicinanza stilistica con i progetti delle case-tipo del ticinese, ha indotto gli storici ad attribuirgli l'autorialità di quest'opera ma, tuttavia, non per intero. Certamente il delicato compito di eseguire le fondazioni su palificate, praticamente a contatto con l'acqua del fiume,<sup>155</sup> fu eseguito da Trezzini,

<sup>150</sup> Dubjago 1951, p. 15; Lichačëv 1991, p. 127; S. Gorbatenko, *Novyj Amsterdam. Sankt-Peterburg i arhitekturnye obrazy Niderlandov = New Amsterdam. St. Petersburg and architectural images of the Netherlands*, Pečatnyj dvor, San Pietroburgo 2003, pp. 162, 164.

<sup>151</sup> Hughes 2003, p. 110; P. Bushkovitch, *Pietro il Grande. Lotta per il potere (1671-1725)*, Salerno Editrice, Roma 2003, p. 254.

<sup>152</sup> Kuznecova/Borzin 1988, p. 12.

<sup>153</sup> Dubjago 1951, p. 15.

<sup>154</sup> Kuznecova/Borzin 1988, pp. 62-63.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 63.

del resto un esperto nelle tecniche di bonifica e costruzione su terreni paludosi che probabilmente apprese in Olanda.<sup>156</sup> Tuttavia a partire da Igor' E. Grabar'<sup>157</sup> si è ritenuto che il palazzo fosse stato modificato o addirittura completamente ricostruito da Andreas Schlüter, il celebre scultore e architetto del re di Prussia, giunto a Pietroburgo su ingaggio dello zar nel maggio del 1713. Benché nominato alla direzione della Cancelleria degli affari cittadini, futura Cancelleria delle costruzioni, e a capo di un imponente studio con una moltitudine di incarichi, come ci testimonia l'ufficiale inglese Peter Henry Bruce,<sup>158</sup> l'attività di Schlüter a Pietroburgo fu certamente intensa ma assai breve, dato che già nel 1714 morì. Gli studi più recenti sono concordi nell'attribuire allo scultore tedesco solamente i lavori di decorazione del Palazzo d'Estate: i bassorilievi inseriti nelle pareti esterne, la cui esecuzione fu comandata da Pietro il Grande il 2 maggio 1714 secondo i disegni del "Baudirektor" ma che non furono da lui eseguiti,<sup>159</sup> e forse la *boiserie* dell'atrio d'ingresso, modificato in corso d'opera per potervi accogliere una scala più comoda della buia chiocciola inizialmente prevista da Trezzini.<sup>160</sup>

I lavori furono particolarmente celeri nel Palazzo d'Estate, che il 12 aprile 1712 poté già accogliere la famiglia imperiale, e nello stesso periodo dovettero essere concluse anche le Stanze del personale ed una galleria che, girando attorno alla darsena, collegava i due edifici.<sup>161</sup> Sarà anche in seguito alla rapida conclusione di questi lavori di costruzione che, a partire dal 1712, si poté cominciare il trasferimento della corte a Pietroburgo e, con essa, delle cose appartenenti allo zar, tra le quali vi saranno presto le collezioni.

Anche nel giardino si eseguirono, nello stesso periodo, importanti lavori. Primo fra tutti è da annoverarsi l'escavazione del canale Lebjaž'ij che, lungo il lato occidentale della tenuta, avrebbe collegato la Neva al canale della Mojka. I lavori terminarono solo nel 1716 e da allora il Giardino d'Estate fu, alla stregua del palazzo di Pietro, circondato da acqua su tutti i lati: la Neva a Nord, la Fontanka a est, la Mojka a sud e il nuovo canale a ovest. Nel medesimo periodo fu scavato anche il canale "Trasversale" [*Poperečnyj kanal*] – tra il Lebjaž'ij e la Fontanka – che divise l'oblungo territorio del giardino in due porzioni.<sup>162</sup>

Dopo le richieste di fiori dai giardini moscoviti di Kolomenskoe e Izmajlovo, registrate già dal 1704, Pietro il Grande dispose anche il trapianto delle querce dai boschi circostanti e l'importazione di altre specie arboree meno comuni in quel clima: castagni, faggi, olmi, cedri, carpini e larici. Il trasporto di questi alberi si rivelò tutt'altro che facile e lo stesso Pietro dovette ingegnarsi per trovare dei sistemi. A Petr M. Apraksin ordinò, per la spedizione di duecento alberi di agrumi dal mar Caspio, di sistemarli in casse, quindi di mandarli in primavera via acqua da Astrachan' sino all'alto corso del Volga, dove sarebbe stato necessario costruire delle "izbe calde" affinché trascorressero l'inverno senza subire le gelate; solamente la primavera successiva gli alberi avrebbero ripreso il cammino via terra sino a Pietroburgo. Nel 1712 poi Pietro superò se stesso chiedendo all'inviato Boris I. Kurakin di procurare ben 2000 tigli "in Olanda presso Haarlem",

<sup>156</sup> N. Navone, *Domenico Trezzini e la pianificazione dell'isola Vasil'evskij. Brevi note di urbanistica*, in *Domenico Trezzini e la costruzione di San Pietroburgo*, a cura di M. Kahn-Rossi, M. Francioli, Catalogo della Mostra, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 27 novembre 1994 – 26 febbraio 1995, Octavo Franco Cantini Editore, Firenze 1994, pp. 87-90.

<sup>157</sup> I.E. Grabar', *Peterburgskaja arhitektura pervoj treti XVIII veka. Osnovanie i načalo zastrojki Peterburga [L'architettura di Pietroburgo del primo terzo del secolo XVIII. La fondazione e l'inizio della costruzione di Pietroburgo]*, in *Istorija russkogo iskusstva [Storia dell'arte russa]*, a cura di I.E. Grabar', voll. 7, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca 1960, vol. V: *Russkoe iskusstvo pervoj poloviny XVIII veka [L'arte russa della prima metà del secolo XVIII]*, pp. 75-76.

<sup>158</sup> P.H. Bruce, *Memoirs of Peter Henry Bruce, Esq. a military officer, in the service of Prussia, Russia, and Great Britain. Containing, An account of his travels in Germany, Russia, Tartary, Turkey, the west Indies, & c. as also Several very interesting private anecdotes of the Czar, Peter I of Russia*, T. Payne & Son, London 1782, p. 141.

<sup>159</sup> K.V. Malinovskij, *Chudožestvennye svjazy Germanii i Sankt-Peterburga v XVIII veka [I contatti artistici della Germania e di San Pietroburgo nel secolo XVIII]*, Kriga, San Pietroburgo 2007, pp. 36-37.

<sup>160</sup> Kuznecova/Borzin 1988, pp. 65-66.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 64, 69.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 11.



dove si coltivano “in luoghi sabbiosi alberi di taglio ottenuti da seme (non selvatici)”. Le istruzioni di Pietro furono, come al solito, molto dettagliate: per sopravvivere al clima pietroburghese gli alberi avrebbero dovuto avere già una certa stazza che ne garantisse la resistenza, cosicché misure minime di altezza, diametro e circonferenza del fusto furono fornite; il trasporto poi avrebbe dovuto essere fatto via nave sistemando gli alberi “con le radici nella sabbia che si usa di solito mettere come zavorra”. In ogni operazione di trasporto di alberi Pietro esigeva, a causa della lunga durata di questi viaggi, la presenza di un giardiniere che se ne prendesse cura.<sup>163</sup>

L'aumento esponenziale delle richieste di alberi si deve anche al fatto che, dal 1712, il Giardino d'Estate ebbe finalmente un giardiniere in grado di guidare i lavori e di esaudire le richieste dell'esigente Pietro il Grande. Costui fu Jan Roosen, olandese che lavorò qui sino al 1725. Con Roosen arrivò anche il primo piano organico del Giardino d'Estate, fissato nella planimetria generale che il giardiniere disegnò tra il 1714 ed il 1716 (fig. 12)<sup>164</sup> e che tutt'oggi è il più antico documento grafico riguardante il Giardino d'Estate.

Il territorio del giardino, come si diceva, era stato diviso trasversalmente in due parti distinte da un canale. La parte settentrionale, il cosiddetto “giardino di parata”,<sup>165</sup> dalla forma grossomodo quadrata, era quella ove si trovavano tutte le costruzioni: il palazzo di Pietro, le Stanze del personale ed alcuni nuovi padiglioni come una casa per Caterina, sistemata sull'angolo nord-occidentale, la grotta, affacciata sulla Fontanka, e un *orangerie*, proprio a cavallo del canale Trasversale. Qui il giardino era organizzato su tre viali principali con andamento nord-sud incrociati da altri ortogonali ai primi. Il viale centrale era arricchito da due grandi fontane alternate ad una piazza circolare e ad una quadrata; su quello occidentale era invece allestito un ininterrotto corridoio verde. Nei quattro riquadri centrali Roosen disegnò dei *parterre de broiderie* mentre i restanti appezzamenti furono risolti con dei boschetti. Verso oriente, una fitta macchia di alberi ad alto fusto, contro la quale sembrano interrompersi i viali trasversali, proteggeva, secondo un gusto prettamente olandese,<sup>166</sup> gli edifici abitativi dagli sguardi indiscreti della gente a passeggio nel verde. Di fronte alla grotta uno dei viali trasversali veniva a formare un trivio con due corridoi che conducevano ad altrettanti gabinetti verdi. Al di là del canale e dell'*orangerie*, nel secondo giardino, detto “rosso”,<sup>167</sup> il territorio prendeva una forma trapezia decisamente più allungata. Qui Roosen divise il parco longitudinalmente: a occidente, oltre il canale, si susseguirono due grandi rettangoli di boschetti tagliati da viali radiali, in cui quelli longitudinali furono rigorosamente allineati a quelli del primo giardino; a oriente, oltre l'*orangerie* e chiaramente in relazione con questa, furono sistemati gli alberi da frutta e tutte quelle le piante rare che avrebbero necessitato il ricovero invernale. Concludeva la composizione lo stagno delle carpe, ricavato in seguito alla bonifica di una zona paludosa tra il 1714 ed il 1716,<sup>168</sup> arricchito da una fontana al centro e da un portico semicircolare verso la Mojka. Oltre quest'ultimo canale si cominciò a predisporre un ulteriore giardino, il terzo, detto “giardino di sua altezza”,<sup>169</sup> poiché Pietro decise di donarlo a Caterina.

Il Giardino d'Estate così progettato da Roosen venne anche raffigurato in un incisione di Aleksej Zubov, datata al 1716-17 (fig. 13). Praticamente nessuna differenza corre tra il piano del giardiniere olandese e l'incisione. Tra il 1714 ed il 1716 la piantumazione degli alberi, il tracciamento dei viali e la conseguente delimitazione delle aiuole fu portata avanti a un punto tale da stabilire definitivamente la planimetria generale del giardino. In seguito saranno pochissimi i margini di cambiamento concessi ad altri progettisti, come per il celebre architetto francese Jean-Baptiste A. Le Blond, specialista dei giardini ingaggiato da Pietro il Grande nel 1716 e giunto a

<sup>163</sup> Lichačev 1991, pp. 136-139.

<sup>164</sup> Dubjago 1951, pp. 16-17.

<sup>165</sup> Kuznecova/Borzin 1988, p. 16.

<sup>166</sup> Lichačev 1991, p. 126.

<sup>167</sup> Kuznecova/Borzin 1988, p. 16.

<sup>168</sup> Dubjago 1951, p. 17.

<sup>169</sup> Kuznecova/Borzin 1988, p. 17.

Pietroburgo lo stesso anno con il titolo di “directeur des batimens du Czar”,<sup>170</sup> come Schlüter appena tre anni prima.

Il 17 febbraio 1717 Le Blond inviava a Pietro il Grande, allora impegnato nel suo secondo viaggio in Europa, il celebre piano urbanistico della città di Pietroburgo e, assieme a questo, anche un suo progetto per il Giardino d’Estate (figg. 14-15). Il disegno, né firmato, né datato – ma della cui autografia non ci sono dubbi –, è una planimetria generale ed è corredato, com’era consuetudine di Le Blond, da una *Mémoire du Jardin & Palais d’Esté de Sa Majesté Impériale à St. Pétersbourg*, firmata e datata 5 gennaio 1717, nella quale l’architetto volle spiegare gli interventi da lui previsti per donare al giardino “son entière perfection”. Le Blond fu costretto a mantenere le linee di base della composizione dato che il cantiere era già in una fase molto avanzata. Per cui si sforzò di correggere, mantenendone la planimetria, quei lavori che, secondo lui, andavano palesemente contro le regole essenziali dell’arte del giardinaggio. Nel tentativo di trasformare questo frammentario giardino dal carattere spiccatamente olandese in una composizione principesca dal gusto francese, l’orientamento generale dato da Le Blond al suo progetto fu quello di aprire una larga visuale, invitando senza troppi ambagi lo zar a “raser” quegli alberi procurati con tali sforzi.<sup>171</sup>

A Pietro, tutto ciò, pare scontato sottolinearlo, fece tutt’altro che piacere. Non tanto per il lavoro che era già stato fatto, per le energie o le finanze profuse invano, o ancora perché Pietro ritenesse Le Blond un architetto “non abbastanza coraggioso”, come ha sostenuto Dubjago,<sup>172</sup> quanto perché, semplicemente i gusti dello zar non trovavano corrispondenza nel disegno del francese.<sup>173</sup> Pietro vedeva così minate le caratteristiche tanto amate di quello che era il suo luogo preferito di Pietroburgo, caratteristiche alle quali aveva peraltro contribuito sostanzialmente guidando la sua progettazione.<sup>174</sup>

Lo zar reagì a questo pericolo com’era solito fare: investendosi in prima persona nella situazione. Tra il giugno e il luglio del 1717, mentre soggiornava per delle cure termali a Spa, oramai sulla strada del ritorno da questa seconda ambasciata, munitosi di carta e penna disegnò di propria mano un piano del Giardino d’Estate (fig. 16). Il disegno di Pietro il Grande, tracciato nelle sole linee fondamentali, confermò ancora una volta il piano di Jan Roosen non entrando nei dettagli se non in due punti: lungo il canale Lebjaž’ij volle sostituire all’articolato disegno delle aiuole di Le Blond, forse ritenuto troppo lezioso, un più semplice geometrismo delle linee e, all’angolo opposto del giardino, propose invece due nuovi gabinetti verdi, probabilmente di sua propria invenzione, l’uno circolare e l’altro ovale, in maniera da sfruttare la diversa forma dei boschetti nei quali erano inclusi.

Così le rivoluzionarie proposte di Le Blond furono messe presto da parte, nel Giardino d’Estate come nelle tenute imperiali extraurbane, e i lavori continuarono, ancora una volta, secondo le indicazioni personali di Pietro, sulla scorta del vecchio piano di Roosen. Per capire quanto poco cambiarono le cose si può osservare la planimetria eseguita da Michajl G. Zemcov probabilmente intorno al 1723 (fig. 17).<sup>175</sup> Il piano di Zemcov fu quello definitivo con il quale vennero conclusi i lavori. Esso trova una perfetta rispondenza anche con la pianta assonometrica di Pietroburgo, elaborata da Saint-Hilaire tra il 1765 ed il 1775.<sup>176</sup>

<sup>170</sup> Medvedkova 2007, p. 175.

<sup>171</sup> *Ivi*, pp. 211-212.

<sup>172</sup> Dubjago 1951, p. 26.

<sup>173</sup> Lichačëv 1991, p. 142, n. 40.

<sup>174</sup> Medvedkova 1991, p. 212.

<sup>175</sup> Dubjago 1951, p. 30.

<sup>176</sup> *Aksonometričeskij plan Sankt-Peterburga, 1765-1773 gg. (plan P. de Sent-Ilera, I. Sokolova, A. Gorichvostova i dr.) = The axonometric plan of Saint-Petersburg in years 1765-1773 (Plan by P. de Saint-Hilaire, I. Sokolov, A. Gorikhvostov et al.)*, a cura di T.P. Mazur, A.S. Suchorukova, Kriga, San Pietroburgo 2003.



### 2.2.2. Gli acquisti delle sculture

Le descrizioni del Giardino d'Estate lasciateci da viaggiatori, diplomatici e semplici diaristi sono molte ma, per la maggior parte, risalgono a dopo il 1718, quando cioè parte delle collezioni furono trasportate altrove. Chi doveva ben conoscere la residenza estiva dello zar negli anni immediatamente precedenti era Peter Herry Bruce, ufficiale inglese al servizio della Russia, il quale per un breve tempo fu impiegato come disegnatore nello studio di Andreas Schlüter che si trovava proprio all'interno del giardino. Egli nel suo libro di "Memorie", ordinate in senso cronologico, ne lascia una descrizione datata al 1714 ma che, in realtà, sembra risalire a qualche anno più tardi:

The Czar has both his winter and summer-palace on this islands [l'isola dell'Amiragliato]; the former is next to the river, and the latter at the east, or upper-end of the island, where his yachts and pleasure-boats are ranged close up before the door; here are exceeding fine gardens and a large park, inclosed by a large and deep canal; the gardens are full of water-works, Italian statues, covered walks and arbours. A fine avenue of large trees, which stand by the side of the river, were dug out of the ground in winter, with large quantity of frozen earth sticking on their roots, and brought in that condition and planted here, and flourished to the surprise of all who can saw them. In the park was built a house which contains all sorts of mathematical instruments; also the famous globe of Gottorp, contrived by Tycho Brahe, in which twelve people can sit round a table and observe the celestial constellations as it turns on its axis. In the garden was a long gallery, or hall, where the Czar attended every day from eleven to twelve o'clock at noon, when every body had free access, and he then received petitions from all ranks of his subjects; after that hour none were permitted to address him except upon affairs of consequence.<sup>177</sup>

Il brano dà ben conto delle diverse componenti del Giardino d'Estate: innanzitutto gli elementi naturali del giardino, come gli alberi prosperosi, i pergolati, le camminate coperte e i giochi d'acqua; quindi le collezioni, tra cui le "italian statues", disposte nel verde, i "mathematical instruments" e il famoso globo di Gottorp, sistemati in un apposito edificio; infine la residenza dello zar, di cui una parte destinata al pubblico ricevimento, la "gallery, or hall", ed un'altra nella quale Pietro non amava essere disturbato.

Il trasporto degli oggetti della *kunstammer* e della biblioteca da Mosca a Pietroburgo fu concluso proprio nel 1714, quando Erskine e Schumacher cominciarono anche il loro lavoro di sistemazione delle collezioni, ed in effetti è possibile che P.H. Bruce poté osservare gli strumenti matematici in quell'anno. Tuttavia altri elementi della descrizione dell'inglese non concordano con la datazione data dallo stesso al brano, primo fra tutti lo stesso globo di Gottorp che giunse a Pietroburgo dopo un travagliatissimo viaggio dal ducato di Holstein-Gottorp solamente nel 1717.<sup>178</sup> V'è poi la questione delle "italian statues" citate da Bruce che merita una più approfondita analisi.

Come s'è già accennato, fin dai primi anni della costruzione, il Giardino d'Estate fu sì adornato da statue ma provenienti dal Nord Europa, come quelle trafugate dai giardini polacchi dei Sobieski, ed eseguite altresì da maestri attivi in tale area, come lo scultore fiammingo Thomas Quellinus, autore di tre statue tutt'oggi conservate.<sup>179</sup> Gli acquisti di statue dall'Italia cominciarono solo nel 1716, anno in cui alcuni inviati russi furono incaricati direttamente da Pietro di acquistare opere d'arte. Il riferimento alle "statue italiane" fatto da P.H. Bruce non è quindi inesatto ma, come per il globo di Gottorp, non corrisponde alla datazione di questo passo delle sue memorie. Per poter osservare contemporaneamente le statue italiane, gli strumenti matematici e il globo di Gottorp, Bruce dovette recarsi nel giardino tra il 1717, anno in cui arrivarono il globo e le prime statue dall'Italia, ed il 1719, data quest'ultima che segna il trasferimento della biblioteca e della *kunstammer*, tra cui gli strumenti matematici, nella nuova sede del palazzo di Kikin.

I commerci tra Russia e Italia avevano conosciuto un nuovo impulso con la conquista di Azov, porto tramite il quale le città di Kiev e Mosca poterono stabilire un debole e difficoltoso contatto via

<sup>177</sup> Bruce 1782, p. 118-119.

<sup>178</sup> E.P. Karpeev, *Bol'soj Gottorpskij globus [Il grande Globo di Gottorp]*, San Pietroburgo 2000, pp. 34-35.

<sup>179</sup> Androsov 1991, p. 33.

Costantinopoli con i porti italiani, in particolare con Venezia.<sup>180</sup> In seguito alla vittoria di Poltava nel 1709 ed alla perdita, due anni dopo, dello sbocco sul mar Nero, la situazione politica e commerciale era fortemente mutata e i rapporti tra la Russia e la penisola italiana dovettero essere ripensati. Il lavoro fatto in precedenza non fu comunque sprecato e, proprio grazie ai contatti presi dal conte Petr A. Tol'stoj in qualità di ambasciatore russo a Costantinopoli, alcuni suoi uomini fidati si occuparono di ristabilire, a partire dal 1711, nuovi contatti commerciali,<sup>181</sup> non più tramite Azov, tornata nelle mani turche, ma tramite il nuovo porto baltico di Pietroburgo. Il lavoro svolto da agenti quali l'italiano Matteo Caretta<sup>182</sup> e il greco Demetrio Bozzi [*Bocis*]<sup>183</sup> non contemplò il commercio di opere d'arte; tuttavia pose le basi per l'instaurazione di rapporti di scambio con le piazze italiane e di una sicura rotta commerciale – via mare quasi sempre con tappa a Lisbona – fattori che resero possibile, soli cinque anni più tardi, l'invio di nuovi agenti russi fra i cui incarichi rientravano anche gli acquisti d'arte.

Le sculture furono acquistate esclusivamente sul mercato italiano. Uno dei più attivi e intraprendenti agenti di Pietro il Grande fu indubbiamente Savva Lukič Vladislavič, originario di Ragusa, attuale Dobrovnik, e per questo citato nelle fonti russe come il “Raguseo” [*Raguzinskij*]. Venezia fu ovviamente il mercato privilegiato di questo schiavone che, in più di cinque anni di permanenza, riuscì a integrarsi alla perfezione, intessendo una fitta rete d'amicizie sino ad arrivare al matrimonio con una nobile veneziana.<sup>184</sup> Giunto sul posto nell'agosto del 1716, Raguzinskij studiò la situazione e, senza attendere troppo, inviò a Pietro il Grande un *Ragionamento su come sia possibile ricevere dall'Italia marmo e simili pietre per decorare le chiese e le case di Pietroburgo grazie all'invio di cera e catrame*. Nel *Ragionamento* si prendeva in considerazione la possibilità di organizzare uno scambio senza valuta effettuato con navi governative che portassero dalla Russia cera e catrame che, in Italia, sarebbero stati scambiati con statue, marmo o altre merci d'importazione. Il riferimento alle statue lascia intravedere uno specifico ordine di Pietro in merito, come in effetti è documentato nelle istruzioni impartite ad altri agenti.

Già il 18 agosto 1716, poco dopo il suo arrivo a Venezia, Raguzinskij scrisse al segretario di gabinetto Aleksej Makarov:

Ho cercato qui anche statue di marmo di grandi maestri e dei migliori che in Italia si trovino, e ho al contempo ordinato d'eseguire sei statue di eccelsa fattura, non inferiori a quelle portate dalla Polonia che si trovano nel parco di Vostra Eccellenza a San Pietroburgo, per un prezzo, coi piedistalli di marmo, di 100 ducati d'oro a statua; tuttavia non le faranno presto cosicché prima del mese di marzo non potranno essere pronte.<sup>185</sup>

La risposta di Pietro il Grande, che nel frattempo si trovava a Copenaghen, non si fece attendere e nella missiva, datata 8 settembre, trovando conveniente il prezzo delle statue ne ordinò altre dodici e invitò Raguzinskij a “cercare col tempo in Italia le più antiche statue romane [...] presso architetti o pittori collezionisti giacché finora Noi non sapevamo che è possibile acquistare tali statue ad un prezzo non alto”. Allegato a questa lettera fu spedito anche un disegno delle statue desiderate con un relativo elenco dei soggetti, entrambi di mano dello scultore Georg J. Mattarnovy, giunto a Pietroburgo nel 1714 come aiuto di Schlüter e, dopo la morte di quest'ultimo, proseguente i suoi lavori nel Giardino d'Estate ed in altri cantieri della città.

Sin da questo primo scambio epistolare risulta evidente che Raguzinskij si assunse l'incarico, verosimilmente dietro ordine preciso di Pietro il Grande, di comprare o commissionare statue espressamente per il Giardino d'Estate e che, per tutta risposta, lo zar impose, tramite l'invio dei disegni di Mattarnovy, i soggetti e le forme delle opere da ordinare in maniera da assicurare una certa

<sup>180</sup> I.S. Šarkova, *Rossija i Italija: torgovye otnošenija XV – pervoj četverti XVIII veka* [Russia e Italia: i rapporti commerciali dal secolo XV al primo quarto del XVIII], Leningrado 1981, pp. 93-94.

<sup>181</sup> Androsov 1999, p. 52.

<sup>182</sup> Šarkova 1981, pp. 107-115.

<sup>183</sup> *Ivi*, pp. 124-128.

<sup>184</sup> Sulla vita di Raguzinskij si veda Androsov 1999, pp. 66-69.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 75.



organicità al programma scultoreo del giardino. Inoltre, fatto non secondario, per la prima volta Pietro il Grande esprime il desiderio di acquistare anche sculture antiche, romane per la precisione.

Raguzinskij, percependo il grande interesse di Pietro, si adoperò al meglio delle sue possibilità inviando, a partire dalla lettera successiva del 5 ottobre 1716, rapporti dettagliati anche tramite elenchi e disegni delle statue eseguite o di quelle commissionate, con la segnalazione delle eventuali modifiche apposte dagli scultori veneziani. Inoltre, “solo per informazione”, fece recapitare allo zar anche un *Elenco di quali statue vengano impiegate nei migliori parchi di Cesari, Re ed altri Patrizi* di suo pugno. In questo scritto Raguzinskij suddivide le statue utilizzate nella decorazione dei giardini in quattro gruppi: il primo comprendeva statue di divinità dell’antichità classica; il secondo includeva personaggi sempre della mitologia classica ma disposti in coppie e presi particolarmente dalle *Metamorfosi* di Ovidio; il terzo riuniva le allegorie in genere; infine al quarto appartenevano i busti degli imperatori romani, che Pietro avrebbe potuto scegliere a piacimento tra quelli inclusi in un’apposita lista.<sup>186</sup>

Per il trasporto delle statue si attuò inizialmente l’idea espressa da Raguzinskij nel suo *Ragionamento*. Cosicché il 7 maggio del 1718 attraccò al porto di Venezia la nave Armont, partita da Pietroburgo nel marzo dell’anno precedente con un carico di cera, catrame e corda, per risalpare quindi nel giugno con un carico di opere d’arte. Tuttavia il progetto venne abbandonato e Raguzinskij fu costretto a finanziare con i propri fondi gli acquisti e il trasporto. Nel 1722 egli risultava infatti proprietario di due navi, una delle quali, la Corona, effettuò un viaggio nel 1720. Nondimeno ricorse anche al noleggio delle imbarcazioni, come risulta dai nomi di altre navi utilizzate: la John Judith nel 1717 e la Cesare nel 1719.<sup>187</sup> I viaggi di questi vascelli predisposti da Raguzinskij, partivano da Venezia, dove raccoglievano le opere d’arte acquistate anche da Petr Beklemišev, altro inviato russo in laguna, per poi fare tappa a Livorno e imbarcare che gli acquisti provenienti da Roma e dalla Toscana. In questo modo Raguzinskij rese possibile il trasporto a Pietroburgo non solo dei propri acquisti ma pure di quelli fatti da altri agenti russi sparsi sulla penisola.

Sulla base di questo *modus operandi* proseguirono gli acquisti di sculture: nel 1717 Raguzinskij portò personalmente a Pietro il Grande, mentre questi si trovava a Parigi, un nuovo album di statue di ben novantanove fogli e sulla base di questo “campionario” lo zar ordinò molte altre sculture. Grazie a quest’ultimo album i ricercatori sono riusciti a identificare gran parte delle statue acquistate in Italia da Raguzinskij, molte delle quali si trovano tutt’oggi nel Giardino d’Estate mentre altre sono state nel tempo spostate verso altri giardini imperiali. Gli autori di queste opere furono gli scultori delle botteghe venete del primo secolo XVIII, tra i quali possiamo citare Pietro Baratta, Giuseppe Torretto, Heinrich Meyring, Giovanni Bonazza, Antonio Tarsia, Francesco Cabianca, Antonio Corradini, Giovanni Zorzoni, Bortolo Modolo e i fratelli Marino, Giuseppe e Paolo Gropelli.<sup>188</sup>

Dopo l’arrivo della prima fregata a Pietroburgo, la John Judith il 24 agosto 1717, Raguzinskij effettuò altre spedizioni nel 1718, 1719, 1720 e 1722, ciascuna fornita del proprio inventario. La consistenza delle statue e dei busti mandati a Pietroburgo ebbe una flessione negli anni 1719 e 1720 per poi ritornare sui livelli iniziali nel ’22.<sup>189</sup> Sebbene la maggioranza degli acquisti effettuati dallo schiavone siano opere di scultura comprate a Venezia, egli spedì anche altri materiali lapidei, quali lastre e fusti di colonne, e ancora mobilio, suppellettili e molti doni indirizzati allo zar o alla zarina da diverse personalità veneziane, doni di cui esiste un apposito *Elenco dei presenti ricevuti da Venezia da Sua Altezza Imperiale di felice memoria e da sua Altezza Imperatrice*.<sup>190</sup> Inoltre anche durante il soggiorno in altre città Raguzinskij si adoperò comunque, riuscendo a trovare per lo zar

<sup>186</sup> Androsov 1999, pp. 75-77; Šarkova 1981, p. 156.

<sup>187</sup> Androsov 1999, p. 70.

<sup>188</sup> Androsov 1999, pp. 81-89; Šarkova 1981, p. 156.

<sup>189</sup> Androsov 1999, pp. 91-100.

<sup>190</sup> *Ivi*, pp. 100-101.

opere d'arte di vario genere: così avvenne a Parigi nel 1717<sup>191</sup> e a Roma tra la fine del 1719 e l'inizio del 1720.<sup>192</sup>

A Roma Raguzinskij si recò per risolvere una controversia nata tra un altro inviato russo, Jurij Ivanovič Kologrigov, e lo Stato Pontificio. Kologrigov è, forse ancor più di Raguzinskij, un caso di agente estremamente interessante; come ha recentemente affermato Sergej O. Androsov “possiamo [...] vedere in lui il primo agente russo esclusivamente impegnato in questioni di carattere artistico”.<sup>193</sup> In effetti, a differenza degli altri inviati russi, Kologrigov possedeva una preparazione artistica. Su di lui gli studi sono stati avviati da A.G. Kaminskaja circa trent'anni fa e, ad oggi, si contano già molteplici contributi.<sup>194</sup>

Figlio di un falegname di corte, Jurij Ivanovič Kologrigov, a dispetto della sua umile estrazione, ricevette una buona istruzione e, a giudicare dalle sue amicizie, dovette frequentare l'ambiente di corte. Nel 1711 fu mandato in Olanda per migliorare la sua educazione scientifica, quindi si recò in Italia dove si dedicò allo studio dell'architettura, probabilmente sotto la guida dell'architetto Sebastiano Cipriani. Al riguardo sono da menzionare diversi schizzi architettonici, riferibili a questo periodo, almeno uno scritto teorico di Kologrigov, i *Fondamenti di architettura terza cioè civilis*,<sup>195</sup> ed ancora la traduzione in lingua russa dei primi capitoli del trattato di Vitruvio, che rappresenta il primo tentativo mai registrato in Russia.<sup>196</sup> A differenziare ancora Kologrigov da tutti gli altri agenti russi fu anche la sua adattabilità e la sua mobilità, facilitata certamente dalla conoscenza delle lingue – italiano, francese e olandese almeno –, che lo portò a risiedere in almeno dieci città diverse tra Italia, Francia, Olanda e Inghilterra.<sup>197</sup>

Il primo incarico ufficiale di Kologrigov fu quello di organizzare il secondo viaggio in Europa di Pietro il Grande, compito per il quale si portò in Olanda già nel 1715. Oltre a organizzare gli spostamenti e reperire gli alloggi più adatti allo zar, Kologrigov nella primavera del 1717 acquistò in Olanda e nelle Fiandre ingenti partite di quadri – delle quali si parlerà più avanti – inaugurando così il suo incarico di agente russo. I suoi acquisti però compresero, oltre alle opere d'arte pittorica e plastica, anche materiali da costruzione, libri, incisioni, disegni, strumenti musicali ed apparecchiature scientifiche.<sup>198</sup> Inoltre affiancò agli acquisti anche l'attività d'ingaggio di artisti in Italia, tra cui l'architetto Nicola Michetti e alcuni mastri da lui stesso segnalati, e quella di responsabile degli artisti russi inviati a Roma per compiere il loro apprendistato – P. Eropkin, F. Isakov, T. Usov, P. Kolyčev.<sup>199</sup>

Anche Kologrigov, non diversamente da altri agenti russi, venne mandato in Italia – la decisione non fu posteriore all'agosto del 1716 – con un apposito *Elenco di ciò che esiste per l'abbellimento di una dimora in Italia*. In questo documento si segnalava la necessità di acquistare

<sup>191</sup> Ivi, pp. 90-91.

<sup>192</sup> Ivi, p. 96.

<sup>193</sup> Androsov 2004, p. 246.

<sup>194</sup> O.Ja. Neverov, *Pamjatniki antičnogo skul'ptura v Rossii petrovskogo vremeni* [Monumenti della scultura antica nella Russia del periodo petrino], in *Kul'tura i iskusstvo petrovskogo vremeni. Publikacii i issledovanija* [Cultura e arte del tempo petrino. Pubblicazioni e ricerche], a cura di G.N. Komelova, Avrova, Leningrado 1977, ctp. 37-53; A.G. Kaminskaja, *Jurij Ivanovič Kologrigov*, in “Problemy razvitija russkogo iskusstva”, N.° 12, Leningrado 1980, pp. 12-19; A.G. Kaminskaja, *Istorija priobretenija “Venery Tavričeskoj”* [La storia dell'acquisto della “Venere di Tauride”, in “Problemy razvitija russkogo iskusstva”, N.° 14, Leningrado 1981, pp. 7-18; A.G. Kaminskaja, *Ju.I. Kologrigov i ego učastie v sozdanii pervykh kollekcij skul'ptury v Peterburge* [Ju.I. Kologrigov e la sua partecipazione nella creazione delle prime collezioni di scultura a Pietroburgo], in “Muzej”, N.° 5, 1984, p. 136-151; Androsov 2004, pp. 246-271.

<sup>195</sup> Kaminskaja 1984, p. 136; Androsov 2004, p. 246.

<sup>196</sup> A.G. Kaminskaja, *Novye materialy o Jurii Kologrogove i učenicach architektury v Ryme*, in “Problemy razvitija russkogo iskusstva”, XV, Leningrado 1982.

<sup>197</sup> Kaminskaja 1984, p. 136.

<sup>198</sup> Kaminskaja 1984, p. 136; Androsov 2004, p. 246.

<sup>199</sup> Androsov 2004, pp. 247, 251, 259.



gruppi di figure erette o riunite a mezzo busto. Piccole statue erette. Bestie animali. Pezzi bassorilievi o oggetti scolpiti su tavole, urne lisce e scolpite. Grandi per gallerie. Medie per finestre. Piccole per camini. Altri marmi su piedistalli e altri supporti e blocchi grezzi per scolpire statue.<sup>200</sup>

Già il 4 gennaio 1718, a Venezia, dove si incontrò con Raguzinskij, Kologrigov segnalava in una lettera al segretario di gabinetto Aleksej Makarov i suoi primi acquisti, portati a termine a Genova mentre era ancora in viaggio.<sup>201</sup> Fu però a Roma, dove giunse il 18 gennaio, che Kologrigov effettuò la maggior parte dei suoi acquisti. Le lettere che risalgono a questo periodo dipingono spesso il fiorente mercato artistico romano, fatto di rocamboleschi affari “capitati per caso”, di opere il cui prezzo oscillava nel giro di pochi giorni del 50% e anche più, di grandi svendite che, immancabilmente, seguivano la morte di questo o quel cardinale. Con una prosa vivida e spesso scherzosa viene riportata l’immagine di una città decadente, in cui tutto, all’occorrenza, poteva essere messo in vendita. “Siccome Roma invecchia e perde i capelli, dico io, la gente si fa più povera e più attaccata ai soldi che ai marmi”: così riassume la situazione Kologrigov in una lettera del 21 febbraio 1719.<sup>202</sup> Se l’acquisto delle opere d’arte a Roma non era in alcun modo ostacolato, altrettanto non si può dire per l’esportazione, per la quale Kologrigov poté contare sull’appoggio di Annibale Albani, nipote di papa Clemente XI, e del cardinale Spinola.

Dopo aver ottenuta l’ingente somma di 5000 talleri da Raguzinskij, Kologrigov cominciò immediatamente i suoi acquisti, riferendo già il 15 marzo 1718 a Makarov che “quanto alle statue ne ho acquistate alcune antiche e anche di nuove con cui è possibile arredare una casa grande e un giardino”.<sup>203</sup> Già quello che si poteva intuire dall’*Elenco*, in cui erano riunite le istruzioni per l’agente russo, può trovare una conferma in questa lettera: anche Kologrigov, come faceva anche Raguzinskij, acquistava statue appositamente per la decorazione di una casa e di un giardino, con ogni probabilità per il Giardino d’Estate. Un’altra conferma arriverà l’anno seguente: “è assolutamente necessario acquistare questa galleria di cose mirabili e colonne, che faranno molto comodo per decorare dimore”.<sup>204</sup>

Il primo lotto di sculture acquistate da Kologrigov a Genova e a Roma fu imbarcato a Livorno sulla nave *Armont*, salpata da Venezia l’8 (19) giugno 1718 già carica di altri acquisti. L’inventario degli acquisti di Kologrigov comprende 33 statue, di cui molte sono seguite dall’aggettivo “antico”, 41 busti, 25 rilievi, 10 tavoli, 6 vasi e persino una fontana.<sup>205</sup> Tuttavia, fra le molte statue antiche nell’elenco diverse, almeno a giudicare dal prezzo, dovevano essere in realtà delle copie di statue antiche; come la copia dell’*Ermafrodito Borghese* conservatasi sino ad oggi.<sup>206</sup>

Nell’agosto del 1718 Kologrigov si precipitò a proporre nuovi acquisti la cui portata era certamente maggiore dei precedenti. Fra questi possiamo annoverare tre statue greco-romane – *Venere che esce dal bagno*, *Alessandro Magno* e *Antinoo* – la statua della *Verità* “del Cavalier Bernini” e infine *Il tempo rapisce la bellezza* statua eseguita dallo “scultore della regina Cristina di Svezia” Pietro Balestra. Inoltre egli acquistò in questo periodo anche 60 busti con i loro piedistalli, tavoli di marmo ed altre tavole intagliate, coppe e vasi, “10 colombi di marmo”, “la mano di un colosso enormemente più [grande] della natura” e pure delle medaglie.<sup>207</sup> La crescita qualitativa delle statue selezionate comportava evidentemente anche un corrispondente aumento dei costi che Kologrigov cercò di giustificare in questo modo:

Possiamo dire che oltre che a Roma di simili non se ne trovano da nessuna parte. Che il prezzo può sembrare alto ma non per tutte, oltre la statua il Tempo rapisce la Bellezza, per cui hanno chiesto diecimila talleri, ma penso che daranno anche per la metà e tutte le altre non sono care per via del buon lavoro e delle dimensioni del

<sup>200</sup> Šarkova 1981, pp. 156-157.

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>202</sup> Androsov 2004, pp. 256.

<sup>203</sup> Kaminskaja 1984, p. 136; Androsov 2004, p. 249.

<sup>204</sup> Androsov 2004, p. 255.

<sup>205</sup> Inventario pubblicato in Kaminskaja 1984, pp. 147-149.

<sup>206</sup> Androsov 2004, pp. 249-251.

<sup>207</sup> Šarkova 1981, p. 157.

marmo. Prego di far vedere a Sua Maestà Imperiale l'elenco allegato, ch  senza un *ukaz* opere tanto care non oser  comprare.

Da testimonianze indirette sembrerebbe che Pietro il Grande avesse approvato questo acquisto ma, nonostante il lavoro di Albani e Spinola nell'appianare gli ostacoli posti all'esportazione delle opere, nessuna di queste cinque costose statue giunse mai in Russia.<sup>208</sup>

In seguito Kologrigov allarg  ulteriormente la portata delle sue proposte consigliando allo zar l'acquisto di intere collezioni, tra le quali la Verospi di statuaria, la Pallavicini di quadreria e ancora, nell'aprile del 1719, la collezione Odescalchi gi  appartenuta a Cristina di Svezia. Al febbraio del 1719 risale anche l'acquisto di due importanti gruppi scultorei: *Amore e Psiche*, opera che "su disegno del cavalier Berninus ha ultimato un suo allievo", e *Venere che dorme con Cupido*, altro "lavoro del cavalier Bernini del prezzo di 350 talleri". A differenza delle intere collezioni l'acquisto dei due gruppi scultorei fu portato a termine con successo e le opere, bench  la seconda solo parzialmente, sono giunte solo sino ai giorni nostri.<sup>209</sup> Ancora, nel 1719 Kologrigov compr  altre statue antiche, otto, secondo un elenco, di cui sei di piccole dimensioni, cui s'aggiunsero un "idolo egiziano di granito orientale" ed una statua di Bacco. Queste opere fecero parte dell'ultima spedizione di Kologrigov, giunta ad Amsterdam via nave nel dicembre del 1719 e che, stando alle parole dell'agente russo Christophor Brants, consisteva di 19 casse in cui erano contenute "varie statue di marmo (grazie a Dio) tutte trasportate qui integre". Le statue giunsero a Pietroburgo solo nell'estate del 1721.<sup>210</sup>

Infine, a questo periodo, si deve far risalire anche l'acquisto della celebre statua antica di *Venere*, poi nota come *Venere di Tauride*, lo stesso anno dissotterrata in citt , il cui sequestro da parte delle autorit  romane richiese l'intervento di Raguzinskij, di Petr Beklemi ev e l'intercessione dei cardinali Albani e Ottoboni. La statua, una volta restituita al suo acquirente, fu spedita a Pietroburgo via terra, per evitare i pericoli di un lungo viaggio in mare. Tuttavia il trasporto attraverso l'Europa si rivel  estremamente travagliato e la statua giunse a destinazione solo nel marzo 1721.<sup>211</sup>

Alla corrispondenza del 1719, Kologrigov alleg  pure il progetto architettonico della cosiddetta "Galleria di Venere" [*Venerinaja Galereja*], spiegando nella lettera: "aggiungo qui il disegno di una galleria e la prospettiva da un lato sul quale pu  stare la Venere e sull'altro lato quali statue si sistemano e quali sono comprate oppure ancora si dice si comprano".<sup>212</sup> Il progetto consta infatti di due disegni, una pianta ed una visione prospettica interna (figg. 18-19), nella quale   possibile vedere la celebre *Venere di Tauride* che, proprio in quel periodo, Kologrigov stava cercando di riscattare presso le autorit  romane. La galleria consisteva di un lungo spazio diviso al suo interno da diaframmi colonnati, composti ciascuno di due gruppi di quattro colonne tortili, in maniera da formare tre parti diseguali: un grande spazio centrale e due "gabinetti", come li chiam  Kologrigov, agli estremi. Al di sotto dei due diaframmi colonnati Kologrigov supposeva di sistemare da un lato la *Venere di Tauride*, dall'altro altre due statue, *Flora e Diana*, la prima delle quali era gi  stata acquistata mentre per la seconda il nostro era ancora in trattativa con la famiglia Pamphili.<sup>213</sup> Lungo i muri della galleria si aprivano una serie di finestre e, tra queste, una serie di nicchie ricavate nello spessore murario costituivano l'alloggio per altre statue poste su piedistalli circolari. Lungo le pareti correva una pesante trabeazione dal disegno assai poco convenzionale, nel cui fregio erano sistemati una serie di tondi con busti al loro interno. La stessa trabeazione girava anche sopra le colonne libere, poggiando al di sopra della loro trabeazione e dei timpani spezzati. Lungo questi tratti trasversali erano sistemati dei bassorilievi dalla forma tonda o rettangolare.

<sup>208</sup> Androsov 2004, p. 253.

<sup>209</sup> Kaminskaja 1984, p. 137, 140; Androsov 2004, pp. 253, 255-256.

<sup>210</sup> Androsov 2004, p. 257-258.

<sup>211</sup> Kaminskaja 1981;  arkova 1981, pp. 157-158.

<sup>212</sup> Kaminskaja 1984, p. 138.

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 139.



In pratica, come parzialmente spiegò Kologrigov nella sua lettera, nella galleria egli aveva intenzione di allestire un'esposizione di quelle sculture che egli stesso aveva acquistato a Roma o che stava per comprare. Non solo le statue ma anche i busti e i bassorilievi commerciati dall'agente russo entrarono nella progettazione di quest'ambiente che, com'è stato già notato, sarebbe divenuto "il primo museo di scultura antica in Russia".<sup>214</sup>

Difficile è stabilire se Kologrigov avesse idea di dove potesse essere costruita la galleria all'interno del Giardino d'Estate. La prosecuzione dei muri che, oltre la galleria stessa, si possono vedere sulla pianta (fig. 18), dà la sensazione che il progetto dovette essere inserito in un preciso contesto, la cui individuazione però può solo essere ipotizzata. La forma spiccatamente allungata della galleria può indurre a pensare che si potesse costruire in luogo dell'*orangerie*, oppure lungo la Fontanka al posto della grotta – dove in effetti molte delle statue antiche spedite da Kologrigov furono sistemate. Del resto v'è da dubitare che l'agente russo conoscesse la planimetria del Giardino d'Estate dato che, con ogni probabilità, egli non fu mai a Pietroburgo.

Il progetto della Galleria di Venere di Jurij I. Kologrigov non venne mai attuato e non si sa nemmeno se fu mai preso in considerazione. Egli dopotutto nell'estate del 1719, richiamato definitivamente in Russia, sparì misteriosamente mentre era in viaggio sulla strada per Milano. A Venezia giunsero le sue cose ed i suoi effetti personali ma dell'agente russo fu persa ogni traccia, tanto da indurre Raguzinskij a supporre che fosse stato fatto prigioniero dai pirati. Kologrigov ricomparve solamente dieci anni dopo quando ritornò a Mosca proveniente dall'Italia.<sup>215</sup>

### 2.2.3. L'organizzazione della statuaria nel Giardino d'Estate

La statue e i busti provenienti dall'Italia trovarono sistemazione nel Giardino d'Estate dove, assieme alle sculture già presenti di origine polacca e prussiana, abbellirono ulteriormente la residenza preferita dello zar.<sup>216</sup> La disposizione di tali sculture nel parco non è ancora perfettamente nota, nonostante la presenza di numerosi inventari del Giardino d'Estate – il primo redatto già nel 1728, il secondo nel 1736<sup>217</sup> ed un terzo compilato intorno alla metà degli anni '40.<sup>218</sup> Tuttavia gli storici dell'arte sono soliti utilizzare questi preziosi materiali più per documentare la storia delle singole sculture che per cercare di delineare il quadro globale della loro organizzazione nel giardino e, con esso, l'eventuale programma espositivo che ne guidò la collocazione. Un tentativo di colmare questa lacuna sulla base delle fonti documentarie, sebbene la ricostruzione del quadro espositivo delle sculture nel Giardino d'Estate non rientri pienamente nell'argomento trattato dal presente studio, sarà comunque presentato.

Simeon Polockij, uno dei maggiori intellettuali russi del secolo XVII nonché autore de *Il giardino variopinto*, sosteneva che i giardini fossero il simbolo della scuola, perorando un'ampia tradizione di lettura e apprendimento nel verde che, a partire dal medioevo, non aveva risparmiato nemmeno l'antica Rus'. Lo stesso Pietro il Grande, conoscitore degli scritti di Polockij, ricevette la sua prima educazione nei giardini del Cremlino e di Izmajlovo.<sup>219</sup> L'approccio con cui lo zar costruì e gestì la sua collezione di sculture per il Giardino d'Estate è certamente figlio di questa tradizione ma, al contempo, apportò all'arte dei giardini sostanziali novità, anzi trasformò proprio il ruolo del giardino stesso. Solitamente, infatti, in epoca moscovita i parchi costituivano semplicemente lo sfondo per la lettura o l'apprendimento, non il mezzo. L'unica cosa che poteva essere appresa direttamente dal giardino era la natura stessa, con tutte le implicazioni spirituali e religiose

<sup>214</sup> Kaminskaja 1984, p. 139.

<sup>215</sup> Androsov 2004, p. 247.

<sup>216</sup> Androsov 1999, p. 89.

<sup>217</sup> RGIA, f. 467, op. 2, ed. chr. 94, č. 1, ll. 20-25, 109-123.

<sup>218</sup> PFARAN, f. 170, op. 1, ed. chr. 66, ll. 1-4.

<sup>219</sup> Lichačev 1991, p. 123.

connesse. Quanto accadde con il Giardino d'Estate fu la trasformazione del giardino da semplice sfondo a mezzo educativo.

Ciò che distingue nettamente il Giardino d'Estate dai parchi moscoviti fu senza dubbio la "grande quantità di oggetti significanti", come ha scritto Dimitrij S. Lichačëv.<sup>220</sup> Conscio dell'alto valore educativo del giardino, Pietro il Grande volle dispiegare in esso un nuovo sistema simbolico, un sistema che avrebbe consentito all'uomo russo di potersi confrontare su un medesimo livello con quello europeo e, non secondariamente, sarebbe stato utile all'affermazione del proprio potere. Questo era il sistema simbolico desunto dalla mitologia classica, ampiamente utilizzato nei parchi d'Europa. Le statue acquistate in Italia per il Giardino d'Estate si facevano così portatrici di un intento educativo, prima ancora che allegorico.

Un presupposto fondamentale per la realizzazione di quest'impresa fu la codificazione e la spiegazione di questo sistema di *Simboli ed emblemi*, come recitava il titolo di un libro fatto stampare per ordine di Pietro il Grande ad Amsterdam nel 1705.<sup>221</sup> Il volume in questione offriva modelli per la realizzazione di simboli ed allegorie nei giardini, per le decorazioni parietali e per le sculture ornamentali degli edifici, per gli archi di trionfo e per i fuochi d'artificio, insomma tutta la retorica del regime petrino era racchiusa in queste pagine. Questo "abecedario" – sono ancora parole di Lichačëv<sup>222</sup> – del nuovo sistema simbolico intendeva sostituire quello ecclesiastico di uso corrente non solo nei giardini ma in tutta l'arte moscovita.

Ancor prima delle statue, si fece portatore degli intenti educativi e ideologici del giardino il ciclo decorativo del Palazzo d'Estate di Pietro il Grande, disegnato da Schlüter nel 1714 ma completato da altri.<sup>223</sup> I ventinove riquadri inseriti tra le finestre dei due piani non sono altro che dei racconti allegorici celebranti la gloria e le virtù del sovrano nei suoi successi militari. Anche in questo caso i soggetti furono scelti dall'ampio repertorio della mitologia classica, quasi sempre con dei chiari riferimenti marini. *Perseo che libera Andromeda*, incatenata sugli scogli, diviene così un chiaro riferimento alla liberazione delle terre baltiche operata da Pietro il Grande; così come la vicenda di Anfittrite, che, corteggiata da Nettuno, prima lo rifugge e successivamente diviene sua sposa, poteva essere letta come una chiara allegoria della Russia, prima di Pietro priva di sbocchi sul mare ed ora indissolubilmente legata ad esso. Altra cosa non trascurabile è che i significati allegorici dei soggetti sono chiaramente leggibili con l'ausilio dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, libro ovviamente posseduto da Pietro.<sup>224</sup> In questo modo lo zar, come in molte altre situazioni, si faceva per primo esempio dell'applicazione del nuovo sistema simbolico che, prima ancora di essere dispiegato nelle sculture del Giardino d'Estate, si trovava perfettamente leggibile sui muri esterni della sua residenza.

Oltre duecento opere tra statue e busti adornavano il Giardino d'Estate, di cui una novantina sono tutt'ora esistenti. Esse furono sistemate nel primo giardino, quello "di parata", dove furono ordinate in rigorosa alternanza di statue e busti.<sup>225</sup> Una particolare collocate ricevettero alcune sculture, alloggiare nella grotta e in altri padiglioni del giardino. A giudicare dalle statue incluse negli inventari dei trasporti e negli album di disegni mandati da Raguzinskij, si può dedurre che Pietro il Grande tenne in considerazione le indicazioni di quest'ultimo a proposito dei soggetti più consoni da dispiegare nel giardino. Quei quattro gruppi tematici cui fece riferimento lo schiavone furono ben rappresentati nel Giardino d'Estate da diverse sculture.

Le divinità dell'antichità classica, il primo gruppo dello scritto di Raguzinskij, non sono molto comuni né fra gli inventari degli acquisti, né fra le statue sopravvissute sino ad oggi. L'unico gruppo consistente di statue con questi soggetti è quello attribuito allo scultore Antonio Tarsia,

<sup>220</sup> Lichačëv 1991, p. 123.

<sup>221</sup> BPI, N.° 681-682, p. 85.

<sup>222</sup> Lichačëv 1991, p. 124.

<sup>223</sup> Kuznecova/Borzin 1988, pp. 65-66; Malinovskij 2007b, pp. 37-38.

<sup>224</sup> BPI, N.° 1440, p. 146.

<sup>225</sup> Kuznecova/Borzin 1988, p. 55.



comprendente *Giove, Giunone, Venere, Apollo, Marte, Diana, Minerva, Nettuno e Mercurio*.<sup>226</sup> Più comuni erano invece i soggetti del secondo gruppo, vale a dire coppie di statue con personaggi della mitologia classica, che potevano essere convenientemente disposte l'una di fronte all'altra lungo i viali del giardino. In alcuni casi entrambe le sculture si sono conservate, fra questi si possono segnalare due statue di Francesco Cabianca, *Pomona e Vertumno*, ed altre coppie di Antonio Tarsia: *Fato e Nemese, Ninfa e Tritone, Ercole e Iole, Perseo ed Andromeda*.<sup>227</sup> Diversi sono poi i pezzi oggi privi della statua loro accoppiata, come il *Saturno* di Cabianca, privo della corrispondente *Ops*, dea della fertilità; la *Flora* di Heinrich Meyring, orfana di *Zeffiro*; la *Diana* di Giuseppe Torretto, originariamente accoppiata a *Narciso*, e ancora *Adone* e *Ganimede* dello stesso autore, di cui le corrispondenti *Venere* e *Ebe* sono andate perdute.<sup>228</sup> Non fu trascurato nemmeno il suggerimento di rifarsi ai soggetti delle *Metamorfosi* di Ovidio: è da qui che derivò molto probabilmente il gruppo scultoreo di Francesco Bertos *La lotta dei lapiti contro i centauri*.<sup>229</sup>

Le figure allegoriche, quelle che Raguzinskij includeva nel terzo gruppo, definito "l'ultima maniera europea", erano certamente le sculture più comuni nel Giardino d'Estate. Anche queste in molti casi erano accoppiate per essere poi disposte in parallelo lungo i viali – fra quelle di Pietro Baratta si annoverano *Pace e Giustizia, Clemenza e Giustizia, Architettura e Navigazione*; inoltre si conservano tutt'oggi *Sincerità e Verità* di Marino GropPELLI e *Amor della patria e La virtù che opprime l'inganno* di Pietro Modolo<sup>230</sup>. Tuttavia non sono infrequenti anche singole allegorie, alcune delle quali potevano essere posizionate al centro dei gabinetti verdi o degli spiazzi del giardino: per esempio la *Gloria* di Baratta, la *Fede* e la *Religione* di Antonio Corradini, la *Lussuria* attribuita ai fratelli Giuseppe e Paolo GropPELLI, i busti rappresentanti la *Brevità della vita* e la *Chiarezza* di Meyring, una *Giustizia* attribuita ad Alvise Tagliapietra, la *Virtù guerriera* e la *Giovinezza* di Tarsia, la *Pace* di Giuseppe Zeminiani e *La bellezza* di Giovanni Zorzone.<sup>231</sup>

Diverse allegorie facevano parte di intere serie che, con ogni probabilità, avrebbero caratterizzato appositi luoghi del giardino quali boschetti, gabinetti verdi, viali o *parterre*. Fra i soggetti di carattere mitologico si possono segnalare la serie delle muse, di cui rimangono *Talia, Tersicore ed Euterpe*, tutte opere dei fratelli GropPELLI,<sup>232</sup> o ancora la serie dei dodici busti di sibille di Pietro Modolo, di cui rimangono la *Sibilla eritrea* e la *Sibilla Samia*,<sup>233</sup> oppure la *Sibilla europea*, la *Sibilla libica* e la *Sibilla persica* di Zorzone, sistemate nella grotta.<sup>234</sup> Per quel che riguarda i cicli profani non potevano mancare le quattro stagioni, di cui sono ancora presenti tre busti di Baratta raffiguranti *Inverno, Primavera e Autunno*, e i dodici mesi, fra i quali si sono conservati *Marzo, Aprile, Maggio e Giugno* di Bonazza.<sup>235</sup> Più ricercate furono le allegorie dei momenti del giorno, *Notte, Aurora, Mezzogiorno e Tramonto*, commissionati su ordine diretto di Pietro il Grande a Bonazza e destinanti non al giardino ma alla grotta.<sup>236</sup>

Ancora fra le sculture consigliate da Raguzinskij nel quarto gruppo, possiamo ritrovare una serie di busti di imperatori romani, eseguiti per lo più da Cabianca – *Marzia Fulvia, Vespasiano, Tito, Tiberio, Giulio Cesare, Nerone, Traiano* – ma fra i quali si trovano anche altri soggetti simili, come *Marcello* di Bonazza o *Alessandro Magno* di Baratta.<sup>237</sup> A questi venne ad aggiungersi anche la serie dei filosofi dell'antichità di Orazio Marinali, di cui rimangono *Aristotele, Seneca,*

<sup>226</sup> *Catalogo della collezione*, in Androsov 1999, N.° 94-102, 113, 114.

<sup>227</sup> *Ivi*, N.° 42, 41; 92, 93; 103-106, 111, 112.

<sup>228</sup> *Ivi*, N.° 40, 82, 115-117.

<sup>229</sup> *Ivi*, N.° 26.

<sup>230</sup> *Ivi*, N.° 1, 2, 10, 11, 20, 21, 65, 66, 87, 88.

<sup>231</sup> *Ivi*, N.° 12, 55, 56, 64, 83, 84, 91, 108, 109, 119, 123.

<sup>232</sup> *Ivi*, N.° 60, 62, 63.

<sup>233</sup> *Ivi*, N.° 85, 86.

<sup>234</sup> *Ivi*, N.° 120-122.

<sup>235</sup> *Ivi*, N.° 3-5, 35-38.

<sup>236</sup> *Ivi*, N.° 27-30.

<sup>237</sup> *Ivi*, N.° 43-46, 50-52, 39, 19.

*Democrito, Diogene, Eraclito, Esculapio* ed altri di cui non è stata ancora possibile l'identificazione.<sup>238</sup>

La disposizione di tutte queste statue è perfettamente ricostruibile grazie agli inventari del Giardino d'Estate, redatti nel 1728, 1736 e verso la metà anni '40. Mentre i primi due inventari sono semplicemente degli elenchi delle sculture, privi di qualsiasi qualificazione formale e nei quali non è nemmeno indicata la posizione, il terzo inventario, redatto dal tedesco Jacob Stahlin è molto più preciso in merito.<sup>239</sup> Compilato in tedesco, italiano e latino – ma è pure stato pubblicato in traduzione russa<sup>240</sup> – l'inventario di Stahlin riporta innanzitutto il soggetto dell'opera, nella maggior parte dei casi correttamente individuato per mezzo all'iconografia delle statue, in secondo luogo l'autore dell'opera, nel qual caso fosse firmata, oppure un'attribuzione effettuata per via stilistica, in terza istanza l'esatta posizione della scultura. Per rendere più immediata la comprensione delle collocazioni delle statue Stahlin allegò all'inventario anche due schizzi: una pianta schematica del Giardino d'Estate (fig. 20) e una della grotta (fig. 21), entrambe corredate da lettere latine – la pianta della grotta anche da numeri – che fanno riferimento al testo.

L'inventario di Stahlin conta circa cento quaranta sculture tra busti e statue, fra quelle disposte nel solo primo giardino. Un inventario a parte fu redatto, sempre da Stahlin ma nel 1737, per registrare altre sessantasei statue conservate all'interno del laboratorio dello scultore Antoni Zueihof,<sup>241</sup> posizionato proprio accanto all'*orangerie* tra il primo ed il secondo giardino. È la somma di questi due inventari che, secondo i ricercatori, dà il noto numero di circa duecento sculture, presenti all'epoca di Pietro il grande nel Giardino d'Estate.

Stando all'inventario fornito da Stahlin,<sup>242</sup> le statue erano concentrate per la maggioranza attorno ai quattro spiazzi succedentisi lungo il viale principale del giardino – quelli indicati con le lettere "A", "B", "C" e "D" nel disegno (fig. 20). Facevano però eccezione due *allées*, particolarmente decorate per via della loro posizione privilegiata: quello che dal ponte di entrata portava allo spiazzo "B" e quello che dallo spiazzo "D" andava verso la grotta. L'abbondanza di sculture disposte su questi viali, a confronto della quasi totale assenza in tutti gli altri, fatta eccezione per tre sparute coppie di busti, indurrebbe a pensare, vista anche la topografia del giardino, che questa concentrazione individuasse il percorso cerimoniale secondo il quale il Giardino d'Estate veniva mostrato ufficialmente. Si entrava dal ponte a occidente, si percorreva quindi il viale sino allo spiazzo "B", qui si svoltava a destra per passare attraverso "C" e "D" per poi svoltare a sinistra verso la grotta, meta finale della visita.

Stahlin, tranne in pochi casi, censisce le statue e i busti per coppie i cui elementi erano posizionati l'uno di fronte all'altro. Così si utilizzarono due soluzioni di allestimento: uno con andamento orizzontale, lungo i lati opposti dei viali, l'altro con disposizione radiale, agli estremi degli spiazzi con fontane. In quest'ultimo caso la percezione della coppia, divisa da grandi e imponenti fontane, sarebbe sicuramente risultata più difficile.

Il viale d'entrata, quello che conduceva verso lo spiazzo "B", era dedicato alla glorificazione delle vittorie militari del sovrano. Il gruppo scultoreo allegorico della pace di Nystad (fig. 22), sul cui piedistallo era apposta l'iscrizione "Magnus est et qui dat et qui accipit sed maximus qui amba haec dare potest",<sup>243</sup> era la prima statua che si incontrava entrati nel Giardino d'Estate. Di fronte ad esso si situava un'allegoria della *Giustizia* (fig. 23),<sup>244</sup> quindi seguivano altre figure allegoriche – *Gloria*,<sup>245</sup> *Clemenza*<sup>246</sup> e *Coraggio* – concluse da una *Bellona* (fig. 24),<sup>247</sup> ancora glorificante le doti

<sup>238</sup> *Ivi*, N.° 68-72, 81, 76-79.

<sup>239</sup> PFARAN, f. 170, op. 1, ed. chr. 66, ll. 1-4.

<sup>240</sup> *Zapiski Jakoba Štelina ob izjaščnych iskusstvach v Rossii* [Gli scritti di Jacob Stahlin a proposito della arti eleganti in Russia], a cura di K. V. Malinovskij, 2 voll., Iskusstvo, Mosca 1990, vol. II, pp. 189-195.

<sup>241</sup> Stahlin 1990, vol. II, pp. 212-213.

<sup>242</sup> PFARAN, f. 170, op. 1, ed. chr. 66, ll. 1-4.

<sup>243</sup> Di seguito si riporta, relativamente a quelle statue sopravvissute sino ad oggi, il riferimento al catalogo compilato da Sergej O. Androsov. *Catalogo della collezione*, in Androsov 1999, N.° 24, p. 210.

<sup>244</sup> *Ivi*, N.° 11, p. 203.

<sup>245</sup> *Ivi*, N.° 12, p. 204.



militari di Pietro il Grande. A questo punto, sulla destra, proprio vicino alla cascata costruita però dopo la morte di Pietro da Anna I, v'era una zona dedicata ai busti degli imperatori romani, con i quali lo zar era evidentemente messo in comparazione.

I quattro spiazzi erano riccamente adornati da statue e busti. Tuttavia la disposizione per coppie, riportata da Stahlin nel suo inventario, non fu molto felice e risultano assai poche le sculture accoppiate con un qualche criterio, sia per i soggetti mitologici, sia per quelli storici, sia, infine, per le allegorie. Nello spiazzo "A" si fronteggiavano la statua dell'*Aria* e quella dell'*Acqua*, accanto il *Mare* e la *Terra*, mentre *Cerere* era accoppiata a *Flora*,<sup>248</sup> infine si trovavano quattro busti di filosofi greci – *Diogene* ed *Esculapio*, *Democrito* ed *Eraclito* (figg. 25-27).<sup>249</sup> Medesimi principi furono impiegati nell'opporre, nello spiazzo "C", alla *Ninfa della Terra*, la *Ninfa dell'Aria*,<sup>250</sup> oppure *Sibilla Ellespontina* e *Sibilla Frigia* nello spiazzo "D". Questi accoppiamenti dimostravano sì una certa filologia ma erano solo una piccola parte. Altre sculture venivano accoppiate perché rappresentavano il medesimo soggetto – due *Ercole*, due *Meleagro* e due *Matrona Romana* nello spiazzo "D" – oppure perché appartenenti ad una stessa categoria di soggetti: *Mercurio* e *Bacco* nello spiazzo "A", *Diana*<sup>251</sup> e *Nettuno*, *Agrippina*<sup>252</sup> e *Cincinnato* nello spiazzo "B", *Gloria* e *Abbondanza* nello spiazzo "D". Le categorie però venivano mischiate nella maggior parte dei casi – dei con personaggi storici, allegorie con personaggi mitologici e così via. Pochissimi sono i casi in cui, quando ciò avveniva, si può riscontrare una relazione tra i due soggetti, come *Bellezza*<sup>253</sup> e *Venere* oppure *Cleopatra* e *Minerva*, in cui la dea alludeva forse alle virtù guerriere della regina, tutte sistemate nello spiazzo "C". Più spesso gli accoppiamenti paiono casuali: *Sincerità* e *Pomona* (figg. 28-29),<sup>254</sup> *Verità* e *Nereide*,<sup>255</sup> quest'ultima forse accoppiata con la vicina *Talia*,<sup>256</sup> *Domiziano* e *Medusa*, *Pace* e *Mezzogiorno*<sup>257</sup> nel solo spiazzo "B"; *Sibilla Delfica* e *Adone*,<sup>258</sup> *Giovinezza*<sup>259</sup> e *Sorte* nello spiazzo "C"; *Flora* e *Antinoo*,<sup>260</sup> *Saturno* (fig. 30) e *Lussuria*,<sup>261</sup> *Apollo* e *Paura* nello spiazzo "D".

Il viale che conduceva dallo spiazzo "D" alla grotta era più curato nella disposizione delle sculture, con l'alternanza di statue e busti. Tuttavia nemmeno qui mancavano gli accoppiamenti insoliti. Procedendo verso la grotta si incontravano i busti della *Gloria* e di una *Matrona Romana* seguiti dalle statue di *Dafne* e di una *Naiade*, abbinamento certo più riuscito. Ai busti di *Galeno*, *Seneca*, *Aristotele* e *Diogene*, raggruppati sotto la generica categoria di "filosofi antichi", seguivano le statue dei momenti del giorno – *Aurora* e *Notte*, *Mezzogiorno* e *Tramonto*<sup>262</sup> – inframezzate dai busti della *Devozione* e di *Nettuno*. Nello spiazzo antistante la Grotta si menzionano poi la *Fede* e la *Religione*,<sup>263</sup> la cui posizione è indicata dal Stahlin sulla planimetria del parco con le lettere "x" e "y", e *Bacco* e *Pomona*.

Per i russi, già non troppo ferrati con i temi della mitologia o della storia classica, per non parlare della lettura di attributi o simboli delle allegorie, questa confusione di soggetti e tematiche

<sup>246</sup> *Ivi*, N.° 10, p. 203.

<sup>247</sup> *Ivi*, N.° 89, p. 243.

<sup>248</sup> Stahlin 1990, vol. II, p. 196, ill. 4; p. 197, ill. 4.

<sup>249</sup> Androsov 1999, N.° 70-72, 81, pp. 234, 238.

<sup>250</sup> *Ivi*, N.° 59, p. 228.

<sup>251</sup> *Ivi*, N.° 61, p. 229.

<sup>252</sup> Stahlin 1990, vol. II, p. 197, ill. 1.

<sup>253</sup> Androsov 1999, N.° 123, p. 261.

<sup>254</sup> *Ivi*, N.° 65, p. 231; N.° 42, p. 219.

<sup>255</sup> *Ivi*, N.° 66, p. 232; N.° 54, p. 225.

<sup>256</sup> *Ivi*, N.° 60, p. 228.

<sup>257</sup> *Ivi*, N.° 110, p. 254.

<sup>258</sup> *Ivi*, N.° 33, p. 215; N.° 116, p. 258.

<sup>259</sup> *Ivi*, N.° 109, p. 254.

<sup>260</sup> *Ivi*, N.° 82, p. 239; N.° 49, p. 223.

<sup>261</sup> *Ivi*, N.° 40, p. 218; N.° 64, p. 230.

<sup>262</sup> *Ivi*, N.° 27-30, pp. 212-213.

<sup>263</sup> *Ivi*, N.° 55, 56, p. 226.

non fu certo facilitatrice. Tuttavia è probabile che tale confusione sia dovuta, almeno in parte, ai lavori di risistemazione che, a partire dal 1732, in concomitanza con la costruzione del palazzo d'Estate di Anna I, l'architetto Rastrelli intraprese nei parterre lungo il Canale Lebjaž'ij (fig. 31). A questi lavori si deve il posizionamento della gruppo scultoreo *La pace di Nystad* alla nuova entrata del parco, ricavata, per l'appunto, lungo tale canale, inoltre anche la disposizione di dodici busti ad adornare le aiuole presso il secondo palazzo d'Estate.<sup>264</sup> In ogni caso c'è da dubitare che tali lavori, riguardanti per la verità una minima parte della superficie del giardino petrino, abbiano potuto stravolgere completamente il precedente assetto della statuaria; piuttosto si deve ritenere che essi non fecero altro che accentuare una precedente situazione di disordine.

Se quindi gli intenti di Pietro il Grande furono quelli di creare un giardino entro il quale sarebbe stato possibile l'apprendimento di quel linguaggio di *Simvoly i emblematy* [*Simboli ed emblemi*], come erano stati chiamati nel libro che li raccoglieva e li spiegava, che avrebbero posto i russi su un piano linguistico comune con l'Europa, il risultato – o per lo meno quello registrato da Jacob Stahlin circa vent'anni dopo la morte dello zar – non fu certamente all'altezza delle aspettative. Se i presupposti – la pubblicazione nel 1705 di *Simboli ed emblemi* – e l'approccio – gli acquisti e le mirate ordinazioni di sculture in Italia – a questa lodevole impresa dello zar riformatore furono quasi filologici, si deve ammettere che altrettanto non lo fu la realizzazione.

Pietro il Grande comunque non si fermò a questo. L'intento educativo e pedagogico messo in campo nel Giardino d'Estate risultò ancora più evidente nel secondo giardino dove, tra il Canale Trasversale e lo Stagno delle Carpe, fu sistemato il labirinto delle fiabe di Esopo, allestito con ogni probabilità dall'architetto Michail G. Zemcov e dal giardiniere svedese Schröder<sup>265</sup> (fig. 17). La sua ideazione si deve, secondo un aneddoto riportato da Jacob Stahlin, allo stesso Pietro il Grande che, durante un incontro con Schröder, disse: "Io vorrei che le persone che passeranno qui, nel giardino, vi trovassero qualcosa di istruttivo. [...] Pensavo di sistemare qui delle statue ispirate alle fiabe di Esopo".<sup>266</sup> L'ispirazione poté arrivare allo zar dal labirinto visto nel 1717 a Versailles, ove si trovavano simili statue prese esattamente dalle fiabe di Esopo che volevano rappresentare "lo spettacolo della vita umana".<sup>267</sup> Tuttavia Pietro il Grande dovette capire molto prima il potenziale istruttivo racchiuso in queste favole, tanto da farne un elemento fondamentale della nuova educazione europea da impartire al popolo russo. *Lo spettacolo della vita umana*,<sup>268</sup> del resto, fu infatti il titolo della traduzione russa, eseguita da Il'ja Kopievskij, di un libro di Jost Vondel che nella seconda parte conteneva dei soggetti tratti proprio dalle favole di Esopo.<sup>269</sup> In seguito uscì anche un'altra raccolta, ancora tradotta da Kopievskij, intitolata *Racconti allegorici di Esopo*, pubblicata per la prima volta nel 1700 ad Amsterdam ma poi ristampata anche nelle tipografie di Mosca. Pietro il Grande possedeva nella propria biblioteca sia l'originale di Vondel, sia la traduzione russa dei racconti uscita nel 1712 a Mosca.<sup>270</sup>

Il labirinto consisteva in un reticolo di vialetti che correvano tra pareti verdi, entro le quali si aprivano una serie di nicchie ciascuna con una fontana ed un gruppo scultoreo raffigurante un episodio (figg. 32-33). Ancora Stahlin ne fornisce una descrizione piuttosto accurata:

[Il giardino] era formato da quattro folti d'albero con spalliere, come in un labirinto, ad ogni angolo dei quali era stata costruita una fontana raffigurante una certa favola di Esopo, posta in una piccola vasca rivestita di muschio e conchiglie pietrificate, che giungevano dal vicino lago Il'men'. Tutti gli animali scolpiti erano in piombo dorato e per la maggior parte riprodotti a grandezza naturale; da ciascuno sgorgava un getto d'acqua, sistemato a seconda della posizione dell'animale; in tutto furono realizzate più di sessanta fontane. All'ingresso venne collocata una statua di piombo dorato del gobbo Esopo a grandezza naturale. Il sovrano, pensando che ben pochi

<sup>264</sup> Dubjago 1951, pp. 77, 80.

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>266</sup> Lichačev 1991, p. 127.

<sup>267</sup> Dubjago 1951, p. 39.

<sup>268</sup> *Zrelišče žitija čelovečeskogo* [*Lo spettacolo della vita umana*], Mosca 1674.

<sup>269</sup> J. Vondel, *Tooneal des Menschelikken Levens. Of de vernieuwde gulden Winkel, Waer in door poetische, historische, morale, en schriftuurlikke leeringen*, Amsterdam 1661.

<sup>270</sup> BPI, N.° 1618, p. 159; N.° 782, p. 92.



fra i visitatori avrebbero riconosciuto le statue e ancora meno avrebbero capito il loro significato, ordinò di mettere accanto ad ogni fontana un pilastro con una targa di latta bianca sulla quale fosse scritta chiaramente, in lettere russe, ogni fiaba con la spiegazione. Questo divenne il luogo prediletto del sovrano nel nuovo giardino, ed egli spesso vi trascorreva passeggiando in solitudine anche un'ora intera.<sup>271</sup>

Come altri aneddoti di Stahlin, anche questo non è immune da esagerazioni e invenzioni, nonostante il titolo della raccolta, *Aneddoti autentici su Pietro il Grande* [*Podlinnye anedokty o Petre Velikom*], voglia fare credere il contrario. Le fontane previste nel progetto del labirinto non furono più delle sessanta riportate da Stahlin ma solamente trentadue. Inoltre queste, benché progettate durante il regno di Pietro il Grande, furono eseguite per la maggior parte negli anni '30 del secolo XVIII, lo stesso inventario del 1736 ne conta trentuno.<sup>272</sup> Quindi è difficile credere che lo zar amasse tanto passeggiare nel labirinto di Esopo, poiché quando egli era in vita le fontane e le statue, benché previste, non erano ancora state eseguite.

Per non essere inferiore ai suoi contemporanei europei anche Pietro il Grande volle allestire, all'interno del giardino della sua residenza estiva, una grotta, allora molto in voga tra le architetture da giardino. Il 2 maggio del 1714 egli assegnò l'incarico ad Andreas Schlüter ma, all'inizio di giugno, l'architetto prussiano morì.<sup>273</sup> Nonostante il breve tempo sembra che Schlüter fosse riuscito comunque ad elaborare il progetto di una grotta nel vero senso della parola, vale a dire con "l'aspetto di una montagna di pietra", come indicano i documenti. A Schlüter successe il suo assistente Georg J. Mattarnovy che elaborò un progetto dalla concezione del tutto differente. A differenza del maestro, il quale aveva concepito una costruzione che si mimetizzasse con la natura, Mattarnovy progettò un oggetto architettonico, quindi fortemente contrapposto all'ambiente circostante, con un vasto programma di allegorie (fig. 34).<sup>274</sup> Per questo egli stesso eseguì gli schizzi delle dodici sculture necessarie alla decorazione e li inviò nel 1716 a Pietro il Grande il quale, da Copenaghen, li girò a Raguzinskij che puntualmente le commissionò.<sup>275</sup> Non furono però solamente le statue ad essere importate dall'estero: sotto la direzione di Mattarnovy, la Grotta fu costruita e decorata quasi interamente con materiali preziosi provenienti da oltre confine. Il giorno 11 dicembre 1717 Raguzinskij scriveva a Pietro il Grande:

Per ordine di Vostra Altezza sono state ordinate ai migliori artisti di Venezia 24 statue di marmo, e precisamente 20 con i piedistalli di marmo e 4 con ali, quelle che si usano nelle Grotte senza piedistalli, [...] e altre 4 colonne del migliore marmo colorato, detto africano, che ho reperito a stento in tutta Venezia, lungo, senza base e coronamento, 12 piedi veneziani, di spessore proporzionato, e quattro pilastri [piedistalli] da collocarsi nella Grotta sotto le figure.<sup>276</sup>

Il 7 luglio dell'anno seguente Raguzinskij procurava ancora colonne per la grotta:

Inoltre, 4 grandi colonne di marmo color rosso ciliegia, con basi e capitelli di buona fattura di marmo bianco adatti alla costruzione della facciata posteriore della Grotta, che cercai già pronti in un convento della stessa misura di quelli di marmo africano dell'anno passato, che qualora li si fosse dovuti ordinare espressamente sarebbero costati almeno tre volte tanto e trovarli sarebbe stato difficile.<sup>277</sup>

In tal modo venivano affidati a Raguzinskij anche gli acquisti dei materiali da costruzione per la Grotta, oltre che le statue per le decorazioni.

Oltre alle statue, antiche e moderne, e ai materiali da costruzione, sono documentati per la Grotta anche massicci acquisti di conchiglie dal mar Mediterraneo e dei mari tropicali. Dalle cinque alle sei mila conchiglie furono comprate ancora da Raguzinskij nel 1716 a Napoli. Nel 1719 fu

<sup>271</sup> Lichačev 1991, p. 128.

<sup>272</sup> Dubjago 1951, p. 44.

<sup>273</sup> Malinovskij 2007b, p. 37.

<sup>274</sup> V.G. Dolbnin, *Grot v Letnem sadu. Istorija isčeznuvšej postrojki* [La Grotta del giardino d'Estate. Storia di una costruzione scomparsa], in "Leningradskaja panorama", N.° 10, 1983, p. 36.

<sup>275</sup> Androsov 1999, pp. 76-78.

<sup>276</sup> Ivi, p. 80.

<sup>277</sup> Ivi, pp. 92-93.

invece Christophor Brants a inviare a Pietro il Grande dall'Olanda sei casse di conchiglie tropicali regalo della Compagnia delle Indie Orientali. In seguito a questa donazione furono richieste, sempre a Brants, conchiglie di particolari gamme di colore, in maniera che queste potessero andare d'accordo con il disegno della decorazione interna della Grotta eseguito dall'italiano Antonio Quadri. Per maggiore precisione si allegarono anche disegni che dimostrassero la colorazione e pure alcuni esemplari rari e preziosi richiesti, tra cui uno denominato "nautilus". Nonostante la grande quantità di conchiglie comunque raccolte, la Grotta non ne fu interamente ricoperta ma queste furono montate su appositi pannelli poi installati a muro.<sup>278</sup> Oltre alla decorazione delle pareti, tra il 1717 ed il 1720 la cupola dell'ambiente principale della Grotta fu dipinta da Georg Gsell.<sup>279</sup>

Dopo la morte di Mattarnovy nel 1719 fu incaricato supervisore dei lavori l'italiano Nicola Michetti, nominato per la prima volta nel cantiere il 19 febbraio 1720, il quale avrebbe comunque completato la Grotta secondo i progetti del tedesco defunto. La costruzione della scatola architettonica proseguì con l'ausilio di maestranze russe e straniere sino al 1722, quando si passò alle decorazioni ed alle sculture. Precedentemente Michetti aveva procurato in Italia, quando durante i mesi invernali tornava in patria, il piombo necessario alle statue ed alle tubature delle fontane. Nell'aprile del 1723 cinquantaquattro foglie d'oro furono prodotte per la doratura di queste statue, per la quale si impiegò il pittore Aleksandr Zacharov, già al servizio nel Palazzo d'Estate di Pietro il Grande. Nell'autunno di quell'anno la Grotta fu essenzialmente finita.<sup>280</sup>

La Grotta fu demolita ancora nel 1826 per far posto alla *Coffee House*, progettata dall'architetto Carlo Rossi. Tuttavia essa è testimoniata da diversi documenti, il primo dei quali fu certamente il rilievo di Michail Zemcov, datato al 1727, corredato di pianta, prospetto e sezione (figg. 35-37), al quale seguirono diversi inventari delle statue: nel 1728, nel 1736 ed ancora alla metà degli anni '40. Il confronto tra queste fonti consente un'accurata ricostruzione del suo aspetto originale e del suo patrimonio di sculture.<sup>281</sup>

Il padiglione si componeva di cinque stanze: tre anteriori, unite però in un unico ambiente, e due posteriori, alle quali si accedeva dalle stanze laterali anteriori tramite due porte. Dietro l'ambiente centrale era un ulteriore locale, cui si accedeva dalla stanza sud-orientale, destinato probabilmente alla manutenzione delle fontane e delle coperture, vista la scala nell'angolo.

All'esterno il volume della Grotta si caratterizzava come un parallelepipedo sormontato al centro da una cupola a padiglione con lanterna, su pianta quadrata, a sesto rialzato e con lucernari su tutti e quattro i lati (fig. 38). La facciata principale, simile a quella posteriore, era suddivisa in tre parti, di cui la centrale leggermente sporgente. In ognuna di queste si apriva una porta, architravata con lunetta semicircolare al centro, arcuate con lunette ovoidali ai lati. Le porte erano decorate da grottesche e munite di cancellate in ferro. Architettonicamente l'esterno era strutturato da un ordine di sei colonne libere doriche, con bugne lisce alternate ad altre rustiche, poggianti su un basso zoccolo e posizionate negli angoli della costruzione. A dividere la sezione centrale dalle laterali, la colonna libera lasciava spazio ad una larga fascia di bugnato, affinché si potessero sistemare due gruppi scultorei fiancheggianti l'entrata. Al di sopra della trabeazione un attico, decorato da bassorilievi, funzionava da base per alcune statue.

Alla base delle fasce bugnate della facciata, accanto all'entrata, i due gruppi scultorei ivi posizionati rappresentavano da un lato *Cimone nutrito dal seno della figlia*, dall'altro *Manlio Torquato che taglia la testa al proprio figlio*.<sup>282</sup> Le sculture moraleggiavano sul rapporto tra padri e figli mostrando da un lato la dedizione della figlia di Cimone verso il padre, da lei stessa nutrito quando costui fu rinchiuso in carcere in vecchiaia, dall'altro i risultati dell'insubordinazione di un figlio verso suo padre. La vicenda di Tito Manlio Torquato Imperioso, retto generale romano, raccontava infatti di come suo figlio Tarquinio, nonostante il divieto dei consoli, uno dei quali era il

<sup>278</sup> Dolbnin 1983, p. 36-37.

<sup>279</sup> Kuznecova/Borzin 1988, p. 57.

<sup>280</sup> Dolbnin 1983, p. 37.

<sup>281</sup> *Appendice I*, in Kaminskaja 1984, pp. 143-147.

<sup>282</sup> Malinovskij 1980, vol. II, p. 193.



padre stesso, accettò di battersi in duello con un nemico. Una volta vinto il nemico egli fu però condannato a morte per l'insubordinazione dal padre, che diede così un esempio di crudele inflessibilità. La storia aveva una fin troppo chiara similitudine con la vicenda di Aleksej, il primo figlio di Pietro il Grande, e dimostrava quanto lo zar affermasse con forza le sue ragioni di stato al di sopra anche degli affetti personali.

Nelle lunette ovoidali sopra le porte laterali Stahlin censì "2 busti antichi – Socrate e Seneca". Al di sopra dell'attico egli non fu così preciso e registrò solamente "6 cattive statue contemporanee di marmo bianco". L'informazione sarebbe confermata dal prospetto di Zemcov (fig. 36) ma un'incisione raffigurante il canale della Fontanka riporta il retro della grotta sul cui attico si trovavano altre quattro statue, il che porterebbe il totale a dieci (fig. 39).<sup>283</sup> Così sia Stahlin che Zemcov si fermarono alla facciata, senza prendere una visione del retro della Grotta. Dal confronto tra il disegno di Zemcov e le statue tutt'oggi conservatesi possiamo riconoscere, partendo da sinistra, la prima, *Vertumno* di Cabianca (fig. 40),<sup>284</sup> la seconda, *Tersicore* (fig. 41), e la quinta, *Euterpe* (fig. 42), entrambe dei fratelli Giuseppe e Paolo Groppelli.<sup>285</sup> Anche le statue di Baratta *Architettura* e *Navigazione* (figg. 43-44) si trovavano un tempo sulla Grotta<sup>286</sup> ma, dato che non sono riconoscibili nelle sei statue disegnate da Zemcov sulla facciata, si deve ipotizzare che esse furono poste sul retro.

La sezione longitudinale (fig. 37) dei rilievi di Zemcov mostra invece l'interno delle tre stanze anteriori della Grotta. Anche qui v'era un partito di paraste con bugne lisce e rustiche alternate ma questa volta con un ordine più complesso, forse corinzio. Fra le paraste si aprivano una serie di nicchie con fontane oppure dei semplici riquadri con dei tondi al centro, sul tipo di quelli che Mattarnovy aveva disegnato per le pareti del Palazzo d'Inverno di Pietro il Grande (fig. 45).<sup>287</sup> Davanti ai riquadri, a giudicare dalla pianta (fig. 35), avrebbero dovuto essere poste le statue, non disegnate da Zemcov negli alzati ma il cui basamento è ben visibile in pianta. Sulle coperture a cupola, rialzata la centrale, ribassate le laterali, il motivo delle bugne alternate delle paraste proseguiva e ne scandiva le superfici.

Nell'ambiente centrale era dispiegato un complesso scultoreo celebrativo con un sistema di fontane. In calce alla sezione Zemcov descrisse così il gruppo:

Statua di Nettuno dorata [...] su una montagna formata da diverse pietre e conchiglie più grandi ma anche di piccole sotto la quale in una grotta è l'immagine del leone e più giù 2 statue dorate rappresentano i 2 fiumi grandi e tutta essa montagna è arricchita da giochi d'acqua.<sup>288</sup>

Il Nettuno posto al di sopra del leone voleva ovviamente celebrare le vittorie militari russe sugli svedesi ed il fatto che l'acqua delle fontane sugellasse copiosamente questa simbologia rispecchiava l'avvenuta conquista del mare da parte della Russia. Accanto alla fontana principale si trovavano altre "due fontane di tritoni dorati dietro i quali furono fatti specchi grandi in cornici dorate".<sup>289</sup> Sulle altre pareti dell'ambiente centrale erano sistemate altre quattro fontane simili che portavano il totale a sei. Altre due fontane dovevano essere posizionate sulla pareti di fondo dei due ambienti laterali, in maniera da essere visibili anche dal centro della Grotta e costituire così un programma unico.

La Grotta del Giardino d'Estate non fu solo un luogo di celebrazione retorica della potenza russa ma fu fortemente caratterizzata dall'esposizione di un gran numero di statue di ottima fattura, per la maggior parte antiche. I due programmi, tuttavia, non interagivano tra di loro, ma si

<sup>283</sup> M.A. Alekseeva, *Michajlo Machaev: master vidogo risunka XVIII veka* [Michajlo Machaev: maestro del disegno vedutista del secolo XVIII], San Pietroburgo 2003, p. 98.

<sup>284</sup> *Catalogo della collezione*, in Androsov 1999, N.° 41, p. 219.

<sup>285</sup> *Ivi*, NN. 63-64, pp. 229-230.

<sup>286</sup> *Ivi*, NN. 20-21, p. 207.

<sup>287</sup> Michajlov 2002, p. 70.

<sup>288</sup> Kaminskaja 1984, p. 139.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

trovavano ad essere quasi rigidamente suddivisi. Ad un primo sguardo il visitatore sarebbe stato ovviamente rapito dalla ricchezza e dall'opulenza delle statue dorate e delle fontane adorne di conchiglie, difficilmente avrebbe potuto vedere le statue in marmo, discretamente addossate alle pareti degli ambienti laterali e, in maggior numero, sistemate nelle stanze retrostanti. Qui la più modesta decorazione, com'è stato rilevato da A.G. Kaminskaja, era più adatta all'esposizione delle sculture.<sup>290</sup> Nei due ambienti laterali furono poste soltanto quattro statue a figura intera su piedistallo, la cui verticalità si sarebbe confusa con quella delle paraste e non avrebbe disturbato la percezione della grande composizione celebrativa. Solamente uscendo dal più luminoso ambiente centrale, verso la semioscurità di quelli laterali, si sarebbero potute apprezzare le sculture. Decisamente più ricche – e ciò risulta evidente anche dall'inventario di Stahlin (fig. 21) – si presentarono le stanze posteriori, dove furono sistemati anche gruppi scultorei, statue sdraiate e bassorilievi.

Le otto statue nelle sale laterali anteriori sono considerate da Stahlin nel suo inventario come tutte antiche. Fra queste è possibile riconoscere una *Flora*, ritenuta una “Felicità con il corno dell'abbondanza” da Stahlin, statua in effetti antica ma probabilmente restaurata da un allievo di Bernini. Inoltre sono state riconosciute anche due sculture di epoca ellenistica: un *Giovinetto*, “Meleagro o Apollo” secondo Stahlin, e un *Ercole con le mele delle Esperidi*.<sup>291</sup> Nelle lunette ovoidali sopra le porte che conducevano agli ambienti retrostanti erano sistemati due busti bicromi, di marmo bianco e nero, per questo spesso ritenuti “di arabi”.

Nella stanza posteriore destra le statue antiche erano ancora la maggior parte: la *Venere al bagno*, la futura *Venere di Tauride* (fig. 46), e il *Vecchio paesano*, oggi rintracciate, e ancora un *Bacco* e una *Venere e Cupido* di cui non si ha notizia.<sup>292</sup> Però si trovava anche una *Venere dormiente*,<sup>293</sup> ritenuta un'opera di Bernini, di cui un frammento è stato ritrovato durante gli scavi archeologici effettuati nel Giardino d'Estate nel 1976.<sup>294</sup> Infine, anche questa censita da Stahlin come una “Venere dormiente”, era presente in questa stanza, proprio sotto la finestra, anche una copia dell'*Ermafrodito borghese*.<sup>295</sup>

Il contenuto della stanza di sinistra era più eterogeneo. Le statue antiche, stando sempre a Stahlin, erano solamente due ma su tutto spiccavano il gruppo scultoreo moderno di *Amore e Psiche* ed un altro non ancora identificato composto da ben cinque figure.<sup>296</sup> Completavano la decorazione due erme con testa di Bacco e di Baccante, anche queste un tempo attribuite a Bernini, due teste di soldati romani in marmo rosso e un “prezioso vaso di agata di due piedi e mezzo di altezza”.<sup>297</sup>

Su un totale di 37 sculture inventariate da Stahlin nella Grotta, totale che deve essere portato a 41 per via delle statue sul cornicione posteriore non incluse nell'elenco, 16 erano antiche. Se poi si contassero solamente le opere conservate all'interno della Grotta, dato che per la loro ottimale conservazione le statue antiche non venivano tenute all'aperto, il loro numero raggiungeva i due terzi del totale. La maggior parte delle statue esposte nella Grotta, antiche o moderne, fu acquistata da Jurij I. Kologrigov sul mercato romano – 21 su un totale di 34 sculture, secondo Kaminskaja.<sup>298</sup> Oggi tutte queste sculture, a testimonianza dell'alto valore degli acquisti effettuati al tempo di Pietro il Grande, costituiscono una considerevole porzione della sezione d'Arte antica dell'Ermitage.

La Grotta fu, in conclusione, il luogo d'eccellenza sia da un punto di vista artistico, sia collezionistico, di tutto il Giardino d'Estate e, di conseguenza, di tutte le collezioni petrine. Questo piccolo tempio della scultura greco-romana antica fu il necessario presupposto per le future

<sup>290</sup> Kaminskaja 1984, p. 139.

<sup>291</sup> Malinovskij 1980, vol. II, NN. 4, 8, 5, p. 194.

<sup>292</sup> *Ivi*, vol. II, NN. 12, 26, 9, 15, 11, p. 194.

<sup>293</sup> *Ivi*, vol. II, N.° 12, p. 194.

<sup>294</sup> Kaminskaja 1984, p. 140.

<sup>295</sup> Malinovskij 1980, vol. II, N.° 16, p. 194.

<sup>296</sup> *Ivi*, vol. II, NN. 23, 18, 21, 19, p. 195.

<sup>297</sup> *Ivi*, vol. II, NN. 24, 17, 20, 22, 25, p. 194-195; Kaminskaja 1984, p. 140.

<sup>298</sup> Kaminskaja 1984, p. 140.



acquisizioni dei successori di Pietro il Grande. Al momento della sua costruzione, questo ambiente che mescolava liberamente tra le sue grottesche la classicità delle statue antiche con l'esotismo delle conchiglie caraibiche, avrebbe suscitato l'ammirazione di ogni amatore e conoscitore, nonché l'invidia di molti sovrani europei. Così non fu per molto tempo ancora. Già un secolo più tardi, quando la Grotta fu demolita, le statue furono portate all'Ermitage per essere sistemate, di lì a poco, nelle nuove sale progettate con nitidezza e rigore archeologico da Leo von Klenze.

#### 2.2.4. Gli acquisti e l'organizzazione della quadreria

Le prime testimonianze della raccolta di quadri per le residenze imperiali risalgono anch'esse alle fasi iniziali della Guerra del Nord, al medesimo periodo cioè delle prime trafugazioni di sculture. Il 4 maggio 1707 Pietro il Grande scriveva a Fedor M. Apraksin a proposito dell'invio di alcuni quadri non ben specificati. Tuttavia, per riscontrare acquisti di una certa entità, si dovrà attendere sino a dopo il 1716, quando lo zar dette ordine agli agenti e agli inviati russi in Europa di comprare opere d'arte.

Il primo agente ad essere inviato in Italia con compiti, fra gli altri, di promozione e acquisto di opere d'arte fu Petr I. Beklemišev. Il suo arrivo a Venezia, dove si stabilì per quattro anni, risale alla fine del giugno del 1716<sup>299</sup> ma con sé Beklemišev portava delle istruzioni datate, a seconda della fonte, 12 o 16 gennaio dello stesso anno.<sup>300</sup> Queste erano state scritte da Pietro il Grande in persona all'alba del suo secondo viaggio in Europa. Fra i numerosi punti elencati nel documento s'annovera l'incarico di provvedere ai bisogni di quattro giovani russi che avrebbero dovuto studiare pittura a Firenze e, all'ultimo punto, è scritto: "se talune buone stesure [quadri] o statue saranno vendute a poco prezzo dopo la loro morte, che non si tralasci di comprare per Noi tali cose".<sup>301</sup> Nonostante queste istruzioni Beklemišev non comprò mai statue ritenendo che, "per quel che riguarda le statue che si fanno a Venezia, esse non sono molto care, ma secondo il mio parere non tollerano affatto il confronto con le antiche".<sup>302</sup> Egli si concentrò quindi sulla quadreria, oltre ad alcuni acquisti di materiali marini per la decorazione della grotta.

La maggior parte dei quadri acquistati da Beklemišev a Venezia furono spediti a Pietroburgo in due lotti partiti l'uno sulla nave John Judith nell'aprile del 1717, l'altro sull'Armont nel giugno del 1718. Di entrambe le spedizioni esistono gli inventari, corredati dal titolo dell'opera – o piuttosto una sua descrizione – e il prezzo pagato.<sup>303</sup> Tra nomi storpiati dalla traslitterazione in caratteri cirillici e quadri attribuiti a Tiziano pagati soli 3 talleri, trattasi probabilmente di copie, il lavoro di identificazione degli artisti e delle opere ha portato ad annoverare fra questi acquisti tele di Andrea Celesti, Pietro Bellotti, Bernardo Strozzi, Mattia Stom, Johann Anton Eisman e Alessandro Grevenbroeck.<sup>304</sup> Oltre alle suddette spedizioni, che contarono poco più di quaranta quadri, Beklemišev non esitava ad affidare partite più contenute anche a viaggiatori che, a vario titolo si recavano dall'Italia in Russia. Così fece nel maggio del 1719, affidando altri otto quadri di Grevenbroeck a dei mastri navali, e all'inizio dell'anno successivo, quando i fratelli Roman e Ivan Nikitin, dopo aver terminato i loro studi di pittura a Firenze, tornarono in patria. In quest'ultima spedizione, oltre a stampe di Venezia, miniature e forse un pannello murario, Beklemišev spedì a Pietroburgo un quadro, evidentemente eseguito su sua stessa commissione, raffigurante la *Battaglia di Poltava*, e la nota *Deposizione* di Benvenuto Tisi detto il Garofalo (fig. 47), donatagli a Roma dal cardinale Ottoboni come un'opera di Raffaello.<sup>305</sup>

<sup>299</sup> Šarkova 1981, p. 118.

<sup>300</sup> Šarkova 1981, pp. 117-118, riporta il 12 gennaio 1716; Androsov 1999, pp. 53-54.

<sup>301</sup> Androsov 1999, p. 54; per il resto del documento si veda Šarkova 1981, pp. 117-118.

<sup>302</sup> Androsov 1999, p. 55.

<sup>303</sup> Entrambi gli inventari sono pubblicati in Šarkova 1981, pp. 154-155.

<sup>304</sup> Androsov 1999, pp. 56-60.

<sup>305</sup> *Ivi*, pp. 60-62.

Infatti Beklemišev compì, nell'autunno del 1719, anche un breve viaggio a Roma, durante il quale condusse con successo le trattative per riscattare la *Venere di Tauride*, comprata da Jurij Ivanovič Kologrigov ma sequestrata dalle autorità romane per delle irregolarità.<sup>306</sup> Prima di lasciare Venezia Beklemišev effettuò un'ultima spedizione con la nave Corona, salpata nell'aprile del 1720, di cui non si dispone dell'inventario ma che, molto probabilmente, conteneva altre opere di Grevenbroeck, artista di cui ne decantò la maestria. In sostanza quest'inviato riuscì a mettere insieme una collezione di quadreria non molto grande – in totale circa settanta opere – ma certamente di elevata qualità.

Diverso fu l'approccio utilizzato da altri suoi colleghi sul fronte olandese e fiammingo. Qui furono attivi principalmente due agenti: Osip Solov'ev e Jurij Ivanovič Kologrigov. Il primo acquistò 121 quadri "in pubbliche e non pubbliche vendite" ad Amsterdam durante il 1716, il secondo operò invece nella primavera dell'anno successivo, portando a termine la compravendita di più di 160 opere in diverse città dell'Olanda e delle Fiandre.<sup>307</sup>

Osip Solov'ev, ispettore commerciale russo in Olanda, svolse diversi incarichi per Pietro il Grande. I quadri da lui acquistati nella primavera del 1716 furono sistemati in nove casse, otto delle quali furono immediatamente spedite via mare a Pietroburgo, mentre una, contenente le opere più costose o quelle giudicate migliori da Solov'ev, fu mandata a Schwerin, dove si trovava lo zar, perché questi potesse valutarle. Del resto anche Solov'ev aveva ricevuto delle precise e dettagliate istruzioni da parte di Pietro il Grande, come si può evincere da una lettera in cui lo zar gli scriveva:

Fate una visita, se vive a Rotterdam il glorioso pittore van der Werff e a proposito di questo a noi scrivete; ugualmente sforzatevi di passare in proprietà il suo lavoro di quadri due o tre.<sup>308</sup>

Infatti Solov'ev, eseguendo le istruzioni di Pietro e pensando anzi di compiacerlo, acquistò ben dieci quadri di Adriaen van der Werff.

In base ai titoli dell'inventario spedito da Solov'ev assieme alle opere, piuttosto impreciso e quasi sempre senza l'indicazione dell'autore,<sup>309</sup> gli storici dell'arte russa hanno individuato diversi quadri tutt'ora presenti nelle collezioni dell'Ermitage o degli altri palazzi imperiali. Tra questi è da segnalare un quadro di Rembrandt, *Davide e Giona* (fig. 48), e ancora opere di Philips Wouwerman, di David Teniers il Vecchio e di Simon de Vlieger.<sup>310</sup>

Affiancò il lavoro di Solov'ev in Olanda anche Jurij I. Kologrigov, poco tempo prima della sua partenza per l'Italia. Anche l'ammontare dei quadri acquistati da Kologrigov nel breve periodo di due mesi e mezzo è, alla stregua delle sculture comprate a Roma, impressionante. I suoi acquisti sono registrati in due inventari separati, l'ultimo dei quali purtroppo non è completo, che riportano precisamente il titolo, l'autore ed il prezzo di ciascuna opera.<sup>311</sup> Al solito Kologrigov non fu stabile come Solov'ev ma effettuò continui spostamenti sul territorio, cosicché le due liste sono dedicate rispettivamente ai quadri acquistati in Olanda, la prima, e a quelli comprati nelle Fiandre, la seconda. Entrambe le liste dovevano essere a loro volta suddivise a seconda delle città dove erano stati effettuati gli acquisti. Possiamo contare quindi, relativamente al primo elenco, 18 quadri ad Harleem, solamente 4 ad Amsterdam e 20 a L'Aia, mentre il secondo elenco riporta solo 37 quadri acquistati ad Anversa. Tuttavia in una relazione a Pietro il Grande lo stesso Kologrigov dichiarò che egli "a Bruxelles comprò 27 quadri, ad Anversa 90 e di tutti cento diciassette". Fra i pittori segnalati negli inventari di Kologrigov possiamo annoverare Jan Havickszoon Steen, presente con due opere,

<sup>306</sup> A.G. Kaminskaja, *Istorija priobretenija "Venery Tavričeskoj"* [La storia dell'acquisto della "Venere di Tauride"], in "Problemy razvitija russkogo iskusstva", N.° 14, Leningrado 1981, pp. 7-18.

<sup>307</sup> A.G. Kaminskaja, *Priobretenie kartin v Gollandii v 1716 godu* [Gli acquisti di quadri in Olanda nell'anno 1716], in *Russkaja kul'tura pervoj četverty XVIII veka. Dvorec Menšikova. Sbornik naučnyh trudov* [La cultura russa del primo quarto del secolo XVIII. Il palazzo di Menšikov. Raccolta di atti scientifici], a cura di N.V. Kaljazina, San Pietroburgo 1992, pp. 37, 41.

<sup>308</sup> Kaminskaja 1992, p. 38.

<sup>309</sup> Pubblicato in *Ivi*, pp. 45-51.

<sup>310</sup> *Ivi*, pp. 39-40.

<sup>311</sup> Pubblicati in *Ivi*, pp. 52-53.



e ancora altri pittori quali Emanuel de Witte, Egbert van Heemskerck, Richard Brakenburch o Pieter van Lint.<sup>312</sup>

Kologrigov acquistò quadri anche in Italia e commissionò diversi lavori a maestri francesi, probabilmente quando nell'estate del 1717 viaggiò attraverso la Francia per raggiungere l'Italia. A.G. Kaminskaja, ad esempio, ha riportato alle commissioni di Kologrigov alcuni quadri del pittore francese Denis Martin.<sup>313</sup> Se si sommano agli acquisti svolti in Olanda anche questi altri quadri, in parte comprati in Italia ed in parte commissionati di Francia, la quantità di opere pittoriche mandate in Russia dal nostro giunge approssimativamente alle duecento unità.<sup>314</sup>

A differenza delle sculture, i quadri che arrivarono dall'Olanda e, in misura minore, dall'Italia, non potevano essere lasciati nel Giardino d'Estate; per poter essere esposti avevano bisogno di gallerie e di grandi palazzi, proprio quello che mancava allo zar. Il piccolo palazzo di Pietro il Grande infatti non avrebbe potuto ospitare pochi pezzi di questa ampia collezione – si parla di circa 350 quadri in totale – e per di più in esso erano preferiti rivestimenti di *boiserie* intagliata, mattonelle smaltate dal sapore olandese o ancora pannelli con pitture cinesi: il posto lasciato alla quadreria era dunque limitato. Lo stesso avveniva nel Palazzo d'Inverno dello zar, altra dimora dalle modeste dimensioni e dalla decorazione tutt'altro che sontuosa.<sup>315</sup> Così si scelse di portare gran parte delle collezioni di quadreria arrivate a Pietroburgo nelle residenze suburbane, in particolare in quella di Peterhof, dove nei padiglioni del giardino furono allestite delle vere e proprie gallerie di quadri.

Nella totale assenza di studi specifici sull'arrangiamento dei quadri nei palazzi imperiali al tempo di Pietro il Grande, è opinione largamente diffusa tra gli storici dell'arte che le opere pittoriche giunte dall'Europa furono sistemate sia nei palazzi imperiali e nei padiglioni di Peterhof ma pure nel Palazzo d'Estate e nella Kunstkamera a Pietroburgo.<sup>316</sup> Anche dei quadri esistono precisi inventari, il primo dei quali fu redatto nel 1728. A questo seguì una vera e propria campagna di censimento condotta ancora da Jacob Stahlin ma, questa volta, coadiuvato nell'incarico dal pittore Georg Gsell che, al tempo dell'acquisto dei quadri in Olanda, fu mediatore in diverse compravendite e poteva dunque ricordare i nomi degli autori delle opere. Pare che una prima versione dell'inventario, studiato da A.G. Kaminskaja e J. Driessen, risalga al 1737<sup>317</sup> mentre una variante con diverse differenze è già stata più volte pubblicata da K.V. Malinovskij e dallo stesso datata al 1738-39.<sup>318</sup> Quest'ultimo inventario, assai preciso nelle informazioni sui quadri e pure nella loro disposizione sulle pareti, include i padiglioni di Mon Plaisir, Marly ed Ermitage a Peterhof, la Galleria di Quadri del palazzo di Oranienbaum, già appartenuto a Aleksandr D. Menšikov, la Sala dei Quadri del palazzo di Carskoe Selo ed un non ben definito "Ermitage" [*Ermitaž*] nel Giardino d'Estate a Pietroburgo, contenente "soltanto quadri religiosi o biblici".<sup>319</sup>

<sup>312</sup> *Ivi*, pp. 41-43.

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>314</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>315</sup> G.V. Michajlov, *Zimnie dvorcy Petra I: arhitektura i chudožestvo, ubranstvo. Sobytiya i ljudi [I palazzi d'Inverno di Pietro I: architettura e arte, decorazione. Avvenimento e persone]*, San Pietroburgo 2002, pp. 61-74.

<sup>316</sup> I. Sokolova, *Kartiny [Quadri]*, in *Petr I i Gollandija: rusko-gollandskie chudožestvennye i naučnye svyazi. K 300-letiju Velikogo Posol'stva [Pietro I e l'Olanda: i contatti artistici e scientifici russo-olandesi. Per il trecentenario della Grande Ambasceria]*, Catalogo della mostra, San Pietroburgo 26 giugno – 29 settembre 1996, Amsterdam 15 dicembre 1996 – 15 aprile 1997, San Pietroburgo 1996, p. 72.

<sup>317</sup> Pubblicato in A.G. Kaminskaja, *Georg Gzel' – sostavitel' Kataloga Peterburgskoj kollekcii živopisi 1737 goda [Georg Gsell – compilatore del Catalogo Pietroburghese delle collezioni di pittura del 1737]*, in *Petr I i Gollandija. Rusko-gollandskie naučnye i chudožestvennye svyazy v epochu Petra Velikogo. Sbornik naučnyh trudov [Pietro I e l'Olanda. I contatti artistici e scientifici russo-olandesi all'epoca di Pietro il Grande. Raccolta di atti scientifici]*, a cura di N. Kopaneva, R. Kistemaker, A. Oferbek [Overbeeck], Evropejskij dom, San Pietroburgo 1997, pp. 335-375.

<sup>318</sup> K.V. Malinovskij, *Opisanie imperatorskich živopisnyh kollekcij v Peterburge i zagorodnyh dvorcax, sostavlennye Jakobami Štelinym [L'inventario delle collezioni imperiali di pittura a Pietroburgo e nei palazzi suburbani redatta da Jacob Stahlin]*, in "Muzej", N.º 1, Mosca 1980, pp. 176-194; Stahlin 1990, vol. II, pp. 5-85.

<sup>319</sup> Malinovskij 1980, p. 193.

Lo spaccato dato dagli inventari di Stahlin e Gsell, almeno da quello pubblicato da Malinovskij, è quindi parziale e incompleto. Del resto questa campagna di censimento delle opere d'arte imperiali fu ordinata dall'imperatrice Anna I e riguardò solamente i palazzi e le proprietà reali. I quadri ceduti alla *kunstammer*, dal 1725 passata in gestione all'Accademia delle Scienze e dal 1728 sistemata nel nuovo edificio della Kunstamera sull'isola Vasil'evskij, non furono quindi logicamente inseriti negli elenchi perché non più di proprietà imperiale. Il piccolo e intimo Palazzo d'Estate di Pietro il Grande e le sue pertinenze, dopo la morte del sovrano nel 1725, furono abbandonati dai suoi successori che, a cominciare proprio da Anna I, si costruirono più grandi palazzi all'interno del Giardino d'Estate. Privato del suo mobilio originale, quindi anche dei quadri e delle altre opere d'arte, fu utilizzato di tanto in tanto e sovente concesso come dimora ad alcuni cortigiani.<sup>320</sup>

Si spiega così l'assenza negli inventari di Stahlin e Gsell dei quadri appartenenti alla *kunstammer* e di quelli esposti nel Palazzo d'Estate di Pietro il Grande e nelle sue pertinenze. Essi danno in effetti un'immagine parziale delle collezioni di pittura e della loro disposizione, immagine che si tenterà di ricostruire per sommi capi nelle pagine a seguire.

Quando nel 1716 Pietro il Grande partì alla volta dell'Europa egli possedeva già diverse residenze a Pietroburgo e nei dintorni, alcune ancora in costruzione, altre già ultimate. Non è dunque improbabile, come hanno sostenuto alcuni, che egli, avendo intenzione di arredarli e decorarli alla maniera europea, abbia ordinato l'acquisto di un così grande numero di quadri già sapendo che avrebbe dovuto distribuirli in diverse sue residenze.<sup>321</sup>

La prima residenza entro la quale Pietro il Grande volle posizionare alcuni dei quadri acquistati nel 1716 e nel 1717 fu certamente il suo Palazzo d'Estate, la sua abitazione prediletta. Come s'è già detto, lo spazio lasciato alla pittura, come pure ad altre parti delle collezioni imperiali, in questa piccola residenza era assai limitato. Piuttosto i quadri poterono essere sistemati nella galleria o nelle Stanze del Personale (fig. 49). Proprio la galleria, che univa il Palazzo d'Estate alle Stanze del Personale creando anche una vasta corte attorno a queste ultime, poteva essere il luogo preposto a questo. Sebbene non vi siano testimonianze in merito, la sua conformazione, che prevedeva una serie di stanze affacciate sulla corte ed un lungo corridoio verso il parco, è inequivocabile. Le quattro stanze verso l'interno, provviste di stufe rivestite da mattonelle smaltate, venivano abitate nel periodo estivo dai figli e dai nipoti dello zar.<sup>322</sup> La galleria vera e propria doveva essere estremamente luminosa, così composta da una serie di grandi finestrate ad arco su pilastri apertisi verso il verde del parco (fig. 50), mentre sul lato opposto si stendeva un lungo muro continuo, interrotto solamente a metà da una porta: il luogo ideale per esporre dei quadri.

Anche nelle Stanze del Personale, a dispetto del nome riservate sempre alla famiglia imperiale, furono distribuiti alcuni dei quadri provenienti dall'Europa. Qui gli inventari del mobilio e delle suppellettili, compilati stanza per stanza, sono più precisi in merito riportando, per esempio, che due delle stanze del pian terreno "furono occupate da piastrelle e quadri olandesi". Dopotutto nelle Stanze del Personale furono alloggiate anche la biblioteca e la *kunstammer* di Pietro il Grande, il suo laboratorio di tornitura e, non ultimo, il Gabinetto d'ambra regalato allo zar dal re di Prussia.<sup>323</sup> Per cui si può pensare che questo edificio venisse utilizzato come riserva dei vari beni appartenenti allo zar – ma di questo si parlerà oltre.

Nel 1721, sull'angolo opposto a quello del Palazzo d'Estate di Pietro il Grande, lungo la Neva, fu progettato dall'architetto olandese Steven van Zwieten il Secondo Palazzo d'Estate.<sup>324</sup> Nella progettazione ci si sforzò di correggere i difetti del precedente palazzo dello zar, riprendendone però i semplici elementi formali in maniera da creare una composizione vagamente simmetrica

<sup>320</sup> Dubjago 1951, p. 20.

<sup>321</sup> M. Izmajlov, *Monplezir, Marli i Ermitaž (dvorcej i pavil'ony Petra I) [Monplaisir, Marly e Ermitage (palazzi e padiglioni di Pietro I)]*, Mosca-Leningrado 1933, p. 13.

<sup>322</sup> Kuznecova/Borzin 1988, pp. 68-69.

<sup>323</sup> *Ivi*, pp. 70-71.

<sup>324</sup> Michajlov 2002, pp. 76-79.



lungo il fiume. Anche in questo caso la progettazione fu seguita fortemente da vicino da Pietro il Grande che, come suo solito, fornì uno schizzo corredato di tutte le indicazioni del caso a van Swieten, il quale dovette attenersi alle imposizioni dello zar (fig. 51). Il rilievo del Secondo Palazzo d'Estate eseguito da Michail Zemcov nel 1725-27 (figg. 52-53) dimostra chiaramente che l'architetto olandese non fece altro che tradurre in più concreti termini architettonici lo schizzo di Pietro.

L'edificio si posizionava in forma di "F" proprio sull'angolo del giardino dove il Canale Lebjaž'ij sfociava nelle Neva. La parte principale, costruita su due piani, era costituita dal palazzo ufficiale, disposto lungo il fiume e composto da due grandi stanze agli estremi con una serie di ambienti ordinati in due *enfilade* tra queste. Verso il canale si stendeva invece un'ala a un solo piano destinata alla servitù e provvista di entrate indipendenti. Da quest'ultima si dipartiva un'altra ala, parallela al palazzo, nel quale Pietro disegnò due lunghi ambienti: "S. galleria di fronte alle aiuole; T. camere e ripostigli per le dispense". In effetti nel progetto definitivo, costruito nel 1723,<sup>325</sup> van Swieten lasciò un lungo ambiente rivolto verso il parco mentre, seguendo le indicazioni di Pietro, suddivise il lato interno verso la corte in cinque diverse stanze. Nel prospetto meridionale della galleria, allegato ai rilievi di Zemcov (fig. 54), egli qualificò questo ambiente come "Galleria di noce" [*Galjarija dobovaja*], raccogliente all'interno "quadri di diversi autori antichi".<sup>326</sup>

Il confronto tra i prospetti delle gallerie dei due palazzi d'estate rileva un'indubbia somiglianza. Il fronte è formato da una serie di arcate a tutto sesto finestate al di sopra delle quali una balaustra con vasi conclude la semplice composizione. L'unica vera differenza tra le due gallerie è che quella del Palazzo d'Estate di Pietro il Grande è spogliata di qualsiasi elemento architettonico al di fuori dei pilastri a rustico sugli angoli e delle cornici delle aperture; al contrario quella del Secondo Palazzo d'Estate è invece caratterizzata dall'applicazione di un ordine di paraste binate che, con la sua trabeazione, va a sostenere la balaustra.

Pure la soluzione planimetrica delle due gallerie è praticamente identica. Innanzitutto esse costituiscono delle propaggini che, dipartendosi dal corpo principale dell'edificio, si frappongono tra il verde del parco ed una corte interna, di cui ne definiscono i confini. Al loro interno sono divise longitudinalmente in due parti distinte: verso il parco si aprono le arcate della galleria vera e propria, un unico lungo ambiente, verso la corte si susseguono invece una serie di stanze – destinate a membri della famiglia imperiale nel primo caso e ad ambienti funzionali nel secondo – non direttamente comunicanti con lo spazio della galleria. Quest'ultima è in entrambi i casi composta dalle arcate finestate, rivolte sempre verso il parco, e da un lungo muro continuo, interrotto solo a metà da una porta.

In entrambi i casi non si tratta di gallerie inserite all'interno dei palazzi, di lunghi corridoi da percorrere per andare da un capo all'altro dell'abitazione, come in origine fu concepito già nel primo Rinascimento lo spazio della galleria, ma di ambienti a sé stanti, che non conducevano in alcun luogo, quindi da usufruire unicamente per l'osservazione dei quadri. Questa forma architettonica rappresenta evidentemente l'idea che Pietro il Grande ebbe della galleria di pittura. Nella sua formazione giocarono un ruolo fondamentale gli innumerevoli spazi simili visti durante i viaggi in Europa. La stretta somiglianza tra i due ambienti induce infine ad estendere la paternità dell'idea, che lo schizzo documenta essere di Pietro il Grande, così come la destinazione d'uso, che Zemcov dichiara essere quella di una galleria di quadri, dalla seconda alla prima.

L'apice delle gallerie di pittura al tempo di Pietro il Grande fu però toccato dal padiglione di Mon Plaisir [*Monplezir*], nel parco di Peterhof, dove tra il 1717 ed il 1724 furono collocati ben 147 quadri,<sup>327</sup> poco meno della metà fra quelli giunti dall'Europa. Il Mon Plaisir era inizialmente una semplice casetta di un piano all'interno del parco di Peterhof posizionata, a differenza del Gran Palazzo, in riva al mare. La sua pianta quadrangolare, progettata e costruita da Johann Friedrich

<sup>325</sup> Dubjago 1951, p. 33.

<sup>326</sup> Michajlov 2002, p. 78, p. 168, n. 198.

<sup>327</sup> Izmajlov 1933, p. 13.

Braunstein, si componeva semplicemente di una sala centrale passante, cioè estesa da un lato all'altro dell'edificio, affiancata da tre ambienti per lato. La stanza centrale si apriva sia verso la terrazza affacciata sul mare, sia verso il giardino interno.

Nel 1717, cioè appena tornato dal suo secondo viaggio in Europa, Pietro il Grande ordinò di costruire due gallerie ai lati del Mon Plaisir (fig. 55).<sup>328</sup> Al termine di queste due lunghe ali furono progettate altre due piccole stanze, usualmente chiamate "Lusthaus". Le gallerie tuttavia non potevano riservare un'ampia superficie muraria ai quadri, giacché in esse, a differenza che nelle gallerie costruite nel giardino d'Estate, le arcate si aprivano lungo entrambi i lati. Solamente le piccole porzioni di muro tra una finestra e l'altra poterono essere destinate ad accogliere i quadri, che per la maggior parte furono dunque disposti nelle stanze del padiglione, non in queste gallerie.

Molti storici dell'architettura ritengono che il Mon Plaisir costituisca la prima galleria di pittura della storia russa.<sup>329</sup> Esso custodiva certamente, assieme al padiglione Marly e, in misura minore, all'Ermitage, la maggior parte delle tele acquistate in Olanda e in Italia tra il 1716 ed il 1719. A differenza dei palazzi imperiali, come lo stesso Gran Palazzo di Peterhof, questi piccoli padiglioni avevano le pareti completamente coperte di quadri, come in alcuni casi lo zar aveva visto fare in Europa. L'inventario redatto da Stahlin e Gsell nel 1738-39 non fa che confermare questo: 180 quadri nel Mon Plaisir, 18 nel minuscolo Ermitage e 45 nel Marly.<sup>330</sup> Rimanevano all'incirca un centinaio di quadri, più quelli già presenti prima degli acquisti in Europa, che dovevano così essere distribuiti tra le numerose residenze imperiali a Pietroburgo e nei dintorni – Palazzo d'Inverno e Palazzo d'Estate; Gran Palazzo a Peterhof, che stranamente non è censito dall'inventario, palazzi di Carskoe Selo, Ekaterinenhof e Strel'na.

Alcune modifiche nelle quantità dei quadri di questi padiglioni sono state rilevate da Malinovskij fra i diversi inventari, in particolare in confronto con quello del 1728. La più rilevante riguarda proprio il padiglione di Mon Plaisir, dove i 204 quadri rilevati nel 1728, a soli tre anni dopo la morte di Pietro il Grande, diverranno nell'inventario di Stahlin e Gsell 180 pezzi.<sup>331</sup> Queste variazioni inducono a pensare che, più che a errori o sviste dei compilatori, vi furono alcuni spostamenti di quadri dal ricco padiglione verso altre residenze, effettuati dai successori di Pietro e, in particolare, dalla zarina Anna I.

Dall'analisi dell'inventario non sembrano esservi state regole tematiche o di genere nella disposizione dei quadri sulle pareti. Quadri di soggetto religioso erano mischiati ad altri raffiguranti temi della mitologia classica, a loro volta liberamente affiancati a scene di genere o paesaggi, battaglie o ancora le marine tanto amate da Pietro. Anche la provenienza non era considerata vincolante nell'organizzazione della galleria: fra i quadri di origine olandese, la maggior parte, si trovano qua e là esempi di pittura italiana e, in misura ancora minore, francese. Ciò che invece venne considerata fu la paternità dei quadri che, in molti casi, dovette anche coincidere con la suddivisione dei lotti d'acquisto. Infatti molto spesso i quadri venivano venduti non singolarmente ma in coppia o pure in gruppi più numerosi perché considerati come un'opera unica, o meglio, come una serie all'interno della quale ogni singolo pezzo, se privato degli altri, avrebbe perso ogni valore. In tal caso il loro appartenere a una serie fu ritenuto vincolante da coloro che organizzarono la disposizione dei quadri nei padiglioni di Peterhof, quindi le serie furono mantenute. Questo è l'esempio, per quanto concerne il padiglione di Mon Plaisir, dei quattro quadri degli apostoli, delle copie di Rubens collocate nella sala centrale; delle due tele di David Teniers il Giovane, *Scuola di pittura* e *Il contadino dall'avvocato*, affiancate a due marine di Ludolf Backhuysen, nella "galleria dell'ala destra";<sup>332</sup> ancora si possono annoverare i "Quattro paesaggi anversesi con antiche e moderne figure" di Philippe de Choudt, i "Due quadri storici con soggetti da Ovidio" di Victor Onore Janssene o le "Due banchine marine in Levante" di Pieter Bout, tutti nel Gabinetto marino di

<sup>328</sup> W.C. Brumfield, *A history of russian architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 219.

<sup>329</sup> Malinovskij 1980, p. 173.

<sup>330</sup> *Ivi*, p. 176-186.

<sup>331</sup> *Ivi*, p. 173-174.

<sup>332</sup> *Ivi*, NN. 45-48, 34, 35, 32, 33, p. 177.



Pietro il Grande;<sup>333</sup> infine “nell’ultima stanza di dietro” si segnalano le quattro marine definite come “copie della scuola di Anversa”, due battaglie “copia di Jacques Courtois, “Due quadri con immagini di rovine di edifici greci” giudicati “Scuola di Bibiena” o ancora i “Quattro paesaggi di gusto italiano” ritenuti invece “copie da Salvator Rosa”.<sup>334</sup> La disposizione per coppie o per serie più numerose fu utilizzata anche nel padiglione Ermitage, dove più della metà dei quadri sono disposti per coppie dello stesso autore e dallo stesso soggetto, e nel Marly dove, su tutti, spicca la serie di sei marine e due paesaggi di Grevenbroeck.<sup>335</sup>

Georg Gsell, che nel 1716 era stato mediatore per l’acquisto dei quadri in Olanda, doveva ricordarsi bene alcuni pezzi e soprattutto la loro provenienza, dove e come erano stati acquistati. Così in una “piccola battaglia” anonima inventariata nel padiglione Ermitage fra parentesi è inserita la dicitura: “fa il paio con una al Mon Plaisir”.<sup>336</sup> Altre indicazioni simili ricorrono non di rado nell’inventario – “fa coppia col 25”, “vedi 110” o “Due paesaggi con i tali stessi greggi dei n. 101 e 102” – facilitate grazie alla numerazione progressiva dei quadri.

L’impressione che restituisce quest’inventario è che l’unico principio che guidò l’allestimento delle gallerie di quadri all’interno dei padiglioni nel parco di Peterhof fu quello della paternità del quadro o, a ben vedere, quello della serie. Infatti per tutto l’inventario ricorrono più volte quadri dei medesimi autori ma di diverse serie posizionati in stanze e a volte anche in padiglioni differenti. Dunque era l’associazione di autore e soggetto identici, quella che ne garantiva la serie, che fu utilizzata per decidere la disposizione dei quadri all’interno dei padiglioni.

Questo principio, che tendeva ad associare pezzi diversi per via di relazioni tra il loro soggetto o il loro autore, spesse volte in coppie, era in fin dei conti lo stesso principio che, sempre stando all’inventario, si tentò di applicare anche alle statue del Giardino d’Estate. Sebbene le gallerie di pittura non avessero quel carattere educativo che era invece assegnato alla statuaria, restando comunque delle residenze private e non un giardino pubblico, il principio espositivo per serie veniva comunque messo in pratica anche qui. Tuttavia nel Giardino d’Estate il tentativo – mal riuscito – fu quello di utilizzare particolari abbinamenti di soggetti di statue a fini moraleggianti mentre l’esposizione delle coppie e delle serie di quadri nei padiglioni di Peterhof fu dovuta unicamente alle qualità artistiche, alla mano dell’autore e al soggetto che intimamente legava più quadri tra loro. Il motivo che portò a rispettare questo principio nelle collezioni di quadreria per infrangerlo poi in quelle di statuaria andrebbe indagato dagli storici dell’arte più a fondo.

### 2.2.5. Il Gabinetto del sovrano, la *kunstkammer* e la biblioteca

Diversi quadri tra quelli acquistati in Europa tra il 1716 ed il 1719 e, molto probabilmente, anche tra quelli già presenti nelle collezioni imperiali vennero destinati alla *kunstkammer* di Pietro il Grande. Questa istituzione, dopo il trasporto dei propri reperti a Pietroburgo, prese ad essere distinta sempre più dal Gabinetto del Sovrano [*Gosudarev kabinet*], entro cui nel periodo moscovita era stata confusa e mischiata, cominciando ad essere chiamata con diverse varianti russe del termine tedesco “*kunstkammer*”: *kunšt-kamor*, *kunst-kamer*, per divenire infine *kunstkamera*. Questa, presto associata anche alla biblioteca imperiale, fu sistemata in un luogo distinto dalle collezioni personali di Pietro il Grande, divenendone gradualmente autonoma per formare quello che molti storici russi ritengono essere stato il primo museo pubblico della Russia.

<sup>333</sup> *Ivi*, NN. 96-99, 108, 109, 114, 115, p. 179.

<sup>334</sup> *Ivi*, NN. 148-151, 158, 159, 161, 164, pp. 180-181.

<sup>335</sup> *Ivi*, N. 29-34, 40, 41, p. 183.

<sup>336</sup> *Ivi*, N.° 3, p. 181.

Nella *kunstammer*, ai primi tempi della sua esistenza, si potevano contare un numero di opere pittoriche che oscillava tra le 120 e le 130 unità.<sup>337</sup> La conferma di una tale ricchezza della collezione di pittura appartenuta alla *kunstammer* può essere confermata anche dal primo catalogo del museo, pubblicato tra il 1741 ed il 1745 in latino, nel quale un capitolo è appositamente dedicato al “*Catalogus tabularum pictarum*”.<sup>338</sup> Recentemente un gruppo di quadri che si supponeva essere appartenuti alla *kunstammer* di Pietro il Grande è stato rintracciato nella Sezione di Storia della cultura russa dell’Ermitage [*Otdel istorii russkoj kul’tury Ermitaža*]; il confronto con i pezzi censiti nel catalogo del 1741 ha consentito di confermare tale ipotesi.<sup>339</sup> Tuttavia non è chiaro dove furono sistemati questi quadri nel periodo qui preso in considerazione, vale a dire quello tra il 1714 ed il 1719, quando gli oggetti e i reperti della *kunstammer* imperiale si trovarono riuniti negli edifici del Giardino d’Estate.

I quadri destinati alla *kunstammer* rintracciati sono tutti di origine olandese. Anche in questo caso non potevano mancare le marine, amatissime dallo zar, fra le quali spiccava certamente un’opera di Jacob Stork raffigurante l’accoglienza data all’ambasciata russa al momento del suo arrivo ad Amsterdam nel 1697. Un’altra scena cittadina era rappresentata dalla classica *Vista del Pont Neuf a Parigi* di G. Mommers (fig. 56), che al centro della composizione recava la statua equestre di Enrico IV. Fra i quadri a soggetto storico, una tela di I. Lindelbach, registrata nel catalogo del 1741 come “Assedio di una città fiamminga da parte degli spagnoli”, è stata identificata con un quadro dello stesso autore rappresentante l’assedio portato nel 1573 alla città di Leida dal generale spagnolo Valdés (fig. 57). Sebbene non mancassero anche i paesaggi e le scene di genere, la sezione più ricca era certamente quella dei quadri a soggetto religioso, che contava, stando sempre all’inventario del 1741, 44 pezzi. Tra questi si annoverava una *Adorazione dei magi* (fig. 58) attribuita a Rembrandt – ma che la critica recente ha invece attribuito alla sua scuola – e una *Fuga in Egitto* di Johann Paule Luden (fig. 59). Non molto nutrita era la sezione delle nature morte, genere assai caro alle *kunstammern*, nella quale erano presenti alcune rappresentazioni di selvaggina, frutta e fiori.<sup>340</sup>

Venendo agli oggetti ed alle collezioni più specificamente appartenenti alla *kunstammer* ed alla biblioteca, si deve segnalare che, in letteratura, il 1714 è ritenuto l’anno che vide la nascita del primo museo pubblico di tutta la Russia.<sup>341</sup> Questa data, se non si analizzasse a fondo il complesso del Giardino d’Estate in tutte le sue parti, segnerebbe semplicemente il trasporto delle collezioni, come si è già ricordato, da Mosca a San Pietroburgo e sembrerebbe perdere l’alto valore attribuitogli. V’è un fattore decisivo, quasi mai ricordato dalla letteratura che eppure vanta il 1714 quale momento di apertura al pubblico delle collezioni imperiali, che induce anche chi scrive a mantenere questa data come un momento di svolta.

Nella realtà non vi fu nessuna apertura al pubblico di nessun museo nel 1714, come vorrebbero invece alcuni, bensì Pietro il Grande fece una cosa molto più semplice e, non è improbabile, dettata da esigenze pratiche. Egli divise gli oggetti della sua collezione in due parti: sistemò la prima nelle sue residenze, nel Palazzo d’Estate e nel Palazzo d’Inverno, innanzitutto, e questa parte continuò ad avere un carattere prettamente privato, rimase cioè il “Gabinetto del sovrano” già noto a Mosca; la seconda fu invece alloggiata in alcuni ambienti delle Stanze del Personale, l’edificio attiguo al Palazzo d’Estate, ed in effetti andò incontro ad un graduale processo di apertura al pubblico e, per quanto il termine possa essere utilizzato in questo contesto, di *musealizzazione*. Per identificare quest’ultima parte delle collezioni fu coniata la nuova denominazione di *kunstamera* – e che più tardi andrà ad identificare anche l’edificio in cui questa parte delle collezioni fu sistemata. Anche la

<sup>337</sup> A.G. Pobedinskaja, *Gollandskie kartiny iz kollekcii Kunstkamery* [Quadri olandesi dalla collezione della Kunstamera], in *Iz istorii petrovskich kollekcij. Sbornik naučnych trudov* [Per la storia delle collezioni petrine. Raccolta di atti scientifici], a cura di N.V. Kaljazina, San Pietroburgo 2000, p. 146.

<sup>338</sup> *Musei imperialis Petropolitani*, voll. 2, *Types Academiae scientiarum Petropolitanae*, vol. II, parte I: *Qua continentvr ras artificiales*, San Pietroburgo 1741, pp. 153-180.

<sup>339</sup> Pobedinskaja 2000.

<sup>340</sup> *Ivi*, p. 148-160.

<sup>341</sup> Ostrovitjanov 1958, p. 28.



biblioteca subì lo stesso destino: alcuni libri furono tenuti da Pietro il Grande per il suo uso personale e furono sistemati nei suoi gabinetti a Pietroburgo e nelle residenze extraurbane; altri, la maggior parte, furono invece ordinati assieme alle collezioni nelle Stanze del Personale.

Le ragioni che portarono a questa scelta furono, con ogni probabilità, di ordine meramente pratico: nel Palazzo d'Estate dello zar non c'era abbastanza spazio per accogliere l'intera biblioteca e le collezioni. Difficile è vedere in questi fatti la nascita di un museo. Inoltre, *kunstammer* e biblioteca rimanevano comunque in una residenza imperiale, sebbene nella sua ala di servizio, e difficilmente avrebbero potuto essere accessibili a chiunque. Infine anche gli oggetti rimanevano di proprietà imperiale.

La nascita del nuovo "museo" è solitamente accompagnata in letteratura anche dalla nomina di un curatore della collezione, lo scozzese Robert Erskine, e di un bibliotecario, l'alsaziano Johann Daniel Schumacher. Tuttavia non v'è motivo di ritenere che costoro si prendessero cura di una sola parte, piuttosto che dell'altra, delle collezioni né tanto meno che facessero qualche particolare distinzione tra le due.

Non c'è dubbio però, che la sistemazione della *kunstammer* e della biblioteca nelle Stanze del Personale favorì in qualche modo l'accessibilità a queste nuove istituzioni da parte di chi abitualmente poteva frequentare i palazzi imperiali – chiaramente questi ambienti erano più facilmente accessibili rispetto alle stanze private dello zar nel Palazzo d'Estate. Oltre ai cortigiani, potevano usufruire di queste stanze, ad esempio, anche alcuni artisti di corte, come lo scultore Andreas Schlüter, che sino al 1714 all'interno del Giardino d'Estate aveva il suo studio dove, fra le altre cose, lavorava con diverse macchine alla sperimentazione, stando alla testimonianza di Peter Henry Bruce, del moto perpetuo.<sup>342</sup> Diverse macchine sono in effetti registrate negli inventari delle Stanze del Personale.<sup>343</sup> Coloro che potevano avere accesso a questi ambienti, grazie al loro buon inserimento a corte, non avrebbero avuto troppe difficoltà ad accedere anche alla parte più privata delle collezioni, al Gabinetto del sovrano. Essi avrebbero potuto farlo in una delle tante situazioni ufficiali che vedevano il Palazzo d'Estate teatro di feste, ricevimenti ed altri eventi, dopotutto Pietro mostrava sempre molto fieramente i reperti delle sue raccolte, oppure probabilmente anche in forma privata, con una specifica richiesta allo zar.

Ciò che distinse veramente le due parti delle collezioni, in ultima istanza, fu il loro destino. Per un periodo esse furono infatti divise ma, dopo la morte di Pietro il Grande, parti sempre più consistenti del Gabinetto del Sovrano vennero gradualmente donate alla *kunstammer* ed alla biblioteca, queste ultime divenute nel frattempo di proprietà dell'Accademia delle Scienze. Cominciò così quel culto delle reliquie petrine che è tutt'oggi assai vivo nei musei di Pietroburgo.

Il piccolo Palazzo d'Estate, per via del suo ottimo stato di conservazione, è divenuto esso stesso una reliquia dello *zar costruttore*. La frugalità di questa residenza, come si è già detto, la fa assomigliare più alla dimora di un borghese olandese che ad una reggia principesca. Ciò corrispondeva, in un certo qual modo, all'anticonvenzionalità dello stile di vita di Pietro il Grande, inusuale per un sovrano ma non certo privo di un proprio cerimoniale. La struttura interna del Palazzo d'Estate costituisce quindi un *unicum* nella pianificazione dei palazzi zaristi, diversa da quella dei precedenti palazzi moscoviti e pure da quella dei futuri palazzi imperiali pietroburghesi, nei quali i successori di Pietro il Grande mutuarono cerimoniale e successione delle stanze dagli esempi europei. Non sarà quindi superfluo spendervi brevemente alcune parole.

I due piani del palazzo erano riservati ad ognuno dei due coniugi: a Pietro il Grande, il pian terreno, a Caterina, il primo piano. L'entrata principale era posta sul lato sud, da dove si accedeva al vestibolo con la scala lignea (fig. 60). A sinistra si apriva una porta verso la cucina, certamente chiusa negli eventi ufficiali, mentre a destra si iniziava il percorso cerimoniale che, in senso antiorario, passava attraverso le stanze dello zar. La prima stanza era un'anticamera, usualmente descritta come "prima sala d'attesa" [*Pervaja priemnaja*], dove il visitatore avrebbe atteso di essere ricevuto nella stanza successiva, la sala del trono. Oltre questa stanza, al di là di un corridoio, si

<sup>342</sup> Bruce 1782, p. 141.

<sup>343</sup> Kuznicova/Borzin 1988, p. 70.

trovavano gli ambienti più privati e riservati dello zar, il suo gabinetto e la camera da letto. Il corridoio, girante attorno a questi ambienti, consentiva di poter giungere nelle ultime due stanze senza disturbare necessariamente lo zar, conferendo una maggiore riservatezza agli ambienti privati. Infine si giungeva nella stanza del tornio [*Tokarnaja*], dove Pietro il Grande aveva il suo laboratorio di tornitura, e nella sala da pranzo. Queste ultime due stanze, così come il corridoio, erano provviste di uscite sulla riva del fiume e sul giardino. Una porta entro la quale era ricavato un passavivande divideva la sala da pranzo dalla cucina.

Al piano superiore la disposizione delle stanza era pressoché identica. A partire dal vestibolo si susseguivano in senso antiorario: prima sala d'attesa, sala del trono [*Tronnaja*], camera da letto di Caterina, stanza dei bambini [*Detskaja*], sala da ballo [*Tanceval'naja*] ed il Gabinetto Verde, unica stanza del primo piano dedicata a Pietro il Grande. Infine, sopra la cucina, doveva essere organizzata una seconda cucina, in realtà mai costruita.

Il luogo preposto per la conservazione e per l'esposizione della collezione privata dello zar, del Gabinetto del sovrano, fu il Gabinetto verde [*Zelënyj kabinet*] (figg. 61-62). In questa stanza, dal 1714 al 1718, furono eseguiti una serie di lavori per la decorazione dei pannelli parietali e del soffitto. A condurli furono, a eccezione del dipinto sul soffitto attribuito a Georg Gsell, maestri moscoviti. Fra i responsabili della decorazione parietale vi fu probabilmente Aleksandr Zacharov mentre le paraste che scandiscono i muri dall'inusitato capitello, quasi un ricordo del barocco Naryškin, furono eseguite dal falegname Ivan Petrov. Fra le paraste è ripetuta, con poche variazioni dovute alla forma dei pannelli, un medesimo motivo decorativo: un drappo sopra il quale un'aquila bicefala è incoronata da due amorini. Motivi floreali arricchivano la composizione mentre, al di sopra delle porte, erano dipinti dei cesti di fiori di diverse specie.<sup>344</sup>

Nello spessore delle due pareti interne del Gabinetto verde furono ricavate tre vetrine con diverse mensole e ante a vetri, evidentemente con scopo espositivo. Fu qui che lo zar dispose la sua collezione privata di curiosità. Non è risaputo quali oggetti Pietro il Grande decise di esporre in queste vetrine ma senza dubbio questi furono, secondo la tradizione delle *kunstkammer*, anche delle rarità provenienti dai luoghi più remoti di tutto il mondo. A sottolineare la vocazione universale della collezione, quattro tondi disposti sulle pareti rappresentavano i quattro continenti – Europa, Asia, America ed Africa.<sup>345</sup> Partecipavano in questo senso alla ricchezza della collezione anche le molte varietà di fiori dipinti.

I fiori dipinti alle pareti, così come la tinta della stanza e lo stesso nome di “Gabinetto verde”, tentavano di istituire una relazione tra gli oggetti rari e curiosi custoditi nelle vetrine e le opere d'arte che arricchivano il giardino oltre le pareti del palazzo. Qui una serie di altri “gabinetti verdi”, circondati da rare specie arboree, contenevano fontane spesso dalle forme curiose, mentre i *parterre* e le aiuole, decorate dalle più diverse varietà floreali, portavano così su di un piano orizzontale le pareti del Gabinetto verde, costituendo lo sfondo entro cui disporre la collezione imperiale di statuaria.

Del resto i rapporti tra il Palazzo d'Estate ed il giardino erano molteplici, a cominciare dalle mattonelle delle stufe della stanza del tornio e della sala da pranzo, rappresentanti rispettivamente scene dalle *Metamorfosi* di Ovidio e dalle fiabe di Esopo,<sup>346</sup> le quali richiamavano i soggetti di molte statue del giardino. Anche le pitture allegoriche del *Trionfo della Russia* nei soffitti delle stanze di ricevimento di Pietro e Caterina trovavano un'immediata rispondenza nel gruppo scultoreo della *Pace di Nystad*, così come le numerose figure di Minerva disseminate nel palazzo – nei pannelli intagliati del vestibolo, nel soffitto del gabinetto dello zar e della sala da pranzo<sup>347</sup> - facevano eco a quelle del parco. Infine era il tema della conquista del mare a dominare tutto il Giardino d'Estate: dalle figure allegoriche intagliate sul grande indicatore del vento posizionato

<sup>344</sup> Kuznecova/Borzin 1988, pp. 169-172.

<sup>345</sup> Dubjago, 1951, pp. 20-22; Kuznecova/Borzin 1988, p. 170

<sup>346</sup> Kuznecova/Borzin 1988, pp. 161-162.

<sup>347</sup> *Ivi*, pp. 135, 146, 164.



nella stanza del tornio,<sup>348</sup> sino al dominio dell'acqua concretamente realizzato nelle fontane del parco. I richiami tra giardino e palazzo rivelano la continuità del programma iconografico. Anche il Palazzo d'Estate fu dunque concepito con i medesimi intenti con cui fu concepito il giardino: la glorificazione del sovrano attuata con l'uso del nuovo linguaggio simbolico e allegorico importato dallo stesso zar dall'Europa.

Nel Palazzo d'Estate venne sistemata però solamente una piccola parte delle collezioni imperiali poiché il gruppo più numeroso di oggetti fu sistemato invece, assieme a gran parte della biblioteca, nelle Stanze del personale. Questo lungo edificio di due piani era costituito da una serie di stanze disposte su due file, una verso il canale della Fontanka, l'altra verso una corte interna. La planimetria (fig. 49) giustapponeva in maniera seriale quattro gruppi di quattro stanze l'uno dietro l'altro, intervallati da tre corridoi passanti con scale che conducevano al piano superiore. Un unico elemento di irregolarità si inseriva tra il primo ed il secondo gruppo di stanze e consisteva in due ambienti di più grandi dimensioni.

Le funzioni ed il contenuto degli ambienti delle Stanze del personale sono riportati in un inventario conservato all'Archivio Storico di Stato di San Pietroburgo (RGIA), attualmente non accessibile. Quanto segue è quindi il frutto di una rielaborazione della letteratura scientifica che, a sua volta, s'è basata su tale inventario.

Nelle Stanze del personale, come dice il nome stesso, avevano la loro dimora un non grande gruppo di persone strettamente legate alla famiglia imperiale. Innanzitutto alcuni ambienti erano riservati al segretario di gabinetto Aleksej V. Makarov, così come al principe Fedor Prozorovskij, curatore dei beni della zarina. Inoltre l'inventario rileva altre stanze destinate all'orologiaio, ai sarti e due per la vita dei falegnami. Infine, come già si accennava, un ambiente contenente "macchine e libri" poteva essere il laboratorio servito prima a Schlüter, per lo studio delle sue macchine sul moto perpetuo, poi a Andrej Nartov, per la costruzione dei torni di Pietro il Grande.

Le collezioni di Pietro il Grande dovevano trovarsi, stando all'inventario delle Stanze del personale, nella nona stanza (fig. 49) del pian terreno. Non lontano, nella sesta stanza, fu sistemato il celebre Gabinetto d'ambra, donato a Pietro il Grande dal re di Prussia e portato qui nel 1717. Reperti e rarità erano però distribuite anche in altre stanze come, per esempio, la quarta, dove sono registrate delle ceramiche cinesi. Inoltre pure altre stanze non occupate dovettero essere usate come deposito per altri beni di proprietà imperiale.<sup>349</sup> In questa stanza poterono essere sistemati gli oggetti portati qui da Mosca ma, senza dubbio, non poterono trovar posto le collezioni acquistate in Europa tra il 1716 ed il 1717 – la collezione di Ruysch, ad esempio, contava 800 preparati anatomici – che, di conseguenza, dovettero essere ammassate in altre stanze o addirittura in altri edifici. Oltre alle curiosità, alle ossa animali, ai pesci, agli uccelli e ad altri mammiferi impagliati, alle pietre con iscrizioni, alle armi antiche, ai vestiti e agli oggetti anche rituali di popoli e terre lontane, le collezioni potevano contare anche sui meccanismi di orologi, sugli strumenti astronomici, sui compassi ed altri strumenti matematici acquistati da Pietro in grande quantità in Europa.

Al piano superiore, nelle stanze all'estremo meridionale del lungo edificio, contraddistinte dai numeri "17" e "18" nell'inventario, si trovava la biblioteca, con i libri portati qui da Mosca e dalle terre baltiche. Nel gennaio del 1718, Ivan Semenov e un gruppo di falegnami furono incaricati di eseguire nuove scaffalature. Così le stanze ove erano disposti i libri divennero tre, ognuna con i suoi armadi e scaffali tutti con ante, sia cieche, sia di vetro, per un totale di ventiquattro. Nella stanza più grande, quella sud-occidentale, fu sistemato anche un tavolo nei cui cassetti si conservarono le carte, i disegni e le incisioni.<sup>350</sup>

Dopo aver commissionato acquisti di libri in Europa, come quelli sui giardini sopra citati o altri sulle fortificazioni, richiesti nel 1706 a Brants in Olanda e nel 1707 a Boris Kurakin a Roma, ed aver ordinato di trasportare parte delle biblioteche moscovite a Pietroburgo, Pietro il Grande

<sup>348</sup> *Ivi*, pp. 154-155.

<sup>349</sup> *Ivi*, p. 70-71.

<sup>350</sup> *Ivi*, pp. 73-74.

continuò a dirigere la raccolta di nuovi volumi. Infatti tra il 1712 ed il 1714 la biblioteca imperiale ampliò notevolmente le sue consistenze. In seguito alla presa da parte dell'esercito russo della cittadina di Greifswald nel 1712, le sottrazioni di libri qui condotte furono la causa di una lotta tra Pietro il Grande e il re di Polonia già elettore di Sassonia Augusto II.<sup>351</sup> Mentre queste trattative erano in corso, nel 1713 Robert Erskine mise a segno un ottimo acquisto, comprando la biblioteca dello scrittore britannico Archibald Pitcairne, contante 1906 libri. L'anno successivo fu invece la volta della raccolta del duca di Curlandia, composta di ben 2500 volumi,<sup>352</sup> e ancora della biblioteca del duca di Holstein, presa da Pietro il Grande insieme al grande globo di Gottorp.<sup>353</sup> Nel periodo in cui la biblioteca fu sistemata nelle Stanze del personale, vale a dire dal 1714 al 1719, il suo patrimonio librario aumentò da due a dieci mila unità.<sup>354</sup>

La biblioteca imperiale creata da Pietro il Grande, così come del resto anche le biblioteche formate da molti dei suoi collaboratori, fu enormemente differente dalle raccolte librerie moscovite. Innanzitutto la maggior parte dei volumi era in lingue straniere o, al limite, si trattava di traduzioni russe di edizioni europee; la letteratura russa era assai limitata. Questo risultava evidente non tanto nella biblioteca imperiale, nella quale, nonostante la cospicua quantità di manoscritti e libri russi accumulatisi nelle epoche precedenti, i volumi europei rimanevano di poco superiori a quelli nazionali, quanto nelle biblioteche di nuova formazione. Inoltre il nuovo tipo di biblioteca creato da Pietro il Grande e da alcuni suoi collaboratori in quegli anni fu essenzialmente una biblioteca secolare. La stessa biblioteca imperiale, che prima di Pietro il Grande consisteva principalmente di testi teologici e religiosi, dopo i nuovi acquisti dello zar cambiò completamente foggia. Tra i libri che componevano queste nuove biblioteche una sicura preponderanza, anche se non una completa esclusività, fu data alla letteratura tecnica, la cui necessità fu una forte costante durante tutto il regno petrino.<sup>355</sup>

Questa sistemazione della *kunstkammer* e della biblioteca non poteva però soddisfare Pietro il Grande e, certamente, non poteva nemmeno essere definitiva. All'alba dei suoi ingenti acquisti effettuati in Europa durante la sua seconda ambasciata, lo zar fu certamente conscio che, se da un lato le statue potevano essere sparse nel grande Giardino d'Estate e i quadri stipati nei vari palazzi imperiali, le collezioni della *kunstkammer* e della biblioteca, come quelle di scultura e di pittura costantemente in forte aumento, avrebbero richiesto una nuova sede. Egli era già stato costretto a dividere la *kunstkammer* in due parti distinte, l'una alloggiata nel Gabinetto verde e probabilmente anche in altri palazzi imperiali, l'altra depositata e certamente stipata, in un piccolo ambiente delle Stanze del personale. Se da un lato vi sono evidenze documentarie che testimoniano di una certa attività di riordino della biblioteca, dall'altro non si hanno corrispondenti notizie a proposito della *kunstkammer*. Quella della nona stanza al pian terreno poté quindi costituire nient'altro che un deposito delle collezioni, privo di qualsivoglia intento espositivo, dato che alcun tipo mobilio fu ordinato per ospitare i reperti.

In conclusione si può tranquillamente affermare che il Giardino d'Estate fu, nel breve periodo intercorso tra il 1714 ed il 1719, il tempio delle collezioni petrine. Qui si trovarono le prime gallerie di quadri e le prime sculture sia antiche che moderne, disposte all'interno di quello che fu il primo vero giardino della nuova capitale. Accanto alle specie arboree e floreali rare o esotiche, alle conchiglie del Mediterraneo e dei mari caraibici con cui era decorata la Grotta, furono sistemati anche gli oggetti della *kunstkammer* e la grande biblioteca imperiale. Oltre alle opere d'arte ed ai reperti esotici o curiosi fece prepotentemente la sua comparsa nel Giardino d'Estate l'elemento

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 75-77.

<sup>352</sup> S.P. Luppov, *Kniga v Rossii v porvoj četverti XVIII veka [Il libro in Russia nel primo quarto del secolo XVIII]*, Leningrado 1973, pp. 319-58.

<sup>353</sup> E.P. Karpeev, *Bol'soj Gottorpskij globus [Il grande Globo di Gottorp]*, MAE RAN, San Pietroburgo 2000, p. 31.

<sup>354</sup> Kuznecova/Borzin 1988, p. 79.

<sup>355</sup> Su questo ultimo aspetto si veda l'ancora fondamentale V.V. Danilevskij, *Russkaja tehničeskaja literatura pervoj četverti XVIII veka [La letteratura tecnica russa del primo quarto del secolo XVIII]*, Mosca-Leningrado 1954.



tecnico: le pompe per l'acqua delle fontane, i torni e gli orologi di Pietro il Grande, gli strumenti matematici e ottici della *kunstammer*: tutto parlava di un nuovo sapere tecnico, di provenienza europea, di cui allora la Russia petrina cominciava a impadronirsi.

Tra questi elementi, diversi ed eterogenei, una serie di relazioni reciproche ne faceva un'unità, una macchina dell'arte, del sapere e della tecnica in cui il movimento di uno dei suoi ingranaggi avrebbe messo in moto tutti gli altri. In questo il Giardino d'Estate attingeva alla tradizione dei giardini di *naturalia* e *curiosa* che, a partire dagli esempi cinquecenteschi dello Jagdschlosses Stern di Ferdinando del Tirolo [Sommerschlosses Stern (*Letohrádek Hvězda*) di Ferdinando Arciduca d'Austria?] e della villa di Pratolino di Francesco I de' Medici, si diffuse nel secolo seguente in tutta Europa. Questi luoghi univano le tradizioni dei giardini di meraviglie e degli orti botanici, in un insieme di curiosità artificiali, quali opere d'arte e automi, e citazioni dirette della natura, come acque, minerali, piante e animali, precisando così "i rapporti tra spazio chiuso e spazio aperto, tra gabinetto di curiosità naturali e di natura costruita, giardino esemplare specchio delle virtù di un principe".<sup>356</sup> I meccanismi di questi giardini furono ammirati e descritti nel loro funzionalmente da ingegneri ed artisti quali Salomon de Caus nel suo *Les raisons des forces mouvantes*, libro posseduta da Pietro il Grande nella sua biblioteca.<sup>357</sup>

Come negli orti botanici anche in questi giardini i *naturalia* convivevano con i *curiosa*, grazie all'inclusione in essi di gallerie le quali, a loro volta, comprendevano il giardino grazie ai libri di botanica ed alle pitture di soggetto naturalistico conservati in esse. A completare ed esaltare il binomio di giardino e galleria era l'immane grotta, dove erano custodite forme della natura che sembravano garreggiare con l'arte, come i mosaici formati da conchiglie e le rocce spugnose di certe sculture, e vice versa forme artificiali che apparivano naturali, come automi, giochi d'acqua e musiche provenienti da organi idraulici. Proprio in uno di questi giardini, quello di Hellbrunn costruito da Santino Solari tra il 1612 ed il 1619 per l'arcivescovo principe di Salisburgo, la grotta, che mette in comunicazione la villa con il parco, è votata a Nettuno e ricoperta di spugne e conchiglie. Questi luoghi, quali estensioni delle studiolo fattosi laboratorio, costituivano la via preferenziale per accedere alla conoscenza.<sup>358</sup>

Tra orto botanico e parco di *naturali* e *curiosa* il Giardino d'Estate fu un antecedente assolutamente necessario per alcuni futuri progetti petrini quali la *Kunstkamera* e l'Accademia delle scienze.

L'apertura nel 1725 dell'Accademia delle scienze a Pietroburgo testimonia a proposito degli enormi progressi accaduti nella vita culturale della Russia. Le sue prime istituzioni scientifiche divennero la *Kunstkamera* e la prima biblioteca nazionale accessibile a tutti, all'origine delle quali fu posto il Giardino d'Estate.<sup>359</sup>

L'alto valore scientifico, artistico ed educativo non poté sfuggire nemmeno a Dimitrij S. Lichačëv, il quale nel suo *La poesia dei giardini* ha scritto:

Il suo [di Pietro il Grande] Giardino d'Estate era un particolare tipo di "accademia", nella quale i russi ricevevano i primi rudimenti di una educazione europea.<sup>360</sup>

<sup>356</sup> L. Zangheri, *Naturalia e curiosa nei giardini del Cinquecento*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente: dal Rinascimento al Novecento*, a cura di M. Mosser, G. Teyssot, Electa, Milano 1990, p. 55.

<sup>357</sup> S. de Caus, *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes. Aux quelles sont adjoints plusieurs desseins de grottes et fontaines*, Francoforte 1615. BPI, N.° 1062, p. 120.

<sup>358</sup> Zangheri 1990, pp. 58-63.

<sup>359</sup> Kuznecova/Borzin 1988, p. 184.

<sup>360</sup> Lichačëv 1991, p. 124.

### 2.3. Il palazzo di Kikin

In seguito ad un *ukaz* dello zar [fu ordinato] di portare a Pietroburgo dall'intero stato tutto l'innaturale e l'ignoto [...]. Al governatore fu prescritto precisamente di eseguirlo sotto il terrore di gravi punizioni. Ecco perché qui è raccolta una tale quantità di oggetti del campo della storia naturale e i più multiformi mostri.

(F.W. Bergholtz, descrizione delle stanze di Kikin, 29 agosto 1721)<sup>361</sup>

#### 2.3.1. Gli *ukazy* per la raccolta dei mostri e delle antichità

Dopo che Pietro il Grande, negli ultimi anni del secolo XVII e nei primi del XVIII, ebbe rivolto i propri sforzi ai primi tentativi di intraprendere la via del collezionismo, soprattutto scientifico, una lunga pausa, certamente dovuta alle incombenze della Guerra del Nord (1700-1721), segnò l'operato dello zar in questa direzione. Per trovare il naturale sviluppo di quei primi fermenti scientifici, i quali trovarono la loro massima realizzazione nella Scuola di Matematica e Navigazione e nella Grande Farmacia di Mosca, entrambe istituzioni provviste di una propria biblioteca e di collezioni – principalmente di strumenti scientifici la prima e di sezioni anatomiche, erbari e altri *naturalia* la seconda – si deve attendere sino al ritorno di Pietro il Grande dal suo secondo viaggio in Europa, compiuto tra il 1716 ed il 1717.

A questo periodo risalgono anche i più seri interventi legislativi volti alla ricerca di reperti di vario genere all'interno del paese. A quasi quindici anni di distanza dai primi *ukazy* emanati da Pietro il Grande per garantire l'approvvigionamento di cadaveri freschi alla Farmacia di Mosca, in maniera che in essa si potesse continuare la produzione di sezioni utili allo studio dell'anatomia umana, si attesta infatti il manifesto "circa l'invio dei mostri e pure delle cose straordinarie" dalle città di tutto l'Impero, pubblicato il 13 febbraio 1718. Tale documento, scritto dallo zar a Mosca il 6 febbraio dello stesso anno,<sup>362</sup> è senza dubbio una fra le più vivide ed efficaci testimonianze dell'approccio di Pietro il Grande al collezionismo di tipo scientifico.

L'*ukaz* venne elaborato in un periodo del tutto particolare. Sull'onda del rinnovato entusiasmo derivatogli da quanto visto nel suo secondo viaggio in Europa, dal quale lo zar era rientrato da soli cinque mesi, e assecondando pure un certo impulso patriottico, com'è acutamente stato notato dalla Hughes,<sup>363</sup> l'idea che la Russia potesse dare degli esemplari curiosi quanto quelli che i collezionisti europei ricercavano oramai in ogni angolo del pianeta ebbe almeno due rilevanti coincidenze. Innanzitutto essa coincise con la spinosa vicenda dello *carevič* Aleksej. Dopo la fuga oltre confine di quest'ultimo e la scoperta di una congiura coinvolgente diverse personalità focalizzate attorno a lui, verso la fine di gennaio del 1718 lo *carevič* rientrò in Russia e sino al giugno di quello stesso anno si svolsero gli interrogatori per l'individuazione dei complici. Durante questo periodo di vera e propria "caccia alle streghe", le riforme e in genere gli affari di stato, se si eccettua il fallito congresso di pace sulle isole Åland del marzo, furono completamente sospesi. Sembrerebbe quasi che Pietro il Grande, nel clima di paura e sospetto portato dall'indagine su Aleksej, abbia voluto rifugiarsi in quei mostri e in quelle curiosità che tanto lo appassionavano e che avrebbero finito per costituire la sua *kunstkammer*, la cui organizzazione era allora pienamente in corso.

<sup>361</sup> F.V. Berchgol'c [Friedrich Wilhelm Bergholtz], *Dnevnik kammer-junkera Berchgolca, vedennyj im v Rossii v carstvovanie Petra Velikogo, s 1721 do 1725 god* [Diario del kammer-junker Bergholtz tenuto da questi in Russia nel regno di Pietro il Grande, dal 1721 al 1725], in *Neistovyj reformator* [L'instancabile riformatore], a cura di L.L. Liberman, V. Naumov, Mosca 2000, p. 200.

<sup>362</sup> I.I. Golikov, *Dejanija Pietra Veikogo, mudrago preobrazitelja Rossii, sobrannyja iz dostovernych istočnikov e raspoložennyja po godam, sočinenie I.I. Golikova* [La persona di Pietro il Grande, sapiente riformatore della Russia, raccolta da fonti attendibili e sistemata secondo l'anno, opera di I.I. Golikov, Mosca 1838, vol. VII, pp. 50-52.

<sup>363</sup> L. Hughes, *Pietro il Grande*, Einaudi, Torino 2003 (ed. orig. *Peter the Great*, 2002), p. 158.



Infatti l'*ukaz* sul reperimento dei mostri coincise anche con le prime disposizioni riguardanti la sistemazione, ancora non definitiva, della *kunstammer*, allora ammassata nelle stanze e negli annessi del piccolo palazzo d'Estate dello zar. L'ordine di spostare le collezioni da qui alla nuova sede del palazzo sequestrato ad Aleksandr Kikin – il quale fu condannato a morte proprio perché implicato nella vicenda di Aleksej – è datato 30 giugno 1718, appena quattro giorni dopo la morte dello *carevič*. Tuttavia la collocazione del palazzo di Kikin, del tutto insufficiente rispetto alle raccolte, fu pensata sin dal principio solamente come temporanea mentre, nel medesimo periodo, si prendevano le misure necessarie ad iniziare la costruzione della *Kunstkamera*, che sarebbe divenuta la sede definitiva delle collezioni. L'ordine per avviarne i lavori fu dato il 22 aprile – per i particolari si rimanda al capitolo successivo – e la posa della prima pietra fu fatta nel luglio. Di conseguenza si può ritenere che il progetto della *Kunstkamera* fu elaborato da Georg Johann Mattarnovy e conseguentemente approvato da Pietro il Grande in un momento non molto distante dalla scrittura di quest'*ukaz*.

Tutto ciò denota da parte di Pietro il Grande una certa sistematicità nella pianificazione della propria attività di collezionista. Nel medesimo momento, difficile e delicato, come s'è visto, egli emanò un'apposita legge per l'approvvigionamento di mostri e curiosità, ordinò quindi la sistemazione delle collezioni in una sede temporanea, comunque accessibile e più consona del Palazzo d'Estate, mentre predisponendo, approvava ed attuava i progetti per la *Kunstkamera*. Le vicende suesposte evidenziano, oltre alla ferma decisione di Pietro nell'attuare i suoi piani a dispetto degli eventi, anche una certa dose di cinismo: da un lato l'ordine di trasferimento delle collezioni fu firmato lo stesso giorno in cui si svolsero i funerali del figlio, dall'altro una comoda sede per arrangiarvi la *kunstammer* divenne disponibile proprio in seguito alle condanne seguite alla vicenda.

L'*ukaz* introduceva così l'argomento oggetto di regolamentazione: “è ben noto che nella specie umana, come in quella di animali e uccelli, nascono dei *monstra*, vale a dire dei mostri,<sup>364</sup> che sono collezionati in ogni paese quali oggetti di meraviglia”.<sup>365</sup> Prima di entrare nel vero oggetto del decreto, ci si preoccupò di smascherare alcune credenze popolari, secondo le quali gli “ignoranti [credono] che tali mostri nascano dall'attività del diavolo attraverso il consenso e il malocchio” ma, si aggiunge nell'*ukaz*, “questo non può essere, giacché l'unico Creatore di tutte le creature è Dio, e non il diavolo, il quale non ha nessun potere su una tale creazione”. Alla spiegazione religiosa, per la verità piuttosto misera e tradizionalista, seguì però – e questa è la vera novità – il tentativo di fornire alcune spiegazioni scientifiche o, piuttosto, pseudoscientifiche. La nascita di un essere deforme, cioè di un mostro, avverrebbe quindi in seguito al “danno interno oppure alla paura e al pensiero della madre nel periodo di gravidanza” o, ancora, “quando [la madre] si fa male o è malata”.<sup>366</sup>

Solo dopo aver trattato della vera origine delle deformità, Pietro il Grande entrò nel merito dell'*ukaz*, il quale impartiva a tutti i cittadini dell'Impero che “tali mostri sia umani, che animali, rettili e volatili fossero portati in ogni città al proprio Comandante, e da questi fosse elargito un pagamento”. Le ricompense variavano in base alla specie e a seconda che il mostro fosse consegnato morto o vivo: i mostri morti erano pagati 10 rubli se umani, 5 se animali o di rettili e 3 se di volatili; per quelli vivi i prezzi erano rispettivamente di 100, 15 e 7 rubli. Tuttavia, si specificava ancora, aggiustamenti al tariffario sarebbero stati fatti all'occorrenza: “se è enormemente stupendo [il mostro], paghino [i comandanti delle città] di più, e se è con poca eccellenza nei confronti dell'ordinario, di meno”. Una multa fu prevista per chi avesse occultato degli esemplari in maniera proporzionale al mostro, mentre ulteriori ricompense sarebbero state

<sup>364</sup> Nel primo caso viene utilizzato il termine, di chiara derivazione latina, “*monstra*” [монстра], lasciato inalterato nella traduzione, successivamente questo viene spiegato con l'equivalente russo di “*urod*” [урод], qui reso con “mostro”.

<sup>365</sup> *Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj Imperii s 1649 goda* [Raccolta completa delle leggi dell'Impero Russo dall'anno 1649], San Pietroburgo 1830, vol. V. *Anni 1713-1719*, San Pietroburgo 1830, N.° 3159, pp. 541. Riportato anche in Hughes 2003, p. 158.

<sup>366</sup> PSZ, vol. V, N.° 3159, pp. 541-542.

riservate agli informatori. Infine il decreto, per coloro che fossero in possesso di uno dei “summenzionati mostri sia umani che animali” ma morto, consigliava di “metter[lo] nello spirito; e se di questo non ce n'è, nel vino doppiamente distillato o, all'occorrenza, in quello semplice”.<sup>367</sup>

Non solo dei mostri si discute nell'*ukaz* ma anche di una serie di altri oggetti:

E ancora chi trovasse in terra, oppure nell'acqua qualche vecchia cosa, e particolarmente: pietre straordinarie, ossa umane oppure di animali, pesci o uccelli, non come da noi [...] ci sono ma [...] grandi o piccole rispetto all'ordinario, pure delle vecchie iscrizioni non viste sulla pietra, ferro o rame, oppure qualche vecchio e oggi straordinario fucile, vaso e altro, tutto ciò che oggi è vecchio e straordinario.

Per coloro che avessero trovato questi oggetti le istruzioni erano le medesime, cioè di portarli alle autorità locali, le quali avrebbero elargito una “sufficiente paga, guardando secondo le cose; poiché senza aver visto non si può fissare il prezzo”.<sup>368</sup>

Lo stesso giorno in cui quest'*ukaz* personale di Pietro il Grande fu approvato e pubblicato dal Senato, un ordinanza apposita venne inviata ai governatori e ai comandanti di ogni città dell'Impero. In questa si comunicava loro la prassi e l'*iter* da seguire per casi di questo genere. Nel caso in cui il mostro presentato fosse stato di origine umana, il rilascio del compenso corrispondente avrebbe dovuto essere effettuato immediatamente, senza esitazione, altrimenti per l'autorità competente vi sarebbero stati “la perdita del rango e una penale crudele”. I soldi necessari per la ricompensa sarebbero stati anticipati dai “denari contanti che in quel momento si trovano fra qualcuna delle entrate depositate” nel governo locale, per essere poi rimborsati dai fondi del Gabinetto o dell'Ufficio del Sale. Al contrario, nel caso dei meno pregiati mostri animali o di oggetti di ogni tipo, la procedura era più complessa: innanzitutto non si sarebbe potuto pagare immediatamente il compenso ma il reperto sarebbe stato spedito al governo centrale, il quale l'avrebbe prima valutato e quindi avrebbe inviato il giusto corrispettivo in denaro.<sup>369</sup>

A soli quattro mesi di distanza, 11 giugno 1718, Pietro il Grande precisò con un ulteriore *ukaz* l'ammontare dei rimborsi anche per i reperti ritrovati:

Per le ossa umane, per tutte (anche se di eccezionale grandezza) mille rubli, e per la testa cinquecento rubli. Per i denari e le altre cose, con qualche iscrizione, [pagare] due volte rispetto a quanto stanno. Per le pietre con iscrizione secondo ragionamento. Una bara con le ossa portare non toccando. Di tutto fare disegni di dove si collocano, di come e che cosa si trova.<sup>370</sup>

Il 16 febbraio 1721 si davano ancora istruzioni per l'acquisto dell'oro e delle cose curiose trafugate dalle tombe scite in Siberia. L'oro, senza essere rifiuto, avrebbe dovuto essere consegnato al Collegio delle Miniere e Manifatture, il cui presidente era Jacob Bruce che aveva studiato il conio delle monete nella Royal Mint di Londra sotto la direzione Isaac Newton,<sup>371</sup> mentre per quanto riguardava le curiosità si sarebbe dovuto riferire direttamente allo zar.<sup>372</sup> Oltre alla raccolta di materiali di storia naturale, geologici, zoologici, antropologici e archeologici, Pietro il Grande si preoccupò presto di salvaguardare anche quelli bibliografici e documentari. Risale al 19 gennaio del 1722 un *ukaz* emesso dal Sinodo a tutte le chiese, cattedrali e monasteri della Russia nel quale si impartiva di inviare a Mosca una copia degli antichi manoscritti, degli annali ecclesiastici e civili, delle cronografie e insomma di tutto quanto di antico e prezioso si conservasse negli archivi della Chiesa.<sup>373</sup>

<sup>367</sup> *Ivi*, p. 542.

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> *Ivi*, N.° 3160, p. 542.

<sup>370</sup> M.P. Zavituchina, *Pietr I i Sibirskaja kollekcija Kunstkamery* [Pietro I e la Collezione Siberiana della Kunstkamera], in *Iz istorii petrovskich kollekcij. Sbornik naučnych trudov* [Per la storia delle collezioni petrine. Raccolta di atti scientifici], a cura di N.V. Kaljazina, San Pietroburgo 2000, p. 16.

<sup>371</sup> Boss V., *Newton and Russia: the early influence, 1698-1796*, Harvard University Press, Cambridge MA 1972, pp. 9-18.

<sup>372</sup> PSZ, vol. VI, N.° 3738, pp. 357-358.

<sup>373</sup> Stanjukovič 1953, p. 30, n. 4.



Gli interessi di Pietro il Grande celati dietro queste ordinanze, al solito slegate tra loro ed episodiche, furono principalmente di tipo collezionistico e scientifico. Gli *ukazy* del 1718 furono esplicitamente pubblicati per favorire l'afflusso di reperti da tutta la Russia verso le collezioni imperiali. Ciò che spinse Pietro a prendere tali misure fu sicuramente lo spirito di emulazione dei monarchi europei. Il desiderio di poter concorrere con le grandi collezioni reali d'Europa, accumulate nelle dimore dei sovrani spesso nel corso di diversi secoli di storia, portò lo zar, anche in quest'ambito, a cercare di recuperare il tempo perduto tramite un'apposita legislazione. Le laute ricompense promesse a chi consegnasse i reperti, le multe con cui erano minacciati gli occultatori ed i conseguenti premi destinati ai delatori, le severissime pene previste per i governatori inadempienti le norme: tutto questo fu asservito a velocizzare il processo di raccolta, a spremere al massimo il paese, né più e né meno come era dal punto di vista fiscale. Lo stesso Pietro il Grande nelle prime righe dell'*ukaz* sulla raccolta dei mostri, dopo essersi lamentato che un suo precedente ordine simile aveva fruttato solamente una coppia di gemelli siamesi congiunti per la testa, scrisse perentoriamente: "Tuttavia in un tale grande Stato ci può essere di più".<sup>374</sup> Per superare l'arretratezza che la Russia scontava nei confronti dei regni dell'Europa Occidentale era necessaria la coercizione imposta tramite il severo strumento della legge, il cui rispetto andava infine garantito con la minaccia di severissime pene per i trasgressori. Parafrasando un'espressione utilizzata dallo storico della scienza A. Vucinich nel descrivere il tentativo di Pietro il Grande di trapiantare in Russia i principi della cultura scientifica tramite l'istituzione dell'Accademia – "science by decree"<sup>375</sup> – si potrebbe tranquillamente dire *collection by decree*.

Non secondario e anzi parallelo all'interesse collezionistico era quello scientifico. Sia i mostri, sia i reperti naturali o archeologici di cui si ordinava la raccolta sarebbero stati oggetto non solo della meraviglia dei visitatori della *kunstkammer* ma pure dello studio da parte degli scienziati. I ritrovamenti avrebbero infatti dovuto essere consegnati alle farmacie di Mosca e Pietroburgo. Il fatto che le collezioni così raccolte a Pietroburgo fossero destinate sin dal principio all'Accademia delle scienze, che però fu istituita solamente nel 1724 e che ricevette in gestione le collezioni l'anno seguente, è una conferma degli intenti scientifici che informarono il decreto – intenti esplicitati chiaramente nell'*ukaz* dalla spiegazione della nascita dei mostri.

Dopo il 1718 Pietro il Grande non tornò più seriamente sull'argomento, cioè con interventi legislativi appositi come l'*ukaz* sulla raccolta dei mostri, ma i principi sottesi a quel decreto furono ribaditi in alcune leggi posteriori. Dai pochi accenni fatti in questi testi, delineati brevemente più sopra, si profila tuttavia lo sviluppo di una sensibilità diversa, più ricca, nell'approccio al reperto. All'interesse collezionistico e scientifico si va aggiungendo, quantomeno nell'*ukaz* sulla raccolta dei materiali storici della chiesa, quello storico e documentario. Nonostante in nessuna delle scuole aperte da Pietro il Grande includesse la storia fra le proprie materie, è indubbio che lo zar riconoscesse comunque il valore di tale insegnamento. Non solo tramite la traduzione dei trattati stranieri, come l'*Einleitung zu der Historie der Vornehmsten Reiche und Staaten so itziger Zeit in Europa sich Befinden* di Samuel Pufendorf, ma anche con il patrocinio di nuovi lavori di studiosi russi Pietro il Grande patrocinò lo sviluppo della storiografia durante il suo regno.<sup>376</sup> Il tentativo di raccogliere i preziosi e utili materiali archivistici e bibliografici, ecclesiastici e non, conservati all'interno delle chiese e dei monasteri russi sembra quindi andare in questa direzione.

L'idea infine di creare una copia degli antichi manoscritti, espressa nell'*ukaz* del Sinodo del 1722, nonché l'ordine di effettuare dei disegni dei materiali archeologici ritrovati, espresso ancora nel giugno del 1718, indica chiaramente l'assegnazione di un valore documentario a tali oggetti. In tal senso la riproduzione e la rappresentazione dovettero intendersi come strumenti di tutela e salvaguardia non degli oggetti in sé ma del solo valore documentario da essi posseduto. Di fronte a

<sup>374</sup> PSZ, vol. V, N.º 3159, p. 541.

<sup>375</sup> A. Vucinich, *Science in russian culture*, vol. I: *A history to 1860*, Stanford University Press, Stanford (California) 1963, p. 38.

<sup>376</sup> Per questo si vedano Vucinich 1963, vol. I, pp. 62-65; Cracraft J., *The petrine revolution in russian culture*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 2004, pp. 212-219.

questo atteggiamento sorge spontaneo, sebbene possa apparire azzardato, tentare di istituire un parallelo tra questi provvedimenti petrini e, come vengono definite oggi, le leggi di tutela e conservazione del patrimonio culturale sviluppatesi a partire dal secolo XVI in diversi stati europei.

Il primo editto che a Roma impose l'obbligo di denunciare alle autorità i ritrovamenti effettuati nel sottosuolo, con particolar riguardo alle statue antiche, risale al 1624, anche se altri simili dovettero essere emanati già dal secolo precedente. Questo editto pontificio perseguiva il solo e unico scopo di impedire l'esportazione di tali reperti al di fuori dello stato, non si proponeva, a differenza dell'*ukaz* del 1718 emanato da Pietro il Grande, lo studio o la musealizzazione di questi. Inoltre a Roma, come in nessun altro stato europeo, non fu prevista alcuna ricompensa per chi avesse trovato oggetti di vario genere nel sottosuolo bensì una multa per chi non li avesse denunciati nei tempi dovuti oppure esportati illecitamente.<sup>377</sup> Il 30 settembre del 1704, sempre a Roma, fu poi emanato un editto che imponeva la conservazione a un tempo di iscrizioni antiche, pitture, stucchi, mosaici e altre antichità, e ancora dei manoscritti. Anche in questo caso lo scopo precipuo della legge era quello di impedire la compravendita indiscriminata di tali materiali regolarizzandone così il mercato: gli scavi avrebbero dovuto essere eseguiti previa l'acquisizione di una licenza e gli eventuali reperti rinvenuti avrebbero dovuto essere denunciati. Il disegno di quanto scavato fu imposto nel solo caso in cui tali materiali non si sarebbero potuti conservare ma avrebbero subito una distruzione.<sup>378</sup>

Negli esempi romani qui riportati ciò che premeva ai legislatori non era la musealizzazione di quegli oggetti oggi noti come beni culturali, bensì la regolamentazione di un commercio altrimenti incontrollato che portava inevitabilmente all'esportazione illecita di questi particolari beni; tutto ciò nonostante il collezionismo in tutte le sue forme, anche a scopo di studio, scientifico e pedagogico, fosse da sempre praticato e incoraggiato in Roma dall'*élite* cardinalizia. La vera svolta verso la musealizzazione di tali oggetti avverrà, in tutta Europa, alla soglia del secolo XIX, solo in seguito alla nascita in Francia del concetto di *patrimoine*.<sup>379</sup> Con esso nascono anche i primi musei nazionali, i quali ereditano spesso le vecchie collezioni reali, nonché l'idea non solo di tutelare, già espressa negli editti romani, ma di musealizzare, nelle forme più diverse a seconda dei contesti geografici, storici e culturali, quegli oggetti considerati parte del patrimonio nazionale. Così, sulla scorta dell'esempio francese, a Roma si deve aspettare l'editto di Pio VII del 1802,<sup>380</sup> mentre altrove, come a Milano nel 1813,<sup>381</sup> il tutto viene affrontato in concomitanza con le soppressioni napoleoniche.

Nonostante l'intento che mosse Pietro il Grande, sebbene il testo dell'*ukaz* non lo espliciti chiaramente, fosse quello di musealizzare i reperti che comandava di denunciare e consegnare, non si può certo sostenere che egli avesse chiaro un qualche concetto di *patrimonio*. Paradossalmente sembra esservi più coscienza che questi oggetti rappresentino un patrimonio nell'editto romano del 1704 – “le antiche memorie, et ornamenti di quest'Alma Città di Roma, quali tanto conferiscono a promuovere la stima della sua magnificenza, e splendore appresso le Nazioni straniere; come pur vagliono mirabilmente a confermare, et illustrare le notizie appartenenti alla istoria così Sagra, come profana”,<sup>382</sup> vi si dice – che nell'*ukaz*, quasi coevo, di Pietro il Grande. Lo zar invece fu spinto a legiferare come s'è visto innanzitutto da una passione personale verso il collezionismo, quindi dalla volontà di imitare e superare le raccolte viste in Europa, infine da interessi di tipo scientifico e pedagogico ma certamente non perché ritenesse che alcuni reperti andassero preservati e musealizzati in quanto parte di un patrimonio.

<sup>377</sup> A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1996 (ed. orig. 1978), pp. 55-56.

<sup>378</sup> *Ivi*, pp. 66-69.

<sup>379</sup> D. Poulot, *La nascita dell'idea di patrimoine in Francia tra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, in *Il patrimonio culturale in Francia*, a cura di M.L. Catoni, Electa, Milano 2007, pp. 23-66.

<sup>380</sup> Emiliani 1996, pp. 86-96.

<sup>381</sup> *Ivi*, pp. 135-136.

<sup>382</sup> *Ivi*, pp. 66-67.



In ogni caso andrebbe riconosciuto a Pietro il Grande lo straordinario anticipo sui tempi se si consideri il solo caso russo. Infatti il governo zarista, al di là di alcuni singoli tentativi privi di risultati positivi, non affrontò mai seriamente la questione della salvaguardia del proprio patrimonio culturale che invece fu assunta, per la prima volta, solo dal governo sovietico.<sup>383</sup> In tal senso gli *ukazy* editi da Pietro il Grande costituiscono un caso certamente isolato ma notevole per la sua lungimiranza.

Un decisivo impulso per la promulgazione degli *ukazy* del 1718 e degli anni seguenti sulla raccolta dei reperti archeologici e di altri materiali fu certamente la raccolta degli antichi preziosi in oro provenienti dalla Siberia che Pietro il Grande, a partire da qualche anno prima, stava accumulando nelle stanze dei palazzi imperiali a Pietroburgo. Si tratta della cosiddetta “collezione siberiana”, secondo il nome datole dall’archeologo A.A. Spicyn, le cui ricerche archivistiche, svolte a cavallo tra la fine del secolo XIX e l’inizio del XX, determinarono che questi antichi reperti in oro furono prima raccolti a Tobol’sk, antica capitale della Siberia, per poi essere spediti a Pietroburgo.<sup>384</sup> La collezione siberiana costituì una raccolta del tutto particolare all’interno delle collezioni petrine e rappresenta un caso affatto singolare nel panorama europeo coevo.

Nonostante alcuni importanti studiosi, quali Oleg Ja. Neverov,<sup>385</sup> continuino a riportare tutt’oggi l’industriale Nikita Demidov quale donatore dei primi reperti, informazione erroneamente fornita da Golikov,<sup>386</sup> è stato convincentemente dimostrato che fu invece Matvej P. Gagarin, governatore della Siberia dal 1711 al 1719, a raccogliere gli oggetti della collezione.<sup>387</sup> Fu proprio quest’ultimo a inviare a Pietro il Grande il primo lotto, composto solo di una decina di oggetti, che il 10 gennaio del 1716 fu esaminato dallo zar e assegnato al *gof-indendant* Petr I. Moškov per la conservazione.<sup>388</sup> Non è noto se questo dono di Gagarin rispose ad un’esplicita richiesta di Pietro il Grande o se fu semplicemente una sua iniziativa, volta evidentemente a ingraziarsi il sovrano, tuttavia, testimonianza dell’interesse per le antichità siberiane si trova nella corrispondenza di Gagarin già a partire dal 1712.<sup>389</sup> L’interesse per i reperti archeologici che venivano trafugati dalle tombe e dai tumuli delle antiche popolazioni scite della Siberia era improntato allora principalmente alla ricerca di giacimenti auriferi, la cui posizione poteva trovarsi nelle immediate vicinanze dei ritrovamenti.<sup>390</sup>

Nonostante al momento della ricezione dei reperti Pietro il Grande fosse impegnato nell’organizzazione del suo secondo viaggio in Europa – egli partì da Pietroburgo il 27 gennaio 1716 –, lo zar dovette rimanere piacevolmente colpito dai pochi reperti donatigli da Gagarin, tanto da ordinare, probabilmente solo oralmente, al governatore della Siberia di procurargliene altri. Il 5 luglio dello stesso anno Gagarin pubblicò un’ordinanza al reggimento di stanza in zona in cui

<sup>383</sup> S.G. Petrov, *Problemi di catalogazione in URSS*, in *La protezione e il restauro dei beni culturali*, Atti del convegno, Firenze-Volterra, 8-12 gennaio 1980, Regione Toscana Giunta Regionale, Firenze 1987, p. 285.

<sup>384</sup> A.A. Spicyn, *Sibirskaja kolleksija Kunstkamery* [La collezione siberiana della Kunstkamera], in “Zapiski otdelenija russkoj i slavjanskoj archeologii Russkogo archeologičeskogo obščestva”, vol. VIII, N.º 1, San Pietroburgo 1906, pp. 227-248.

<sup>385</sup> O.Ya. Neverov, *Antiquities, rarities and precious objects*, in *The paper museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg. 1725-1760: introduction and interpretation*, a cura di Renée E. Kistemaker, Natalya P. Kopaneva, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, Amsterdam 2005, p. 217.

<sup>386</sup> I.I. Golikov, *Dejanija Pietra Veikogo, mudrago preobrazitelja Rossii, sobrannyja iz dostovernych istočnikov e raspoložennyja po godam, sočinenie I.I. Golikova* [La persona di Pietro il Grande, sapiente riformatore della Russia, raccolta da fonti attendibili e sistemata secondo l’anno, opera di I.I. Golikov], parte IX, Mosca 1789, p. 443.

<sup>387</sup> M.V. Zavituchina, *K voprosu o vremeni i mesto formirovanija Sibirskoj kolleksii Petra I* [Sulla questione del tempo e del luogo della formazione della Collezione Siberiana di Pietro I], in *Kul’tura i iskusstvo petrovskogo vremeni. Publikacii i issledovanija* [Cultura e arte del tempo petrino. Pubblicazioni e ricerche], a cura di G.N. Komelova, Avrora, Leningrado 1977, pp. 63-69; E.F. Korol’kova, *Sibirskaja kolleksija Petra I – pervoe rossijskoe archeologičeskoe sobranie* [La collezione siberiana di Pietro I – la prima raccolta archeologica russa], in *Osnovatek’ja Peterburga* [Omaggio al fondatore di Pietroburgo], Catalogo della mostra, Museo di Stato dell’Ermitage, 31 maggio – 31 agosto 2003, Slavia, San Pietroburgo 2003, p. 190-199.

<sup>388</sup> Zavituchina 1977, p. 67.

<sup>389</sup> Korol’kova 2003, p. 194.

<sup>390</sup> Zavituchina 1977, p. 64.

comandava che le persone di ogni rango che avessero trovato in terra cose d'oro o d'argento avrebbero dovuto consegnarle all'erario imperiale a Tobol'sk.<sup>391</sup> Fu forse grazie a quest'ordinanza che il governatore della Siberia raggruppò un cospicuo numero di oggetti – ben centoventidue! – che spedì da Tobol'sk corredati di un preciso inventario, con l'indicazione del peso di ogni reperto, e di una lettera di accompagnamento:

Al più benevolissimo sovrano,  
L'ordine a me di Sua altezza per cercare delle cose antiche, le quali trovano nella terra degli antichi tesori. E grazie a quest'ordine di Sua altezza assai poterono essi trovare cose d'oro [che] ho spedito a Sua altezza con questa lettera. E a proposito della forza di essi, sovrano, e quali cose e quale il peso di ciascuna, grande sovrano, l'inventario è allegato a questa lettera.  
L'ultimo servo di Sua Altezza Matvej Gagarin.  
Da Tobol'sk il giorno 12 di dicembre del 1716.<sup>392</sup>

Da questa lettera di Gagarin risulta palese che dietro la ricerca di tali oggetti vi fu un ordine diretto di Pietro il Grande.

Un terzo e ultimo lotto di sessantadue oggetti fu spedito lo stesso anno, la lettera accompagnatoria di Gagarin è datata 28 ottobre.<sup>393</sup> Lo zar però non poté vedere questi reperti immediatamente, giacché egli si trovava, al momento del loro arrivo a Pietroburgo, in Europa. Tuttavia ci pensò il *gof-intendant* Moškov a tenere al corrente Pietro il Grande delle acquisizioni tramite due lettere: la prima, del 28 febbraio 1717, con l'elenco degli oggetti mandati da Gagarin con la seconda spedizione, la seconda, 11 marzo, con la risposta ad una domanda dello zar a proposito dell'iscrizione apposta su un piatto incluso nell'elenco della prima lettera.<sup>394</sup>

Che Pietro il Grande in Europa pensasse più di quanto comunemente si ritiene alle antichità siberiane speditegli da Gagarin è cosa probabile. A testimoniare sarebbero i numerosi acquisti di collezioni di storia naturale – ma non solo – effettuati durante questo viaggio, soprattutto ad Amsterdam, ove Pietro soggiornò prima dal 3 dicembre 1716 al 7 marzo 1717, poi dal 22 luglio al 22 agosto. Proprio nell'amata città olandese, dove lo zar ritornò dopo diciotto anni, egli ebbe modo di incontrare diversi “vecchi amici”, conosciuti al tempo della Grande Ambasceria. Fra questi, forse, vi fu Nicolaas Witsen, il borgomastro di Amsterdam esploratore della moscovia e anch'egli collezionista di antichità siberiane. Non è noto se anche durante questo secondo soggiorno di Pietro ad Amsterdam egli si recò a far visita all'anziano Witsen, certo è che dopo la morte di quest'ultimo, avvenuta proprio nel 1717, lo zar si rivolse, attraverso l'agente Christophor Brandt, alla vedova del borgomastro nel tentativo di acquistarne la collezione. La trattativa fallì ma l'interesse di Pietro il Grande verso le antichità siberiane è, in questo caso, chiaro.

Nicolaas Witsen dovette essere un personaggio fondamentale per la formazione del gusto collezionistico di Pietro il Grande. Nel 1664 Witsen entrò a far parte del corpo diplomatico olandese in Moscovia e, durante il lungo soggiorno in Russia, egli raccolse un grandissimo numero di informazioni geografiche, linguistiche ed etnografiche sui popoli russi, oltre a disegnare schizzi di architetture e tenere un dettagliato diario. Dopo il suo rientro in patria mantenne una considerevole corrispondenza con diverse personalità in Russia.<sup>395</sup> Le conoscenze così acquisite sul campo e tramite le lettere gli consentirono di redigere una fra le sue opere più importanti: *Noord und Oost Tartaryen*, edita ad Amsterdam nel 1692,<sup>396</sup> riedita nel 1705 e ancora nel 1785. Lo stesso Pietro il

<sup>391</sup> M.P. Zavituchina, *Pietr I i Sibirskaja kollekcija Kunstkamery* [Pietro I e la Collezione Siberiana della Kunstkamera], in *Iz istorii petrovskich kollekcij. Sbornik naučnych trudov* [Per la storia delle collezioni petrine. Raccolta di atti scientifici], a cura di N.V. Kaljazina, San Pietroburgo 2000, p. 16.

<sup>392</sup> Korol'kova 2003, p. 196.

<sup>393</sup> Zavituchina 1977, p. 67.

<sup>394</sup> Zavituchina 2000, p. 17.

<sup>395</sup> Korol'kova 2000, p. 192.

<sup>396</sup> N. Witsen, *Noord und Oost Tartarie, Ofte Bondigh Ontwerp van eenige dier landen en volken, zo als voormaels bekend zyn geweest [...]*, Amsterdam 1692.



Grande, che ebbe modo di conoscere Witsen durante la Grande Ambasceria, possedeva il libro nelle due edizioni del 1692 e del 1705.<sup>397</sup>

Witsen fu anche il primo collezionista di antichità siberiane, alle quali rivolse un interesse schiettamente scientifico – per esempio dando maggiore importanza alla fattura piuttosto che al materiale, collezionando quindi non solo reperti d'oro ma anche d'argento, di rame o di semplice ferro. Grazie alle conoscenze strette durante il suo soggiorno in Moscovia, fra i quali vi fu l'allora voivoda della Siberia Fëdor A. Golovin, Witsen riuscì a farsi spedire tra il 1703 ed il 1716, ma probabilmente anche prima, una grande quantità di antichità siberiane.<sup>398</sup> Le lettere scambiate dal borgomastro con altre personalità olandesi, utilizzate per lo studio della collezione siberiana di Pietro il Grande per la prima volta dallo storico e archeologo russo V.V. Radlov,<sup>399</sup> chiariscono che i reperti furono spediti sempre da Tobol'sk e che in molti casi furono trafugati dagli stessi siti da cui si trassero anche gli oggetti poi mandati a Pietro il Grande. Nel caso di una fibbia composta di due parti speculari, probabilmente smembrate dai trafugatori al momento della vendita, è stato accertato che un pezzo appartenne alla collezione di Witsen, raffigurato anche nel suo libro, mentre l'altro a quella dello zar (figg. 63-64).<sup>400</sup>

Con ogni probabilità fu proprio Nicolaas Witsen a far conoscere a Pietro il Grande le antichità siberiane già durante la Grande Ambasceria, ancor prima che Gagarin cominciasse a spedire i suoi lotti a Pietroburgo. Quando poi egli ritornò ad Amsterdam nel 1716-17 poté facilmente comprendere, così come è stato per gli storici e per gli archeologi successivamente, che l'origine delle antichità collezionate da Witsen era la medesima di quelle speditegli, poco prima della partenza per l'Europa, dal governatore della Siberia. Con la sua erudizione e con il suo approccio metodico e rigoroso alla raccolta della antichità, Nicolaas Witsen divenne un modello di collezionista per Pietro il Grande – e il tentativo di acquistarne la collezione lo conferma. L'attenzione rivolta al valore storico, documentario e artistico dei pezzi della sua collezione, piuttosto che a quello materiale, differenziarono fortemente agli occhi di Pietro il borgomastro di Amsterdam dai propri predecessori sul trono della Moscovia, i quali semplicemente accumularono preziosi nell'Armeria del Cremlino. Fu grazie all'educazione a una tale sensibilità collezionistica che Pietro il Grande acquisì le conoscenze e gli strumenti che gli consentirono di compiere il salto dalla *schatzkammer* moscovita alla sua *kunšt-kamora* di Pietroburgo.

Un'ultima considerazione sulla collezione delle antichità siberiane si impone prima di riprendere il discorso a proposito degli *ukazy* sulla raccolta dei mostri. La raccolta delle antichità siberiane era, tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII, un'attività niente affatto comune. A fronte della larghissima diffusione che il collezionismo aveva avuto in tutta Europa non si hanno testimonianze di collezionisti di antichità siberiane oltre a Witsen. Come ha giustamente messo in rilievo Krzysztof Pomian, l'unica antichità che a quel tempo era considerata degna di essere collezionata dal largo pubblico era quella classica, cioè greca e romana. Sebbene non mancassero sparuti casi di studiosi che raccoglievano antichità locali o comunque diverse da quelle del mondo classico, questi reperti non suscitavano né la curiosità e né l'interesse della società colta del tempo,<sup>401</sup> come dimostra la stessa collezione di Witsen che non attirò una particolare attenzione nonostante il suo indubbio valore anche materiale.

Così Pietro il Grande si avventurava in un tipo molto particolare di collezionismo, quello delle antichità locali o nazionali. Nonostante fosse anch'egli attirato, come la maggior parte dei suoi contemporanei, dalle curiosità esotiche provenienti dagli angoli più remoti del pianeta, dimostrò un grande interesse anche per i reperti provenienti dal territorio del suo stesso immenso stato. Anche in

<sup>397</sup> *Biblioteka Petra I: ukazatel'-spravočnik* [La biblioteca di Pietro I: indice-manuale], a cura di E.I. Bobrov, D.S. Lichačev, BAN, Leningrado 1978, NN. 1649, 1650, p. 161.

<sup>398</sup> Korol'skova 2000, p. 192-193.

<sup>399</sup> V.V. Radlov, *Sibirskie drevnosti* [Le antichità siberiane], San Pietroburgo 1894.

<sup>400</sup> Zavituchina 2000, p. 24.

<sup>401</sup> K. Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, il Saggiatore, Milano 2004, pp. 155-70 (ed. orig. *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII-XX<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, 2003).

questo fu certamente decisiva la conoscenza con Witsen. Prima di considerare però Pietro il Grande quale precursore di quel movimento che durante il secolo XVIII portò l'attenzione dei collezionisti dall'esotico all'indigeno – per utilizzare ancora un'espressione di Pomian<sup>402</sup> – va puntualizzata l'idea che lo zar ebbe delle lande più desolate del suo vasto impero. Essa infatti era forse più vicina all'esotico che all'indigeno. Si trattava di terre di cui non esisteva ancora una corretta percezione: nessun rilievo scientifico della Siberia dopotutto era mai stato condotto, nessuna carta disegnata poteva dirsi veritiera, nessun esploratore aveva potuto conoscere queste terre in tutta la sua estensione e lo stesso Pietro non si recò mai più a oriente di Astrachan' e del Mar Caspio.

Toccherà proprio allo zar riformatore l'organizzazione delle prime spedizioni scientifiche in questo immenso territorio, incarnando da un lato quella figura di collezionista-esploratore personificata da Nicolaas Witsen, dando corso dall'altro all'acquisizione di quelle conoscenze che porteranno i reperti e le antichità siberiane dal campo dell'esotico alla sfera dell'indigeno.

Gli *ukazy* per la raccolta dei mostri e delle antichità sopra delineati non furono quindi un caso isolato ma si inserirono all'interno di un percorso di conoscenza e di comprensione del loro valore intrapreso da Pietro il Grande. I contatti con Nicolaas Witsen durante la Grande Ambasceria, i lotti di reperti spediti a partire dal 1716 da Tobol'sk da Matvej P. Gagarin, i quali risposero ad un preciso ordine impartito da parte dello zar, il tentativo di acquisto nel 1717 della collezione del borgomastro di Amsterdam: tutti questi avvenimenti precedettero e in qualche modo prepararono il terreno per gli *ukazy* del 1718.

Gli *ukazy* emanati da Pietro il Grande ebbero un certo successo e la *collection by decree* cominciò a formarsi. Da diversi luoghi dell'impero cominciarono a giungere i primi reperti, quali una pecorella, “la quale ha da un lato due bocche con lingue e occhi dai quali vede”, da Vyborg; “un piccolo montone che ha otto zampe e un'altro con tre occhi, due tronchi e sei zampe”, da Tobol'sk; “un bambino con tre gambe da Nišnij Novgorod”; “un vitello che ha due mostruose zampe anteriori” e “un bambino con la doppia testa” da Ufa; “un bambino che ha gli occhi sotto il naso e mani sotto il collo”; “due bambini i cui toraci e le cui vite si univano, da Achryrko”<sup>403</sup> e via dicendo. I mostri ed i reperti che per effetto degli *ukazy* di Pietro il Grande affluivano così a Pietroburgo, sommati alle collezioni acquistate durante il secondo viaggio in Europa e agli oggetti già presenti nelle stanze del Palazzo d'Estate, furono sistemati nel 1719 in una nuova sede appropriata, il palazzo di Aleksandr Kikin nella Moscòvskaja Storonà, ove, secondo i voleri di Pietro, tali collezioni furono aperte al pubblico.

### 2.3.2. La prima esposizione pubblica delle collezioni

Il palazzo di Kikin, collocato nella Moscòvskaja Storonà, possiede una storia del tutto singolare fra le costruzioni pietroburghesi. Si tratta di una delle poche costruzioni del periodo petrino giunte sino ai nostri giorni; con il palazzo d'Estate dello zar e con il palazzo di Aleksandr Menšikov sull'isola Vasil'evskij, costituisce una fondamentale testimonianza dell'architettura residenziale di quel periodo. Tuttavia le sue vicende sono anche strettamente connesse con la storia del collezionismo russo. In esso infatti le collezioni scientifiche raccolte da Pietro il Grande vennero sistemate temporaneamente, in attesa che l'edificio appositamente progettato per la loro esposizione, la *Kunstkamera*, fosse completato. Qui le collezioni furono per la prima volta aperte al pubblico. Non è da stupirsi se questo palazzo è stato a lungo celebrato dagli storici come il “primo museo pubblico russo”.<sup>404</sup>

<sup>402</sup> K. Pomian, *Collezioni private, musei pubblici*, in K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989 (ed. orig. *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIII siècle*, Gallimard, Paris 1987), p. 362.

<sup>403</sup> Stanjukovič 1953, p. 30.

<sup>404</sup> T. V. Stanjukovič, *Kunstkamera Peterburgskoj Akademii Nauk [La Kunstkamera dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo]*, Nauka, Mosca-Leningrado 1953, p. 45; “primo museo storico di scienze naturali della Russia”, p. 47.



A dispetto di questa importanza il palazzo di Kikin non ha ricevuto grande attenzione da parte degli storici dell'arte e dell'architettura. Dopo aver subito due sostanziali ristrutturazioni già nel secolo XVIII, fu l'intervento del 1828-29 a conferire all'edificio l'aspetto neoclassico con cui giunse sino al secolo XX. I danni riportati durante la Seconda Guerra Mondiale non furono di grande entità ma provocarono il crollo dei più recenti strati di intonaco, portando così alla luce parti di quella che si ritenne essere la soluzione originale della facciata. Al periodo dell'immediato dopoguerra risale quindi l'unico serio studio storico sul palazzo di Kikin, il quale fu asservito fin dal principio alla ricostruzione dell'architettura nel suo aspetto originario. Il titolo di un articolo del periodo, *Le stanze di Kikin (un non indagato edificio dell'inizio del XVIII secolo)*<sup>405</sup>, è in questo assai significativo.

Nemmeno per quel che riguarda l'aspetto collezionistico dell'edificio sono mai stati condotti degli studi specifici, pur essendo generalmente riconosciuto il considerevole ruolo giocato dal palazzo. In ogni caso i diversi contributi parziali per la ricostruzione della disposizione degli oggetti all'interno delle stanze hanno potuto beneficiare delle numerose descrizioni contemporanee. Per poco meno di una decina d'anni, dal 1719 al 1727, il palazzo di Kikin fu una delle mete più visitate di Pietroburgo. Durante questo periodo sovrani, ambasciatori, inviati ed importanti viaggiatori delle più diverse nazionalità venivano immancabilmente portati a compiere il giro delle stanze ove erano esposte le collezioni dello zar. Numerosi furono i diaristi ed i corrispondenti che ne descrissero l'interno.

Aleksandr Vasil'evič Kikin costruì la sua fortuna guadagnandosi la fiducia di Pietro il Grande durante i primi anni del suo regno. Dopo aver accompagnato lo zar nella campagna di Azov, fu suo compagno di lavoro durante il 1697 nei cantieri della Compagnia delle Indie Orientali, ad Amsterdam, e pure in quelli inglesi, dove apprese la costruzione dei vascelli. Una volta ritornato in Russia nel 1703,<sup>406</sup> grazie alle competenze acquisite oltre confine, Kikin lavorò inizialmente nei cantieri navali di Voronež, nel sud della Russia, quindi in quelli di Olonec, all'estremo nord, per divenire infine, a partire dal 1707, direttore dell'Ammiragliato a Pietroburgo. Nel 1714 fu arrestato per un abuso di potere e mandato al confino. Egli fece però presto ritorno a Pietroburgo e, da allora, si avvicinò allo *carevič* Aleksej ed alla cerchia che, attorno a questi, stava ordendo una congiura contro Pietro il Grande. Nel 1716 fu lui a convincere lo *carevič* a scappare in Austria ma nel 1718, in seguito all'arresto di Aleksej e all'inchiesta che ne seguì, fu giustiziato.<sup>407</sup>

Kikin fu proprietario di ben cinque case a Pietroburgo e di tre a Mosca. Che egli tenesse particolarmente a ben edificare le sue abitazioni è evidente dal fatto che fu Ivan Matveev, uno dei primi architetti giunti a Pietroburgo da Mosca, a costruire, nel 1707, una casa per lui nella città di neofondazione. A causa dell'alto numero di abitazioni possedute da Kikin, non è possibile sapere quale di queste fu quella innalzata da Matveev ma è noto che essa fu in pietra, caso eccezionale per l'architettura pietroburghese d'allora. La principale abitazione di Aleksandr Kikin dovette però essere quella costruita nel 1712 nei pressi dell'Ammiragliato, da dove poteva evidentemente sbrigare più comodamente il suo lavoro nei cantieri navali. Quest'ultima, in seguito al suo primo arresto nel 1714, venne confiscata e riadattata ad ospitarvi l'Accademia navale.<sup>408</sup> Se questa fu la residenza stabile di Kikin, il palazzo costruito nella Moskòvskaja Storona, quello ove verranno esposte le collezioni, dovette essere pensato invece come un'abitazione extraurbana saltuaria. La sua ubicazione, ben al di fuori dei primi insediamenti dell'allora Pietroburgo, e l'esistenza di una casa vicina all'Ammiragliato, luogo di lavoro di Kikin, sembrano confermare quest'ipotesi.

<sup>405</sup> A.N. Petrov, *Palaty Kikina (neissledovannoe zdanie načala XVIII veka)* [Le stanze di Kikin (un palazzo non studiato dell'inizio del secolo XVIII)], in "Architekturnoe nasledstvo", N.º 4, Mosca-Leningrado 1953, pp. 141-147

<sup>406</sup> S.V. Semencov, O.A. Krasnikova, T.P. Mazur, T.A. Šrader, *Sankt-Peterburg na kartach i planach pervoj poloviny XVIII veka* [San Pietroburgo sulle carte e sui piani della prima metà del secolo XVIII], Eklektika, San Pietroburgo 2004, p. 410.

<sup>407</sup> *Ivi*, pp. 141-142.

<sup>408</sup> Petrov 1953, p. 142.

Gli unici dati noti sul palazzo di Kikin in periodo petrino sono che la costruzione cominciò nel 1714 – anche se non si sa se fu mai portata a termine – e che nel 1718, in seguito alla decisione di sistemarvi temporaneamente la *kunstkammer*, furono necessari altri lavori non ben specificati.<sup>409</sup> Igor' E. Grabar' ritenne che il palazzo fu costruito ad un solo piano nel 1714 per poi essere sopraelevato nel 1718.<sup>410</sup> Per affermare ciò, egli si basò da un lato sull'aspetto odierno del palazzo (fig. 65), composto di due piani sopra terra più uno seminterrato, dall'altro fu probabilmente ingannato da una descrizione risalente al 1720, in cui un membro dell'ambasciata polacca scriveva chiaramente: “Il palazzo è a due piani”.<sup>411</sup> Anche Tamara V. Stanjukovič, nel suo fondamentale e pionieristico studio sulle collezioni della *Kunstkamera*, descrisse il palazzo di Kikin come “un edificio a due piani di grande scala”,<sup>412</sup> allegando un'immagine tratta dalla *Descrizione di San Pietroburgo* pubblicata da Vasilij Ruban nel 1779 (fig. 66). Tale raffigurazione tuttavia, come sottolineava la stessa studiosa, “non collima con i piani che si conservano” poiché essa si riferisce in realtà al palazzo di Kikin a fianco dell'Ammiragliato, non a quello nella Moskòvskaja Storonà.<sup>413</sup>

Tuttavia le molte descrizioni del palazzo di Kikin, nonché un inventario redatto nel 1728 – materiali, tutti questi, noti agli studiosi – non menzionano mai l'esistenza di un piano superiore. Da alcune descrizioni si evince che, benché per la quantità dei materiali sarebbero stati necessari trenta ambienti, le collezioni furono disposte soltanto in otto stanze;<sup>414</sup> precisamente “sont quatre Chambres consacrées à l'Anatomie du corp Humain” e “Quatre autres Chambres sont destinées pour la Bibliothèque”.<sup>415</sup> Dunque sarebbero state più che sufficienti le stanze di un solo piano per l'esposizione dei reperti e per la biblioteca.

Dopo che i reperti furono trasportati nella *Kunstkamera*, il 27 maggio 1728 fu redatto un inventario del palazzo di Kikin vuoto,<sup>416</sup> il cui scopo fu quello di registrare il numero e lo stato di infissi, stufe, soffitti, pavimenti e di eventuale mobilio. In esso si enumerano le stanze del piano rialzato, di uno “scantinato” (*pogreb*) e delle costruzioni lignee che formarono una corte antistante l'edificio. Mentre nelle stanze del piano rialzato sono sempre descritte le porte con le relative serrature, le finestre con i telai in legno o in piombo e diverse stufe, le stanze dello “scantinato”, fatta eccezione per una stufa “nella prima cantina d'angolo”, sono decisamente più povere nelle finiture. Solamente tre stanze possiedono delle finestre che, a differenza di quelle superiori, sono munite di “inferriate in ferro”; le poche porte poi sono soventemente corredate da un semplice

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> I.E. Grabar', *Peterburgskaja arhitektura pervoj treti XVIII veka. Osnovanie i načalo zastrojki Peterburga* [L'architettura di Pietroburgo del primo terzo del secolo XVIII. La fondazione e l'inizio della costruzione di Pietroburgo], in *Istorija russkogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], a cura di I.E. Grabar', voll. 7, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca 1960, vol. V. *Russkoe iskusstvo pervoj poloviny XVIII veka* [L'arte russa della prima metà del secolo XVIII], p. 68-69.

<sup>411</sup> *Kratkoe opisanie goroda Peterburga i prebyvanija v nem pol'skogo posol'stva v 1720 gody* [Breve descrizione della città di Pietroburgo e del soggiorno in essa dell'ambasciata polacca nell'anno 1720] Ju.N. Bespjatyč, *Peterburg Petra I v inostrannyh opisanijach* [La Pietroburgo di Pietro I nelle descrizioni straniere], San Pietroburgo 1991, p. 143.

<sup>412</sup> T.V. Stanjukovič, *Kunstkamera Peterburgskoj Akademii Nauk* [La *Kunstkamera* dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo], Nauka, Mosca-Leningrado 1953, p. 24.

<sup>413</sup> A.I. Bogdanov, *Istoričeskoe, geografičeskoe i topografičeskoe opisanie Sankt-Peterburga ot načala zavedenija ego, s 1703 goda po 1751 god* [...] *so mnogami izobraženijami pervyč zdanij, a nyne dopolnennnoe i izdannoe V. Rubanom* [Descrizione storica, geografica e topografica di San Pietroburgo dall'inizio della sua istituzione, dal 1703 fino al 1751 [...] con molte rappresentazioni dei primi edifici, e attualmente completato e editato da V. Ruban], San Pietroburgo 1779, p. 161.

<sup>414</sup> C.F. Neickel, *Museographia: guida per una giusta idea ed un utila allestimento dei musei*, a cura di M. Pigozzi, E. Giuliani, A. Huber, CLUEB, Bologna 2005, p. 312 (ed. orig. C.F. Einckel, 2: *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*, Riproduzione anastatica dell'edizione di Lipsia 1727).

<sup>415</sup> P. Deschisiaux, *Mémoire pour servir à l'instruction de l'histoire naturelle des plantes de Russie et à l'établissement d'un jardin botanique à Saint Petersbourg*, Paris 1725, pp. 5-6.

<sup>416</sup> *Opis domu Aleksandra Kikina, v kotorom byla kunst-kamera, polatam i derevjannym pokojam, i čto v nich čego imeetsja, o tom značitsja niže sego, a imenno: [...]*, in *Materialy dlja istorii Imperatorskoj Akademii nauk* [Materiali per la storia dell'Imperiale Accademia delle scienze], vol. I, San Pietroburgo 1885, N.° 578, pp. 378-381.



“chiavistello” ed in alcuni ambienti “non c’è niente”. Infine “sotto la sala c’è una grande cantina”.<sup>417</sup>

Le costruzioni lignee ospitavano una serie di ambienti di servizio quali, stando ancora all’inventario, le cucine ed una stalla con cinque posti per cavalli.<sup>418</sup> Altre stanze erano invece destinate alla vita del personale lavorante nella *kunstkammer*: primo fra tutti il bibliotecario Johann Danil Schumacher che, stando al diario di Friedrich Wilhelm Bergholtz,<sup>419</sup> viveva qui con la famiglia. Il viaggiatore inglese Aubri de la Mottraye sottolineava nelle sue memorie di viaggio quanto l’abitazione di Schumacher fosse prossima all’esposizione: “La maison de Monsieur Shumacher est en Bois mais fort propre & tout proche de celle où sont les Curiosités qui est en Briques; il n’y a à traverser qu’une Cour commune à toutes les deux”.<sup>420</sup> Gli ambienti di Schumacher sono da identificarsi in una serie di quattro stanze contraddistinte nell’inventario da ricche finiture: “una stufa di mattonelle smaltate”, “porte [...] su cardini intagliati”, “un arazzo di terra verde con oro” ed un soffitto affrescato.<sup>421</sup>

L’inventario non fa menzione nemmeno di una scala, opera che difficilmente avrebbe potuto essere rimossa o smontata al momento del trasloco delle collezioni. Bisogna quindi pensare che i due piani avessero due ingressi indipendenti. L’ingresso al piano sopraelevato avveniva tramite un terrazzino con doppia scalinata che immetteva direttamente nella sala centrale – un elemento assai tipico dell’architettura residenziale petrina<sup>422</sup> ripreso pure nella ricostruzione moderna del palazzo (fig. 67). Meno chiaro è invece l’accesso allo “scantinato”. Esso poteva essere risolto tramite una porta posta al di sotto del terrazzino d’ingresso, come si vede oggi o come è raffigurato nei disegni di Bergholtz (fig. 68), oppure poteva avvenire lateralmente, immettendo su una delle stanze d’angolo, come suggerirebbe l’inventario la cui enumerazione parte proprio da una di queste stanze.<sup>423</sup>

Stando alle descrizioni menzionate ed all’inventario citato, sembrerebbe che il palazzo di Kikin, durante il periodo petrino e quantomeno sino al 1728, non ebbe due piani fuori terra, come s’è ritenuto sino ad oggi, bensì solamente un seminterrato ed un piano rialzato. Alla luce dell’inventario del 1728, non può che essere interpretata in questo modo l’affermazione, fondamentale vera, dell’inviato polacco, secondo il quale “il palazzo è a due piani”.<sup>424</sup> Tuttavia la grande sala centrale, che nell’inventario conta ben undici finestre più la porta d’entrata,<sup>425</sup> dovette essere, a differenza delle altre stanze, a doppia altezza. Solo così si può spiegare tale numero di aperture: cinque finestre sulla facciata anteriore, due ai lati della porta e tre sopra, e sei su quella posteriore, due file di tre finestre, per un totale di undici aperture.

Sebbene il palazzo di Kikin non venne sopraelevato di un piano quando si decise di sistemarvi la *kunstkammer* e la biblioteca, come invece ha sostenuto Grabar<sup>426</sup> e molti dopo di lui,<sup>426</sup> alcuni lavori prima di traslocarvi i reperti furono comunque necessari. Dopotutto c’è da dubitare che il palazzo sia mai stato concluso nella sua costruzione. Quando infatti il 30 giugno del 1718 Pietro il Grande ordinò che ivi fossero trasportate ed allestite le sue collezioni, venne organizzato un

<sup>417</sup> Ivi, pp. 379-380.

<sup>418</sup> Ivi, p. 381.

<sup>419</sup> F.V. Berchgol’c [Bergholtz], *Dnevnik kammer-junkera Berchgol’ca, vedennyj im v Rossii v carstvovanie Petra Velikogo, s 1721-go po 1725-j god* [Diario del kammer-junker Bergholtz tenuto da questi in Russia nel regno di Pietro il Grande, dal 1721 al 1725], tradotto dal tedesco da I. Ammon, 3 voll., Mosca 1859-62, vol. III, parte III. 1723-j god [Anno 1723], Mosca 1860, p. 124.

<sup>420</sup> A. de la Mottraye, *Voyages en anglois et en francois d’A. de La Mottraye, en diuerses prouinces et places de la Prusse ducale et royale, de la Russie, de la Pologne...*, La Haye 1732, p. 245.

<sup>421</sup> MILAN, vol. I, N.° 578, p. 380.

<sup>422</sup> Petrov 1953, p. 144.

<sup>423</sup> MILAN, vol. I, N.° 578, p. 379.

<sup>424</sup> Bepjatyč 1991, p. 143.

<sup>425</sup> MILAN, vol. I, N.° 578, p. 378.

<sup>426</sup> Grabar<sup>426</sup> 1960c, p. 69. si veda anche B. Hallström, *Some eye-witness reports from the city of Peter the Great*, in *Water cities: Saint Petersburg – Stockholm*, a cura di K. Abukhanfusa, Catalogo della Mostra, settembre – novembre 1998, Museum of Architecture, Stoccolma, Gummerus Printing AB, Jyväskylä (Finlandia) 1998, p. 116.

sopralluogo da Johann Danil Schumacher, il bibliotecario dello zar incaricato del trasloco, in seguito al quale ci si lamentò dell'assenza in esso di porte, finestre e stufe:

Ordinò Sua Altezza Imperiale le cose necessarie alla *kunšt kamara* le quali sono state portate dall'Olanda trovantesi attualmente presso il Signor Archiater dottor Areskin [Erksine] mettere per la preservazione nella descritta casa di Aleksandr Kikin, presso il fiume Nevà, dal lato Moskovskij, di fronte al "Kanec". Per le stanze di pietra al nominato Signor Archiater dottor Areskin, il Segretario avanza una supplica poiché in quelle stanze le porte, le finestre e le stufe non si hanno, per la qual ragione mettere in esse per la preservazione quelle cose non è possibile. Per questo motivo si è supposto [che] vostra grazia, secondo l'ordine di sua altezza lo zar, si degnasse di ordinare di controllare quella casa e nelle stanze le porte e le finestre, le stufe e altro che serve riparare non lentamente, affinché sia possibile in quelle stanze le cose menzionate stare per la preservazione senza danno.<sup>427</sup>

Sebbene A. Petrov sostenne che la casa, collocata in un luogo remoto della città, fu sottoposta ad alcuni saccheggi,<sup>428</sup> non è improbabile ritenere che, viste le traversie anche finanziarie di Kikin, il palazzo non venne in realtà mai completato dal proprietario nelle sue rifiniture.

I lavori necessari a rendere la fabbrica agibile dovettero richiedere qualche tempo. Di conseguenza il trasloco delle collezioni avvenne non prima della fine del 1718 o dell'inizio del 1719.<sup>429</sup> Lo stesso Schumacher, nell'introduzione al catalogo illustrato della *Kunstkamera*, scrisse che "si trovarono la biblioteca e la *kunstkammer* dal 1714 al 1719 nel palazzo d'Estate, e da là furono trasportate nelle stanze di Kikin, dove esse si conservarono sino all'anno 1727".<sup>430</sup> Il trasferimento delle collezioni nel palazzo di Kikin fu quindi un momento di fondamentale importanza nella politica collezionistica di Pietro il Grande, "giacché solamente a partire da questo momento – scrisse la Stanjukovič – essa [la *kunstkammer*] divenne accessibile per una cerchia abbastanza larga di visitatori e da privata 'raccolta imperiale' si trasformò in un museo accessibile a tutti con del personale e un alloggio indipendente".<sup>431</sup>

Nel 1727 il palazzo di Kikin, una volta liberato da tutti i reperti poi sistemati nella *Kunstkamera* sull'isola Vasil'evskij, fu consegnato all'ambasciatore austriaco. Da questi passò poi al reggimento della Guardia a Cavallo che, a partire dal 1733 dietro ordine dell'imperatrice Anna I, cominciò a costruire tutt'attorno alla vecchia casa le caserme per il reggimento. Il palazzo che, come si può vedere nelle mappe dell'epoca (fig. 69), veniva a trovarsi al centro di tutto il complesso, fu adattato ad ospitare la cancelleria, il lazzaretto e la chiesa di detto reggimento.<sup>432</sup> Per la chiesa furono necessarie le più consistenti modifiche, poiché il luogo prescelto, la sala centrale del piano rialzato, non consentiva di rispettare il tradizionale orientamento dell'altare verso est. Così la sala fu divisa in due da una parete trasversale ma i lavori andarono per le lunghe, tanto che la chiesa fu consacrata, a seconda delle fonti, nel 1741<sup>433</sup> o il 13 dicembre del 1743,<sup>434</sup> otto o dieci anni dopo l'inizio del cantiere. Nel 1744, infine, fu innalzata la cupola al di sopra della porzione centrale dell'edificio da Francesco Rastrelli.<sup>435</sup>

L'aspetto finale dell'edificio, dopo l'intervento di Rastrelli, è fissato in un disegno del ciambellano Friedrich Wilhelm Bergholtz. Bergholtz fu in Russia in due momenti distinti: dal 1721 sino al 1727, come ciambellano di Karl-Fredrik di Holstein-Gottorp, e dal 1742 in poi, come

<sup>427</sup> Documento interamente riprodotto in Stanjukovič 1953, p. 23, fig. 2.

<sup>428</sup> Petrov 1953, p. 142.

<sup>429</sup> Stanjukovič 1953, p. 23.

<sup>430</sup> *Palaty Sanktpeterburgskoj Imperatoriskoj Akademii nauk, biblioteki i kunstkamery, s kratkim pokazaniem vsech nachodjaščichsja v nich chudožestvennyh i natural'nyh veščej, sočinenoje dlja ochotnikov onyja veščej smotrat' želajuščich* [Le stanze dell'Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della *kunstkammer*, con una breve nota di tutte le cose artistiche e naturali trovantesi in esse, composto per l'amatore che desidera vedere esse cose], San Pietroburgo 1744, p. 7.

<sup>431</sup> Stanjukovič 1953, pp. 23-24.

<sup>432</sup> Petrov 1953, p. 142.

<sup>433</sup> Semencov 2004, pp. 372-374, si rifà a Bogdanov 1779, pp. 223, 306.

<sup>434</sup> Petrov 1953, p. 142, utilizza come fonte un inventario delle chiese di Pietroburgo degli anni '40 del secolo XVIII rintracciato nell'archivio del Sinodo.

<sup>435</sup> *Ibidem*.



capo ciambellano di Karl Peter Ulrik, nominato nel novembre di quell'anno erede al trono russo. Se il diario tenuto da Bergholtz, edito per la prima volta ad Amburgo nel 1756, si riferisce al suo primo periodo di permanenza a Pietroburgo, i disegni furono invece eseguiti durante il suo secondo soggiorno.<sup>436</sup> Difficilmente si può datare quindi il disegno, come ha fatto Sergej V. Semencov,<sup>437</sup> al 1741 ma esso è necessariamente posteriore rispetto all'arrivo di Bergholtz a Pietroburgo.

Proprio in questo disegno di Bergholtz si vede, per la prima volta, il palazzo di Kikin con due piani fuori terra. L'intestazione recita "Progetto della facciata della casa del Reggimento della Guardia a Cavallo" (*Proekt fasada Polkovnogo doma Lejb-Gvardii Konnoj gvardii*).<sup>438</sup> Sarebbe verosimile che anche la sopraelevazione di un piano delle ali del palazzo di Kikin sia stata eseguita in concomitanza con la costruzione della cupola con lanterna sulla porzione centrale, durante questa importante ristrutturazione della fabbrica occorsa nella prima metà degli anni '40 del secolo XVIII.

L'allestimento fatto nel palazzo di Kikin aveva l'intento di rendere fruibili due entità distinte delle collezioni di Pietro il Grande: la *kunstammer*, composta dei più svariati oggetti, e la biblioteca. Come s'è già detto l'esposizione fu arrangiata su di un solo piano, composto di una grande sala centrale e di cinque camere e un "retrocamera" (*zadec*) per lato (fig. 70). Le numerose descrizioni dei reperti esposti in queste stanze, sebbene siano spesso anche assai dettagliate, non consentono una perfetta ricostruzione della disposizione delle collezioni poiché esse si soffermano più sui singoli oggetti, che sulla loro sistemazione all'interno degli ambienti. Così nella maggior parte dei casi le curiosità sono elencate senza badare all'ordine in cui erano esposte.

Il primo diarista a descrivere il palazzo di Kikin fu l'ignoto membro dell'ambasciata polacca che visitò Pietroburgo nel 1720. La visita fu effettuata nel mese di luglio,<sup>439</sup> poco più di un anno dopo il trasporto dei reperti nel palazzo. Ecco come egli descrive l'esposizione:

Attraverso l'atrio con ali<sup>440</sup> si entra in una stanza, dove in armadi è disposta un quantità di recipienti di vetro. In essi si conservano le testoline di piccoli bambini da uno fino a tre anni, ed essi in quello spirito talmente fresco sono completamente vivi. [...] Negli altri recipienti si conservano le mani e le gambe, sulle quali sono ancora visibili le vene attraverso la pelle, come se fosse viva. Nella camera seguente i recipienti di vetro con esempi rappresentano tutto lo sviluppo del frutto umano dal primo embrione fino allo stesso momento della sua venuta alla luce. [...] Ci sono qui anche diversi mostri, sia umani, che animali, e altre rarità, e pure diverse belve – elefanti impagliati, basilischi, un pesce impagliato e pesci essiccati [...] Ci sono qui pure canne marine di diversi tipi; ancora una grande quantità di avorio, portato dallo stesso regno greco dove Alessandro Magno fece la guerra e, difendendo le persone, mise avanti gli elefanti, dei quali molti là morirono. [...]

Nelle altre tre stanze è disposta una eccellente biblioteca, in essa ci sono dei libri antichi, [...]. Più di tutto sono greci, ci sono pure molti libri stampati in lingua slava. Altri lavori riguardano l'arte della guerra e contengono [le descrizioni] di nuove maniere di come attaccare le città, i castelli e altre fortificazioni. Molti di questi [libri] sua altezza lo zar ordinò di stampare per la gioventù. [...]<sup>441</sup>

Le stanze visitate dall'ignoto diarista sembrano essere dunque cinque, due per la collezione di reperti anatomici e tre per la biblioteca. Tuttavia, proseguendo nello scritto, egli riprende a descrivere alcuni reperti animali e vegetali assieme ad altre curiosità storiche ed etnografiche, senza però fornire più le indicazioni circa la stanza in cui si trovassero. Così non si può capire se tali reperti fossero allocati nelle medesime due stanze dedicate ai preparati anatomici oppure se essi fossero arrangiati in altri ambienti.

Più precisa, a tal proposito, è la descrizione lasciataci da Pierre Deschisau, botanico assunto dall'Accademia delle scienze nel 1724 per effettuare un viaggio esplorativo attraverso la Russia,

<sup>436</sup> Stoccolma 1998, p. 158.

<sup>437</sup> Semencov 2004, p. 189.

<sup>438</sup> *Ibidem*.

<sup>439</sup> V.P. Leonov, *Libraries in Russia: history of the library of the Accademy of sciences from Peter the Great to present*, Saur, München 2005, p. 64.

<sup>440</sup> Con questa espressione "atrio con ali" (*seni s kroyl'com*) sembra volersi indicare il terrazzino d'entrata con le due rampe di scale contrapposte.

<sup>441</sup> Bspjatich 1991, pp. 143-144.

con lo scopo di selezionare la flora necessaria alla creazione di un giardino botanico a Pietroburgo.<sup>442</sup> Durante la sua permanenza in città egli visitò la *kunstammer*, lasciandone una breve ma precisa descrizione:

Je feari l'éloge d'une Chambre garnie dans toute sa capacité, d'Oyseaux, Poissons, Animoaux, Insectes, & autres Materiaux de l'Histoire Naturelle conservé [sic] dans un Liqueur propre, aussi fraîchement que s'ils étoient recentemente preparé, autre plusieurs amas des Plantes fêches, dont une partie est rangée selon le système de M. Hermans, Professeur de Leyden, & est peut-être son Herbar, d'autres sans ordre, & d'autres enfin sont d'Afrique, mais sans noms ni descriptions. J'ajouté que j'ay vû avec un plaisir extrême un Recueil des Plantes rares des Indes Orientales dessinées d'après nature, avec un goût qui n'est commun; les couleurs y sont aussi vives que le naturel; c'est l'ouvrage d'une femme<sup>443</sup>; ce qu'il y a de plus rare sont des Dessins en la même maniere, des Papillons qui se leur sont propre: de plus, sont quatre Chambres consacrées à l'Anatomie du corp Humain, dans lesquelles tous les morceaux qui en dépendant y sont injectez avec art; c'est le Cabinet de Rhuisic fameux Anatomiste Hollandois: chaque partie principale de la Machine Humaine à son Armoire particuliere, où toutes les parties dans lesquelles elle est subdivisée, sont arrangées avec une délicatesse & un détail que je ne crois point que l'on puisse trouver ailleurs. Quatre autres Chambres sont destinées pour la Bibliothèque sur toutes sortes de matières arrangée méthodiquement, le tout par Monsieur Soumachre, sous la direction de Monsieur Blumenstorf mon Patron, premiere Medicin du feu Czar, & c'est ce qui compose ce que l'on appelle en Russie, la CONS CAMBRE, c'est-à-dire, chambre des Raretez, & qui est destinée pour être à la disposition de l'Académie des Sciences & Belles-Lettres de Saint-Petersbourg. Je ne parle pas de plusieurs Cabinets particuliers de Papillons, Coquilles & Minéraux disposez par ordre, non plus que d'une très-grande quantité de Raretez de la Nature & de l'Art, ramassés avec une curiosité la plus recherchée.<sup>444</sup>

L'assetto delle sale del palazzo di Kikin è palese: quattro stanze per i preparati anatomici ed altre quattro per la biblioteca. Neanche qui risulta possibile capire se i reperti animali elencati nell'*incipit* del brano – “Oyseaux, Poissons, Animoaux, Insectes –, le piante e gli erbari, le rarità e i disegni fossero sistemati nelle prime quattro stanze con i reperti anatomici oppure avessero una differente collocazione.

Neikelius nella sua *Museographia*, pubblicata a Lipsia nel 1727, sembrerebbe confermare la descrizione di Deschisau, scrivendo che per le collezioni “sono state ordinate otto stanze”. Tuttavia la Stanjukovič, basandosi su diverse descrizioni ma principalmente su quella di Neikelius, diede un'interpretazione leggermente differente. Partendo dal numero totale di otto stanze in cui si dispiegava l'esposizione, sottraendo le tre dedicate ad una selezione dell'amplissima biblioteca, la studiosa russa convenne che la *kunstammer* dovesse occupare necessariamente le restanti cinque stanze.<sup>445</sup> Per redigere il suo resoconto, Neikelius utilizzò diverse fonti. Nella sua descrizione della *kunstammer* collocata nel palazzo di Kikin, egli seguì probabilmente quella contenuta nella *Breve descrizione della città di Pietroburgo* fatta da un membro dell'Ambasciata polacca, poiché illustrò le stanze nel medesimo modo: delineò nel dettaglio e singolarmente solamente le prime due stanze, mentre le restanti – quelle che la Stanjukovič, per sottrazione, suppone fossero tre<sup>446</sup> – ricevettero una unica e sommaria descrizione.

Così la prima stanza conteneva la collezione di Friedrich Ruysch, nota per le sue sezioni anatomiche conservate sotto spirito ma che non comprendeva solamente quello, bensì anche molti animali, uccelli, farfalle, conchiglie ed un grande erbario. Nella seconda stanza fu sistemata la collezione embriologica, la quale mostrava l'evoluzione del feto in diversi stati della sua crescita, assieme ai mostri fatti giungere da tutta la Russia secondo gli *ukazy* editi di Pietro il Grande. Con essi furono anche sistemati diversi animali impagliati – elefanti, lucertole e pesci –, dei giunchi e delle ossa d'elefante. Nei restanti ambienti si trovavano ancora altri animali, “non pochi uccelli di

<sup>442</sup> P. Deschisau, *Mémoire pour servir à l'instruction de l'histoire naturelle des plantes de Russie et à l'établissement d'un jardin botanique à Saint Petersburg*, Paris 1725, p. 16.

<sup>443</sup> Qui Deschisau sembra riferirsi ai disegni di Maria Sibilla Merian.

<sup>444</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

<sup>445</sup> Stanjukovič 1953, pp. 37-41.

<sup>446</sup> *Ivi*, p. 40.



diversa specie e colore”, topi, gemme d’ambra, delle vetrine con due selvaggi morti sulla loro imbarcazione ed il *mjunc-kabinet* con la collezione di numismatica.<sup>447</sup>

Basandoci quindi sulle più precise descrizioni del palazzo di Kikin, possiamo concludere affermando che in esso, a seconda della fonte, quattro o cinque stanze furono dedicate all’esposizione di *naturalia* e *mirabilia*, mentre tre o quattro furono utilizzate per sistemarvi parte della biblioteca. Se si fosse voluto sistemare il tutto nella maniera più consona, sarebbe stato conveniente non mischiare *kunstkammer* e biblioteca. Per poter far ciò l’unica soluzione sarebbe stata quella di assegnare a ciascuna di esse un lato del palazzo con le rispettive stanze – cinque camere più un “retrocamera”. In tal modo le quattro o cinque stanze dedicate alla *kunstkammer*, poste una dietro l’altra, avrebbero creato un tutt’uno continuo; mentre dal lato della biblioteca qualche stanza sarebbe rimasta libera dai libri per ospitare il gabinetto del bibliotecario Schumacher o altri uffici.

Se fosse così, il palazzo di Kikin avrebbe anticipato la soluzione progettuale escogitata e realizzata per la *Kunstkamera*: un edificio con due ali simmetriche ove sistemare *kunstkammer* da un lato e biblioteca dall’altro (fig. 70). A differenza della *Kunstkamera*, il palazzo di Kikin non ospitava una torre al centro, né un teatro anatomico, né un osservatorio astronomico, bensì, trattandosi in origine di un edificio residenziale, una sala.

Non è noto se anche la sala centrale fosse arricchita con qualche curiosità o con dei libri; nessuna delle descrizioni conosciute ne accenna o ne allude solamente. In ogni caso essa fu utilizzata come ambiente di ricevimento degli ospiti più importanti, ai quali non veniva richiesto di compiere la visita della *kunstkammer* stanza per stanza ma, rimanendo comodamente seduti nella sala, a loro venivano mostrati dal personale addetto gli oggetti più curiosi e interessanti di tutte le collezioni.

A tal riguardo può risultare significativo il caso delle due visite al palazzo di Kikin compiute da Bergholtz. Il 29 agosto 1721 “io, con il predicatore di corte e con l’assessore Surland andammo alla *Kunstkamera*”. Nella descrizione che il ciambellano del duca di Holstein-Gottorp ci lascia di quella visita ricorrono espressioni del tipo: “Tra i preparati anatomici si trovano anche quelli raccolti ad Amsterdam”, “Nella *kunstkammer* è sistemata una grande quantità di recipienti” oppure “In seguito si mostrano tutte le arterie e i nervi”, “Tra molti altri oggetti simili notai particolarmente [...]”, “Guardammo ancora un armadio [...]”<sup>448</sup> e così via. Da queste espressioni sembra proprio che Bergholtz e i suoi compagni abbiano compiuto la visita girando per le stanze delle *kunstkammer*, quasi perdendosi nella grande quantità dei suoi oggetti. Decisamente diverso fu il modo in cui si svolse la seconda visita, il 18 giugno del 1723, quando “verso le 11 sua altezza [il duca di Holstein-Gottorp] con Platt, Brümmer, Negelin, Tich e me andò via terra alla *kunstkammer*”. La presenza del duca comportò un diverso cerimoniale di visita. Innanzitutto il gruppo fu ricevuto da Schumacher nella sua abitazione accanto al palazzo di Kikin, dove vennero intrattenuti, “secondo l’usanza locale, con un bicchierino di vodka”, e solo successivamente il bibliotecario accompagnò gli ospiti nella *kunstkammer*. Qui, secondo quanto ha riportato Bergholtz nel suo diario, “Schumacher ci mostrò, tra l’altro, nella biblioteca un libro [...]”.<sup>449</sup> Nel caso di ospiti di riguardo, quindi, il bibliotecario poteva mostrare personalmente i reperti, magari portandoli all’illustre visitatore mentre questi era comodamente seduto al tavolo della sala centrale del palazzo.

Di queste pratiche si ritrova testimonianza anche in altre descrizione del palazzo di Kikin. De la Mottraye fu accompagnato nella sua visita direttamente da Schumacher<sup>450</sup>, mentre a Jan Kazimir

<sup>447</sup> *Ivi*, pp. 37-40.

<sup>448</sup> Bergholtz 2000, pp. 200-202.

<sup>449</sup> Bergholtz 1859-62, vol. III, parte III, pp. 124-125.

<sup>450</sup> De la Mottraye 1732, pp. 244-252.

Sapiehi, *starosta*<sup>451</sup> della città bielorusa di Bobrujsk, “mostrarono” o “furono presentati” gli oggetti della collezione.<sup>452</sup>

Internamente le stanze del palazzo di Kikin furono decorate con tele e arredate da scaffali aperti o armadi, inoltre i documenti riportano anche degli ordini per dei tavoli.<sup>453</sup> Le decorazioni furono curate da Dorothea Maria Gsell, figlia della naturalista Maria Sibilla Merian e moglie del pittore e mercante Georg Gsell,<sup>454</sup> che giunta dall’Olanda nel 1718 cominciò subito a lavorarvi. Anche in questo caso le annotazioni dei pagamenti a lei, “per pitture e imbrattature” e “per la decorazione dei *naturalija* e degli *animalija* e dell’*anatomija*”, sono state rintracciate negli archivi.<sup>455</sup> La Merian, assieme al marito, fu in seguito assunta dall’Accademia delle scienze e lavorò fino alla morte, avvenuta nel 1743, nella *Kunstkamera* in qualità sia di decoratrice degli ambienti, sia di disegnatrice dei reperti.<sup>456</sup>

L’inventario redatto nel 1728, tuttavia, non accenna ad alcuna decorazione nel palazzo, se non ad una pittura contenuta in una delle stanze lignee appartenute a Schumacher.<sup>457</sup> D’altro canto le decorazioni, oltre che essere testimoniate dai pagamenti, sono pure menzionate nelle descrizioni: “La biblioteca è un edificio grande e decorato”, riporta Neikelius nella sua *Museographia*, aggiungendo poi, “le camere ordinate danno all’occhio una piacevole soddisfazione in primo luogo a causa delle loro decorazioni”.<sup>458</sup> Si può pensare, per spiegare convenientemente questa incongruenza, che le decorazioni fossero state eseguite su supporti mobili, quali tele o pannelli, che di conseguenza furono trasportate e riallestite assieme alle collezioni nella *Kunstkamera* nel 1727. In tal modo si potrebbe anche spiegare perché, nell’inventario redatto l’anno seguente, sia registrata la rottura delle tele delle controsoffittature in tutte e cinque le stanze del lato orientale del palazzo. “In esso soffitto la tela si rompe”, si legge nella prima camera, “in essa [nella seconda camera] il soffitto con la tela cade”<sup>459</sup> e così pure nelle restanti tre stanze. Si può supporre che questa decadenza, a meno di un anno dal trasloco delle collezioni, sia in realtà il segno dell’asportazione dei pannelli decorativi. Ciò indurrebbe a pensare che in queste stanze fosse sistemata la *kunstammer* la quale, a differenza della biblioteca e come testimoniato dai documenti e dalle descrizioni, possedeva un’elaborata decorazione con dei soffitti dipinti.

A completare l’esposizione v’erano poi, accanto alle mostruosità conservate sotto spirito o impagliate, i mostri vivi. Si menziona, ad esempio, di “un ragazzo, il quale ha ora quindici anni e il cui viso e testa è molto simile ad una scimmia; alle mani e ai piedi ha in tutto due uniche dita”.<sup>460</sup> Costui era Foma, figlio di un contadino russo, mandato dalla famiglia, conformemente agli *ukazy* di Pietro il Grande, a Pietroburgo per poter essere esposto nella *kunstammer* dove, per contratto, avrebbe dovuto rimanere permanentemente.<sup>461</sup> Si menziona ancora di un’altra “persona viva senza organi sessuali, al posto dei quali ha una specie escrescenza in forma di fungo, simile alla mammella di una vacca avente in mezzo un pezzo carnoso della grandezza di un tallero, da dove esce costantemente una densa urina”.<sup>462</sup> Costoro non solo venivano mantenuti ma ricevevano anche

<sup>451</sup> Il termine “starosta”, in questo caso, non è da intendersi secondo il significato assunto da questa parola nella Russia zarista e sovietica di “anziano”, lo *starosta* per l’appunto, a capo di una comunità in genere agricola, bensì di massima carica amministratrice di una città.

<sup>452</sup> *Dyaryusz drogi z Wilna do Peterburga J.W. JMCI Pana Sapiehi, starosty Bogruyskiego, a teraz felt-marszalka wojsk rossyjskich y kontynuaci, rezydencyi w Peterburgu*, in Bospjatyh 1991, pp. 199-200.

<sup>453</sup> Stanjukovič 1953, p. 42.

<sup>454</sup> K.V. Malinovskij, *Chudožestvennyje svjazy Germanii i Sankt-Peterburga v XVIII veka [I contatti artistici della Germania e di San Pietroburgo nel secolo XVIII]*, Kruga, San Pietroburgo 2007, p. 251.

<sup>455</sup> Stanjukovič 1953, pp. 43-44.

<sup>456</sup> Malinovskij 2007b, p. 251.

<sup>457</sup> MILAN, vol. I, N.° 578, p. 380.

<sup>458</sup> Neikelius 2005, p. 312.

<sup>459</sup> MILAN, vol. I, N.° 578, p. 379.

<sup>460</sup> Bospjatyh 1991, p. 144.

<sup>461</sup> O.P. Beljaev, *Kabinet Petra Velikogo [Il gabinetto di Pietro il Grande]*, San Pietroburgo 1800, p. 192.

<sup>462</sup> F.V. Berchgol’c [Bergholtz], *Dnevnik kammer-junkera Berchgolca, vedennyj im v Rossii v carstvovanie Petra Velikogo, s 1721 do 1725 god [Diario del kammer-junker Bergholtz tenuto da questi in Russia nel regno di Pietro il*



uno stipendio per il loro servizio che poteva arrivare sino a 20 rubli l'anno; inoltre periodicamente si fornivano loro anche i vestiti e le divise.<sup>463</sup>

A circa quindici anni di distanza dai primi *ukazy* sul reperimento di cadaveri per il teatro anatomico di Mosca, emessi da Pietro il Grande in concomitanza con l'organizzazione di parte delle collezioni al ritorno dalla Grande Ambasceria, nuovi decreti furono pubblicati, a partire dal 1718, per la raccolta di mostri, reperti naturali, materiali bibliografici e archivistici e opere d'arte. Anche questi ultimi provvedimenti legislativi erano volti all'arricchimento del patrimonio collezionistico di due nuove istituzioni petrine: la *kunstkammer* e la biblioteca imperiali.

L'analisi architettonica del palazzo, conservatosi in un aspetto decisamente alterato rispetto all'originale del tempo petrino, ha portato a chiarire alcuni errori e imprecisioni cui era soggetta la letteratura, primo fra tutti il fatto che la casa non fu in origine composta da due piani fuori terra ma solamente da uno, elevato sopra un seminterrato. Tramite l'incrocio delle informazioni contenute in un inventario del 1728, eseguito quando il palazzo fu svuotato delle sue collezioni perché queste fossero trasportate nella *Kunstkamera*, e in diversi resoconti di viaggiatori e diaristi, è stato possibile effettuare una ricostruzione generale dell'esposizione. Essa ricalcava grosso modo quella in seguito ideata per la *Kunstkamera*: nelle stanze delle due ali simmetriche del palazzo, apertesi ai lati della sala centrale, erano esposti da un lato la *kunstkammer*, dall'altro la biblioteca.

Le collezioni e i libri portati nel palazzo di Kikin, alla cui gestione provvedeva un piccolo gruppo di impiegati al cui capo era il bibliotecario Johann D. Schumacher, nel 1725 passarono con il loro personale sotto l'amministrazione dell'Accademia delle scienze. Il palazzo di Kikin divenne quindi una delle sedi dell'Accademia, per la precisione la prima sede del museo accademico. In questo senso esso si configura come un antecedente diretto della *Kunstkamera*, non solo perché le collezioni qui esposte saranno trasportate nel nuovo edificio ma perché in esso, a differenza di quanto avvenne nel Giardino d'Estate, si unirono l'intento espositivo dei reperti ed il loro utilizzo a fini di studio. Il palazzo di Kikin risulta quindi essere un episodio di passaggio, intermedio tra le prime istituzioni scientifiche dotate di collezioni, create da Pietro il Grande a Mosca – Grande Farmacia e Scuola di Matematiche e Navigazione –, ed il futuro museo dell'Accademia delle scienze, la *Kunstkamera*.

## 2.4. Pietro il Grande collezionista

Il panorama qui fornito dell'attività collezionistica di Pietro il Grande tra i primi anni di regno e la fine degli anni '10 del secolo XVIII può essere oggetto di alcune considerazioni conclusive. Negli ultimi anni del regno gli acquisti messi a segno dagli agenti in Europa e dallo zar in Russia, sebbene importanti e pure consistenti, non modificarono sostanzialmente l'orientamento generale dato alle collezioni verso il 1718. Cossicché lo stato raggiunto dalle raccolte imperiali in questo periodo si può considerare, in un certo senso, come definitivo.

I due momenti di maggiore riflessione sulle collezioni furono vissuti da Pietro il Grande al rientro dai due viaggi in Europa: il primo, la cosiddetta Grande Ambasceria, tra il marzo 1697 ed l'agosto 1698, il secondo tra il febbraio 1716 ed l'ottobre 1717. Gli acquisti comandati e, a quanto pare, anche personalmente condotti, spesso di ingente entità, portarono lo zar a ripensare, una volta rientrato in patria, le situazioni espositive e l'utilizzo stesso delle collezioni. Così avvenne a Mosca dopo la Grande Ambasceria quando, tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII, gli oggetti raccolti furono divisi tra l'Armeria, la Grande Farmacia e la Scuola di Matematiche e Navigazione. Lo stesso accadde a Pietroburgo al ritorno dal secondo viaggio in Europa, quando le collezioni furono completamente riorganizzate. È su questo ultimo momento, quello che risulterà, come s'è

*Grande, dal 1721 al 1725*], in *Neistovij reformator [L'instancabile riformatore]*, a cura di L.L. Liberman, V. Naumov, Mosca 2000, p. 200.

<sup>463</sup> Stanjukovič 1953, p. 42.

detto, definitivo, che ci si vuole concentrare in queste conclusioni. Tale riorganizzazione costituirà sì il punto d'arrivo del lungo processo collezionistico trattato in questo capitolo ma servirà altresì come base per il più importante sviluppo futuro delle collezioni: l'esposizione di parte di esse in un edificio appositamente progettato, la *Kunstkamera*.

Sebbene l'attività collezionistica di Pietro il Grande sia, al giorno d'oggi, tutto sommato nota, essa è stata studiata a partire dagli anni '80 del secolo XX ma in modo piuttosto frammentario. Molte ricerche e contributi hanno analizzato i diversi campi in cui lo zar assecondò la sua passione e le sue manie mentre, nello stesso tempo, alcuni inventari ed altri utili documenti sono stati pubblicati; nonostante ciò uno studio sintetico continua a mancare. Inoltre lo sviluppo di queste ricerche è stato condotto per la maggior parte da storici dell'arte, il che ha portato ad una frammentazione. Da un lato solamente le opere d'arte sono state analizzate, mentre le altre collezioni di Pietro il Grande sono rimaste scarsamente studiate, dall'altro sculture, pitture ed altri lavori sono stati trattati separatamente. Significativo risulta essere il fatto che il primo articolo riassuntivo sulla visione collezionistica di Pietro il Grande verso l'arte visuale, dovuto a Sergej O. Androsov, è apparso solamente nel 2003.<sup>464</sup> In questa situazione la conoscenza delle altre collezioni petrine, come quelle scientifiche, archeologiche e la biblioteca, è spesso andata in secondo piano e difficilmente sono state individuate delle relazioni tra i diversi ambiti.

Di conseguenza la politica collezionistica di Pietro il Grande, nei momenti dell'acquisto e dell'esposizione, non potrebbe essere delineata. Alcuni studiosi giustificano questa mancanza sostenendo che non vi fu una politica precisa nell'attività dello zar e che Pietro, come uomo impulsivo quale in effetti era, collezionò senza un'idea di fondo, senza continuità o preferenze. Queste idee si deve ancora ai vecchi storici dell'epoca zarista e sovietica; essa, attraverso gli storici dell'arte del periodo sovietico, è giunta in parte sino alla generazione odierna di studiosi, formati del resto secondo le linee guida di questa scuola.

L'ampio panorama degli acquisti di Pietro il Grande ha causato inoltre un'ulteriore frammentazione degli studi. Oltre a restringere i loro campi di ricerca ai singoli ambiti artistici, molti studiosi si sono limitati ad analizzare anche una sola area geografica o linguistica, certamente più nota e familiare. Così, ad esempio, gli acquisti di quadri compiuti in Olanda e nelle Fiandre sono stati studiati separatamente da quelli effettuati in Italia, quasi senza considerare il fatto che essi furono ordinati dalla stessa persona e, in almeno un caso, quello di Jurij I. Kologrigov, anche effettuati dallo stesso agente.

La storia degli acquisti e delle sistemazioni delle collezioni – di tutte le collezioni – ricostruita in questo capitolo sulla base dei frammentari contributi della letteratura ha quindi posto le basi per la formulazione di alcune considerazioni sul collezionismo petrino. Come s'è visto, in seguito al ritorno di Pietro il Grande dal suo secondo viaggio in Europa, non diversamente da quanto avvenne dopo la Grande Ambasceria, lo zar intraprese un generale processo di riordino delle collezioni, che comportò divisioni e accorpamenti. Questo processo portò alla formazione di alcuni nuclei collezionistici distinti, per i quali dietro la selezione dei materiali dovettero esserci dei meccanismi di scelta più o meno consapevoli. La lettura dell'intero programma collezionistico nei suoi diversi nuclei ha permesso di delineare una situazione affatto differente da quella che è possibile inferire dalla letteratura: quella cioè di una scelta consapevole dei pezzi e delle intere collezioni nonché di una sapiente organizzazione di esse.

Il processo di riordino delle collezioni dopo il secondo viaggio in Europa di Pietro il Grande prese piede quasi interamente nel 1718. Durante quest'anno gran parte degli acquisti comandati dallo zar negli anni precedenti giunsero in numerosi carichi navali a Pietroburgo da Amsterdam, Venezia e Livorno. Questa grande massa di quadri, pannelli, statue, busti, bassorilievi, pietre da costruzione e preziose, minerali, monete, sezioni anatomiche, *naturalia*, *mirabilia*, strumenti

<sup>464</sup> S. Androsov, *Petr Velikij kak kollekcioner izobrazitel'nogo iskusstva*, in *Osnovatel'ju Peterburga*, Catalogo della Mostra, San Pietroburgo 2003, pp. 216-231; oppure in S. Androsov, *Russkåe zakazčiki i ital'janskije chudožniki*, Bulanin, San Pietroburgo, 2003, pp. 3-37.



scientifici, libri, carte geografiche ed altro ancora, non poté essere sistemata per intero nel Giardino d'Estate, dove le collezioni erano state collocate dopo il loro trasferimento da Mosca.

Così a partire dal 1718, gran parte della collezione di pittura fu sistemata nei padiglioni di Mon Plaisir, Marly ed Ermitage nel parco di Peterhof, una delle residenze suburbane imperiali. Il piccolo padiglione di Mon Plaisir fu all'uopo modificato per poter contenere un maggior numero di tele tramite la costruzione di due lunghe gallerie ai suoi lati. Il trasporto e l'arrangiamento dei quadri a Peterhof proseguì per diversi anni sino al 1722-23. Sebbene non vi siano inventari dei quadri rimasti nel Giardino d'Estate – nel Palazzo di Pietro il Grande, nel Secondo Palazzo d'Estate e nelle due gallerie ad essi annesse – gli spazi qui lasciati alla pittura non avrebbero potuto competere con gli oltre duecentocinquanta quadri disposti nei padiglioni di Peterhof, al contrario ben registrati negli inventari.

Il Giardino d'Estate rimase dunque il luogo d'elezione per l'esposizione della collezione di scultura. Qui, dove già si trovavano alcune sculture provenienti dai parchi polacchi e prussiani, furono sistemate le statue comprate e commissionate dagli agenti di Pietro il Grande in Italia, il cui primo lotto giunse a Pietroburgo nell'agosto del 1717, mentre l'ultimo risale al 1722. Accanto a queste statue marmoree, altre sculture in piombo furono create dai maestri moscoviti e stranieri impiegati nel Giardino d'Estate per abbellire le fontane, in particolare quelle della Grotta e del labirinto delle fiabe di Esopo. Il programma espositivo delle sculture fu fortemente guidato da intenti educativi e celebrativi: tramite il dispiegamento del linguaggio simbolico desunto dalla mitologia classica, già ampiamente utilizzato in Europa e con il quale i russi avrebbero dovuto cominciare a familiarizzare proprio in questo giardino, le statue glorificavano le virtù e i successi militari di Pietro il Grande. L'apice fu certamente rappresentato dalla Grotta, dove una composizione di sculture e fontane celebrante la conquista russa del mare era affiancata ai migliori pezzi della collezioni di statuaria, per la maggior parte antichi.

Ancora, nel 1718, furono effettuati i passi decisivi per il destino delle collezioni scientifiche dello zar e della biblioteca, cioè delle raccolte che saranno destinate alla *Kunstkamera*. Mentre Mattarnovy elaborò il progetto del nuovo edificio, iniziandone poco dopo la posa delle fondamenta, nello stesso anno Pietro il Grande ordinò anche la ristrutturazione del palazzo di Kikin, in maniera da potervi sistemare temporaneamente la *kunstammer* e la biblioteca, per le quali, dopo gli acquisti del 1716-17, le Stanze del personale nel Giardino d'Estate non furono più sufficienti. I reperti e i libri furono infatti trasportati nel palazzo di Kikin nel 1719. Quella del palazzo di Kikin fu però solo una sede temporanea di questa parte delle collezioni, in attesa che la *Kunstkamera*, l'edificio appositamente pensato per questa, fosse terminato. Le vicende costruttive di quest'ultima fabbrica, che saranno analizzate nel capitolo a seguire, furono estremamente travagliate e si prolungarono per lungo tempo anche dopo la morte di Pietro il Grande; gli oggetti poterono essere qui trasportati solamente a partire dal 1728, dieci anni dopo la posa della prima pietra.

Il quadro così delineato sembra quindi essere quello di una suddivisione tipologica delle collezioni: la quadreria nei padiglioni del parco di Peterhof, la statuaria nel Giardino d'Estate e la *kunstammer* e la biblioteca nella sede temporanea del palazzo di Kikin, in attesa del completamento della *Kunstkamera*. Alcune questioni si pongono di conseguenza: quando fu ideato questo programma espositivo delle collezioni imperiali messo in pratica intorno al 1718? chi fu o chi furono i suoi autori? e chi gli esecutori?

La ricerca di risposte convincenti ed esaustive a queste domande non rientra negli obiettivi del presente studio ma richiederebbe un'indagine dedicata e quantomeno altrettanto ampia, che partisse direttamente dai riscontri documentari. Quanto delineato in queste pagine non è che una nuova interpretazione critica di quanto già rilevato della letteratura scientifica sull'argomento. Lo stato delle ricerche, pur con le sue lacune da colmare, sembrerebbe comunque maturo per uno studio di sintesi che facesse emergere le linee guida del collezionismo petrino in tutti i suoi aspetti e in tutte le sue sfaccettature e che, come parte fondante, cercasse un riscontro delle nuove ipotesi nei dati documentari.



Fig. 1. Anonimo, *Reliquiario gotico d'argento* proveniente dalla stanza delle Armi a Mosca, disegno (Papar museum 2005)



*Peter Augustus, the great  
 the Russian, who has now the world  
 of these parts into the Christian  
 Kingdom, has now the Christian  
 Kingdom, in the year 1721, and  
 since of the year 1721, and  
 since of the year 1721, and*

Fig. 3. Pietro il Grande, *Trionfo del cristianesimo sul musulmanesimo*, 1697, incisione (Levinson-Lessing 1977)

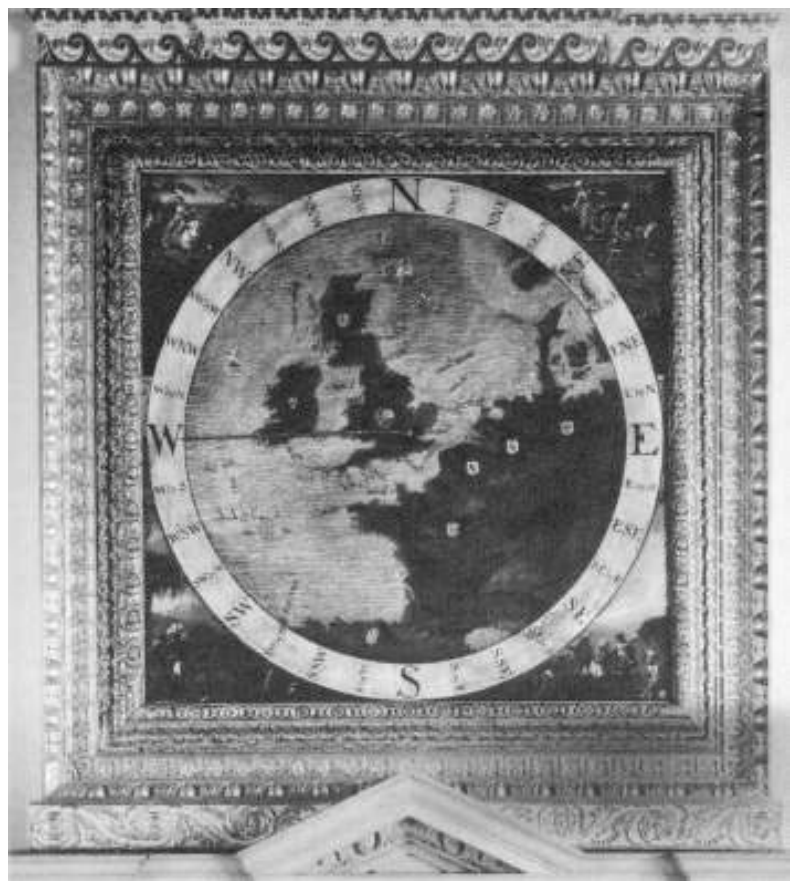


Fig. 2. Robert Morden, *Indicatore del vento*, Kensington Palace, Londra, 1695 (Dortmund/Gotha 2003)



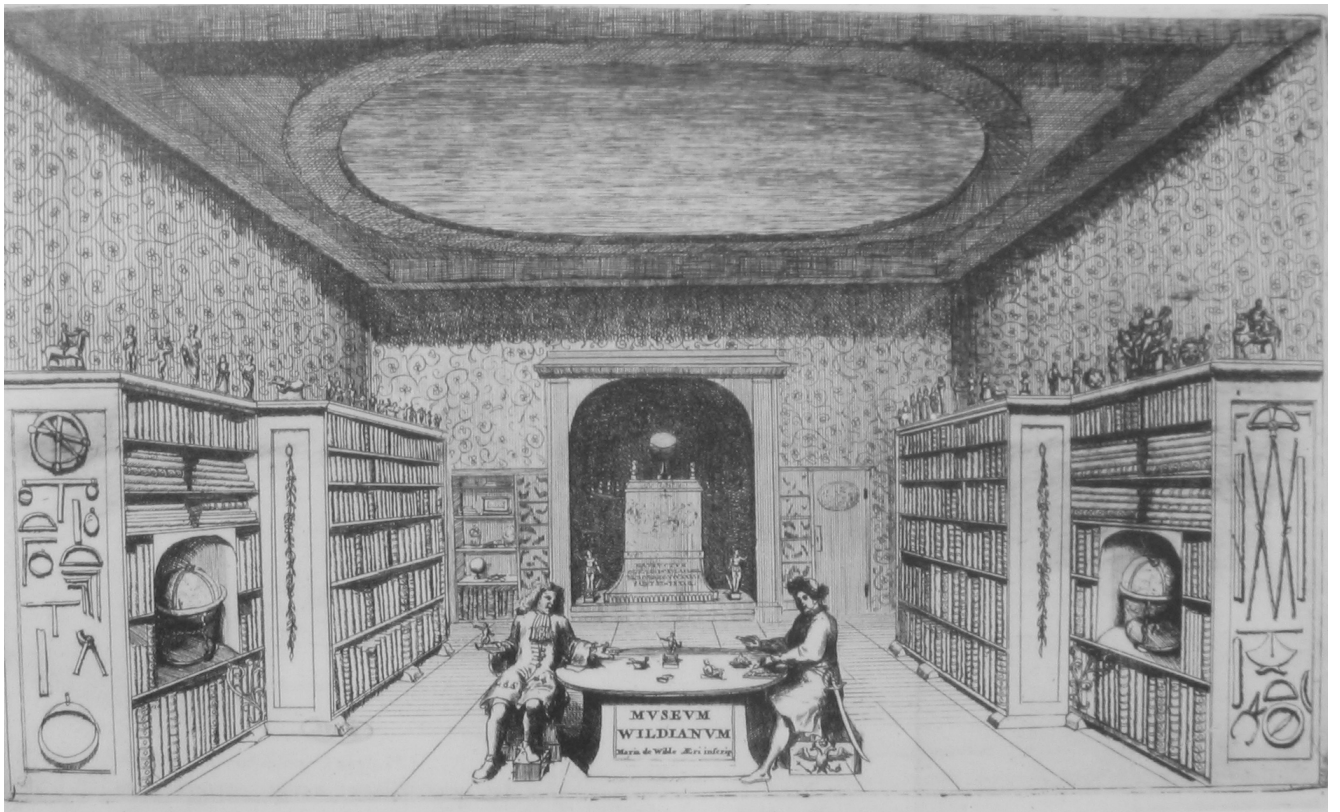


Fig. 4. Maria de Wilde, *Incontro tra Pietro il Grande e Jacob de Wilde*, 1698, incisione (Levinson-Lessing 1977)

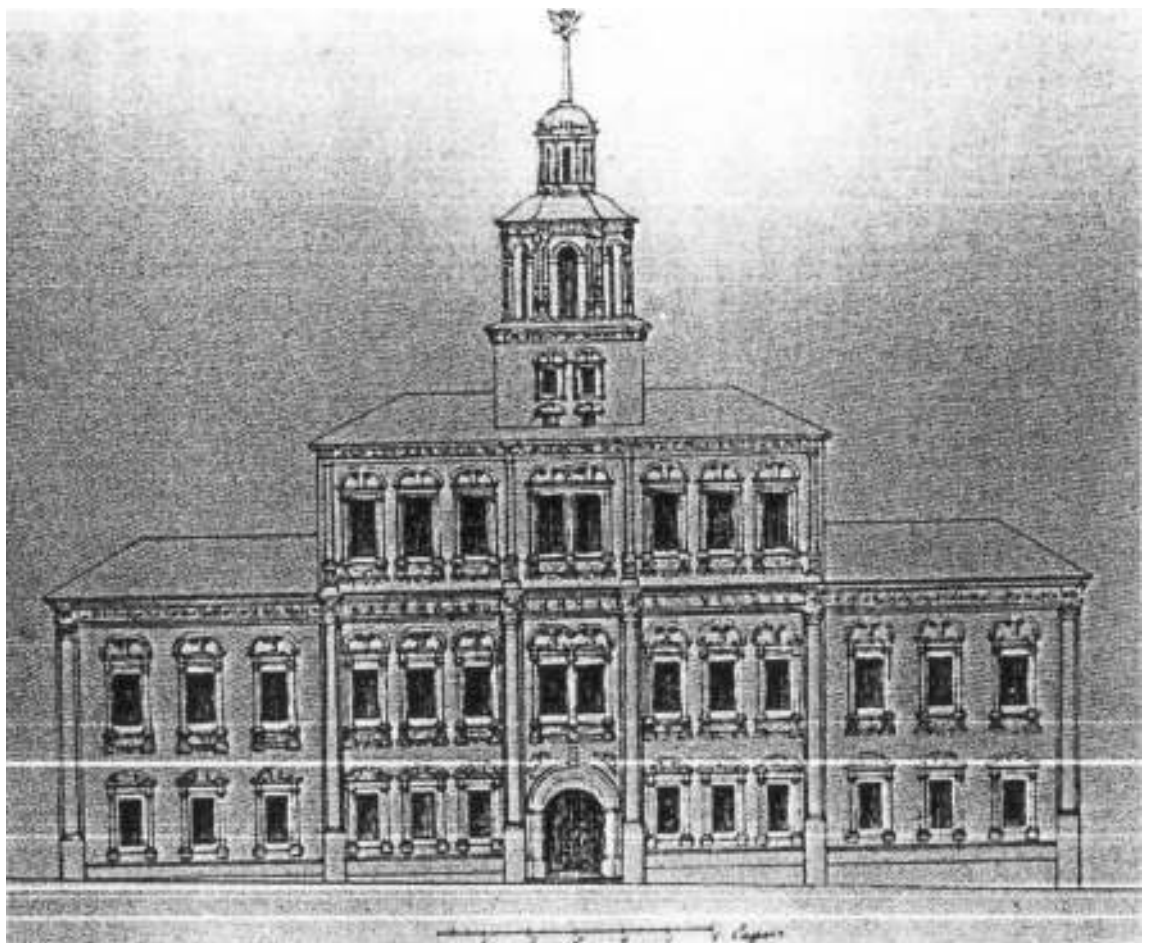


Fig. 5. Anonimo, *La Grande farmacia sulla piazza Rossa a Mosca*, facciata, secolo XVIII, disegno (Cracraft 1988)



| Fig. 6. *La torre Suchareva*, Mosca, 1884 fotografia





Fig. 7. *La chiesa della Trasfigurazione, convento di Novodevičij, 1687-89, fotografia (Brumfield 1993)*



Fig. 8. *Chiesa di Giovanni Battista, Lavra della Trinità di San Sergio, 1692-99, fotografia (Brumfield 1993)*



Fig. 10. *La torre Suchareva, modello (Brumfield 1993)*



Fig. 9. J.-B. Arnould, *La torre Suchareva*, 1840-50, dipinto (Museo russo dell'istruzione, Mosca)





Fig. 11. *Il palazzo d'Estate di Pietro il Grande*,  
Pietroburgo, fotografia (Guarneri 2008)

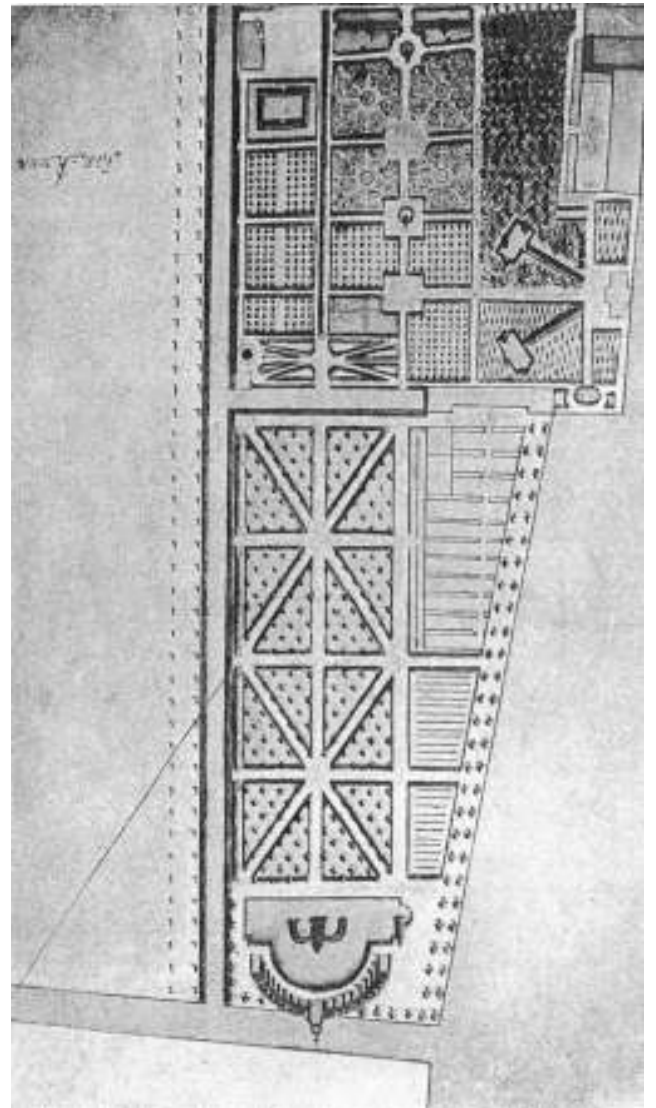


Fig. 12. Jan Rozen, *Piano generale del  
giardino d'Estate*, 1714-16, disegno  
(Dubjago 1951)



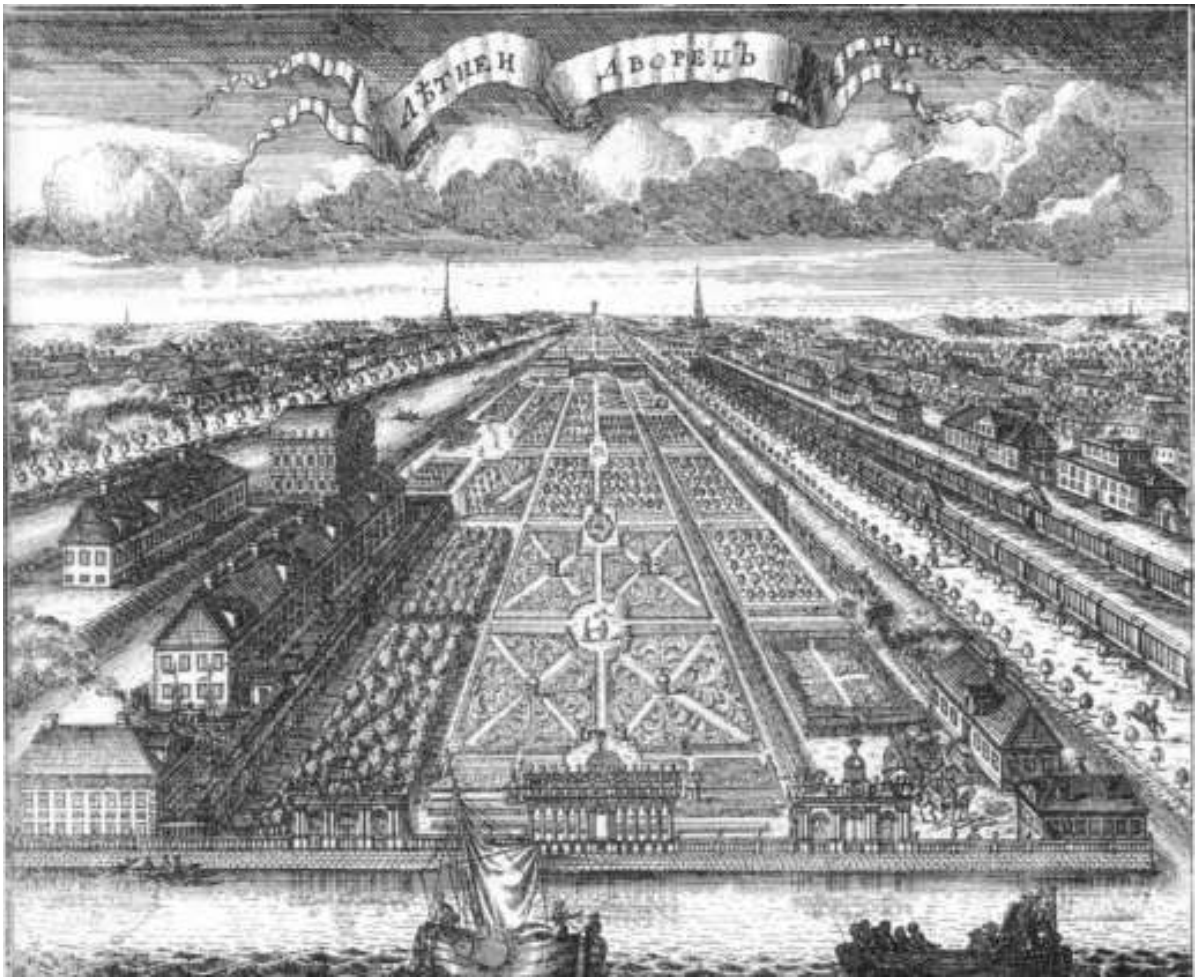


Fig. 13. Aleksey Zubov, *Il giardino d'Estate*, 1716-17, incisione (Alekseeva M.A. 2003)

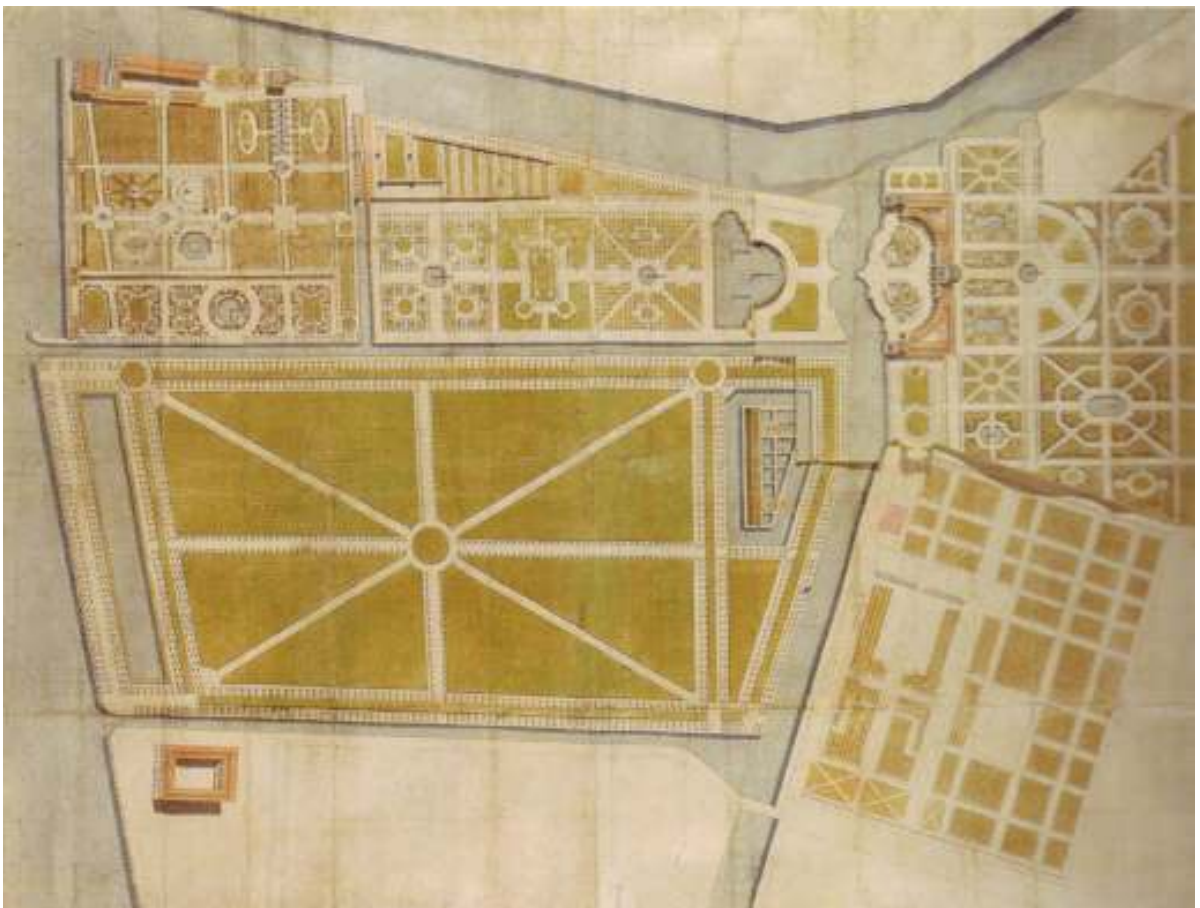


Fig. 14. Jean-Baptiste A. Le Blond, *Piano generale del giardino d'Estate*, 1717, disegno (San Pietroburgo 2003b)



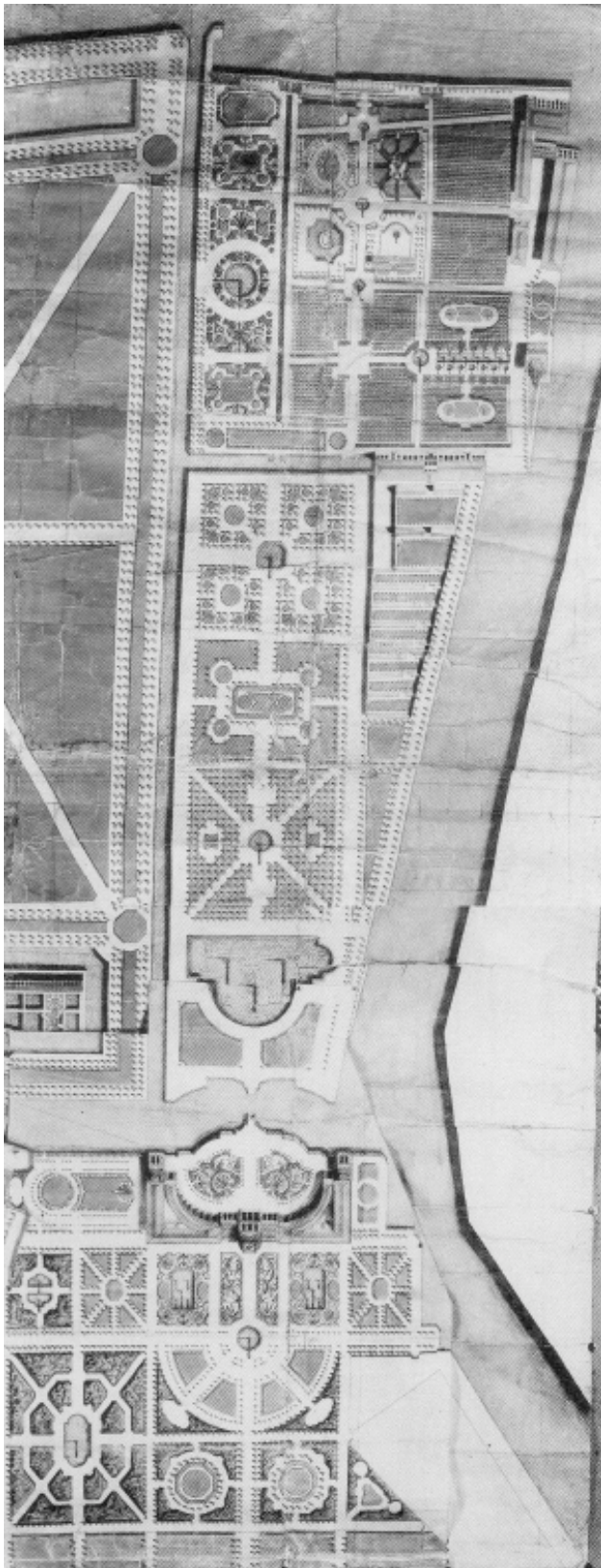


Fig. 15. Jean-Baptiste A. Le Blond, *Piano generale del giardino d'Estate*, particolare, 1717, disegno (Medvedkova 2007)

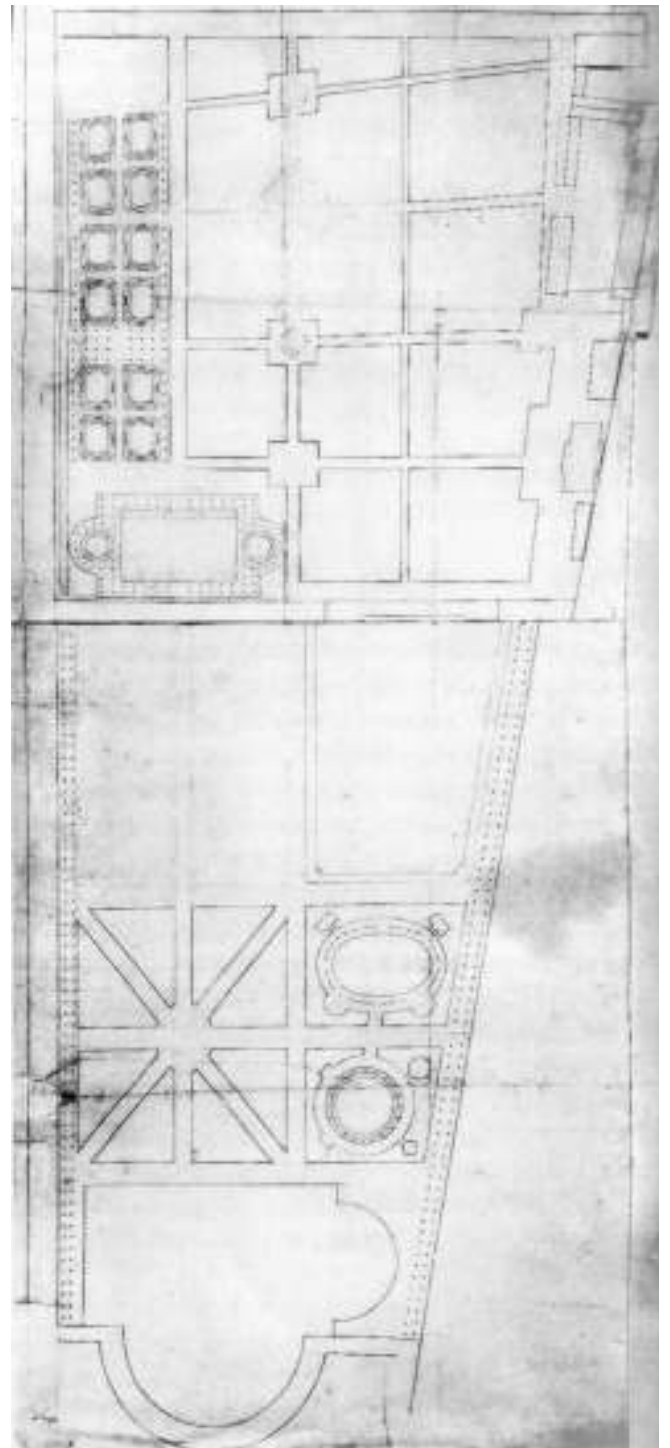


Fig. 16. Pietro il Grande, *Schizzo per il piano generale del giardino d'Estate*, 1717, disegno (San Pietroburgo 2003b)



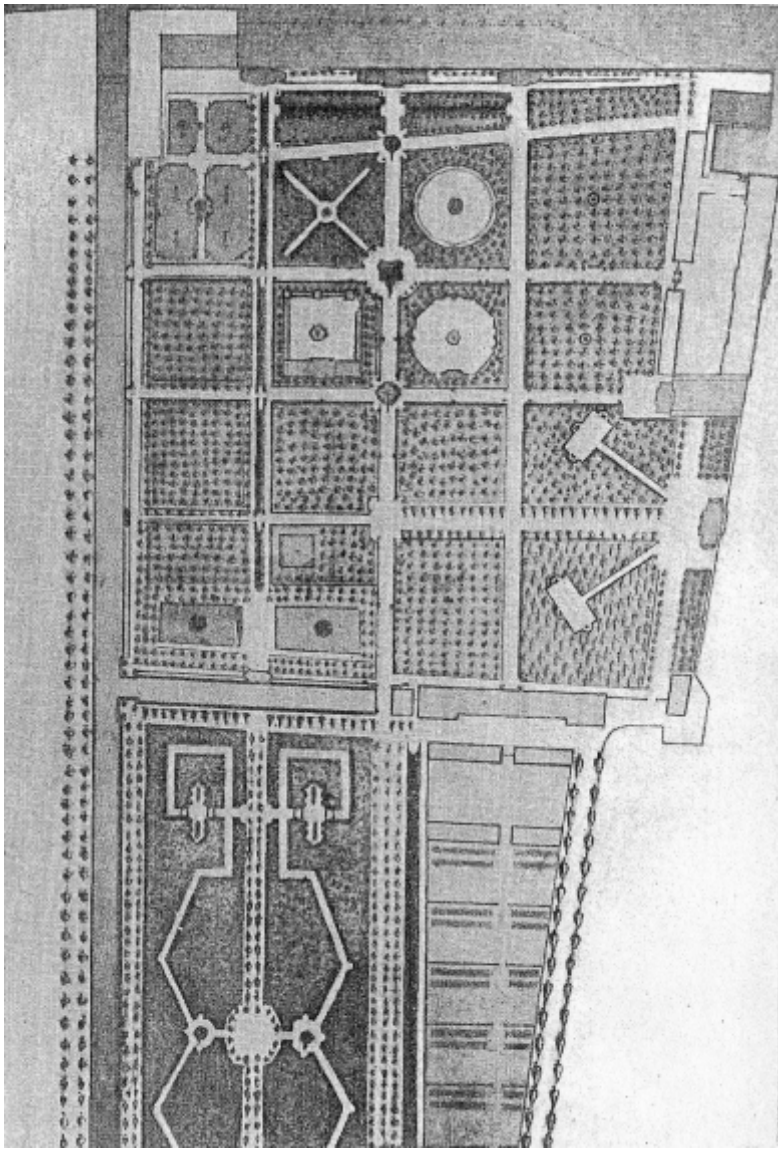


Fig. 17. Michail G. Zemcov, *Pianta del primo giardino d'Estate*, 1723, disegno (Dubjago 1951)

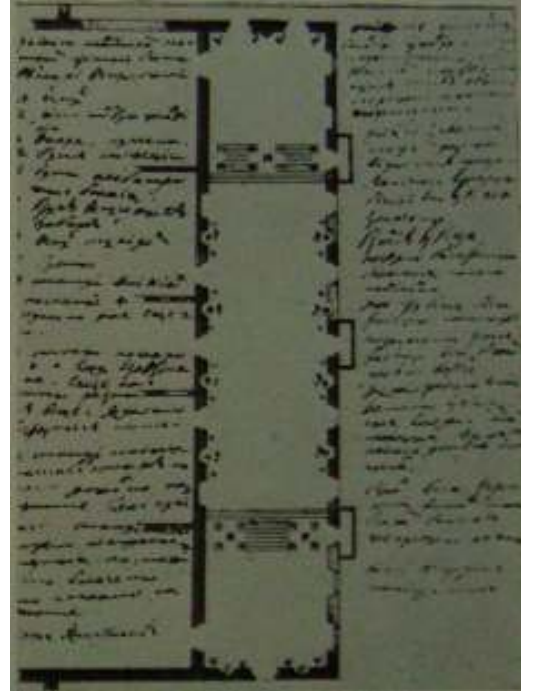


Fig. 18. Jurij I. Kologrigov, *Galleria di Venere*, pianta, 1719, disegno (Kaminskaja 1984)

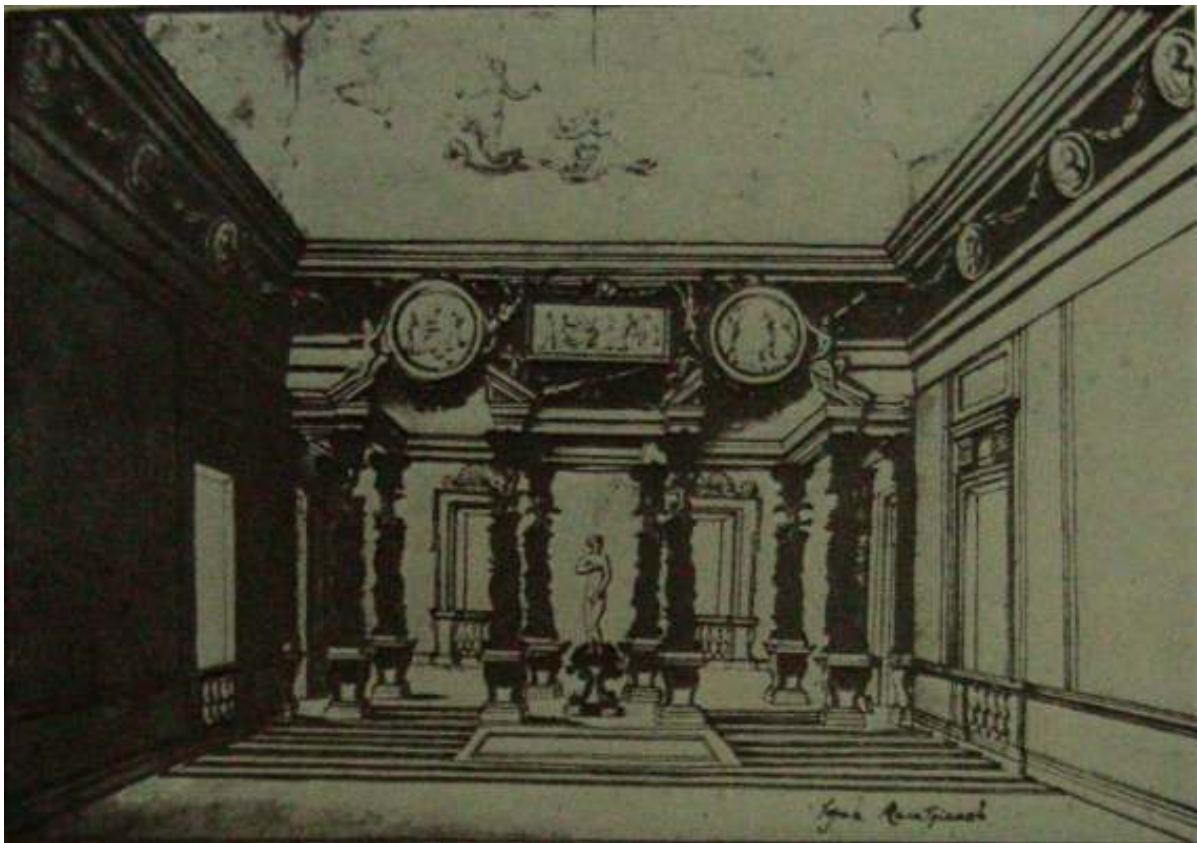


Fig. 19. Jurij I. Kologrigov, *Galleria di Venere*, vista interna, 1719, disegno (Kaminskaja 1984)



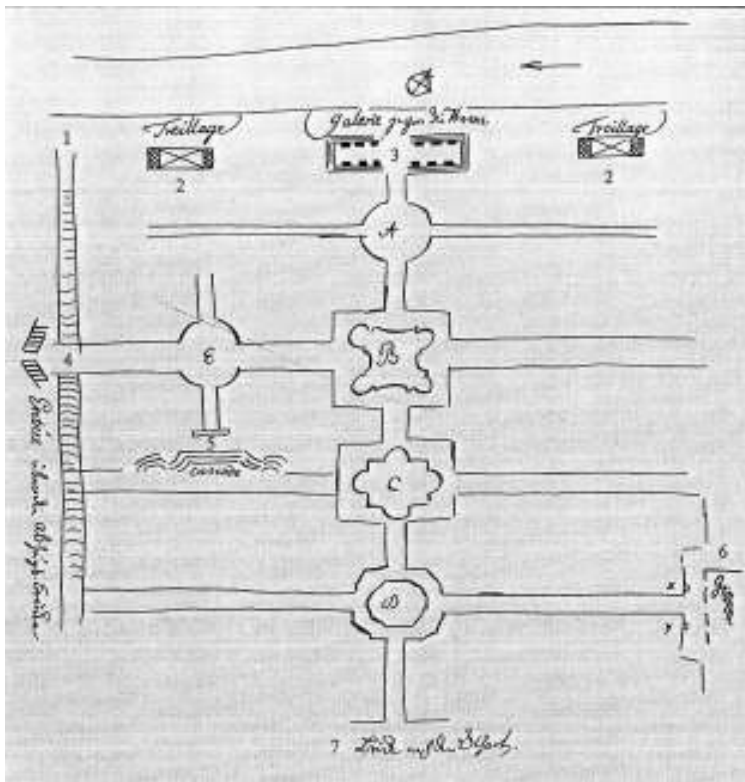


Fig. 20. Jacob Stahlin, *Pianta del Giardino d'Estate*, 1738-39, disegno (PFA RAN, f. 170, op. 1, ed. chr. 66)

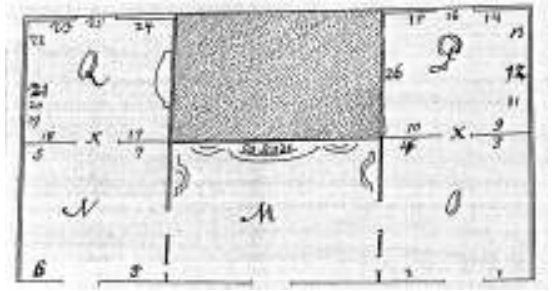


Fig. 21. Jacob Stahlin, *Pianta della Grotta*, 1738-39, disegno (PFA RAN, f. 170, op. 1, ed. chr. 66)

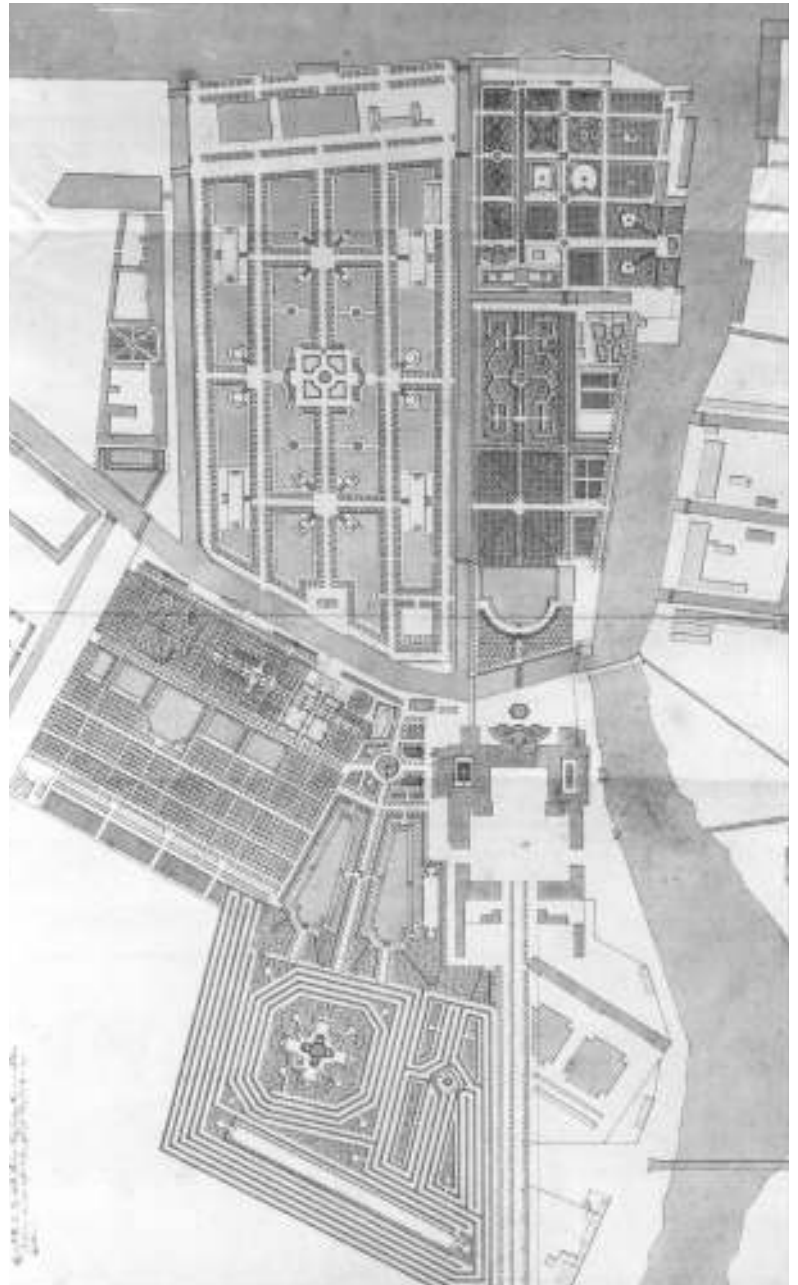


Fig. 22. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *Primo, secondo e terzo giardino d'Estate*, dopo il 1742 (Museo Nazionale, Stoccolma)

Fig. 23. Pietro Baratta, *Allegoria della pace di Nystad*, 1723-25, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)



Fig. 26-28. Orazio Marinali, *Democrito*, 1700-10, *Diogene*, 1700-10, *Eraclito*, 1717, statue (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)



Fig. 25. Alvise Tagliapietra, *Bellona*, 1718-19, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)



Fig. 29. Marino Gropelli, *Sincerità*, 1716-17, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)



Fig. 24. Pietro Baratta, *Giustizia*, 1716-17, statua (Parco di Pavlosk, San Pietroburgo)

Fig. 30-31. Francesco Cabianca, *Pomona*, 1716-17, *Saturno*, 1716-17 statue (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)

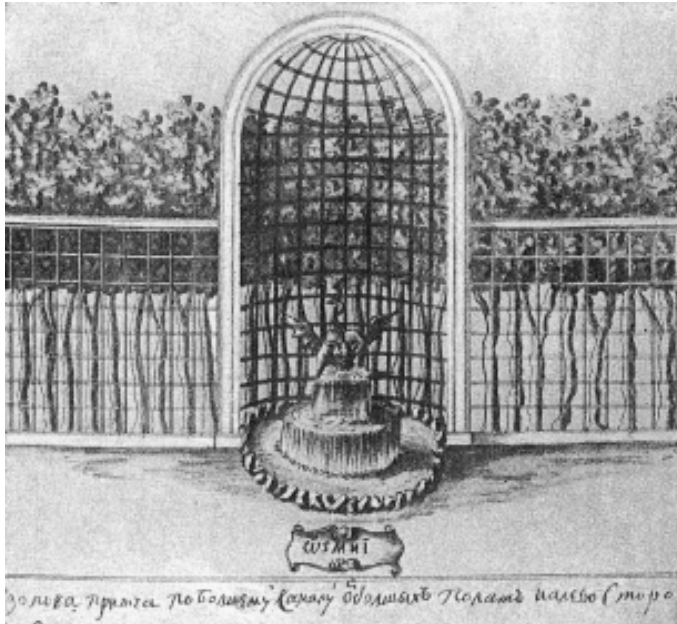


Fig. 32. Anonimo, *Fontana sul tema della favola di Esopo La serpe*, inizio del secolo XVIII, disegno (Dubjago 1951)

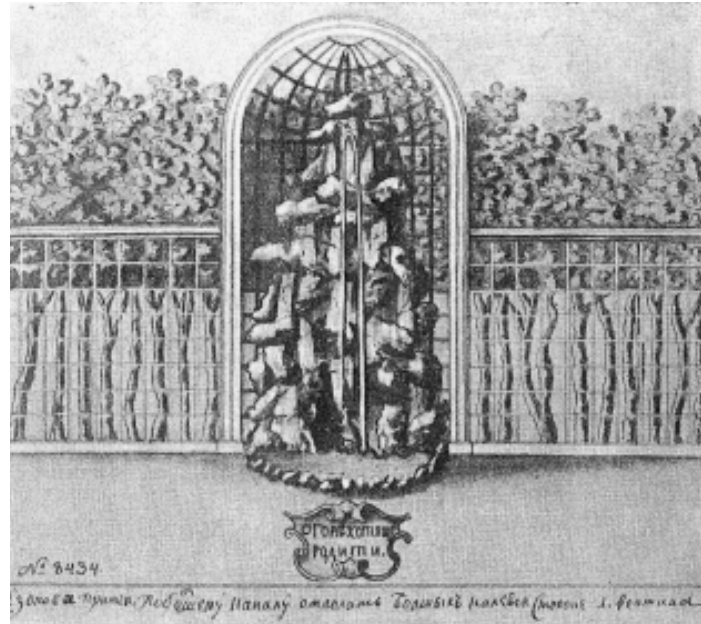


Fig. 33. Anonimo, *Fontana sul tema della favola di Esopo La montagna che voleva partorire*, inizio del secolo XVIII, disegno (Dubjago 1951)



Fig. 34. N.F. Čalnakov (incisore) e M.I. Machaev (disegnatore), *La Grotta nel Giardino d'Estate*, 1761, incisione (Alekseeva M.A. 2003)



Fig. 35. Michail G. Zemcov, *La Grotta nel Giardino d'Estate*, pianta, 1725-27, disegno (Kaljazina 1981)

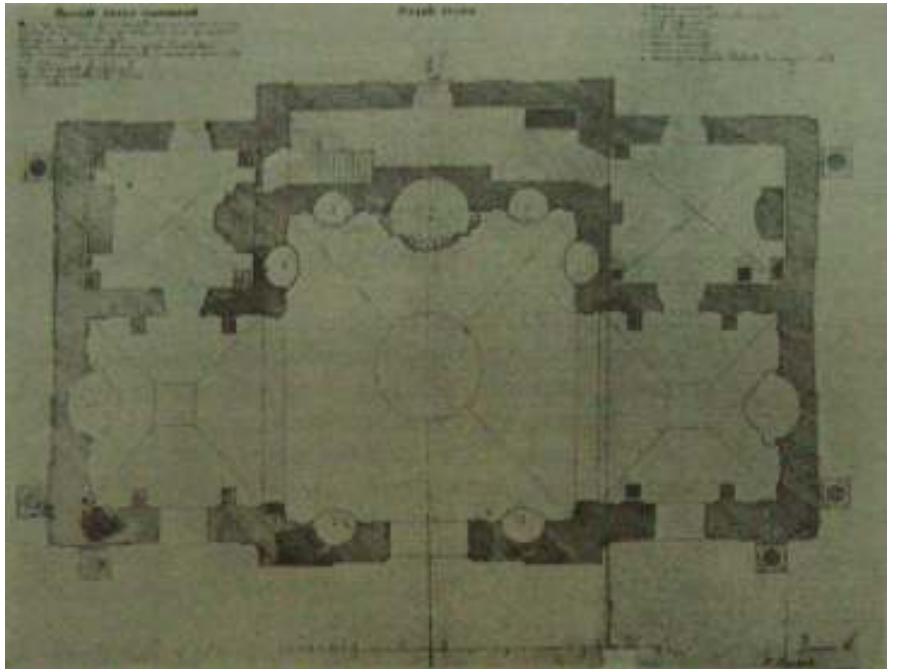


Fig. 36. Michail G. Zemcov, *La Grotta nel Giardino d'Estate*, prospetto, 1725-27, disegno (Kaljazina 1981)



Fig. 37. Michail G. Zemcov, *La Grotta nel Giardino d'Estate*, sezione, 1725-27, disegno (Kaljazina 1981)



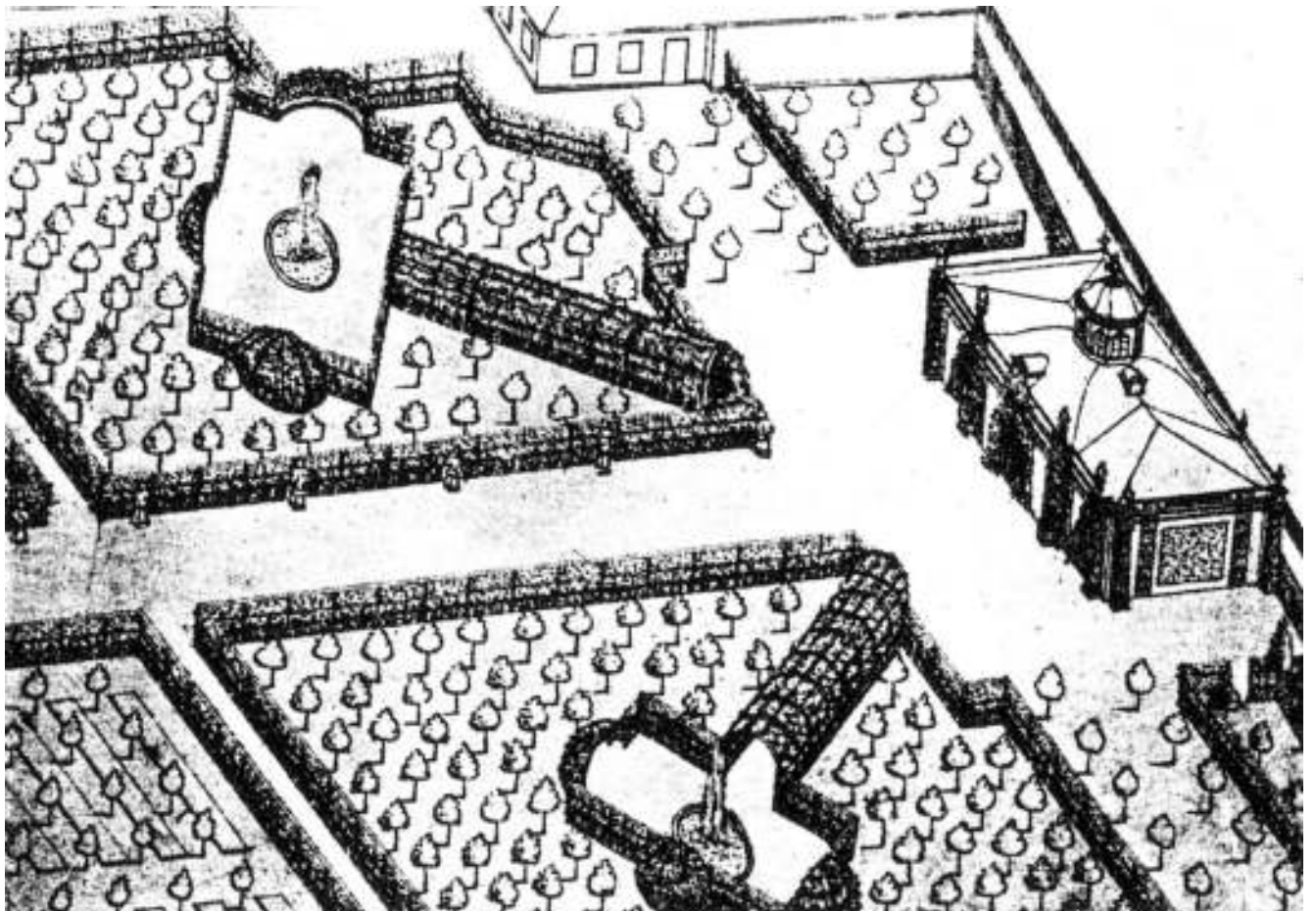


Fig. 38. P. de Saint-Hilaire, I. Sokolov, *Pianta prospettica di San Pietroburgo*, particolare, 1665-73, disegno (Dubjago 1951)

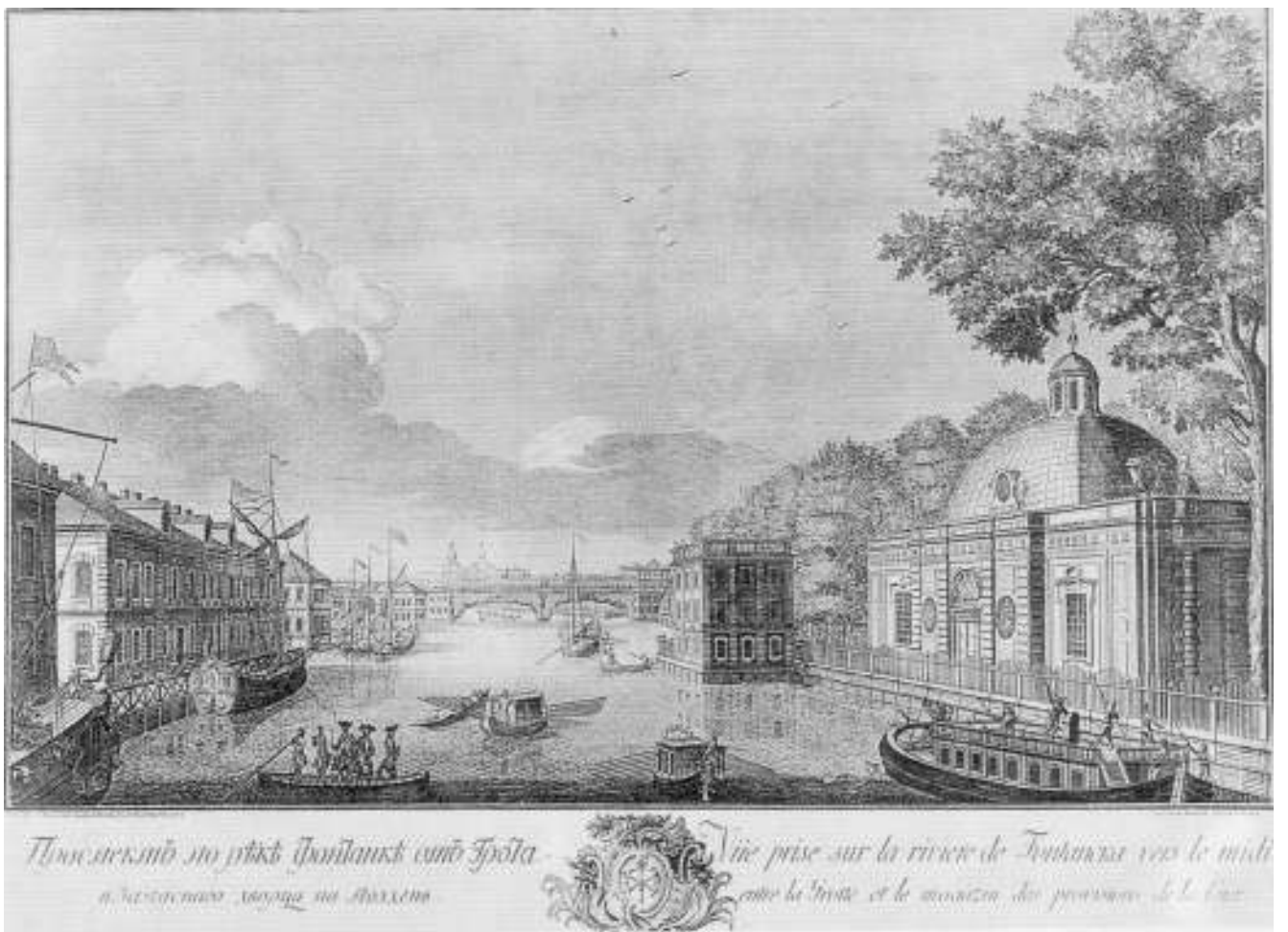


Fig. 39. G.A. Kačalov (incisore), M.I. Machaev (disegnatore), *Vista del canale della Fontanka verso mezzogiorno tra la Grotta ed il palazzo delle provvisioni di corte*, 1753, incisione (Alekseeva M.A. 2003)





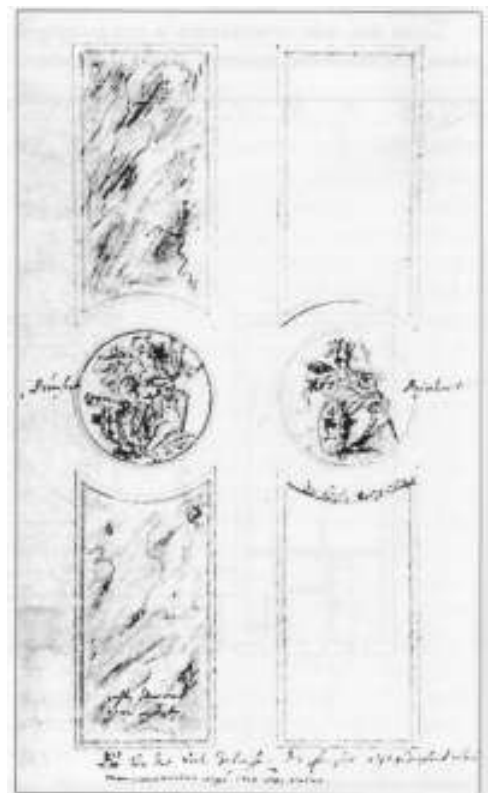
Fig. 40. Francesco Cabianna, *Vertumno*, 1716-1717, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)

Fig. 41-42. Giuseppe e Paolo Gropelli, *Tersicore*, 1720-1722, *Euterpe*, 1720-1722, statue (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)



Fig. 43. Pietro Baratta, *Architettura*, 1720-1722, *Navigazione*, 1720-1722, statue (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)

Fig. 45. Georg J. Mattarnowj, *Frammento della finitura della parete nella Grande Sala tra le finestre*. Secondo palazzo d'Inverno di Pietro il Grande, 1716, disegno (Michajlov 2002)





| Fig. 46. *Venere di Tauride*, secolo II d.c.  
(Ermitage, San Pietroburgo)





Fig. 48. Harmenszoov van Rijn Rembrandt, *L'addio di Giona*, 1642 (Ermitage, San Pietroburgo)



Fig. 47. Benvenuto Tisi detto il Garofalo, *Deposizione*, 1550-68 (Ermitage, San Pietroburgo)

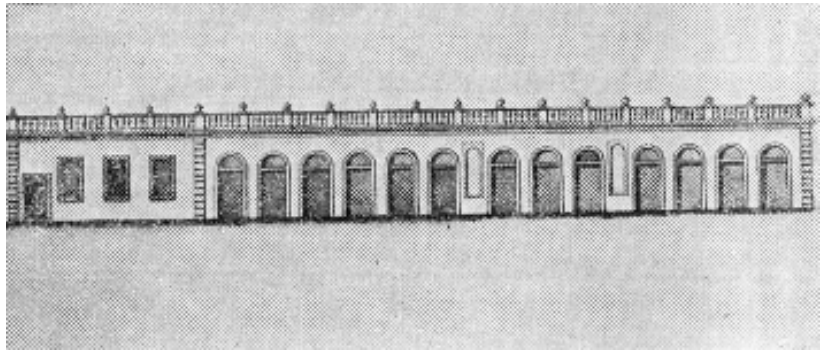
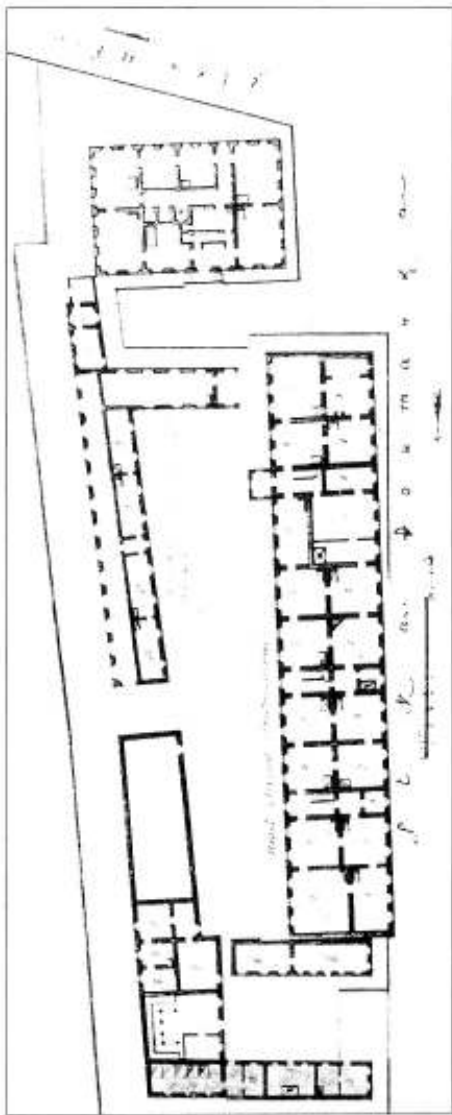
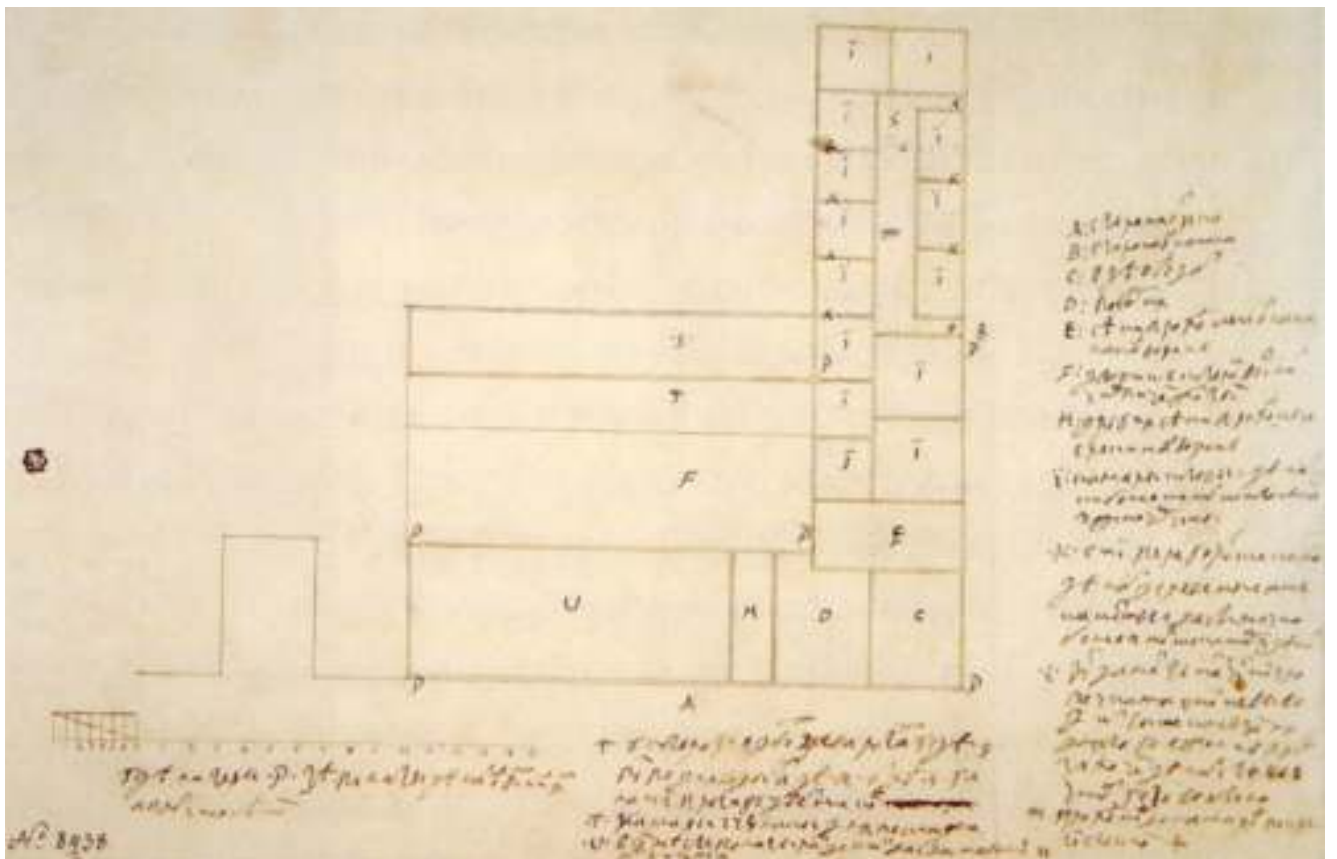


Fig. 50. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *La galleria del palazzo d'Estate di Pietro il Grande*, dopo il 1742, disegno (Dubjago 1951)

Fig. 49. Anonimo, *Pianta del palazzo d'Estate e dei corpi di servizio*, primo quarto del secolo XVIII, disegno (Michajlov 2002)

Fig. 51. Pietro il Grande, *Schizzo planimetrico del Secondo Palazzo d'Estate*, 1720-23, disegno. Indicazioni delle stanze: A. Lato sul fiume; B. Lato sul canale; C. Sala da pranzo; D. Cucina; E. Atrio affacciato sul canale; H. Atrio affacciato sul fiume; i. Camere; m. Corridoio tra le camere; O. Pompa per l'acqua; P. Ritirata; S. Galleria di fronte alle aiuole; T. Camere e ripostigli per dispense; U. Stanze (San Pietroburgo 2003b)





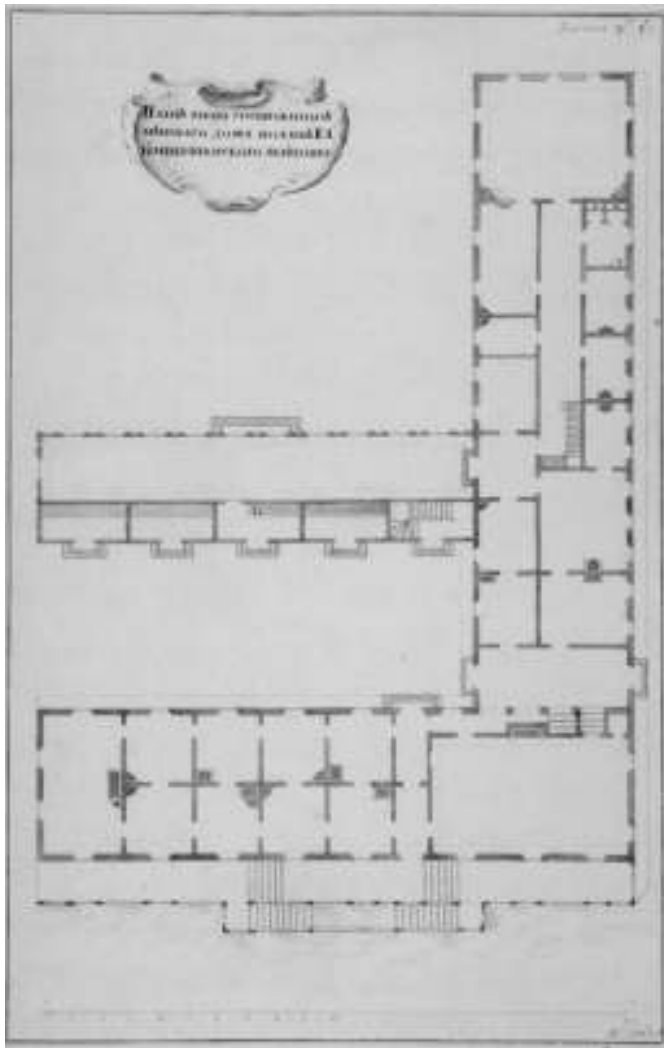


Fig. 52. Michail G. Zemcov, *Rilievo del secondo palazzo d'Estate*, pianta, 1727, disegno (San Pietroburgo 2003b)

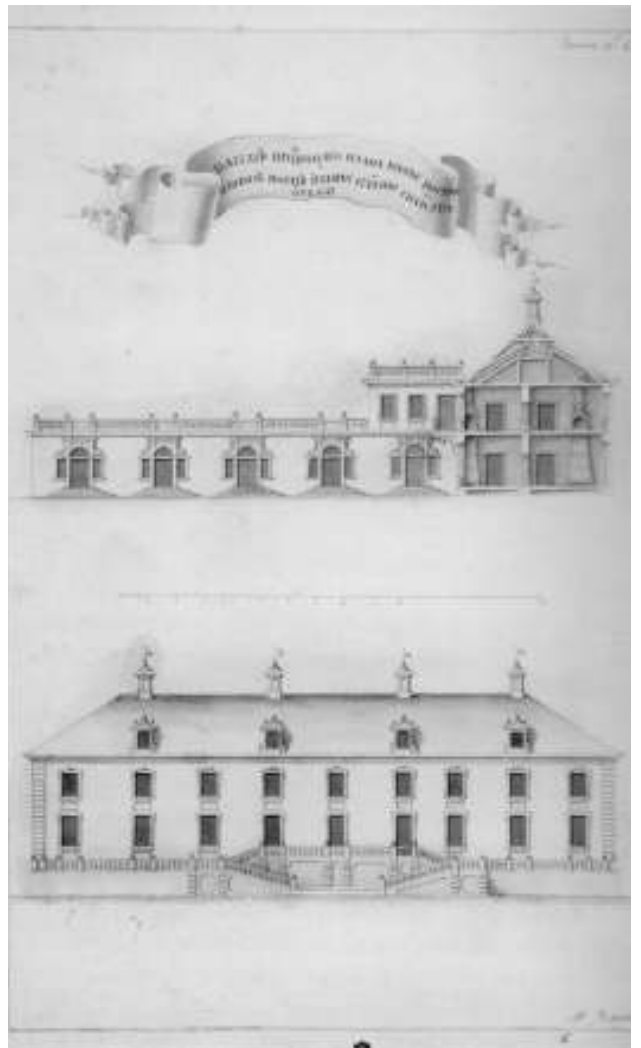


Fig. 53. Michail G. Zemcov, *Rilievo del secondo palazzo d'Estate*, sezione e prospetto, 1727, disegno (San Pietroburgo 2003b)



Fig. 54. Michail G. Zemcov, *Rilievo della Galleria dei quadri del secondo palazzo d'Estate*, prospetto meridionale, 1727, disegno (Dubjago 1951)

| Fig. 55. *Galleria del padiglione di Mon Plaisir, Peterhof, 1717-18, fotografia* (Vipper 1978)



| Fig. 57. I. Lindelbach, *L'assedio portato nel 1573 alla città di Leida dal generale spagnolo Valdés*, 1670 circa, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)





| Fig. 56. H. Mommers, *Vista del Pont Neuf a Parigi*, 1670-80, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)



| Fig. 58. Scuola di Rembrandt, *Adorazione dei magi*, seconda metà del secolo XVII, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)



| Fig. 59. Johann Paule Luden, *Fuga in Egitto*, inizio secolo XVIII, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)

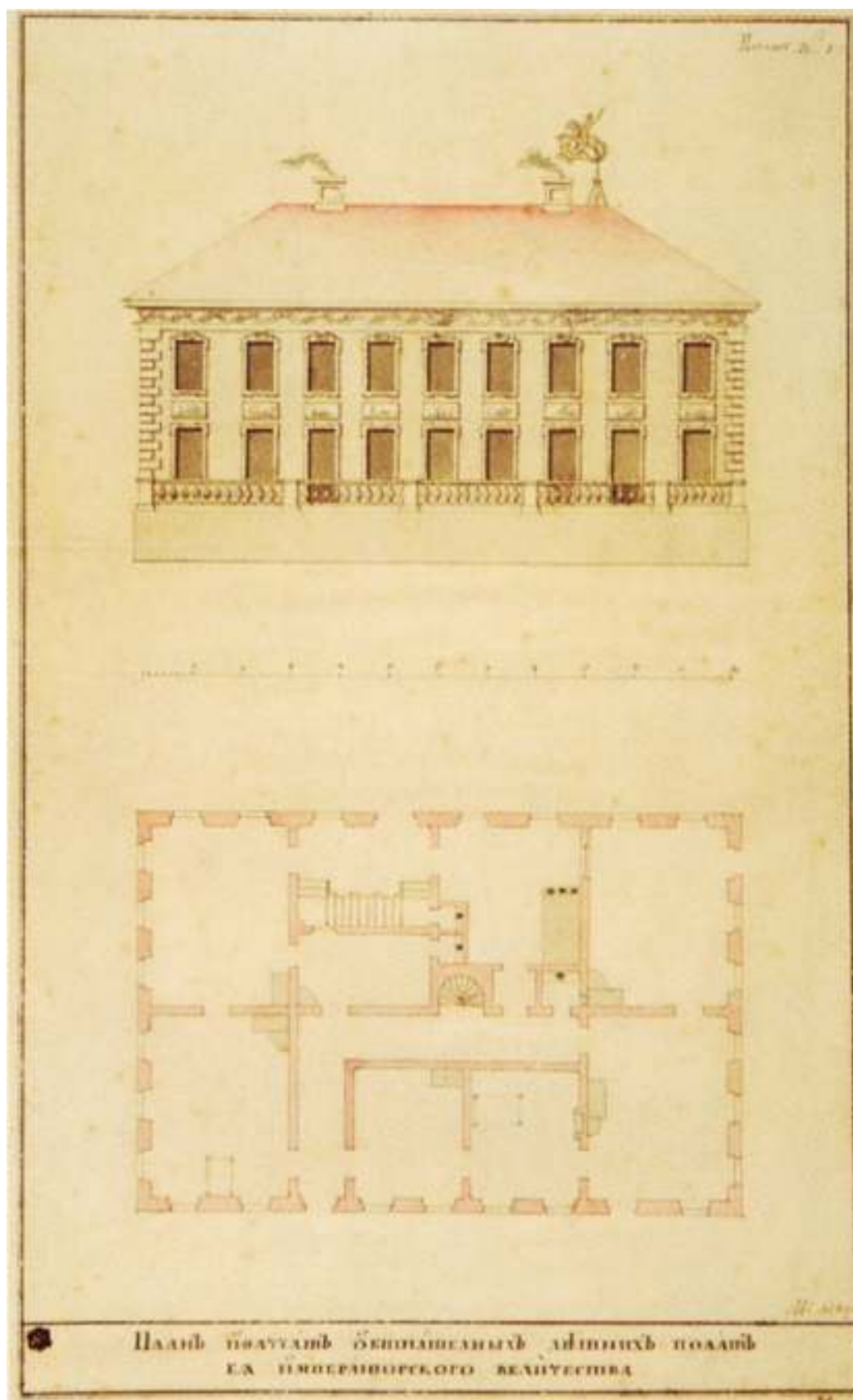


Fig. 60. Michail G. Zemcov, *Rilievo del palazzo d'Estate di Pietro il Grande*, prospetto e pianta, 1725-27, disegno (San Pietroburgo 2003b)





Fig. 61,62. *Il Gabinetto verde*, palazzo d'Estate di Pietro il Grande, disegno (Guarneri 2007)

Fig. 63. N. Witsen, *Fibbia*  
dalla propria collezione,  
1714-16, incisione  
(Witsen 1692)



Fig. 64. Andrej A. Grekov, *Reperti della collezione siberiana*, anni '30 del secolo XVIII, disegno  
(Paper museum 2005)



Fig. 65. *Il palazzo di Kikin*, vista generale, fotografia (Guarneri 2008)



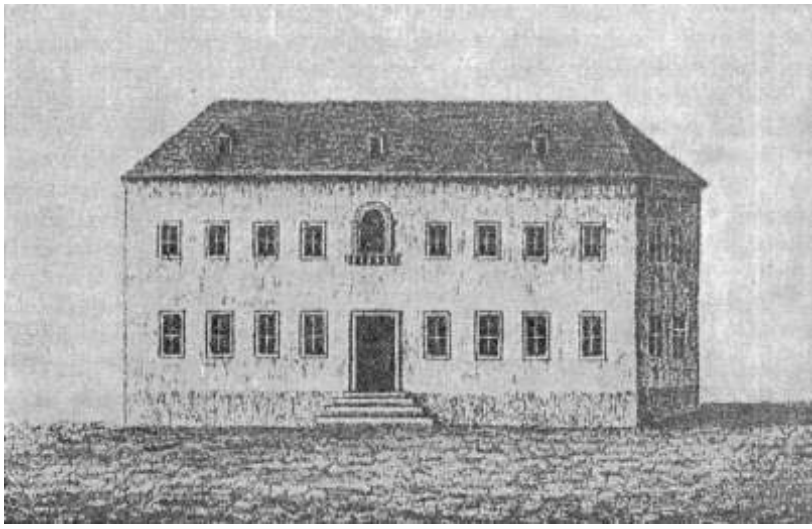


Fig. 66. N. Kirsanov, *Il palazzo di Kikin vicino all'Ammiragliato*, incisione (da Bogdanov 1779, p. 161)

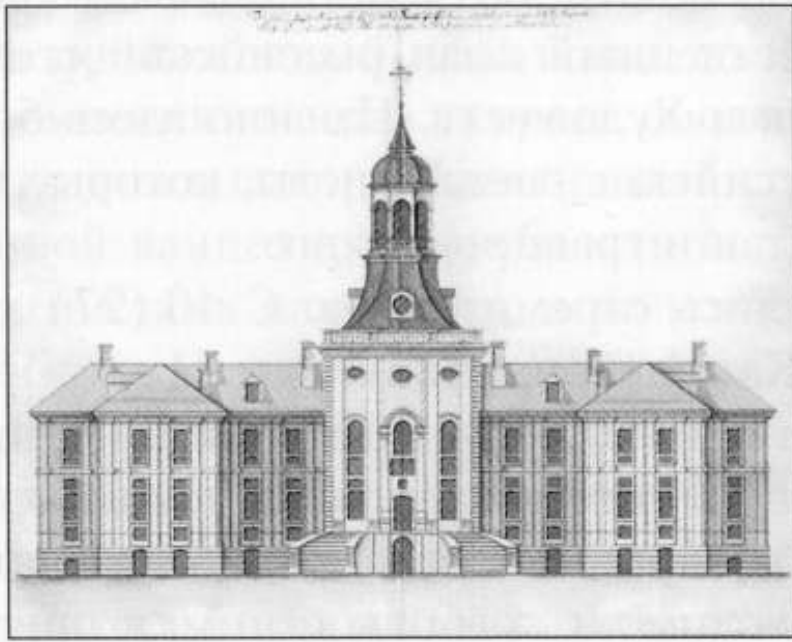


Fig. 68. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *Il palazzo di Kikin, dopo il 1742*, disegno (Museo Nazionale, Stoccolma)

Fig. 67. *Il palazzo di Kikin, l'entrata*, fotografia (Guarneri 2008)





Fig. 69. Johann Truskott, Michajlo Machaev, *Plan de la ville de St. Petersbourg*, particolare del quartiere Smol'ny con al centro il palazzo di Kikin, 1753, incisione (Semencov 2004)

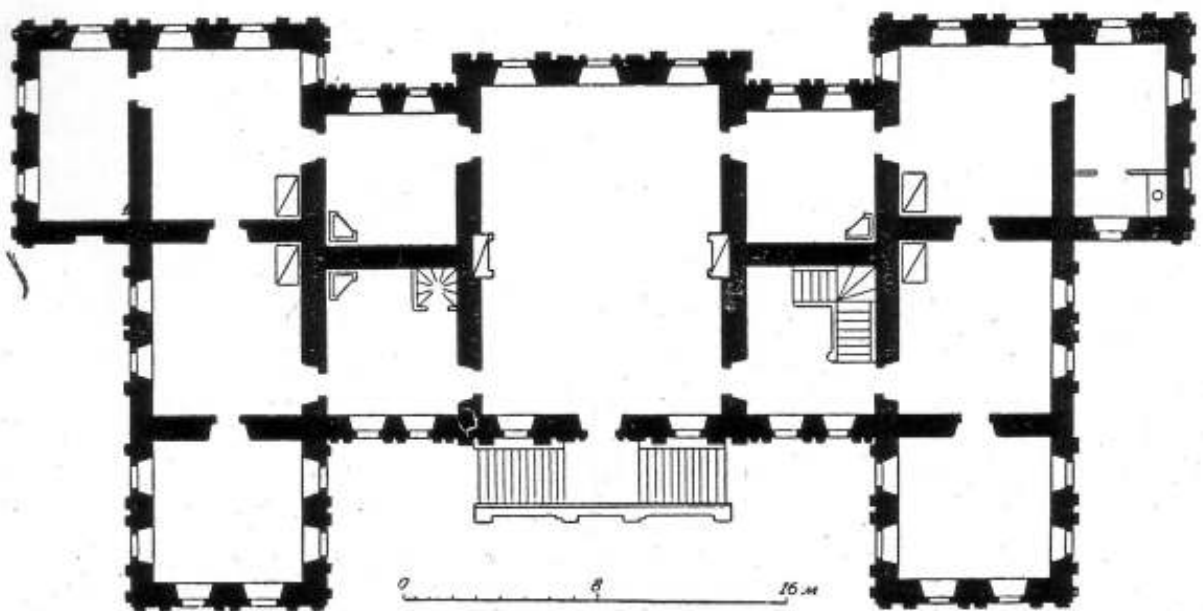


Fig. 70. *Pianta del palazzo di Kikin* (Grabar' 1960)



## Capitolo terzo

## La Kunstkamera: vicende progettuali e costruttive

“Buon di, Sozio: onde vieni?” – “dallo studio di storia natural. La cercai tutta tre ore intere: tutto visto, tutto esaminato: le più sorprendenti cose vid’io, etante, che a spiegarle non mi darebbe l’animo. Del tutto questo è ben de’ miracoli il palagio. Quanto ne’ varii suoi lavor profonde natura! che animai! che uccelli! quanti insetti ho visto! moscherin, farfalle, e vermini di forme e color mille! quai di smeraldo son, quai di corallo. E insetti poi! ve n’ha di sì minuti che tu noncrederesti: alcun ne vidi grande non più del capo d’una spilla.”  
 – “Dì, l’elefante vedesti? Ti giuro egli è cosa magnifica.” – “Or c’è egli?”  
 – “Senza manco”. – “Oh! men duole. L’elefante di tutti è il solo a che non posi mente.”  
 IVAN ANDREEVIČ KRYLOV<sup>1</sup>

Come per le prime istituzioni scientifiche moscovite e per gli edifici che Pietro il Grande costruì per esse nella vecchia capitale, allo stesso modo, anche la creazione della Kunstkamera ebbe luogo poco tempo dopo il ritorno dello zar da un nuovo lungo viaggio in Europa. Durante questo viaggio Pietro il Grande non solo fece esperienza di nuovi gabinetti e *kunstkammern* ma acquistò anche nuove collezioni e nuovi oggetti per le raccolte imperiali. Non diversamente da come la Grande Ambasceria servì allo studio dei modelli e per il reperimento degli oggetti delle collezioni che avrebbero formato le raccolte della Grande farmacia e della Scuola di matematiche e navigazione, così anche l’impresa della Kunstkamera affondò le sue radici nei viaggi compiuti da Pietro il Grande. Sarà quindi utile, prima di cominciare la trattazione dell’edificio, delineare questi percorsi di viaggio durante i quali fu mutuato il progetto teorico della Kunstkamera ed acquistate una parte consistente delle sue collezioni.

A differenza della Grande Ambasceria, più che un singolo viaggio, il periodo che cominciò con l’inizio della Guerra del Nord (1700) e si concluse con il rientro dello zar da quello che è generalmente considerato come il suo “secondo viaggio in Europa” (1717), fu una lunga stagione di viaggi per Pietro il Grande, perennemente in movimento attraverso la Russia e l’Europa. Tra la Grande Ambasceria (1697-98) ed il secondo viaggio in Europa (1716-17) vi sarebbe quindi un ampio intervallo temporale, esteso dal 1700 al 1712, in cui lo zar viaggiò costantemente spingendosi sino in Sassonia e nell’Hollstein. Anche questi tragitti, poco considerati dagli storici che usano solitamente menzionare due viaggi soli in Europa di Pietro il Grande, ebbero conseguenze sul futuro progetto per la Kunstkamera dando allo zar degli spunti teorici, nuovi modelli di gabinetti e *kunstkammer* e pure acquisendo alcuni pezzi fondamentali per le collezioni.

La Guerra del Nord, nelle sue fasi più acute, vale a dire il primo decennio del secolo XVIII, costrinse Pietro il Grande ad un continuo ed ampio movimento, nel tentativo di seguire contemporaneamente sia le operazioni militari, svolte su di un vasto territorio tra le coste meridionali del Mar Baltico, Russia Bianca, Ucraina e odierna Polonia, sia gli affari di Stato, che lo

<sup>1</sup> I.A. Krylov, *Favole del Krilov, imitate in versi italiani da vari chiarissimi autori. Alcune delle quali rivedute e corrette dagli autori medesimi e preceduta da una prefazione italiana di F. Salfi*, Tipografia Baduel, Perugia 1827, N.º LVIII, pp. 175-176.

obbligarono a periodici rientri a Mosca. Inoltre v'erano da mantenere le conquiste sulle coste del mar Nero, attorno alla città di Azòv, e da proseguire la costruzione di una flotta nei cantieri navali di Voronéz e Taganròg.

Questi spostamenti non furono registrati in giornali di viaggio come durante le ambasciate, per cui è difficile riuscire a valutare l'importanza che certi luoghi visitati in questo periodo ebbero per Pietro il Grande. Certamente si deve rilevare che egli, benché nel contesto di una campagna militare, si recò in importanti città della Russia, della Russia Bianca e dell'Europa Orientale. Nell'agosto del 1704 Pietro entrò a Narva a capo dell'esercito russo, mentre nel giugno dell'anno successivo passò per le città russe di Smolénsk e Pòlock per giungere a Vilna all'inizio di luglio.<sup>2</sup> A Vilna e nella vicina Grodno Pietro il Grande soggiornò anche a lungo durante questi anni: a Grodno si trovò durante tutto l'autunno del 1705,<sup>3</sup> a Vilna nel settembre del 1707 ed infine passò ancora per entrambe verso la fine di gennaio del 1708.<sup>4</sup> Sebbene impegnato nelle operazioni belliche Pietro dovette comunque conoscere bene queste città.

La situazione cambiò con la vittoria di Poltava, il 27 giugno 1709, dopo la quale Pietro si spinse gradualmente verso il centro dell'Europa. Immediatamente dopo questo decisivo successo sull'esercito svedese lo zar si recò a Kiev, dove si trattenne tra la fine di luglio e l'agosto,<sup>5</sup> quindi si spostò a Toruń, dove si incontrò con il re di Polonia Augusto II per redigere un nuovo trattato di alleanza, ed infine a Varsavia, dove alla fine di settembre scrisse a Caterina.<sup>6</sup> Nei primi anni '10 del secolo XVIII le operazioni belliche si spostarono sul mar Baltico e così Pietro, oltre che soggiornare nel suo "paradiso", poté recarsi più volte nelle città di Riga e Reval.<sup>7</sup>

Nell'estate del 1711 Pietro il Grande si spostò lungo le rive del fiume Prut, per una nuova campagna militare contro la Turchia. Da un punto di vista militare la spedizione fu un disastro per i russi, che in seguito a quella sconfitta persero Azòv e lo sbocco sul mar Nero, ma una volta abbandonato il campo di battaglia Pietro poté spingersi sino in Sassonia. Verso la fine di agosto 1711 Pietro fu per un paio di giorni ancora a Varsavia, quindi via Toruń proseguì per Poznań e il 9 settembre giunse infine a Dresda, dove si fermò per tre giorni. Il motivo di questo viaggio erano le cure termali nella vicina cittadina di Karlsbad, dove lo zar si trattene per il resto di settembre. Al ritorno Pietro soggiornò ancora a Dresda per una settimana, durante la quale visitò il laboratorio dell'orafo di corte Johann M. Dinglinger e si trattenne per molto tempo in compagnia del matematico e meccanico Andreas Gärtner.<sup>8</sup> Infine il 13 di ottobre si celebrarono nel palazzo della regina di Polonia a Toruń le nozze dello *zarevič* Aleksėj con la principessa Carlotta del Wolfenbüttel, occasione in cui lo zar fece per la prima volta conoscenza con Gottfried Wilhelm Leibniz.<sup>9</sup>

L'anno seguente, per dirigere una nuova campagna militare contro gli svedesi questa volta in Pomerania, Pietro fu nuovamente in Europa. Per tutto giugno e luglio 1712 lo zar cercò di coordinare i reggimenti del suo esercito con quelli messi a disposizione dal suo alleato, il re di Danimarca. In quei mesi, che Pietro passò tra Stettino, allora sotto assedio, e Mitau, odierna Jelgava, lo zar si recò sino a Schleswig, città dell'omonima regione, per conferire con Federico IV re di Danimarca. I due sovrani furono ricevuti dal duca Cristiano Augusto, amministratore

<sup>2</sup> L. Hughes, *Pietro il Grande*, Einaudi, Torino 2003 (ed. orig. *Peter the Great*, 2002), p. 90.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> E. Schuyler, *Peter the Great, Emperor of Russia: a study of historical biography*, voll. 2, New York 1884, vol. II, pp. 82-83.

<sup>5</sup> Hughes 2003, p. 108; H. Troyat, *Pietro il Grande*, Milano 1981, p. 152-154.

<sup>6</sup> Schuyler 1884, vol. II, pp. 124-127.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 168-170.

<sup>8</sup> D. Baur, P. Plaßmeyer, *Physicalische Apparate und mechanische Spielereien – Peters I. Besuche in Dresden, in der kurfürstlichen Kunstkamera und in den Werkstätten*, in *Palast des Wissens: die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen [Il palazzo del sapere: la kunst- e wunderkammer dello zar Pietro il Grande]*, a cura di B. Buberl, Catalogo della mostra, Dortmund e Gotha, 8 gennaio – 21 aprile, 2003, Hirmer, München 2003, pp. 107-111.

<sup>9</sup> Hughes 2003, p. 123; Troyat 1981, p. 372; R.K. Massie, *Pietro il Grande*, Milano 1985, pp. 475-477; P. Bushkovitch, *Pietro il Grande. Lotta per il potere (1671-1725)*, Salerno Editrice, Roma 2003, p. 264.



dell'Holstein-Gottorp, nel castello di Neuwerk, dove Pietro il Grande, tra le curiosità custodite in questa residenza, fu particolarmente colpito da un grande globo costruito sotto la direzione di Adam Olearius. Nei giorni successivi l'incontro, lo zar scrisse per ben tre volte a Ménsikov perché questi cercasse in qualche modo di ottenere il globo e di spedirlo con ogni cautela a Pietroburgo.<sup>10</sup> Il globo di Gottorp, così chiamato per via della sua provenienza, diverrà un pezzo centrale, non solo in senso figurato, della Kunstkamera e le sue grandi dimensioni procureranno non pochi problemi agli architetti che lavorarono sul cantiere.

Una volta sistemate le faccende militari, Pietro il Grande si diresse ancora una volta verso Karlsbad per sottoporsi a nuove cure termali. Sulla strada egli si fermò prima a Wittenberg, dove volle far visita alla tomba e alla casa di Martin Lutero, poi a Berlino, dove giunse verso la fine di settembre. Qui fu ricevuto dal re di Prussia Federico I nella sua stanza da letto nel Castello di Berlino, nei cui appartamenti però lo zar si rifiutò di alloggiare. A Berlino Pietro visitò anche l'arsenale e, l'ultimo giorno, fece i suoi saluti al re nella residenza di campagna di Sansouci a Potsdam. A Karlsbad lo zar e Leibniz si incontrarono per la seconda volta ed ebbero modo di discutere dei piani del filosofo per lo sviluppo delle scienze e della arti in Russia. Accompagnato da Leibniz, Pietro ritornò, per la terza volta a Dresda, città in cui lo zar si fermò per una settimana. Durante questo periodo egli volle assolutamente stabilirsi in casa dell'orafo Dinglinger, conosciuto l'anno precedente, ma non vi sono altre testimonianze sul suo soggiorno.<sup>11</sup> Non è improbabile però che, dato il suo particolare amore per la *kunstammer* dalle volte verdi, Pietro il Grande si sia recato anche stavolta a visitare le collezioni degli elettori di Sassonia.

Sulla strada del ritorno Pietro il Grande fece tappa ad Hannover e a Wolfenbüttel, dove ebbe l'occasione di incontrare l'anziano duca Anton Ulrich, protettore di Leibniz, nel castello di Salzdhal. Qui, stando alle cronache, lo zar fu molto colpito dalla galleria del castello e da un'opera lirica cui assistette. Avendo appreso della morte del re Federico I di Prussia, Pietro ritenne fosse buona cosa fare immediata visita al suo erede, Federico Guglielmo I, che lo ricevette nella residenza di campagna di Schönhausen. Fu da qui che lo zar scrisse a Ménsikov che presso la corte del nuovo re si trovavano molti artigiani in cerca di lavoro e quindi, appena ne avesse avuto tempo, di mandare Jacob Bruce a Berlino per ingaggiare "mastri artigiani e artisti, che sono necessari per noi, specialmente architetti, falegnami, fabbri e altri".<sup>12</sup> Fu probabilmente in quest'occasione che fu ingaggiato Andreas Schlüter, scultore e architetto che, nonostante la breve permanenza a Pietroburgo, lasciò un segno profondo nello stile dei primi edifici della nuova capitale.

Non è noto se Pietro il Grande, durante i primi dieci anni della Guerra del Nord e nei viaggi in Polonia e negli stati germanici del 1711 e 1712, effettuò degli acquisti per le sue collezioni. L'unica acquisizione documentata rimane quella del globo di Gottorp, peraltro non unanimemente riportata dagli storici, dato che vi sono almeno tre ipotesi su come il globo sia stato prima visto e poi ottenuto da Pietro il Grande.<sup>13</sup>

### 3.1. La preparazione della Kunstkamera programma e collezioni

I più importanti acquisti per le collezioni della Kunstkamera furono effettuati durante il viaggio del 1716-17, non nell'Europa Centrale, dove Pietro il Grande si recò più volte negli anni precedenti, ma principalmente sul mercato olandese e fiammingo. In seguito completare ulteriormente le collezioni e per ingaggiare studiosi e scienziati per una futura Accademia delle scienze di Pietroburgo, fu inviato in Europa nel 1721 il bibliotecario dello zar, Johann Daniel Schumacher.

<sup>10</sup> Schuyler 1884, vol. II, pp. 234-235.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 228-232.

<sup>12</sup> *Ivi*, vol. II, pp. 236-237.

<sup>13</sup> E.P. Karpeev, *Bol'soj Gottorpskij globus [Il grande Globo di Gottorp]*, MAE RAN, San Pietroburgo 2000, pp. 29-30.

Durante i viaggi sopra descritti però, Pietro il Grande ebbe modo di riflettere su quanto propostogli da Gottfried W. Leibniz nei due incontri che furono organizzati. Leibniz, per diversi motivi che verranno analizzati nel capitolo a seguire, fu fortemente attratto dalla Russia e pure dalla personalità dello zar, cosicché egli elaborò un vasto progetto per lo sviluppo delle arti e delle scienze in questo paese. Dal canto suo, Pietro era assai interessato nella questione perché, come diversi sovrani europei suoi contemporanei e non, aveva compreso quali utili ricadute sullo Stato avrebbe potuto avere il lavoro di una squadra di uomini di scienza adeguatamente finanziati e posti al suo servizio. Nacque così una fruttuosa collaborazione tra lo zar ed il filosofo tedesco che, anche grazie ad un terzo incontro avvenuto nel 1716, portò all'attuazione di un ampio programma educativo e scientifico di cui la Kunstkamera non fu che un singolo tassello.

### 3.1.1. Gottfried Wilhelm Leibniz e il progetto di diffusione delle arti e delle scienze in Russia

L'amélioration des arts et des sciences dans un grand royaume comporte: 1° l'acquisition de ce qui est capable d'y concourir; 2° l'instruction des gens dans les sciences connues; 3° la découverte de nouvelles connoissances.

GOTTFRIED W. LEIBNIZ<sup>14</sup>

Pietro il Grande incontrò Leibniz personalmente per ben tre volte: a Toruń il 13 ottobre 1711, a Karlsbad l'anno seguente e a Bad Pyrmont nel giugno del 1716<sup>15</sup>. Tra i due si possono contare anche una mezza dozzina di lettere che Leibniz scrisse a Pietro in tedesco ed una sola risposta dello zar. Di notevole importanza è anche una nota del filosofo, probabilmente indirizzata al principe Kuràkin, sulla diffusione della scienza in Russia<sup>16</sup>. Nel 1711, dopo il primo incontro a Toruń, Leibniz venne assunto al servizio della Russia: fu incaricato da Pietro il Grande di redigere un piano di riforme, svolse affari diplomatici presso la corte asburgica a Vienna e in generale ebbe la funzione di consigliere in diversi campi tra cui quello scientifico.

La questione del rapporto tra lo zar ed il grande filosofo ebbe una notevole fortuna critica nella seconda metà dell'Ottocento, quando alcuni studi russi di Pëtr Pekarskij<sup>17</sup> e le ricerche archivistiche effettuate fra le carte di Leibniz nella biblioteca di Hannover e negli archivi russi da Wladimir Guerrier [V. Ger'e]<sup>18</sup> portarono all'attenzione alcune delle tematiche affrontate nella

<sup>14</sup> Leibniz et les academies, Leibniz et Pierre le Grand, in G. W. Leibniz, *Ouvres de Leibniz*, a cura di Foucher de Careil, vol. VII, Didot, Parigi 1875, p. 569.

<sup>15</sup> Ju.Ch. Kopelevič, *Osnovanie Peterburgskoj Akademii nauk [La fondazione dell'Accademia delle scienze di Pietroburgo]*, in *Akademičeskaja nauka v Peterburge v XVIII-XX vekach. Istoričeskie očerki [La scienza accademica a Pietroburgo nei secoli XVIII-XX. Saggi storici]*, a cura di Ž.I. Alfërov, San Pietroburgo 2003, p. 33, 53 n. 1. La letteratura occidentale raramente menziona tutti questi incontri ma si limita al primo, per esempio R.K. Massie, *Pietro il Grande*, Milano 1985, pp. 476-77. Il più soddisfacente resoconto di questi incontri si trova in E. Schuyler, *Peter the Great: emperor of Russia. A study of historical biography*, Charles Scribner's sons, New York 1884, vol. II, pp. 216-17, 229-30, 290-92.

<sup>16</sup> Tutte le lettere di Leibniz riguardo alla Russia sono pubblicate in lingua originale in *Sbornik pisem i materialov Lejbnica odnosjaščichsja k Rossii i Petru Velikomu*, a cura di V.I. Ger'e [Guerrier], San Pietroburgo 1873. (versione francese: *Recueil de lettres et de mémoires relatifs à la Russie et à Pierre le Grand*, éd. W. Guerrier, Saint-Petersbourg 1873; versione tedesca *Leibniz in seinen Beziehungen zu Russland und Peter dem Grossen*, a cura di W. Guerrier, San Pietroburgo-Lipsia 1873). Le lettere di Leibniz a Pietro il Grande, assieme ad altre fra le più significative indirizzate ad altri corrispondenti, sono state pubblicate anche in traduzione francese in Foucher de Careil 1875, vol. VII, pp. 404-580.

<sup>17</sup> P.P. Pekarskij, *Nauka i literatura pri Petre Velikom: issledovanie [Scienza e letteratura all'epoca di Pietro il Grande]*, 2 voll., San Pietroburgo 1862 (riedizione Cambridge-Lipsia 1972); P.P. Pekarskij, *Istorija Imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge [Storia dell'Accademia Imperiale delle scienze a Pietroburgo]*, 2 voll., San Pietroburgo 1970-73.

<sup>18</sup> V.I. Ger'e [W.I. Guerrier], *Otnošenie Lejbnica k Rossii i Petru Velikomu po neizdannym bumaga v Gannoverskoj Biblioteke [I rapporti di Leibniz con la Russia e Pietro il Grande secondo le carte inedite nella Biblioteca di Hannover]*, in *Lejbnic i ego vek [Leibniz e il suo secolo]*, San Pietroburgo 1871; Guerrier 1873.



corrispondenza. Il fermento verso questo tema è testimoniato anche dalla comparsa, nel medesimo periodo, di un dialogo di pura fantasia dal titolo *Pietro il Grande, Ménšikov e Leibniz. Il dialogo avvenuto a Toruń nel 1711*, edito a Berlino in lingua russa.<sup>19</sup> Purtroppo a tali precoci studi non è seguito un interesse costante per la questione, in generale sottostimata dagli studiosi di Leibniz e quasi ignorata dagli storici russi e sovietici. A tutt'oggi i saggi sull'argomento<sup>20</sup> sono assai esigui tanto che anche le più recenti monografie su Pietro il Grande liquidano spesso la questione in poche parole.

Da una prima analisi delle lettere e dei memoriali di Leibniz riguardanti la Russia e dallo studio dei testi critici, sia ottocenteschi che contemporanei, si è invece profilata la possibilità di una considerevole influenza esercitata dal filosofo tedesco su Pietro il Grande. Per la creazione del nuovo sistema di governo collegiale, ad esempio, furono consultati dapprima lo statuto danese, poi quelli austriaco, prussiano e britannico; infine furono decisivi due *memorandum*,<sup>21</sup> il primo solitamente attribuito a Leibniz<sup>22</sup>, esponente le teorie del cameralismo tedesco, il secondo del consulente straniero Heinrich Fick, che delineò un sistema assai simile a quello svedese. Infine fu quest'ultimo a prevalere<sup>23</sup>, tanto che in un *ukaz* del 1718 si dichiarava che: "Tutti i punti che sono inopportuni nello statuto svedese o incompatibili con la situazione di questo paese devono essere inclusi solo se idonei".<sup>24</sup> In ogni caso il *memorandum* di Leibniz non fu completamente ignorato, bensì ispirò idealmente la creazione di questa macchina governativa il cui funzionamento sarebbe stato perfetto e armonico, ed i cui elementi – i *kollegii* – dovevano funzionare come gli ingranaggi di un orologio, secondo una metafora dello stesso Pietro. In esso si legge: "Dio, come Dio ordinatore, governa tutto saggiamente e in maniera ordinata con mano invisibile. Gli dei di questo mondo, o le sembianze assunte dal potere di Dio (pensa ai monarchi assoluti) devono stabilire le loro forme di governo in accordo con questo ordine se desiderano gustare i dolci frutti di uno Stato fiorente con i propri sforzi".<sup>25</sup>

L'interesse di Leibniz per la Russia risale a qualche tempo prima l'incontro con Pietro il Grande. Già durante la Grande Ambasceria del 1697-98 il filosofo aveva cercato di procurarsi informazioni sullo zar tramite vari corrispondenti, tra cui Sofia Carlotta del Wolfenbüttel,<sup>26</sup> probabilmente con lo scopo di ottenere un incontro privato; e già in vista di ciò aveva preparato una nota – scritta in francese e non in tedesco come le future missive indirizzate alla corte russa e quindi probabilmente destinata a Lefort, con cui era al tempo in corrispondenza. In essa sono fin da allora chiari i momenti chiave del grande progetto di sviluppo della Russia come una nazione moderna:

<sup>19</sup> *Petr Velikij, Menšikov i Lejbniz. Razgovor byvsij v Torgau*, Berlino 1861.

<sup>20</sup> Oltre a E. Benz, *Lief. 2: Leibniz und Peter der Grosse: der Beitrag Leibnizens zur russischen Kultur-, Religions- und Wirtschaftspolitik seiner Zeit*, in *Leibniz: zu seinen 300. Geburtstag, 1649-1946*, Walter de Gruyter, Berlin 1946-52, si segnala G. V. Lejbniz i Rossija [G. W. Leibniz e la Russia], a cura di N.P. Kopaneva, C.B. Kopeneva, San Pietroburgo 1998; e V.A. Kurennoj, *Lejbniz i Petrovskie reformy [Leibniz e le riforme petrine]*, in "Otečesvennye zapiski", 2004, n. 2, che in gran parte si rifà agli studi di Guerrier. Approfondisce alcuni aspetti dell'influenza di Leibniz nel programma di riforme nel campo dell'educazione M.D. Gordin, *The importation of being earnest. The early St. Petersburg Academy of Sciences*, in "Isis", vol. 91, N.º 1 (mar. 2000), pp. 1-31. Si è infine interessato all'argomento recentemente H. Bredekamp, *Leibniz' Idee eines "Theaters der Natur un der Kunst" für Russland*, in *Palast des Wissens: die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Größten [Il palazzo del sapere: la kunst- e wunderkammer dello zar Pietro il Grande]*, a cura di B. Buberl, Catalogo della mostra, Dortmund e Gotha, 8 gennaio – 21 aprile, 2003, Hirmer, München 2003, vol. II, pp. 116-122; Id., *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Akademie Verlag, Berlino 2004, pp. 179-189.

<sup>21</sup> Entrambi pubblicati in *Zakonadatel'nye akty Petra I [Gli atti legislativi di Pietro I]*, a cura di N.A. Voskresenskij, Mosca-Leningrado 1945, NN. 330, 331, pp. 269-275.

<sup>22</sup> Il *memorandum* attribuito a Leibniz è pubblicato anche in Ger'e 1873, N.º 244, pp. 364-370; ed è discusso dallo stesso in Ger'e 1871, pp. 194-196.

<sup>23</sup> J. Cracraft, *The petrine revolution in russian culture*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londra 2004, pp. 159-165; L. Hughes, *Russia in the age of Peter the Great*, Yale University Press, New Heaven-Londra 1998, pp. 107-108.

<sup>24</sup> Hughes 2003, pp. 149-150.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>26</sup> Guerrier 1873, NN. 8, 11, 25.

Ainsi voicy quelques Articles qui comprennent tout ce qu'il y à faire [sic].

1. Former un établissement général pour les sciences et les arts.
2. Attirer des étrangers capables.
3. Faire venir des choses étrangères qui le méritent.
4. Faire voyager les sujets avec les précautions convenables.
5. Instruire les peuples chez eux.
6. Dresser des relations exactes du pays pour connoistre ses besoins.
7. Suppléer à ce qui lui manque.<sup>27</sup>

Di seguito Leibniz analizzava singolarmente ciascuno di questi punti.

Quali incarichi Pietro diede a Leibniz durante i loro incontri, o di quali argomenti discussero i due, non è cosa facile da ricostruire. Assai sporadici e piuttosto generici sono i riferimenti nella corrispondenza di Leibniz, per esempio in una lettera indirizzata a Pietro recapitata a Pietroburgo il 10 novembre 1713 egli scrive: “Votre Majesté Czarienne a paru manifester le gracieux désir de me voir concourir selon mes forces à l'élaboration de commentaires sur les meilleures lois en vigueur dans son vaste empire, comme aussi à la prospérité des arts et des sciences”<sup>28</sup>. In effetti la carica conferita a Leibniz fu quella di Consigliere di Giustizia e la comparazione tra le diverse leggi su di un medesimo argomento vigenti nei vari stati europei, al fine di trarne il meglio per la legislazione russa, fu un metodo che divenne prassi per le riforme petrine. Ma i riferimenti di questo tipo sono talmente esigui che non consentono di farsi un'idea circa gli argomenti discussi dai due.

A partire dal 1712, dopo l'incontro con Pietro a Karlsbad e la nomina di Leibniz a Consigliere di Giustizia, venne assegnato al filosofo un conseguente stipendio annuo<sup>29</sup> – che, tuttavia, nonostante i ripetuti solleciti di Leibniz, a eccezione dell'anticipo di metà anno pagatogli al termine di quell'incontro, non gli fu mai corrisposto. A partire da allora, giudicando dai suoi appunti, note, memorie, e dalla corrispondenza, egli si adoperò principalmente in tre direzioni: legislativa, diplomatica e scientifica.

Al primo ambito, quello legislativo, possiamo ascrivere la già menzionata redazione di una raccolta delle migliori leggi dei vari paesi europei, così come pure il *memorandum* sui collegi. La conduzione di alcune missioni diplomatiche presso le corti tedesche ed asburgica fu finalizzata da un lato alla stipulazione di un'alleanza tra Russia ed Austria, dall'altro all'organizzazione di una nuova alleanza antifrancese che coinvolgesse l'Europa Centrale, la Russia e l'Inghilterra; rientrarono in questi piani anche i tentativi di pianificazione di un nuovo matrimonio per lo *zarevič* Aleksěj. Infine si devono annoverare i numerosi progetti scientifici, spesso non troppo legati tra loro ma in generale orientati al trapianto ed allo sviluppo delle scienze e delle arti in Russia, tra questi: la fondazione di un'accademia delle scienze, o collegio superiore, l'organizzazione di spedizioni di esplorazione in Siberia e di un eventuale collegamento tra Asia ed America, le osservazioni dello scostamento dell'ago magnetico nell'immenso territorio dell'Impero, gli studi linguistici sui popoli della Siberia, l'instaurazione di rapporti culturali e scientifici con la Cina – la Russia, con grande vantaggio sarebbe potuta divenire, secondo Leibniz, il tramite tra l'Europa e la Cina. A tutto ciò, per completezza, andrebbero aggiunti alcuni progetti esulanti dai tre ambiti summenzionati come il tentativo di un'unione tra le differenti confessioni cristiane.

Tuttavia, secondo una nota presa da Leibniz dopo il primo incontro con lo zar a Toruń nel 1711, “C'est un des projets les plus chers au Czar que de faire fleurir les sciences dans son grand empire”<sup>30</sup>. E così in effetti fu.

Questo progetto fu anche, fra gli incarichi su elencati, decisamente il più complesso e impegnativo. Esso comprese diversi campi del sapere, dalle scienze stesse all'educazione e all'istruzione fino a questioni puramente istituzionali:

<sup>27</sup> *Ivi*, N° 13, p. 16.

<sup>28</sup> Foucher de Careil 1875, vol. VII, p. 556.

<sup>29</sup> Guerrier 1871, pp. 154-160.

<sup>30</sup> Foucher de Careil 1875, vol. VII, p. 489.



Pour exécuter tous ces importants desseins, il faudrati d'abord transporter à Moscou toutes les institutions que nous avons en Europe;  
 Puis, que S. M. attirât à elle des hommes actifs et capables de toutes les professions.  
 En troisième lieu, elle ferait bien instruire ses sujets.  
 En quatrième lieu, elle créerait d'autres établissements utiles dans le but de faire le bien.<sup>31</sup>

Leibniz dovette quindi stilare un elenco di strutture e istituzioni utili allo scopo, entro le quali rientrarono le biblioteche, i gabinetti d'arte e della natura o *kunstkammer*, i laboratori per gli esperimenti scientifici e pure le società o accademie; quindi adoperarsi, dato che in Russia non c'erano persone abili nelle scienze e nelle arti, prima a elaborare un sistema per richiamare professionisti dall'Europa a stabilirsi liberamente in Russia in modo tale che, e siamo al terzo punto, questi avessero potuto insegnare ai russi tali materie; infine, per "faire marcher les choses, il serait nécessaire que S. M. fondât un collège supérieur, qui ne dépendrait de personne autre que d'elle-même, et dont l'objet serait de faire exécuter les choses mentionnées ci-dessus [...]"<sup>32</sup>.

Leibniz mise innanzitutto in guardia Pietro sulla difficoltà a stabilire le arti e le scienze in un paese talmente vasto e arretrato come la Russia; la loro introduzione avrebbe dovuto essere forzata, soprattutto se lo zar avesse voluto vedere coi suoi occhi i risultati. Fra le cose necessarie a quest'impresa il filosofo elencava: edifici, giardino, biblioteca, osservatorio, laboratorio, strumenti, libri, medaglie, antichità e altro ancora. Degli studiosi chiamati dall'estero, alcuni avrebbero dovuto risiedere stabilmente in Russia mentre altri potevano rimanere oltre confine. Necessario era anche un progetto dettagliato e uno statuto per la nuova istituzione scientifica: l'Accademia<sup>33</sup>. Se a ciò si vogliono aggiungere i consigli sulle osservazioni delle variazioni magnetiche, sulle esplorazioni geografiche e in particolare sull'esistenza o meno del collegamento tra l'Asia e l'America, sull'instaurazione di rapporti commerciali ma anche culturali ed artistici con la Cina, sulla raccolta dei testi greci antichi della Chiesa, sulla redazione di un dizionario delle lingue dei popoli della Russia<sup>34</sup>, si evince presto che Pietro mise in atto praticamente quasi tutte queste misure propostegli dal filosofo. In taluni casi, come per i collegi, egli si riservò la possibilità di cercare un miglioramento delle proposte fatte a suo tempo da Leibniz, mentre in tal'altri esegui pedissequamente quanto consigliatogli dal tedesco.

Sarà nel contesto delle misure da attuarsi per l'introduzione e lo sviluppo delle scienze e delle arti in Russia, che Leibniz elaborò quei consigli e quelle disposizioni prese in considerazione da Pietro il Grande nel momento in cui si accinse a disporre i progetti e la costruzione della *Kunstkamera*, l'edificio che avrebbe rappresentato il volto scientifico della nuova Russia. Le strutture su elencate vennero poste da Leibniz sotto la gestione del Collegio Superiore, divenuto nelle lettere e nelle note più tarde l'Accademia delle Scienze.

In realtà i due organi, il Collegio superiore e l'Accademia delle scienze, non furono perfettamente coincidenti. Al Collegio Superiore, chiamato talvolta anche "Accademia", "collegio speciale" o "collegio delle scienze", avrebbero dovuto spettare i compiti politici e gestionali di un complesso di istituzioni minori il cui funzionamento congiunto avrebbe permesso l'introduzione e lo sviluppo delle scienze e delle arti in Russia. Fra queste ci sarebbe anche stato il nuovo sistema educativo articolato, stando ad una memoria di Leibniz del 1716,<sup>35</sup> in tre livelli d'istruzione: la scuola per i più giovani, l'università per l'istruzione superiore e l'accademia propriamente detta quale organo di studio e ricerca. L'Accademia delle Scienze di Pietroburgo, istituita da un *ukaz* personale di Pietro il Grande nel 1724, avrebbe dovuto essere, negli intenti del suo statuto – il

<sup>31</sup> *Memoria per S.M. lo Zar sullo stabilimento di una società delle scienze in Russia*, s.d., in Foucher de Careil 1875, p. 410.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 410-413.

<sup>33</sup> Pekarskij 1862, pp. 25-26.

<sup>34</sup> Pekarskij 1862, pp. 30-31.

<sup>35</sup> Guerrier 1871, pp. 190-194; Guerrier 1873, N.° 240, pp. 348-359; *Oeuvres de Leibniz*, vol. VII, pp. 567-598. Si veda anche D. Meijers [Meijers], *Lejbnic kak organizator nauki i iskusstva [Leibniz come organizzatore della scienza e dell'arte]*, in G.V. *Lejbnic i Rossija [G.W. Leibniz e la Russia]*, a cura di N.P. Kopaneva, S.B. Koreneva, Evropejskij Dom, San Pietroburgo 1998, pp. 6-14.

cosiddetto *proekt* [проэкт] –, un’istituzione del primo e del secondo tipo fusi assieme. Vale a dire che avrebbero funzionato sia da “Collegio Superiore”, controllando le numerose istituzioni sotto le sue competenze, sia da accademia propriamente detta, pianificando la ricerca scientifica e quanto ad essa correlato.

Si cercherà qui di chiarire l’apporto fondamentale di Leibniz a questo progetto e, in seguito, la posizione e il ruolo che la Kunstkamera e le sue collezioni assunsero nel piano; cercando di dimostrare quanto la subordinazione di queste ultime all’Accademia delle Scienze, sancita già nel 1724 all’interno del *proekt*, non fu che un’inevitabile conseguenza.

Formalmente l’Accademia delle Scienze di San Pietroburgo nacque il 28 gennaio del 1724 quando il testo del suo statuto, scritto con ogni probabilità da Lavrentij L. Blumentrost ma corretto personalmente da Pietro il Grande il giorno 22, venne approvato dal Senato. Tale testo, solitamente chiamato dagli storici *proekt*, è stato più volte pubblicato ed assai studiato;<sup>36</sup> esso costituisce quindi la più diretta testimonianza della forma e delle funzioni che lo zar volle assegnare alla nuova istituzione che, già dall’anno successivo, ricevette in gestione l’intera Kunstkamera con le sue collezioni. Per determinare la possibile influenza esercitata da Leibniz sull’istituzione dell’Accademia delle Scienze di Pietroburgo si dovrà quindi partire proprio dal *proekt*.

Nei giorni del gennaio 1724 i collaboratori e lo stesso Pietro il Grande dovettero affacciarsi parecchio per stendere il regolamento generale dell’Accademia, approvato poi dal Senato il 28 dello stesso mese. Sono infatti molte le carte, le note e gli appunti risalenti a questo periodo, redatti dallo zar e da altre mani, rintracciati negli archivi russi. L’idea di istituire un’Accademia in Russia sul modello delle istituzioni scientifiche europee, come testimoniano le missive leibniziane, dovette però risalire a molto tempo prima; tuttavia, oltre ad una nota dell’11 giugno 1718 – periodo della posa della prima pietra della Kunstkamera – in cui Pietro appose di suo pugno su di un *ukaz* l’annotazione “fare l’accademia”,<sup>37</sup> i primi sforzi concreti mossi verso questo obiettivo sono da attestarsi alla seconda metà del 1722.

Nel settembre di quell’anno, Schumacher fece ritorno a Pietroburgo dal suo viaggio in Europa che, come si vedrà di seguito più nel dettaglio, ebbe lo scopo di reperire personale e materiale per la futura accademia. Allora Pietro il Grande si trovava sul mar Caspio, alle prese con una campagna militare contro la Persia, ma nonostante ciò, venendo a sapere del rientro di Schumacher, il 22 ottobre del 1722 da Astrachan’ emanò un *ukaz* per sollecitare la costruzione della Kunstkamera – all’epoca quasi completata nelle sue strutture ma le cui rifiniture ancora si dovevano intraprendere – affinché l’anno seguente fosse pronta.<sup>38</sup> Una volta di ritorno, non prima dell’inizio del 1723, Pietro, dopo aver certamente letto il rapporto di viaggio di Schumacher<sup>39</sup> per poter comprendere la situazione, cominciò ad adoperarsi per l’istituzione di un’Accademia.

A dirci come andarono le cose è lo stesso Schumacher nella sua *Žitija*, i ricordi della sua vita:

All’arrivo di sua altezza a San Pietroburgo, sottoposi a sua altezza un dettagliato rapporto circa il mio viaggio. E dopo l’esame di esso sua altezza ordinò al sig. Blumentrost di dargli l’elenco a proposito di quelle persone studiose, le quali, secondo il suo pensiero, sono necessarie alla realizzazione delle intenzioni assunte da sua altezza. Egli sottopose a sua altezza cinque persone, e in particolare: una per l’astronomia, una per la geografia, una per l’anatomia, una per la botanica e la storia naturale e una per la chimica. Sua altezza, ragionando a proposito di questo numero, chiese al sig. Blumentrost: quante persone

<sup>36</sup> Il testo originale, con le correzioni autografe di Pietro il Grande, si trova all’RGIA, f. 1329, 1724, op. 1, d. 26, ll. 89-100. Due delle più vecchie pubblicazioni – *PSZ*, vol. VII, San Pietroburgo 1830, N.º 4443; *Materialy*, vol. I, San Pietroburgo 1885, pp. 14-22 – contengono diverse imprecisioni individuate per la prima volta da Lappo-Danilevskij nel 1914. Per un confronto tra l’originale e le due pubblicazioni si veda A.S. Lappo-Danilevskij, *Petr Velikij osnovatel’ Imperatorskoj Akademii Nauk v S. Peterburge*, San Pietroburgo 1914; A.I. Andreev, *Osnovanie Akademii nauk v Peterburge*, in *Petr Velikij: sbornik statej*, a cura di A.I. Andreev, Izdatel’stvo AV SSSR, Mosca-Leningrado 1947, pp. 311-313. La più recente – comunque sovietica – edizione del *proekt* si trova in *Ustav Akademii nauk SSSR. 1724-1974*, Mosca 1974, pp. 31-39.

<sup>37</sup> Andreev 1947a, p. 289.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 303-304.

<sup>39</sup> Il rapporto (*doklad*) di Schumacher è stato pubblicato in Pekarskij 1862, vol. I, pp. 533-558.



ancora sono necessarie per l'istituzione dell'accademia delle scienze? E come egli dichiarò che servono solamente rispetto a prima ancora quattro o cinque persone, allora sua altezza gli ordinò di scrivere circa quel progetto, il quale anche fu approvato da sua altezza nell'anno 1724. Questo è l'originale inizio dell'Accademia di San Pietroburgo.<sup>40</sup>

Come già detto, quanto raccontato da Schumacher dovette accadere all'inizio del 1723, non appena Pietro il Grande fu di ritorno dalla campagna di Persia. Per un anno circa sembrò non se ne facesse nulla fino a che il 13 gennaio 1724 venne registrata una nota per l'assegnazione di un reddito annuo all'Accademia. Tra il giorno 13 ed il 22, poi, sono registrate una gran quantità di lettere e progetti, alcune riferibili direttamente a Pietro il Grande, altri ai suoi soliti collaboratori, come lo stesso Schumacher, oppure ad altri personaggi ancora, è il caso di P.A. Kurbàtov, figlio di un omonimo funzionario.<sup>41</sup> Tutte queste carte furono evidentemente elaborate nel corso del 1723 e vennero quindi raccolte nel gennaio dell'anno seguente per essere utilizzate nella stesura del regolamento generale dell'Accademia, il cosiddetto *proekt*.

Non è possibile stabilire con certezza se gli autori di questi progetti, concorrenti alla stesura del *proekt* finale, avessero a disposizione le missive e le memorie di Leibniz, cui ispirarsi per la redazione dei propri progetti di accademie. Certo è che a Pietro il Grande furono consegnate le lettere indirizzategli da Leibniz, tanto che si fecero anche delle traduzioni dal tedesco degli originali. Non v'è motivo di pensare, vist'anche il *modus operandi* utilizzato nella stesura del *proekt* per selezione di diverse proposte – d'altronde tipico della legislazione petrina –, che egli non le abbia messe a disposizione dei suoi collaboratori. Inoltre Pietro non era il solo a ricevere missive dal filosofo tedesco, molti furono i personaggi alla corte russa in contatto con Leibniz. Innanzitutto il *leib-medik* Robert Erskine [*Areskin*], predecessore di Blumentrost nella direzione dell'*Aptekarsij prikaz*; quindi Jacob Bruce, astronomo e scienziato dilettante, impegnato dapprima nell'organizzazione della Scuola di matematiche e di navigazione di Mosca e in seguito direttore del Collegio delle miniere; Henry Ferquharson, insegnante anch'egli alla scuola di Mosca e poi all'Accademia navale di Pietroburgo; i fratelli Lefort; il cancelliere Golòvin e suo figlio; infine il vice-cancelliere Šafirov.<sup>42</sup> Queste personalità si trovarono coinvolte nella questione dell'introduzione e dello sviluppo delle scienze e delle arti in Russia a vario titolo: o per le loro competenze scientifiche oppure per il loro ruolo nell'apparato amministrativo russo. A ciò andrebbero poi ad aggiungersi le numerosissime lettere scambiate da Leibniz con ambasciatori, inviati e agenti russi: con Heinrich van Huyssen, ricoprente vari incarichi in Germania, con l'inviato russo a Vienna Johann C. Ubrich ed i suoi successori il barone Hans C. von Schleiniz e il conte Andréj Matvéev, infine con l'ambasciatore del regno di Hannover a Pietroburgo Friedrich C. Weber.<sup>43</sup> Tutti costoro riferivano periodicamente alla Cancelleria per gli Affari Stranieri, al Gabinetto del sovrano oppure, in taluni casi, pure direttamente allo zar.

Nel 1716, prima della morte, lo stesso Leibniz aveva invitato Pietro il Grande a rivolgersi, per il suo piano di sviluppo scientifico ed educativo, a Chirstian Wolff, professore di matematica e filosofia naturale ad Halle e Marburgo, generalmente considerato uno dei proseguitori del pensiero leibniziano.<sup>44</sup> Su ordine dello zar, Blumentrost intraprese una fitta corrispondenza con Wolff<sup>45</sup> e nel

<sup>40</sup> Andreev 1947b, p. 304.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 306-311.

<sup>42</sup> Guerrier 1873, Arskine [*Areskin*], NN. 194 (195), 243; Bruce, NN. 131 (132), 137 (139), 151, 157, 166, 185, 189; Cancelliere Golovin, NN. 138 (149), 139 (141), 140 (142), 142, 220, 227; Golovin giovane, NN. 181, 195 (196); i Lefort, NN. 12, 13, 15, 21; Šafirov, NN. 215 (216), 221, 238.

<sup>43</sup> Guerrier 1873, Huyssen, NN. 2, 48, 52, 54, 55, 59, 62, 120 (121), 130 (131), 155, 231, 235; Ubrich, NN. 57, 58, 60, 61, 63-71, 74, 75, 77-90, 93-98, 105, 108-110, 112-115, 118 (119), 143, 156; Schleiniz, NN. 146, 149, 150, 152-154, 159-161, 169, 206 (207), 207 (208), 209 (210), 210 (211), 222, 223, 226, 229, 232-234; Matveev, NN. 205 (206), 208 (209), 212 (213); Weber, NN. 224, 225. Si veda anche Bredekamp 2003, pp. 118-119.

<sup>44</sup> La definizione di Wolff come un mero epigone di Leibniz s'è presto rivelata non soddisfacente, tanto che la critica moderna ne ha delineato i tratti di un pensatore autonomo, certo stimolato dal pensiero leibniziano. Si veda M.-T. Liske, *Leibniz, il Mulino*, Bologna 2007, p. 251 (ed. orig. *Gottfried Wilhelm Leibniz*, C.H. Beck, Monaco 2000).

1719 lo invitò ad entrare al servizio della Russia, per prendere parte alla fondazione della nuova accademia. Wolff rifiutò di trasferirsi a Pietroburgo ma divenne un membro corrispondente, aiutando la neonata istituzione a reperire professori nell'ambito tedesco, curando poi l'istruzione di molti promettenti giovani russi durante i loro soggiorni di studio in Germania.<sup>46</sup>

Le vie per le quali le idee espresse da Leibniz nelle sue lettere e memorie poterono quindi penetrare nel *proekt*, oltre che per il tramite di Pietro il Grande oppure attraverso Schumacher e Blumentrost, gli autori materiali del *proekt*, sono, come s'è visto, molteplici. Inoltre, vale la pena di ricordarlo, non esiste un motivo apparente per cui le carte relative a Leibniz debbano essere state scartate all'atto di raccolta, nel gennaio del 1724, delle varie proposte per l'istituzione dell'Accademia delle Scienze. Un confronto serrato tra quanto avanzato da Leibniz e ciò che fu stilato nel *proekt* aiuterà a capire il reale peso del filosofo nella formazione e nell'organizzazione dell'Accademia.

Dopo aver elencato i mezzi utili alla diffusione delle scienze e delle arti, così come sono stati accennati sopra, Leibniz, in una memoria del 1708, richiestagli appositamente da Pietro il Grande,<sup>47</sup> scrive per la prima volta circa un "collegio speciale":

Nous nous sommes assez entretenus jusqu'ici des moyens capables de concourir efficacement à l'établissement des arts et des sciences; il s'agit maintenant de voir à les propager de telle sorte qu'ils prennent de fortes racines dans le grand empire du Czar, et qu'avec le temps il puissent briller du plus vif éclat; aussi est-il indispensable d'avoir une connaissance plus grande des circonstances du pays et des hommes, comme encore on peut dire par avance qu'un collège spécial, dûment autorisé, est indispensable à cette cause. Les écoles supérieures et secondaires, le corps des savants, la librairie, l'imprimerie, les traductions et la censure des livres, les artistes et les ouvriers, comme leurs oeuvre, seraient en quelque sorte sous sa juridiction.<sup>48</sup>

Più lungamente si spenderà Leibniz negli appunti presi dopo l'incontro con Pietro il Grande a Toruń nel 1711 che, evidentemente, aveva riguardato tra gli altri anche questo argomento:

Sa Majesté Czarienne fonde un collège, qui, en son nom, doit avoir la direction des études, arts et sciences dans son empire, et dont peuvent faire partie les différents nations. Ce collège aura sous sa surveillance toutes les écoles, et tous les maître enseignants, tout ce qui concerne la librairie et le commerce du papier, la médecine et la pharmacie, comme aussi les salines et les mines, et enfin les inventions et manufactures, l'introduction de nouvellee culture de végétaux, de nouvelles fabriques, de nouveaux commerces, en un mot, il comprendra un collège *sanitatis*, un collège des mines, tout en veillant aux moyens de subsister, et chaque sujet du Czar doit, sous peine de punition grave, aider le collège par tous les moyens possible en vue du but à atteindre, et ce sera justice.<sup>49</sup>

L'idea di fondere nel "collegio" le scuole con le istituzioni di ricerca, l'università con l'accademia, l'educazione con la scienza è perfettamente conforme al pensiero leibniziano di una Russia *tabula rasa* – "I was going to write to you that since the Tsar wants to debarbarize his country, he will find there, *tabulam rasam* as a new land which one wants to clear, the Muscovites not yet being informed in the matter of science";<sup>50</sup> "Car, considérant que, pour la plus grande partie de son empire, tout ce qui concerne les études est à faire, et qu'on a pour ainsi dire la feuille blanche [...]";<sup>51</sup> La mancanza di una cultura scientifica russa e soprattutto di un sistema educativo atto a formare studiosi e scienziati russi non avrebbe permesso lo sviluppo della nuova accademia che, di conseguenza, si sarebbe dovuta prendere cura in prima persona dell'educazione delle sue future

<sup>45</sup> La corrispondenza è interamente edita in *Briefe von Christian Wolff aus den Jahren 1719-1753. Ein Beitrag zur Geschichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg*, San Pietroburgo 1860.

<sup>46</sup> Cracraft 2004, pp. 243-244.

<sup>47</sup> Bredekamp 2003, pp. 118-119.

<sup>48</sup> *Progetto di una memoria di Leibniz (per lo zar Pietro)*, dicembre 1708, in Foucher de Careil 1875, vol. VII, p. 476.

<sup>49</sup> *Abbozzo redatto da Leibniz durante il suo incontro con lo Zar Pietro a Torgau*, s.d., in *ivi*, pp. 492-493.

<sup>50</sup> *Abbozzo di una lettera di Leibniz ad uno sconosciuto a Wolfenbüttel*, 31 maggio 1697, citato in Gordin 2000, p. 7. Si veda anche Foucher de Careil, vol. VII, p. 419.

<sup>51</sup> *Rapporto*, s.d., in Foucher de Careil, vol. II, p. 512. Si veda anche Bredekamp 2003, p. 117.



leve. Lo stesso Leibniz adottò un simile sistema per l'Accademia delle Scienze di Berlino, dalla quale, secondo alcuni, l'Accademia pietroburchese mutuò il proprio progetto.<sup>52</sup>

Delle difficoltà insite nella situazione russa dovette accorgersene anche Wolff, il quale, al momento in cui venne consultato a proposito della fondazione della nuova accademia, incalzò dichiarando che sarebbe stato più utile per la Russia creare un'università, produttore quegli individui che avrebbero in seguito popolato l'accademia.<sup>53</sup> Le sue proposte vennero ignorate e l'accademia fu strutturata in stretta associazione con le istituzioni educative ed universitarie.

D'altro canto anche Pietro il Grande dovette rendersi conto di questo. Egli ben conosceva le due più importanti accademie scientifiche a quel tempo presenti in Europa. Sebbene non sia ancora chiaro se Pietro, nel 1698 durante la Grande Ambascieria, vide la Royal Society in seduta o semplicemente il suo museo – il *Repository* –,<sup>54</sup> il suo modello, quello cioè di una libera associazione di “gentlemen filosofi naturali” totalmente svincolata dalla Corona Inglese, dovette apparire totalmente inapplicabile in Russia. Più conforme al caso russo poté paventarsi l'Académie Royale des sciences, dove lo zar partecipò ad alcune sedute nel 1717 e di cui venne nominato pure membro. Nonostante la condotta teoretica e matematica dei membri dell'*Académie* fosse vista con un certo sospetto da Pietro, il modello di un'accademia dai potenti mezzi, totalmente o quasi, al servizio dello stato, era certamente appropriata ma non poteva comunque risolvere il problema educativo.<sup>55</sup> Già a partire dai primi passi mossi verso l'organizzazione dell'Accademia, vale a dire a partire dal 1718, il modello propostogli da Leibniz poté apparire a Pietro il più conforme al caso ed alle esigenze russi.

Dopotutto il *proekt* si apre con tale frase: “Lo studio delle arti e delle scienze è di solito affidato a due tipi di istituzione [letteralmente “edificio”, *zdanie*]; il primo tipo si chiama università [*universitet*], il secondo si chiama Accademia [*Akademija*] o società [*socetet*] di scienze e arti”.<sup>56</sup> A questa affermazione seguono, a seconda della pubblicazione, 21 o 28 capoversi<sup>57</sup> – non sempre, a seconda delle versioni, numerati ma ai cui numeri, per comodità, si farà qui riferimento – esplicitanti il sistema progettato.

I punti § 1. e § 2.<sup>58</sup> sono dedicati alla distinzione che intercorre tra l'*Akademija* e l'*Universitet*. Il punto § 4. introduce un ulteriore necessario livello di istruzione inferiore a quello dell'*Universitet*: esso è costituito dal *Gimnazija*, la scuola laica, e dal *Seminarija*, il suo equivalente ecclesiastico. Nei punti § 5. e § 6. ci si spende a descrivere il comportamento che le persone, dagli studenti agli accademici, devono tenere. Quindi dal punto § 7. al punto § 12. è descritta l'*Akademija*: la sua suddivisione in tre classi, matematica, fisica e umanistica, storia e diritto, con ulteriori sottodivisioni (§ 8., § 9.); i compiti del segretario generale e del bibliotecario, le più alte cariche (§ 10.); infine i doveri degli accademici, elencati in 9 articoli (§ 11-17.). Da § 19. a § 22. il *proekt* si dedica all'*Universitet*, suddivisa in quattro facoltà: teologia, affidata al sinodo (§ 20.), Giurisprudenza, Medicina e Filosofia (§ 20-22), sotto le competenze dell'*Akademija*. Gli accademici, si dice nel punto § 22., saranno impegnati a tenere lezioni pubbliche nelle rispettive materie di studio da svolgersi presso l'*Universitet*. Nei punti da § 23. a § 27. si cerca di porre le basi per risolvere alcuni dei futuri problemi che potrebbero lenire all'efficienza della nuova istituzione, assicurando gli aiutanti e gli studenti necessari ad ogni accademico per portare avanti le proprie ricerche, dando il

<sup>52</sup> Gordin 2000, pp. 6-7.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>54</sup> V. Boss, *Newton & Russia: the early influence 1698-1796*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1972, pp. 93-95.

<sup>55</sup> Gordin 2000, pp. 4-5.

<sup>56</sup> *Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj Imperii* [Raccolta completa delle leggi dell'Impero Russo], vol. VII. 1723-1727, San Pietroburgo 1830, N.° 4443, p. 220.

<sup>57</sup> Il *proekt* pubblicato in *PSZ*, vol. VII, N.° 4443, pp. 220-224, è suddiviso in 21 paragrafi numerati; quello a cui si fa qui riferimento è invece suddiviso in 28 paragrafi non numerati, vedi *Ustav Akademii nauk SSSR. 1724-1974*, a cura di T.K. Skrjabin, Nauka, Mosca 1974, pp. 31-39.

<sup>58</sup> Per la numerazione che segue è stato dato un numero progressivo ad ogni paragrafo preceduto dal simbolo “§” nella versione del *proekt* pubblicata in Skrjabin 1974, pp. 31-39.

giusto compenso ad ognuno e istituendo un *kuratora* che si assicuri che tutti lavorino proficuamente. Infine, e siamo al punto § 28., si fissa il budget annuale della nuova istituzione a 24.912 rubli.<sup>59</sup> Per dare un'idea di come poteva articolarsi l'Accademia in tutte le sue parti s'è schematizzato il *proekt* (tav. 1).

Da questa rapida disamina del *proekt* ne emerge chiaramente quella "triade" di istituzioni a tre differenti livelli formanti il sistema educativo leibniziano. Così il filosofo si esprime nella sua ultima memoria indirizzata allo zar nel 1716 ed esplicitamente redatta in vista del progresso delle scienze e delle scuole nell'Impero Russo (tav. 2):

Maintenant il s'agit d'indiquer les moyens d'inculquer aux hommes tout cela [le sciences]. A cet effet, il y a pour les enfants des écoles, pour la jeunesse des universités et des académies, et enfin, pour les personnes instruites et à même de les [le sciences] faire progresser, des sociétés de sciences et autres.<sup>60</sup>

Sebbene le denominazioni siano differenti – alla scuola del progetto leibniziano corrispondono *gimnazija* e *seminarija* del *proekt*, a università e accademia la sola *universitet*, alle società delle scienze l'*akademija* – l'articolazione del sistema rimane la medesima: un livello di istruzione inferiore, uno superiore ed infine una società per la ricerca scientifica.

Quindi furono due gli obiettivi che ci si prefisse di raggiungere con la fondazione dell'Accademia delle Scienze, l'uno di natura educativa l'altro di carattere scientifico – "lo studio delle arti e delle scienze è di solito affidato a due tipi di istituzione": *Akademija* e *Universitet*.<sup>61</sup> E ciò fu, in un certo senso, una mera necessità. Come ha giustamente sottolineato Michael Gordin, l'esigenza di creare un sistema in grado di autosostenersi venne risolta nel *proekt* in due modi: "The first was through educational reform, a broad restructuring of the entire system along more "Western" lines, with the academy at its pinnacle. The second involved integrating the academy into the Petrine manners reforms, deliberately *showing* Russians what it meant to belong to polite society."<sup>62</sup>

In sostanza la fondazione dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo fu deliberatamente prematura e per questo forzata. E dovettero saperlo bene tutti coloro che, a vario titolo, parteciparono alla sua progettazione ed alla conseguente istituzione. Da Leibniz a Wolff, da Schumacher a Blumentrost, per finire con lo stesso Pietro il Grande, tutti si resero perfettamente conto che un'accademia priva di una società educata alle scienze o alla filosofia naturale non avrebbe ricevuto la sua linfa vitale e, quant'anche quest'ultima fosse stata importata da oltre i confini – come in effetti si fece – tramite l'invito di professori e studenti, non sarebbe durata a lungo senza un sistema educativo che, partendo dal basso, fornisse le basi per creare al contempo i futuri accademici da un lato ed il loro pubblico dall'altro.

Nonostante ciò l'Accademia, in quanto ormai requisito fondamentale per un nuovo e moderno stato quale la Russia di Pietro aspirava ad essere, si fece. Come praticamente in tutte le precedenti imprese riformatrici intraprese dallo zar, l'evoluzione ed il progresso di una Russia troppo a lungo rimasta indietro non avrebbero potuto seguire il naturale corso degli eventi ed il ritmo scandito dai tempi storici, bensì essi sarebbero stati forzatamente accelerati al fine di conseguire gli scopi prefissati quanto prima fosse stato possibile. In tal caso servirono dei piani di riforme speciali, mutuati si dai coevi modelli europei ma costantemente adattati alle esigenze di uno sviluppo accelerato, nonché alla particolare situazione russa che, in non pochi casi, non era così lontana dalla *tabula rasa* leibniziana.

Da qui nacque la necessità di inserire l'Accademia delle Scienze di Pietroburgo all'interno di un sistema educativo e d'etichetta che ne garantisse la sopravvivenza nel tempo tramite il costante

<sup>59</sup> Per una disamina più approfondita del *proekt* rimando a Andreev 1947b, pp. 313-318; Ju.Ch. Kopelevič, *Osnovanie Peterburgskoj Akademii nauk [Fondazione dell'Accademia delle scienze di Pietroburgo]*, Nauka, Leningrado 1977, pp. 56-65; Kopelevič 2003, pp. 41-48; Cracraft 2004, pp. 244-249.

<sup>60</sup> Foucher de Careil 1875, vol. VII, p. 574.

<sup>61</sup> PSZ, vol. VII, N.° 4443, p. 220; Skrjabin 1974, p. 31.

<sup>62</sup> Gordin 2000, p. 10.



approvvigionamento all'interno dei suoi ranghi – dagli inservienti, studenti, aiuti fino ai professori ed agli accademici – e la formazione di un nuovo pubblico appositamente acculturato. Entro la cornice di questo immane progetto culturale, come vedremo, si inserisce anche la Kunstkamera nella sua duplice funzione di luogo di ricerca scientifica – teatro anatomico, osservatorio, laboratori, biblioteca – e di spazio educativo, esemplificato quantomeno dall'esposizione della *kunstkammer* e dal planetario. L'esigenza – unica nel panorama europeo del tempo – di formare al contempo l'accademia ed il suo pubblico fece della Kunstkamera un edificio altrettanto unico, incorporante in sé questa particolare necessità, infatti esplicitamente rivolto a entrambi gli attori del programma scientifico.

L'occasione nella quale Leibniz si dilunga maggiormente sulla necessità di istituire una biblioteca, una *kunstkammer* ed altre strutture necessarie alla ricerca scientifica come un teatro anatomico, un osservatorio e così via, è ancora una sua memoria dal destinatario non noto datata dicembre 1708. In questa, dopo essersi speso sul vero scopo degli studi – il bene dell'umanità! – egli rivela cosa in concreto serve per l'insegnamento delle arti e delle scienze:

La centralisation des arts et des sciences peut se faire, grâce au concours de personnes qui les possèdent à fond, et par l'acquisition d'objets de première nécessité d'une utilité incontestable, consistant principalement en livres, merveilles de la nature, chefs d'oeuvre de l'art. A cet effet, il est indispensable de fonder des bibliothèque, un théâtre de la nature et de l'art, y compris des cabinets des arts et des raretés, des jardins des plantes et ménageries, des observatoires et des laboratoires.<sup>63</sup>

Più oltre Leibniz si dilunga più dettagliatamente su ciascuno di questi punti, a cominciare dalla biblioteca:

Une bibliothèque ne peut jamais être ni par trop grande, ni par trop rare, car, souvent, dans les moindres livres, on peut trouver quelque bonne chose que les meilleurs mêmes ne renferment pas; mais, comme en toute chose il faut procéder graduellement. Sauf meilleur avis, je proposerais de composer un choix de toute espèce de sujet, mais surtout des livres de sciences pratique en grande quantité; j'entends par là: 1° Mathèse avec la mécanique (y compris la géographie unie à l'astronomie, l'art maritime et l'art militaire, ainsi que l'architecture); 2° la physique, selon les trois regnes de la nature, à savoir les minéral, le végétal et l'animal (à quoi se rattachent l'agriculture, les travaux des mines, la chimie, la botanique, l'anatomie et la médecine, avec les *arts naturels* de toute espèce); et enfin, 3° l'histoire, où sont renfermées des instructions précises sur les temps et les lieux comme sur les événements remarquables (y compris les descriptions et détails des royaumes, États et pays, comme encore, et surtout, des itinéraires ou livres des voyages).

Les livres latins seraient certainement en majorité; cependant il y aurait un choix de livres allemands, anglais et hollandais, sans négliger les français et les italiens, alors que ceux-ci renferment des notions importantes pour la pratique, qui ne sauraient donner les livres latins. Quant aux livres grecs, en tant qu'imprimés, je les joins aux latins, parce que la plupart renferment une traduction latine. On pourrait aussi, tout en songeant aux livres slaves, ne pas perdre tout à fait de vue les livres arabes, persans, turcs et chinois, sans oublier les manuscrits anciens et nouveaux. Il y aurait lieu de collectionner des gravures et d'autres figures où serait reproduite les oeuvres de la nature et de l'art, ainsi que les conceptions des hommes, ce qui en donnerait une idée plus exacte et plus claire.

Il y a beaucoup à dire touchant le théâtre de la nature et de l'art et de tout ce qui s'y rattache, les cabinets et chambres d'expériences, les galeries des antiquités, les statues et les tableaux, les vivaria (ou réceptacles d'animaux), les jardins des plantes (ou réceptacle des végétaux), les ateliers, les fabriques, les arsenaux, les chantiers, non-seulement en vue de l'intérêt général, mais dans l'intérêt du progrès des arts et des sciences, alors que l'on aura en naturel et d'une façon plus sensible encore ce que les livres et les dessins ne nous donnent qu'imparfaitement. Mais une entreprise de ce genre nécessiterait une direction spéciale tout en se souvenant qu'on ne saurait trop veiller à ne rien omettre d'utile.

La création d'un laboratoire serait indispensable; les bons chimistes et les artificiers y étudieraient avec soin les applications comme les emplois du feu. Ce laboratoire aurait une certaine connexion avec la pharmacie, la médecine, les mines, la monnaie, les essais, épreuves et travail des métaux, les fonderies, les verreries et même l'artillerie, et, bien qu'il n'y ait aucun motif pour songer à la fabrication de l'or, il

<sup>63</sup> Foucher de Careil 1875, vol. VII, p. 470. Si vedano anche Guerrier 1871, pp. 74-77 e Guerrier 1873, N.° 73, p. 95 e sgg.

serait bon de faire de belles expériences de toute nature, non-seulement en vue de leur division, de leur élévation et de leur amélioration, considérant que le feu doit être regardé comme la clef la plus puissante des corps.

Quant à ce qui concerne un observatoire, on sait que la géographie et la navigation doivent leurs progrès aux observations astronomiques, et qu'elles en attendent et en reçoivent tous les jours un plus grand développement, et, comme il a été mentionné plus haut, le grand empire de Russie comprend une partie importante du globe, que les observateurs peuvent considérer comme une terre vierge, alors que peu d'observations sérieuses y ont été faites. S.M. Czarienne pourrait rendre d'immenses services à la navigation et à la géographie en prenant les meilleures dispositions en vue d'observations astronomiques, tout en s'attachant la reconnaissance du genre humain, comme en procurant à son empire d'immenses avantages; alors que, en outre, par l'intermédiaire de ce grand empire, l'Europe peut nouer des relations commerciales entre l'Asie et la Chine même au prix d'incalculables profits.<sup>64</sup>

In questo passo si possono rintracciare già alcune delle più tipiche tematiche del pensiero leibniziano sulla Russia di Pietro il Grande. La necessità dei mezzi e degli strumenti qui dettagliatamente elencati per l'introduzione delle scienze e delle arti nell'arretrata Russia verrà ribadita anche nella sua ultima missiva indirizzata allo zar, una memoria elaborata in vista dei previsti progressi delle scienze e delle arti in Russia. In essa Leibniz scrive che "L'amélioration des arts et des sciences dans un grand royaume comporte: 1° l'acquisition de ce qui est capable d'y concourir; 2° l'instruction des gens dans les sciences connues; 3° la découverte de nouvelles connaissances"; precisando più oltre che "L'acquisition [il punto 1°] est relative aux livres, cabinets, instruments, et au théâtre de la nature et de l'art"<sup>65</sup>.

Di seguito Leibniz fa un'ulteriore specifica: "Par livres, j'entends les bibliothèques, librairies et imprimeries"<sup>66</sup>. Anche la necessità di creare una grande biblioteca che potesse aiutare lo sviluppo di quelle scienze ed arti che lo zar, per dirla con le parole di Leibniz, voleva introdurre nel suo vasto impero, è un altro punto fisso del programma elaborato del filosofo tedesco. In quest'ultima memoria poi, Leibniz si spende ancora più profusamente sui tipi di libri che sarebbe necessario conservare in questa grande biblioteca. Nel settembre 1715, a solo un anno dalla morte, Leibniz propose anche a Pietro il Grande l'acquisto di una non ben specificata biblioteca il cui valore si aggirava attorno ai 50.000 talleri ma che, secondo il filosofo, si sarebbe potuta acquistare per un quarto della cifra. Per giustificare l'acquisto egli ritornò sull'importanza di una vasta e fornita biblioteca per uno stato ed un sovrano che aspirassero a diventare una potenza europea:

Comprendola [la biblioteca], lo zar potrebbe gettare le basi di una biblioteca, meritevole di tale grandezza dello stato. Secondo il mio pensiero, lo zar dovrebbe avere una biblioteca, la quale non soccomba ad alcun europeo, tanto più, che questa biblioteca sarebbe unica nel suo stato, così come in altri luoghi, a Vienna e Parigi, a Londra e Roma, ciò che manca nella biblioteca del sovrano, può essere completato con l'aiuto di un grande numero di altre biblioteche pubbliche e private.<sup>67</sup>

Purtroppo in quei giorni Pietro stava preparando la flotta marina per un decisivo attacco alla Svezia e la possibilità di acquistare questa importante biblioteca sembrò sfumare. Nonostante ciò, non appena Leibniz venne a sapere la situazione, scrisse una nuova lettera in cui proponeva di escogitare altri piani per la creazione ed il costante arricchimento di una biblioteca:

Ma tra questo si potrebbe formare un piano generale per l'acquisto della biblioteca per lo zar, giacché questa è uno dei più importanti e necessari strumenti per lo sviluppo delle scienze. Lo zar potrebbe fissare una somma annua per l'acquisto dei libri alle aste e presso i librai, oltre all'acquisto di intere biblioteche per l'accelerazione dell'affare. Ritengo che in questo affare potrei essere utile a sua altezza.<sup>68</sup>

<sup>64</sup> Foucher de Careil 1875, vol. VII, p. 471-476.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 569.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Lettera di Leibniz a Schleiniz del 3 settembre, in Guerrier 1871, pp. 183-184; Guerrier 1873, N.° 232, p. 338

<sup>68</sup> Lettera di Leibniz a Schleiniz del 9 settembre, in Guerrier 1871, p. 184; Guerrier 1873, N.° 234, p. 340.



Non servono molte parole per chiarire quanto Pietro abbia seguito questo consiglio arricchendo grandemente la sua personale biblioteca,<sup>69</sup> argomento questo che dopotutto sfiora solamente il presente studio; preme piuttosto sottolineare come l'insistenza di Leibniz sulla necessità di una grande biblioteca sia perfettamente rispecchiata nei progetti della *Kunstkamera*, particolarmente nella prima variante di Mattarnovy in cui, come si vedrà, sembrerebbe che la biblioteca occupi la maggior parte dell'edificio.

Altro vero e proprio chiodo fisso di Leibniz fu quello delle esplorazioni geografiche ed astronomiche. La considerazione del territorio russo come una "terra vergine" pronta per essere esplorata e studiata allude alla sua teoria della *tabula rasa*, di cui s'è già detto. In particolare Leibniz si orientò da un lato ad effettuare all'interno del territorio russo delle osservazioni della variazione del campo magnetico che, incrociate con altre di tipo astronomico, avrebbero potuto risolvere il problema della determinazione della longitudine<sup>70</sup>; dall'altro a determinare se il continente asiatico fosse collegato per mezzo dei ghiacci a quello americano<sup>71</sup>.

Inoltre la possibilità di instaurare contatti stabili con l'Asia ed in particolare con la Cina stuzzicò assai il pensiero di Leibniz tanto da divenire quasi un'ossessione nelle sue missive. La speranza del filosofo tedesco era che la Russia potesse funzionare da ponte tra l'Europa e la Cina, stabilendo così non solo relazioni commerciali ma anche culturali e scientifiche. La Russia avrebbe dovuto anche, secondo Leibniz, "collectionner toutes les connaissances quelles qu'elle soient de Chine et d'Europe" per poterle sintetizzare in vista "[de] la splendeur et [de] la vie des États du Czar par les progrès des arts et des sciences"<sup>72</sup>. Oppure "Faire un choix des meilleures connaissances de l'Europe et de la Chine au Catay, et, comme l'empire russe réunit par terre ces deux parties importantes du monde, et tirer le plus de profit possible, et, grâce à l'importation de ce qu'il y a de bon de tous les endroits, faire prospérer de plus l'empire russe"<sup>73</sup>.

Più volte Leibniz ritornerà su questi punti, sia nelle lettere indirizzate a Pietro il Grande che ad altri, ma, per quanto riguarda la formazione di una raccolta d'arte e rarità, una *kunstkammer*, non lo farà mai con tale dettaglio. In un abbozzo di lettera indirizzata a Pietro il Grande, datata 16 gennaio 1716, poco prima della sua morte, il filosofo scrive:

[...] Car, considérant que, pour la plus grande partie de son empire, tout ce qui concerne les études est à faire, et qu'on a pour ainsi dire la feuille blanche, on pourra éviter ainsi de se nombreuses erreurs qui se sont glissées petit à petit et sans qu'on s'en aperçoive, et l'on sçait qu'un palais, construit tout entier à neuf, ressort bien mieux que si, après plusieurs siècles d'existence, on vient à le réparer et à faire de nombreux changemens.

Ce qui constitue ce nouvelle et vaste édifice, ce sont des bibliothèques, des musées, des cabinets de raretés, des ateliers de modèles et d'objets d'art, des laboratoires de chimie et des observatoires d'astronomie; objets qu'il n'est pas nécessaire d'avoir en même temps, mais petit à petit, alors qu'il y a lieu de soumettre quelques projets tendant à obtenir les plus pressés sans frais énormes.<sup>74</sup>

Questo passo, benché molto più sintetico, risulta anche più significativo del precedente. Sembrerebbe che Pietro il Grande, con la costruzione della *Kunstkamera*, abbia quasi preso alla lettera l'immagine metaforica di Leibniz, cercando di realizzare concretamente quel "palazzo delle scienze" descritto dal filosofo. La presa che fece l'immagine – evidentemente non solo metaforica – di un "edificio del sapere" su Pietro è evidente anche, come s'è già visto, dalla prima frase del *proekt*, in cui l'*Universitet* e l'*Akademija* vengono definite *zdanii* – edifici!

<sup>69</sup> Si veda BPI e, nonostante le imprecisioni della traduzione, V. Leonov, *Libraries in Russia. History of the library of the Academy of Sciences from Peter the Great to present*, K.G. Saur, Monaco 2005, pp. 47-70.

<sup>70</sup> Abbozzo di una lettera di Leibniz a Pietro il Grande, 16 gennaio 1716, in Foucher de Careil 1875, vol. VII, pp. 507-508.

<sup>71</sup> Progetto di una memoria di Leibniz allo Zar in vista dei progressi delle arti e delle scienze e delle scuole nell'impero russo, s.d., in *ivi*, pp. 597-598.

<sup>72</sup> Abbozzo redatto da Leibniz durante il suo incontro con lo Zar Pietro a Torgau, s.d., in *ivi*, p. 495.

<sup>73</sup> Rapporto, s.d., in *ivi*, p. 486.

<sup>74</sup> *Ivi*, pp. 512-513. Bredekamp 2003, pp. 120-121, data erroneamente questo scritto al 1712.

Non v'è dubbio quindi che un rapporto diretto tra Leibniz e la Kunstkamera di Pietroburgo ci sia e sia piuttosto evidente. Tutti gli elementi che verranno inclusi nel progetto di Mattarnovy e nelle successive varianti di Härbel e Chiaveri – biblioteca, *kunstkammer*, teatro anatomico, planetario, osservatorio astronomico – furono precedentemente esplicitamente consigliati da Leibniz nelle sue lettere allo zar. Ciò che non rimane chiaro è se anche la loro organizzazione e la loro architettura, così come venne esplicitata nel *proekt*, sia da considerarsi leibniziana o meno.

L'architettura istituzionale dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo avrebbe dovuto comporsi, oltre a quanto delineato nel *proekt* del 1724, pure di una serie di altre istituzioni più piccole che le furono date in gestione, molte delle quali non sono nemmeno nominate nel *proekt* ma che effettivamente ebbero anche una parte importante all'interno dell'Accademia (tav. 1)<sup>75</sup>. Uno schema di questo tipo è chiaramente derivato dai progetti leibniziani di introduzione e sviluppo delle arti e delle scienze in Russia, si veda per esempio la memoria sul progresso delle scienze e delle scuole in Russia del 1716 (tav. 2)<sup>76</sup>. Un confronto farà emergere alcune differenze e sfumature.

I molti organi controllati dall'Accademia in entrambi i casi vengono suddivisi e raggruppati. Alla cosiddetta "triade", sancita con poche differenze sia nei piani leibniziani, sia nel *proekt*, vengono affiancate una serie di altre istituzioni. Leibniz, dal canto suo, le struttura in due gruppi: una serie di mezzi ausiliari necessari alla messa in pratica del piano e ciò che serve all'acquisizione di nuovi saperi, quest'ultimo contrapposto a quanto è utile all'insegnamento dei saperi già acquisiti, cioè la "triade". Nella realtà, come s'accennava sopra, le cose andarono in maniera leggermente differente: il *proekt* sancì la nascita della "triade" mentre tutti gli altri organi necessari all'Accademia furono creati o semplicemente assegnati in un secondo momento senza nessuna ulteriore distinzione.

La Kunstkamera non ha in nessuno dei due piani un ruolo preciso. Anzi essa non è nemmeno presente come organo o istituzione. Se ciò è facilmente spiegabile per Leibniz, il quale scrive nel 1716 prima della progettazione della stessa Kunstkamera, ed ebbe forse solamente una vaga idea delle intenzioni di Pietro in proposito, è invece difficilmente leggibile nel caso del *proekt*. Sembra che nello statuto di fondazione dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo, la Kunstkamera, presto affidata alle cure della stessa Accademia, non abbia invece un ruolo determinato. In realtà, come avviene nel progetto leibniziano, se smontassimo la Kunstkamera scopriremmo rapidamente che tutte le sue componenti sono individuate all'interno del *proekt* come tanti organi differenti, tutte ugualmente dipendenti dall'Accademia.

Si deve necessariamente concludere, quindi, che la Kunstkamera in pratica non fu pensata come un'istituzione autonoma, né tanto meno come un organo dell'Accademia delle Scienze. Essa rimase sempre e solamente un edificio, un mero contenitore di una serie di organi e istituzioni dipendenti dall'Accademia: nient'altro che una delle sedi di quest'ultima, seppur anche la più rappresentativa o prestigiosa. Più o meno in contemporanea con la costruzione della Kunstkamera, accanto ad essa, nel palazzo che era stato della *carica* Prasov'ja Fëdorovna, si organizzò la sede ufficiale dell'Accademia. Tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 del secolo XVIII furono necessari una serie di altri edifici per alloggiarvi l'*Universitet*, il *Gimnazija*, ed altri degli organi dell'Accademia che furono affittati preferibilmente nell'area della Strélka. Nello stesso tempo si ha testimonianza di diversi progetti per creare un vero e proprio centro scientifico sulla punta orientale dell'isola Vasil'evskij.<sup>77</sup> Tutto ciò impedisce di identificare la Kunstkamera con l'Accademia ed obbliga, ancora una volta, a pensarla piuttosto come una delle sue sedi.

<sup>75</sup> PSZ, vol. VII, N.º 4443, pp. 220-224.

<sup>76</sup> Guerrier 1871, pp. 190-194; Guerrier 1873, N.º 241, p. 348-359 (testo tedesco); Foucher de Careil 1875, pp. 567-598 (testo tedesco con traduzione francese a fronte). Per la schematizzazione del contenuto di questa memoria si veda Meijers 1998;

<sup>77</sup> E.A. Borisova, *O rannich proektach zdanij Akademii nauk [A proposito dei diversi progetti degli edifici dell'Accademia delle Scienze]*, in *Russkoe iskusstvo XVIII veka. Materialy i issledovanija [Arte russa del XVIII secolo. Materiali e ricerche]*, a cura di T.V. Alekseeva, Mosca 1973, pp. 56-65.



Tornando al nostro confronto, fra il piano di Leibniz e quanto effettivamente fu fatto, vi sarà un'ulteriore importante considerazione da aggiungere. In entrambi i casi è comunque lampante una certa suddivisione del sapere a seconda del modo in cui esso viene appreso. Sembrerebbe infatti che da un lato stia il sapere che si acquisisce direttamente dalle cose per semplice osservazione – museo, osservatorio astronomico, biblioteca, laboratori di fisica ecc. –, dall'altro quello che si apprende per mezzo dell'insegnamento di uomini colti – scuole e accademia – che a loro volta si rifanno allo studio diretto delle cose. Nel suo piano Leibniz raccoglie tutto ciò che è legato all'apprendimento del sapere dalle cose nel primo gruppo, dagli uomini nel secondo e da entrambi nel terzo. Nella realtà dei fatti la distinzione fu ancora più netta: il *proekt*, cioè lo statuto dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo, si preoccupò quasi esclusivamente di formare il sistema di istruzione, cioè quello che trasmette il sapere per mezzo degli uomini. Tutto quel complesso sistema di trasmissione del sapere dalle cose si venne invece a creare per addizione, in una serie di singole iniziative rispondenti spesso ad esigenze più o meno puntuali.

Stando a questa suddivisione la Kunstkamera rientra decisamente nel primo dei sistemi su delineati. Anzi essa è il contenitore di un complesso sistema di sapere che deriva però dalla semplice osservazione delle cose. Sebbene il suo ruolo educativo sia evidente nessun tipo di insegnamento è previsto in essa; v'è solamente un'esposizione di oggetti corredata da dispositivi che ne facilitino da un lato l'osservazione, strumenti di misura, telescopi e microscopi, e dall'altro la comprensione, i libri della biblioteca. Dato che gli oggetti contenuti nella Kunstkamera o costituivano l'esatta rappresentazione del mondo pur non facendone più parte, formavano cioè un *theatrum mundi*, o in alcuni casi – i corpi sezionati nel teatro anatomico, le stelle studiate nell'osservatorio astronomico – ne costituivano ancora una sua parte, si concluderà necessariamente che la Kunstkamera fu un edificio concepito in parte per una conoscenza del mondo diretta, cioè non mediata dal sapere umano ma derivante direttamente dall'esperienza delle cose.

Inoltre a usufruire di questo tipo d'approccio alla conoscenza non dovevano essere solamente coloro i quali facevano delle scienze una professione, gli accademici, o che esercitavano il ruolo di mediatori tra il sapere derivante dalle cose e gli uomini, professori e insegnanti, ma tutti gli individui. Il piano di riforme del sistema educativo e sociale promosso da Pietro il Grande avrebbe messo potenzialmente qualsiasi individuo – ma praticamente solamente le classi più alte – nelle condizioni di poter fruire di tale possibilità. L'opportunità di costruirsi una cultura scientifica ma anche artistica, basti pensare alle statue del giardino d'Estate o alla galleria di quadri a Mon Plaisir, in linea con le tendenze dell'Europa a cavallo tra Sei e Settecento, si poteva ottenere principalmente attraverso l'osservazione e la frequentazione di questi luoghi.

Tutto ciò fu già limpidamente dichiarato a suo tempo dallo stesso Pietro. A chi gli propose di far pagare un biglietto d'entrata ai visitatori delle sue collezioni, ancora quando queste si trovavano nel palazzo di Kikin, in maniera che il museo non gravasse sulle casse dello stato egli rispose: Io voglio che la gente osservi e impari. È necessario abituare gli amatori [*ochotniki*] a fare confronti e a offrire [loro] da mangiare, ma non prendere dei soldi da loro".<sup>78</sup>

<sup>78</sup> A.K. Nartov, *Rasskazy Nartova o Petre Velikom. Priloženie k LXVII tomu zapisok Imperatorskoj Akademii nauk*, N.º 6 [I racconti di Nartov su Pietro il Grande. Appendice al LXVII tomo di note dell'Accademia imperiale delle scienze, N.º 6], a cura di L.N. Majkov, San Pietroburgo 1891, N.º 34, p. 31.

## 3.1.2. L'arricchimento delle collezioni: Pietro il Grande e Johann Daniel Schumacher

RUYSCH: Figliuoli, a che giuoco giochiamo?  
non vi ricordate di essere morti? che è cotesto  
baccano? forse vi siete insuperbiti per la visita  
dello Czar, e vi pensate di non essere più soggetti  
alle leggi di prima?

GIACOMO LEOPARDI<sup>79</sup>

Nel dicembre del 1715 Pietro il Grande si ammalò piuttosto seriamente. L'apprensione sviluppatasi in seguito a questo nuovo malanno dello zar fu particolarmente acuta, tanto da indurre uno dei suoi medici a recarsi in Germania e Olanda al fine di avere dei consulti per una diagnosi. Così fu deciso che nella primavera, se il tempo lo avrebbe permesso, Pietro si sarebbe recato a bere le acque termali di Bad Pyrmont, meno forti di quelle di Karlsbad. Inizialmente quindi il secondo viaggio in Europa dello zar, che durò dal gennaio 1716 sino all'ottobre 1717, fu intrapreso per migliorare la sua salute, non per scopi politici, militari o di semplice piacere.<sup>80</sup> Del resto in Russia non esistevano ancora stabilimenti termali ma proprio nel 1716 l'ispettore delle miniere Wilhelm Henning scoperse delle sorgenti di acque minerali a Marcial'nye, nella regione di Olonéc. La notizia di alcune guarigioni al limite del miracoloso, grazie a queste acque, nonché la spiegazione scientifica delle loro proprietà curative data da Lavrentij L. Blumentrost, medico dello zar, dopo un'analisi chimica, spinsero Pietro il Grande a costruire in questa località il primo stabilimento termale della Russia, modellato sui numerosi esempi visti in Europa – Baden nel 1698 e nel 1708, Karlsbad nel 1711 e nel 1712, Bad Pyrmont nel 1716 e Spa nel 1717.<sup>81</sup>

Tuttavia i veri interessi di Pietro il Grande furono evidenti già a Danzica, dove l'ambasciata giunse il 18 febbraio (1 marzo), un paio di settimane dopo aver lasciato Pietroburgo. Qui l'accoglienza data allo zar fu piuttosto fredda a causa delle pesanti sanzioni che i russi, con Ménsikov in testa, avevano imposto alla città a causa dei suoi commerci illegali con la Svezia. Nonostante ciò Pietro il Grande si trattene nella città per ben due mesi, durante i quali ebbe un incontro con Augusto II re di Polonia ed assistette al matrimonio tra la carica Caterina Ivanovna, figlia di Ivan V, con il duca Carlo Leopoldo del Meclemburgo, celebrato l'8 aprile. Per sanare le sanzioni sul contrabbando con gli svedesi, Pietro si dichiarò disposto a prendere, come parte del pagamento, il dipinto del *Giudizio universale* conservato nella Marienkirche, che una tradizione riteneva dipinto da San Metodio. Le autorità di Danzica si rifiutarono categoricamente di impegnare un così importante oggetto di devozione popolare e lo zar fu convinto a desistere solamente dopo che Vasilij Tatiščëv gli dimostrò la falsità di questa leggenda.<sup>82</sup> Questo episodio è certamente rivelatore di un forte cambiamento nella scala di valori di Pietro che, per la prima volta, assegnò un alto valore ad un'opera d'arte, benché dietro vi fossero anche motivi religiosi – San Metodio fu infatti un missionario che diffuse il cristianesimo tra gli slavi.

Infatti di lì a poco Pietro il Grande, non prima aver effettuato le consuete visite alle curiosità nella città e nei dintorni, trovò il tempo di portare a termine l'acquisto in blocco della sua prima collezione. Questa fu il "gabinetto di minerali"<sup>83</sup> del fisico Johann C. Gottwald composto, stando a

<sup>79</sup> G. Leopardi, *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di G. Ficarra, Mondadori, Milano 1988, p. 155.

<sup>80</sup> Schuyler 1884, vol. II, p. 279.

<sup>81</sup> Hughes 2003, pp. 171-172.

<sup>82</sup> Schuyler 1884, vol. II, pp. 280-282.

<sup>83</sup> *Palaty Sanktpeterburgskoj Imperatoriskoj Akademii nauk, biblioteki i kunstkamery, s kratkimi pokazaniami vsech nachodjaščichsja v nich chudožestvennyh i natural'nyh veščej, sočinennoe dlja ochotnikov onyja veščiči smotrjat' želajuščich* [Le stanze dell'Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kunstkammer, con una breve nota di tutte le cose artistiche e naturali trovantisi in esse, composto per l'amatore che desidera vedere esse cose], Tipografia dell'Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1744, p. 6.



quanto ne riferì Osip Beljaev nel 1800, di minerali, conchiglie e pietre preziose, ambre in particolare, ma anche di esemplari di insetti, di altri animali e pure di vegetali.<sup>84</sup>

Dopo questo soggiorno a Danzica, Pietro il Grande fu costretto a ritornare agli affari militari. Attraversando di nuovo la Pomerania predispose lo stanziamento di alcuni battaglioni russi e, passando per Stettino e Schwerin, giunse ad Altona, dove il 19 (30) maggio incontrò Federico IV re di Danimarca con l'intento di pianificare un attacco congiunto sulle coste svedesi nella prossima estate. Una volta sbrigate dette questioni si ritirò per tre settimane a Bad Pyrmont dove, durante le cure termali, ebbe l'occasione di effettuare incontri illustri quali quelli con Leibniz e Le Blond. terminate le cure tornò a Schwerin il 19 (30) giugno per poi muovere verso Rostock. Qui lo zar era atteso dai suoi battaglioni per imbarcarsi alla volta di Copenaghen, base di comando per l'imminente attacco navale, dove Pietro giunse il 6 (17) luglio 1716.

A Copenaghen Pietro il Grande, poi raggiunto anche da Caterina, si trattenne sino al 16 (27) ottobre, per più di quattro mesi. I danesi ritardarono l'attacco, rimandandolo per più di un mese e quando si cominciarono a effettuare i primi sopralluoghi navali sulle coste svedesi, solamente verso metà agosto, ci si accorse che gli avversari avevano avuto tutto il tempo per erigere imponenti difese. Così il 17 settembre fu diramata la decisione ufficiale di rinuncia, almeno per quell'estate, all'attacco congiunto ma, nonostante ciò, Pietro si trattenne ancora per un mese nella capitale danese. Le cronache di questo lungo soggiorno dello zar in Danimarca sono assai scarse e non è quindi risaputo se, durante la snervante attesa che gli alleati si decidessero ad agire, egli si sia recato, com'era suo solito, a visitare i monumenti della città e le sue attrattive più curiose. Secondo lo storico Paul Buškovič, Pietro vide l'edificio della Borsa, una delle architetture soventemente indicate come origine del modello dei Dodici Collegi, e le nuove fortificazioni della città.<sup>85</sup> Per quanto riguarda la vita ufficiale lo zar ed il re di Danimarca si scambiarono frequenti visite ed il giorno del compleanno di quest'ultimo Pietro e Caterina furono invitati a partecipare ad una mascherata a palazzo.<sup>86</sup>

Dato che certamente Pietro il Grande visitò più volte il Palazzo Reale di Copenaghen non è improbabile che egli visitò anche la ricchissima *kunstammer* dei re di Danimarca. Le raccolte danesi si erano formate sulla base di alcune notevoli collezioni, come quella dei duchi di Gottorp, di cui nel 1649 Adam Olearius ne divenne il conservatore, e quella di medico e naturalista Ole Worm, i cui reperti erano rigorosamente ordinati a seconda del materiale di cui erano composti. Fra l'altro il catalogo di quest'ultima collezione, intitolato *Museum Wormianum*, faceva bella figura nella biblioteca di Pietro il Grande.<sup>87</sup> Negli anni '50 e '60 del secolo XVII fu poi il re Federico III ad arricchire grandemente le collezioni della *kunstammer* e della biblioteca reali, tanto che, nell'aprile del 1665, furono poste le fondamenta per la costruzione di un apposito edificio. Il progetto architettonico era semplice, costituito da tre piani entro i quali si sarebbero sistemate le diverse raccolte: l'arsenale al pian terreno, la biblioteca al primo e la *kunstammer* al secondo. Un inventario del 1737 elenca i diversi gabinetti della *kunstammer* dando un'idea della sua organizzazione: il "gabinetto degli eroi", contenente rilievi e sculture in cera di re e uomini illustri, quello delle antichità, quello indiano, degli *artificialia*, dei *naturalia*, delle medaglie, il gabinetto della prospettiva, la galleria ed infine il gabinetto dei modelli, ove erano disposti modelli d'architettura militare e civile, sezioni anatomiche e così via. I reperti furono spostati nel nuovo edificio negli anni '70 del secolo XVII ma già nel 1662 fu costruito anche un passaggio coperto che consentisse di raggiungere le collezioni direttamente dal Palazzo Imperiale, dove si trovavano in precedenza.<sup>88</sup>

<sup>84</sup> O.P. Beljaev, *Kabinet Petra Velikogo [Il gabinetto di Pietro il Grande]*, San Pietroburgo 1800, parte II, pp. 4-5.

<sup>85</sup> Buškovič 2003, p. 296.

<sup>86</sup> Schuyler 1884, vol. II, pp. 289-296.

<sup>87</sup> BPL, N.° 1653, p. 161: O. Worm, *Museum Wormianum, seu Historia rerum rariorum tam naturalium, quam artificialiumquae Hafinae in aedibus anthonis servatur*, Amsterdam 1655.

<sup>88</sup> *Etnografiske genstande i Det Kongelige danske Kunstammer 1650-1800 = Ethnographic objects in the Royal Danish Kunstammer 1650-1800*, a cura di B. Dam-Mikkelsen, T. Lundbaek, Nationalmuseet, Copenaghen 1980, pp. XIX-XXII.

Difficilmente si può pensare che Pietro il Grande, tutto sommato libero da impegni ufficiali anche se impaziente di passare all'azione in mare, durante il suo soggiorno a Copenaghen di più di quattro mesi non abbia trovato il tempo di visitare una delle più ricche *kunstkammer* d'Europa. Le analogie tra il caso danese e la Kunstkamera di Pietroburgo – un edificio appositamente costruito per l'esposizione delle collezioni, la separazione evidente tra biblioteca e *kunstkammer*, la divisione in gabinetti – conferiscono a queste collezioni una particolare importanza nella presente trattazione.

Pietro il Grande lasciò infine Copenaghen il 16 (27) ottobre diretto, questa volta via terra attraverso il ducato di Holstein, a Schwerin, da dove la comitiva partì alla volta dell'Olanda. Prima di partire però Pietro si recò ad Havelberg per un nuovo incontro con Federico Guglielmo di Prussia, il quale, desiderando fortificare l'alleanza con la Russia, si presentò all'incontro ricco di doni per lo zar. Tra questi vi fu, oltre ad uno yacht attrezzato precedentemente ammirato a Potsdam, anche il celebre gabinetto d'Ambra che, come scrisse Caterina a Ménšikov, Pietro aveva sempre bramato.<sup>89</sup>

Sbrigato quest'importante incontro l'ambasciata poté ripartire verso Amsterdam. Viaggiando via terra la comitiva fece tappa ad Amburgo, Brema, Deventer, Amersfort ed Utrecht, per giungere il 6 (17) dicembre ad Amsterdam. La felicità di Pietro il Grande per esser finalmente ritornato in quest'amata città, dove poteva rivedere i luoghi visitati durante la Grande Ambasceria e recarsi a far visita ai vecchi amici, fu subito stroncata da un forte attacco di febbre che, sino alla metà del febbraio 1717, lo costrinse a letto, talvolta senza neppure riuscire ad alzarsi.<sup>90</sup> Così lo zar, che il 7 (18) marzo lasciò Amsterdam per ritornarvi per un altro mese tra il luglio e l'agosto 1717, ebbe poco tempo per compiere le visite che probabilmente s'era prefissato e, di conseguenza, anche per seguire di prima persona gli acquisti delle collezioni. Nonostante ciò sono documentate le visite di Pietro ai gabinetti di Jacob de Wilde, che volle rivedere nonostante vi fosse già stato durante la Grande Ambasceria, e quello del farmacista Albert Seba.<sup>91</sup>

Proprio attorno a questa collezione erano al lavoro Robert Erskine e Johann D. Schumacher, gli amministratori della *kunstkammer* e della biblioteca di Pietro il Grande, e già a partire dal 1715 stavano portando avanti le trattative per l'acquisto con il suo proprietario. Sulla scorta di quanto indicò lo stesso Schumacher nell'introduzione alla riedizione del 1744 delle tavole del catalogo illustrato,<sup>92</sup> anche gran parte dei cataloghi successivi della Kunstkamera hanno riportato come data d'acquisto di questa collezione il 1716.<sup>93</sup> Tuttavia, come ha dimostrato Jozen Driessen sulla base delle lettere scambiate tra Seba, Erskine e Schumacher, in quell'anno fu solamente fissato un prezzo di partenza di 2.900 *efimki* che, dopo varie oscillazioni, giunse nel 1718 alla cifra definitiva di 2.825, con la quale fu conclusa la trattazione.<sup>94</sup> La collezione di Seba (fig. 1) constava di circa 3000 animali, 300 insetti, 30 *artificialia*, 20 strumenti di fisica e 10 libri.<sup>95</sup> Schumacher la definì nel 1744 una "famosa raccolta di animali quadrupedi, uccelli, pesci, serpenti, lucertole, conchiglie e altre opere curiose [*dikovinnyj proizvodennij*] della natura dalle Indie Orientali e Occidentali".<sup>96</sup> Una descrizione più accurata al fine della vendita fu eseguita dallo stesso Seba nel 1715; essa è stata pubblicata in traduzione russa da Pëtr Pekarskij.<sup>97</sup>

<sup>89</sup> Schuyler 1884, vol. II, p. 298.

<sup>90</sup> *Ivi*, 298-300.

<sup>91</sup> J.J. Driessen – van het Reve, *De Kunstkamera van Peter de Grote. De Hollandse inbreng, gereconstrueerd uit brieven van Albert Seba en Johann Daniel Schumacher uit de jaren 1711-1752*, Verloren, Hilversum 2006, pp. 133-135.

<sup>92</sup> *Palaty* 1744, p. 6.

<sup>93</sup> Beljaev 1800, parte II, pp. 4-5.

<sup>94</sup> Driessen 2006, pp. 86-106.

<sup>95</sup> J.J. Driessen, *La "Kunstkamera" de Pierre le Grand: la politique culturelle d'un Empereur (1697-1725)*, in *Curiosité et cabinets de curiosités*, a cura di P. Martin, D. Mocond'huy, Atlante, Neully 2004, p. 159.

<sup>96</sup> *Palaty* 1744, p. 6.

<sup>97</sup> P.P. Pekarskij, *Nauka i literatura pri Petre Velikom: izledovanie [Scienza e letteratura sotto Pietro il Grande: ricerca]*, 2 voll., San Pietroburgo 1862, vol. I, appendice VI, pp. 558-561.



Allo stesso periodo risale anche l'acquisto della "raccolta di cose anatomiche, piante e farfalle"<sup>98</sup> del celebre anatomista olandese Friedrich Ruysch. Questa collezione fu, a giudicare da quanto ne scrissero i conservatori della Kunstkamera, ancora più ricca di quella di Albert Seba. Essa constava di due parti: la prima comprendente mille tra quadrupedi, uccelli, coccodrilli, lucertole, serpenti e altri anfibi, un "numero infinito" di insetti e farfalle ed un erbario ricco di esemplari esotici; la seconda composta dai famosi preparati anatomici, organi e sezioni del corpo umano<sup>99</sup> conservate secche o più spesso sotto spirito, secondo una formula escogitata dallo stesso Ruysch che garantiva una straordinaria conservazione dei tessuti (fig. 2). L'ottima conservazione dei tessuti dei suoi preparati gli guadagnarono una forte stima presso i contemporanei e fecero una tele impressione che ancora un secolo dopo Giacomo Leopardi li immaginò prender vita, forse "insuperbiti per la visita dello Czar", e spaventare lo stesso anatomista con un coro.<sup>100</sup>

In questo caso le trattative con Ruysch furono condotte da Erskine, Schumacher e pure da Blumentrost. Il prezzo della collezione fu fissato a 30.000 fiorini olandesi, il doppio rispetto a quanto pagato a Seba, ma Pietro il Grande non s'accontentò dei soli reperti, egli desiderava anche conoscere la formula segreta dei liquidi di Ruysch. L'anatomista in un primo momento si rifiutò e scrisse una accalorata lettera allo zar in cui, oltre a discutere il prezzo di vendita, ricordava le fatiche con cui egli aveva ideato e perfezionato la sua formula. Inoltre Ruysch temeva probabilmente una divulgazione indiscriminata, poiché aveva saputo da altre fonti che, mentre lui trattava con Erskine la cessione delle collezioni e della formula, Blumentrost a Parigi prendeva informazioni da un anatomista suo concorrente, il francese Duverney.<sup>101</sup> La rivelazione della formula segreta comportò un aumento del prezzo a 50.000 fiorini, cifra con cui fu conclusa la transazione.<sup>102</sup> Con quest'offerta da capogiro Ruysch acconsentì a cedere collezione e formula e le trattative si chiusero ancor prima che con il farmacista Seba, tanto che la sua raccolta giunse a Pietroburgo già verso l'inizio di giugno del 1718.<sup>103</sup>

Oltre a queste due fondamentali acquisizioni, oltre agli ingenti acquisti di quadri che tra il 1716 ed il 1717 gli agenti russi in Olanda e nelle Fiandre portarono a termine – acquisti delineati nel capitolo precedente – Pietro il Grande comandò anche una serie di più piccoli acquisti e, per completare il quadro, vi fu anche qualche trattativa che non andò a buon fine. Un'importante acquisizione, sebbene non paragonabile alle due precedenti, fu quella di una parte dei disegni e delle stampe della disegnatrice e naturalista Maria Sibylla Merian (figg. 3-4), comprate da Erskine e da Pietro il Grande durante il suo soggiorno ad Amsterdam.<sup>104</sup> Ancora una volta lo zar non si accontentò dei soli disegni ma volle ingaggiare la figlia di Maria Sibylla, Maria Dorothea Graff, perché prendesse servizio presso la *kunstkammer* a Pietroburgo.

In quest'ultimo episodio si delinea una tendenza già evidenziata nell'acquisto delle collezioni di Ruysch. In entrambi i casi Pietro il Grande volle andare oltre il semplice acquisto di una serie di oggetti da collezione ma si volle riservare, tramite la formula segreta dei liquidi dell'anatomista in un caso e l'ingaggio della figlia di Maria Sibylla Merian nell'altro, la possibilità di produrre altri esemplari del genere *ex novo* a Pietroburgo. Questi episodi rivelano una particolare idea che Pietro il Grande ebbe della collezione, che fosse dinamica e che, per espandersi, non avesse come unica possibilità quella di acquistare nuovi pezzi ma potesse invece produrle autonomamente, sulla base di una serie di esempi di partenza. Egli stava cercando di porre le basi per il progetto leibniziano

<sup>98</sup> *Palaty* 1744, p. 6.

<sup>99</sup> Bacmeister I.G., *Essai sur la bibliothèque et le Cabinet de curiosité et d'histoire naturelle de l'Académie des sciences de Saint-Petersbourg*, San Pietroburgo 1776, pp. 150-151.

<sup>100</sup> G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di Giorgio Ficara, Mondadori, Milano 1988, p. 155.

<sup>101</sup> Lettere pubblicate in Bacmeister 1776, pp. 151-154.

<sup>102</sup> Pekarskij 1862, vol. I, p. 53.

<sup>103</sup> Driessen 2006, pp. 146-156.

<sup>104</sup> D.J. Meijers, *The Paper Museum as a genre. The corpus of drawings in St Petersburg within a European perspective*, in *The paper museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg, 1725-1760: introduction and interpretation*, a cura di Renée E. Kistemaker, Natalya P. Kopaneva, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, Amsterdam 2005, p. 31.

che prevedeva oltre alla creazione di una serie di gabinetti di arti, *naturalia*, antichità e via dicendo anche l'istituzione di una serie di laboratori che, tramite un'attività di ricerca scientifica, potessero infine produrre nuovi oggetti per le collezioni.

Non tutte le trattative portate avanti da Pietro il Grande e dai suoi agenti sul mercato collezionistico di Amsterdam tra il 1716 ed il 1717 andarono a buon fine. Nel corso di questo secondo viaggio in Europa, proprio nel 1717, accadde la morte di Nicolaas Witsen, il borgomastro di Amsterdam esperto viaggiatore della Moscovia e grande collezionista di manufatti e antichità di origine siberiana. Negli anni immediatamente successivi alla Grande Ambasceria (1697-98) fu Pietro il Grande, a giudicare dalle lettere speditegli da Witsen,<sup>105</sup> a inviargli nuovi reperti per la sua collezione ed ora, una volta morto, lo stesso zar si rivolgeva, tramite l'agente Christophor Brants, alla vedova per l'acquisto dei medesimi reperti. Le trattative non andarono però a buon fine e così la collezione rimase a lungo invenduta e, solamente undici anni più tardi, fu battuta in un'asta pubblica.<sup>106</sup>

Con questo si conclusero i più sostanziosi acquisti collezionistici di Pietro il Grande durante il suo secondo viaggio in Europa. A differenza della quadreria, comprata anch'essa principalmente sul mercato olandese e fiammingo, e della statuaria, invece proveniente quasi esclusivamente dall'Italia, per le quali gli acquisti procedettero pezzo per pezzo o per piccoli gruppi, nel campo del collezionismo di stampo scientifico lo zar acquistò anche intere collezioni. Tuttavia non mancarono anche in questo ultimo campo gli acquisti isolati, di singoli reperti e oggetti, effettuati da Pietro e dai suoi agenti durante tutto il percorso del viaggio. Purtroppo questi ultimi, per via della loro immediatezza, sono molto più difficili da documentare.

All'inizio della primavera del 1717 Pietro il Grande lasciò Amsterdam per incamminarsi, attraverso l'Olanda e le Fiandre, verso Parigi. Secondo quanto scrive St. Simon nelle sue memorie, il duca d'Orléans, reggente del piccolo Luigi XV, sarebbe stato contento di evitare questa visita, non solo per le spese che essa avrebbe comportato per la corona o per le difficoltà di etichetta ma soprattutto per questioni di alleanze nel quadro politico internazionale.<sup>107</sup> In primo luogo perché la Francia era da tempo sostenitrice della presenza svedese nel nord della Germania e sulle coste polacche, quale contrappeso al potere austriaco; in secondo luogo perché proprio negli ultimi mesi erano andati peggiorando i rapporti tra Pietro il Grande e Giorgio I d'Inghilterra, dal gennaio 1717 a fianco della Francia nella Triplice Alleanza. In ogni caso allo zar fu comunque lasciato uno spiraglio, nel quale, puntualmente, Pietro si infilò, non lasciandosi sfuggire la possibilità di visitare Parigi.

Un gruppo selezionato dell'ambasciata – Caterina, per via delle sue umili origini, fu lasciata in Olanda – partì così alla volta della capitale francese e, per strada, fece tappa a L'Aia, Leida, Rotterdam, Anversa, Bruxelles, Gent, Bruges, varcando infine il confine a Calais. Proprio a Calais Pietro il Grande fece conoscenza con Nicolas Bourgeois, gigante prontamente ingaggiato e che, una volta a Pietroburgo, entrò a far parte del personale della Kunstkamera. Il gruppo scelto da Pietro era composto, stando alla testimonianza di Monsieur de Liboy, mandato a Dunkerque per incontrare la delegazione, da ventidue persone di rango e da trentuno servitori. Tra queste v'erano, oltre allo zar, l'ambasciatore russo in Francia Boris Kuràkin, che fungeva anche da traduttore, il principe Vasilij Dolgorùkij, il conte Pëtr Tol'stoj, l'ispettore generale Pavel Jagužinskij e pure Robert Erskine. Monsieur de Liboy avvertiva anche curiosamente che il termine "moscovita" e quello di "moscovia" risultavano profondamente offensivi a queste persone.<sup>108</sup> Preceduta da quest'avvertimento il 26 aprile (4 maggio) 1717 l'ambasciata russa giunse a Parigi.

<sup>105</sup> Lettere parzialmente pubblicate in Pekarskij 1862, appendice I, pp. 517-520.

<sup>106</sup> E.F. Korol'kova, *Sibirskaja kollekcija Petra I – pervoe rossijskoe archeologičeskoe sobranie* [La collezione siberiana di Pietro I – la prima raccolta archeologica russa], in *Osnovatel'ja Peterburga* [Omaggio al fondatore di Pietroburgo], Catalogo della mostra, Museo di Stato dell'Ermitage, 31 maggio – 31 agosto 2003, Slavia, San Pietroburgo 2003, p. 194.

<sup>107</sup> Schuyler 1884, vol. II, p. 307.

<sup>108</sup> *Ivi*, pp. 308-309; *La France et la Russie au Siècle des Lumières: Relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIIIe siècle*, Catalogue d'exposition, Paris 1986, N.° 13, p. 37.



Per Pietro il Grande furono preparati gli appartamenti della regina al Louvre e, in alternativa, si predispose l'Hôtel Lesdiguières, vicino all'arsenale; fuori Parigi venne messa a disposizione la residenza di Meudon. Ovviamente lo zar scelse di stabilirsi nell'Hôtel Lesdiguières dove in una piccola stanza, normalmente destinata alla servitù, fece montare un letto da campo. La complessa etichetta della corte francese dovette intimidire Pietro che, contrariamente alle sue abitudini, si rifiutò di uscire dall'abitazione concessagli per visitare la città senza prima aver ricevuto una visita del re. Una volta espletata questa formalità lo zar restituì la visita alle Tuileries dove suscitò la simpatia della corte prendendo in braccio il giovane Luigi XV, che allora aveva soli sette anni, e baciandolo amorevolmente.

Da questo momento Pietro il Grande fu finalmente libero di visitare la città e di dedicarsi ai suoi passatempi, continuando comunque a espletare le necessarie visite ufficiali con il reggente ed altre importanti personalità. Egli si recò più volte nel complesso reale del Louvre e delle Tuileries nella cui Grand Galerie il maresciallo De Villars gli spiegò le piante delle fortezze francesi disegnate da Sébastien Le Prestre Vauban. In città visitò anche le manifatture di arazzi Gobelins, l'ospedale degli Invalides, l'Observatoire, il Jardin des Plantes e fu ricevuto alla Sorbona; inoltre assistette ad una messa a Nôtre-dame e rimase per due ore nell'abbazia di Saint-Denis. Molto intenso fu anche il programma di visite nelle residenze suburbane della capitale francese: visitò con il principe Rakockij la residenza di Meudon, cenò con il reggente a St. Cloud dove fu molto impressionato dai getti delle fontane, cacciò con il conte di Tolosa a Fontainebleau e per ben due volte fu portato a Versailles, dove trascorse alcuni giorni alloggiato prima negli appartamenti di Madame de Maintenon al Trianon e poi nei padiglioni di Marly.<sup>109</sup>

Sebbene Pietro il Grande non fece acquisti eclatanti come ad Amsterdam, il soggiorno a Parigi, durato dal 26 aprile (4 maggio) sino al 10 (21) giugno, fu significativo anche da un punto di vista collezionistico. Oltre alle collezioni reali, che lo zar vide esposte in tutte le residenze che visitò, non è noto se e quali gabinetti privati vide. Le uniche informazioni in merito sono la visita ad un gabinetto di numismatica non ben specificato, che Pietro effettuò al ritorno da Versailles,<sup>110</sup> e quella di "curiosità naturali e meccaniche" del direttore delle poste di Bercy.<sup>111</sup> Tuttavia ciò che caratterizzò fortemente i giorni trascorsi dallo zar a Parigi fu il suo interesse verso le istituzioni educative e scientifiche. Ciò è evidente dalle testimonianze lasciateci dai contemporanei: mentre St. Simon riteneva che "ce monarque se fit admirer par son extrême curiosité", una stampa anonima che ne immortalava la visita celebrava Pietro il Grande come "un monarque très amateur des sciences et beaux-arts".<sup>112</sup>

Pietro il Grande cercò di visitare a Parigi tutte quelle istituzioni la cui conoscenza poteva tornargli utile al momento della fondazione dell'Accademia delle scienze. Così volle vedere l'Imprimerie Royale ed il Collège de Quatre Nations, dove si informò dettagliatamente sulle spese che una tale scuola doveva sostenere, dichiarando di volerne fondare una simile in Russia. Qui fece anche conoscenza con il matematico e geometra Varignon, il quale gli mostrò un globo di sua invenzione in grado di muoversi secondo il sistema copernicano e Pietro acquistò l'oggetto.<sup>113</sup> Di grande importanza fu l'incontro con il geografo Guillaume Delisle, avvenuto il 6 (17) giugno, in cui vennero spiegate allo zar le moderne tecniche della geodesia mostrandogli anche una gran quantità di carte della Russia. Spronato da Delisle, Pietro il Grande, non appena fece ritorno in patria, organizzò alcune spedizioni esplorative: la prima nel 1718 per verificare se esistesse o meno un passaggio tra l'Asia e l'America, già proposta allo zar da Leibniz ma rinnovata anche da Delisle,

<sup>109</sup> Schuyler 1884, vol. II, p. 313; Hughes 2003, p. 147; B. Saule, *Les tzars à Versailles*, in *Rossijskij imperatorskij dvor i Evropa: dialogi kul'tury* [La corte imperiale russa e l'Europa: dialoghi di cultura], Atti della conferenza, 18-20 ottobre 2005, Ermitage, "Trudy Gosudarsvennogo Ermitaža", N.° 36, San Pietroburgo 2007, p. 10-16.

<sup>110</sup> Saule 2007, p. 12.

<sup>111</sup> Schuyler 1884, vol. II, p. 313.

<sup>112</sup> Parigi 1986, NN. 15, 20, pp. 38, 40.

<sup>113</sup> Pekariskij 1886, vol. I, p. 43.

quindi una seconda per rilevare sotto la direzione del navigatore Carl van Verden le sponde del mar Caspio, infine una terza nel 1720 per ricercare le fonti del fiume Ob.<sup>114</sup>

Nello stesso giorno Pietro il Grande assisté anche ad un'operazione alla cataratta, eseguita di un tale anatomista Duverney – anche se alcuni ritengono sia invece stato il chirurgo inglese Wallace.<sup>115</sup> Probabilmente si trattò di Joseph-Guichard Duverney, che ricoprì la cattedra di anatomia alla scuola istituita presso il Jardin des Plantes tra il 1682 ed il 1718, la cui famiglia occupò con diversi suoi membri sia la cattedra principale, sia quella secondaria sino alla metà del secolo XVIII.<sup>116</sup> Molte fonti riportano però il nome di Duvernois,<sup>117</sup> confondendolo con quello dell'anatomista Johann Georg, il quale studiò però a Tubinga, che a partire dal 1725 fu ingaggiato dall'Accademia delle scienze di Pietroburgo, per la quale confezionò alcuni preparati poi conservati nella Kunstkamera.<sup>118</sup>

Il giorno seguente, il 7 (18) giugno, fu organizzata per Pietro il Grande una seduta straordinaria dell'Accademia delle scienze, presieduta dall'abate Bignon. Per l'arrivo dello zar fu allestita una speciale mostra sulle più recenti scoperte nel campo delle scienze sperimentali, che si premurò di illustrare lo stesso Bignon, alla quale Pietro prestò molta attenzione destando così l'ammirazione da parte degli accademici.<sup>119</sup> A seguito di questa seduta, quando ormai lo zar era già rientrato a Pietroburgo, Pietro il Grande fu nominato membro dell'Académie des sciences di Parigi. La notizia fu ricevuta il 9 dicembre 1717 e dette il via ad un proficuo scambio epistolare tra i vertici dell'Académie, quali Bignon e Fontenelle, e Pietro il Grande ed Erskine.<sup>120</sup>

In nessuna delle fonti è indicato il luogo di questa seduta straordinaria dell'Académie des sciences, se si tenne cioè nella biblioteca reale al Louvre, dove inizialmente si riunivano gli accademici, oppure se, più probabilmente, fu organizzata all'interno dell'Observatoire, dove l'esposizione delle nuove scoperte fatta per Pietro il Grande sarebbe stata più semplice. Sebbene concepito per l'insieme dei laboratori e delle collezioni dell'Académie, l'edificio conteneva infatti anche un *cabinet des machines*, che fu utilizzato come deposito degli strumenti sino al 1740.<sup>121</sup> In ogni caso Pietro il Grande dovette avere una buona conoscenza dell'osservatorio parigino, come del resto di quello di Greenwich, dove si recò diverse volte.<sup>122</sup> Andréj Nartov, il meccanico e tornitore personale dello zar, nella sua raccolta di aneddoti ne menziona anche uno avvenuto proprio nell'Observatoire:

Sua altezza, stato a Parigi sull'osservatorio astronomico, con piacere osservò nel telescopio tutta la volta celeste e, rivolgendosi ai russi li presenti, con ammirazione disse: “ ecco per gli occhi il libro aperto del miracolo di Dio, il quale chiaramente mostra la grande e somma saggezza della Creazione! Conversare col corpo qui, direttamente col pensiero ora là! Io lo ringrazio che con la vista e l'anima ho viaggiato nell'infinita dell'Eterno Essere. Consiglierei io al senza dio e al libero pensatore [*vol'nodumec*] di studiare l'astronomia e più spesso stare su un osservatorio in quanto la sfera terrestre a lui non è abbastanza per la convinzione dato che gira secondo lui ciecamente”.<sup>123</sup>

<sup>114</sup> A.I. Andreev, *Osnovanie Akademii nauk v Peterburge* [La fondazione dell'Accademia delle scienze a Pietroburgo], in *Petr Velikij: sbornik statej* [Pietro il Grande: raccolta di articoli], a cura di A.I. Andreev, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1947, pp. 289-290.

<sup>115</sup> Hughes 2003, p. 147.

<sup>116</sup> Y. Laissus, *Le Jardin du Roi*, in *Enseignement et diffusion des sciences en France au dix-huitième siècle*, a cura di R. Taton, Hermann, Parigi 1986, p. 313-314.

<sup>117</sup> Andreev 1947b, pp. 289-290.

<sup>118</sup> D. Bolt, M. Dückerhoff, H. Externbrink, *Biographien*, in Dortmund/Gotha 2003, vol. II, p. 301.

<sup>119</sup> Pekarskij 1886, vol. I, pp. 44-45.

<sup>120</sup> Andreev 1947b, pp. 290-293.

<sup>121</sup> C. Buccolini, *L'observatoire di Parigi dal 1671 al 1700*, in *Storia della scienza*, vol. V: *La rivoluzione scientifica*, a cura di D. Garber, E. Giusti, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, p. 216.

<sup>122</sup> Schuyler 1884, vol. II, p. 313.

<sup>123</sup> A.K. Nartov, *Rasskazy Nartova o Pettre Velikom. Priloženie k LXVII tomu zapisok Imperatorskoj Akademii nauk, N.º 6* [I racconti di Nartov su Pietro il Grande. Appendice al LXVII tomo di note dell'Accademia imperiale delle scienze, N.º 6], a cura di L.N. Majkov, San Pietroburgo 1891, N.º 142, p. 93.



Infine Pietro il Grande fu solennemente ricevuto anche alla Sorbona dove i teologi discussero con lo zar sulla possibilità di una riunione tra le chiese occidentali e quelle orientali.<sup>124</sup> Anche in questo caso la sua chiara idea dei rapporti tra Chiesa e Stato suscitò l'ammirazione da parte del pubblico di uditori, confermando ancora una volta la positività dell'impressione lasciata dallo zar nei diversi ambiti della cultura parigina.

Pietro lasciò Parigi il 9 (20) giugno 1717, facendo tappa a Reims, dove gli fu mostrato il messale su cui i re di Francia prestarono giuramento, e per una settimana a Spa, per nuove cure termali. Da qui, quasi interamente navigando lungo fiumi e canali, l'ambasciata passò per Aachen e Maastricht per giungere il 22 luglio (2 agosto) ad Amsterdam. Nel mese esatto che Pietro trascorse ad Amsterdam nel 1717 si deve segnalare una visita al palazzo di Het Loo; il 22 agosto (2 settembre) l'ambasciata prese la strada di casa. Ultima tappa del viaggio fu, ancora una volta, Berlino, dove il re di Prussia accolse lo zar e la zarina con due balli in loro onore, l'uno nel Castello, l'altro nella residenza di Schönhausen.<sup>125</sup> Pietro rientrò infine a Pietroburgo il 10 (21) ottobre.

Una volta rientrato a Pietroburgo, Pietro il Grande si mise subito all'opera per la creazione dell'accademia ma, come s'è già avuto modo di osservare, l'impresa non era facile e, anche a causa di molti altri affari più urgenti, fu posta in secondo piano per essere realizzata solamente nel 1724. In effetti ci si rese presto conto che i contatti presi durante il viaggio in Europa da Pietro il Grande e da Robert Erskine non potevano essere sufficienti; era necessario trovare ulteriore personale. Così nacque l'idea di inviare in Europa il bibliotecario Johann Daniel Schumacher con l'intento, tra le altre cose, di ingaggiare nuovi studiosi e di acquisire nuove collezioni e biblioteche.

Le istruzioni date a Schumacher per questo viaggio, che egli intraprese nel 1721, non sono mai state rintracciate dagli storici che hanno dovuto sempre farsi un'idea degli scopi di questo viaggio solamente in base al rapporto che il bibliotecario stese una volta rientrato in Russia – rapporto pubblicato invece da Pëtr P. Pekariskij.<sup>126</sup> Schumacher stesso ne diede un breve resoconto all'interno della *Žitija*, riassumendo gli obiettivi in tre punti principali:

1) portare una lettera di ringraziamento di Sua Maestà e la nuova mappa del Mar Caspio all'Accademia delle Scienze di Parigi; 2) trovare gente istruita che voglia iniziare a lavorare per Sua Maestà nella corrispondenza che Sua Maestà intende avere con l'Accademia menzionata ed i suoi membri; 3) visitare tutte le biblioteche pubbliche e le *kunstkammern* per meglio disporre e ingrandire la biblioteca e la *kunstkammer* di Sua Maestà, per le quali Sua Maestà ha ordinato uno speciale edificio da costruire sull'isola Vasil'evskij.<sup>127</sup>

In realtà nel fondo personale di Schumacher, conservato presso l'archivio della Filiale di Pietroburgo dell'Accademia russa delle scienze (PFA RAN), è stato scoperto da chi scrive un documento, senza una data propria ma datata dagli archivisti al 1719, intitolato *Punti a proposito di ciò che [deve] fare il bibliotecario Schumacher [Šumacher] durante il proprio viaggio in Germania, Francia, Inghilterra, Olanda*. Si ritiene utile alla trattazione riportare il contenuto integrale di tale documento in tutti i suoi ventidue punti:

1. A lui [a Schumacher] è necessario [...] le *kunstkammern* nei menzionati paesi in ordine diligentemente [...] guardare di notare in tutto ciò che esse dal gabinetto di Sua Altezza Imperiale differiscano; e se qualche cosa si trova che nella *kunstkammer* di qua non c'è, allora secondo quale modo è necessario e com'è possibile ottenere.
2. Guardare le più celebri biblioteche in quale maniera esse sono costituite e si mantengono. E di più si deve di esse e dei migliori libri notificare e domandare in quale dove la cospicua e completa biblioteca si trova.
3. A proposito delle nuove macchine e dei nuovi strumenti sia nella fisica, sia nella matematica un'informazione preventiva prendere affinché il giudizio del loro utilizzo richieda da oltre confine di mandare.
4. Com'è possibile a lui con diligenza il professor Wolff [Volf] nella città di Halle [vgale] al servizio dello stato chiamare.

<sup>124</sup> Pekariskij 1886, vol. I, pp. 39-43.

<sup>125</sup> Schuyler 1884, vol. II, pp. 315-323.

<sup>126</sup> Pekariskij 1862, vol. I, appendice V, pp. 533-558.

<sup>127</sup> Andreev 1947b, p. 298; traduzione inglese in Leonov 2005, pp. 77-78.

[5]. [...] a Orffyraeus [*v orffiresvom*] [...] parla. Se [...] questo movimento [il moto perpetuo] a quella perfezione può prendere [*prinjat*] allora a lui Wolff con Orffyraeus all'originale condizione [*kandicija*] concordare.

6. Può a proposito del signor Delisle incoraggiare affinché a proposito di quanto conferito dallo stato andare per l'affare delle osservazioni astronomiche e perché di quelle osservazioni con quelle [altre], le quali dice al capo di Buona Speranza [*nakape deboni Eksperancie*] sono state fatte, in confronto metta e perché a proposito delle osservazioni nella condizione di qua porti, allora con la ricompensa il denaro necessario di Sua Altezza Imperiale dare tutto il possibile.

7. Prendere al servizio dello stato un anatomista [*anatomika*] [...] per il lavoro al gabinetto di anatomia [*v kabinetno anatomii*].

8. Consegnare la corrispondenza all'Accademia di Parigi [*v akademieju parižnoju*] e a nome di Sua Altezza Imperiale comunicare ad essa che tutto quanto nella fisica, matematica e altro sia stato notato ad essa sarà riportato.

9. [...] determinare con il signor Duverney [*z gospodinom Daverneem*] circa l'anatomia e ciò che presso di lui è pronto in Olanda spedire.

10. In terra inglese secondo la visita del gabinetto [...] all'udienza con la Royal Society [*s societatiiju londonskoju*] fornire.

11. Certamente anche il giardiniere presso il signor [de] La Court [*Lakurt*] con la padronanza del giardino a servizio dello stato prendere. Egli incoraggerà a fare pure qui [a Pietroburgo] un giardino [*ogorod*].

12. In Inghilterra prendere [...] strumenti di quel maestro di matematica, termometri, barometri, e altri strumenti di fisica.

13. In Francia per la manodopera di diversi strumenti dentistici tali e quali [...] altri che essi siano autentici come di uso comune.

14. Da fuori delle più buone casse con i matematici gli strumenti d'argento.

15. Gli strumenti chirurgici.

16. Due barometri e termometri mandare quanto prima è possibile.

17. La cassa con gli strumenti anatomici quanto meglio è possibile fare.

18. A Parigi comprare un libro di tutte le arti e altre nuove edizioni.

19. L'occhio artificiale comprare per il gabinetto.

20. Comprare un termometro e un barometro d'argento di tale maniera come ha offerto a Sua Altezza il residente Brants.

21. Chiedere presso l'accademia che [...]

22. Chiedere presso padre Sebastiano [*u pera Sebastiana*] [...] a proposito dell'orecchia.<sup>128</sup>

Benché lacunoso in molti punti e poco comprensibile in altri, il documento risulta assai significativo circa gli incarichi che furono assegnati a Schumacher per questo viaggio in Europa. Il testo è interamente scritto sulla metà sinistra dei fogli, come si usava fare quando si attendevano delle correzioni da parte dello zar o di qualcun'altro in sua vece; tuttavia nulla è appuntato sulle metà destre delle pagine. Infine i punti da 19. a 21. sono stati apposti sull'ultima facciata da una mano diversa rispetto a quella che ha scritto il resto del documento.

Non appena Schumacher rientrò dal suo viaggio, nel settembre del 1722, egli scrisse un dettagliato rapporto allo zar su quanto aveva svolto. In questo documento i tredici punti contemplati dal bibliotecario sono prima riassunti brevemente per essere poi analizzati più approfonditamente nei fogli successivi. Diversi sono i punti che ricorrono tra le istruzioni redatte nel 1719 ed il rapporto consegnato da Schumacher dopo il settembre 1722.

Il primo punto delle istruzioni viene ripreso nell'undicesimo del rapporto con il seguente titolo:

11. I musei degli studiosi [*Musea učenyh ljudej*], sia pubblici [*publičnye*], che privati [*privatnye*] visitare e in ciò notare in cosa il museo di Vostra Altezza Imperiale con essi si differenzia; affinché di ciò che nel museo di Vostra Altezza non si trova allora essa mancanza si riempia oppure consigliare come essa mancanza si può riempire.<sup>129</sup>

In pratica si chiedeva a Schumacher di visitare i più importanti gabinetti e *kunstkammern* d'Europa per poter giudicare in cosa le collezioni della *kunstkammer* di Pietro il Grande, dal 1719 esposta nel

<sup>128</sup> PFA RAN, f. 121, op. 1, ed. chr. 1, ll. 1-2

<sup>129</sup> Pekarskij 1862, vol. I, appendice V, p. 534.



palazzo di Kikin, difettassero. In seguito a questa considerazione il bibliotecario avrebbe pure dovuto elaborare i modi e le strategie per porre rimedio a tali eventuali lacune.

L'ampio e dettagliato resoconto dell'undicesimo punto, il più lungo dei tredici da cui è formata la relazione di Schumacher, comprende quindi un elenco dei gabinetti da lui visitati durante il viaggio, con una descrizione più o meno dettagliata delle collezioni, il tutto seguito dal giudizio della *kunstkammer* dello zar e da un breve resoconto sugli acquisti effettuati. Come premessa il bibliotecario tenne a specificare che di gabinetti “se ne trovano assai pochi in terra tedesca, Olanda, Francia e Inghilterra che la stessa Vostra Altezza Imperiale non abbia visto”.<sup>130</sup> Senza entrare nelle singole collezioni che Schumacher visitò in questi paesi, giacché l'elenco risulterebbe troppo esteso, si riporteranno qui solamente le città citate dal bibliotecario: Riga, Danzica, Berlino, Amburgo, Hannover, Lipsia, Dresda, Götha, Kassel, Amsterdam, Haarlem, Leida, L'Aia, Delft, Utrecht, Anversa, Parigi, Londra, Oxford e Cambridge. In ognuna di queste città Schumacher menziona la visita ad almeno un gabinetto o a una collezione sino ad un massimo di undici, nel caso di Parigi. In effetti furono veramente poche le città dove Pietro il Grande non era già stato ma fra queste va sicuramente segnalata Kassel, dove “si trova – stando alle parole di Schumacher – la camera di *artificialia* e *naturalia* [*kunst i naturaliev kamera*] nella casa per questo appositamente preparata: le cose naturali sono sotto e quelle artistiche [*chudožestvennyja*] sopra”.<sup>131</sup>

Alla fine di questo lungo elenco Schumacher stilò un breve giudizio della *kunstkammer* dello zar:

Uguualmente ancora molti altri gabinetti vidi, ma a questo gabinetto in nessuna misura si possono adottare.

Uguualmente assai inferiori gabinetti in terra tedesca, Olanda, Francia e Inghilterra vidi e il gabinetto di Vostra Altezza Imperiale intimamente conosco, giacché all'inizio presi alcuni animali e delle slitte della Lapponia, allora posso liberamente dire in che cosa esso con gli altri si differenzia [e] quale mancanza ha.

Per quel che concerne i *naturalia*, e pure le pietre, i minerali, e gli animali, Vostra Altezza Imperiale possiede disponibilità in esso, tuttavia le cose naturali di questo stato non abbastanza sono state cercate.

Nel gabinetto anatomico Vostra Altezza Imperiale non ha simili.

Anche un buon ordine in esso si troverà solamente quando per questo la casa nominata [la Kunstkamera] sarà pronta.

Le cose artistiche [*chudožestvennyj*], pitture, stampe, strumenti fisici e matematici, antichità e medaglie in un assai poco numero in esso si trovano, ma sono assai richieste; di questo modo io, seguendo le mie [sic] istruzioni, cercai di completare essa mancanza, in particolare a proposito del gabinetto di medaglie che a Vostra Altezza Imperiale è assai necessario.<sup>132</sup>

Dunque in due cose, a giudizio di Schumacher, la *kunstkammer* di Pietro il Grande scarseggiava: nel numero dei reperti locali, le “cose naturali di questo stato”, e nei cosiddetti *artificialia*, in particolare nelle monete. Naturale è che il bibliotecario cercasse di mettere in luce nel passo immediatamente seguente quanto i suoi acquisti rimediarono queste mancanze.

Ad Amburgo Schumacher segnalò l'acquisto per 8.000 efimki, tramite tali Peter Grew e Arist Govers, del gabinetto di numismatica di Johann Lüders.<sup>133</sup> In quest'occasione il bibliotecario acquistò solamente “medaglie d'oro e in parte d'argento, vecchie e nuove”<sup>134</sup> ma nel 1738 dallo stesso gabinetto furono comprate anche quelle bronzee, con le quali il *mjunc-kabinet* della Kunstkamera, come veniva chiamato, si arricchì ulteriormente.<sup>135</sup> Altra sostanziosa acquisizione fu quella del gabinetto di Nicolaas Chevalier, composto da “antichità e da vecchie pietre”, che Schumacher acquistò ad un'asta a Utrecht.<sup>136</sup>

<sup>130</sup> Pekarskij 1862, vol. I, appendice V, p. 546.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 548.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 553.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 553.

<sup>134</sup> *Palaty* 1744, p. 6.

<sup>135</sup> O.Ja. Neverov, “Gosudarev kabinet” Petra I i peterburgskaja Kunstkamera [“Il gabinetto del sovrano” di Pietro I e la Kunstkamera di Pietroburgo], in *Osnovatel'ja Peterburga* [Omaggio al fondatore di Pietroburgo], Catalogo della mostra, Museo di Stato dell'Ermitage, 31 maggio – 31 agosto 2003, Slavia, San Pietroburgo 2003, p. 208.

<sup>136</sup> Pekarskij 1862, vol. I, appendice V, p. 554.

Oltre a queste due importanti acquisizioni Schumacher si sbizzarì anche in altri acquisti, in particolare sul più fiorente mercato olandese che su quello amburghese. Alla stessa asta dove il bibliotecario si aggiudicò il gabinetto di Chevalier egli fece incetta anche di altri oggetti quali “due specchi cilindrici con alcune figure”, forse specchi deformanti, “pietre preziose vecchie e nuove nel numero di 66”, “una vecchia lampada e una gran quantità di vecchie stampe e anelli” e pure un “flauto antico”. Ad Amsterdam Schumacher fu particolarmente attento a fare in modo che i suoi acquisti potessero rimediare alle mancanze della *kunstkammer* petrina:

Ad Amsterdam, sotto la direzione del signor de la Court, una cospicua *orangerie* ad un'asta fu in vendita e un prezioso gabinetto di cose pittoriche [*živopisnye vešč'i*] fatte dai migliori maestri; e poichè nel giardino botanico [*medicinskij ogorod*] un *orangerie* non c'è e nella nuova biblioteca e *kunstkammer* [*kunst-kamera*] d'ora in avanti assai bisogno ci sarà, e esse cose non assai costosamente si venderanno; di questo modo l'*orangerie* e alcune pitture attraverso il signor Larvod e figlio comprai per 823 ghilde l'una e 8.382 l'altra.<sup>137</sup>

Infine Schumacher nominò gli “strumenti matematici e fisici” acquistati a Leida dal celebre Peter van Muschenbroek<sup>138</sup> ma non solo, anche in “Inghilterra da Dean, in Francia da Vignieron e da Eslin, a Berlino da Doppler e altri”.<sup>139</sup>

Per quel che riguarda gli strumenti scientifici, ai quali, a giudicare dallo spazio dato ad essi nelle istruzioni del 1719, fu data particolare importanza, Schumacher rispose più dettagliatamente in altri punti: il terzo e il nono. Il punto terzo riportava alcune notizie a proposito di un apparecchio acustico elaborato da tale padre Sebastiano, già nominato al punto ventiduesimo delle istruzioni, senza però spiegare la natura di questo strumento.<sup>140</sup> Ben più precise furono le informazioni fornite al punto nono, nel quale Schumacher scrisse a proposito degli strumenti scientifici acquistati in Olanda. Per adempiere ai punti sedicesimo e ventesimo delle istruzioni, i quali richiedevano dei termometri e dei barometri, il bibliotecario si rivolse al fisico Gabriel D. Fahrenheit, il quale nel 1714 aveva inventato il primo termometro a mercurio. Sempre nello stesso punto Schumacher relazionò sugli acquisti fatti da Muschenbroek, ricordati dallo stesso bibliotecario nel catalogo del 1744,<sup>141</sup> al quale fu ordinata una “camera oscura” [*kamer-obskura*] dotata di diversi degli strumenti perfezionati dal fisico James W. 's Gravesande per lo studio sperimentale delle teorie newtoniane.<sup>142</sup> Schumacher a Leida aveva voluto infatti conoscere il fisico olandese:<sup>143</sup> la sua conoscenza di queste teorie non mancherà di avere riflessi sull'organizzazione della Kunstkamera.

Al punto secondo della sua rapporto di fine viaggio, Schumacher, probabilmente in relazione al punto terzo delle istruzioni, appose: “2. Dai modelli delle macchine trovantesi nell'osservatorio i disegni prendere”.<sup>144</sup> Nella breve spiegazione che succedeva egli raccontò che il giorno seguente la seduta dell'Académie des sciences che lo accolse a Parigi – per la quale si veda oltre – fu accompagnato dal “signor Delisle all'osservatorio, per un'occhiata agli strumenti ed alle macchine là trovantesi”. Schumacher ordinò di “copiare [*srisovat*] secondo le misure” gli strumenti e, giacché molti di questi non erano stati misurati in precedenza, il disegnatore ebbe molte difficoltà nell'effettuare le copie ed il bibliotecario ne elogiò il lavoro.<sup>145</sup> A giudicare dalla breve relazione di Schumacher si dovette trattare del disegno di alcuni degli strumenti appartenenti all'Observatoire conservati nel cosiddetto *cabinet des machines*, non tanto dell'architettura dell'osservatorio stesso. In mancanza dei disegni, che non sono mai stati rintracciati, questo punto di Schumacher è troppo

<sup>137</sup> Pakarskij 1866, vol. I, appendice V, p. 554.

<sup>138</sup> *Palaty* 1744, p. 6; Bacmeister 1776, pp. 156-157; T.V. Stanjukovič, *Kunstkamera Peterburgskoj Akademii Nauk* [*La Kunstkamera dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo*], Nauka, Mosca-Leningrado 1953, p. 36.

<sup>139</sup> Pakarskij 1866, vol. I, appendice V, p. 554.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 537.

<sup>141</sup> *Palaty* 1744, p. 6; Bacmeister 1776, p. 156.

<sup>142</sup> Pakarskij 1862, vol. I, appendice V, p. 544.

<sup>143</sup> Boss V., *Newton and Russia: the early influence, 1698-1796*, Harvard University Press, Cambridge MA 1972, pp. 89-90, 103-104.

<sup>144</sup> Pakarskij 1862, vol. I, appendice V, p. 533.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 536.



sintetico perché si possa valutare il peso effettivo di questi esercitato sulla progettazione dell'osservatorio della *Kunstkamera*.

Come fu espressamente indicato al punto dodicesimo delle istruzioni, anche in Inghilterra Schumacher avrebbe dovuto commissionare degli strumenti scientifici agli abili maestri inglesi. La testimonianza di questi ordini ci è data da un astrolabio geodetico, esistente a tutt'oggi, eseguito dal maestro inglese Edmund Culpeper proprio nel 1721 in base ad uno schizzo dello stesso Pietro il Grande (fig. 5). Questo strumento, probabilmente assieme ad altri, fu ritirato da Schumacher e da quest'ultimo portato a Pietroburgo.

Un altro strumento che Pietro il Grande pensò di acquistare per la *kunstkammer* fu la macchina del moto perpetuo allora allo studio del meccanico Orffyræus. Tuttavia l'alto prezzo chiesto da costui, nonostante la mediazione di Christian Wolff, le imperfezioni ed i difetti che ancora dovevano essere perfezionati fecero naufragare le trattative.<sup>146</sup>

Alcuni oggetti per la *kunstkammer* di Pietro il Grande furono appositamente ordinati e confezionati. È il caso delle sezioni anatomiche in cera preparate a Parigi dall'anatomista Joseph-Guichard Duverney, nominate nelle istruzioni al punto nono e ritirate da Schumacher presso lo stesso, come si può evincere dal punto quarto della relazione.<sup>147</sup>

Schumacher non si adoperò solo nell'acquisto di oggetti per la *kunstkammer* di Pietro il Grande ma, come è specificato al secondo punto delle istruzioni impartitegli nel 1719, egli doveva cercare anche di arricchire la biblioteca. Anche in questo compito Schumacher, la cui prima attività al servizio della Russia era proprio quella di bibliotecario, non si risparmiò, raccogliendo più di cinquecento libri<sup>148</sup> in poco più di un anno. Il rendiconto di quest'attività fu svolto nel punto dodicesimo del rapporto: "12. Sforzarsi di rendere [*promyslit*] completa la biblioteca di Vostra Altezza Imperiale".<sup>149</sup> In questo punto Schumacher premetteva che le aste in cui si offrivano biblioteche complete "in tutte le facoltà" [*vo vsech fakul'tetach*] sono assai rare e che quindi, se si fosse voluto portare a piena completezza la biblioteca imperiale, si sarebbe dovuta intraprendere una strada diversa. Meglio sarebbe stato lasciare il catalogo della biblioteca ad un bravo libraio, come "l'abile Vesenberg" [*iskussnomu Vasenbergu*] in Olanda, il quale avrebbe provveduto a recuperare le edizioni necessarie. In questo modo, concludeva Schumacher, "la biblioteca in pochi anni, senza grandi sforzi, a perfezione si sarebbe portata".

Nonostante ciò il bibliotecario non s'astenne dal fare acquisti librari:

Nonostante quanto è menzionato, comprai un sufficiente numero di libri, essi sono solamente gli indispensabili, i quali in una biblioteca pubblica [*v publichnoj biblioteke*] devono esserci, a eccezione di un libro che solamente per curiosità [*iz ljubopytstva*] comprai.<sup>150</sup>

Il libro in questione è quello che, secondo quanto spiega successivamente Schumacher, si riteneva essere stato il primo libro stampato, nel quale si trovavano incise delle figure rappresentati i misteri della fede. In conclusione il bibliotecario sciorinava una nuova lista di biblioteche visitate in varie città – limitata solamente quelle più meritevoli – che tuttavia non si concludeva però con un confronto con quella petrina, come invece era avvenuto per la *kunstkammer*.<sup>151</sup>

Fra i vari compiti assegnati a Schumacher vi fu anche quello di ingaggiare studiosi e scienziati per la futura Accademia delle scienze, di imminente istituzione a Pietroburgo. Nel punto quinto il bibliotecario relazionava a proposito di quanto richiesto ai punti sesto e settimo delle istruzioni per ingaggiare un astronomo e un anatomista: "5. Il signor Delisle, astronomo e geografo, e il signor Duverney il giovane, anatomista a Parigi, a servizio di Vostra Altezza Imperiale prendere".<sup>152</sup> Si

<sup>146</sup> Pakarskij 1866, vol. I, appendice V, pp. 539-543.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 537.

<sup>148</sup> Neverov 2003, p. 208.

<sup>149</sup> Pakarskij 1866, vol. I, appendice V, p. 534.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 555.

<sup>151</sup> *Ivi*, pp. 554-557.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 534.

trattava di Joseph-Nicolas Delisle, personaggio che avrà una notevole influenza nella progettazione e costruzione della *Kunstkamera*, e di Emmanuel-Maurice Duverney, rettore della cattedra di anatomia al Jardin des Plantes precedentemente appartenuta a suo padre Joseph-Guichard. Il primo accettò di entrare al servizio della Russia mentre il secondo declinò.<sup>153</sup> Come s'è già visto nel capitolo precedente, anche il filosofo Christian Wolff fu ingaggiato per divenire presidente della nuova Accademia delle scienze ma, dopo una lunga trattativa di cui questa ambasciata di Schumacher fu solamente una piccola parte, anch'egli rinunciò a trasferirsi, sebbene per un ricco compenso, in una località ancora remota come Pietroburgo.

Uno fra i più importanti e delicati incarichi assegnati a Schumacher durante il viaggio del 1721-22 fu quello di sviluppare i rapporti di collaborazione con le società scientifiche europee. In questa veste il bibliotecario fu accolto nell'agosto del 1721 all'Académie des sciences di Parigi e poco più tardi alla Royal Society a Londra. Né le istruzioni date nel 1719 a Schumacher, né il rapporto da lui compilato una volta rientrato dal suo viaggio menzionano alcun tentativo per l'instaurazione di rapporti con l'Accademia delle scienze di Berlino, fondata da Leibniz.

Con la prima di queste istituzioni i rapporti erano stati già instaurati dalla visita di Pietro il Grande a Parigi nel 1717, quando Robert Erskine e l'abate Bignon cominciarono a scambiarsi alcune lettere. Tuttavia lo scozzese conservatore della *kunstkamera* nel 1718 morì e così l'Académie cominciò a rivolgersi direttamente a Pietro il Grande: nel 1718 fu Bernard de Fontenelle, segretario dell'Académie, mentre nel 1720 anche Bignon scrisse allo zar.<sup>154</sup> In queste lettere, in parte pubblicate da Pekarskij,<sup>155</sup> Bignon e Fontenelle non facevano che elogiare le virtù di Pietro il Grande quale sovrano protettore e patrocinatore delle scienze e delle arti. L'importanza dei rapporti che si stavano instaurando con l'Académie des sciences, ancor prima che l'Accademia di Pietroburgo fosse istituita, è segnalata dal fatto che uno dei primi successi russi nei campi delle moderne scienze, in questo caso del rilevamento geografico, fu presentato proprio a Parigi il 4 agosto 1721 dallo stesso Schumacher. Infatti, in risposta all'ottavo punto delle sue istruzioni, pose in principio del suo rapporto la seguente affermazione: "1. La carta del mar Caspio e la lettera da parte di Vostra Altezza Imperiale all'Académie des sciences [*akademija de scians*] consegnare".<sup>156</sup> In effetti egli si recò a Parigi con una lettera dello zar, una di Lavrentij L. Blumentrost, presidente della futura Accademia, e con una nuova carta del mar Caspio.

Nella lettera inviata da Pietro il Grande ai membri dell'Académie, datata 11 febbraio 1721, lo zar si dichiarava onorato di ricoprire un posto di membro in tale "società" [*kompanija*] ed auspicava una stretta collaborazione che, per mezzo di una corrispondenza periodica, mettesse reciprocamente al corrente le due istituzioni, l'Académie e la futura Accademia di Pietroburgo, delle scoperte e delle invenzioni da queste effettuate. Infine spendeva qualche parola sull'importanza della mappa del mar Caspio che, assieme alla lettera, fu presentata agli accademici parigini.<sup>157</sup>

La lettera di Blumentrost, datata 14 febbraio ed anch'essa letta agli accademici, descriveva l'attività di esplorazione scientifica del territorio russo svolta sino ad allora. Essa comunicava che nel 1719, dietro ordine di Pietro il Grande, fu organizzata una spedizione guidata dal dottor Daniel Gottlieb Messerschmidt per lo studio dei regni animale, vegetale e minerale della Siberia, di cui una breve descrizione degli uccelli da lui osservati fu presentata nella stessa seduta. Seguivano poi alcuni accenni ad altre due spedizioni organizzate in quegli anni: quella del dottor Gottlieb Schober, che esplorò tra il 1717 ed il 1720 una vasta regione tra le città di Samara, Kazan', Astrachan' ed il Caucaso sino ai confini con la Turchia, e quella che tra il 1719 ed il 1720 guidò il capitano Carl van Verden sul Mar Caspio, durante la quale fu elaborata la nuova carta di quel mare (fig. 6).<sup>158</sup>

<sup>153</sup> Pekarskij 1862, vol. I, appendice V, p. 538.

<sup>154</sup> Andreev 1947b, pp. 290-294.

<sup>155</sup> Pekarskij 1862, vol. I, appendice IV, pp. 529-532.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 533.

<sup>157</sup> MILAN, vol. I, N.° 6, pp. 5-6; Pekarskij 1862, vol. I, appendice IV, pp. 532-533.

<sup>158</sup> Andreev 1947b, pp. 300-302.



La necessità di una più precisa carta del mar Caspio, come di molte altre remote regioni sotto il dominio zarista, emerse già nel colloquio che Pietro il Grande ebbe con il geografo Guillaume Delisle nel 1717 a Parigi. La sua presentazione in seno all'Académie des sciences, quale anteprima di un più vasto programma di esplorazioni e campagne non solo di rilevamento geodetico ma pure di studio della storia naturale, fu quindi del tutto logica, anche in virtù dei rapporti che s'erano già instaurati. La nuova carta, tracciata sulla base delle più avanzate tecniche di rilevamento, che prevedevano l'impiego di tecniche astronomiche per la misura del territorio, modificava considerevolmente la conoscenza avuta sino ad allora delle coste del mar Caspio e fu quindi molto apprezzata dagli accademici. Il 24 dicembre 1721 Guillaume Delisle lesse agli accademici un discorso dal titolo *Remarques sur la carte de la mer caspienne envoyée par sa Majesté Czarienne*, nella quale segnalava le novità delle ricerche cartografiche intraprese per ordine di Pietro il Grande.<sup>159</sup>

Schumacher si recò infine anche alla Royal Society dove, nonostante non vi fossero precedenti contatti se non la lontana visita dello zar durante la Grande Ambasceria, riuscì comunque a stabilire dei rapporti. Come scrive al punto decimo del suo rapporto, il bibliotecario fu accolto "all'assemblea privata" [*v privatnoe sobranie*]<sup>160</sup> della società, durante la quale si discussero i piani di Pietro il Grande nel campo delle arti e delle scienze. Un contatto preferenziale fu stabilito da Schumacher con Hans Sloane, futuro "padre" del British Museum.<sup>161</sup> Sloane concesse il privilegio al bibliotecario di vedere la sua collezione, la cui magnificenza fu elogiata nel punto undicesimo del rapporto.<sup>162</sup> Una tutt'altro che fitta corrispondenza, quattro lettere per parte tra il 1729 ed il 1751, fu intrapresa tra i due; questa, secondo quanto ha scritto Christine G. Thomas, "is not of intrinsic interest, being limited mainly to mutual expressions of goodwill and notes of books being sent, but it is important as a record of some of the publications which were exchanged".<sup>163</sup>

In conclusione, al punto tredicesimo, Schumacher titolava così:

13. E con gli studiosi la corrispondenza effettuare per la moltiplicazione [*umnoženie*] delle arti e delle scienze nel regno di Vostra Altezza e pure per la creazione di una società delle scienze [*societeta nauk*], similmente a com'è a Parigi, Londra, Berlino e in altri posti.<sup>164</sup>

Tale punto fu sviluppato in una serie di indicazioni di persone nelle varie città visitate da Schumacher che, se mantenute costantemente in contatto con una regolare corrispondenza, avrebbero di molto aiutato a portare alla perfezione la biblioteca e la *kunstkammer* di Pietro il Grande.

Per ricordare quanto s'è illustrato nelle pagine precedenti con quanto seguirà, occorre notare che grazie alle idee promosse da Leibniz, attraverso i tre incontri con Pietro il Grande e con le epistole inviate allo zar ed ai suoi collaboratori; con gli acquisti di intere collezioni o singoli oggetti effettuati in Europa prima dallo zar e dagli agenti russi al tempo dell'ambasciata del 1716-17, poi da Schumacher durante il suo viaggio nel 1721-22, furono poste le basi teoriche e raccolti i materiali necessari all'elaborazione del progetto della Kunstkamera. Altri importanti presupposti furono gettati per l'istituzione dell'Accademia delle scienze, organo che ebbe in gestione la Kunstkamera e tutte le sue parti: il teatro anatomico, l'osservatorio, la biblioteca e le collezioni. Quando nel luglio del 1718 fu posata la prima pietra di questo nuovo edificio, già molto lavoro su questi fronti era stato fatto da Pietro il Grande e dai conservatori della biblioteca e della *kunstkammer*, Johann D. Schumacher e Robert Erskine, sostituito dopo la morte nel 1718 da Lavrentij L. Blumentrost.

A questo punto restava solamente da predisporre il progetto architettonico.

<sup>159</sup> Parigi 1986, N.° 29, pp. 44-45.

<sup>160</sup> Pekarskij 1862, vol. I, appendice V, p. 545.

<sup>161</sup> M. Caygill, *The story of the British Museum*, British Museum Publications, Londra 1981, p. 5.

<sup>162</sup> Pekarskij 1862, vol. I, appendice V, p. 552.

<sup>163</sup> C.G. Thomas, *Sir Hans Sloane and the Russian Academy of sciences*, in "The British Library Journal", vol. XIV, N.° 1, primavera 1988, p. 23.

<sup>164</sup> Pekarskij 1862, vol. I, appendice V, pp. 534.

### 3.2. Ipotesi e attribuzioni

#### Jean-Baptiste A. Le Blond e Andreas Schlüter

Assai belle mostrano ancora di essere le fabbriche di Pietroburgo, chi ha negli occhj i casamenti di Revel, e delle altre città di questo Settentrione. Ma [...] non gran cosa buoni sono i materiali di cui ella è fabbricata; e i disegni delle fabbriche non sono né di un Inigo Jones, né di un Palladio.

FRANCESCO ALGAROTTI<sup>165</sup>

Una copia degli anni '40 del secolo XVIII dell'originale progetto per la Kunstkamera di Georg Johann Mattarnovy, da tempo ritrovata nell'archivio del PFA RAN, non dovrebbe lasciare adito a molti dubbi sulla paternità dell'edificio. Tuttavia, da sempre, gli storici dell'arte hanno fortemente dubitato di questa attribuzione proponendo diverse alternative di altri ben più illustri architetti. Il motivo può essere facilmente spiegato: Mattarnovy non era architetto di formazione bensì uno scultore. Egli stesso, durante il suo periodo di apprendistato in Germania, si definì "Hofes Bildhauer George Mattarnovy".<sup>166</sup> Poco dopo essere giunto nel 1714 a Pietroburgo su invito di Schlüter, egli dovette far fronte all'improvvisa morte di quest'ultimo, ereditandone i lavori e le commissioni anche architettoniche. Non molto diversamente da Schlüter, che iniziò la sua carriera come scultore per divenire architetto, ricevendo anche la carica di *Schlossbaudirektor* da Federico I di Prussia,<sup>167</sup> anche Mattarnovy prese a definirsi architetto e a lavorare come tale. Così, una volta assunto al servizio russo, egli viene nominato nei documenti della Cancelleria degli affari cittadini come "architetto di grotte e maestro di lavori di fontane"<sup>168</sup> oppure "architetto e maestro di grotte"<sup>169</sup>. Anche il principe Čerkasskij, direttore della Cancelleria, si rivolgeva a lui in tedesco chiamandolo "Herrn Architector Mattarnowy".<sup>170</sup>

Dopotutto quell'immenso cantiere che era allora Pietroburgo dava ai molti artisti e mastri di vario genere giunti dall'Europa in cerca di fortuna anche questa possibilità: quella di improvvisarsi ciò che non erano. In particolare ciò poteva facilmente avvenire in caso di morte di un importante architetto – caso tutt'altro che infrequente – quando tra le nutrite squadre che accompagnavano tali artisti, composte da disegnatori, pittori, decoratori, scultori, intagliatori, incisori, muratori, falegnami, fabbri e altro ancora, poteva emergere qualche nuova figura dalle spiccate doti artistiche che, nonostante la diversa formazione, gli avrebbero consentito di improvvisarsi architetto nella prosecuzione dei lavori già intrapresi e avviati dal maestro. Così avvenne dopo la morte di Schlüter, quando emerse per l'appunto Mattarnovy, e pure dopo la morte di Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, fra le cui file di aiuti emerse l'intagliatore Nicolas Pineau.<sup>171</sup>

<sup>165</sup> F. Algarotti, *Viaggi di Russia*, a cura di W. Spaggiari, Garzanti, Milano 2006 (ed. orig. F. Algarotti, *Saggio di lettere sopra la Russia*, presso Gio. Briasson, Parigi 1760), lettera III, 80-88, pp. 58-59.

<sup>166</sup> K.V. Malinovskij, *Chudožestvennyye svjazy Germanii i Sankt-Peterburga v XVIII veka [I contatti artistici della Germania e di San Pietroburgo nel secolo XVIII]*, Kruga, San Pietroburgo 2007, p. 43.

<sup>167</sup> Sulla vicenda della direzione dei lavori di ristrutturazione del castello di Berlino diretti da Schlüter si veda G. Hinterkeuser, *Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Siedler, Berlino 2003.

<sup>168</sup> "Architektor grotirnogo i fontannogo dela master", citato in V.F. Šilkov, *Architektory-inostrancy pro Petre I [Gli architetti stranieri sotto Pietro I]*, in *Istorija russkogo iskusstva [Storia dell'arte russa]*, a cura di I.E. Grabar', voll. 7, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca 1960, vol. V, p. 97.

<sup>169</sup> Malinovskij 2007b, 45.

<sup>170</sup> I.E. Grabar', *Architektory-inostrancy pri Petre Velikom [Gli architetti stranieri sotto Pietro il Grande]*, in Id., *O russkoj architekture [A proposito dell'architettura russa]*, Mosca 1969, p. 272.

<sup>171</sup> Sull'ascesa di Pineau si veda O. Medvedkova, *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond architecte 1679-1719. De Paris à Saint-Petersbourg*, Alain Baudry et Cie, Parigi 2007, p. 183-185.



Mattarnovy però si confrontò raramente con un progetto architettonico di larga scala. Egli disegnò, come s'è visto nel capitolo precedente, la Grotta nel Giardino d'Estate ed eseguì diversi lavori di finitura nel Palazzo d'Estate di Pietro il Grande ed in altri edifici nel giardino. L'unico edificio che gli consentì di fare un'esperienza veramente architettonica prima della Kunstkamera fu il piccolo Palazzo d'Inverno, costruito per lo zar. È quindi comprensibile che gli storici dell'arte e dell'architettura abbiano avuto un certo imbarazzo nell'attribuire un'architettura così complessa e tutto sommato ben progettata ad uno scultore, improvvisatosi architetto ma con assai poca esperienza nel campo architettonico. Tuttavia, come si cercherà di dimostrare nelle pagine che seguono, Mattarnovy rivelò delle inaspettate doti progettuali e, a fronte di un utilizzo del linguaggio architettonico non sempre ortodosso, svelò pure delle buone capacità nella distribuzione degli spazi.

Un edificio importante come la Kunstkamera, una fra le più grandi fabbriche del periodo petrino, tutt'oggi ancora affacciata sulle sponde della Nevà, che molta letteratura riteneva essere il primo museo russo completamente aperto al pubblico e, forse, uno dei primi al mondo, richiedeva la paternità di un architetto altrettanto importante. Non a caso i nomi fatti dagli storici sono sempre stati quelli di due fra i più celebri architetti ingaggiati da Pietro il Grande: Jean-Baptiste Alexandre Le Blond e Andreas Schlüter.

### 3.2.1. Jean-Baptiste Alexandre Le Blond

A differenza dell'ipotesi che vede coinvolto Andreas Schlüter nella progettazione della Kunstkamera, da lungo tempo avanzata in letteratura, quella dell'esistenza di un primo progetto di Le Blond è stata proposta solo recentemente. A farsi portatori di questa nuova ipotesi sono stati E.P. Karpeev e T.K. Šafranovskaja, i quali, nel loro libro sulla Kunstkamera, citano una lettera inviata da Johann D. Schumacher a Robert Erskine nella quale vi sarebbe scritto che "il progetto della casa per la biblioteca è stato affidato a Le Blond". La lettera risalirebbe al 21 marzo 1717, più di un anno prima della posa della prima pietra dell'edificio.<sup>172</sup> Nessun altro riferimento ad un progetto di Le Blond è stato trovato da chi scrive né nei documenti, né in letteratura – nemmeno la recente monografia di Ol'ga Medvedkova sull'architetto francese ne fa menzione.<sup>173</sup>

La mancanza della relativa indicazione archivistica non ha purtroppo consentito la verifica diretta di tale informazione. Karpeev e Šafranovskaja hanno svolto le loro ricerche nel PFA RAN, servendosi anche della raccolta *Materialy dlja istorii Imperatorskoj Akademii nauk* [Materiali per la storia dell'Accademia Imperiale delle scienze]. La lettera però non è stata rintracciata né nei volumi di quest'ultima pubblicazione, né nei fondi personali del PFA RAN dedicati ad Erskine e a Schumacher.<sup>174</sup> È probabile che tale documento si possa trovare nella sezione terza del primo fondo del PFA RAN, dove sono raccolte tutte le lettere relative all'Accademia delle scienze in entrata e in uscita,<sup>175</sup> consultato solo in parte da chi scrive. Ultimamente le ricerche condotte su tale fondo da Jozen J. Driessen hanno portato alla luce una fitta rete di corrispondenza non solo tra Erskine e Schumacher ma pure con Lavrentij L. Blumentrost ed Albert Seba, farmacista di Amsterdam la cui collezione fu acquisita da Pietro il Grande nel 1718.<sup>176</sup>

Dopo essere stato ingaggiato a Parigi dall'agente russo Jean Lefort, Le Blond si diresse a Pymont, dove Pietro il Grande si sarebbe trovato per delle cure termali. L'architetto, accompagnato da Konon Zotov, giunse sul posto il 10 (21) giugno 1716 e rimase al seguito dell'ambasciata sino al

<sup>172</sup> "Proekt doma dlja biblioteki poručen Leblonu". E.P. Karpeev, T.K. Šafranovskaja, *Kunstkamera*, Almaz, San Pietroburgo 1996, p. 23.

<sup>173</sup> Medvedkova 2007. La stessa Ol'ga Medvedkova ha confermato al sottoscritto, in un incontro tenutosi a Parigi il 21 maggio 2009, di non aver trovato traccia di un tale incarico durante le ricerche preliminari alla stesura del libro.

<sup>174</sup> PFA RAN, f. 120: *Areskin* [Erskine], *Robert Karlovič*; f. 121: *Materiali sull'attività di J.-D. Schumacher nell'Accademia delle scienze*.

<sup>175</sup> PFA RAN, f. 1, op. 3, ed. chr. 1-36.

<sup>176</sup> J.J. Driessen – van het Reve, *De Kunstkamera van Peter de Grote. De Hollandse inbreng, gereconstrueerd uit prieven von Albert Seba en Johann Daniel Schumacher uit de Jaren 1711-1752*, Verloren, Hilversum 2006.

giorno 22 (3 luglio), seguendo anche lo spostamento a Schwerin.<sup>177</sup> Durante questo periodo Le Blond improvvisò dei progetti di architettura per Pietro il Grande, il quale ne dovette rimanere entusiasta, tanto da scrivere a Ménšikov: “Questo maestro è tra i migliori ed è una vera curiosità, come ho potuto rendermi conto in un tempo molto breve”.<sup>178</sup> Fra gli ospiti dell’ambasciata russa si trovava in quello stesso periodo anche un altro illustre personaggio, Gottfried Wilhelm Leibniz, il quale fu per circa una settimana al seguito di Pietro il Grande sino al 17 (28) giugno. Così Le Blond, secondo Karpeev e Šafranovskaja il possibile autore di un primo progetto per la Kunstkamera, ebbe l’opportunità di conoscere a Pymont Leibniz, l’organizzatore del piano di diffusione delle arti e delle scienze in Russia e teorico del teatro dell’arte e della natura. È anche per questo motivo che sarà necessario vagliare attentamente la veridicità di questa ipotesi.

Il contratto firmato da Le Blond con Jean Lefort all’inizio del 1716 prevedeva che egli, in qualità di architetto al servizio della Russia, s’applicasse “à faire desseins, à conduire et faire construire les fortifications, ponts, quays et autres ouvrages qui se construiraient dans l’eau, comme aussi les églises, palais, places publiques, maisons de plaisance, maisons particulières, jardins ou tels autres ouvrages et édifices qui luy seront ordonnés par Sa Majesté Czarienne”. Tuttavia, nei contratti stipulati con le maestranze che avrebbero dovuto seguirlo a Pietroburgo, egli era definito “architecte et directeur des bâtiments, arts et manufactures”.<sup>179</sup> In effetti, una volta giunto nella nuova capitale russa, Le Blond fu presentato da Ménšikov agli architetti della Cancelleria degli affari cittadini come direttore generale delle costruzioni, titolo equivalente a quello di “baudirektor” precedentemente appartenuto a Schlüter. Il 9 agosto 1716, tre giorni dopo il suo arrivo, “Sua Altezza Serenissima [il principe Ménšikov] si recò [...] alla Cancelleria, dove, dopo un certo tempo, giunse il suddetto architetto Le Blond nuovamente arrivato, così che a Rastrelli, Trezzini, Mattarnovy ed altri fu annunciato pubblicamente l’ordine di obbedire al solo Le Blond”.<sup>180</sup> Così Le Blond fu posto virtualmente a capo di tutti i lavori di costruzione a San Pietroburgo; ogni progetto doveva essere a lui sottoposto e si può capire come questo generasse le gelosie degli altri architetti. Le Blond fu a capo della Cancelleria degli affari cittadini sino al gennaio del 1718, quando venne congedato poiché, secondo la testimonianza del residente francese a Pietroburgo La Vie, “S.M. Czarienne [...] est hirité contre luy de n’avoir pas executé ses ordres, et des différentes querelles qu’il a eu avec plusieurs de la nation qui tous ensemble ont porté des grosses plaintes contro luy a M. le prince Ménšikov”.<sup>181</sup>

Se la citazione riportata da Karpeev e Šafranovskaja è veritiera, la lettera spedita da Schumacher a Erskine che testimoniarebbe dell’incarico a Le Blond, datata 21 marzo 1717, rientrerebbe nel periodo in cui quest’ultimo si trovava alla direzione della Cancelleria degli affari cittadini. Appare quindi plausibile che Schumacher ed Erskine, rispettivamente bibliotecario e sorvegliante delle raccolte imperiali, si rivolgessero al direttore della Cancelleria, l’organo che guidava la costruzione di Pietroburgo, per la progettazione del nuovo edificio per la biblioteca. Potrebbe essere stato Le Blond, in un secondo momento, ad aver girato l’incarico ad uno degli architetti a lui sottoposti, quale Mattarnovy in effetti fu, nella Cancelleria.

Il rapporto tra Le Blond e Mattarnovy non fu però dei migliori. Dopo aver esaminato i progetti dei più importanti architetti che lavoravano allora a Pietroburgo, quali Domenico Trezzini, Johann F. Braunstein e lo stesso Mattarnovy, Le Blond sentenziò severamente che la maggior parte di essi non corrispondevano ai principi della bellezza, della comodità, della convenienza e della solidità. Le aspre critiche del francese e le consistenti modifiche da questi imposte ai progetti dei colleghi fecero montare le ire, fra gli altri, anche di Mattarnovy il quale, come del resto altri architetti,

<sup>177</sup> Medvedkova 2007, pp. 153-165.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>180</sup> *Trudy i dni Aleksandra Daniloviča Menšikova. Povsednevnye zapisi delam knjazja A.D. Menšikova: 1716-1720, 1726-1727 gody* [I lavori e i giorni di Aleksandr Danilovič Menšikov. Il diario giornaliero del lavoro del principe A.D. Menšikov: 1716-1720, 1726-1727], a cura di S.R. Dolgova, T.A. Lapteva, Mosca 2004, p. 60.

<sup>181</sup> Medvedkova 2007, p. 175.



indirizzò una lamentela a Ménsikov nel gennaio del 1717.<sup>182</sup> Il tedesco deplorava il continuo parlare fatto da Le Blond a proposito di una fantomatica “nuova architettura” e denunciava il dilleggio con cui venivano trattati i suoi progetti e modelli, i quali peraltro riproponevano fedelmente i disegni di Schlüter precedentemente approvati da Pietro il Grande. Inoltre Mattarnovy definiva la direzione di Le Blond presso la Cancelleria una “dittatura” e accusava il francese di follia, consigliandogli infine di continuare a costruire macchine idrauliche che sapeva fare a perfezione.<sup>183</sup> I progetti a cui Mattarnovy faceva riferimento erano quelli per la Grotta nel Giardino d’Estate,<sup>184</sup> che egli stava in effetti portando avanti secondo un primo progetto di Schlüter ma che Le Blond gli vietò di proseguire.<sup>185</sup>

Stando ai difficili rapporti intercorsi tra Le Blond e Mattarnovy, nonché alla scarsa considerazione che il francese aveva degli architetti lavoranti allora a Pietroburgo, è difficile credere che il primo, in qualità di direttore della Cancelleria, possa aver passato la commissione del nuovo edificio per la biblioteca al secondo. Più verosimilmente la richiesta avanzata da parte di Schumacher, il quale ne diede poi comunicazione a Erskine con la lettera del 21 marzo 1717, cadde inascoltata e Le Blond non eseguì mai il progetto commissionatogli. Del resto, nonostante il suo imponente studio, il nuovo direttore della Cancelleria era oberato di lavoro curando non solo la progettazione e la costruzione delle sue fabbriche ma pure quelle dei suoi colleghi. Inoltre Le Blond aveva già previsto un grande Accademia – ben tre volte il palazzo imperiale dello zar – nel suo progetto di pianificazione di Pietroburgo, concluso nel gennaio del 1717. Per la precisione si trattava di una “Accademia di sua altezza per le diverse arti ed i mestieri delle genti” [*Akademija ego veličestva dlja vsjakich kunstov i remeslenych ljudej*] (fig. 7).<sup>186</sup> Si può quindi pensare che egli non fosse incline a disegnare un altro edificio dalle simili funzioni, la cui sola progettazione avrebbe contraddetto il suo stesso piano urbanistico.

L’ipotesi di un primo incarico a Le Blond per la progettazione della Kunstkamera rimane dunque ancora del tutto priva di conferme. Se anche si prendesse per buona la citazione riportata da Karpeev e Šafranovskaja, non si potrebbe comunque ignorare non solo che di un progetto di Le Blond per la Kunstkamera non è mai stata sin d’ora rinvenuta alcuna traccia ma che nemmeno la commissione è documentata nelle fonti. In ogni caso, stando allo stato attuale delle conoscenze, si deve conseguire che la supposta commissione a Le Blond di un primo edificio per la biblioteca non ebbe comunque seguito e che, circa un anno più tardi, l’incarico assegnato a Mattarnovy per la progettazione della Kunstkamera non ebbe con questa alcuna relazione.

### 3.2.2. Andreas Schlüter

Contrariamente a quanto alcuni ritengono, Georg J. Mattarnovy non fu allievo di Andreas Schlüter, bensì lavorò semplicemente come scultore nel castello di Berlino, per un periodo non ancora noto dei primi anni ’10 del secolo XVIII, quando quest’ultimo rivestiva la carica di direttore generale dei lavori. Certo è che nel febbraio del 1714, dietro esplicito ordine di Schlüter, Mattarnovy lasciò il cantiere berlinese per recarsi a Pietroburgo e raggiungere il nuovo architetto

<sup>182</sup> K.V. Malinovskij, *Chudožestvennyje svjazy Germanii i Sankt-Peterburga v XVIII veka* [I contatti artistici della Germania e di San Pietroburgo nel secolo XVIII], Kriга, San Pietroburgo 2007, pp. 46-47; N.V. Kaljazina, E.A. Kaljazin, *Žan Leblon [Jean Le Blond]*, in *Zodčie Sankt-Peterburga. XVIII vek. Architektory barokko, Rannyj klassicizm, Strogij klassicizm* [I costruttori di San Pietroburgo. Il secolo XVIII. Gli architetti del barocco, il primo classicismo, il classicismo severo], a cura di Ju.V. Artem’eva, S.A. Procvatilova, Lenizdat, San Pietroburgo 1997, p. 80.

<sup>183</sup> Medvedkova 2007, pp. 168-169.

<sup>184</sup> Kaljazina/Kaljazin 1997, p. 80.

<sup>185</sup> S.V. Semencov, O.A. Krasnikova, T.P. Mazur, T.A. Šrader, *Sankt-Peterburg na kartach i planach pervoj poloviny XVIII veka* [San Pietroburgo sulle carte e sui piani della prima metà del secolo XVIII], Eklektika, San Pietroburgo 2004, p. 64.

<sup>186</sup> Semencov 2004, p. 86; Medvedkova 2007, p. 209.

“baudirektor” dello zar, già arrivato nella capitale l’anno precedente.<sup>187</sup> Mattarnovy giunse a destinazione l’8 (19) febbraio ma pochi mesi più tardi, il 20 giugno, Schlüter morì.<sup>188</sup> A fronte di un’alta richiesta, la scarsità di architetti allora impiegati a Pietroburgo – se ne contavano due russi, F. Vasil’ev e I.G. Ustinov, e due stranieri, D. Trezzini e G. Kindler – portò all’inevitabile assegnazione della prosecuzione delle non fondamentali costruzioni di Schlüter, principalmente occupato nelle residenze dello zar, ai migliori membri del suo studio: lo scultore Mattarnovy ereditò i lavori in città mentre il disegnatore Johann Friedrich Braunstein si occupò dei cantieri suburbani. Entrambi divennero così, come già notò Jacob Stahlin,<sup>189</sup> architetti.

Mattarnovy cominciò la sua carriera di “architetto”, come venne chiamato già dalla fine del 1714, semplicemente completando le costruzioni iniziate da Schlüter e seguendo i progetti di questo. Così avvenne effettivamente per la Grotta nel Giardino d’Estate ma, nel corso del 1714 e del 1715, egli effettuò non solo piccoli lavori architettonici nel giardino, come la costruzione di una galleria lignea e di “altre stanzette”, ma pure operazioni ingegneristiche, il completamento dell’escavazione del canale Lebjaž’ij.<sup>190</sup> Tuttavia egli si confrontò presto con la progettazione architettonica di più complessi organismi quando, a partire dal 1716, venne iniziata la costruzione secondo un suo progetto del terzo palazzo d’Inverno di Pietro il Grande (figg. 8-9)<sup>191</sup> o ancora con la chiesa di Sant’Isacco Dalmata nel rione dell’Ammiragliato, iniziata nel 1717.<sup>192</sup>

Le attribuzioni a Schlüter, elaborate nel corso di tutto il secolo XX da parte di numerosi storici dell’architettura,<sup>193</sup> del progetto originale della Kunstkamera, cui Mattarnovy avrebbe poi attinto per elaborare il suo disegno, affondano le proprie radici nel fatto che in alcuni casi, sebbene non in tutti, lo scultore condusse a termine i cantieri del *baudirektor* secondo i progetti di questo. Tuttavia giocarono un ruolo importante in queste supposizioni, più che l’aspetto attuale della Kunstkamera, come ritiene Konstantin V. Malinovskij,<sup>194</sup> anche la supposta inesperienza di Mattarnovy in qualità di architetto e, non ultimo, una certa somiglianza stilistica tra la Kunstkamera ed alcune soluzioni formali elaborate da Schlüter per il castello di Berlino. A spingere gli studiosi verso questa ipotesi furono, in particolare, i progetti per la torre del Münzturm, il cui crollo nel 1706 costò a Schlüter il posto di architetto capo del cantiere,<sup>195</sup> inducendolo qualche anno più tardi a prendere la strada di Pietroburgo.

L’origine dell’ipotesi di una qualche partecipazione di Andreas Schlüter al progetto della Kunstkamera è da rintracciarsi già nella prima edizione della *Storia dell’arte russa* di Igor’ E. Grabar’,<sup>196</sup> il seguito poi datole da V.F. Šilkov nella nuova edizione di questa enciclopedia<sup>197</sup>

<sup>187</sup> G. Hinterkeuser, *Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Siedler, Berlino 2003, p. 222.

<sup>188</sup> Malinovskij 2007b, p. 44; *Peterburg nemeckich arhitektorov ot barokko do avangarda* [La Pietroburgo degli architetti tedeschi dal barocco all’avanguardia], a cura di B.M. Kirikov, M.S. Stieglitz, Čistyj List, San Pietroburgo 2002, p. 21.

<sup>189</sup> *Zapiski Jakoba Štelina ob izjaščnyh iskusstvach v Rossii* [Gli scritti di Jacob Stahlin a proposito della arti eleganti in Russia], a cura di K.V. Malinovskij, 2 voll., Mosca 1990, vol. I, p. 201.

<sup>190</sup> Malinovskij 2007b, pp. 45-46.

<sup>191</sup> G.V. Michajlov, *Zimnie dvorcy Petra I: arhitektura i chudožestvo, ubranstvo. Sobytiya i ljudi* [I palazzi d’Inverno di Pietro I: architettura e arte, decorazione. Avvenimento e persone], San Pietroburgo 2002, pp. 69-74.

<sup>192</sup> Malinovskij 2007b, p. 49.

<sup>193</sup> V.S. Voinov, *Andreas Šljuter – arhitektor Petra I* [Andreas Schlüter – architetto di Pietro I], in “Sovetskoe iskusstvoznanie”, N.° 1, 1976, pp. 374-375; Karpeev/Šafranovskaja 1996, pp. 24-27; N.V. Kaljazina, *K istorii zdanija Petrovskoj Kunstkamery* [Sulla storia dell’edificio della Kunstkamera Petrina], in Kopaneva/Kistemaker/Overbeek 1997, pp. 64-65; Kirikov/Stieglitz 2002, p. 26; T.M. Moiseeva, “Kunstkamera”, voce in ESPb, libro I, p. 510; T.M. Moiseeva, *Pierre le Grand, de la Moscovie à l’Empire*, in *Du Tsar à l’Empereur: Moscou – Saint-Petersbourg*, a cura di B. de Montclos, Catalogo della Mostra, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 11 ottobre 2005 – 22 gennaio 2006, Europalia-Mercator-ROSIZO, Bruxelles 2005, p. 124.

<sup>194</sup> K.V. Malinovskij, *Sankt-Peterburg v XVIII veke* [San Pietroburgo nel secolo XVIII], kriga, San Pietroburgo 2008, p. 179.

<sup>195</sup> Sulle vicende si veda Hinterkeuser 2003, pp. 231-256.

<sup>196</sup> I.E. Grabar’, *Istorija russkogo iskusstva*, vol. III, p. 78.

<sup>197</sup> V.F. Šilkov, *Arhitektory-inostrancy pro Petre I* [Gli architetti stranieri sotto Pietro I], in *Istorija russkogo iskusstva* [Storia dell’arte russa], a cura di I.E. Grabar’, voll. 7, Izdatel’stvo Akademii nauk SSSR, Mosca 1960, vol. V, p. 99.



consacrò definitivamente la supposizione fatta cinquant'anni prima dal celebre storico dell'arte russa. Grabar' prima e Šilkov dopo basarono la loro supposizione, oltre che sulle motivazioni suddette, fra le quali la prova stilistica era ai loro occhi certamente la più evidente, anche su un'ulteriore testimonianza, sebbene non menzionata: quella dell'ufficiale militare Peter Henry Bruce, il quale fu impiegato come disegnatore nello studio di Schlüter. Ecco il passo, citato per intero, a cui si riferivano i due:

The emperor having engaged on Mr. Slitter [Schlüter], a famous architect, with a number of good tradesmen in his service, he was lodged in the summer-palace to be near the czar. This gentleman had, at this time, a multiplicity of busines on his hands in building palaces, houses, academies, manufactories, printing-houses, & c. and as he had but few hands for drawing his plans, I offered him my assistance in that way, provided he would instruct me in the rules of architecture, which he gladly accepted of, and I attended him every day. The czar was frequently with him, and seeing my drawings, was so much pleased with them, that I was afterwards much employed in drawing his plans, both of civil and military architecture.<sup>198</sup>

È il riferimento alle "academies", nell'elenco dei tipi di edifici che Schlüter avrebbe progettato secondo P.H. Bruce, che ha da sempre indotto gli studiosi, sulla scorta di Grabar' e Šilkov, a ritenere veritiera l'ipotesi dell'esistenza di un suo primo progetto – o forse di un semplice abbozzo – per la Kunstkamera.

Com'è stato recentemente notato anche da Malinovskij,<sup>199</sup> nessun accenno a un qualche progetto per la Kunstkamera è stato rintracciato nella corrispondenza di Pietro il Grande tra la seconda metà del 1713 e la prima metà dell'anno successivo, cioè durante il soggiorno di Schlüter a Pietroburgo. La corrispondenza tra le "academies" nominate da P.H. Bruce e la Kunstkamera potrebbe non essere così immediata come è stata per molti studiosi. Le alternative potrebbero essere due.

La prima ci è suggerita dallo stesso P.H. Bruce che, poche pagine prima, racconta dell'istituzione nel 1714 di un'accademia per l'educazione dei giovani, ove si possono imparare le diverse scienze, e per la cui creazione Pietro il Grande si rivolse all'Ammiragliato.<sup>200</sup> Da questi pochi dati si capisce che Bruce intendeva riferirsi all'Accademia navale che, a partire dal 1715 fu attiva nella casa di Aleksandr Kikin, proprio attigua all'Ammiragliato, dove si trasferì una sezione della Scuola di matematiche e navigazione. Alcuni lavori edilizi furono però necessari per adattare l'abitazione all'uso dell'Accademia e, stando alla testimonianza di P.H. Bruce, dovettero essere intrapresi dopo l'ordine di Pietro del 1714, probabilmente ancora quando Schlüter rivestiva la carica di architetto capo della Cancelleria. La progettazione di queste modifiche per la sede dell'Accademia navale potrebbe quindi essere stata affidata, se non proprio al tedesco in persona, quantomeno dal suo studio.

La seconda alternativa potrebbe vedere l'oggetto del riferimento fatto da P.H. Bruce in un'altra casa di Aleksandr Kikin: quella costruita nel 1714 nella Moskovskaja Storona, dove nel 1719 furono trasferite la *kunstkammer* e la biblioteca. L'attribuzione di quest'altra casa di Kikin ad Andreas Schlüter, per via della stretta assonanza che intercorre tra di essa ed il padiglione Kamecke a Berlino, è già stata discussa nel precedente capitolo. Divenuto la prima sede pubblica di parte delle collezioni imperiali, il palazzo di Kikin e tutto il suo contenuto furono ceduti nel 1725 all'Accademia delle scienze, divenendo effettivamente una delle sue sedi. Il passo sopra citato fu datato da P.H. Bruce al 1715 ma, come s'è già riscontrato nel capitolo precedente a proposito della descrizione del Giardino d'Estate, può essere probabile che anche qui, in un secondo momento, l'autore abbia integrato le pagine del suo diario relative a quell'anno con ulteriori informazioni risalenti a un periodo posteriore. Così la futura destinazione d'uso del palazzo potrebbe aver qualificato il lavoro di Schlüter nell'elenco degli edifici citati da P.H. Bruce.

<sup>198</sup> P.H. Bruce, *Memoirs of Peter Henry Bruce, Esq. a military officer, in the service of Prussia, Russia, and Great Britain. Containing, An account of his travels in Germany, Russia, Tartary, Turkey, the west Indies, & c. as also Several very interesting private anecdotes of the Czar, Peter I of Russia*, T. Payne & Son, London 1782, pp. 141-142.

<sup>199</sup> Malinovskij 2008b, pp. 178-179.

<sup>200</sup> Bruce 1782, p. 135.

Che si trattasse dell'Accademia navale ordinata da Pietro il Grande nel 1714 o del palazzo di Kikin, costruito nello stesso anno e futura sede dell'Accademia delle scienze, le due cose potrebbero non escludersi a vicenda. Del resto anche P.H. Bruce usa un plurale – “academies” – anche se tale genere, applicato a tutte le categorie da lui elencate, sembra essere più che altro un espediente letterario, che una reale consistenza dei progetti di Schlüter. Dopotutto il lavoro svolto dallo scultore e architetto tedesco a Pietroburgo, nel periodo di un solo anno, è stato molto ridimensionato dagli studi più recenti. Esso comprese il disegno dei bassorilievi sul Palazzo d'Estate, la realizzazione della scala e della *boiserie* nell'atrio dello stesso, il progetto e l'inizio dei lavori della Grotta sempre nel Giardino d'Estate, il progetto e la posa delle prime strutture del Gran Palazzo e del padiglione di Mon Plaisir a Peterhof, mentre rimangono ancora incerti i suoi interventi nel palazzo di Ménšikov a Oranienbaum, nella casa del governo a Kronstadt, in un palazzetto per F.A. Solov'ev e, per l'appunto, nel palazzo di Kikin nella Moskòvskaja Storona.<sup>201</sup> La lista, sebbene considerevole per un solo anno di lavoro, è decisamente più modesta di quella decantata da P.H. Bruce.

In conclusione, l'ipotesi di un primo progetto per la Kunstkamera di Jean-Baptiste A. Le Blond e l'attribuzione del progetto di Mattarnovy ad Andreas Schlüter rimangono tutt'ora prive di qualsiasi riscontro documentario. Sebbene l'incarico a Le Blond, accennato da Schumacher in una lettera ad Erskine, sia verosimile, con ogni probabilità esso non ebbe seguito e sostanzialmente non vi fu alcuna conseguenza sul progetto della Kunstkamera elaborato poi da Mattarnovy. Nonostante le somiglianze stilistiche tra la Kunstkamera ed il castello di Berlino siano evidenti, anche in questo caso mancano le evidenze documentarie di un possibile progetto elaborato da Schlüter almeno quattro anni prima la posa della prima pietra. Nemmeno il passo scritto da Peter Henry Bruce appare decisivo, potendo essere interpretato in maniera più convincente relazionando il suo riferimento alle “academies” con il palazzo dell'Accademia navale oppure con il palazzo di Kikin poi sede della biblioteca e della *kunstkammer*.

### 3.3. Il progetto (1718-1719)

#### Georg Johann Mattarnovy

Al di là delle ipotesi sul coinvolgimento nella progettazione della Kunstkamera di Jean-Baptiste A. Le Blond e Andreas Schlüter, il primo progetto realmente comprovato sia da un punto di vista documentario, sia grafico è quello di Georg Johann Mattarnovy. La sua datazione, la quale sarà discussa nel dettaglio più oltre, è stimata dalla letteratura tra la fine del 1717 e la prima metà del 1718. Si tratta quindi di circa un anno dopo il supposto incarico a Le Blond per il progetto della “casa per la biblioteca”,<sup>202</sup> e ben quattro dopo la morte di Schlüter.

Come s'è già accennato, Mattarnovy giunse a Pietroburgo su esplicita richiesta di Schlüter nel febbraio del 1714 e, in seguito alla morte di quest'ultimo, ne prese il posto di architetto in alcuni cantieri aperti nel Giardino d'Estate. Gli studi su Mattarnovy sono piuttosto scarsi, sia sul fronte tedesco,<sup>203</sup> sia su quello russo,<sup>204</sup> tant'è che la data di nascita è stata fissata da Malinovskij tra il 1665 ed il 1670 nella cittadina di Heiligenbeilem.<sup>205</sup> I suoi anni di formazione furono spesi nei laboratori di falegnami e di scultori inizialmente nella cittadina natale, poi in altri centri della Pomerania fino a quando, tra la fine del 1695 e l'inizio del 1696, egli giunse a Schwedt sull'Oder,

<sup>201</sup> B.H. Hallström, *Der Baumeister Andreas Schlüter und seine Nachfolge in St. Peterburg*, in “Kunsthistorisch Tidskrift”, N.° 31, 1961, pp. 95-126; Kirikov/Stieglitz 2002, pp. 16-21; Malinovskij 2007b, pp. 34-40.

<sup>202</sup> Karpeev/Safranovskaja 1997, p. 23.

<sup>203</sup> H. Bütow, *Der Schwedter Hofbildhauer Georg Mattarnovy. Bis 1714*, in “Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte”, N.° 49, 1937, pp. 125-141; J. Rothamel, *Andreas Schlüter und seine Nachfolger als Baumeister Peters des Grossen*, Tesi di dottorato, Lipsia 1991.

<sup>204</sup> Kirikov/Stieglitz 2002, pp. 22-26; Malinovskij 2007b, pp. 41-55.

<sup>205</sup> Malinovskij 2007b, p. 43.



dove sino al 1711 servì come scultore presso la corte di Filippo Guglielmo margravio di Brandeburgo. Quest'ultimo periodo dovette essere per Mattarnovy un secondo apprendistato. Innanzitutto accompagnò spesso il margravio a Berlino, dove prese contatto con le arti che là si producevano, e in secondo luogo, come scrisse lo stesso Mattarnovy, presso il suo mecenate "poté studiare molto i preziosi libri". Così dopo la formazione tecnica e artigianale svolta nei laboratori ricevette anche una formazione artistica e teorica.

Al periodo passato alla corte del margravio di Brandeburgo risalgono anche i primi lavori firmati da Mattarnovy, essi furono sostanzialmente di due tipi: l'esecuzione di altari ed altro arredo ecclesiastico nelle chiese della Pomerania e la progettazione di interventi all'interno del giardino di Schwedt. Dopo aver costruito il suo primo altare, alto ben tredici metri, tra il 1695 ed il 1697, egli ne eseguì, tra il 1702 ed il 1705, a Frauenhagen, Heinersdors, Stettino e Königsberg. Il più monumentale degli altari di Mattarnovy fu però quello della chiesa di San Giacomo a Stettino, da lui progettato ma eseguito da altri tra il 1709 ed il 1711 perché, a quanto pare, egli chiese un prezzo giudicato troppo alto per l'esecuzione di tale opera (fig. 10). Tra il 1700 ed il 1701 Mattarnovy fu impegnato nella casa di piacere [*Lusthaus*] nel parco di corte e nella grotta sul lato occidentale del palazzo del margravio a Schwedt. Nel 1711, alla morte del margravio, Mattarnovy con la famiglia lasciò Schwedt e, sino al 1714, l'unica informazione nota sullo scultore è che egli eseguì in questo periodo la cattedra della chiesa di Santa Maria a Königsberg.<sup>206</sup>

L'impiego di Mattarnovy alle dipendenze di Schlüter nel cantiere del castello di Berlino, sovente citato in letteratura,<sup>207</sup> sembra in realtà non essere documentato. L'unica notizia certa sull'attività di Mattarnovy a Berlino è che egli lasciò il cantiere nel febbraio del 1714 per dirigersi, invitato da Schlüter, a Pietroburgo.<sup>208</sup> Quest'informazione è sufficiente per credere che egli lavorò in effetti nel castello e che, a parte la commissione per la cattedra a Königsberg, dopo il 1711 egli si stanziò a Berlino. È in questo contesto che Mattarnovy poté conoscere Schlüter.

Una volta giunto a Pietroburgo, complice la morte di Schlüter, la carriera di Mattarnovy fu celere. Dopo essersi preso incarico di terminare i lavori iniziati da Schlüter nel Palazzo d'Estate e nella Grotta, progettò di per suo conto palazzi, altre costruzioni religiose e civili e elaborò ancora un piano urbanistico. Il primo incarico fu quello del nuovo, il terzo dopo i primi due eretti da Domenico Trezzini, Palazzo d'Inverno dello zar, iniziato nel 1716 (figg. 8-9), cui s'aggiunse quello per la ricostruzione della casa di Jagužinskij, sulla stessa riva del Palazzo d'Inverno, nella quale secondo Kirikov e Stieglitz alcune soluzioni della facciata furono riprese poi nella lavorazione della Kunstkamera.<sup>209</sup> L'aspetto di quest'ultima costruzione, i cui progetti non si sono conservati, si può vedere in un disegno di Christophor Marselius, rappresentante la riva meridionale della Neva (fig. 11). A partire da destra si possono individuare in questa veduta le case di F.M. Apráksin, S. Lùkič Raguzinskij e quella di P.I. Jagužinskij (fig. 12);<sup>210</sup> a sinistra del disegno si può invece scorgere, oltre lo sbocco del canale con il ponticello mobile, il terzo Palazzo d'Inverno.

Nel 1717 Mattarnovy cominciò la costruzione della chiesa di Sant'Isacco Dalmata, accanto all'Ammiragliato, completata nel 1727 in seguito alla sua morte, come tutti i suoi edifici, da Nicolaus Friedrich Härbel e da Domenico Trezzini. Le sue forme, con impianto longitudinale a tre navate e torre in facciata, furono molto vicine a quella della Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo<sup>211</sup> e, ancora una volta, dimostrarono che questo modello, scelto da Pietro il Grande per dar forma architettonica alla riforma ecclesiastica, era decisamente il predominante tra le chiese piomboburghesi. Ancora sono da registrarsi i cantieri del Mýtnyj Dvor, all'incrocio tra la Bol'saja Perspektivnaja Dorogà – l'attuale prospetto Névskij – e il canale della Mòjka, progettato da

<sup>206</sup> Malinovskij 2007b, pp. 41-44.

<sup>207</sup> Kirikov/Stieglitz 2002, p. 22.

<sup>208</sup> Hinterkeuser 2003, p. 222.

<sup>209</sup> Kirikov/Stieglitz 2002, p. 23.

<sup>210</sup> I.E. Grabar', *Osnovanie i načalo zastrojki Peterburga* [La fondazione e l'inizio della costruzione di Pietroburgo], in Grabar' 1960a, vol. V: *Russkoe iskusstvo pervoj poloviny XVIII veka* [L'arte russa della prima metà del secolo XVIII], p. 79.

<sup>211</sup> Kirikov/Stieglitz 2002, p. 24.

Mattarnovy e costruito tra il 1716 ed il 1720, e dei cantieri navali sul canale della Fontanka – il cosiddetto *Partikuljarnyj verf* – progettati forse in collaborazione con Trezzini ed eretti tra il 1716 ed il 1719.<sup>212</sup>

Infine, negli ultimi mesi di vita, Mattarnovy si cimentò nella progettazione urbanistica, ricevendo l'11 settembre 1719 l'ordine da parte del capo della polizia Anton E. De Vieira di elaborare un piano per il rione dell'Amiragliato. Il disegno non soddisfò però Pietro il Grande ma, quando il primo ottobre lo zar diede compito a Härbel di sostituire nell'incarico l'ammalato Mattarnovy, lo stesso disegno fu utilizzato come base per l'elaborazione del nuovo piano.<sup>213</sup>

Da questa breve biografia di Mattarnovy si possono già rilevare alcune caratteristiche della sua levatura artistica e architettonica. Egli era effettivamente uno scultore di formazione, se non un falegname, ma la sua intraprendenza lo portò a cercare di migliorare la sua posizione tramite lo studio, svolto, nel periodo passato alla corte del margravio di Brandeburgo, sia sui libri, sia sulle opere d'arte di altri artisti. Probabile è che sia stato pure un eccellente scultore e intagliatore, lo dimostrerebbe la fiducia accordatagli da Schlüter che tra tanti suoi collaboratori nel cantiere del castello di Berlino chiamò a Pietroburgo proprio Mattarnovy. Egli seppe però andare oltre la sua abilità di esecutore elaborando, in maniera consimile al *modus operandi* tipico dell'architetto, veri e propri progetti che poterono essere eseguiti anche in sua assenza, come nell'altare della chiesa di San Giacomo a Stettino. Inoltre, sin nei lavori eseguiti a Schwedt, disegnò sempre piccole opere d'architettura, quali la grotta e i padiglioni nel giardino del margravio. Sia per gli altari, sia per queste ultime opere, Mattarnovy doveva certamente conoscere il linguaggio classico dell'architettura e, dato che la sua formazione da intagliatore probabilmente non ne prevede l'insegnamento, si dovrebbe ipotizzare che egli lo imparò dai trattati. Come Mattarnovy si servì della biblioteca del margravio a Schwedt per la propria istruzione, ugualmente egli si poté servire della ben più fornita biblioteca di Pietro il Grande.

La carriera di Mattarnovy fu indubbiamente facilitata dalla morte di Schlüter. Per spiegarne la rapida ascesa molti studiosi hanno sottolineato la grande scarsità di architetti allora presenti a Pietroburgo, per suggerire quasi che, dopo la morte di Schlüter, Pietro il Grande fu praticamente costretto ad affidare importanti incarichi a questo scultore, non avendo molte altre opzioni. Tuttavia si deve invece registrare che, proprio dopo la morte di Schlüter, Mattarnovy trascorse ben due anni, dal 1714 al 1716, seguendo i soli lavori nel Giardino d'Estate e che solo in seguito ricevette altre commissioni imperiali e non solo. Sembrerebbe dunque che solo dopo averlo visto alla prova nel suo Giardino d'Estate, Pietro si decise ad affidargli altri incarichi a partire dal 1716. Da allora Mattarnovy divenne, seppur per un breve periodo sino al 1719, anno della sua morte, il principale architetto della corte ed uno dei più importanti di Pietroburgo. Anche il suo stipendio lo dimostra chiaramente: con una somma di 550 rubli nel 1716 e di 600 nel 1718<sup>214</sup> era secondo solamente a quello di Domenico Trezzini, ammontante a 1000 rubli.

### 3.3.1. La commissione del progetto e la posa delle fondamenta

La scelta del sito per la Kunstkamera fu fatta, secondo una leggenda, direttamente da Pietro il Grande. Si narra che lo zar vide su questa riva, allora piuttosto selvaggia, dell'isola Vasil'evskij due alberi i cui tronchi erano uniti fra loro in maniera straordinaria. Così ordinò che gli alberi fossero tagliati e che con prudenza venisse separata la loro parte più singolare, quindi che sul luogo dove era cresciuto un fenomeno di una tal curiosità fosse eretto il nuovo edificio per la camera delle curiosità: la Kunstkamera. Quest'aneddoto è stato riportato per la prima volta da Òsip Beljâev nello

<sup>212</sup> Kirikov/Stieglitz 2002, p. 24; Malinovskij 2007b, p. 51. Tra i due non c'è pieno accordo.

<sup>213</sup> Malinovskij 2007b, p. 52.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 45.



studio dedicato alle collezioni della Kunstkamera, pubblicato nel 1800.<sup>215</sup> Il reperto a cui egli fa riferimento esiste effettivamente (fig. 13) ed è oggi conservato ancora in questo edificio. Indipendentemente dalla veridicità di questo racconto, avvalorato dal reperto, la Kunstkamera fu comunque costruita rispettando le dimensioni di un sito già delimitato nel 1714 dal piano urbanistico dell'isola Vasil'evskij di Domenico Trezzini.

Il progetto elaborato da Georg Johann Mattarnovy per la Kunstkamera è pervenuto tramite una copia della metà degli anni '40 del secolo XVIII, le tavole originali non si sono conservate. La copia non reca la data esatta del progetto e nemmeno per altre vie documentarie i ricercatori sono riusciti a stabilirla; cosicché la datazione proposta in letteratura oscilla tra il 1717 ed il 1718. Stando ai dati raccolti da chi scrive quest'intervallo potrebbe essere ristretto tra la fine del 1717 e l'aprile del 1718.

Una volta di ritorno dal suo secondo viaggio per l'Europa, nell'ottobre del 1717, Pietro il Grande si dedicò immediatamente alle questioni relative la costruzione di Pietroburgo. Dopo aver ricevuto il nuovo piano di Jean-Baptiste A. Le Blond ancora quand'era in viaggio, lo zar aveva cercato di rinviare la decisione se proseguire la costruzione secondo quel disegno o secondo il vecchio progetto di Domenico Trezzini; a quel punto non c'era più spazio per i dubbi ed una scelta andava presa. Inoltre v'era da risolvere un altro problema legato al nuovo direttore dei lavori da Pietro assunto in Europa, il quale era pesantemente accusato dagli altri architetti di Pietroburgo, tra quali si era schierato pure Mattarnovy, di aver ostracizzato la Cancelleria degli affari cittadini imponendo a tutti i suoi disegni.

Aleksandr D. Měnsikov, governatore di Pietroburgo, dopo aver organizzato la grande festa per il ritorno dello zar dovette informare precisamente Pietro sulla situazione, come del resto aveva fatto anche precedentemente con una regolare corrispondenza. Infatti il 23 ottobre 1717, appena pochi giorni dopo il suo ritorno, Pietro il Grande si recò alla Cancelleria per osservare proprio i disegni di Le Blond e, il 5 novembre, fu la volta dei modelli fatti preparare dal francese.<sup>216</sup> Tuttavia la vicenda della congiura organizzata e capeggiata da Aleksėj, figlio del primo matrimonio di Pietro, non consentì allo zar di concentrarsi unicamente sulla costruzione di Pietroburgo. A dicembre fu costretto a partire per Mosca dove, alla fine di gennaio del 1718, giunse anche Aleksėj dopo una rocambolesca fuga per l'Europa che lo condusse sino a Napoli in cerca di protezione.

Pietro il Grande riuscì a rientrare a Pietroburgo, unitamente al figlio, il 24 marzo e da allora, nonostante l'impegno degli interrogatori di Aleksėj, che egli spesso conduceva di persona, poté continuare a occuparsi della costruzione della nuova capitale. Così il giorno seguente il suo arrivo lo zar era già impegnato a studiare la pianificazione della città mentre il 7 aprile si recò di persona a controllare l'andamento dei lavori.<sup>217</sup> Il 20 di aprile, riferisce Ivàn I. Golikov nella sua cronistoria del regno di Pietro il Grande, lo zar scrisse le condizioni da imporre agli svedesi al congresso di pace che di lì a poco si sarebbe aperto sulle isole Åland e, nei giorni seguenti, si dedicò alla pianificazione dell'isola Vasil'evskij. Infatti, due giorni dopo, venne riportato che:

il 22 [aprile] il Sovrano fu occupato nel proprio gabinetto, e quello stesso giorno, secondo un suo *ukaz*, il principe Měnsikov ordinò di costruire le stanze [*palaty*] per la biblioteca e la *kunstkammer* [*kunstkamera*].<sup>218</sup>

Le informazioni fornite da Golikov, lo si è già visto nei capitoli precedenti, non sono sempre attendibili ma, in questo caso, la conferma della loro veridicità ci è fornita dagli ordini dei materiali da costruzione. Il giorno successivo la disposizione di Měnsikov, il 23 aprile, Mattarnovy richiese

<sup>215</sup> O.P. Beljaev, *Kabinet Petra Velikogo [Il gabinetto di Pietro il Grande]*, Tipografia imperiale, San Pietroburgo 1800, parte III, p. 59.

<sup>216</sup> I.I. Golikov, *Dejanija Pietra Veikogo, mudrago preobrazitelja Rossii, sobrannyja iz dostovernych istočnikov e raspoložennyja po godam, sočinenie I.I. Golikova [L'operato di Pietro il Grande, sapiente riformatore della Russia, raccolta da fonti attendibili e sistemata secondo l'anno, opera di I.I. Golikov]*, voll. 15, Mosca 1838 (ed. orig. 1788-89), vol. VI, pp. 633, 639.

<sup>217</sup> Golikov 1838, vol. VII, pp. 347-348.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 350.

infatti delle lastre di pietra per le fondazioni della “nuova biblioteca”.<sup>219</sup> Sebbene Golikov non dica a chi Ménšikov ordinò la costruzione è impossibile non relazionare i due eventi. La prontezza con cui Mattarnovy reagì agli ordini impartiti implica senza dubbio l’esistenza in quel momento di un progetto già compiuto, a tal punto particolareggiato da poter stimare l’esatta quantità di pietra necessaria alle fondazioni ed effettuare quindi l’ordine. Del resto, come riferisce Golikov, Ménšikov ordinò “di costruire” l’edificio, non ne dispose la progettazione. Di conseguenza il progetto di Mattarnovy era già concluso il 22 aprile 1717.

Ménšikov, quando diede l’ordine “di costruire le stanze per la biblioteca e la *kunstkammer*”, agì dietro istruzioni dello zar – è sempre Golikov a riportarlo. Se fu dunque Pietro il Grande a ordinare a Ménšikov che questi comandasse la costruzione della Kunstkamera, cioè che ne attuasse il progetto, va da sé che egli doveva aver già approvato in precedenza i disegni di Mattarnovy. È probabile che l’approvazione fu data dallo zar tra il 20 ed il 22 aprile, proprio nei giorni in cui fu impegnato nello studio della pianificazione dell’isola Vasil’evskij, ma non vi sono conferme documentarie in questo senso. Non è possibile individuare precisamente neppure la commissione del progetto per la Kunstkamera. Certamente Mattarnovy dovette avere qualche tempo per elaborare il suo progetto e, dato che Pietro il Grande rientrò a Pietroburgo meno di un mese prima dell’approvazione, potrebbe essere verosimile che la commissione fu assegnata all’architetto prima della partenza dello zar per Mosca.

In conclusione possiamo affermare che plausibilmente Mattarnovy fu incaricato di elaborare un progetto per la Kunstkamera verso la fine del 1717, prima della partenza di Pietro per Mosca, che egli ebbe tutto l’inverno successivo per prepararne i disegni e che solo all’inizio della primavera del 1718, una volta che lo zar fu rientrato a Pietroburgo, la proposta fu approvata per essere attuata a partire dal 22 aprile. Questa ricostruzione ben corrisponderebbe alla prassi progettuale della Pietroburgo di allora, fortemente condizionata dal clima rigido. A queste latitudini non era infatti sempre possibile costruire durante l’inverno, per cui i cantieri venivano aperti solamente in quella che era usualmente definita come “stagione costruttiva”, che andava solitamente da marzo o aprile sino ad ottobre. I mesi invernali venivano così sfruttati dagli architetti per mettere a punto, non pressati dal lavoro di cantiere, i loro progetti mentre, per Pietro il Grande e per i funzionari della Cancelleria, questo periodo era utile alla pianificazione dei lavori che si sarebbero svolti durante la stagione costruttiva. Così i mesi di marzo e aprile erano, da questo punto di vista, particolarmente intensi poiché, dopo la pausa invernale, si dovevano espletare tutte quelle mansioni che, dal reperimento della manodopera a quello dei materiali, avrebbero consentito di attivare a breve il cantiere.<sup>220</sup>

Nonostante la celerità di Mattarnovy nell’effettuare le ordinazioni, secondo quanto scritto da Ménšikov al principe Čerkasskij, allora direttore della Cancelleria, il 14 maggio dovette adoperarsi Pietro il Grande in persona affinché si cavasse “la pietra da lastra [*plitnyj kamen*] presso il fiume Tosna per la costruzione della biblioteca per fondamenta di 60 saghene”, concludendo con il consueto imperativo petrino “non lentamente” [*nemedlenno*].<sup>221</sup> La quantità di pietra da cavare di “60 saghene” (128 m) fu di poco superiore alla lunghezza dell’edificio, che all’incirca era formato da un rettangolo di 95 m per 15 m, ma di molto inferiore al suo perimetro. La sua stima sembra essere stata del tutto approssimativa, forse fu lo stesso Pietro il Grande ad effettuarla, e poté derivare dalla somma della lunghezza e dei due lati corti del rettangolo di base: circa 125 m. Peraltro non venne espressa nemmeno la profondità delle fondamenta ed sono forse da far risalire a

<sup>219</sup> Malinovskij 2007b, p. 50

<sup>220</sup> Su questi argomenti rimando a S.P. Luppov, *Istorija stroitel’stva Peterburga v pervoj četverti XVIII veka* [Storia della costruzione di Pietroburgo nel primo quarto del secolo XVIII], Leningrado 1957; A. Biro, *Costruire alle foci della Neva per Pietro il Grande*, in *Domenico Trezzini e la costruzione di San Pietroburgo*, a cura di M. Kahn-Rossi, M. Francioli, Catalogo della Mostra, Museo Cantonale d’Arte, Lugano, 27 novembre 1994 – 26 febbraio 1995, Octavo Franco Cantini Editore, Firenze 1994, pp. 131-146.

<sup>221</sup> A.G. Lipman, *Zdanie Kunstkamery. Pasport* [L’edificio della Kunstkamera. Passaporto], 1938. Dattiloscritto conservato nell’archivio del KGIOP, p3/n-306, N.° 3, p. 116.



queste approssimazioni i gravi problemi statici che affliggeranno la torre della Kunstkamera nei tempi a seguire.

La fornitura di pietra fu comunque eseguita, nelle quantità desiderate, durante lo stesso anno, anche se non se ne conosce la data precisa.<sup>222</sup> Essa non dovette però essere immediata, poiché nel *Regesto delle costruzioni presso San Pietroburgo*, compilato il primo febbraio del 1724 da Domenico Trezzini e corredato della data d'inizio lavori di ogni edificio, è indicato: "Casa in pietra della biblioteca e della *kunstkammer* [*kunst kamora*]: 1718 in luglio".<sup>223</sup> Dato che non c'è motivo di pensare che il cantiere sia rimasto fermo in piena stagione costruttiva se avesse avuto a disposizione la pietra, si deve constatare che per la cavatura e fornitura del materiale lapideo furono impiegati circa due mesi.

Dalla posa della prima pietra nel luglio del 1718 sino alla fine della stagione costruttiva non si hanno più dati archivistici sulla costruzione della Kunstkamera. Nell'ottobre Mattarnovy richiese un aumento di stipendio – fino a 600 rubli<sup>224</sup> – ma nessun riferimento esplicito al nuovo edificio fu fatto. Così passò l'inverno e verso la metà del 1719 la costruzione subì un'interruzione a causa, molto probabilmente, di una malattia che colpì Mattarnovy.<sup>225</sup> All'estate di quell'anno risalirebbe anche un'interpellanza di Ménsikov a Pietro il Grande, al punto quarto della quale il governatore di Pietroburgo scriveva: "L'iniziata a costruire sull'isola Vasil'evskij Biblioteca a chi finire di costruire?"<sup>226</sup> La risposta dello zar arrivò il 3 settembre, quando l'architetto Nicolaus Friedrich Härbel fu assunto dalla Cancelleria degli affari cittadini;<sup>227</sup> fu egli che sostituì Mattarnovy in tutti i suoi cantieri.

Il 2 novembre 1719 Georg Johann Mattarnovy morì e così si concluse il suo apporto alla costruzione della Kunstkamera, certamente breve ma determinante e vincolante per chi lo seguì in tale impresa. Significativa al riguardo è una supplica avanzata dalla moglie di Härbel, Mår'ja Elisavéta, la quale il 25 maggio 1725 richiese gli stipendi arretrati del marito premurandosi di elencare gli edifici da questi costruiti e specificando altresì, riguardo alla Kunstkamera, "che quella costruzione costruì egli [Härbel] non secondo un proprio disegno eseguito, ma secondo il disegno dell'architetto Meternovij [Mattarnovy], e sulle vecchie fondamenta le quali fece ugualmente Meternovij".<sup>228</sup> Questo documento, oltre a dare un'ulteriore conferma della paternità del progetto della Kunstkamera a Mattarnovy, indica anche quale fu il lavoro da lui effettivamente eseguito: la sola posa delle fondamenta. Questo chiarisce anche il motivo della completa assenza di altre richieste di materiali registrate nei documenti, perché i lavori di fondazione furono eseguiti con le 60 saghene di pietra ordinate da Pietro il Grande nel maggio del 1718.

La pietra utilizzata da Mattarnovy per le fondazioni della Kunstkamera è tutt'ora *in situ*. Un basso zoccolo di pochi centimetri è visibile al di sotto di tutto il perimetro esterno dell'edificio ed anche nella parte inferiore dei muri interni del seminterrato (fig. 14). Posando le fondamenta dell'edificio, Mattarnovy rese vincolante la planimetria per i futuri architetti che proseguirono la costruzione. Costoro avrebbero potuto modificare anche radicalmente gli alzati ma in pianta le variazioni rispetto al progetto del tedesco non potevano che essere minime.

<sup>222</sup> LZKP, N.° 4, p. 116.

<sup>223</sup> *Reest stroenij pri Sankt Piter Burche, s kotorych let začaty byli stroit'* [*Regesto delle costruzioni presso San Pietroburgo, dai quali anni furono incominciate a costruire*], pubblicato in K.V. Malinovskij, *Dominiko Trezzini*, Kriga, San Pietroburgo 2007, N.° 95, pp. 177-178. A causa di un errore effettuato da Malinovskij in un suo articolo del 1983, in cui riportò come data d'inizio lavori il giugno 1718, molta letteratura ha perpetrato questa svista. K.V. Malinovskij, *Kak vozvodilos' Kunstkamera* [*Come si eresse la Kunstkamera*], in "Leningradskaja panorama", N.° 1, 1983, p. 30.

<sup>224</sup> LZKP, N.° 2, p. 116; Malinovskij 2007b, p. 45.

<sup>225</sup> A.G. Lipman, *Petrovskaja Kunstkamera: arhitekturno-istoričeskij očerk* [*La Kunstkamera petrina: saggio storico-architettonico*], Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1945, p. 9.

<sup>226</sup> LZKP, N.° 7, p. 117.

<sup>227</sup> *Ivi*, N.° 8, p. 117.

<sup>228</sup> *Ivi*, N.° 69, pp. 129-130. Parzialmente citato anche in A.A. Morozova, *N.F. Gerbel'. Gorodskoj arhitektor Sankt-Peterburga. 1719-1724 gg.* [*N.F. Härbel. Architetto della città di San Pietroburgo. 1719-1724*], Izdatel'stvo Strojzdat SPb, San Pietroburgo 2004, p. 159.

### 3.3.2. La copia del progetto di Mattarnovy

Il progetto elaborato da Georg Johann Mattarnovy per la Kunstkamera è noto grazie ad una copia (fig. 15), contenuta in un album che raccoglie i diversi progetti per gli edifici dell'Accademia delle scienze che si conserva nel PFA RAN.<sup>229</sup> I disegni di quest'album, solitamente datati agli anni '40 del secolo XVIII dalla letteratura, sono stati acutamente messi in relazione nel 1973 da Elena Borisova con un rapporto presentato dalla Cancelleria dell'Accademia delle scienze al Senato il 19 aprile 1746,<sup>230</sup> da questa parzialmente pubblicato.<sup>231</sup> L'analisi di questi documenti hanno portato chi scrive a ritenere che i disegni dell'album siano stati eseguiti appositamente per accompagnare il rapporto e che la loro esecuzione risalgia al 1746.

La mano del copista che effettuò i disegni è sempre la stessa e i fogli dell'album, tutti tranne uno, recano un'intestazione nella quale a un numero progressivo segue il titolo del progetto che riportano:

1. N.° 1. Piano del colonnello Trezzini.
2. [Il disegno non è né numerato, né titolato ma è da riferirsi al progetto precedente].
3. N.° 2. Piano dell'architetto Schumacher.
4. N.° 3. Piano dell'architetto Schessler.
5. N.° 4. Piano del maestro di diversi mestieri Osner.
6. N.° 5. Progetto della Commissione per le costruzioni.
7. N.° 6. Disegno della Biblioteca e della *kunstkammer* [*Kunst-kamera*] / dell'architetto Mattarnovy.<sup>232</sup>

Apparentemente non sembra esservi relazione tra i primi sei fogli, che riportano i progetti per l'ampliamento delle strutture accademiche elaborati negli anni '30 e '40 del secolo XVIII, peraltro già discussi nel primo capitolo, e l'ultima tavola che raffigura il primo progetto della Kunstkamera risalente al 1717-18. Lo studio del contesto storico e la lettura del rapporto del 1746 aiuteranno a capire perché si decise di allegare assieme cose tanto differenti per tematica e datazione.

Come sappiamo da una relazione del 12 marzo 1746, qualche tempo prima nella Kunstkamera si sviluppò un incendio che “dalle stufe per il pavimento penetrò alla legna, la quale si bruciò, e da là verso le porte, le quali si guastarono”.<sup>233</sup> Allora le strutture dell'Accademia e, in parte anche della Kunstkamera, erano costruite in legno. Le case per i professori disposte sulla Strélka alle spalle dei due principali edifici accademici e la parte terminale della torre della Kunstkamera, dove l'astronomo Delisle sistemò il suo primo osservatorio, furono costruiti totalmente in legno. Con il lungo rapporto consegnato il 19 aprile al Senato, l'Accademia delle scienze voleva portare all'attenzione, dopo gli eventi di un mese prima, l'alto rischio incendio di queste strutture; è a queste che dovevano riferirsi i disegni.

La prima parte del rapporto era dedicata infatti ai progetti per la ricostruzione delle case dei professori in pietra – in sostituzione di quelle lignee già esistenti – ed in essa venivano esposti i pregi ed i difetti di ognuno dei cinque progetti presentati, descritti in ordine cronologico e con puntuali riferimenti all'album dei disegni – del tipo “si veda il disegno sotto il N.° 3” e così via.<sup>234</sup> La seconda parte era invece riservata al problema dell'osservatorio, costruito sulla torre della Kunstkamera in legno e che, per rispettare i criteri antincendio richiesti dall'Accademia, si doveva riedificare in pietra.<sup>235</sup> La copia del progetto di Mattarnovy per la Kunstkamera costituiva proprio il

<sup>229</sup> PFA RAN, razrjad I, op. 2, ed. chr. 8, l. 1-7.

<sup>230</sup> *Ivi*, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, ll. 286-289.

<sup>231</sup> E.A. Borisova, *O rannych proektach zdanij Akademii nauk* [A proposito dei progetti iniziali degli edifici dell'Accademia delle scienze], in *Russkoe iskusstvo pervoj četverti XVIII veka. Materialy i issledovanija* [L'arte russa del primo quarto del secolo XVIII. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Mosca 1973, p. 56-58.

<sup>232</sup> PFA RAN, razrjad I, op. 2, ed. chr. 8, l. 1-7.

<sup>233</sup> LZKP, N.° 154, p. 148.

<sup>234</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, ll. 286-287v.

<sup>235</sup> *Ivi*, ll. 287v-289r.



primo disegno che avrebbe dovuto illustrare questa seconda parte, dato che in effetti costituiva il primo progetto, oltre che della Kunstkamera, anche del suo osservatorio astronomico. Tuttavia il rapporto proseguiva narrando, similmente alla prima parte, la storia dei cambiamenti avvenuti nella progettazione e nella conseguente costruzione della parte terminale della torre, riferendosi anche ad altri quattro disegni, i numeri da sette a dieci, che però non sono presenti nell'album.

L'assenza degli ultimi quattro progetti nell'album di disegni da allegare al rapporto può essere verosimilmente spiegata pensando che l'album non fu terminato. Sia il rapporto, sia l'album furono eseguiti dopo l'incendio avvenuto all'inizio del marzo 1746 per essere consegnate al Senato il 19 aprile. In questo periodo di tempo, poco più di un mese, a un anonimo disegnatore, verosimilmente scelto tra il personale o gli allievi del corso di disegno tenuto presso l'Accademia, fu ordinato di copiare nell'album i diversi progetti nominati nel rapporto ma questi, evidentemente, non finì il lavoro. Mentre il rapporto si trova tra i protocolli dell'Accademia, dove venivano registrati e copiati tutti gli atti riguardanti l'istituzione, l'album non è conservato fra gli stessi protocolli, poiché plausibilmente fu eseguito in una copia unica per essere inviata al Senato. Il fatto stesso che l'album si trovi nel PFA RAN, l'archivio dell'Accademia delle scienze, e non fra le carte del Senato, conservate in altri archivi, indicherebbe che lo stesso non fu infine consegnato, probabilmente perché non ultimato.

Nella tavola raffigurante il progetto di Mattarnovy, grazie ad un ingegnoso espediente di rappresentazione, l'anonimo copista riuscì, in maniera economica, a includere su un sol foglio più viste dell'edificio sfruttandone le simmetrie. Della Kunstkamera furono infatti riportate, nella parte inferiore del disegno, le piante del seminterrato e del piano rialzato, quest'ultima modulare, e, nella parte superiore, il prospetto ed una sezione longitudinale. Ognuna delle piante rappresenta un quarto della planimetria complessiva dell'edificio mentre il prospetto e la sezione ne presentano metà. In tal modo tutte le parti principali del progetto di Mattarnovy furono documentate.

Il confronto con alcuni dei progetti originali da cui furono tratte le copie dell'album, come quelli di Trezzini e Schessler conservate nell'archivio dell'Accademia russa delle arti (NIM RACH), ha evidenziato che l'anonimo copista non si limitò ad eseguirne una meccanica riproduzione. Bensì egli si sforzò di includere nei disegni il maggior numero di informazioni che si potevano desumere dai progetti. Sulla base di questo modo di procedere possiamo ritenere che l'ingegnosa rappresentazione del progetto di Mattarnovy sia da attribuirsi all'anonimo copista, non al progettista. Probabilmente i disegni originali di Mattarnovy constavano di più tavole e, in questo modo, chi li copiò cercò di condensare le varie viste senza perdere le informazioni in esse contenute.

La forte differenza di datazione tra il progetto di Mattarnovy e gli altri disegni contenuti nell'album spinse il copista ad apporre, sul piedistallo della statua nella nicchia del secondo piano della torre, la data dell'originale: "1719" (fig. 16). Le evidenze documentarie, come s'è visto, consentono di affermare con certezza che il progetto della Kunstkamera fu elaborato tra la fine del 1717 e l'aprile del 1718 e che l'inizio della costruzione si attestò al luglio del 1718. La datazione proposta quindi dal copista è evidentemente errata e può essere spiegata coinvolgendo nella questione il bibliotecario dell'Accademia delle scienze, Johann D. Schumacher. Questi, nell'introduzione al catalogo della Kunstkamera, uscita nel 1744, due anni prima l'esecuzione delle copie, scrisse che dell'edificio "furono poste le fondamenta nel 1719".<sup>236</sup> Anche Schumacher, a ventisei anni di distanza, si sbagliava. Il suo errore fu quindi ripetuto dall'anonimo copista che, gravitando nell'ambiente dell'Accademia, poteva aver raccolto quell'informazione proprio nella pubblicazione di Schumacher.

<sup>236</sup> *Palaty Sanktpeterburgskoj Imperatoriskoj Akademii nauk, biblioteki i kunstkamery, s kratkim pokazaniem vsech nachodjaščichsja v nich chudožestvennyh i natural'nyh veščej, sočinennoe dlja ochotnikov onyja veščej smotrjat' želajuščich* [Le stanze dell'Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kunstkammer, con una breve nota di tutte le cose artistiche e naturali trovantisi in esse, composto per l'amatore che desidera vedere esse cose], San Pietroburgo 1744, p. 7.

### 3.3.3. Il progetto e le sue parti

L'ambasciatore dell'Hannover a Pietroburgo, Friedrich Christian Weber, registrò nel suo diario la conclusione del progetto della Kunstkamera e succintamente ma piuttosto precisamente ne spiegò le funzioni:

The Czar caused divers Models to be made of the new Fortifications [...] At the same time the German Architect *Matrenove* [Mattarnovy] (who is since dead) finished the Model of the Observatory to be built on *Wassily-Ostroff*, the great Island in the River *Neva* at *Petersbourg*: In the same Building are to be lodged the Library, the Cabinets of natural and Anatomical Curiosities, and the Globe of *Gottorp*.<sup>237</sup>

Oltre a confermare la paternità del progetto di Mattarnovy, Weber ne menziona anche le sue parti principali – osservatorio, biblioteca, gabinetto di rarità naturali e anatomiche e globo di Gottorp – che ora si rintracceranno nei disegni.

Il progetto della Kunstkamera elaborato da Georg Johann Mattarnovy, così come lo si può immaginare moltiplicando le porzioni di piante, prospetto e sezione (tavv. III-V), fu un edificio dalla forma rettangolare molto allungata, le cui dimensioni di base furono 95 m per 15 m. In prospetto una torre si innalzava al di sopra del blocco centrale mentre ai lati si stendevano due ali laterali simmetriche di tre piani fuori terra più uno seminterrato. Una ferrea corrispondenza tra pianta e alzato evidenziava fortemente la suddivisione degli spazi interni in cinque parti: torre centrale, due grandi sale intermedie e due gruppi di ambienti più piccoli nelle porzioni terminali delle ali.

La torre centrale costituiva il fulcro di tutta la composizione. In planimetria, il suo volume sporgeva rispetto al corpo di fabbrica principale per mezzo di due corti lati obliqui raccordati da muro curvilineo convesso. In tal modo la lunga facciata rettilinea dell'edificio veniva ad essere movimentata e, al contempo, si dava un particolare accento anche planimetrico alla torre. Al centro della sezione concava si aprivano le porte d'ingresso della Kunstkamera, l'una verso il fiume, la principale, l'altra sul retro. All'interno della torre era ricavata una sala circolare circondata da un deambulatorio continuo e da quattro ambienti disposti sugli assi diagonali e ricavati negli spazi di risulta. La sala centrale era divisa dal deambulatorio per mezzo di otto pilastri rettangolari affiancati da colonne libere. Tra questi si aprivano otto campate, ognuna delle quali portava a spazi posti oltre il deambulatorio: alle due entrate, sull'asse trasversale dell'edificio, alle due porte conducenti alle ali, sull'asse longitudinale, infine ai quattro ambienti angolari, sulle diagonali. In tal modo lo sguardo di chi si sarebbe trovato al centro della sala centrale avrebbe potuto spaziare oltre gli ambienti della torre, potendo percepire tutte le parti dell'edificio e le sue dimensioni di massima.

La geometria della sala centrale era piuttosto particolare anche in alzato. La sua altezza era pari a quella dei tre piani delle ali laterali; inoltre essa era coperta da una cupola perfettamente emisferica, nella quale si aprivano gli affacci del piano superiore del deambulatorio. Il diametro della sala era uguale alla sua altezza, cosicché essa poteva contenere idealmente una sfera, di cui la cupola ne suggeriva la geometria. La realizzazione di questa soluzione, chiaramente mutuata dal Pantheon di Roma, ha portato molti studiosi a definire questa sala come "rotonda". Tuttavia la rotonda conteneva anche realmente una sfera, anzi due. Al suo interno fu infatti inserito il Globo di Gottorp, sulla cui superficie esterna era disegnata la sfera terrestre, mentre su quella interna la volta celeste. Gli oculi aperti nella cupola avrebbero così permesso di poterlo osservare anche dall'alto facendo divenire l'ambiente un vero e proprio planetario.

In facciata, la movimentata superficie della torre era segnata agli angoli da cantonate bugnate e lungo la superficie concava da fasce sempre bugnate. Tre queste si alternavano aperture arcuate a nicchie con statue: all'entrata, posta al centro del lato concavo e servita da una scalinata a doppia rampa contrapposta, si affiancavano delle nicchie e ancora, nei lati obliqui, delle finestre. A

<sup>237</sup> F.C. Weber, *The present state of Russia*, voll. 2, Printed for W. Taylor, London 1723 (rist. anast. Frank Cass & Co. Ltd., London 1968), pp. 252-253.



differenza del resto dell'edificio, formato da tre piani fuori terra, la torre ne aveva soli due, cosicché per mantenere la corrispondenza con le finestre delle ali laterali furono aggiunti, al di sopra dei due ordini di finestre, dei tondi con profili di teste. L'entrata principale era sottolineata da un'accentuazione dell'apparato decorativo, in specie dalla cornice della porta e dal fastigio con stemma che coronava la finestra appena superiore, e ancora da un timpano triangolare con due acroteri poggiante sulle due fasce bugnate.

Ai lati della rotonda centrale, tramite due porte aperte sull'asse longitudinale dell'edificio, si accedeva da entrambi i lati a due grandi sale rettangolari, anch'esse alte quanto i tre piani della costruzione ma circondate su tutti i lati da ballatoi sostenuti da colonne. Il passo delle colonne seguiva il ritmo delle finestre e la loro trabeazione, aggettante per gruppi di due, movimentava la composizione. Le balaustre che erano posizionate tra le colonne a tutti i livelli, anche a quello terreno, erano assenti solamente lungo l'asse longitudinale dell'edificio, in maniera da non bloccare il percorso dalla rotonda agli ambienti posti alle estremità delle ali. All'esterno le grandi stanze erano caratterizzate da un disegno di facciata estremamente semplice, scandito ritmicamente dalle finestre, del tutto prive di cornice, tra le quali erano ricavati dei riquadri.

Queste grandi sale erano destinate alla biblioteca ed all'esposizione della *kunstkammer*. Sebbene non vi siano testimonianze in merito le loro dimensioni ne facevano gli unici ambienti adatti a questo scopo. La soluzione architettonica adottata per esse, quella di un'alta stanza su più livelli con ballatoi, del resto era già ampiamente utilizzata per le biblioteche in Europa, alcune delle quali erano state visitate da Pietro il Grande. Inoltre è probabile, sebbene le prime testimonianze in merito siano molto più tarde, che già da allora si fosse deciso di organizzare la biblioteca in un lato dell'edificio e la *kunstkammer* nell'altro. Come s'è già visto, quando nel 1719 le collezioni furono trasportate nel palazzo di Kikin, la loro organizzazione fu consimile: gli oggetti della *kunstkammer* furono sistemati nelle stanze a destra della sala centrale, mentre la biblioteca fu alloggiata nelle stanze di sinistra. Apparirebbe quindi logico che anche la nuova sistemazione delle collezioni riprendesse questa disposizione.

Oltre queste grandi sale, tramite una porta posta in asse con quella precedente, si trovavano alcuni ambienti più piccoli, distribuiti ai lati di un corridoio centrale. Qui si trovavano anche i corpi scala e, dato che non erano previste scale nelle due grandi sale, si deve ritenere che questi servivano a portare sia alle piccole stanze, sia ai ballatoi dei piani superiori. Questi gruppi di ambienti erano sottolineati da una facciata leggermente aggettante delimitata da cantonate bugnate, suddivisa verticalmente in tre gruppi di due finestre, di cui il centrale ulteriormente aggettante. Qui le finestre avevano tutte delle cornici e, soprattutto quelle del secondo piano, anche elementi decorativi. Al di sopra delle due porzioni terminali delle ali laterali si trovavano due finestre ad abbaino con balaustra e timpano triangolare terminale.

Queste piccole stanze potevano servire come gabinetti sia per il personale della biblioteca e della *kunstkammer*, sia per la conservazione di libri o reperti particolari. In essi il sistema di riscaldamento era più capillare rispetto a quello delle due sale. Queste ultime erano infatti scaldate da una o forse due stufe accostate ad alle colonne angolari sostenenti i ballatoi, portate a regime da grandi caldaie poste nei seminterrati. Al contrario i piccoli gabinetti erano serviti da una stufa per stanza, rettangolare e posta in angolo, e in alcuni casi anche da un piccolo camino triangolare, come sembrano indicare gli scansi previsti negli angoli di alcuni ambienti (fig. 17). Tutti questi impianti per il riscaldamento erano serviti da canne fumarie nascoste entro le murature che, tramite tubature metalliche nel sottotetto, venivano convogliate nei camini. Alcuni di questi condotti sono visibili tutt'ora nei corridoi (fig. 18). Inoltre sono state rintracciate durante gli ultimi restauri dell'edificio le bocche per la carica delle stufe dei gabinetti che, come di consuetudine, si aprivano sul corridoio in maniera che il lavoro potesse essere compiuto dalla servitù senza dover disturbare chi stava nella stanza (fig. 19).

Le due ali laterali della Kunstkamera erano coperte da un tetto con falde mediamente inclinate la cui travatura lignea è visibile nella sezione della copia del progetto di Mattarnovy (fig. 17). Oltre alle finestre con timpano il sottotetto era illuminato da altri tre abbaini per lato. Al di sopra delle

falde del tetto, poggiante su di uno zoccolo decorato da scomparti rettangolari non sempre coordinati con le finestre sottostanti, si stendevano due lunghe terrazze delimitate da balaustre con acroteri sugli angoli. Verso il centro dell'edificio, il tetto era addossato direttamente alla torre, dalla quale si poteva accedere alle terrazze.

La composizione del lungo edificio orizzontale era marcata al centro dalla verticalità della torre. Al di sopra della cupola che copriva la rotonda centrale si elevava infatti la parte terminale della torre, composta da un volume cilindrico di tre piani con terrazza superiore. I suoi muri esterni andavano a poggiare non sui massicci murari che circondavano il deambulatorio della rotonda ma scaricavano sugli archi e sugli esili pilastri delimitanti la sala centrale. All'altezza del cornicione dell'edificio, avveniva il passaggio tra la complessa pianta della torre e la base circolare della sua terminazione cilindrica. Nello spazio di risulta tra le due piante erano ricavate delle terrazze con quattro padiglioni angolari, ideale prosecuzione, al di fuori del volume di base della torre, dei vani posti sugli assi diagonali della rotonda. I quattro padiglioni, con lanterne e sfera armillare, e la balaustra mediano il passaggio tra la parte inferiore e quella superiore della torre.

Nella parte terminale della torre erano sistemate tre stanze circolari sovrapposte, collegate da una scala a chiocciola che giungeva sin sulla terrazza superiore. Esternamente il volume cilindrico era distinto in una base comprendente otto finestre ad arco poste in porzioni di muro leggermente aggettanti rispetto alla parete di fondo, e, ai due livelli superiori, da sezioni di paraste corinzie di ordine gigante tra le quali si aprivano altre finestre ad arco; i due livelli erano divisi da una fascia di muro liscio. Le paraste giganti che nobilitavano la porzione terminale della torre furono poste a mediare la differenza di spessore tra i due diversi piani della superficie muraria, più sporgente nelle porzioni che includevano le finestre e rientrante tra queste ultime. Fra l'altro tale ispessimento murario andava a gravare non sul pieno dei pilastri bensì sul vuoto degli archi della rotonda centrale, altro errore statico commesso da Mattarnovy.

Queste stanze erano destinate a divenire i locali dell'osservatorio astronomico. La conferma che sin dal principio era intenzione alloggiare un osservatorio astronomico nella torre – torre che quindi fu costruita con questo scopo specifico – viene dallo stesso rapporto del 1746, nel quale si considera il progetto di Mattarnovy come il primo progetto dell'osservatorio.<sup>238</sup> Tuttavia, a differenza della rotonda sottostante, la quale è evidentemente presentata nel progetto come un planetario, le stanze superiori della torre non sono caratterizzate come un osservatorio, se non per le grandi terrazze laterali alle quali si poteva accedere.

La fabbrica progettata da Mattarnovy fu una macchina assai complessa, costituita di diverse parti aggregate tra loro e incluse in un insieme architettonico più o meno omogeneo. Per il tedesco fu indubbiamente il progetto più impegnativo mai affrontato nella sua vita. Nemmeno il cantiere del *Mýtnyj dvor* nel rione dell'Ammiragliato, che per dimensioni poteva anche superare la *Kunstkamera*, ne proponeva le medesime difficoltà trattandosi, come negli altri edifici per la mercatura, di strutture modulari. Quando nel 1718 incominciò la posa delle fondamenta, Mattarnovy aveva tra i quarantotto ed i cinquantatre anni ed erano trascorsi poco più di vent'anni dai suoi primi lavori negli altari del Brandeburgo e della Pomerania. La sua esperienza pratica in qualità di architetto era però minima e poteva basarsi solo su un paio di anni di lavoro, durante i quali le commissioni furono in effetti parecchie. Se Mattarnovy poteva aver acquisito con lo studio alcune questioni teoriche dell'architettura, per molti altri aspetti e da un punto di vista pratico rimaneva comunque un neofita. La progettazione della *Kunstkamera* richiese in sostanza una serie di capacità e di requisiti che Mattarnovy non sempre ebbe e non sempre fu in grado di soddisfare.

Da un punto di vista planimetrico Mattarnovy sfoderò un'inaspettata capacità distributiva, giungendo sino alla ricercatezza nella composizione. Come fu notato già dal primo serio studio sulla *Kunstkamera* effettuato alla fine degli anni '30 del secolo XX da A.G. Lipman, uno dei pochi storici con una formazione specificatamente architettonica ad avere analizzato l'edificio, Mattarnovy rifiutò sin dal principio la progettazione per serie di stanze in successione, tipica delle

<sup>238</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 287r.



lunghe *enfilade* dei palazzi europei già a partire dal primo Cinquecento.<sup>239</sup> Al suo posto egli si cimentò nell'utilizzazione di diversi principi distributivi, tre per la precisione, uno per ogni porzione di edificio. Un impianto centralizzato circolare con deambulatorio su due livelli fu scelto per l'ambiente della torre; a questo seguirono due sale ugualmente percorse da deambulatori ma di forma rettangolare, distribuite poi in altezza con due ordini di ballatoi; infine conclusero l'edificio due volumi formati da un corridoio centrale che distribuiva due file di ambienti ai suoi lati.

Per poter tenere insieme la composizione planimetrica, Mattarnovy fu costretto a incardinare queste singole porzioni di edificio con principi distributivi autonomi secondo un unico asse. Al centro della rotonda furono allineati anche gli assi preferenziali delle sale rettangolari e pure i corridoi delle porzioni terminali. Così un rigido sistema assiale strutturò la giustapposizione delle singole parti, le quali furono allineate lungo un asse longitudinale passante per il centro dell'edificio tutt'altro che ideale e quanto mai concreto – come si diceva, lungo quest'asse, la vista poteva spaziare da un estremo all'altro dell'edificio. Lungo quest'asse si incrociavano perpendicolarmente ad esso una serie di assi più o meno minori di cui il principale era ovviamente quello segnato dall'entrata centrale.

Da un punto di vista volumetrico la composizione dell'edificio non presentava particolari difficoltà ma non mancarono comunque alcuni punti critici. Mattarnovy si trovò a dover gestire dunque un edificio estremamente lungo e poco profondo, forma che in un certo modo era anche imposta dal sito. Importante sarebbe stato quindi cercare di variare i volumi e la lunga facciata, per non creare una composizione monotona. Nella torre centrale Mattarnovy sperimentò le forme più particolari: alla superficie concava bruscamente interrotta da due angoli retti aggettanti nella parte inferiore, giustappose la convessità del volume cilindrico della parte superiore. Nessun tentativo fu fatto per la soppressione della forte soluzione di continuità tra le due parti, le cui forme erano inconciliabili, solamente si cercò di mascherarla con i quattro padiglioni angolari.

Il resto dell'edificio si componeva, in opposizione con la torre centrale, di più semplici volumi cubici, non tra loro contrastanti ma concordanti. Il volume parallelepipedo delle due sale su più livelli era impostato su di una pianta rettangolare avente i lati in rapporto di due a tre, mentre quello omologo delle porzioni terminali delle ali era invece basato su di una pianta perfettamente quadrata. In questo modo Mattarnovy riuscì a conferire una leggera sporgenza agli elementi terminali movimentando, anche per mezzo delle cantonate bugnate e dell'ulteriore avanzamento della porzione centrale, la lunga facciata.

I tetti che coprivano le ali, con le loro falde inclinate che sostenevano le terrazze, si andavano irrimediabilmente a scontrare con il cilindro terminale della torre. Del resto allora non era possibile staccare i tetti dalla torre, come sarà invece fatto secondo le modifiche effettuate in corso d'opera, poiché in tal caso non si sarebbe potuto garantire il collegamento tra le sale della torre e le terrazze. Dalla copia del progetto di Mattarnovy non è chiara la soluzione che fu adottata per risolvere l'incontro tra le superfici inclinate delle falde dei tetti e quella curva della torre. Anche in questo caso i quattro padiglioni posti sugli angoli della torre nascondevano il brusco cambio di superficie.

Se da un punto di vista compositivo e distributivo la risposta di Mattarnovy alla commessa fu più che adeguata, altrettanto non si può dire per quello, certamente più tecnico, strutturale e statico. Alcuni difetti di progettazione sono già emersi nella ricostruzione delle vicende edilizie e nell'analisi del progetto. La quantità di pietra richiesta per le fondazioni, in una zona peraltro attigua al fiume e quindi assai delicata per la statica del suolo, fu probabilmente insufficiente. Per non lasciare zone dell'edificio totalmente prive di fondamenta la poca pietra ordinata fu distribuita lungo tutti i muri portanti, col risultato che la fondazione fu in generale troppo poco profonda perché potesse scaricare il peso sugli strati di terreno più solidi, cioè quelli più fondi. Per ovviare a questo si sarebbero dovute costruire delle palificate, fatte di pali lignei conficcati nel terreno sui quali poggiare poi le fondamenta in pietra; in tal modo il peso delle murature sarebbe stato scaricato tramite le palificate agli strati più profondi e più solidi del terreno. Tuttavia Mattarnovy non

<sup>239</sup> Lipman 1945, p. 38.

conosceva questa tecnica di fondazione, nota invece, per esempio, a Domenico Trezzini, e d'altro canto non sono nemmeno documentate ordinazioni di materiale ligneo in questo periodo del cantiere. La scarsità delle fondazioni risulta evidente anche nella copia del progetto di Mattarnovy, dove i muri proseguono al di sotto del livello del terreno per soli 5 piedi (1,5 m) o poco più.

Le fondamenta gettate da Mattarnovy furono già insufficienti per l'edificio che egli aveva progettato, a maggior ragione lo furono in seguito alle diverse modifiche effettuate dai suoi successori all'edificio, le quali apportarono nuovo peso. La causa dei dissesti che cominciarono a colpire la Kunstkamera a partire dal 1724 – e che da allora non smisero mai di attanagliare l'edificio – furono certamente dovuti all'insufficienza delle fondazioni e furono aggravati da alcuni sconsiderati interventi che, sino alla metà del secolo XX, furono attuati sulla fabbrica.

Fu forse in base all'esiguità delle fondazioni che le murature soprastanti furono anch'esse sottodimensionate nel loro spessore. Già nel rapporto succitato del 1746, a proposito degli spessi muri alla base della torre centrale, ci si lamentava “per la cattiva fundamenta e la debolezza delle pareti, le quali di spessore furono solamente di 4 mattoni oppure 3 piedi e mezzo (1 m)”.<sup>240</sup> Da un lato sembra che nel progetto Mattarnovy riuscisse a ben controllare le pericolose spinte laterali della grande volta emisferica della rotonda, di 4 saghene e mezzo di luce (9,6 m), imbrigliata dal deambulatorio che, per mezzo di archi di scarico trasversali avrebbe trasmesso le spinte agli spessi muri perimetrali della torre. Dall'altro però fece ingenuamente portare tutto il peso delle pareti dell'alta torre cilindrica agli otto esili pilastri che sostenevano gli archi della rotonda. Non stupisce che nel 1724 furono proprio le crepe apertesì in questi archi a far scattare l'allarme sulla stabilità della fabbrica.

Da un punto di vista funzionale, il progetto della Kunstkamera avrebbe dovuto soddisfare due diverse esigenze: la prima fu quella espositiva, legata cioè alla *kunstkammer* ed alla biblioteca, la seconda riguardò invece le pratiche educative e scientifiche, quelle che si sarebbero svolte ad esempio nell'osservatorio astronomico. Connessa a quest'ultimo punto vi fu anche la questione dell'Accademia delle scienze. Nei piani di Leibniz, l'Accademia avrebbe dovuto essere un tutt'uno con le sue strutture, quali, per l'appunto, la biblioteca, il gabinetto di rarità, l'osservatorio, i laboratori per gli esperimenti scientifici, il teatro anatomico e così via. Seguendo le idee del filosofo tedesco la Kunstkamera progettata da Mattarnovy sarebbe dovuta essere anche la sede della futura Accademia delle scienze di Pietroburgo, la cui creazione era già stata paventata in precedenza da Pietro il Grande.

La prima notizia del volere di Pietro il Grande di fondare un “collegio [*kollegium*] delle scienze” o “un'accademia” [*akademija*] risale al 1715 ma l'impegno venne rinnovato l'11 giugno 1718 quando, in un memoriale sull'organizzazione dei collegi compilato da Heinrich Fick, accanto ad un passo in cui il tedesco sottolineava la necessità di istituire un breve periodo di apprendistato per formare il personale dei collegi, lo zar appose lapidariamente: “fare l'accademia” [*Zdelat' akademiju*].<sup>241</sup> La corrispondenza temporale tra questo appunto di Pietro il Grande e la progettazione e la fondazione della Kunstkamera confermano il forte legame tra questa e la futura Accademia delle scienze, rendendo verosimile l'ipotesi che la Kunstkamera fu pensata come l'edificio dell'Accademia. Al solito, per Pietro il Grande, riforme e architettura andavano di pari passo: l'istituzione e l'edificio dovevano infatti essere concepiti contemporaneamente. Purtroppo le cose non andarono in questo modo e Kunstkamera e Accademia conobbero dei destini differenti: l'una presto progettata ma costruita in un lungo e travagliato periodo, l'altra con un'estesa gestazione ma una rapida attuazione. Tuttavia nel 1725, poco tempo dopo la morte di Pietro il Grande, la Kunstkamera, edificio e collezioni, fu ceduta all'Accademia delle scienze. L'idea di unità con cui era partito il progetto fu restituita.

<sup>240</sup> PFARAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 287v.

<sup>241</sup> A.I. Andreev, *Osnovanie Akademii nauk v Peterburge* [La fondazione dell'Accademia delle scienze a Pietroburgo], in *Petr Velikij: sbornik statej* [Pietro il Grande: raccolta di articoli], a cura di A.I. Andreev, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1947, pp. 288-289; Cracraft J., *The petrine revolution in russian culture*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 2004, p. 241.



Non è noto se per rispondere a tutte queste esigenze a Mattarnovy, in concomitanza con la commissione del progetto per la Kunstkamera, furono date anche indicazioni in merito alle destinazioni d'uso ed alla funzionalità delle varie parti dell'edificio. Nell'assenza di prove documentarie che riportino le clausole poste alla base del progetto di Mattarnovy, l'unica via per verificarne l'idoneità alle funzioni risiede nella stessa analisi del progetto.

S'è già visto come la rotonda centrale, con la cupola emisferica rappresentante la volta celeste, il globo al centro e gli oculi con gli affacci per la sua osservazione dall'alto del deambulatorio del piano superiore, fosse un planetario ben progettato. Altrettanto non si può dire delle grandi sale con i ballatoi, dove sarebbero state sistemate la *kunstkammer* e la biblioteca, che, a dispetto del loro aspetto simile alle grandi biblioteche europee e delle loro dimensioni, avevano in realtà una non ampia superficie disponibile. A ogni livello, lungo le pareti trasversali e tra le finestre, si potevano installare delle scaffalature per i libri e delle vetrine per i reperti; nessun altro spazio però avrebbe potuto essere occupato. Sul pavimento delle sale, visibile da tutti i ballatoi superiori, si sarebbero potuti posizionare i reperti più grossi della *kunstkammer* e, dall'altro lato, i tavoli ed altri oggetti, come globi e modelli celesti, utili alla biblioteca. I piccoli gabinetti che si trovavano oltre le sale dell'esposizione potevano servire ai conservatori e ad altro personale della biblioteca e della *kunstkammer* ma, in una prospettiva futura, sarebbero potuti essere destinati anche ai membri dell'Accademia delle scienze.

Un discorso a parte va svolto per l'osservatorio astronomico, disegnato da Mattarnovy senza particolari caratteristiche che ne potessero indicare la funzione. Le finestre della parte alta della torre sono invero piuttosto piccole perché attraverso di esse si potessero effettuare delle osservazioni. Tuttavia queste ultime potevano essere svolte sulle lunghe terrazze laterali, alle quali si accedeva solamente dalle stanze dell'osservatorio, e da quella posta in sommità della torre. Infatti la terminazione piatta della torre, per la verità piuttosto brusca, fu appositamente progettata per ospitarvi una terrazza che stesse a 12 saghene e 4 piedi (26,82 m) da terra. Benché la Pietroburgo di allora non contasse ancora edifici di un'altezza tale da impedire una vista a trecentosessanta gradi, l'altezza di questa terrazza avrebbe potuto garantire la certezza della visione dell'orizzonte da ogni lato, prerogativa indispensabile per le osservazioni astronomiche. La stessa forma cilindrica della torre, priva quindi di orientamenti privilegiati, accentuava l'idea di poter osservare in qualsiasi direzione, dall'orizzonte allo zenit, quindi potenzialmente in ogni punto della volta celeste.

Secondo questa modalità a servire da osservatorio astronomico furono non tanto le stanze della torre, quanto le terrazze ai suoi lati e sopra di essa. Le osservazioni astronomiche, come avveniva del resto anche in Europa, venivano svolte prevalentemente all'aperto. Le stanze della torre dovevano quindi servire come ricovero per tutti quegli strumenti che, a cominciare dai telescopi, per continuare con quadranti, sestanti, sfere armillari e orologi, erano indispensabili alle osservazioni. Le imponenti dimensioni che per tutta la seconda metà del Seicento presero ad avere i telescopi – con le lenti allora utilizzate la lunghezza era direttamente proporzionale al potere d'ingrandimento – il lavoro degli astronomi divenne più delicato e impegnativo, dovendo manovrare tubi ottici lunghi anche otto metri ma che in alcuni casi potevano arrivare anche a venti. Per spostare e mettere in opera telescopi di questa portata gli astronomi costruirono complesse impalcature lignee alle quali, per mezzo di pulegge e carrucole, venivano appesi questi strumenti. Nulla di tutto questo è documentato nel progetto della Kunstkamera ma si deve convenire che se grandi telescopi potevano essere facilmente portati sulle terrazze laterali, per esempio dall'attigua stanza nella torre, altrettanto non si può dire per la terrazza sommitale, dove la stretta scala a chiocciola non consentiva il trasporto di oggetti ingombranti. Per issare un telescopio di grandi dimensioni su quest'ultima terrazza si sarebbe dovuto innalzarlo dall'esterno, magari dalle stesse terrazze laterali.

La progettazione della Kunstkamera rispose in maniera abbastanza soddisfacente, in conclusione, alle sue funzioni. Sebbene nessun particolare o preciso accorgimento, eccezion fatta per il planetario nella rotonda e le terrazze per le osservazioni, fu inserito nel progetto, Mattarnovy riuscì comunque a disegnare un edificio tutto sommato adeguato, ancorché in maniera altalenante, da un punto di vista funzionale. Non mancarono tuttavia anche delle soluzioni meno adeguate, come

nelle grandi sale per le esposizioni, dove l'aspetto prese il sopravvento sulla funzionalità, cercando di riprodurre l'architettura di certe biblioteche ma perdendo così spazio utile a libri e reperti.

### 3.3.4. Le fonti culturali, scientifiche e architettoniche

Quando nel luglio del 1718 fu posata la prima pietra della Kunstkamera nessun edificio, per funzioni e dimensioni, poteva dirsi simile in Europa. L'idea di un'architettura appositamente pensata e costruita per l'esposizione di una *kunstkammer*, per la fruizione di una biblioteca e per la conduzione di studi e ricerche scientifiche a un tempo, grazie alla sua associazione con un'accademia, affondava certamente le radici nella tradizione del collezionismo di stampo scientifico – o pseudo-scientifico – perseguito in molte *kunstkammern* e gabinetti sparsi in tutt'Europa, ma recava anche alcuni caratteri di novità. Le collezioni di molte istituzioni europee erano quasi sempre sistemate in ambienti preesistenti e, anche quando questi venivano appositamente costruiti, non si distinguevano di molto dalle gallerie o dalle stanze normalmente riservate nei palazzi privati e principeschi a tali raccolte. In sostanza, sebbene le *kunstkammern* o anche molti gabinetti scientifici erano concepiti come dei “teatri della natura e dell'arte”,<sup>242</sup> secondo la definizione datane da Gottfried W. Leibniz, oppure come dei *theatrum mundi*, erano cioè delle rappresentazioni più o meno ampie della struttura del mondo e del cosmo, gli edifici che li ospitavano erano né più né meno delle architetture residenziali.

Mentre le *kunstkammern* organizzavano gli oggetti ed i reperti al loro interno secondo quella che si supponeva fosse una struttura ideale del sapere universale, le architetture che le accoglievano non rispondevano ai medesimi principi, nonostante nella trattatistica, come in molti ritratti di collezionisti, fosse da tempo comune l'elaborazione di architetture immaginarie per le collezioni: di “musei”, secondo il significato etimologico di questa parola. Questa tradizione vide uno dei suoi primi esempi nel frontespizio della *Metallotheca* di Michele Mercati, inciso intorno al 1580 da Anton Eisenhoit,<sup>243</sup> libro fra l'altro posseduto da Pietro il Grande nella sua biblioteca.<sup>244</sup> Essa si sviluppò quindi anche attraverso la ritrattistica, come nel celebre esempio del *Ritratto del Conte di Arundel*, eseguito intorno al 1616 da Daniel Mijtens; per giungere a rappresentazioni simboliche, come il tempio disegnato da Giovanni Keplero per le *Tabulae Rudolphinae* del 1617, oppure utopiche, il cui apice fu toccato nel 1698 dall'incisione di Sébastien Leclerc l'*Académie des sciences et des beaux-arts*. Tuttavia la situazione della quasi totalità delle raccolte scientifiche era lontana da queste vedute ideali: nella maggior parte dei casi il contenuto ed il contenitore non andavano di pari passo.

La Kunstkamera, da questo punto di vista, fu concepita come un edificio autonomo, non come un'ala di un palazzo o un padiglione di una reggia, ed inoltre appositamente progettata per delle collezioni già esistenti e dunque plasmata su di esse – il caso del globo di Gottorp è in questo eclatante. Così svincolata dalla residenza del collezionista, non più costretta quindi ad emularne le strutture di tipo residenziale, l'architettura della Kunstkamera poté così liberamente adattarsi alle collezioni ed alle funzioni che le sarebbero state assegnate. In luogo delle strutture espositive tipiche degli edifici residenziali e che caratterizzavano la gran parte dei gabinetti d'Europa, vale a dire l'*enfilade* di stanze in successione e la galleria, per la Kunstkamera furono progettate delle soluzioni nuove: la rotonda con deambulatorio – un vero e proprio *topos* dell'architettura futura dei musei – le grandi sale con ballatoi su più livelli, già utilizzate nelle biblioteche ma mai nelle

<sup>242</sup> Bredekamp 2003; H. Bredekamp, *Leibniz' theater der Natur und Kunst*, in *Theater der Natur und Kunst: Wunderkammern des Wissens*, a cura di Horst Bredekamp, Henschel, Berlin 2000.

<sup>243</sup> H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1996 (ed. orig. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlino 1993), pp. 28-31.

<sup>244</sup> BPI, N.° 1318, p. 138; M. Mercati, *Metallotheca. Opus postumum [...] Opera autem et studio Joannis Mariae archiatri pontifici illustratum*, Roma 1717.



*kunstammer*, ed i più piccoli gabinetti distribuiti ai lati di un corridoio centrale. È probabile che in questo giocò un certo ruolo anche l'approccio non del tutto ortodosso di Mattarnovy all'architettura.

In tutto autonoma rispetto alla residenza dello zar, l'architettura della *Kunstkamera* dipese solo da due elementi: dal suo contenuto, dalla *kunstammer* comprendente varie collezioni, biblioteca e laboratori, e dal suo destinatario, l'Accademia delle scienze. Entrambi gli elementi avevano un carattere gnoseologico: la prima cristallizzandone le strutture in una rappresentazione dell'architettura del mondo e del cosmo, la seconda studiando le sostanze e i corpi che di queste strutture facevano parte per portare la prima alla perfezione. Dipendendo solo da questi elementi e plasmato sulle loro esigenze, anche l'edificio della *Kunstkamera* divenne un'architettura del sapere.

Oltre ad un nuovo tipo di architettura, la *Kunstkamera* presentò anche alcune novità da un punto di vista della fruibilità. Innanzitutto essa fu pensata sin dal principio come pubblicamente accessibile, come del resto furono già le collezioni e la biblioteca nella sede temporanea del palazzo di Kikin. La questione del pubblico, cioè dell'ampiezza e dell'estensione dei visitatori, è molto variegata nei gabinetti e nelle *kunstammer* europee. Sebbene da un lato questi spazi rimasero in molti casi privati e regolati da severe norme d'accesso, la storia del collezionismo, dall'altro lato, è composta anche di donazioni a istituzioni educative e scientifiche, di aperture ad un pubblico più o meno vasto. A partire dallo Studiolo di Francesco I de' Medici, trasportato dal Palazzo Vecchio alla Tribuna degli Uffizi, passando per le *kunstammern* dei duchi di Baviera a Monaco e di Ferdinando del Tirolo nel castello di Ambras, rese accessibili già dai loro proprietari ad un pubblico abbastanza largo, per arrivare alle donazioni "per servitio publico" effettuate da Ulisse Aldrovandi e da Ferdinando Cospi alla municipalità di Bologna, gli esempi non mancano. Anche i privati aprivano sovente, magari dietro il pagamento di una piccola quota di ammissione, i loro gabinetti al pubblico: già le collezioni dei Tradescants lo furono dagli anni '30 del secolo XVII, così come il gabinetto di Vincent Levinus ad Haarlem o quello di Tournefort a Parigi.

Capire quanto vasto fu il pubblico che ebbe accesso alle collezioni di questi gabinetti non è sempre possibile ma, almeno in alcuni casi, si hanno testimonianze di un'affluenza anche da parte degli strati più bassi della popolazione. Un esempio può essere costituito dall'*Ashmolean Museum* di Oxford che, secondo quanto riportò Zacharias C. von Uffenbach che lo visitò nel 1710, fu molto visitato, soprattutto nei giorni di mercato, anche da gente comune, come contadini, barcaioli e servi, oltre che da studiosi e da membri dalle classi elevate. Lo stesso Uffenbach si lamentò di quanto i reperti rimanessero in disordine dopo che questa massa di gente "impetuously handle everything". In questo senso, come ha recentemente notato Arthur MacGregor, "the last great princely collection of this type was the *Kunstkamera* founded directly as a publicly accessible museum by Peter the Great in St. Petersburg".<sup>245</sup>

Infine la *Kunstkamera* fu progettata non solo per ospitare delle collezioni ma anche un istituzione scientifica o, quantomeno, parte di essa. La biblioteca, l'osservatorio astronomico, il planetario e la stessa *kunstammer* – si pensi soprattutto alla sezione contenente gli strumenti scientifici – sarebbero stati tutti strumenti a disposizione della futura Accademia delle scienze, che avrebbe svolto le sue ricerche su quegli oggetti e per mezzo degli stessi.

Le accademie scientifiche europee non ebbero sin dalla loro fondazione una sede e delle collezioni proprie. La Royal Society, la prima istituzione di questo genere, la cui fondazione si fa risalire al 1660, si riuniva nei primi tempi al Gresham College e conservava gli oggetti accumulati nel tempo per mezzo di acquisti e donazione nel Repository, disposto in una delle larghe gallerie del collegio. Tuttavia tale collezione non fu mai amministrata da personale appositamente ingaggiato ma semplicemente dai membri della società che, in via volontaria, si offrivano di tenere in ordine il gabinetto – uno dei primi a farlo fu Robert Hooke. In questo modo però il Repository della Royal Society fu raramente ben ordinato, come testimoniò un visitatore del 1710, il quale rimase assai deluso dal gabinetto soprattutto se relazionato ad altri esempi privati mantenuti in più buono stato. La situazione non migliorò di molto dopo il 1710, quando la Royal Society si spostò a Crane Court,

<sup>245</sup> A. MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven-Londra 2007, pp. 64-66.

dove una galleria, probabilmente disegnata da Christopher Wren, fu eretta appositamente per il Repository.<sup>246</sup> L'Académie des sciences di Parigi, fortemente voluta da Jean-Baptiste Colbert, ministro delle finanze di Luigi XIV, e fondata nel 1666, tenne le sue prime riunioni nella biblioteca reale del Louvre ed ebbe una sede propria solamente qualche anno più tardi, quando venne costruito l'Observatoire. Tuttavia quest'ultimo edificio, sebbene all'origine pensato per ospitare tutte le attività dell'Académie, si rivelò presto inadatto per le sedute accademiche o per i laboratori necessari agli scienziati, come pure per le osservazioni astronomiche.<sup>247</sup> In esso fu mantenuto il cosiddetto *Cabinet des machines*, un'ampia collezione di strumenti, modelli e macchine costruite e brevettate dall'Académie, qui depositate ma mai disposte con ordine né per gli accademici, né per un pubblico.<sup>248</sup> Nel 1700, sotto gli auspici del suo celebre fondatore, Gottfried W. Leibniz, aprì anche la Società berlinese delle scienze ma, nonostante alcuni studiosi abbiano visto una forte influenza del modello tedesco sull'Accademia delle scienze di Pietroburgo, una così stretta continuità, anzi quasi una piena corrispondenza, tra l'edificio, l'istituzione, le collezioni e le strutture scientifiche non fu creata nemmeno qui.

Ciò che distinse la *Kunstkamera* dalle sedi di queste istituzioni scientifiche fu certamente la sua progettazione, pensata per divenire a un tempo sia edificio a carattere espositivo, sia sede di un'istituzione scientifica. In questo l'edificio piomboburghese potrebbe avvicinarsi, più che alle accademie fondate in Europa nella seconda metà del secolo XVIII, alle sedi universitarie ed alle loro raccolte, come quelle dell'università di Leida, viste da Pietro il Grande nel 1698 e nel 1717. Tuttavia le collezioni universitarie non furono mai, tranne che nel caso dell'Ashmolean Museum, raccolte in edifici appositamente progettati e costruiti.

Se si tengono in considerazione le tre caratteristiche principali sopra delineate del progetto di Mattarnovy per la *Kunstkamera* – la progettazione di un edificio a carattere espositivo e al contempo sede di un'istituzione scientifica, lo svincolamento nella progettazione dai modelli residenziali, *enfilade* di stanze o galleria, e l'apertura al pubblico – la particolarità del caso piomboburghese risulta evidente. L'unica struttura, istituzione o edificio che, da un punto di vista architettonico, possa ricordare la *Kunstkamera* rimane per l'appunto l'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 20). Del resto già Deborah Meijers, sebbene in termini più semplicistici, ha dichiarato:

La *Kunstkamera* était, après l'Ashmolean Museum d'Oxford, le second édifice conçu spécifiquement comme un musée où des collections d'objets naturels et artificiels ainsi qu'un bibliothèque et des ateliers scientifique, en l'occurrence un théâtre anatomique et un observatoire, se complétaient.<sup>249</sup>

La costruzione dell'edificio dell'Ashmolean Museum fu cominciata nella primavera del 1679 e fu conclusa nel 1683, quando in maggio le rarità furono già sistemate all'interno. L'edificio fu appositamente progettato su commissione di Elias Ashmole, il quale aveva deciso di donare all'università di Oxford le collezioni dei Tradescants, da lui acquisite dopo la morte di John il Giovane. Il sito risultò dalla demolizione di alcune case tra l'Exeter College e lo Sheldonian Theater. Sebbene un'incisione dell'epoca indichi come architetto dell'edificio Thomas Wood, un esperto mastro muratore, le similitudini tra l'Ashmolean Museum ed il progetto elaborato nel 1668 da Christopher Wren per il *college* della Royal Society hanno indotto gli storici ad attribuire a quest'ultimo il disegno.<sup>250</sup>

<sup>246</sup> M. Hunter, *The cabinet institutionalized: the Royal Society's "Repository" and its background*, in *The origins of the museums. The cabinet of curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, a cura di O. Impey, A. MacGregor, House of Status, London 1985, pp. 225-226.

<sup>247</sup> Buccolini 2002, pp. 216-217.

<sup>248</sup> MacGregor 2007, p. 223.

<sup>249</sup> D.J. Meijers, *Le musée du XVIIIe siècle: l'apogée et le chant du cygne de l'encyclopédisme*, in *Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXIe siècle*, a cura di R. Schaer, Catalogo della Mostra, Parigi, 20 dicembre 1996 – 6 aprile 1997, Bibliothèque Nationale de France / Flammarion, Parigi 1996, p. 320.

<sup>250</sup> M. Welch, *The foundation of the Ashmolean Museum*, in *Tradescant's rarities: essays on the foundation of the Ashmolean Museum, 1683*, a cura di A. Mac Gregor, Clarendon Press, Oxford 1983, pp. 46-49.



L'edificio, dalle dimensioni raccolte e dalla forma parallelepipedica, si componeva di tre grandi stanze disposte una sopra l'altra. Al piano seminterrato, coperto da una volta a prova di incendi, era sistemato un laboratorio di chimica, al pian terreno una "lecture room" sarebbe servita come vestibolo per i visitatori e per le lezioni di storia naturale,<sup>251</sup> infine al primo piano furono sistemate le collezioni in uno spazio di circa 56 piedi (17,02 m) per 25 (7,6 m). L'entrata dell'edificio non fu posizionata sul fronte principale, quello che si affacciava sulla strada, ma su quello laterale e ad essa si accedeva per mezzo di un scala e di un piccolo balcone. Sul lato sud dell'edificio fu addossato alla sua forma cubica il corpo scale ed una serie di stanze più piccole, destinate alla biblioteca ed al curatore. Infatti secondo quanto stabilito dalle condizioni poste da Ashmole all'atto della donazione, l'intera istituzione doveva essere gestita da un curatore. Il primo fu Robert Plot, primo professore di chimica all'università di Oxford.<sup>252</sup>

I punti in comune tra l'Ashmolean Museum e la Kunstkamera sono in effetti diversi, sia da un punto di vista istituzionale e organizzativo. Come la Kunstkamera, l'edificio di Oxford fu pensato come un'architettura per l'esposizione di collezioni di storia naturale – e per questo fu aperto ad un vasto pubblico –, per l'insegnamento e per la ricerca scientifica. Anche l'Ashmolean Museum fu pensato come autonomo, architettonicamente e istituzionalmente, dall'università di Oxford e quindi la sua progettazione poté svincolarsi da quelli che erano i modelli delle esposizioni accademiche e universitarie. Così tutte e tre le componenti furono rigidamente suddivise in tre diversi piani, formati tutti da una grande sala corredata da alcune stanze più piccole aggiunte al volume della costruzione sul lato meridionale. Nella Kunstkamera progettata da Mattarnovy non era esplicitamente previsto un luogo per l'insegnamento, anche se i piccoli gabinetti posti alle estremità sarebbero certamente serviti per i bibliotecari, curatori e per gli accademici. Per quanto riguarda il laboratorio, si hanno testimonianze molto più tarde, risalenti al 1726,<sup>253</sup> – che si tratteranno più oltre – indicanti l'intenzione di alloggiare un laboratorio proprio nelle cantine della Kunstkamera ma che, a causa delle continue infiltrazioni d'acqua, si decise di trasferire altrove. In generale, rispetto all'Ashmolean Museum, la Kunstkamera fu una versione della piccola costruzione di Oxford su scala monumentale in cui l'equilibrio cercato dai progettisti inglesi tra laboratorio, istituzione scientifica e collezione fu decisamente spostato verso quest'ultima.

Nell'aprile del 1698 Pietro il Grande soggiornò per due soli giorno nella città di Oxford. Qui lo zar visitò anche l'Ashmolean Museum, nel quale trascorse "non molto di più di quattro ore".<sup>254</sup> L'impressione di questo museo, nonostante Levinson-Lessing abbia sostenuto che "non poté portare nulla di considerevolmente nuovo nell'idea formatasi in precedenza da Pietro",<sup>255</sup> dovette essere decisiva. Risulta chiaro che il tramite tra l'Ashmolean Museum e la Kunstkamera non poté essere altro che Pietro il Grande.

Quest'istituto dell'università di Oxford poteva costituire un modello da un punto di vista istituzionale o organizzativo, non tanto da quello architettonico. Tutto compreso nella sua volumetria cubica – almeno questo è ciò che si percepisce dal fronte dell'edificio – l'Ashmolean Museum era caratterizzato da una forte unità dei suoi elementi, sebbene le sue funzioni furono all'interno rigidamente distinte fra i piani. Al contrario le varie componenti della Kunstkamera non furono incluse da Mattarnovy in un volume unico, così da risultare palesemente differenziate anche dall'esterno. La composizione dell'edificio utilizzata da Mattarnovy per associare i singoli elementi della Kunstkamera – planetario, osservatorio, sale d'esposizione e gabinetti minori – fu eseguita per progressiva aggiunta. Forme e dimensioni di queste porzioni non vennero delineate mediante la suddivisione di un volume unico secondo principi modulari, metodo comune alla progettazione architettonica a partire dal Rinascimento, ma furono predeterminate separatamente e quindi

<sup>251</sup> Sull'attività educativa e scientifica dell'Ashmolean Museum si veda A.V. Simcock, *The Ashmolean Museum and Oxford science, 1683-1983*, Museum of the History of Science, Oxford 1984, pp. 7-13.

<sup>252</sup> Welch 1983, pp. 48-49.

<sup>253</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 2, l. 62r-v.

<sup>254</sup> Gusevič/Gusevič 2003, p. 104.

<sup>255</sup> Levinson-Lessing 1977, p. 22.

semplicemente giustapposte secondo principi che, lo si è visto, ne garantivano l'unità della composizione. Un simile principio di progettazione fu affermato e sperimentato in epoca Barocca da Francesco Borromini<sup>256</sup> e, sulla base del suo esempio, anche da altri architetti europei.

Più che suggerire un improbabile collegamento diretto tra Mattarnovy e Borromini, questa modalità di composizione dell'edificio rivela due caratteristiche fondamentali della Kunstkamera: da un lato la familiarità con l'architettura barocca, che affondava le sue radici nella cultura artistica di un uomo, Mattarnovy, formatosi nelle città del Brandeburgo e della Pomerania tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII, dall'altro l'eterogeneità dei suoi elementi costitutivi, per i quali furono necessariamente scelte delle fonti e delle forme architettoniche differenti, successivamente accostate e riunite in un unico edificio. Se la formalizzazione architettonica della Kunstkamera spettò a Mattarnovy, la concezione dei suoi singoli elementi, come si vedrà, è invece da attribuirsi a Pietro il Grande.

Le forme architettoniche disegnate da Mattarnovy per la Kunstkamera parlano di uno stretto rapporto con alcune delle forme barocche europee, in particolare tedesche e romane. La successione di concavo e convesso nei volumi soprastanti della torre ha le sue origini, ancor una volta, nel barocco romano del Borromini. Nella medesima maniera si strutturano infatti gli esterni delle chiese di Sant'Agnese e di Sant'Ivo alla Sapienza, in cui la concavità della facciata si opponeva alla convessità dei tamburi delle cupole. Altro riferimento borrominiano è il motivo della parte inferiore della torre, praticamente identico alla soluzione della facciata di Santa Maria ai Sette Dolori, lasciata incompiuta nel 1646 (fig. 21).<sup>257</sup> Mattarnovy, che non era mai stato a Roma, poteva aver conosciuto le opere di Borromini tramite la raccolta di incisioni di Domenico Rossi, *Studio di architettura civile*, in effetti presente nella biblioteca di Pietro il Grande.<sup>258</sup>

Un più immediato riferimento per Mattarnovy furono certamente le opere berlinesi di Andreas Schlüter, sotto cui aveva lavorato nel castello di Berlino. In letteratura, oltre all'ipotesi dell'esistenza di un primo progetto di Schlüter per la Kunstkamera, si è sempre sottolineata la sua "influenza" sulla fabbrica, in particolare la somiglianza tra la torre dell'edificio pietrobουργese e la torre della Zecca [*Münzturm*] nel castello di Berlino. Schlüter fu nominato "Schlossbaudirektor" nel 1695 e da allora cominciò ad operare considerevoli trasformazioni nel castello e, in parte, pure nell'intorno urbano. La soluzione di facciata della Kunstkamera presenta una serie di elementi comuni con i fronti elaborati da Schlüter per il castello di Berlino, dalle cornici delle finestre alle omogenee campiture rettangolari tra queste. Del resto tutto ciò è già stato notato da Björn Hallström, il quale, a proposito del progetto della Kunstkamera, ha parlato di una certa "difficoltà a raggiungere una libertà artistica", rilevando dal confronto tramite un fotomontaggio (fig. 22) che "The formation of the windows is identical, if somewhat simplified in brick and coloured plaster".<sup>259</sup>

Sul lato occidentale del castello di Berlino, Schlüter progettò, secondo diversi disegni (figg. 23-25), la torre della Zecca, il cui scopo era anche quello, secondo quanto scrisse W. Hegemann, era di contenere un serbatoio d'acqua per le fontane del Lustgarten.<sup>260</sup> Le fondazioni per la torre non furono però progettate adeguatamente cosicché essa crollò rovinosamente nel 1706. In seguito a

<sup>256</sup> R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Einaudi, Torino 1993 (ed. orig. *Art and architecture in Italy: 1600 to 1750*, Penguin Books, Harmondsworth 1958), pp. 170-171.

<sup>257</sup> Wittkower 1993, p. 183.

<sup>258</sup> BPI, NN. 1447-1448, p. 147: D. Rossi, *Studio di architettura civile*, parte I, Roma 1702; Id., *Studio di architettura civile sopra gli ornamenti di porte, finestre, tratti di alcune Fabbriche insigni di Rooma con le misure, piante, modini e profili*, Augsburg s.a.

<sup>259</sup> B. Hallström, *Some eye-witness reports from the city of Peter the Great*, in *Water cities: Saint Petersburg – Stockholm*, a cura di K. Abukhanfusa, Catalogo della Mostra, settembre – novembre 1998, Museum of Architecture, Stoccolma, Gummerus Printing AB, Jyväskylä (Finlandia) 1998, p. 114. Si veda anche B.M. Kirikov, *Architekturnye pamjatniki Sankt-Peterburga [I monumenti architettonici di San Pietroburgo]*, Kolo, San Pietroburgo 2007 (ed. orig. *Saint Pétersbourg. Guide de l'architecture*, Canal Éditions, Parigi-Venezia 1997), p. 56.

<sup>260</sup> W. Hegemann, *La Berlino di pietra: storia della più grande città di caserme d'affitto*, Mazzotta, Milano 1975 (ed. orig. *Das steinerne Berlin*, Lugano 1930), pp. 92-94.



questo evento Schlüter venne destituito dalla carica di direttore dei lavori, pur continuando a lavorare nel cantiere del castello. L'incarico fu assegnato a Johann Friedrich Eosander von Göthe, il quale proseguì la costruzione secondo il progetto di Schlüter ma sostituendo la parte terminale della torre con una grande cupola, terminata in una versione semplificata nel 1716 da Friedrich Wilhelm Böhme.<sup>261</sup>

Il rapporto tra i progetti di Schlüter per la torre della Zecca nel castello di Berlino e la torre della Kunstkamera si limita però ad alcune assonanze stilistiche più che essere una vera e propria ripresa formale. Peraltro, come ha giustamente sottolineate Konstantin Malinòvskij,<sup>262</sup> le somiglianze tra i due edifici sono sempre state individuate in letteratura guardando alla versione ultimata della Kunstkamera, quella rappresentata nelle tavole del catalogo del 1741 (app. 8), non al progetto di Mattarnovy.<sup>263</sup> Nonostante ciò la relazione tra le due torri è confermata anche dal fatto che nelle stanze attigue il Münzturm di Schlüter avrebbe dovuto essere sistemata la *kunstkammer* degli elettori di Brandeburgo, qui trasferita in seguito ad un ordine reale del 3 agosto 1703.<sup>264</sup> L'assonanza funzionale poté essere chiara anche a Mattarnovy, che conosceva bene il castello di Berlino avendo lavorato alle sue finiture interne, poté quindi ricordarsi alcuni dei progetti di Schlüter nel disegnare la Kunstkamera di Pietroburgo.

Una più stretta assonanza formale corre tra la Kunstkamera ed il castello di Charlottenburg (figg. 26-27), edificato poco fuori Berlino dall'architetto Johann Arnold Nering su commissione di Sofia Carlotta, moglie di Federico III elettore del Brandeburgo, tra il 1695 ed il 1699. Da piccola residenza estiva il castello di Lietzebeurg fu ampliato e reso più grandioso da Eosander von Göthe dopo l'incoronazione dell'elettore a re di Prussia nel 1701. La colta padrona di casa, stretta amica tra gli altri anche di Leibniz, richiamò intellettuali ed musicisti in questo castello che, dopo la sua morte nel 1705, fu a lei intitolato dal marito. Nella residenza di Charlottenburg si trovavano anche importanti collezioni, un gabinetto di porcellane tutt'oggi tra i più grandi d'Europa e lo stesso Gabinetto d'ambra, regalato da Federico Guglielmo, successore di Federico I, a Pietro il Grande nel 1717. Lo zar conobbe Sofia Carlotta durante la Grande Ambasceria nel 1698 e molto probabilmente visitò anche il palazzo, dato che dalla corrispondenza si sa che egli desiderò molto il celebre Gabinetto d'ambra – motivo per cui doveva averlo visto.

Le affinità formali tra le due costruzioni riguardano innanzitutto la composizione in alzato della costruzione, composta da un edificio a tre piani sormontato al centro da un'alta torre. Tuttavia a Charlottenburg l'alto tamburo fu concluso da una cupola con lanterna anche se, come s'è avuto modo di notare, Mattarnovy fu obbligato a chiudere il tamburo della Kunstkamera con una terminazione piatta, giacché era necessaria una terrazza per le osservazioni. Sul lato settentrionale, quello verso il parco, della residenza berlinese la somiglianza si fa più stretta poiché al di sotto del tamburo con cupola una forte sporgenza convessa in forma ellittica segnava il centro del fronte – per la verità più in una reinterpretazione di quanto sperimentato per la prima volta da Louis le Vau a Vaux-le-Vicomte. Infine anche le terrazze sui tetti, alle quali si accede tramite il tamburo, rendono il castello di Charlottenburg un possibile modello per la struttura di base della Kunstkamera progettata da Mattarnovy che, come Pietro il Grande, fu probabilmente familiare con questa architettura.

Le fonti culturali, scientifiche e architettoniche che servirono all'elaborazione del progetto generale della Kunstkamera non furono sufficienti tuttavia per eseguire il disegno delle sue singole parti costitutive. Gli elementi che composero la Kunstkamera furono il planetario con l'osservatorio soprastante nella torre al centro, le sale per l'esposizione ai suoi lati e, alle estremità, i gruppi di piccoli gabinetti. Proprio per quest'ultimo elemento, che costituiva la parte funzionale e meno

<sup>261</sup> Hinterkeuser 2003, pp. 231-256.

<sup>262</sup> Malinovskij 2008b, pp. 178-179.

<sup>263</sup> Voinov 1976, pp. 373-375.

<sup>264</sup> C. Theuerkauff, *The Brandenburg kunstkammer in Berlin*, in Impey/MacGregor 1985, pp. 150-155.

rappresentativa dell'edificio, non furono elaborate particolari soluzioni, oltre alla distribuzione dei gabinetti per mezzo di un corridoio centrale, piuttosto inconsueta per l'epoca.

La geometria della rotonda centrale, come s'è già accennato precedentemente, ricordava quella del Pantheon ma, al suo interno, si trovava qualche cosa di apparentemente molto diverso rispetto al tempio romano: un planetario. Il globo di Gottorp al centro della sala costituiva, con la sua sfera terrestre all'esterno e quella celeste all'interno, una perfetta rappresentazione del cosmo. Tuttavia il cosmo in esso ricostruito non era quello conforme al sistema tolemaico, bensì quello riformato da Niccolò Copernico e allora quasi universalmente accettato, benché come pura ipotesi, dagli scienziati di tutta Europa. La prima vera divulgazione in Russia del sistema copernicano fu operata con la traduzione del *Kosmotheoros* di Christian Huygens, ordinato da Pietro il Grande a Jacob Bruce nel 1716. Nonostante le critiche, effettuate da esponenti ecclesiastici quando la traduzione era ancora manoscritta, il libro uscì l'anno successivo.<sup>265</sup> Ovviamente Pietro il Grande possedeva il libro in entrambe le sue versioni, l'originale e la traduzione.<sup>266</sup>

L'insegnamento del sistema copernicano non era praticato in Russia e il planetario della Kunstkamera sarebbe sicuramente servito da pietra miliare alla sua diffusione. La posizione del planetario al centro geometrico dell'edificio, all'incrocio delle sue direttrici spaziali, gli conferiva un valore simbolico: quanto si sarebbe trovato e prodotto all'interno della Kunstkamera avrebbe affondato nel sistema copernicano le sue basi. La geometria stessa della sala, che poteva contenere come il Pantheon una sfera perfetta, accentuava l'importanza di questo ambiente, elevandolo ad una sorta di tempio del sistema copernicano. Del resto il Pantheon era un tempio dedicato a tutti gli dei e doveva quindi rappresentare in sé l'intero mondo divino, come il planetario della Kunstkamera avrebbe rappresentato il cosmo terreno. In entrambi i casi si trattava di un'architettura cosmologica e non è un caso che la forma scelta, la sfera, fu la stessa. In questa prospettiva il piccolo planetario della Kunstkamera si porrebbe anche un passo prima della monumentale estremizzazione creata da Etienne Boullée nel progetto per il cenotafio di Newton (fig. 28).

Il riferimento al Pantheon potrebbe non essere casuale ed il collegamento tra il monumento romano e la Kunstkamera starebbe, ancora una volta, nella ricca biblioteca di Pietro il Grande. Lo zar possedeva infatti molte raccolte di incisioni riguardanti Roma – antica, quanto moderna. Tra queste spiccavano le opere di Pietro Bellori e Pietro Santi Bartoli, di due delle quali, la *Admiranda romanorum antiquitatum* e la *Veteris arcus Augustorum triumphis insignes ex Reliquiis*, furono effettuate delle traduzioni russe manoscritte tramite le quali Pietro il Grande avrebbe potuto informarsi a dovere.

Il Pantheon, se da un lato poteva fornire un modello ideale, dall'altro non poteva certamente costituire un modello funzionale, non poteva cioè costituire un esempio di planetario. L'unico luogo dove Pietro il Grande poté vedere qualche cosa di simile fu nell'originale collocazione del globo a Schleswig, nel castello di Neuwerk, dove lo zar, in compagnia del re di Danimarca, fu nel 1711. Qui il globo si trovava montato, con tutto il suo sistema idraulico per mantenerlo in rotazione, in una ampissima ma non molto alta stanza, circondato da una pedana dodecaedrica sopraelevata da dodici colonnine che consentiva di poter apprezzare tutti i punti della sua superficie (fig. 29).<sup>267</sup> La scelta effettuata nella nuova sistemazione del globo all'interno della Kunstkamera fu quella di eliminare la pedana, la quale impediva la piena percezione del globo, per costruire una stanza attorno ad esso che consentisse una visione dall'alto. L'idea poté venire a Pietro il Grande dall'architettura dei

<sup>265</sup> Sulla vicenda si veda Boss V., *Newton and Russia: the early influence, 1698-1796*, Harvard University Press, Cambridge MA 1972, pp. 50-67.

<sup>266</sup> BPI, N.° 1197, p. 129: C. Huygens, *Kosmotheoros, sive De terris caelestibus earumque ornatu conjecturae [...]*, Hagae-Comitum 1698; N.° 397, p. 65: Ch. Giujgens [C. Huygens], *Kniga mirozrenija, ili mnenie o nebesnozemych globusach i ich ukrašenijach*, Mosca 1724.

<sup>267</sup> La ricostruzione della collocazione originale del globo di Gottorp nel padiglione del parco del castello di Neuwerk è stata effettuata da F. Lühning, *Der Gottorfer Globus und das Globushaus im "Newen Werck"*, in *Gottorf im Glanz des barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544-1713*, vol. IV, Schleswig 1997. In seguito è stata ripresa in lingua russa da E.P. Karpeev, *Bol'soj Gottorpskij globus [Il grande Globo di Gottorp]*, MAE RAN, San Pietroburgo 2000, pp. 21-23.



teatri e degli auditori che aveva frequentato in Europa ma in nessun osservatorio astronomico o biblioteca dell'epoca si poteva trovare un planetario del genere. Del resto la grandezza unica globo di Gottorp richiedeva la concezione di una stanza *ad hoc*.

Fortemente legato al planetario era il soprastante osservatorio, nel quale si poteva passare dallo studio teorico effettuato ai piani inferiori a quello pratico. La semplice funzionalità dell'osservatorio è già stata descritta: le osservazioni con grandi telescopi venivano eseguite all'esterno, sulle terrazze sul tetto e sulla cima della torre, mentre le stanze circolari all'interno sarebbero servite più che altro per il ricovero degli strumenti. Una conferma di questa prassi ci è data anche per l'osservatorio di Greenwich, per il quale in una lettera di Christopher Wren, il suo progettista architetto e astronomo, si veniva a sapere che la stanza ottagonale costruita al centro della struttura serviva principalmente per poter alloggiare gli orologi e i telescopi inutilizzati. Come si vede da molte incisioni (figg. 30-31) anche a Greenwich le osservazioni venivano compiute all'esterno e l'edificio vero e proprio dell'osservatorio serviva solamente, per dirlo con le parole di Wren, "for the Observators habitation & a little for Pompe".<sup>268</sup>

L'osservatorio di Greenwich, costruito da Wren dietro ordine reale per l'astronomo John Flemsteed tra il 1675 ed il 1676, condivide con la torre della Kunstkamera pure alcuni caratteri architettonici, sin'anche stilistici. Il "castelletto" progettato da Wren prevedeva una alta sala ottagonale con grandi finestre, mascherata da una facciata rettilinea verso il Tamigi, sopra e attorno alla quale si sviluppavano delle torrette. Una composizione del tutto simile, fatta eccezione per la facciata di Wren, a quella dispiegata da Mattarnovy nella parte terminale della torre: un volume cilindrico con quattro padiglioni angolari. Persino la forma dei padiglioni di Mattarnovy è molto vicina alle torrette di Wren, soprattutto nella loro copertura. S'è già avuto modo di vedere come Pietro il Grande avesse visitato per ben due o tre volte l'osservatorio di Greenwich nel 1698 durante la Grande Ambasceria. Durante queste visite aveva assistito alle osservazioni, secondo quanto è registrato negli annali dell'istituzione, e quindi doveva avere una conoscenza di come funzionasse un moderno osservatorio.

Le due sale con ballatoi su più livelli, una dedicata alla *kunstkammer*, l'altra alla biblioteca, furono mutate, come si è già avuto modo di notare, da una forma tipica delle biblioteche europee. Benché le prime biblioteche dell'Umanesimo quattro e cinquecentesco non ebbero ancora strutture simili, l'esponenziale accrescimento delle collezioni librerie rese presto necessaria l'elaborazione di particolari sistemi architettonici che potessero ottimizzare al massimo la capacità delle stanze di contenere libri. In questo senso il ballatoio percorribile dava la possibilità di poter sfruttare la considerevole altezza di certi ambienti, nelle biblioteche ma pure in abitazioni private, per ricoprire di scaffali i muri praticamente sino all'altezza dei soffitti, senza che i libri ivi contenuti divenissero irraggiungibili. Così a partire dalla metà del secolo XVI molte biblioteche cominciarono a costruire alti scaffali con ballatoi ai muri.<sup>269</sup>

Fra le non poi molte biblioteche cui Pietro il Grande fece visita durante i suoi viaggi in Europa un ruolo di rilievo spetta alla Bodleian Library di Oxford che, con le sale della Kunstkamera, condivide certe soluzioni architettoniche dell'organizzazione degli interni. Pietro il Grande fu nel 1698 per due soli giorni a Oxford, dove sebbene i diari di viaggio non lo registrino esplicitamente, egli visitò la Bodleian Library, di cui fece anche acquistare il catalogo. Quello che è oggi definito l'Arts End della Bodleian Library (fig. 32), costruito ancora tra il 1610 ed il 1612, presenta in effetti delle similitudini con la soluzione adottata da Mattarnovy nella Kunstkamera. Più che la soluzione del ballatoio che, come s'è già affermato, era comune a numerose biblioteche è indicativo a tal riguardo il sistema di sostegno dei ballatoi, vale a dire una serie di colonnine lignee. Fra le biblioteche visitate da Pietro il Grande in Europa diverse erano quelle con scaffali di tipo tradizionale, come quella dell'università di Leida (fig. 33), poche quelle con ballatoi e, fra queste

<sup>268</sup> K. Downes, *Christopher Wren*, Allen Lane the Penguin Press, Londra 1971, pp. 124-125.

<sup>269</sup> Per l'evoluzione architettonica delle biblioteche si veda N. Pevsner, *Storia e caratteri degli edifici*, F.lli Palombi, Roma 1986 (ed. orig. *A history of building types*, Thames & Hudson, Londra 1976).

ultime, solo la Bodleian Library presentava un sistema di sostegni con colonnine e non, come era più consueto, con mensoloni che consentivano di mantenere libero l'ambiente sottostante.

Il contributo dato tra il 1718 ed il 1719 da Johann Georg Mattarnovy alla Kunstkamera riguardò quasi esclusivamente l'elaborazione del progetto. Sebbene il lavoro svolto dal tedesco per la posa delle fondamenta avrà considerevoli ripercussioni sugli architetti che presero in mano la costruzione dopo di lui, innanzitutto perché ne vincolò la planimetria e, in secondo luogo, perché l'approssimazione con cui venne eseguita la stima della pietra necessaria per questo lavoro sarà una delle cause dei futuri dissesti statici dell'edificio, nonostante ciò il progetto costituisce l'apporto più significativo di Mattarnovy.

Il progetto di Mattarnovy per la Kunstkamera, noto grazie ad una copia del 1746, mostrò un edificio composto da diverse parti, planetario, osservatorio, sale d'esposizione e gabinetti, per ognuna delle quali servì una fonte ed un'elaborazione differenti. La composizione generale dell'edificio funzionò per addizione delle sue singole parti, ognuna delle quali fu progettata in maniera autonoma all'interno di un volume geometrico semplice – parallelepipedo, cubo, cilindro. Questa progettazione per giustapposizione di volumi semplici garantì anche una piena rispondenza tra interno ed esterno: già in facciata è infatti immediatamente comprensibile la struttura interna dell'edificio. L'unità complessiva, difficile da ottenere componendo in questa maniera l'edificio, fu garantita mediante l'assoggettamento dei singoli elementi volumetrici ai due assi principali dell'edificio, quello longitudinale e quello verticale, entrambi passanti per il centro della composizione.

Le particolari funzioni assegnate alla Kunstkamera già in seno a questo progetto di Mattarnovy ne fecero un edificio quasi senza eguali in Europa. Da un punto di vista architettonico e progettuale nella Kunstkamera, edificio appositamente costruito per esporre le collezioni della *kunstkammer*, non furono ripetute le strutture dell'architettura residenziale normalmente utilizzate in questi casi in Europa, cioè galleria e serie di stanze in successione. Se l'architettura della Kunstkamera presentava alcune novità rispetto ai gabinetti e alle *kunstkammern* europee le sue caratteristiche istituzionali e di fruizione, sebbene non completamente nuove, ne fecero comunque un caso singolare. L'associazione di una collezione con un'istituzione scientifica, in questo caso l'Accademia delle scienze, non era una novità ma il fatto che le raccolte fossero esposte e fruibili ad un largo pubblico non si verificò mai nelle accademie nate nella seconda metà del secolo XVII in Europa e anche dove questo avvenne, come nei gabinetti e nelle raccolte universitarie, queste non furono mai sistemate in edifici appositamente costruiti.

Tutto ciò fa della Kunstkamera un edificio quasi unico nel panorama europeo dell'epoca che, stando alle caratteristiche rintracciabili nel progetto di Mattarnovy, trova un solo precedente nell'edificio dell'Ashmolean Museum di Oxford. A rendere così singolare il caso della Kunstkamera furono da un lato l'eterodosso approccio di Mattarnovy all'architettura ed alla composizione planimetrica dell'edificio, dall'altro l'arretratezza delle Russie nel campo delle scienze moderne, che per essere superata, secondo i piani di Leibniz, avrebbe richiesto l'intimo affiancamento di strutture scientifiche come l'Accademia ad altre di tipo educativo, in cui rientravano anche le biblioteche e le *kunstkammern*.

### 3.4. La costruzione (1719-1724)

#### Nicolaus Friedrich Härbel

Come si avrà già avuto modo di rilevare sopra, Nicolaus Friedrich Härbel fu assunto presso la Cancelleria degli affari cittadini nel settembre 1719, due mesi prima della morte di Mattarnovy, di cui ereditò i cantieri. Egli portò avanti il cantiere della Kunstkamera sino all'estate del 1724 quando, in seguito all'apertura di preoccupanti crepe negli archi e nei piloni alla base della torre, fu esonerato dalla costruzione. Durante questo periodo Härbel riuscì praticamente a portare a



compimento la costruzione dell'intera scatola muraria dell'edificio secondo un progetto che, a quanto se ne può giudicare dagli scarsi documenti, fu leggermente variato rispetto all'originale di Mattarnovy, soprattutto nella torre centrale.

Di Nicolaus Friedrich Härbel, originario di Basilea, non vi è alcuna notizia sulla sua formazione né, tanto meno, sulla sua vita precedente l'arrivo in Russia, cosicché le uniche fonti per la ricostruzione dell'operato di questo architetto sono quelle russe. Egli arrivò a Pietroburgo nell'agosto del 1719, quando rivolse una supplica a Pietro il Grande per essere assunto al servizio della Russia.<sup>270</sup> Il 3 settembre Härbel firmò un contratto di assunzione presso la Cancelleria degli affari cittadini, nel quale assicurò di potersi occupare degli

affari di Sua Altezza Imperiale come architetto presso la costruzione delle fortezze di Sua Altezza, stanze [palaty], orangeries, palazzi e altri diversi giardini; e in particolare di fontane d'acqua e di animali e di altre chiuse idrauliche e altri mulini e canali di piccola e grande portata secondo la nuova maniera [...], ancora macchine idrauliche e di elevamento per l'architettura ordinaria che possono fare il leggero dal pesante; altre stufe e camini secondo la nuova maniera francese e italiana.<sup>271</sup>

Nel contratto era fissata anche la paga di Härbel a 750 rubli annui. Sebbene non si trovassero indicazioni precise ai cantieri ed alle costruzioni che Härbel avrebbe dovuto seguire, la sua alta paga, seconda solo a 1.000 rubli di Domenico Trezzini, configurerebbe lo svizzero all'interno della Cancelleria come il suo secondo architetto, posto sino ad allora occupato da Mattarnovy. L'assunzione di Härbel sembrerebbe quindi essere stata, sin dal principio, una sostituzione di Mattarnovy, in quel periodo probabilmente già ammalato. In effetti praticamente tutti i cantieri precedentemente diretti da Mattarnovy furono proseguiti da Härbel: la pianificazione del rione dell'Ammiragliato, il palazzo d'Inverno, il palazzo d'Estate e le macchine per pompare l'acqua delle fontane nel giardino, i cantieri navali [Partikuljarnaja verf'] lungo la Fontanka, la chiesa di Sant'Isacco ed il Mýtnyj dvor. Fra questi cantieri vi fu anche la Kunstkamera.

Quando nel 1723 la Cancelleria degli affari cittadini andò incontro ad una generale ristrutturazione, che comportò anche il cambio di nome in Cancelleria delle costruzioni, fu stilato un elenco dei professionisti al suo servizio, corredato con le rispettive paghe ed i lavori seguiti. Härbel figura in questa lista ancora al secondo posto, con uno stipendio invariato. Nella casella accanto è scritto:

Si trova presso il lavoro:  
in città sull'isola Vasil'evskij e presso altri lavori: sul rione dell'Ammiragliato alla misurazione delle strade [linii], e alla chiesa di Sant'Isacco, e alla Corte dei Cavalli [Kunjušennij dvorec], e alla casa di Carlo Častichn, e sull'isola Vasil'evskij alla biblioteca e kunstkammer [kunst-kamora].<sup>272</sup>

Anche la mancanza di una variazione dello stipendio fa supporre che i principali e più impegnativi lavori di Härbel, elencati nelle carte del Gabinetto nel 1723, fossero in sostanza gli stessi con cui aveva cominciato il suo incarico nel 1719.

#### 3.4.1. Il cantiere

Benché non vi siano testimonianze, Härbel dovette essere incaricato di condurre il cantiere della Kunstkamera con ogni probabilità già al momento della sua assunzione presso la Cancelleria nel 1719. Tuttavia nel periodo appena successivo alla morte di Mattarnovy, non è documentato alcun lavoro nella Kunstkamera, anzi a partire dal 1721 si cominciò a denunciare lo stato di abbandono

<sup>270</sup> A.A. Morozova, *N.F. Gerbel'. Gorodskoj architektor Sankt-Peterburga. 1719-1724 gg.* [N.F. Härbel. Architetto della città di San Pietroburgo. 1719-1724], Izdatel'stvo Strojzdat SPb, San Pietroburgo 2004, p. 18.

<sup>271</sup> Citazione completa del documento in Morozova 2004, pp. 19-20.

<sup>272</sup> V.B. Fridriks, *200-let Kabinetu Ego Imperatorskogo Veličestva: 1704-1904. Istorčeskoe issledovanija [Il duecentesimo anno del Gabinetto di Sua Altezza Imperiale: 1704-1904. Ricerca storica]*, San Pietroburgo 1911, p. 25.

del cantiere e le inadempienze di Härbel. Già nel 1720 l'appaltatore Ja. Neopokoev si lamentò presso la Cancelleria degli affari cittadini di non poter portare avanti i lavori di costruzione della chiesa di Sant'Isacco, poiché Härbel non aveva fornito né un progetto, né le necessarie indicazioni su come procedere nei lavori.<sup>273</sup>

Nel gennaio del 1721 Härbel si sentì probabilmente in dovere di fornire spiegazioni per questa sua inadempienza e scrisse una supplica alla Cancelleria:

Richiedo le necessarie persone artigiane per l'aiuto nei lavori poiché io ho una gran quantità di lavori presso i quali a me ogni giorno essere e sui lavori mostrare non è possibile, ma quali sono i lavori dichiaro sotto:

[...]

4. la biblioteca presso l'isola Vasil'evskij.<sup>274</sup>

Le costruzioni elencate nella lista che seguiva la supplica ammontavano a dodici. Poco tempo più tardi, il primo marzo, Härbel rivolse una simile supplica, forse non avendo ricevuto risposta dalla precedente, direttamente a Pietro il Grande. In essa l'architetto ritornava sull'esigenza che gli fossero fornite “per l'aiuto le necessarie persone: carpentieri, muratori, soldati, traduttore e altro, come fu presso Mattarnovy [*Maternivij*], senza cui a me, sopracitato, proseguire non è possibile”. A questa seconda supplica seguiva una lista dei cantieri molto più dettagliata, suddivisa in base alle persone che avevano comandato la costruzione. La lista comprendeva: quattro cantieri da parte del capo della polizia [*General policejmejster*] Anton E. De Vieira, otto dal presidente della Cancelleria degli affari cittadini Ul'jan A. Senjavin, quattro da Pëtr Moškòv – amministratore capo di palazzo, secondo I.E. Grabar' – e ancora qualche costruzione e incarico ricevuti da altre persone. Tra queste ultime era indicato: “Il signor Lutkòvskij comanda di sorvegliare la costruzione della biblioteca”.<sup>275</sup>

Questi documenti completano ulteriormente il quadro e confermano innanzitutto che Härbel subentrò effettivamente a Mattarnovy, il riferimento “come fu presso l'architetto Mattarnovy” è in questo eloquente; quindi che egli fu incaricato di dirigere e portare a compimento il cantiere della Kunstkamera. Egli tuttavia cominciò a lamentare, a partire dall'inizio del 1721, una troppo consistente mole di incarichi che, associata all'assenza di personale in cui verteva il suo studio, gli rendeva impossibile sorvegliare tutti i cantieri assegnatigli. Inoltre Härbel, non particolarmente abile nell'organizzazione del suo studio, era spesso tormentato da malattie, in particolare alle gambe, cosa che rendeva oltremodo difficoltoso il suo lavoro di sorveglianza dei cantieri.<sup>276</sup> In questo scenario la situazione della Kunstkamera fu ulteriormente complicata da un'altra questione: a differenza delle altre costruzioni affidate a Härbel, tutte nel rione dell'Ammiragliato o nella limitrofa Moskòvskaja Storonà, quella dell'edificio per la biblioteca e la *kunstkammer* si trovava sull'isola Vasil'evskij che, allora priva di un ponte, risultava spesso difficilmente raggiungibile.

L'insieme di tutti questi fattori portò Härbel a non seguire continuativamente il cantiere della Kunstkamera, la cui costruzione procedette quindi senza un direttore dei lavori. Tuttavia nel 1721 il sovraccarico di lavoro, di cui Härbel si lamentò più volte, dovette impedirgli di fare anche quel minimo che invece riuscì a svolgere in precedenza per garantire quantomeno il proseguimento dei lavori. In quello stesso anno, infatti, Ménšikov presentò un esposto in cui denunciava l'interruzione dei lavori causata da Härbel;<sup>277</sup> mentre il 6 luglio fu invece il direttore della Cancelleria Senjavin a notificare che nel cantiere della Kunstkamera era stato assegnato “Nikolaj Fedorof figlio di Härbel [*Gerbel*], il quale nulla non fa, per cui ferma il lavoro. Si deve dichiarare che nel caso di interruzione della costruzione lui si sanzionerà”.<sup>278</sup>

Da queste lamentele si intuisce che, se nel 1721 Ménšikov e Senjavin minacciavano la temuta “interruzione della costruzione”, sino a quel momento i lavori nel cantiere della Kunstkamera

<sup>273</sup> Malinovskij 2007b, pp. 108-109.

<sup>274</sup> Riportato interamente in Malinovskij 2007b, pp. 105-106.

<sup>275</sup> Pubblicato interamente in Morozova 2004, pp. 28-30.

<sup>276</sup> Malinovskij 2007b, p. 108.

<sup>277</sup> *Ivi*, p. 109-110; Morozova 2004, p. 148.

<sup>278</sup> LZKP, N.° 12, p. 118; Lipman 1945, p. 9.



dovettero quindi procedere. La direzione di Härbel però, stando alle testimonianze, lasciò un po' a desiderare e l'architetto non fu molto presente sul cantiere. Così la costruzione proseguì verosimilmente secondo il vecchio progetto di Mattarnovy, poiché Härbel non ebbe tempo né di dirigere il cantiere, né di eseguire dei nuovi disegni. A sorvegliare il cantiere fu il colonnello Il'ja Erofeevič Lutkòvskij, che aveva assegnato la direzione a Härbel, inizialmente aiutante da campo di Ménšikov che, in seguito, divenne uno dei sette commissari incaricati dalla Cancelleria degli affari cittadini di sorvegliare le costruzioni in città e nei sobborghi. Fu Lutkòvskij, probabilmente sotto la stretta sorveglianza di Ménšikov, a portare avanti la costruzione sino al completamento delle pareti esterne, dato che già l'anno seguente si era pronti a coprire con il tetto.

Nonostante i lavori di costruzione progredirono piuttosto velocemente – tra il 1719 ed il 1722 la scatola muraria esterna fu completata – il pericolo di un'interruzione del cantiere già paventato nel 1721 dovette farsi ancora più concreto l'anno seguente, tanto da richiedere l'intervento di Pietro il Grande direttamente dal mar Caspio, dove allora si trovava impegnato nella direzione delle operazioni militari contro la Persia. Nonostante sia fatta risalire da alcuni al mese di novembre la lettera inviata da Pietro il Grande al direttore della Cancelleria Senjàvin era datata 22 ottobre 1722, essa diceva:

Signor direttore!

La Kunstkamera [*Kunst-kamor*] in pietra è stata fatta, da chi anche coprirà, ma gli armadi [*šafi*] per le cose non sono stati fatti. Per quello, alla ricezione di questo, esorta Schumacher, al quale il gabinetto è stato affidato, perché ti dia il disegno [*rospis*] e mostri il posto dove fare. E nello stesso tempo fare non lentamente, affinché nella prossima estate essa Kunstkamera [*Kunst-kamor*] vedere pronta!

Pietro<sup>279</sup>

Dalla lettera spedita da Pietro il Grande sembrerebbe che i più impegnativi lavori di costruzione fossero effettivamente stati ultimati e che ora, a completamento della fabbrica, ci fosse da erigere il tetto e cominciare la costruzione degli armadi per gli oggetti delle collezioni. In base a questa lettera la totalità della letteratura ha sempre fissato la conclusione dei lavori di innalzamento delle pareti dell'edificio tra il novembre ed il dicembre del 1722.<sup>280</sup> Il 27 novembre, periodo nel quale normalmente non si svolgevano lavori edilizi, sono invece documentate nella Kunstkamera opere di falegnameria e di taglio della pietra che, per non ritardare la copertura, furono eseguite anche durante la stagione fredda.<sup>281</sup> Nello stesso periodo si cominciarono pure i lavori di posa dei pavimenti e di fabbricazione dei telai per le finestre e le porte.<sup>282</sup>

In ottemperanza all'imperativa lettera dello zar, Senjàvin dovette rivolgersi, per l'esecuzione degli armadi, a Schumacher, il quale assieme a Härbel rispose che “attualmente essi armadi fare non è possibile poiché è necessario fare per primi i pavimenti e i soffitti”.<sup>283</sup> In ogni caso fu richiesto a Härbel di presentare i disegni degli armadi secondo le indicazioni fornite dallo stesso Pietro il Grande, “giacché è necessario – scriveva lo zar – conservare gli animali in diverso modo, sia minerali [...], sia le medaglie”. Così Härbel si affrettò a eseguire “i disegni degli armadi per le cose della collezione della Kunstkamera [*Kunštkamora*] e le richieste delle assi per gli armadi”.<sup>284</sup> Il 12 gennaio 1723 il disegno di Härbel giunse nelle mani di Domenico Trezzini, architetto capo della Cancelleria, il quale, prima di firmarlo, dichiarava che avrebbe preventivamente guardato sul posto dove gli armadi si sarebbero dovuti sistemare.<sup>285</sup>

Tuttavia già dall'inizio del 1723 la Cancelleria degli affari cittadini, allora appena rinominata Cancelleria delle costruzioni, rimase priva di denaro. Di conseguenza i lavori di costruzione nei

<sup>279</sup> MIAN, vol. I, N.° 9, p. 7.

<sup>280</sup> Lipman 1945, p. 9, ritiene che la conclusione di tali lavori sia avvenuta in novembre; al contrario Malinovskij 1983, p. 30, e Malinovskij 2007b, p. 110, sostiene che sia avvenuta in dicembre.

<sup>281</sup> LZKP, N.° 15, p. 118.

<sup>282</sup> Malinovskij 2007b, p. 110.

<sup>283</sup> LZKP, N.° 16, p. 118.

<sup>284</sup> Morozova 2004, p. 156.

<sup>285</sup> LZKP, N.° 18, p. 119.

diversi cantieri s'interruppero e nella Kunstkamera l'orditura del tetto rimase incompiuta a causa dell'assenza di manodopera.<sup>286</sup> Un bollettino sui soldi e sui materiali da costruzione registrava infatti un arretrato di pagamento: “i mastri per l'inverno abbisognano di 7.000 rubli di denaro”. Nello stesso si predisponavano le strategie per portare comunque a termine la costruzione secondo l'ordine di Pietro il Grande: 5.000 rubli sarebbero stati presi dall'ufficio delle Spese Statali [*Štatskamor*], mentre altri 2.000 sarebbero arrivati dal collegio della Guerra, il quale avrebbe pure messo a disposizione 232 botti di calce. Il 5 luglio Senjavin si rivolse via lettera a Lavrentij L. Blumentrost, medico personale dello zar e futuro presidente dell'Accademia delle scienze, affinché, come questi aveva promesso in precedenza, intercedesse presso Pietro il Grande per lo stanziamento, “sulla costruzione della biblioteca e della *kunstkammer* [*kunst-kamora*]”, di un finanziamento da tre a cinque mila rubli “per i lavori di muratura, di stuccatura, di carpenteria, di falegnameria e per il tetto e gli armadi”.<sup>287</sup>

Grazie a questi prestiti e stanziamenti straordinari la costruzione della Kunstkamera poté proseguire solo in parte: mentre in luglio si eseguiva l'erezione della torretta centrale, gli altri lavori rimasero fermi per la mancanza di fondi.<sup>288</sup> In questo periodo, a seguito degli ordini del colonnello Lutkòvskij di diversi materiali da costruzione, furono rilasciati 100.000 mattoni, 10 saghene cubiche (21,34 m<sup>3</sup>) di lastre di pietra e 600 botti di calce. Stando al perimetro della torre di 32,8 saghene (69,99 m), i 100.000 mattoni<sup>289</sup> sarebbero stati sufficienti a innalzare un muro di due teste di spessore di circa 214 corsi, vale a dire di un'altezza di 7,53 saghene (16,07 m), assai vicina a quella di 7 saghene e 4 piedi (16,15 m) precedentemente prevista da Mattarnovy. Questi materiali furono quindi sufficienti per portare a termine la torre ed in effetti il 20 agosto Hårbel comunicò in un bollettino la necessità di “terminazione del tettino della torre affinché il tempo piovoso non rovini la volta”.<sup>290</sup> Ciò comportava necessariamente la conclusione delle strutture murarie della torre che quindi, nel giro di un mese, furono ultimate.<sup>291</sup>

Oltre alla torre si dovevano ancora coprire le lunghe ali dell'edificio. Il 29 settembre furono fornite per questo 2.200 “rozze assi di pino”<sup>292</sup> – lavorate ad accetta – mentre poco prima, il 16 settembre, venne chiesto il rilascio “alla costruzione della biblioteca [...] di 400 *pud* (6,55 t)” del piombo procurato da Nicola Michetti,<sup>293</sup> utilizzato anche per le statue della Grotta nel giardino d'Estate – si veda il capitolo precedente. Il 7 novembre fu Pietro il Grande a ordinare il completamento dei tetti sia della Kunstkamera, sia di altri edifici:

si degnò [Pietro] di ordinare a lui direttore [Senjavin] che la *kunstkammer* [*kunst kamora*] e la biblioteca la quale attualmente coprono con lastre metalliche, coprire sia essa *kunstkammer* e biblioteca [...] a camicetta [*po bluskam*] eccetto la galleria.<sup>294</sup>

Per tutto novembre quindi procedettero, in tutta fretta, i lavori di copertura della Kunstkamera, i cui interni sarebbero così stati protetti dalle intemperie dell'incipiente inverno.<sup>295</sup>

La conclusione della copertura costituiva un passo fondamentale della costruzione, poiché essa avrebbe consentito il passaggio ai lavori di finitura interna, i quali potevano essere condotti, a differenza dei lavori edilizi, anche durante l'inverno. Il 18 dicembre del 1723, infatti, un tale Šachòvskij, documentato dall'anno precedente nel cantiere della Kunstkamera, stese un rapporto a

<sup>286</sup> LZKP, NN. 19-20, p. 119.

<sup>287</sup> MIAM, vol. I, N.° 14, p. 9.

<sup>288</sup> Malinovskij 1983, p. 31; Malinovskij 2007b, p. 110.

<sup>289</sup> Le misure del mattone dell'epoca petrina sono state prese *in situ* da chi scrive. La lunghezza del mattone equivaleva a quella del piede (0,3048 m), unità di misura contenuta sette volte all'interno della saghena (2,134 m). Quindi le dimensioni del mattone petrino possono essere stimate in 30×15×7,5 cm.

<sup>290</sup> LZKP, N.° 24, p. 120.

<sup>291</sup> Lipman 1945, p. 10.

<sup>292</sup> LZKP, N.° 39, p. 123.

<sup>293</sup> *Ivi*, N.° 26, p. 120.

<sup>294</sup> *Ivi*, N.° 27, p. 120.

<sup>295</sup> Malinovskij 1983, p. 31; Malinovskij 2007b, p. 110.



proposito dei lavori interni e dei necessari materiali. In esso sono richieste lastre di pietra per eseguire il pavimento delle “due grandi stanze” e nei piccoli gabinetti alle estremità.<sup>296</sup> Mentre alcune delle lastre originali della pavimentazione sono state mantenute e si possono vedere tutt’oggi in opera (fig. 34), la maggior parte di esse sono invece state rimosse durante i più recenti restauri del 2004 (fig. 35) per essere sostituite; oggi si trovano nei seminterrati (fig. 36). Sempre nel rapporto di Šachòvskij si ricordava la necessità di preparare i telai delle 147 finestre e delle 64 porte e, sempre riguardo ai lavori di falegnameria, “nelle grandi stanze sopra i pilastri di pietra nel terzo e nel quarto ambiente si deve fare il lavoro al tornio dei pilastri secondo la tale maniera [che] l’architetto Härbel mostra”.<sup>297</sup> Si trattava delle colonnine con cui si sarebbero retti i ballatoi nelle grandi sale per l’esposizione. Infine, sempre risalente al 1723, è anche un *Registro [Reestr] per i materiali che sono necessari alla costruzione della torre, la quale è a metà della biblioteca e della kunstkammer [kunstkamera] che si costruisce sull’isola Vasil’evskij*. In esso, oltre ad essere elencate le solite assi di ferro per la copertura, si trovano anche “assi di rame 10 pud per i tubi, i quali si fanno con teste di serpente oppure di dragone”, “stufe di mattonelle smaltate – 10 bianche, 10 pitturate”, e infine “12 statue differenti; 75 vasi [vazany] differenti”<sup>298</sup> per la decorazione esterna della torre.

Così se alla fine del 1723 le strutture murarie della Kunstkamera furono interamente completate, compresa la torre di cui si predispose la copertura, altrettanto non si può dire, stando ai documenti dell’anno seguente, dei lavori per l’esecuzione del tetto. Già dall’inizio del 1724, infatti, Härbel mandò un promemoria alla Cancelleria delle costruzioni in cui richiedeva ancora più di sei mila lastre di ferro con i relativi chiodi per la copertura.<sup>299</sup> Nello stesso anno sono registrate altre richieste di materiale per il tetto<sup>300</sup> ed il pagamento di uno stipendio annuo di ben 360 rubli al maestro svedese Konstantin Enikrėj, specialista nella copertura con lastre di ferro impiegato “nella casa d’estate [...] e presso la biblioteca e kunstkammer [kunstkamora]”.<sup>301</sup>

Di nuovo, il 2 giugno, lo svizzero ritornava sui lavori di finitura che, secondo i suoi disegni si dovevano eseguire nella Kunstkamera:

bisognerebbe alla costruzione della biblioteca e della *kunstkammer [kunstkamora]* attualmente fare nel periodo del bel tempo i lavori di stuccatura e di tornio alla facciata e all’interno secondo il disegno da me mostrato [...] e di tali soffitti nei cui ambienti è chiaro nel disegno secondo il numero pure è necessario [...] avere cambiamento perché in ogni ambiente non ci sia uguale. Particolarmente è necessario al più presto nelle sale fare i pilastri al tornio.<sup>302</sup>

Alle colonnine lignee per il sostegno dei ballatoi, ancora non ultimate, si aggiunsero quindi i lavori di stuccatura delle pareti esterne e dei soffitti all’interno, che quindi dovettero essere condotti in base ai suoi disegni.<sup>303</sup>

Nonostante Härbel mandasse allora diversi disegni per la realizzazione dei lavori di decorazione, sempre in giugno, ad esempio, è documentato l’invio di sei disegni per le stuccature,<sup>304</sup> la sua presenza sul cantiere fu sempre assai sporadica, se non una completa assenza. Già il 29 maggio

il direttore [Senjavin] dichiarò che egli fu sui lavori sull’isola Vasil’evskij nella *kunstkammer [kunstkamora]* e biblioteca e notò [...] che [...] dei lavori di pietra e di stuccatura, di carpenteria e falegnameria e del tetto in ferro

<sup>296</sup> LZKP, N.° 28, pp. 120-121.

<sup>297</sup> *Ibidem*.

<sup>298</sup> *Ivi*, N.° 25, p. 120.

<sup>299</sup> *Ivi*, N.° 58, pp. 127-128.

<sup>300</sup> *Ivi*, N.° 61, p. 128.

<sup>301</sup> *Ivi*, NN. 63-64, p. 128.

<sup>302</sup> *Ivi*, N.° 31, p. 121.

<sup>303</sup> Malinovskij 2007b, p. 110.

<sup>304</sup> LZKP, N.° 32, p. 121.

e pure del lavoro degli armadi [...] nulla non andò. [...] Di questo modo ordinò [...] di mandare subito l'architetto Gaetano Chiaveri [*Gajtan Kiaveri*] velocemente poiché l'architetto Härbel è malato.<sup>305</sup>

La cagionevolezza di Härbel ed i suoi problemi di mobilità, colpito da una graduale infermità, non gli consentirono mai di controllare *in situ* i lavori che, tramite i disegni, ordinava di eseguire. Così già dopo il sopralluogo al cantiere del 29 maggio, Senjavin si decise ad affiancare allo svizzero un nuovo architetto, il romano Gaetano Chiaveri. Costui però non dovette sostituire completamente Härbel, come è stato sostenuto da alcuni,<sup>306</sup> ma semplicemente garantire l'attuazione dei suoi disegni in cantiere; l'avvicendamento tra i due avvenne due mesi più tardi, il primo agosto del 1724.<sup>307</sup>

Inoltre, a partire dal giugno 1724, il cantiere attraversò un nuovo periodo di mancanza di fondi. Il 24 giugno Lutkòvskij segnalò che gli operai “al lavoro non vanno” e che quindi la costruzione fu nuovamente interrotta.<sup>308</sup> L'11 di luglio fu deciso che, per far fronte alla pesante situazione finanziaria ed alla mancanza di mezzi, i soldi sarebbero stati presi dal Gabinetto, cioè dai fondi personali di Pietro il Grande.<sup>309</sup> Il 22 luglio poi, Lutkòvskij inviò una lettera a Schumacher, nella quale invitava il bibliotecario a recarsi l'indomani sul cantiere:

Egregio signor Schumacher!

Secondo l'*ukaz* personale di Sua Altezza Imperiale, a San Pietroburgo, sull'isola Vasil'evskij, la biblioteca e *kunstammer* [*kunšt-kamora*] è ordinato di finire di costruire [*dostruit'*] in tutta velocità. Per questo, per la migliore indicazione da parte della gente artigiana e operaia, quel giorno 23 di luglio degnatevi di venire a essa costruzione all'ottava ora dopo mezzanotte.<sup>310</sup>

Grazie alla risoluzione per l'approvvigionamento dei fondi dal Gabinetto imperiale, tre giorni più tardi, il 25 luglio, furono fornite alla Kunstkamera altre 800 assi di abete<sup>311</sup> e, grazie alle indicazioni fornite da Schumacher il giorno 23, sembrò che la costruzione potesse riprendere per essere finalmente portata a termine. Tuttavia nuovi problemi si presentarono allora sul cantiere e questa volta furono ben più seri delle difficoltà economiche già affrontate; essi, a differenza di queste ultime, non si potevano risolvere semplicemente con delle risoluzioni o degli stanziamenti eccezionali di denaro: si trattava infatti di problemi statici che affliggevano la costruzione.

#### 3.4.2. I dissesti statici e le consulte dell'estate 1724

Il 29 luglio del 1724, quando la Kunstkamera era praticamente ultimata nelle sue strutture ed erano in corso le finiture, Ul'jan A. Senjavin, direttore della Cancelleria delle costruzioni, durante un'ispezione di controllo al cantiere notò delle preoccupanti crepe in due pilastri e nei corrispondenti archi alla base della torre.<sup>312</sup> L'indomani fu immediatamente convocata una consulta di architetti che potesse decidere in “quale modo quei pilastri e quegli archi si possono rinforzare”.<sup>313</sup> Presso il cantiere si riunirono, a seconda della fonte, Chiaveri, Härbel e Johann C. Förster<sup>314</sup> oppure Chiaveri, Härbel, Domenico Trezzini e Steven von Zwieten.<sup>315</sup> Il secondo gruppo

<sup>305</sup> *Ivi*, N.° 30, p. 121; Lipman 1945, p. 10.

<sup>306</sup> Morozova 2004, p. 157.

<sup>307</sup> Malinovskij 1983, p. 31; Malinovskij K., *Architetti italiani a San Pietroburgo e l'edificazione della città nel Settecento*, Il Polifilo, Milano 1996, p. 71; Malinovskij 2007b, p. 112.

<sup>308</sup> LZKP, N.° 36, p. 122.

<sup>309</sup> *Ivi*, N.° 38, p. 123; Lipman 1945, p. 11.

<sup>310</sup> MIIAM, vol. I, N.° 84, p. 48.

<sup>311</sup> LZKP, N.° 39, p. 123.

<sup>312</sup> Malinovskij 1983, p. 31; K.V. Malinovskij, *Sankt-Peterburg v XVIII veke* [*San Pietroburgo nel secolo XVIII*], kriga, San Pietroburgo 2008, p. 180.

<sup>313</sup> Malinovskij 2007b, p. 112.

<sup>314</sup> Malinovskij 1983, p. 31.

<sup>315</sup> LZKP, N.° 48, p. 126.



di architetti sembra il più probabile, dato che proprio Trezzini fu incaricato di presiedere la commissione. In questa circostanza si prese la decisione di puntellare i pilastri con travi, di “legare” con staffe metalliche volte ed archi e di murare le finestre del seminterrato lasciando una sola uscita; inoltre si prese la decisione di calare il globo di Gottorp, evidentemente non ancora posizionato all’interno della torre, dall’alto poiché le porte erano già state chiuse e il grande oggetto non vi sarebbe più potuto entrare.<sup>316</sup>

In conseguenza dei gravi dissesti verificatisi nella Kunstkamera, il primo di agosto 1724, un *ukaz* di Pietro il Grande esonerava l’ormai malato Härbel dalla costruzione e nominava direttore dei lavori Gaetano Chiaveri, il quale avrebbe dovuto trovarsi in forze presso il cantiere già dal 29 maggio. Härbel morì di lì a poco, il 16 settembre, e il giorno stesso della sua morte la moglie avanzò una supplica con la richiesta di un pagamento in denaro perché il marito, per condurre i suoi lavori, si indebitò molto, in particolare con Domenico Trezzini.<sup>317</sup> In effetti per estinguere i debiti di Härbel furono rimborsati a Trezzini 212 rubli.<sup>318</sup> Tuttavia il 25 maggio del 1725 la moglie dello svizzero avanzò un’ulteriore richiesta per 1031 rubli e 8 *altyn*; la somma le fu rilasciata con la seguente motivazione:

poiché [...] presso la biblioteca nella quale costruzione il danno si causò, secondo la testimonianza degli architetti al marito di lei la colpa non è possibile portare per questo: perché quella costruzione egli costruì non secondo un proprio disegno eseguito ma secondo il disegno dell’architetto Mattarnovy [*Meternovij*], e sulle vecchie fondamenta le quali fece ugualmente Mattarnovy.<sup>319</sup>

In effetti le carenze costruttive del progetto di Mattarnovy furono sostanziali e sono già emerse sopra durante la sua analisi. In prima istanza vi furono delle insufficienze nella costruzione: le fondamenta furono decisamente sottostimate, soprattutto per un suolo paludoso come quello di Pietroburgo, dove gli strati solidi di terreno vanno ricercati in profondità; in secondo luogo i difetti progettuali ebbero il loro peso: primo fra tutti la scelta di porre i muri della parte più alta della torre al di sopra degli esili pilastri della rotonda centrale dove, fra l’altro, si manifestarono le crepe che fecero scattare l’allarme. Tuttavia anche Härbel non fu del tutto privo di colpe: le sue modifiche al progetto originale della parte superiore della torre – modifiche che saranno discusse più avanti – sebbene vollero scaricare le forze dagli esili pilastri sui possenti muri perimetrali, non fecero altro che aumentare ulteriormente il peso complessivo della costruzione.

Purtroppo, nonostante i numerosi e dettagliati rapporti compilati dagli architetti che furono incaricati di trovare un modo per riparare la costruzione, nessuno di questi riportò l’andamento o una descrizione di massima delle crepe, cosicché non è possibile individuare con certezza l’origine del danno. In ogni caso si può presumere che le crepe fossero state generate da un cedimento fondale, dovuto all’assessamento del terreno sottostante, che logicamente si verificò laddove il peso era maggiore, cioè sotto la torre. L’esile sezione dei pilastri della rotonda, considerevolmente più sottile rispetto ai forti piloni sottostanti e alle murature continue soprastanti, fu chiaramente il punto di minor resistenza di tutta la torre e quindi il luogo privilegiato per la formazione delle fessurazioni.

Dopo aver puntellato i due pilastri incrinatisi,<sup>320</sup> Gaetano Chiaveri informò in maniera dettagliata la Cancelleria sulla gravità della situazione e, in un secondo momento, cercò di convocare ancora gli architetti sul cantiere perché dessero un parere sul da farsi. Una settimana circa dopo la sua nomina a direttore dei lavori egli presentò un rapporto nel quale relazionava sui compiti che gli erano stati assegnati:

<sup>316</sup> LZKP, N.° 48, p. 126.

<sup>317</sup> *Ivi*, NN. 33-35, p. 122.

<sup>318</sup> Malinovskij 2007b, p. 118.

<sup>319</sup> LZKP, N.° 69, pp. 129-130.

<sup>320</sup> *Ivi*, N.° 43, p. 125.

Per ordine del signor direttore delle costruzioni Senjavin mi si ordina di essere presso il rifacimento dei pilastri e delle volte della *kunstammer* [*kunstkamora*] e della biblioteca le quali crollano e essi, poiché si prese a puntellarli, nella parte bassa rompere e dopo la rottura fare sotto dalle fondamenta [...]

Il lavoro previsto era quindi quello di rifare completamente i due pilastri incrinati dalle fondamenta sino all'imposta degli archi. Tuttavia nello stesso rapporto Chiaveri criticava questo modo di procedere, poiché

attualmente io notai in essa Kunstkamera [*kunstkamora*] tutti i pilastri sono crepati e quelli rinforzati cedono in altri punti, perché i materiali sono pessimi e non possono sostenere una tale grande macchina, e a proposito di ciò io riportai al signore direttore alle costruzioni Senjavin.

In conclusione al rapporto Chiaveri ribadiva ancora il concetto:

Ed io Gaetano Chiaveri, architetto al servizio di sua altezza imperiale dichiaro che non è possibile mantenere la summenzionata torre della biblioteca poiché ogni giorno si incrina sempre di più, così anche le pareti [...] alle quali a causa dei cattivi materiali non è possibile mantenere il peso della parte superiore della torre. A proposito di ciò, coma anche precedentemente, riporto al signor Senjavin.<sup>321</sup>

Dunque Chiaveri criticava fortemente le decisioni prese dalla Cancelleria di ricostruire soltanto i due pilastri ammalorati e, in sostanza, si rifiutò di proseguire i lavori. L'architetto romano voleva, prima di procedere nei delicati lavori, avere il benestare degli architetti allora risiedenti a Pietroburgo e si dichiarò disposto ad eseguire l'intervento che questi avessero ritenute migliore.<sup>322</sup> Per il giorno 11 di agosto fu convocato una consulta di architetti presso la costruzione<sup>323</sup> ma nessuno si presentò.

Il 19 agosto fu nuovamente Pietro il Grande a imporre una svolta alla vicenda. Egli si recò da Chiaveri, dove studiò i progetti della Kunstkamera e fu informato sullo stato della costruzione; quindi ordinò all'architetto di rinforzare la torre nel miglior modo possibile.<sup>324</sup> Chiaveri in tutta risposta si lamentò che “non gli era possibile eseguire i lavori di rinforzo dei piloni e le opere in muratura, fintanto che gli altri architetti non avrebbero presentato i loro pareri”; chiedeva nuovamente che “gli architetti presenti in San Pietroburgo fossero convocati in quella Cancelleria e notificassero per iscritto le loro opinioni”, poiché “passava del tempo utile” e non era possibile “reggere a lungo l'edificio su quei sostegni”.<sup>325</sup> Tuttavia, sempre il 19 agosto, l'architetto romano predispose gli interventi da eseguire nella torre per accontentare i voleri di Pietro il Grande: “sopra le cantine nell'appartamento di sinistra bisogna posare tra i piloni di pilastri i mattoni saldamente, lasciare solamente 4 porte”, al secondo e al terzo livello tutto veniva lasciato senza variazioni, mentre “nella torre del quarto appartamento si deve smontare e fare nuovamente le pareti più sottili, le quali saranno di 2 mattoni e mezzo”. A conclusione del rapporto Chiaveri chiedeva, qualora le sue condizioni fossero state accettate, cinquanta scalpellini e trenta operai per la prosecuzione dei lavori.<sup>326</sup>

A questo periodo risalgono con ogni probabilità anche due tavole del progetto di rinforzo della sala sinistra della Kunstkamera (figg. 37-38). Ciascuno dei tre disegni è corredato da un'intestazione: “Figura I. pianta della sala della *kunstammer* quindi rispetto al foglio stampato. Lettera ‘H’”; “Figura II. sezione longitudinale dalla pianta. Lettera da ‘a’ fino a ‘b’”; “Figura III. sezione trasversale dalla pianta. Lettera da ‘c’ a ‘d’”.<sup>327</sup> La scala è in saghene e piedi.

<sup>321</sup> *Ivi*, N.° 42, p. 124.

<sup>322</sup> *Ivi*, N.° 43, p. 125.

<sup>323</sup> *Ivi*, N.° 44, p. 125.

<sup>324</sup> Malinovskij 1983, p. 31; Malinovskij 1997, p. 72.

<sup>325</sup> Malinovskij 1983, p. 31; Malinovskij 1997, p. 72.

<sup>326</sup> LZKP, N.° 45, p. 125; Lipman 1945, pp. 11, 13.

<sup>327</sup> “Figura I. plan zala kunst kamery značit protiv pečatnago list. Litera. H”; “Figura II. profil’ podline ot plana. Litera. a. do b.”; “Figura III. profil’ popereč ot planach. Litera. c. do d.”



Questi disegni riconducibili chiaramente alla Kunstkamera, sino ad oggi ignorati dagli storici, privi di paternità e non ancora compresi nei loro scopi, possono essere convenientemente relazionati con il rapporto del 19 agosto di Chiaveri: “sopra le cantine nell’appartamento di sinistra bisogna posare tra i piloni di pilastri i mattoni saldamente, lasciare solamente 4 porte”. Questi furono eseguiti quindi da Chiaveri o da un suo aiuto dopo il consulto avuto con Pietro il Grande il 19 agosto ma comunque prima della fine di settembre, quando, come si vedrà, la commissione di architetti deciderà per la completa demolizione e ricostruzione della torre, rendendo quest’opera di rinforzo non più necessaria.

Con l’ausilio dei disegni è possibile comprendere meglio le opere di consolidamento elaborate da Chiaveri, probabilmente già concordate durante l’incontro con lo zar e da questi approvate. I rinforzi previsti nella sala occidentale della Kunstkamera avrebbero dovuto rispondere evidentemente ad un cedimento della torre nella sua zona sinistra – probabilmente qui si trovarono i pilastri ammalorati. Chiaveri supposeva di dividere questa sala in tre parti per mezzo di muri di rinforzo che collegassero i pilastri sostenenti la volta superiore. Si veniva a creare così un corridoio centrale che attraversava tutta la stanza, affiancato da quattro stanze identiche, ciascuna provvista di una sua porta sul corridoio. Le quattro stanze avevano un grande camino ognuna; il loro spazio interno era fortemente frammentato dai pilastri. L’infelice soluzione di Chiaveri di includere i massicci pilastri all’interno delle quattro stanze, rivela che i pilastri stessi e le volte soprastanti erano allora già stati eseguiti e non potevano essere rimossi.

Questo progetto di consolidamento della torre mediante l’erezione di muri di rinforzo fra i pilastri della sala terrena di sinistra della Kunstkamera non ebbe attuazione. Già il 9 settembre Chiaveri mise in dubbio la decisione presa da Pietro il Grande:

Nella mia relazione precedente ho proposto che sull’isola Vasil’evskij, alla torre della *kunst-kamera* e della biblioteca occorre rifare soltanto due pilastri; ma adesso, avendo esaminato meglio questa costruzione, riferisco che tutti i muri della torre sono fatti con cattivo lavoro e cattivi materiali; la calce usata era impastata con sabbia minuta, che per metà era terra; per questa ragione adesso che i muri sono asciutti la calce non regge ed è diventata come polvere; e per tanto questi muri non reggeranno a lungo; e per miglior persuasione presento un poco di calce, quale si trova adesso nei mattoni.<sup>328</sup>

Chiaveri insistette ancora per avere un parere da parte di altri architetti e tre giorni più tardi, il 12 settembre, la Cancelleria delle costruzioni dispose finalmente che gli architetti e altra gente competente si presentasse presso la Kunstkamera per decidere cosa fare con i pilastri della torre.<sup>329</sup> Quel giorno si presentarono Domenico Trezzini, Bartolomeo C. Rastrelli, Steven van Zwieten, Theodor Schwertfeger, Johann C. Förster e Michail G. Zemcòv; a loro fu chiesto se sarebbe stato sufficiente riparare i pilastri ammalorati oppure se sarebbe stato necessario demolire la torre.<sup>330</sup>

Il primo parere a giungere alla Cancelleria fu quello “dell’architetto e scultore conte Rastrelli”, datato 19 settembre. Questi ritenne che le crepe apertesesi nei pilastri fossero dovute alle precipitazioni atmosferiche che bagnavano le pareti a causa della parziale assenza della copertura, ritenne quindi che fosse sufficiente riparare i pilastri e smontare gli ambienti del terzo e quarto livello della torre per ricostruirli con murature più sottili.<sup>331</sup> Rastrelli non si discostava molto dai provvedimenti ipotizzati già da Chiaveri esattamente un mese prima, con la sola eccezione dei rinforzi delle volte della sala terrena occidentale. Anche Zemcòv si pronunciò a favore del mantenimento della struttura esistente “come attualmente è”, ritenendo che fosse sufficiente “solamente legare col ferro”.<sup>332</sup>

<sup>328</sup> Pubblicato interamente in Lo Gatto 1943, p. 139-140; C. Caraffa, *Fonti su Gaetano Chiaveri e sulla chiesa cattolica di Dresda ed uno scritto polemico del 1741*, in “Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana”, N.° 36, 2005, p. 229. Originale russo in Malinovskij 2008b, p. 182; si vedano anche Malinovskij 1997, p. 72; LZKP, N.° 46, pp. 125-126.

<sup>329</sup> LZKP, N.° 47, p. 126.

<sup>330</sup> Malinovskij 1983, pp. 31-32; Morozova 2004, p. 158; Malinovskij 2008b, p. 182.

<sup>331</sup> LZKP, N.° 50, p. 126.

<sup>332</sup> Ivi, N.° 55, p. 127.

Diversi furono invece i verdetti degli altri architetti, presentati verso la fine di settembre. Domenico Trezzini inviò il suo rapporto il 25 settembre e, prima di dare il suo parere, volle riassumere quanto fatto sino ad allora sul cantiere da Chiaveri per poter contestualizzare la sua decisione:

1. Secondo l'*ukaz* di Sua Altezza Imperiale inviato alla Cancelleria delle costruzioni, secondo cui s'è ordinato di dare ad essa Cancelleria il proprio pensiero, se presso la biblioteca e la *kunstkammer* [*kunstkamora*] nella torre i due pilastri è necessario rifare oppure tutta quella torre demolire.

[...]

4. Secondo la richiesta [della commissione di architetti] Chiaveri mise i puntelli sotto i pilastri e gli archi.

5. Mettendo egli Gaetano [Chiaveri] quei puntelli, prese la parte superiore a smontare il quarto appartamento della torre il quale demolì. Così sul lato del fiume i due mezzi pilastri fatti demolire dalla parte superiore giù fino alle cantine.

[...]

8. Il mio pensiero è tale che già in precedenza di quella torre un po' s'è demolito come dichiarato sopra, e sufficiente di essa torre i pilastri i quali non sono demoliti serve demolire ugualmente fino in basso.<sup>333</sup>

I pareri di Schwertfeger, Förster e van Zwieten furono dello stesso avviso di quello di Trezzini: sarebbe stato necessario smontare completamente la torre per ricostruirla. La Cancelleria delle costruzioni assenti sin da subito alla decisione e deliberò di mantenere i mattoni in buona condizione mentre il materiale in più, necessario alla ricostruzione, sarebbe stato consegnato.<sup>334</sup> La decisione ufficiale tuttavia risale al 16 ottobre, quanto un *ukaz* impartì di eseguire i lavori secondo i pareri di Trezzini, Schwertfeger Förster e van Zwieten.<sup>335</sup>

Il parere di Trezzini, nella puntualità delle informazioni riportate, indica però che già allora, verso la fine del settembre 1724, Chiaveri aveva iniziato a demolire le parti alte della torre, "il quarto appartamento" per la precisione. Infatti l'architetto romano non attese la decisione ufficiale della controversia ma, probabilmente dopo essersi consultato con gli altri architetti durante il sopralluogo del 12 settembre, incominciò subito la demolizione, temendo che l'attesa dei tempi burocratici avrebbe irrimediabilmente compromesso la costruzione. Nonostante lo zar

si degnò di ordinargli che ciò fosse rinforzato al meglio [...] egli, Gaetano, interrompendo quel lavoro, iniziò ad abbattere i piani superiori della torre non chiedendo il consiglio degli altri architetti e non esigendo dalla Cancelleria Imperiale delle Costruzioni autorizzazione e decreto relativi.<sup>336</sup>

La Cancelleria delle costruzioni, dopo che Chiaveri agì senza la sua autorizzazione, si premurò di comunicare all'architetto che la responsabilità delle sue azioni sarebbe stata interamente a suo carico. Il tempo diede ragione a Gaetano Chiaveri e, dopo i suoi interventi, nella Kunstkamera non si registrarono più, quantomeno a breve e medio termine, problemi statici e strutturali.

### 3.4.3. Le modifiche al progetto originale

Prima proseguire nell'analisi delle vicende costruttive della Kunstkamera, che da ora vedranno come protagonista Gaetano Chiaveri, sarà utile analizzare le modifiche che intervennero nella costruzione durante la direzione di Nicolaus F. Härbel. Come s'è visto, diverse sono le testimonianze a proposito dell'esecuzione di disegni da parte dell'architetto svizzero per la realizzazione della Kunstkamera. Dovette trattarsi, più che di veri e propri progetti, di schizzi esecutivi e, in misura maggiore, di modelli per le decorazioni. Nessuno dei disegni citati nelle fonti è stato però rintracciato, cosicché l'apporto di Härbel alla costruzione della Kunstkamera rimane indocumentato da un punto di vista grafico. Per far fronte a tale carenza si tenterà di utilizzare altri

<sup>333</sup> LZKP, N.° 51, p. 127; Malinovskij 2007a, N.° 101, p. 180.

<sup>334</sup> *Ivi*, N.° 56, p. 127.

<sup>335</sup> *Ivi*, N.° 57, p. 127.

<sup>336</sup> Malinovskij 1997, p. 72. Originale russo parzialmente citato in Malinovskij 2008b, p. 183.

progetti e disegni coevi che, in varie maniere, raffigurano la Kunstkamera durante le sue fasi di costruzione.

Il progetto di pianificazione dell'isola Vasil'evskij eseguito da Domenico Trezzini nel 1723<sup>337</sup> riporta l'alzato degli edifici già costruiti lungo le rive dell'isola (fig. 39). I criteri con cui Trezzini raffigurò le costruzioni furono dallo stesso spiegati in un testo esplicativo che doveva accompagnare il progetto:

[...] presso chi le fondamenta sono state fatte è indicato in tinta rossa. E quanto sulle fondamenta s'è cominciato a costruire e le cui stanze o ambienti [*choromy*] si sono anche coperti è disegnato. E in elevato lungo le rive e i canali la costruzione in pietra è coperta di tinta rossa, ma lungo le strade gialla, e la summenzionata costruzione è disegnata lungo la riva, i canali e le strade, solamente quanto della presente costruzione è costruito, ma ciò che nelle corti di ogni luogo è costruito di quello non è fissato.<sup>338</sup>

Trezzini qui spiega che, relativamente a tutto il piano, i lotti ove sono state già gettate le fondamenta sono segnati in rosso e gli edifici costruiti sono stati da lui disegnati. Per quanto riguarda invece le rive, gli edifici già costruiti sono stati disegnati "in elevato", coperti con una tinta rossa se in pietra, e che ciò che ne viene riportato è "quanto della presente costruzione è costruito", cioè lo stato della fabbrica in quel momento.

La Kunstkamera viene raffigurata da Trezzini con il suo prospetto lungo la riva e, in effetti, è coperta da una striscia rossa perché in muratura (fig. 40). Trezzini riporta la Kunstkamera come già ultimata nelle sue strutture murarie principali ed anche già coperta dal tetto. L'unica parte dell'edificio ancora non ultimata risulta essere stata la torre, di poco sveltante al di sopra del colmo del tetto ma priva di una sua copertura. La fissazione dello situazione costruttiva dell'edificio corrisponde approssimativamente allo stato di avanzamento dei lavori nel 1723. La conclusione dei lavori alle murature principali della fabbrica è confermata dai documenti così come l'avanzata fase di costruzione della torre, della quale si stava predisponendo la copertura, ma altrettanto non si può dire per il tetto delle due ali, i cui lavori erano ancora in pieno svolgimento. Così Trezzini raffigurò un tetto simile a quello progettato da Mattarnovy, benché privo delle lunghe terrazze sommitali, ma esso non corrispose alla copertura che, come si vedrà, venne eseguita tra il 1723 ed il 1724. Probabilmente all'epoca in cui Trezzini eseguì il suo progetto i lavori del tetto erano in uno stato ancora troppo poco avanzato perché si potesse delineare la sua forma finale. Per il resto questa raffigurazione di Trezzini risulta troppo poco dettagliata per poter individuare altri possibili cambiamenti, incorsi al progetto originale della Kunstkamera, piuttosto costituisce una conferma dell'avanzamento dei lavori dedotto dai documenti archivistici.

Ben più preciso del piano di Trezzini è un disegno eseguito dall'architetto Christophor Marselius, intitolato *Prospet de la ville vers l'entré du costes de Cranstadt* (fig. 41). Il panorama dato in questa rappresentazione è quello della Nevà, vista verso occidente da un punto d'osservazione tra la Strélka e l'Ammiragliato. In primo piano, a destra sulla riva dell'isola Vasil'evskij, è rappresentata la Kunstkamera ancora in costruzione.

L'estrema precisione dei particolari (fig. 42) fa di questo disegno di Marselius uno dei più importanti documenti grafici riguardanti la Kunstkamera. Tuttavia la sua datazione non è ancora stata completamente individuata dagli studiosi e richiede quindi una specifica trattazione, in maniera da poter correttamente collocare il disegno all'interno della storia costruttiva dell'edificio.

Christophor Marselius non fu, contrariamente a quanto ritenuto sin d'ora, di origini danesi, olandesi o tedesche,<sup>339</sup> bensì polacche.<sup>340</sup> Il 20 marzo 1724 egli spedì da Königsberg un lettera in

<sup>337</sup> M.V. Iogansen, *Raboty D. Trezzini po planirovke i zastrojke Strelka Vasil'evskogo ostrova* [I lavori di D. Trezzini per la pianificazione e la costruzione della Strelka dell'isola Vasil'evskij], in *Russkoe iskusstvo pervoj četverti XVIII veka. Materialy i issledovanija* [L'arte russa del primo quarto del secolo XVIII. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Mosca 1973, p. 55.

<sup>338</sup> Malinovskij 2007a, pp. 89-90.

<sup>339</sup> V.I. Enikeev, *Novoe o Ch. Marseliuse* [Novità a proposito di C. Marselius], in *Pamjatniki istorii i kul'tury Peterburga. Issledovanija i materialy* [Monumenti della storia e della cultura di Pietroburgo. Ricerche e materiali], a cura di A.V. Pozdnikov, Politehnika, San Pietroburgo 1994, p. 223.



cui forniva le sue credenziali nel desiderio di entrare al servizio della Russia.<sup>341</sup> Il 29 novembre di quell'anno Blumentrost riferiva al barone Osterman che, nonostante "l'architetto Marselius [Marselio]" fosse necessario agli studiosi, per lui non c'era posto presso l'Accademia delle scienze ma che avrebbe potuto trovare posto nella futura Accademia delle arti.<sup>342</sup> Tuttavia le cose dovettero presto mutare, poiché nel libro dei contratti dell'Accademia delle scienze il primo marzo 1725 è conservata l'assunzione di Marselius in qualità di insegnante di architettura civile per cinque anni e supervisore delle costruzioni.<sup>343</sup> Nonostante V.I. Enikéev ritenga che il contratto sia stato firmato a Varsavia, concludendo quindi che Marselius giunse a Pietroburgo solo dopo questa data,<sup>344</sup> nulla nel documento conferma questa ipotesi; semplicemente esso si conclude così: "So geschehen in St. Petersburg / Christophorus Marselius, von Warschau".<sup>345</sup> Non essendo specificata la data si ritiene più probabile che il contratto sia stato stipulato a Pietroburgo, non a Varsavia. Del resto altri studiosi hanno sostenuto che Marselius compare in Russia per la prima volta già nel 1724.<sup>346</sup> Marselius fu quindi al servizio dell'Accademia delle scienze dove sarà registrato come professore di architettura civile anche da Aubri de la Mottraye, che visitò Pietroburgo alla fine del 1726.<sup>347</sup> Tuttavia nel gennaio del 1728 un *ukaz* di Pietro II, probabilmente in concomitanza con il rientro della corte nella vecchia capitale, lo obbligò a trasferirsi a Mosca. Egli non rientrerà più a Pietroburgo<sup>348</sup> e dopo il 1731 non si avranno più notizie di lui.<sup>349</sup>

La datazione del disegno è quindi ristretta tra il 1724 al 1728. Michajlov ha ritenuto che Marselius eseguì i panorami di Pietroburgo non appena arrivò in città, cioè nel 1724-25, giacché rimase assai impressionato dalla nuova capitale russa.<sup>350</sup> M.A. Alekséeva ha dato invece una datazione più larga, tra il 1725 ed il 1727,<sup>351</sup> mentre Enikéev ha infine datato l'intera serie al 1727 in base alla situazione costruttiva degli edifici rappresentati.<sup>352</sup> Proprio il confronto con la situazione costruttiva della Kunstkamera ha indotto chi scrive a rigettare quest'ultima datazione per stimare l'esecuzione del disegno in questione tra la fine del 1724 ed il 1725. Nonostante il documento sia stato ampiamente utilizzato dai ricercatori come testimonianza dello stato di fatto della costruzione nel periodo immediatamente posteriore alla morte di Pietro il Grande, avvenuta nel gennaio 1725, esso è stato analizzato solo superficialmente.<sup>353</sup> Un suo esame più approfondito rivela infatti una differente situazione.

La Kunstkamera viene rappresentata in questo disegno con ancora le impalcature lungo la facciata in quello che, apparentemente, può sembrare un momento della sua costruzione (fig. 41). Mentre le ali ed i loro tetti appaiono terminati la situazione della torre sembra non essere troppo differente da quella registrata nel 1723 da Trezzini (fig. 39). La torre rappresentata non è compatibile né con quella prevista nel progetto originale da Mattarnovy, né con quella costruita a partire dal 1725 da Chiaveri, modificata poi nel 1727 secondo le indicazioni dell'astronomo francese Joseph-Nicolas Delisle. Il disegno rappresenterebbe quindi la torre costruita da Härbel,

<sup>340</sup> A. Michajlov, *Architektori i chudožnik Christofor Marselius [L'architetto e artista Christophor Marselius]*, in "Iskusstvo", N.° 7, 1980, p. 64.

<sup>341</sup> Lettera pubblicata in *Ivi*, pp. 64-66.

<sup>342</sup> MIAM, vol. I, N.° 125, p. 66.

<sup>343</sup> *Ivi*, N.° 183, pp. 95-96.

<sup>344</sup> Enikeev 1994, p. 223.

<sup>345</sup> MIAM, vol. I, N.° 183, p. 96.

<sup>346</sup> Michajlov A. 1980, p. 66; M.A. Alekseeva, *Michajlo Machaev: master vidogo risunka XVIII veka [Michajlo Machaev: maestro del disegno vedutista del secolo XVIII]*, San Pietroburgo 2003, p. 55.

<sup>347</sup> A. de la Mottraye, *Voyages en anglois et en francois d'A. de La Mottraye, en diuerses prouinces et places de la Prusse ducale et royale, de la Russie, de la Pologne...*, La Haye 1732, pp. 270-272.

<sup>348</sup> Enikeev 1994, p. 223.

<sup>349</sup> Michajlov A. 1980, p. 61.

<sup>350</sup> *Ivi*, 1980, p. 61.

<sup>351</sup> Alekseeva M.A. 2003, p. 56.

<sup>352</sup> Enikeev 1994, p. 223.

<sup>353</sup> Stanjukovič 1954, p. 50; Malinovskij 1983, p. 31; Karpeev/Šafranovskaja 1996, pp. 36-37; Morozova 2004, pp. 151-153.

demolita a partire dal settembre 1724 da Chiaveri a causa dei dissesti statici che si verificarono in quel periodo. Conformemente alla datazione proposta si deve concludere che il disegno non rappresenta, come s'è creduto sino ad oggi, le fasi di costruzione della torre, già completata e coperta nel 1724, ma il momento in cui essa veniva demolita.

Come già accennato la torre costruita da Härbel, raffigurata nel disegno di Marselius, fu differente da quella progettata da Mattarnovy. La tendenza mostrata dai ricercatori al riguardo è quella di identificare o di far corrispondere i tratti del disegno di Marselius con quelli della Kunstkamera realmente costruita, rappresentata nelle incisioni del catalogo del 1741 (app. 8, tav. VI).<sup>354</sup> La torre costruita da Härbel venne demolita da Chiaveri e dunque difficilmente può essere stata rappresentata nelle tavole del catalogo illustrato. Inoltre, come si cercherà di dimostrare nelle pagine a seguire, prima Chiaveri e poi Delisle elaborarono propri progetti per la torre e fu il risultato dell'interazione tra i due a essere riportato nelle incisioni del 1741, non certo la torre di Härbel.

Innanzitutto fu la scansione delle aperture e delle nicchie secondo piani orizzontali nella parte inferiore delle torre a essere modificata da Härbel perché potesse corrispondere a quella delle finestre nelle ali.<sup>355</sup> Questo cambiamento esterno è stato messo in relazione da Konstantin Malinòvskij con uno interno, cioè con una nuova divisione dei piani nella parte inferiore della torre: il planetario fu spostato al primo piano mentre al pian terreno si creò lo spazio per il teatro anatomico.<sup>356</sup> Tuttavia, sebbene sia probabile che la modifica delle finestre nella torre rifletta cambiamenti interni, la loro relazione con il progetto di un teatro anatomico con un planetario soprastante, come si vedrà nelle tavole del catalogo del 1741 (app. 8, tav. VII), rimane non documentata. Più sopra, oltre il cornicione, Härbel modificò anche i quattro padiglioni angolari per far proseguire la torre con il medesimo volume della parte inferiore,<sup>357</sup> eliminando così il contrasto tra i volumi concavo inferiore e convesso superiore previsto da Mattarnovy. Queste modifiche, la probabile aggiunta di un piano nella parte inferiore – e quindi anche di una volta in più – e il cambiamento della pianta nella parte superiore, concorsero certamente all'aumento del peso della torre e quindi, in ultima analisi, all'aggravarsi della situazione statica di questa parte dell'edificio.

Altre modifiche apportate dall'architetto svizzero si possono rintracciare nel tetto della Kunstkamera. In conseguenza delle nuove forme date alla parte sommitale della torre anche il tetto delle ali subì dei cambiamenti: le lunghe terrazze furono eliminate, il volume dei tetti venne quindi staccato dalle pareti della torre e le falde furono conformate, come in molti altri edifici in città, secondo una doppia inclinazione. Com'è stato notato,<sup>358</sup> tale soluzione rendeva il profilo delle ali della Kunstkamera simile a quello del vicino edificio dei Dodici Collegi.

Nelle due porzioni terminali delle ali, dove Marselius commise un errore raffigurando sette aperture per piano anziché sei, le finestre con timpano che nel progetto di Mattarnovy avrebbero dovuto concludere la composizione al di sopra del cornicione furono sostituite da frontoni mistilinei. Questi, da alcuni attribuiti ad un intervento di Chiaveri, sono in realtà riferibili a Härbel. Lo confermerebbero, oltre alla datazione del disegno di Marselius, pure un confronto stilistico con le opere dei due architetti: mentre non vi sono analoghi nell'opera successiva dell'italiano un simile motivo mistilineo fu utilizzato dallo svizzero nel timpano terminale della prima variante del progetto per l'iconostasi della chiesa di Sant'Isacco (fig. 43).

All'interno della Kunstkamera le modifiche apportate da Härbel, oltre a quelle succitate nella torre, non sono visibili dal disegno di Marselius. La più sostanziale tra queste modifiche fu certamente quella della costruzione delle volte nelle due grandi sale del pian terreno dove, in luogo dei tre livelli previsti con ballatoi progettati in origine da Mattarnovy, Härbel sostituì un pian terreno voltato sormontato da sale su due livelli con un solo ballatoio. Tale soluzione, a differenza

<sup>354</sup> Si veda ad esempio l'analisi di Morozova 2004, pp. 151-154.

<sup>355</sup> Morozova 2004, p. 151.

<sup>356</sup> Malinòvskij 2007b, p. 111. Lo stesso però riteneva in precedenza che i due piani del progetto di Mattarnovy fossero divenuti tre nella realizzazione di Härbel, si veda Malinòvskij 1983, p. 31.

<sup>357</sup> Malinòvskij 1983, p. 31.

<sup>358</sup> Karpeev/Šafranovskaja 1996, p. 37.

di quanto avvenne nella torre, non fu più modificata e rimase immutata sino alla conclusione dei lavori; essa è visibile dalle tavole del catalogo (app. 8, tav. VII).

Nei documenti riguardanti il cantiere della Kunstkamera non si è rintracciato alcun riferimento diretto alla costruzione di queste volte. Tuttavia il 4 agosto 1724 Il'ja Lutkòvskij in un promemoria indirizzato alla Cancelleria delle costruzioni ricordò che Pietro il Grande “si degnò di ordinare a me di portare nelle stanze inferiori le volte in mattoni e ugualmente tutta essa costruzione costruire in fretta”.<sup>359</sup> Pochi giorni dopo, il 19 agosto, Chiaveri fece le ordinazioni per la prosecuzione dei lavori della Kunstkamera e fra queste incluse 96 capitelli intagliati,<sup>360</sup> della cui realizzazione fu incaricato il francese Nicolas Pineau.<sup>361</sup> Il loro numero è assai significativo, poiché in ognuna delle due grandi sale erano previste 24 colonnine per il sostegno dei ballatoi. L'ammontare dei capitelli risultò quindi dal numero di 24 moltiplicato per quattro, cioè per le due sale e per soli due piani. La realizzazione delle sale a tre livelli progettate da Mattarnovy avrebbe invece richiesto ben 144 capitelli. Infine le volte furono disegnate da Chiaveri nel suo progetto di rinforzo della sala di sinistra della Kunstkamera (fig. 38), risalente ai giorni immediatamente posteriori al 19 di agosto, quando dovevano già essere state costruite. Presumibilmente le volte furono portate nella prima metà del 1724.

Non è chiaro quali furono gli scopi della costruzione delle volte al di sopra delle sale del pian terreno ma alcune ipotesi si possono effettuare. In primo luogo poté avere una funzione statica e Pietro il Grande diede probabilmente l'ordine di costruire le volte pensando così di rinserrare, in maniera certamente non efficiente, la malsicura torre con due volte orizzontali ai suoi lati. In secondo luogo l'idea poté derivare da scopi espositivi dato che, grazie a questo espediente, la superficie espositiva delle sale a tripla altezza di Mattarnovy sarebbe stata considerevolmente ampliata. Infine, in terzo luogo, poterono esservi anche dei motivi di immagine: infatti l'idea che Pietro il Grande ebbe delle *kunstkammern* europee fu in un certo modo legata, sebbene non completamente, ad ambienti voltati quali le Grünen Gewölbe di Dresda.

L'apporto dato da Nicolaus Friedrich Härbel all'edificazione della Kunstkamera fu senza dubbio il più significativo da un punto di vista costruttivo: la quasi totalità della mole della fabbrica fu eretta sotto la sua direzione. Härbel prese in mano il cantiere nel 1719 e portò a compimento le principali strutture murarie dell'edificio già nel 1723, completando poi la torre e le coperture l'anno seguente.

A fronte di questo cospicuo apporto costruttivo l'architetto svizzero non lasciò alla Kunstkamera un'impronta personale altrettanto significativa. I principali interventi di Härbel nel progetto dell'edificio riguardarono esternamente le parti della costruzione al di sopra della cornicione – frontoni, tetti e parte terminale della torre – mentre internamente gli ambienti della torre e le sale per l'esposizione. Se i frontoni mistilinei e la sua nuova soluzione per il tetto delle ali furono mantenuti anche in seguito, così non fu per la torre che, parzialmente riportata nel disegno di Marselius, venne demolita da Chiaveri per essere ricostruita in altre forme gli anni seguenti. Per quel che riguarda invece le modifiche interne, la totale assenza di documenti grafici riguardanti il periodo di cantiere condotto da Härbel rende più difficoltosa l'individuazione di esse. La tendenza generale fu comunque quella di una maggiore frammentazione dei grandi spazi progettati da Mattarnovy: il planetario precedentemente delineato sulle perfette forme del Pantheon fu diviso orizzontalmente in più ambienti, anche se non è possibile stabilire gli scopi di questo intervento, e allo stesso modo furono anche ripartite le sale per l'esposizione, prima previste a tripla altezza ed ora costituite da una sala voltata al pian terreno e da una a doppia altezza soprastante.

Härbel, nel suo ruolo di direttore dei lavori, non fu però indenne da critiche. La grande quantità di cantieri che egli si trovò a gestire, la sua non ottimale condizione di salute e la malagevole posizione della Kunstkamera sull'isola Vasil'evskij causarono la quasi totale assenza di Härbel dal

<sup>359</sup> LZKP, N.° 40, pp. 123-124.

<sup>360</sup> *Ivi*, N.° 59, p. 128.

<sup>361</sup> *Ivi*, N.° 60, p. 128.



cantiere. Come s'è avuto modo di vedere sembra che egli abbia redatto dei disegni esecutivi da consegnare alle maestranze che, in concorso con i progetti di Mattarnovy, avrebbero dovuto guidare la costruzione. In questo modo i lavori edilizi rimasero sotto il controllo del commissario della Cancelleria delle costruzioni, il colonnello Il'ja Lutkòvskij, del direttore Ul'jan Senjàvin e del governatore di Pietroburgo Aleksàndr Ménšikov, il quale seguiva i lavori di costruzione per conto dello zar: tutte persone che non avevano la minima formazione tecnica e architettonica per condurre un cantiere del genere e, a eccezione di Senjàvin, nemmeno molta esperienza nel campo.

La prosecuzione del cantiere senza il controllo da parte di persone competenti comportò alcune carenze costruttive, prime fra tutte la scadente qualità dei materiali utilizzati e la cattiva esecuzione dei lavori lamentata da Chiaveri nei suoi rapporti alla Cancelleria del 1724. Con i difetti costruttivi e progettuali già insiti nel disegno di Mattarnovy e le imprudenti modifiche apportate da Härbel, la scarsa qualità d'esecuzione dei lavori concorse certamente ai dissesti statici che alla fine dell'estate del 1724 stimolarono un vivace dibattito tra gli architetti di Pietroburgo.

Dopo aver esonerato Härbel, ormai gravemente ammalato, ed assegnato la direzione del cantiere a Chiaveri, gli archi dissestati nella torre furono provvisoriamente puntellati in attesa di una decisione. Nel frattempo furono convocate delle consulte tra gli architetti allora presenti a Pietroburgo ma, forse spaventato dalla situazione e vedendo che non era possibile avere un parere da parte dei colleghi in tempi brevi, Chiaveri prese a demolire le parti alte della torre di sua iniziativa. Dopo un intervento diretto di Pietro il Grande, il quale ordinò di consolidare la torre, Chiaveri elaborò un progetto per il rinforzo delle volte della sala di sinistra, nel tentativo di contrastare i movimenti della costruzione, ma i pareri della maggior parte degli architetti, finalmente riuniti il 12 settembre 1724, rovesciarono il verdetto, decidendo che la situazione era compromessa e che la torre andava demolita e ricostruita. Così Chiaveri fu autorizzato nei suoi lavori di demolizione e si trovò di fronte all'allettante prospettiva di ricostruire la torre non più secondo i vecchi progetti di Mattarnovy o Härbel ma secondo uno proprio.

### 3.5. Progetti per un osservatorio (1724-1727) Gaetano Chiaveri e Joseph-Nicolas Delisle

Noi ora siamo in un grande mondo; questo mondo c'è in noi; tali mondi sono nel mondo.  
PIETRO IL GRANDE<sup>362</sup>

Una volta sistemate le questioni costruttive legate situazione statica della torre della Kunstkamera, Gaetano Chiaveri cominciò a lavorare per demolirla e poi ricostruirla. Tra il 1724 ed il 1727 egli elaborò anche un proprio progetto per la parte terminale della torre, ove si sarebbe sistemato l'osservatorio astronomico. Tuttavia nuove difficoltà sopraggiunsero nella realizzazione del progetto di Chiaveri: la morte di Pietro il Grande prima, che comportò una brusca contrazione dei finanziamenti alle costruzioni, e l'arrivo a Pietroburgo dell'astronomo francese Joseph-Nicolas Delisle poi, ingaggiato dall'Accademia delle scienze e non soddisfatto dell'osservatorio disegnato dal romano, ne compromisero l'attuazione. Furono forse queste traversie, incorse su uno dei più importanti cantieri guidati da Chiaveri in Russia, che convinsero l'architetto a lasciare Pietroburgo per cercar fortuna altrove, prima in Polonia e successivamente a Dresda, dove ebbe l'occasione di progettare la Hofkirche, la chiesa cattolica della corte sassone.<sup>363</sup>

La maggior parte della letteratura riporta come anno di nascita di Gaetano Chiaveri il 1689, indicando come fonte di questa informazione le pagine scritte dal conte Giacomo Carrara nel 1766

<sup>362</sup> Boss 1972, p. 50.

<sup>363</sup> Sull'argomento si veda E. Hempel, *Gaetano Chiaveri. Der Architekt der Katolischen Hofkirche zu Dresden*, Dresda 1955; C. Caraffa, *Gaetano Chiaveri (1689-1770): architetto romano della Hofkirche di Dresda*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2006.

ed incluse nello *Zibaldone* allegato alle *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* di Francesco Maria Tassi.<sup>364</sup> A dispetto di questo il Carrara non riportò alcuna data di nascita nei suoi scritti,<sup>365</sup> tant'è che Costanza Caraffa, in base ad un documento del 1729 in cui Chiaveri dichiarava di avere trentasette anni, ha recentemente proposto come nuova datazione quella del 1691-92.<sup>366</sup> Gaetano nacque a Roma da Maffeo Chiaveri, commerciante bergamasco di vini originario della val Taleggio trasferitosi nella città pontificia.<sup>367</sup>

Altra questione spinosa è quella della formazione di Chiaveri come architetto. Sempre il Carrara riferisce che inizialmente Gaetano “apprese sin a certo tempo le belle lettere” e che successivamente fu “posto dal padre sotto la direzione di valente maestro al studio dell'architettura”. Fu quest'ignoto “valente maestro” che, trovando in Chiaveri un valido allievo, decise di portarlo con sé a Pietroburgo dove era stato ingaggiato a lavorare per Pietro il Grande.<sup>368</sup> Dato che in questo periodo l'unico architetto italiano a prendere servizio presso lo zar fu il romano Nicola Michetti, è stato supposto che fu proprio costui il maestro di Chiaveri.<sup>369</sup> A conferma di questa ipotesi potrebbe servire una lettera molto più tarda di Luigi Vanvitelli, nella quale Chiaveri viene definito in maniera dispregiativa “degnò discepolo del Michetti”.<sup>370</sup> In effetti Chiaveri iniziò la sua attività in Russia come assistente in alcuni cantieri di Michetti, in particolare nella residenza estiva di Strél'na<sup>371</sup> e nella fortezza sull'isola di Kotlin.<sup>372</sup>

Nell'agosto 1718 Chiaveri firmò a Pietroburgo, dove evidentemente già si trovava, un contratto biennale con il conte Pëtr Andrévič Tol'stoj che prevedeva uno stipendio di 1.100 rubli.<sup>373</sup> Il 26 settembre 1720 il contratto gli fu rinnovato<sup>374</sup> e un mese più tardi, il 27 ottobre, egli fu assunto in qualità di architetto dalla Cancelleria delle costruzioni.<sup>375</sup> Se fino ad allora Chiaveri svolse a Pietroburgo solamente attività secondarie sotto il comando di altri architetti, nel maggio 1721 la zarina Caterina gli commissionò una chiesa dedicata alla Santissima Trinità da costruirsi nella sua tenuta di Koròstino, nella provincia di Nòvgorod.<sup>376</sup> In quest'occasione Chiaveri elaborò la planimetria ed il prospetto – attualmente conservati all'Albertina di Vienna – di una chiesa su pianta triangolare coperta da una cupola mascherata da un tamburo svasato e con tre torri sugli angoli (figg. 44-45). Questo progetto non ebbe seguito anche perché la costruzione della chiesa era allora già in corso, per cui i disegni dell'architetto romano dovettero avere un carattere più che altro ideale.<sup>377</sup>

Nel 1722 il contratto di Chiaveri non venne rinnovato ma egli se ne lamentò soltanto l'anno seguente, il 17 dicembre, quando avanzò una supplica direttamente allo zar poiché “lo stipendio da me guadagnato per il passato mezzo anno 1722 e per il presente intero anno 1723 non l'ho ricevuto e ho fatto molti debiti per il mio mantenimento”.<sup>378</sup> La perenne carenza di fondi in cui verteva la Cancelleria delle costruzioni che, come s'è visto, minacciava costantemente l'interruzione dei lavori nei cantieri come quello della Kunstkamera, associata al moltiplicarsi dei progetti e degli edifici da

<sup>364</sup> Si veda ad esempio R. Wishnevsky, “Chiaveri, Gaerano”, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXIV, Istituto per l'Enciclopedia Italiana G. Treccani, Roma 1980, p. 645.

<sup>365</sup> F.M. Tassi, G.M. Carrara, *Zibaldone*, in F.M. Tassi, *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi, con "Aggiunte" di Giacomo Carrara*, a cura di F. Mazzini, 2 voll., Milano 1969-70, vol. II, pp. 62-64.

<sup>366</sup> Caraffa 2006, p. 15.

<sup>367</sup> Tassi/Carrara 1969-70, p. 62.

<sup>368</sup> Tassi/Carrara 1969-70, p. 62.

<sup>369</sup> Wishnevsky 1980, p. 645.

<sup>370</sup> Caraffa 2006, p. 15.

<sup>371</sup> LZKP, N.° 9, p. 117; E. Lo Gatto, *Gli architetti del secolo XVIII a San Pietroburgo e nelle tenute imperiali*, in Id., *Gli artisti italiani in Russia*, vol II, Roma 1935, p. 40; Malinovskij 1997, p. 71.

<sup>372</sup> Wishnevsky 1980, p. 645.

<sup>373</sup> Caraffa 2006, p. 15.

<sup>374</sup> LZKP, N.° 10, p. 117; Malinovskij 1997, p. 71.

<sup>375</sup> *Ivi*, N.° 11, p. 118; Lo Gatto 1935, p. 40.

<sup>376</sup> Malinovskij 1997, p. 71.

<sup>377</sup> Caraffa 2006, p. 16.

<sup>378</sup> Lo Gatto 1943, p. 138.

erigersi a Pietroburgo e nei suoi dintorni, non garanti sempre uno stipendio fisso agli architetti che vi lavoravano. Tuttavia Chiaveri non lasciò la Russia e continuò a lavorare alle dipendenze di Domenico Trezzini, per il quale supervisionò l'esecuzione di un modello dell'ospedale militare di Výchborg poi non realizzato.<sup>379</sup>

Il 29 maggio 1724 Chiaveri veniva nominato “per la prosecuzione dei lavori di Härbel per la Kunstkamera, l'attiguo palazzo della carica Praskòv'ja Fëdorovna e i collegi, poiché l'architetto Härbel è malato”.<sup>380</sup> Se da un lato non vi sono testimonianze sul lavoro di Chiaveri nell'edificio dei Dodici Collegi e l'incarico del palazzo della carica fu ribadito anche più tardi, dall'altro il documento non riporta un'altra importante commissione che il romano ereditò da Härbel: la conclusione della costruzione della chiesa di Sant'Isacco, per la quale Chiaveri collaborò ancora una volta con Trezzini. Anche qui, come nella Kunstkamera, il romano si trovò a dover fronteggiare problemi statici, dato che la chiesa minacciava il crollo.<sup>381</sup>

Infine nell'agosto del 1725, quando si trovava già alle prese con il cantiere della Kunstkamera, Chiaveri fu incaricato nuovamente di portare a termine il palazzo della carica Praskòv'ja Fëdorovna e di “inventariare e completare i disegni di quella casa”.<sup>382</sup> Infatti il 7 agosto Lavrentij Blumentrost, presidente dell'Accademia delle scienze, comunicava ad Aleksěj Jürov, commissario della Cancelleria delle costruzioni, il passaggio del palazzo all'amministrazione dell'Accademia e lo informava che, sotto la supervisione del “giudice” [d'jak] della Cancelleria Terént'i Evdokimov, il completamento della costruzione era stato affidato “all'architetto Gaetano” [architekt Gajtano].<sup>383</sup> Il disegno elaborato allo scopo, anch'esso conservato all'Albertina (fig. 46), non fu però realizzato e le forme con cui fu completato il palazzo, visibile nelle incisioni del catalogo del 1741 (app. 8, tav. VI), furono molto più modeste.

Quando l'Accademia delle scienze assegnò a Chiaveri il completamento del palazzo della carica, futura sede della nuova istituzione, egli divenne il suo maggiore architetto. In questo modo si potevano porre le basi per la realizzazione di una cittadella scientifica che, oltre alla Kunstkamera ed all'ex palazzo della carica ora dell'Accademia, comprendesse l'erezione delle case per i professori allo loro spalle, comandate ancora il 28 novembre 1724 da Pietro il Grande a Domenico Trezzini.<sup>384</sup>

### 3.5.1. Il cantiere sotto la direzione di Chiaveri

Dopo che il 16 ottobre 1724 un ukaz sancì in maniera ufficiale e definitivamente il modo di procedere per affrontare la spinosa questione della riparazione della torre, Gaetano Chiaveri prese a operare in questa direzione. Egli continuò le opere di demolizione delle parti superiori della torre costruite da Härbel e, col sopraggiungere dell'inverno, cominciò a ordinare i materiali per la prossima stagione costruttiva. Il 5 dicembre furono ordinati mille botti di calce e 1.500 pud (24,57 t) di alabastro<sup>385</sup> – in realtà si trattò più che di alabastro propriamente detto di pietra in genere.

Tuttavia Chiaveri non fu incaricato solamente di ricostruire la torre della Kunstkamera ma, in quanto direttore dei lavori, seguì anche le opere di finitura delle altre parti dell'edificio. Da una relazione di servizio più tarda, datata 12 marzo 1724, Chiaveri ricorda che lo stesso 28 novembre 1724 Pietro il Grande ordinò “sul secondo appartamento fare la volta in pietra in confronto al primo sopra le cantine”.<sup>386</sup> Pietro il Grande, che quel giorno dovette evidentemente occuparsi dei progetti per gli edifici accademici, voleva quindi che anche nelle sale al primo piano della Kunstkamera, il

<sup>379</sup> Caraffa 2006, p. 16.

<sup>380</sup> Morozova 2004, p. 157.

<sup>381</sup> Lo Gatto 1935, p. 40.

<sup>382</sup> Malinovskij 1997, p. 73.

<sup>383</sup> MIAN, vol. I, N.° 261, p. 132.

<sup>384</sup> NIM RACH, A-17817; PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 1.

<sup>385</sup> LZKP, N.° 67, p. 129.

<sup>386</sup> Ivi, N.° 80, p. 132.



“secondo appartamento”, fossero costruite delle volte, in maniera simile a come era stato fatto al pian terreno. Quelle che erano state progettate originariamente da Mattarnovy come delle sale a tripla altezza con due ordini di ballatoi si sarebbero gradualmente trasformate, secondo gli ordini impartiti da Pietro il Grande nel corso del 1724, in tre sale distinte sovrapposte. Veniva così abbandonata l’idea di strutturare le sale principali della raccolta libraria e delle collezioni di curiosità sul modello delle biblioteche europee, con alti spazi provvisti di ballatoi per poter sfruttare al massimo le scaffalature a muro. Chiaveri però si rifiutò di eseguire quest’ordine poiché, come scrisse nella medesima relazione, le pareti delle sale erano troppo sottili per reggere un’altra volta.

Se da un lato la soluzione delle controversie nate dai dissesti statici della torre risultavano ormai risolte, disegnando così il quadro di una tranquilla prosecuzione dei lavori, dall’altro la morte di Pietro il Grande, avvenuta il 28 gennaio 1725, all’alba dell’ottava stagione costruttiva, portò notevoli difficoltà, soprattutto finanziarie, nel cantiere. Alla Cancelleria delle costruzioni non furono più stanziati i finanziamenti assicurategli dallo zar e di conseguenza anche il cantiere della Kunstkamera subì un brusco rallentamento. Tuttavia il passaggio di potere da Pietro il Grande a sua moglie Caterina I, erede designata, avvenne senza il pericolo di repentini rovesciamenti, eventi assai ricorrenti nella dinastia degli zar moscoviti, cosicché una certa continuità, almeno apparente, fu assicurata. A garantire il governo della zarina v’era poi Aleksandr D. Ménšikov, influente favorito di Pietro il Grande e governatore di Pietroburgo, che durante il breve regno di Caterina I mosse i fili del potere divenendo il principale esponente di governo.

In effetti Chiaveri non fu scoraggiato dalla morte dello zar e, nell’aprile del 1725, egli già richiedeva alla Cancelleria delle costruzioni 12.500 rubli per la conclusione dei lavori nella Kunstkamera, dichiarando che, se denaro, materiali e manodopera sarebbero stati assicurati, il cantiere si sarebbe potuto concludere entro l’estate.<sup>387</sup> Il 10 maggio anche l’imperatrice ordinò, “a proposito della *kunstkammer* [*kunšt kamora*] e biblioteca, di scrivere al colonnello Lutkòvskij perché egli la rifinitura di quella *kunstkammer* [*kunšt kamora*] e biblioteca affretti e i materiali per quella costruzione preparare”.<sup>388</sup> Due giorni dopo, nei protocolli della Cancelleria delle costruzioni, sono registrati alcuni ordini di materiali per la Kunstkamera fra i quali la ripetizione dell’ordine dello scorso 5 dicembre,<sup>389</sup> evidentemente non evaso, forse a causa della morte dello zar. Nello stesso periodo anche l’Accademia delle scienze fece pressioni per sveltire il completamento della costruzione e, il 14 maggio, Blumentrost indirizzò una supplica direttamente al Gabinetto dell’Imperatrice:

Al gabinetto di Sua Altezza benevolente Sovrana la più sottomessa supplica.

1. Poiché il radioso Sinodo governativo ha stabilito che il posto per il seminario è occupato dalla biblioteca e dalle altre cose curiose e perché esse cose d’ora in avanti siano ben disposte, in tal modo discretamente, allora sull’isola Vasil’evskij la biblioteca nuovamente costruita e determinata concludere.

2. Il beato ricordo di Sua Altezza Imperiale [Pietro il Grande] spesso ribadì che la casa del beato ricordo di Praskòv’ja Fëdorovna, vicino alla biblioteca, all’Accademia è stata assegnata, come mi confermano anche i disegni dell’architetto Trezzini in sette punti. In questo modo è assai necessario portare questi lavori alla fine e la citata casa terminare, e quello che appartiene [all’Accademia] anettere [*pristroit*]: poiché la biblioteca non può essere a distanza dall’Accademia per gli studiosi, i quali hanno bisogno di stare presso i libri non meno di quanto gli artigiani presso gli strumenti.

Circa questa supplica il *lejb-medikus* Laurent. Blumentrost<sup>390</sup>

Blumentrost portava all’attenzione due distinte necessità che erano intimamente legate alla conclusione dei due edifici dell’Accademia sulla Strélka dell’isola Vasil’evskij.

La conclusione dei lavori nella Kunstkamera avrebbe consentito di dare una sistemazione più decorosa alla “biblioteca” e alle “altre cose curiose”, allora ancora depositate nel palazzo di Kikin, sul quale peraltro il Sinodo aveva avanzato delle richieste per potervi organizzare un seminario. Già

<sup>387</sup> Malinovskij 1983, p. 32; Malinovskij 2008b, p. 183.

<sup>388</sup> LZKP, N.° 65, p. 128.

<sup>389</sup> *Ivi*, NN. 66-67, p. 129.

<sup>390</sup> MIAN, vol. I, N.° 221, pp. 110-111.

precedentemente Feofan Prokopovič aveva supposto di organizzare proprio nel palazzo di Kikin il suo “Petergarten”, un’Accademia ecclesiastica di nuovo stampo, e ora che un’istituzione simile, il seminario, era stata prevista e approvata nel *proekt* dell’Accademia delle scienze il Sinodo avanzava ancora delle pretese sulla casa.

Il palazzo della *carica* Praskòv’ja Fëdorovna, una volta portato a termine, avrebbe costituito la sede vera e propria dell’Accademia delle scienze. A farne il luogo ideale per questo scopo era la stessa vicinanza con la Kunstkamera – i libri servono agli studiosi come gli strumenti agli artigiani, afferma in conclusione Blumentrost – poiché l’una serviva all’altra, come nei progetti di sviluppo delle scienze e delle arti elaborati Gottfried W. Leibniz, nei quali i gabinetti di curiosità e le biblioteche avrebbero dovuto collaborare con le società scientifiche. Dopo la sua istituzione nel 1724 all’Accademia delle scienze venne ceduta l’ex casa del barone Pëtr P. Šafirov, nel rione Pietroburgo, dove il 27 dicembre del 1725 si svolse la sua prima seduta. La distanza tra questa sede momentanea e quella altrettanto temporanea del palazzo di Kikin nella Moskòvskaja Storona sarebbero state di grande impedimento per lo svolgimento delle attività della nuova istituzione.

Il riferimento fatto infine da Blumentrost a un disegno di Trezzini può essere messo in relazione con il progetto elaborato nel 1724 dal ticinese per le case dei professori alle spalle della Kunstkamera e del palazzo della *carica*. Con quest’ultimo tassello il panorama risulta completo: il progetto di una cittadella accademica sulla Strélka, già intravisto in precedenza, in questa supplica di Blumentrost, presidente dell’Accademia delle scienze, veniva esplicitato per la prima volta in maniera palese. Da questo momento in avanti la conclusione della Kunstkamera, come del palazzo della *carica* e delle case per i professori, sarà una questione portata avanti non più solo dalla Cancelleria delle costruzioni ma anche dall’Accademia delle scienze.

Dietro queste pressioni Caterina I non poté far altro che ribadire le sue disposizioni di appena quattro giorni prima e ordinare, secondo il bollettino compilato da Chiaveri, altri trentamila mattoni “rossi e di aspetto ferroso”.<sup>391</sup> Tale quantità era ben lungi dai cento mila che servirono a Härbel per la costruzione della torre e ciò fu dovuto, molto probabilmente, al fatto che per la maggior parte i mattoni impiegati furono, come era stato ordinato, proprio quelli della vecchia torre parzialmente riutilizzati. La quantità di trenta mila pezzi da ordinare dovette quindi risultare dal calcolo del totale dei mattoni necessari, sottratto dai laterizi recuperati nei lavori di demolizione. Naturalmente questa operazione presuppone l’esistenza di un progetto per la torre dal quale calcolare la quantità di mattoni richiesta – progetto allora probabilmente già eseguito da Chiaveri ma di cui si parlerà più avanti. I trentamila mattoni ordinati, sommati alla quantità ignota di quelli recuperati dalla demolizione, le mille botti di calce ed i 1.500 *puđ* di pietra furono i materiali necessari al completamento della torre progettata da Chiaveri.

Durante la stagione costruttiva del 1725, nonostante le promettenti premesse, solo pochi lavori di rifinitura furono condotti. I lenti ritmi del cantiere suscitarono un secondo sollecito il 3 agosto,<sup>392</sup> quando “Sua Altezza l’Imperatrice si degnò di ordinare: 1) nella biblioteca e nella *kunstkammer* [*kunstkamera*] mettendo il globo fare anche la torre, ed i lavori di stuccatura e falegnameria in quelle stanze rifinire con fretta”.<sup>393</sup> Tuttavia i bollettini della Cancelleria delle costruzioni di quel periodo – 5 e 17 agosto – parlano dell’esecuzione di soli lavori di carpenteria e stuccatura, riportando che le trattative per la costruzione della torre furono concluse con la promessa di mandare sul cantiere quaranta muratori.<sup>394</sup> La scarsità dei fondi a disposizione della Cancelleria delle costruzioni divenne evidente il 5 dicembre di quell’anno, quando il Senato fu costretto a sospendere il costoso stipendio di 1.500 rubli a Trezzini e Chiaveri.<sup>395</sup>

In questa situazione Chiaveri poteva fare ben poco, non gli rimaneva altro che dirigere i pochi interventi di rifinitura e decorazione nell’attesa che nuovi ingenti finanziamenti sovvenzionassero i

<sup>391</sup> LZKP, N.° 68, p. 129.

<sup>392</sup> Lipman 1945, p. 14.

<sup>393</sup> LZKP, N.° 72, p. 130.

<sup>394</sup> *Ivi*, NN. 73-74, p. 130.

<sup>395</sup> *Ivi*, N.° 76, p. 131.

lavori di costruzione, più impegnativi anche da un punto di vista economico. Nel suo rapporto alla Cancelleria delle costruzioni del dicembre 1725 Chiaveri scriveva che solamente le pareti esterne “su tutti e quattro i lati dal tetto sino a terra sono state murate e colorate con calce scialba” e che furono stuccati e decorati gran parte degli ambienti interni.<sup>396</sup> Di un qualche avanzamento nella ricostruzione della torre non fu fatto nessun accenno.

La situazione del cantiere è ben riflessa in un'altra supplica di Blumentrost che, in qualità di presidente dell'Accademia delle scienze, il 9 febbraio 1726 si lamentò ancora una volta direttamente all'imperatrice, elencando con puntuale precisione le richieste ed i solleciti rimasti inascoltati dalla Cancelleria:

Al gabinetto di Sua Altezza Imperiale  
Supplica

1. In diversi tempi al gabinetto di Sua Altezza Imperiale, per parola e per iscritto, a proposito della costruzione della biblioteca, *kunstammer* [*kunst-kamera*] e casa accademica rapportai, così anche lo scorso anno 1725 il giorno 14 di maggio, attraverso la mia supplica chiesi della conclusione di essa costruzione, poiché il radioso Sinodo governativo, in quel posto ove attualmente la biblioteca si contiene, richiede di costruire il seminario. A questo ugualmente è pure necessario che la biblioteca sia presso l'accademia e che i libri e le cose curiose potessero procurarsi agli accademici al momento delle proprie necessità.

2. In quello stesso passato anno 1725, di luglio il giorno 10, via lettera, di mano del signor [...] Aleksėj Vasil'evič Makàrov, è risposto al numero 825 che la casa del beato ricordo della *carica* Praskòv'ja Fëdorovna, la quale sull'isola Vasil'evskij è stata data a mia disposizione [*disposicija*], e presso questa ciò che non è stato fatto ordinare di finire di costruire. Ma a proposito della costruzione della biblioteca in questa non è menzionato; poiché a proposito di ciò alla Cancelleria delle costruzioni fu già ordinato.

3. E secondo quest'*ukaz* di Sua Altezza Imperiale, la summenzionata casa ordina di assumere a Aleksėj Jùrov, presso l'architetto Gaetano, con la distinta nominativa la ricordata costruzione concludere. E poiché esso architetto diede il conto brevimano nel quale richiese per la conclusione della costruzione della ricordata casa, secondo il suo pensiero, circa dieci mila rubli, così a proposito di ciò rapportai via lettera al gabinetto di Sua Altezza Imperiale l'anno [1]725 di agosto il giorno 14.

4. E per questo nessuna risposta di nessun tipo non ebbi, soltanto il signor Gavriło Ivanovič Kozlòv dalla cancelleria delle costruzioni scrisse di agosto il giorno 19, questo è, che Sua Altezza Imperiale ordinò la casa del beato ricordo della *carica* Praskòv'ja Fëdorovna sotto l'amministrazione di quella cancelleria finire, e richiese che non lentamente si mandasse ad essa cancelleria notizia via lettera, che cosa in quella casa prima fare? E a quello è stato risposto che a proposito di tutto è mostrato all'architetto Gaetano e a proposito di ciò presso di lui richiedere. Ed egli diede dei diversi materiali una lista manoscritta, i quali sono stati un po' ricevuti e si è cominciato a fare, non velocemente e non accuratamente a causa dell'assenza di vari materiali. E motivo per cui si cambia, altrimenti d'ora in avanti accadrà un'interruzione e la costruzione della biblioteca e dell'accademia anche in dieci anni concludere non si potrà. Ugualmente è pure il lavoro non intenso, dal cui tempo anche la cassa si consuma invano. E poiché così lungamente essa costruzione non si conclude, allora dalla cassa imperiale si perde, dalla quale si spende ogni anno più di sei cento rubli per l'affitto degli appartamenti per gli accademici.

5. Quest'anno [1]726 di gennaio il giorno 14, ricevetti una lettera dalla cancelleria delle costruzioni di mano del signor Kozlòv, nella quale richiese insolitamente dall'accademia la somma di denaro per la costruzione della biblioteca e della *kunstammer* [*kunst-kamera*]. Quindi ugualmente di gennaio il giorno 22 è stato risposto che nell'accademia per la costruzione le somme non si hanno, per questo che si degnasse per esempio di richiedere dal gabinetto di Sua Altezza Imperiale.

6. Dal che si può vedere che da parte sua [del gabinetto] la ricordata costruzione non portò con piacere, e tutto secondo la sua donazione si fa oppure no. Per questo motivo sono costretto a riportare circa questo al gabinetto di Sua Altezza Imperiale, e umilmente chiedere affinché si degnassero di rilasciare la somma necessaria per la conclusione della ricordata costruzione; e l'accademia delle scienze altri sforzi aggiungerà perché più velocemente essa costruzione si possa concludere ed i necessari ambienti costruire.

A proposito di ciò rapporta il *lejb-medikus* e presidente dell'accademia delle scienze

Laurent. Blumentrost<sup>397</sup>

Dopo essersi appellato direttamente all'imperatrice, punto 1, all'ex segretario del gabinetto di Pietro il Grande Aleksėj V. Makàrov, punto 2, ed alla Cancelleria delle costruzioni perché anche tramite Aleksėj Jùrov garantisse il rifornimento dei materiali a Chiaveri, punto 3; dopo che Grigorij I. Kozlòv, giudice presso la Cancelleria, scrisse che in ottemperanza all'ordine dell'imperatrice le

<sup>396</sup> Malinovskij 1983, p. 32; Malinovskij 2008b, p. 183.

<sup>397</sup> MIAN, vol. I, N.° 381, pp. 179-181.



costruzioni sarebbero state condotte sotto la propria gestione e con i propri finanziamenti, punto 4, lo stesso mutò opinione poco tempo più tardi chiedendo invece all'Accademia la somma di denaro necessaria alla conclusione dei lavori, punto 5; così si concludeva come sempre in questi casi, punto 6: dato che nessuno aveva i soldi, questi si richiedevano direttamente alla fonte, la cassa imperiale.

Ciò che la lunga memoria di Blumentrost non rivela è che fu l'ennesima richiesta di materiali e manodopera da parte di Chiaveri, effettuata ancora l'8 gennaio 1726 in vista dell'approssimarsi della stagione costruttiva, a indurre Kozlòv a rivolgersi all'Accademia delle scienze per reperire il denaro necessario, giacché le casse della Cancelleria erano vuote.<sup>398</sup> La risposta, come si è già mostrato, fu negativa.<sup>399</sup> La situazione della costruzione doveva essere quasi completamente in stallo e per rendersene conto basterà riportare i bollettini delle persone presenti sul cantiere: in febbraio si trovavano dieci carpentieri alle prese con la posa dei pavimenti e tre falegnami impegnati in lavori non ben specificati; il 25 marzo furono solamente due i falegnami, peraltro impegnati non sull'edificio ma sul modello della Kunstkamera; infine il 5 aprile non sono più segnalati operai sul cantiere.<sup>400</sup>

Fu in questo periodo che, certamente anche in seguito alla situazione del cantiere, la posizione di Chiaveri si fece più difficile ed il suo progetto per la torre, di cui poco o nulla fu allora costruito, ricevette pure delle aspre critiche che finirono per screditarlo sino all'accantonamento. A dare il colpo definitivo al progetto dell'osservatorio di Chiaveri fu l'astronomo francese Joseph-Nicolas Delisle, giunto a Pietroburgo proprio nel marzo del 1726 con grandi ambizioni.

### 3.5.2. L'osservatorio di Chiaveri

Il progetto di Gaetano Chiaveri per la nuova torre della Kunstkamera, dove si sarebbe dovuto collocare l'osservatorio astronomico, fu sicuramente pronto al più tardi nell'aprile o nel maggio del 1725, quando l'architetto romano fece i computi metrici per le ordinazioni dei materiali. Egli poté cominciare a lavorarvi già dopo il 16 ottobre 1724, quando si deliberò la decisione di abbattere la torre di Härbel. Tra la fine del 1724 e l'inizio del 1725 Chiaveri elaborò dunque un suo progetto per la ricostruzione della torre della Kunstkamera che tuttavia, a causa della penuria di fondi in cui versò la Cancelleria delle costruzioni nel periodo immediatamente successivo la morte di Pietro il Grande, non venne attuato.

Di questo progetto esiste una copia del 1726, attualmente conservata fra le carte di Joseph-Nicolas Delisle nell'archivio del PFA RAN. Il progetto consta di due tavole: la prima raffigurante le tre planimetrie a diversi livelli (fig. 47), la seconda una sezione (fig. 48). Le tavole sono disegnate a china e colorate con acquarello, diverse correzioni e aggiunte a matita sono presenti su entrambe. All'interno delle tre planimetrie sono apposte delle indicazioni in italiano, compatibili con la mano di Chiaveri: "3° piano", "2° piano" e "1° piano / Cioè pogrebo" – dal russo *pogreb*: cantina. Sempre sulla tavola delle planimetrie è disegnata una scala metrica sopra la quale è scritto, con calligrafia diversa dalla precedente: "Echelle des 10 toises de France". Su entrambe le tavole, con la medesima calligrafia della scala metrica, sono state segnate diverse quotature tutte in piedi francesi – "pieds". Infine accanto alla sezione è disegnato, rispettando la scala, il globo di Gottorp: sopra di esso è scritto "le grand Globe" e al suo interno "diametre 9 pieds et demi de France".<sup>401</sup>

L'autografia di questi disegni non è immune da incertezze. A differenza di alcuni disegni di Chiaveri rintracciati da Konstantin Malinòvskij nell'Archivio Storico Statale Russo (RGIA), tutti autografi ma riguardanti il palazzo dell'Accademia o della carica Praskòv'ja Fëdorovna (figg. 49-

<sup>398</sup> LZKP, N.° 78, p. 131; Malinovskij 2008b, pp. 183-184.

<sup>399</sup> Lettera di Kozlov a Blumentrost del 14 gennaio 1726 pubblicata in MIIAN, vol. I, N.° 363, p. 162; risposta di Blumentrost del 22 gennaio in *ivi*, N.° 369, p. 174.

<sup>400</sup> LZKP, NN. 79, 81, pp. 131-132.

<sup>401</sup> PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, ll. 14-15.

50),<sup>402</sup> né le planimetrie né la sezione della torre sono firmati. Le planimetrie sono inoltre affette da alcune imprecisioni, soprattutto se relazionate alla sezione: i lati sporgenti della torre hanno diversa inclinazione nei diversi piani; le murature delle ali, le cui modalità di taglio sono piuttosto inedite, non dovrebbero comparire all'ultimo piano; dove pure le colonne addossate alla muratura del tamburo cilindrico non potrebbero essere sezionate contemporaneamente alle balaustre delle terrazze. Anche le indicazioni dei piani poi risultano approssimative: "1° piano cioè pogrebo" indica il seminterrato, "2° piano" il piano terra rialzato e "3° piano" il livello della terrazza della torre, al di sopra dei tre piani della Kunstkamera. Nella sezione invece non vi sono elementi per poterne determinare la natura, se cioè si tratta di una sezione longitudinale, come farebbero supporre i segni a matita dei tetti delle ali ma per la quale sulle pareti laterali dovrebbero aprirsi delle porte, non finestre, oppure di una sezione trasversale, come sembra indicare il profilo del cornicione ma che in tal caso mancherebbe delle proiezioni degli angoli sporgenti della facciata. Tutto ciò fa supporre che sia la pianta che la sezione siano state eseguite da un aiuto di Chiaveri e che egli, piuttosto distrattamente, abbia apposto le indicazioni dei piani in un secondo momento. Fra gli aiuti che affiancarono Chiaveri nella sua attività vi fu Fedot Šanin, apprendista presso il romano dal 1723 al 1727, il quale "portò i lavori e amministrò i materiali presso la costruzione dell'edificio della Kunstkamera".<sup>403</sup> Potrebbe essere stato costui ad eseguire questi disegni, copiandoli dai progetti originali del maestro.

Se si eccettuano i disegni summenzionati per l'ex palazzo della carica Praskòv'ja Fëdorovna, in realtà degli esecutivi per gli infissi ed altre opere di finitura degli interni, le "belle copie" dei progetti elaborati da Chiaveri in Russia, come i disegni della chiesa di Koròstino o il prospetto dell'ex palazzo della carica, sono stati ritrovati tutti in archivi europei, a Dresda e a Vienna.<sup>404</sup> Si potrebbe quindi ipotizzarsi che Chiaveri, dopo il congedo nel 1727 e la partenza da Pietroburgo nell'aprile del 1728,<sup>405</sup> abbia portato con sé il suo archivio e, con esso, anche gran parte dei progetti, a eccezione degli esecutivi per le finiture dell'ex palazzo della carica e questi due disegni. Il progetto in questione, sinora sconosciuto agli studiosi dell'architetto romano,<sup>406</sup> è tutt'ora conservato in una cartella contenente carte appartenute all'astronomo Delisle e dovette quindi far parte dell'archivio privato di quest'ultimo, non di quello di Chiaveri.

Joseph-Nicolas Delisle, ingaggiato come professore di astronomia dall'Accademia delle scienze, giunse a Pietroburgo ai primi di marzo del 1726. Sin dal suo arrivo, Delisle si occupò della costruzione dell'osservatorio. A quanto pare il progetto di Chiaveri non lo soddisfò ed egli ne eseguì uno di suo pugno,<sup>407</sup> conservato nella medesima cartella di quello del romano (fig. 65). Il lungo rapporto consegnato dall'Accademia delle scienze al Senato il 19 aprile 1746, di cui ci si è già serviti nella trattazione del progetto di Mattarnovy, ripercorreva le tappe fondamentali della storia progettuale e costruttiva delle case dei professori alle spalle della Kunstkamera e dell'osservatorio. In esso si trova conferma di quanto già affermato:

All'arrivo qua [a Pietroburgo] del signor professor Delisle [Delil], il quale ebbe disegnato per la fondazione qui dell'osservatorio, fu ordinato all'architetto [Chiaveri] di costruire esso osservatorio secondo le indicazioni del signor Delisle.<sup>408</sup>

<sup>402</sup> Malinovskij 1996, tavv. XXII-XXV.

<sup>403</sup> E.A. Borisova, "Architekturnye učeniki" petrovskogo vremeni i ich obučenie v komandach zodči-inostrancev v Peterburge ["Gli studenti di architettura" del tempo petrino e il loro apprendistato nelle squadre degli architetti stranieri a Pietroburgo], in *Russkoe iskusstvo pervoj četverty XVIII veka. Materialy i issledovanija* [L'arte russa del primo quarto del secolo XVIII. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Nauka, Mosca 1974, p. 74.

<sup>404</sup> Caraffa 2006, p. 20, fig. 5 (LDS, M.23.D.Bl.23), pp. 247-248, figg. 149-150 (Albertina, AZ Mappe 82, Umschlag 1, Nr. 1-2), p. 261, fig. 168 (Albertina AZ Mappe 83, Umschlag 32, Nr. 1).

<sup>405</sup> Malinovskij 1996, p. 73.

<sup>406</sup> E. Hempel, *Gaetano Chiaveri. Der Architekt der Katholischen Hofkirche zu Dresden*, Dresda 1955; Caraffa 2006.

<sup>407</sup> M.-A. Chabin, *L'astronome français Joseph-Nicolas Delisle à la cour de Russie dans la première moitié du XVIIIe siècle*, in *L'influence française en Russie au XVIIIe siècle*, a cura di J.-P. Pousson, A. Mézin, Y. Perret-Gentil, Presses de l'université de Paris – Sorbone, Paris 2004, pp. 506-507.

<sup>408</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 287v.

Dunque Delisle, appena giunto a Pietroburgo nel marzo 1726, dovette analizzare il progetto per l'osservatorio di Chiaveri. Fu proprio per questo che furono copiate le due tavole delle planimetrie e della sezione, perché, una volta consegnate a Delisle, questi potesse analizzare il progetto e proporre eventuali modifiche. Potrebbe essere stata apposta per l'astronomo anche la scala metrica in tese francesi, unità di misura inusuale per la Pietroburgo d'allora, e, di conseguenza, le diverse quotature su entrambi i disegni, in piedi francesi. La poca dimestichezza dell'autore dei disegni con la scala metrica in tese francesi lo portò anche a sbagliarne la lunghezza, dovendola quindi ridisegnare corretta. I segni a matita presenti su entrambe le tavole, come si dimostrerà più avanti, furono apposti invece da Delisle. Tale versione dei fatti consente di spiegare perché questi disegni, delle copie probabilmente di mano di Fedot Šanin del progetto originale di Chiaveri, si trovino oggi in una cartella di carte dell'astronomo Delisle: perché eseguiti appositamente per essere a lui consegnati.

Il progetto di Gaetano Chiaveri per la torre della *Kunstkamera* (figg. 47-48) presenta una serie di alterazioni rispetto al primo modello disegnato da Georg Johann Mattarnovy (fig. 15), alcune delle quali furono già apportate durante la direzione di Nicolaus Friedrich Härbel. La suddivisione del grande planetario cupolato previsto da Mattarnovy nella parte inferiore della torre in due ambienti sovrapposti, l'uno provvisto di una cupola con oculi che davano sul deambulatorio del piano superiore, l'altro con solai piani lignei, è una modifica che si deve far risalire con ogni probabilità proprio ad Härbel; così come l'apertura di finestre al secondo piano in luogo dei tondi ciechi. Nella rotonda centrale, considerevolmente ridimensionata, gli esili pilastri con colonne libere ai lati sono stati sostituiti da più massicci piloni quadrangolari, decorati da paraste binate verso l'interno della rotonda e sui lati ma non verso il deambulatorio. Anche nel seminterrato gli otto pilastri furono uniti in quattro più grandi, in accordo con quanto relazionato da Chiaveri il 19 agosto 1724.<sup>409</sup> Oscura è l'origine della cupola costruita sopra quest'ultimo ambiente, la cui geometria impone un rialzo al pavimento della rotonda. Se l'unione dei pilastri nel seminterrato fu una misura per contrastare i dissesti della torre, non sembra possibile spiegare allo stesso modo questa modifica, riportata anche nelle tavole del catalogo del 1741 (app. 8, tav. VII) e quindi effettivamente costruita.

Nella parte inferiore della torre le modifiche apportate da Chiaveri furono piuttosto limitate, tanto da far pensare che le demolizioni avvennero solamente nella parte superiore, vale a dire al di sopra del cornicione. Il rapporto del 1746 riporta che “quando essa torre [...] per la debolezza delle pareti, le quali di spessore furono solamente di 4 mattoni o di 3 piedi e mezzo (1,06 m), cominciò a sedersi [*sadit'ca*], allora fu necessario essa per un po' dell'altezza demolire”.<sup>410</sup> Stando al documento la torre non fu demolita interamente da Chiaveri ma solamente “per un po' dell'altezza”. Incrociando quest'informazione con il progetto di Chiaveri, che sembra mantenere le strutture della parte inferiore, si può affermare che la torre fu demolita solamente nelle sue sovrastrutture, cioè al di sopra del cornicione, non nella sua base.

Così Chiaveri ebbe la possibilità di riprogettare del tutto la torre solamente al di sopra della sua base, negli ambienti che sarebbero stati destinati all'osservatorio astronomico. In effetti la parte superiore della torre raffigurata nel progetto di Chiaveri è differente sia da quella progettata da Mattarnovy, sia da quella eretta da Härbel e parzialmente raffigurata nel disegno di Marselius. Di base Chiaveri mantenne il volume e la geometria del cilindro di Mattarnovy, benché variato nel suo partito architettonico, per concluderlo, in luogo della terrazza precedentemente prevista, spezzante bruscamente la composizione, con un motivo di sua invenzione che potesse accentuare il movimento ascensionale della torre.

La giustapposizione già creata da Mattarnovy con il susseguirsi, dal basso verso l'alto, di una superficie concava e di una convessa fu dunque ripresa da Chiaveri nel progetto della torre. Del resto quest'ultimo, ancor più del tedesco, crebbe nel solco della tradizione architettonica romana e

<sup>409</sup> LZKP, N.° 45, p. 125.

<sup>410</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 287r-287v.



in particolare, come si vedrà anche nel prosieguito della sua opera, borrominiana.<sup>411</sup> Se da un punto di vista puramente volumetrico Chiaveri riprese la torre cilindrica di Mattarnovy, egli ne riprogettò completamente l'impaginato architettonico. Sebbene non incluso nelle tavole, il prospetto della torre di Chiaveri può essere ricostruito con un buon grado d'affidabilità in base alle piante ed alla sezione (fig. 51). Le aperture furono decisamente ingrandite da Chiaveri ma dimezzate nella loro quantità: quattro finestre si aprivano infatti sui quattro assi principali della torre mentre, sulle diagonali, queste erano intervallate da altrettante nicchie semicircolari. Ai lati delle quattro aperture, incassate in angoli, delle colonne libere su piedistallo strutturavano architettonicamente la parete, sostenendo una trabeazione sulla quale era impostato l'alto cono terminale. Sui quattro angoli della torre erano ricavate altrettante terrazze, non più decorate con i padiglioni in forma di torrette previsti da Mattarnovy ma da semplici balaustrate con statue.

La parte terminale della torre era composta da un'alta struttura lignea che s'elevava con forma conica per un'altezza pari a quella che c'era da terra sino alla trabeazione dell'ambiente cilindrico al terzo piano. Con le sue 21 saghene circa (45 m) superava qualsiasi versione della torre progettata o costruita sino ad allora – quella di Mattarnovy era alta 12 saghene e 4 piedi (26,82 m), mentre la versione di Härbel “fu condotta già di 4 saghene al di sopra”<sup>412</sup> (circa 35,36 m). Al di sopra di uno zoccolo in pietra, posto direttamente sulla trabeazione dell'ordine sottostante, si elevava un elemento piuttosto eterodosso, consistente in un cilindro svasato dalle forme piuttosto allungate concluso da una leggera cornice. Chiudeva la composizione una struttura in forma di spirale, altra impronta borrominiana qui portata su grande scala, divenendo da semplice motivo decorativo a elemento architettonico percorribile, come sembrerebbero indicare le esili ringhiere.

Internamente, tutta la parte superiore della torre era risolta come un unico alto ambiente in cui il complesso sistema di carpenteria lignea per reggere la spirale, lasciata a vista, ne faceva certamente un luogo non di rappresentanza ma completamente dedicato agli astronomi e agli accademici. Nessun sistema di collegamento verticale tra i piani è mostrato nella sezione ma, al contrario, nella planimetria del “3° piano” un sistema di scale con andamento semicircolare sembra essere preposto a salire verso l'alto. Con i suoi quaranta gradini, questa scala avrebbe potuto giungere alla base del tamburo ligneo, 32 piedi francesi (10,4 m) più in alto, con gradini dall'alzata relativamente agevole di 0,8 piedi (0,26 m). Da qui un'altra scala avrebbe potuto portare all'esterno, alla base della spirale, da dove si sarebbe potuti salire verso la sommità. Al centro del pavimento di ogni ambiente della torre, infine, è praticato un oculo circolare di 6 piedi francesi (1,95 m), stando alle quotature, creando così un pozzo verticale attraversante la torre per l'intera sua altezza.

L'analisi architettonica di questo progetto non fa altro che confermare la paternità di Gaetano Chiaveri. L'idea di un'alta torre svettante su due basse ali simmetriche, certamente non estranea al progetto di Mattarnovy ma qui estremamente accentuata, verrà riproposta da Chiaveri in uno fra i primi progetti per la Hofkirche di Dresda nel 1738 (fig. 52);<sup>413</sup> le colonne libere addossate alla muratura, con piedistallo e sezione di trabeazione aggettante, incornicianti un'apertura arcuata, si ritrovano al secondo ordine della torre della stessa chiesa cattolica (fig. 53),<sup>414</sup> nei cui progetti esecutivi del 1752 compaiono in due occasioni altre spirali dall'impronta borrominiana (figg. 54-55).<sup>415</sup> Del resto la spirale fu un tema assai caro a Chiaveri che lo propose, ancor prima che nella Hofkirche, nel progetto per un castello di delizie elaborato negli anni 1736-37 verso la fine del periodo polacco (fig. 56).<sup>416</sup> Nel medesimo progetto una struttura lignea simile per concezione a quella che regge l'alto cono terminale della torre della Kunstkamera sostiene una copertura a bulbo,<sup>417</sup> al di sotto della quale si trova un tamburo conico simile per concezione, ma diverso nelle

<sup>411</sup> Malinovskij 1997, p. 71; Caraffa 2006, pp. 190-207, 246-260.

<sup>412</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 287r.

<sup>413</sup> Caraffa 2006, p. 59, fig. 22 (LDS, M48.IX.B1.1).

<sup>414</sup> Si vedano le immagini storiche della chiesa oppure i disegni esecutivi in Caraffa 2006, pp. 95-96, figg. 44-45 (LDS, M2.I.B1.2 e M2.I.B1.3).

<sup>415</sup> *Ivi*, p. 97, figg. 46-47 (LDS, M2.I.B1.1 e M2.I.B1.4).

<sup>416</sup> *Ivi*, pp. 253, 257, figg. 157, 162 (LDS, 13/133).

<sup>417</sup> *Ivi*, p. 254, fig. 159 (LDS, 13/132).

proporzioni, a quello che nella Kunstkamera sostiene la spirale (fig. 57). Il tamburo conico con superficie concava si rivela un tema molto sfruttato da Chiaveri nella prima parte della sua carriera, in Russia e in Polonia. Lo si ritrova infatti nei progetti per la chiesa della Santissima Trinità a Koròstino, del 1722 (fig. 45),<sup>418</sup> ed ancora nelle stesse tavole del castello di delizie dove, oltre a coprire la cupola dell'atrio, costituiscono l'elemento di raccordo tra la base delle torri angolari e le spirali che ne terminano la composizione (fig. 56), secondo uno schema identico a quello della torre della Kunstkamera. In nessuno di questi casi però, il tamburo conico viene allungato al punto tale da divenire deforme e quasi irriconoscibile come nell'edificio pietroburchese – ma su questo punto si tornerà più avanti. La ringhiera che corre attorno alla guglia in forma di spirale, composta da semplici elementi verticali e da un corrimano decorato da piccole sfere, si ritrova in alcune soluzioni sui balconi dei portali disegnati da Chiaveri nel suo trattato *Ornamenti diversi di porte e finestre*.<sup>419</sup> Da un punto di vista architettonico e stilistico questo progetto per la torre della Kunstkamera si inserisce perfettamente nella produzione di Gaetano Chiaveri.

Di gran lunga più complessa è la valutazione scientifica e astronomica di questo progetto di Chiaveri. Se non per la sua spirale richiamante quella borrominiana di Sant'Ivo alla Sapienza, simbolo del sapere scientifico per quella cultura architettonica romana familiare al nostro, la torre progettata da Chiaveri non reca alcun segno del suo utilizzo ad osservatorio astronomico. Al di là dell'aspetto artistico di questa architettura non vi sono nella torre particolari caratteristiche tecniche che potrebbero essere immediatamente riconducibili alle pratiche osservative dell'epoca.<sup>420</sup> D'altro canto Chiaveri, istruito nelle "belle lettere" e nell'architettura, non poteva che avere un'idea assolutamente vaga della scienza astronomica e delle sue pratiche. Le uniche caratteristiche della torre che, per via indiretta, potrebbero essere messe in relazione con le pratiche astronomiche sono essenzialmente due: è molto alta, circa 45 m, ed è interamente percorsa al suo interno da un lungo pozzo di poco meno di 2 m di diametro della medesima altezza.

Una buona altezza era un requisito fondamentale per ogni osservatorio astronomico. In realtà ciò che serviva, come si è già avuto modo di dire, non era l'altezza in sé ma la possibilità di poter vedere l'orizzonte dall'osservatorio. Molti dei primi siti per le osservazioni furono allestiti dagli astronomi all'interno delle città o nell'immediata periferia: in entrambi i casi gli edifici limitrofi potevano costituire un ostacolo. Per ovviare a questo problema furono escogitate diverse soluzioni dagli astronomi del Sei e del Settecento: Johannes Hevelius, per esempio, predispose nel 1641 un osservatorio sul tetto della sua casa a Danzica (fig. 58); il Royal Observatory di Greenwich, eretto tra il 1675 ed il 1676 fuori Londra, fu invece convenientemente posizionato su di un promontorio (fig. 59); infine a Bologna, quando il Senato della città decise di donare al neonato Istituto delle Scienze una sede, sulle strutture di questo palazzo fu progettata un'imponente torre astronomica (fig. 60) che, terminata nel 1726, è per forma e periodo vicina alla soluzione escogitata per l'osservatorio della Kunstkamera.<sup>421</sup> La geometria del tamburo conico che raccorda la base in pietra della torre con la guglia a spirale, come s'è visto estremamente allungato rispetto agli altri esempi dell'opera di Chiaveri, sembra indicare la necessità di dover raggiungere, in una maniera per la verità piuttosto maldestra, una certa altezza prefissata. In questo senso però, l'altezza di circa 45 m cui arriva dalla torre progettata da Chiaveri non sarebbe giustificabile in base agli edifici circostanti. Pietroburgo era allora una città ancora in via di costruzione e definizione, priva di alti edifici che ostacolassero la vista. La visione dell'orizzonte era garantita anche nel progetto di Mattarnovy e

<sup>418</sup> Caraffa 2006, p. 247, fig. 149 (Albertina, AZ Mappe 82, Umschlag 1, Nr. 1).

<sup>419</sup> G. Chiaveri, *Ornamenti diversi di porte e finestre in prospettiva con piante e modini e profili in num: di 120. Divisi in quattro tomi*, 4 voll., Dati alla stampa da Lorenzo Zucchi regio intagliatore in rame con privilegio di S.M., Dresda 1744.

<sup>420</sup> Per una breve disamina di tali pratiche rimando all'eccellente studio di J.L. Heilbron, *Il sole nella Chiesa. Le grandi chiese come osservatori astronomici*, Compositori, Bologna 2005 (ed. orig. *The Sun in the Church*, Harvard University Press, 2001), in particolare pp. 320-343.

<sup>421</sup> F. Bònoli, *La nascita dei moderni osservatori*, in *Galileo: immagini dell'universo dall'antichità al telescopio*, a cura di P. Galluzzi, Catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 13 marzo – 30 agosto 2009, Giunti, Firenze 2009, pp. 282-286. Ringrazio l'autore per avermi fornito in anteprima il manoscritto di questo saggio.

non sarebbe stato dunque necessario, almeno per motivi di tecnica astronomica, alzare ulteriormente la torre.

Il lungo pozzo ricavato all'interno della torre non ha invece eguali fra gli osservatori astronomici precedenti e pure posteriori a quello della Kunstkamera. La sua funzionalità ai fini delle osservazioni è ignota e, a causa della totale assenza di documenti che possano spiegare questo progetto, non può che essere ipotizzata.

Una prima ipotesi è che il lungo pozzo della Kunstkamera sarebbe potuto servire per l'elevazione degli strumenti necessari alle osservazioni sino in vetta alla torre.<sup>422</sup> Se in qualche modo la scala mostrata nella planimetria del cosiddetto "3° piano" portava verso la spirale, la quale poteva essere percorsa sino in sommità, allora la cima della torre avrebbe potuto essere un luogo preposto per le osservazioni. È chiaro che l'astronomo che si fosse arrampicato sino a quell'altezza ben difficilmente avrebbe potuto portare strumenti, anche di non grandi dimensioni, con sé. In tal modo tutta l'attrezzatura necessaria avrebbe potuto essere elevata all'uopo per poi essere calata una volta terminata l'osservazione. Tuttavia nessun elemento del progetto di Chiaveri indica anche solo la possibilità di installazione di un sistema elevatore, né tanto meno si spiega il motivo per cui il pozzo doveva necessariamente arrivare sino alle cantine, quando gli strumenti astronomici potevano essere tenuti semplicemente nell'ambiente al terzo piano della torre.

Una seconda ipotesi è che la torre di Chiaveri fosse stata pensata per compiere delle osservazioni zenitali per mezzo di un telescopio aereo. I telescopi che, a partire dal cannocchiale galileiano, si diffusero rapidamente in tutta Europa nel primo Seicento erano composti da un oculare e da una lente, concava secondo il modello di Galileo, convessa per il più fortunato modello elaborato da Keplero, entrambi montati agli estremi di un semplice tubo. La distanza tra l'oculare e la lente, detta lunghezza focale, dipendeva dalle lenti stesse. Queste venivano infatti molate conferendo loro curvature sferiche diverse in modo che potessero raggiungere il fuoco con una certa ed esatta lunghezza focale. Un telescopio aereo funzionava in maniera assolutamente identica ad un normale telescopio, con la sola differenza che l'oculare e la lente non erano montate alle estremità di un tubo, bensì posizionate liberamente alla giusta distanza. Se questa distanza era pari alla lunghezza focale della lente ed oculare e lente si trovavano allineati in dirittura con l'astro o con il punto celeste che si voleva osservare, in condizioni di sufficiente oscurità, l'osservazione si sarebbe potuta effettuare anche senza il tubo. L'esigenza di telescopi aerei nacque in seguito al costante e forte allungamento cui i telescopi tradizionali andarono incontro durante il secolo XVII. In un telescopio con lente convessa, infatti, il potere di ingrandimento era direttamente proporzionale alla lunghezza focale. Così nella prima metà del Seicento i migliori telescopi europei si aggiravano tra i 4 e gli 8 m, mentre nella seconda metà del secolo si arrivò presto a tubi di 20 o 30 m. L'utilizzo di strumenti del genere comportava l'erezione di alti pali che li potessero sostenere, i cosiddetti masti, con corde e complessi sistemi di pulegge che ne garantissero la manovrabilità una volta montati.<sup>423</sup>

Il telescopio aereo, rispetto agli strumenti tradizionali, aveva il vantaggio di poter aumentare a dismisura la lunghezza focale senza però perdere in maneggevolezza. L'astronomo non avrebbe infatti avuto bisogno di manovrare un lungo e pesante telescopio ma poteva, spostandosi semplicemente sul terreno, orientare la propria osservazione a piacimento. L'astronomo di origine olandese Christian Huygens elaborò anche un sistema che, per mezzo di un sottile e invisibile filo di seta, poteva mantenere la lente correttamente in asse con l'oculare, seguendo il movimento sul terreno dell'osservatore (fig. 61). Questo tipo di telescopi senza tubo vennero introdotti nella pratica osservativa proprio da Christian Huygens e Gian Domenico Cassini all'*Observatoire* di Parigi, dove una lente di 15 cm veniva montata su un tetto dell'edificio oppure in cima ad una torre a traliccio

<sup>422</sup> Devo quest'indicazione ad Antonio Becchi.

<sup>423</sup> A. Van Helden, *Origine e sviluppo dell'telescopio*, in *Museo di storia della scienza. Catalogo*, a cura di M. Miniati, Giunti, Firenze 1991, pp. 64-71; Heilbron 2001, pp. 320-328.



alta 30-35 m, mentre l'osservatore, dal suolo, identificava l'immagine in un oculare che impugnava (fig. 62).<sup>424</sup>

Nella torre progettata da Chiaveri si sarebbe potuta posizionare la lente sulla sommità della spirale mentre l'astronomo, munito dell'oculare avrebbe osservato dalla cantina. Se opportunamente oscurata – le uniche finestre dalle quali sarebbe entrata luce diretta erano le quattro dell'ambiente del terzo piano – la torre avrebbe potuto così trasformarsi essa stessa in un gigantesco telescopio. In questo modo si potrebbe spiegare anche il rialzo nel pavimento della rotonda centrale, dovuto alla volta della cantina sottostante, quella da cui si sarebbe dovuto osservare. Qui la geometria della volta ribassata fu mutata evidentemente per raggiungere un'altezza maggiore di quella prevista in precedenza. Tale ambiente non era praticabile nel progetto di Mattarnovy ma nella tavola di Chiaveri, grazie a questa modifica, raggiunge, nel centro della stanza, poco più di 9 piedi francesi (2,95 m), un'altezza più che accettabile perché una persona, in piedi, potesse osservare verso l'alto con un oculare.

Tuttavia un telescopio aereo del genere, a differenza di quelli costruiti da Huygens, non poteva essere orientato ma consentiva solamente un'osservazione zenitale. Questo tipo di pratica osservativa non era del tutto sconosciuta presso gli astronomi di allora, tanto che molti osservatori, come nella stessa specola di Bologna, erano provvisti di un piccolo oculo zenitale che poteva all'occorrenza essere aperto. Spesso questo tipo di osservazioni venivano condotte dagli astronomi sdraiati sul pavimento dell'osservatorio. Tuttavia questo tipo di osservazioni zenitali erano piuttosto sporadiche e certo non potevano dare grandi risultati senza essere incrociate con altri tipi di indagini.

Inoltre un tale telescopio aereo esclusivamente zenitale avrebbe avuto una lunghezza focale – che, lo si ricorda, per un semplice cannocchiale è proporzionale al potere d'ingrandimento – di poco inferiore all'altezza della torre stessa, vale a dire circa 45 m. Questa misura sarebbe stata di poco inferiore a quella del più grande telescopio sino ad allora mai costruito, lungo ben 150 piedi (45 m), realizzato da Johannes Hevelius anch'esso "a giorno", cioè senza tubo, e montato nel 1670 sulla spiaggia di Danzica (fig. 63).<sup>425</sup> In questa prospettiva potrebbe essere giustificato lo sforzo, reso evidente nel tamburo conico dalla forma molto allungata, di raggiungere con la torre una certa altezza di poco superiore alla lunghezza del telescopio di Hevelius, in un intento decisamente megalomane ma non del tutto estraneo alla personalità di Pietro il Grande. Tuttavia non è chiaro a cosa potesse servire un telescopio del genere. Considerato che per l'osservazione dei crateri lunari si utilizzavano allora telescopi dalla lunghezza di 8 m circa, si può pensare che con la lunghezza focale della torre della Kunstkamera si volesse osservare, più che il moto apparente degli astri e dei pianeti, la loro stessa intima natura. Una pratica osservativa del genere stupisce, anzitutto perché non in linea con l'attività svolta nei coevi osservatori europei.

È noto come il crescente interesse che, a partire dal XVII secolo, molti stati e sovrani cominciarono a nutrire per l'astronomia, fosse dovuto principalmente ad alcuni risvolti pratici. Questi riguardarono il miglioramento della navigazione e della geodesia, vale a dire lo studio e la misurazione delle rotte marine e del territorio. Per questo tipo di applicazioni era però molto più utile una pratica osservativa affatto diversa da quella dispiegata in questo progetto di Chiaveri. Essa andava condotta con non lunghissimi telescopi, nell'ordine del metro e mezzo, e soprattutto con il massiccio utilizzo di sempre più precisi strumenti di misura degli angoli, quali quadranti, semicerchi e armille equatoriali sui quali venivano montati i cannocchiali, e del tempo, come orologi e cronografi. Alla luce della pratica osservativa europea coeva, questa seconda ipotesi risulta non solo desueta ma pure del tutto inutile in relazione a quelle applicazioni che l'astronomia, se opportunamente finanziata, stava proprio dimostrando di poter raggiungere.

<sup>424</sup> C. Buccolini, *L'observatoire de Parigi dal 1671 al 1700*, in *Storia della scienza*, vol. V: *La rivoluzione scientifica*, a cura di D. Garber, E. Giusti, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, p. 216.

<sup>425</sup> Van Helden 1991, p. 64-71. Si veda anche *Galileo: immagini dell'universo dall'Antichità al telescopio*, a cura di P. Galluzzi, Catalogo della Mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 13 marzo – 30 agosto 2009, Giunti, Firenze 2009, scheda XVIII.3.3, p. 396.

Una terza ipotesi, infine, potrebbe derivare non dall'osservatorio astronomico ma da un'altra funzione a cui la torre fu destinata. Sebbene non vi siano testimonianze documentarie anteriori al 1726, l'idea di organizzare un planetario al centro della rotonda del pian terreno, come nel primo progetto di Mattarnovy (fig. 15), nel corso della costruzione fu abbandonata per essere sostituita dal progetto di un teatro anatomico. Quest'ultimo fu infine realizzato, com'è evidente dalle tavole del catalogo (app. 8, tavv. VI-VII), e la torre di Chiaveri potrebbe aver tenuto in considerazione queste esigenze nella sua progettazione. Il problema di quest'ambiente centrale della torre era la luce: esso non aveva finestre e sarebbe quindi stato molto buio. In questo senso, il pozzo all'intero della torre potrebbe essere spiegato come un sistema per l'illuminazione diretta del tavolo delle dissezioni – sebbene quest'ipotesi non chiarisca il motivo dell'altezza e della forma della parte superiore della torre. Allo stesso modo il rialzo del pavimento, dovuto alla geometria della volta nell'ambiente sottostante, potrebbe essere stato un modo per rialzare il tavolo delle dissezioni, come in effetti fu, ed il buco praticato al centro un sistema per alzare ed abbassare i cadaveri nel teatro.

In assenza di chiari riscontri nessuna di queste tre ipotesi sembra risultare più convincente delle altre. Inoltre esse non si escludono a vicenda ed anzi non è improbabile che la torre fosse stata pensata come un edificio polifunzionale, che a seconda del bisogno si sarebbe potuto allestire di conseguenza: da elevatore a telescopio aereo a teatro anatomico. Anche da un punto di vista astronomico tali spiegazioni, quantomeno le prime due, restano insoddisfacenti. La prima sembra voler trasformare la torre della Kunstkamera in una specie di albero di veliero, in cima al quale l'astronomo potesse essere "issato" e quindi, adeguatamente fornito dei suoi strumenti, potesse compiere le sue osservazioni. La seconda portava il meccanismo e la struttura del telescopio a un livello architettonico, raggiungendo dimensioni mai viste prima; era la torre stessa, l'osservatorio, a farsi telescopio. Queste ipotesi rivelano una certa ingenuità nell'approccio al difficile compito di progettare un osservatorio astronomico, può in effetti sembrare il progetto di un profano o, al massimo, di un amatore. Naturale è quindi chiedersi se dietro Chiaveri, il quale certo non poteva avere le necessarie conoscenze per elaborare il progetto di un osservatorio astronomico, ci sia un'altra mente: qualcuno che possa aver redatto il programma scientifico in base al quale poi progettare di conseguenza l'osservatorio. Prima dell'arrivo a Pietroburgo di Delisle poche erano le personalità competenti in materia astronomica: oltre a Pietro il Grande si poteva contare Jacob Bruce o Andrew Ferquharson.

Pietro il Grande marinaio ed astronomo dilettante doveva ben conoscere, come s'è visto, gli scritti di Huygens, il cui *Kosmotheoros*, il primo libro d'astronomia tradotto in russo, fu scelto per divulgare le teorie copernicane e newtoniane. Tuttavia il *Kosmotheoros* era tutt'altro che un trattato di tecnica astronomica bensì un testo di cosmologia, come si direbbe oggi. La divulgazione del sistema telescopico aereo inventato da Huygens per giungere a grandi lunghezze focali, e quindi ad alti ingrandimenti, venne effettuata in un altro suo libro: *Astroscopia compediaria*, pubblicato a L'Aia nel 1684, posseduto da Pietro il Grande nella propria biblioteca.<sup>426</sup> Inoltre lo zar poteva essere venuto in contatto con questo tipo di telescopio durante la sua visita all'*Académie des sciences* a Parigi nel 1717. A quell'epoca osservazioni di questo tipo erano già state superate ma con telescopi del genere Gian Domenico Cassini compì le osservazioni che gli permisero di pubblicare nel 1679 la più precisa carta della superficie lunare sino ad allora mai eseguita.<sup>427</sup>

In quanto a Jacob Bruce, collaboratore di Pietro il Grande esperto di astronomia, è piuttosto improbabile che egli possa aver fornito indicazioni per la progettazione di un tale osservatorio. Dalla sua corrispondenza si può desumere che egli, a partire dal 1726, fu impegnato nella costruzione di un telescopio a riflessione in base alle indicazioni date da Isaac Newton nei suoi scritti. Nonostante l'impegno Bruce riuscì a costruirne uno solamente nel 1733<sup>428</sup>. Il telescopio a riflessione, inventato proprio da Newton, riusciva, grazie ad un sistema di specchi, ad aumentare il potere d'ingrandimento degli strumenti a fronte di una sensibile diminuzione della lunghezza. Prima

<sup>426</sup> BPI, N.° 1196, p. 129: C. Huygens, *Astroscopia compediaria, libri optici molimini liberata*, Hagae-Comitum 1684.

<sup>427</sup> Buccolini 2002, p. 216.

<sup>428</sup> Boss 1972, pp. 73-77.

di poter essere impiegati correntemente nelle osservazioni, i telescopi a riflessione dovettero passare un lungo periodo di sperimentazione, in particolar modo sui materiali degli specchi, in quanto il calore generato dai raggi di luce sui vetri ne pregiudicava il funzionamento.<sup>429</sup> Appare improbabile che un competente astronomo come Bruce, impegnato nella sperimentazione di un nuovo tipo di telescopio che soppiantasse definitivamente gli scomodi e lunghi tubi allora in uso, proponesse nel medesimo tempo un simile progetto per l'osservatorio della Kunstkamera, smisurato e limitato allo stesso tempo.

Altrettanto improbabile sarebbe pensare che dietro questo progetto di Chiaveri possa esservi Andrew Ferquharson, professore alla Scuola di matematiche e navigazione di Mosca e, a partire dal 1715, all'Accademia navale di Pietroburgo. L'astronomia fu in effetti tra le materie insegnate in queste scuole da Ferquharson e dai suoi assistenti ma essa veniva impartita unicamente nelle applicazioni utili alla navigazione. Lo stesso Ferquharson era un matematico, non un astronomo di professione.<sup>430</sup>

Tuttavia nella prima sede della Scuola di matematiche e navigazione, la torre Suchareva a Mosca, il primo osservatorio per l'insegnamento delle tecniche d'osservazione ai futuri marinai era stato allestito proprio su un'alta torretta svettante al di sopra dell'edificio (fig. 64). In una relazione sui lavori condotti per la zarina Caterina a Koròstino, Chiaveri stesso ricordò di essere stato a Mosca:

nel 1722 a Mosca Sua Maestà l'Imperatrice Caterina Alekséevna ordinò che mi venisse conferito un compenso annuo dalla Cancelleria Imperiale delle Costruzioni e fui inviato a Mosca, poi da Mosca nel villaggio di Koròstino per costruirvi una chiesa in pietra, e in seguito da Koròstino a San Pietroburgo.<sup>431</sup>

Non sappiamo per quale motivo Chiaveri "fu inviato" a Mosca ma possiamo supporre che in questa occasione egli abbia visto la torre Suchareva con il suo osservatorio. L'alta torre con guglia terminale di quest'edificio, sulla quale venivano svolte le osservazioni astronomiche, potrebbe ricordare le forme date da Chiaveri alla torre della Kunstkamera. Il modello della torre Suchareva concorderebbe anche con la prima ipotesi di funzionamento del progetto di Chiaveri, quello di un'alta torre in cima alla quale l'astronomo avrebbe compiuto le osservazioni. In questo senso la torre di Chiaveri risulterebbe essere una reinterpretazione nella chiave del barocco romano, a lui più familiare, dell'osservatorio della torre Suchareva. Del resto quest'ultimo edificio è l'unico osservatorio astronomico che, su basi certe, si può supporre sia stato visto da Chiaveri.

Il progetto del lungo pozzo attraversante l'intera torre della Kunstkamera, qualsiasi fosse stata la sua funzione, comportava però un problema non da poco: imponeva la rimozione del globo di Gottorp non solo dal luogo dove era stata prevista la sua collocazione nel progetto di Mattarnovy ma pure dalla torre in genere. L'idea del planetario andava così abbandonata, forse in favore di un teatro anatomico, e con essa anche la possibilità di utilizzare uno strumento assai utile alle osservazioni. Non a caso, sulla sinistra della sezione per progetto di Chiaveri (fig. 47), fu disegnato proprio il globo di Gottorp nella medesima scala del disegno, in maniera da render conto delle sue reali dimensioni al fine del posizionamento nella torre.

I primi a sollevare la questione del posizionamento del globo di Gottorp all'interno della torre della Kunstkamera furono gli architetti della commissione che, il 30 luglio 1724, decisero come puntellare i due pilastri nei quali si erano aperte le crepe scoperte il giorno precedente. La commissione comprendeva, oltre a Chiaveri, anche Härbel, Trezzini, von Zwieten e concluse che il globo avrebbe dovuto essere calato dall'alto della torre, poiché le porte erano già state fatte e non avrebbero consentito il passaggio di un oggetto così grande.<sup>432</sup> Circa un anno più tardi, il 14 agosto 1725, fra le carte dell'Accademia delle scienze è riportata la testimonianza, in lingua tedesca, di un

<sup>429</sup> Van Helden 1991.

<sup>430</sup> Boss 1972, pp. 78-81.

<sup>431</sup> Malinovskij 1997, p. 71; Caraffa 2005, N.° 3, p. 228.

<sup>432</sup> LZKP, N.° 48, p. 126.



ordine impartito a Chiaveri per “piazzare il grande globo” [*des grosen globi*].<sup>433</sup> Non è noto quale fu il luogo prescelto dall’architetto romano per sistemare l’ingombrante oggetto ma il 21 agosto fu comunicato a Chiaveri di “cambiare la destinazione originale del grande globo in quanto non abbastanza grande”.<sup>434</sup>

La stagione costruttiva del 1725 si dovette chiudere però senza una decisione finale sulla questione della posizione del grande globo ed il tutto fu rinviato all’anno successivo. Quando però al principio della primavera cominciarono i preparativi per la nuova stagione costruttiva un nuovo protagonista s’era prepotentemente inserito nelle vicende della Kunstkamera, l’astronomo Joseph-Nicolas Delisle. Fu questi a imporre una decisione definitiva alla questione del globo di Gottorp.

### 3.5.3. L’osservatorio di Delisle

Joseph-Nicolas nacque nel 1688 a Parigi dal padre Claude Delisle, storico con l’ambizione di scrivere una storia universale, e fu l’ultimo di quattro fratelli, tutti votati alle scienze. Guillaume, il primo dei fratelli, anch’esso iniziato all’astronomia sin da giovane, ebbe nel 1717 una conversazione con Pietro il Grande<sup>435</sup> e divenne nel 1718 primo geografo del Re; Simon-Claude proseguì i lavori storici del padre, mentre Louis, detto Delisle de la Croyère, geografo e viaggiatore di un anno più vecchio di Joseph-Nicolas, seguì il fratello in Russia dove prese parte alla spedizione di Vitus Bering per cercare un collegamento tra la Kamčatka e l’America.<sup>436</sup> Joseph-Nicolas fu messo a studiare già da bambino nel Collège Mazarin e dopo aver iniziato gli studi d’astronomia entrò in contatto con l’ambiente dell’Observatoire. Il 24 marzo del 1714, a ventisei anni, l’Académie lo nominò “élève” di Giacomo Maraldi,<sup>437</sup> sebbene in letteratura sia generalmente riconosciuto allievo di Jacques Cassini, figlio del più noto Gian Domenico, non di Maraldi.<sup>438</sup> Con entrambi – i due oltre a lavorare presso l’Observatoire erano anche cugini – egli cominciò a intrattenere un rapporto epistolare, così come con altri astronomi francesi ed europei. Nel 1718 ottenne una cattedra di matematica al Collège Royale.<sup>439</sup>

Inizialmente a Delisle fu concessa l’opportunità di abitare la torre del Palais de Luxembourg, dove allestì un proprio osservatorio privato. Qui cominciò a effettuare le sue prime osservazioni con strumenti lignei da lui stesso costruiti che tuttavia, a causa troppo alta sensibilità del legno alle variazioni climatiche e atmosferiche, non gli permisero di ottenere dei risultati abbastanza precisi. Alla fine del 1715 egli dovette però abbandonare questa sistemazione, poiché la duchessa di Berry decise di stanziarsi nel Palais de Luxembourg. Sotto la protezione di quest’ultima gli fu concesso di stanziarsi nell’Hôtel de Taranne, dove prese possesso dell’osservatorio del cavaliere di Louville. Qui effettuò altre osservazioni mentre, durante l’assenza di Cassini e Maraldi, ebbe la possibilità di sfruttare pure le strutture dell’Observatoire.<sup>440</sup>

Non è risaputo se nel 1717, come suo fratello Guillaume, ebbe contatti con l’ambasciata russa ma nel 1721 ricevette via lettera un invito ufficiale da parte di Blumentrost, probabilmente consegnato da Schumacher allora in viaggio attraverso l’Europa.<sup>441</sup> Tuttavia l’accordo non fu subito stipulato, tant’è che nel 1724 Delisle si recò in Inghilterra dove prese conoscenza con Edmund

<sup>433</sup> MIAN, vol. I, N.° 265, p. 134. Traduzione del documento dal tedesco di Alessandra Mesumeci.

<sup>434</sup> *Ivi*, vol. I, N.° 275, p. 138. Traduzione del documento dal tedesco di Alessandra Mesumeci.

<sup>435</sup> Schuyler 1884, vol. II, p. 314.

<sup>436</sup> Chabin 2004, pp. 504-505.

<sup>437</sup> M.A. Isnard, *Joseph-Nicolas Delisle, sa biographie et sa collection des cartes géographiques à la bibliothèque nationale*, Imprimerie Nationale, Parigi 1915, p. 7.

<sup>438</sup> Chabin 2004, p. 505.

<sup>439</sup> *Ivi*, p. 505.

<sup>440</sup> Isnard 1915, pp. 6-8.

<sup>441</sup> P.P. Pekarskij, *Istorija Imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge* [Storia dell’Accademia Imperiale delle scienze a Pietroburgo], 2 voll., San Pietroburgo 1870-73, vol. I, p. 127.

Halley ed Isaac Newton e divenne membro della Royal Society.<sup>442</sup> Un contratto fu firmato solamente dopo la morte di Pietro il Grande, l'8 luglio 1725, con l'inviato russo a Parigi Boris Kuràkin.<sup>443</sup>

Il contratto consisteva in dieci punti, nella maggior parte dei quali venivano indicate le condizioni del viaggio, la retribuzione e la rinnovabilità del contratto. Esso aveva la durata di quattro anni e Delisle ottenne di portare con sé il maestro Vignon, esperto nella fabbricazione di strumenti matematici. Il contratto impegnava Delisle a rendere noti all'Accademia delle scienze di Pietroburgo i risultati delle sue ricerche ma lasciava all'astronomo carta bianca nella decisione delle osservazioni da effettuare:

Le soussignez étant en Russie, il leurs sera libre de travailler aux observations astronomiques, dans les tems et lieux de la Russie, qu'il leur plaira choisir, avec l'approbation de la cour, et pourront envoyer leurs observations astronomiques à l'académie de Paris, sans qu'on puisse les empêcher, ni qu'on puisse les retenir ou retarder.<sup>444</sup>

Il contratto era dunque improntato ad una reciproca collaborazione tra le accademie di Pietroburgo e Parigi.

Delisle ricevette la dispensa reale che gli permetteva di recarsi in Russia per quattro anni già il 22 giugno 1725 e, dopo aver firmato il contratto con Kuràkin, si mise in viaggio. Lungo la strada l'astronomo effettuò numerose tappe negli stati germanici presso astronomi tedeschi, osservatori ed altre istituzioni scientifiche, soggiornando anche a Danzica, dove acquistò la corrispondenza di Hevelius e parte dei diari delle osservazioni.<sup>445</sup>

Secondo M.A. Isnard, già dal suo arrivo a Pietroburgo Delisle si stabilì nella Kunstkamera dove visse sino al suo ritorno in Francia nel 1747.<sup>446</sup> In realtà Delisle, come gli altri accademici, fu inizialmente sistemato in alcune case sfitte per poi essere trasferito effettivamente nella Kunstkamera presso l'osservatorio. Il professor Gottlieb S. Bayer, che probabilmente costituì la fonte delle informazioni sulla *kunstkammer* e sulla biblioteca di Pietroburgo pubblicate da Neickelius nella sua *Museographia*,<sup>447</sup> scrisse in proposito:

Mentre questo sontuoso edificio [la Kunstkamera] viene terminato, abitiamo ancora divisi, gli scapoli nella cosiddetta accademia [il palazzo di Šafirov], e gli sposati molto lontani presso l'odierna biblioteca [il palazzo di Kikin]. Io ho ottenuto il palazzo del generale Maschuffs, il sig. de l'Isle abita su un lato e io sull'altro.<sup>448</sup>

In una memoria del 1726 egli stesso prevede di predisporre un appartamento nel sottotetto della Kunstkamera, a conferma del fatto che ancora egli non vi abitava.<sup>449</sup> L'allestimento dell'osservatorio nella torre della Kunstkamera è raccontato in poche righe da Isnard:

Son premiere soin fut de s'occuper de l'établissement de l'Observatoire, qui devait être placé au-dessus du théâtre anatomique dans les bâtiments de l'Académie. Le plan fait par l'architecte italien Gaëtan ne convint pas à Delisle; il en proposa en autre qui fut exécuté quelques années plus tard. Aux instruments d'astronomie apportés de Paris, il obtient en 1727 l'autorisation de joindre quelques-uns de ceux que Pierre I<sup>er</sup> avait fait venir d'Angleterre pour l'Académie de marine, et dont, nous assure-t-il, on ne s'était pas servi faute des personnes

<sup>442</sup> Isnard 1915, pp. 9-10.

<sup>443</sup> Chabin 2004, p. 506 ritiene invece che il contratto sia stato firmato in giugno.

<sup>444</sup> MIAN, vol. I, N.° 252, pp. 125-127.

<sup>445</sup> S. Dumont, *Joseph-Nicolas Delisle's relations with German astronomers and scientists when travelling to and from Russia (1725-26 and 1747)*, in *The message of the angels – astrometry from 1798 to 1998*, a cura di P. Brosce, Thum-Frankfurt 1998.

<sup>446</sup> Isnard 1915, p. 10.

<sup>447</sup> V.P. Leonov, *Libraries in Russia: history of the library of the Academy of sciences from Peter the Great to present*, Saur, München 2005, p. 65.

<sup>448</sup> C.F. Neickel, *Museographia: guida per una giusta idea ed un utila allestimento dei musei*, a cura di M. Pigozzi, E. Giuliani, A. Huber, CLUEB, Bologna 2005, p. 312.

<sup>449</sup> PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, ll. 17-18.

assez exercés dans la pratique de l'astronomie. C'etait, entre autre, un grand sextant d'environ six pieds de rayon et un quart de cercle de trois pieds, fait par Rowley.<sup>450</sup>

A confermare la notizia che a Delisle furono messi a disposizione gli strumenti fatti acquistare da Pietro il Grande è lo stesso astronomo in uno dei suoi scritti: “Feu l'Empereur s'etoit proposé d'orner cet observatoire d'instrumens Astronomiques d'une grandeur & d'une subtilité capable de faire tout ce que n'a peu faire ailleurs faute de pareills secours”.<sup>451</sup>

Con questa strumentazione Delisle cominciò le sue osservazioni che proseguì senza interruzione sino al suo ritorno in Francia. La sua attività scientifica in Russia non si fermò però qui. Inserito fra il personale insegnante dell'Accademia delle scienze ancor prima del suo arrivo a Pietroburgo,<sup>452</sup> egli svolse regolarmente la sua attività di professore e accademico, pubblicando articoli nei *Commentarii* dell'Accademia e diversi suoi lavori. Tra questi fu dato alle stampe un suo discorso tenuto all'assemblea pubblica dell'Accademia il 2 marzo 1728, in cui Delisle si chiede se sia possibile dimostrare “par les seuls faits astronomiques, quel est le vrei systeme du monde” tra quello tolemaico e quello copernicano.<sup>453</sup> Nove anni più tardi fu pubblicato un progetto di misura della terra che, prendendo le mosse da quanto già tentato tra il 1669 ed il 1670 da Jean Picard a Parigi,<sup>454</sup> si proponeva di determinare la misura del grado meridiano e di verificarne la sua variazione sul vasto suolo russo in maniera da chiarire la questione dello schiacciamento dei poli.<sup>455</sup> Inoltre fu autore nel 1728 della parte di astronomia e geografia di uno speciale *Abrégé des mathematiques* per l'istruzione del nuovo zar Pietro II,<sup>456</sup> ancora un bambino quando fu posto sul trono, e di un libro di memorie scientifiche pubblicato nel 1738.<sup>457</sup> Delisle fu infine la personalità cardine attorno alla quale si formò e lavorò il dipartimento di geografia dell'Accademia che promosse per lungo tempo la realizzazione di una carta geografica della Russia rilevata, per la prima volta, con i moderni sistemi geodetici, i quali prendevano come punti di riferimento per la misura del suolo gli astri.<sup>458</sup>

Le discussioni sul progetto dell'osservatorio della Kunstkamera cominciarono già dall'arrivo a Pietroburgo di Delisle, il 5 marzo 1726, per durare sino al 31 maggio dello stesso anno, quando Blumentrost comunicò alla Cancelleria delle costruzioni che l'osservatorio andava condotto seguendo il disegno del francese.<sup>459</sup> Qualsiasi sia stata la funzione della torre progettata da Gaetano Chiaveri, qualsiasi programma scientifico – se un programma scientifico vi fu – ne ispirò le forme, tale struttura era incompatibile con le esigenze delle coeve osservazioni astronomiche. Ciò divenne evidente quando il progetto fu sottoposto all'astronomo: il francese, con un rigore simile a quello “cartesiano” di un suo connazionale architetto, Jean-Baptiste A. Le Blond,<sup>460</sup> criticò aspramente il progetto di Chiaveri, pezzo per pezzo lo smontò e, per mezzo di argomentazioni sia tecniche, sia estetiche che lasciavano ben poco spazio ad eventuali risposte, ne decretò la totale inadeguatezza.

Delisle, come prima cosa, si fece consegnare una copia del progetto di Chiaveri – le planimetrie e la sezione sopra analizzate (figg. 46-47) – appositamente quotate e provviste di scale metriche in

<sup>450</sup> Isnard 1915, p. 12.

<sup>451</sup> J.-N. Delisle, *Discours lû dans l'assemblée publique de l'Academie des Sciences, le 2 mars 1728. Par Mr. De L'Isle, avec la Reponse de Mr. Bernouilli*, De l'Imprimerie de l'Academie des Sciences, San Pietroburgo 1728, p. 16.

<sup>452</sup> MIAN, vol. I, N.° 362, p. 171.

<sup>453</sup> Delisle 1728a.

<sup>454</sup> Buccolini 2002, p. 217.

<sup>455</sup> J.-N. Delisle, *Projet de la mesure de la terre en Russie, lû dans l'Assemblée de l'Academie de Sciences de St. Petersbourg, le 21. Janvier 1737. Par m. de L'Isle, premier professeur d'astronomie*, De l'imprimerie de l'Academie des Sciences, San Pietroburgo 1737.

<sup>456</sup> J.-N. Delisle, *Tome 2. Contenant l'astronomie et la geographie*, in Herman/Delisle 1728.

<sup>457</sup> J.-N. Delisle, *Memoires pour servir a l'histoire & au progres de l'astronomie, de la geographie, & de la physique, recueillis de plusieurs dissertations ... par m. De L'Isle ...*, De l'Imprimerie de l'Academie des Sciences, San Pietroburgo 1738.

<sup>458</sup> Chabin 2004, pp. 509-516.

<sup>459</sup> MIAN, vol. I, N.° 403, pp. 189-190.

<sup>460</sup> Medvedkova 2007, p. 176.



misure francesi. Quindi ipotizzò le modifiche da farsi: inizialmente tracciò delle linee a matita direttamente sul progetto di Chiaveri e poi decise di disegnare egli stesso, tante erano le modifiche necessarie, un suo progetto per l'osservatorio (fig. 65). Infine, per poter spiegare e giustificare meglio le sue scelte, allegò al progetto una memoria intitolata *Projet et proposition pour l'observatoire donné en 1726*, corredata da una nota sulla posizione del globo di Gottorp all'interno della torre.<sup>461</sup>

Dunque gli schizzi eseguiti a matita sulle copie del progetto di Chiaveri, il disegno dell'osservatorio di Delisle e la memoria ad esso allegata fanno parte di un medesimo processo progettuale e, di conseguenza, andranno analizzati assieme. Le parole della memoria possono spiegare gli schizzi a matita e, al contempo, contengono continui rimandi in lettere romane maiuscole al disegno dell'astronomo.

A differenza di Chiaveri, una delle prime preoccupazioni di Delisle fu quella di sistemare il globo di Gottorp, dato che la dotazione di sfere e armille sia celesti, sia terrestri era un requisito fondamentale per qualsiasi tipo di osservatorio. Nella stanza al secondo piano della torre, sulla sezione di Chiaveri, si può in effetti rintracciare il disegno del profilo del globo, sovrastato da una volta ribassata (fig. 66), esattamente come sarà più chiaramente tracciato sul disegno di Delisle (fig. 65). Ecco cosa egli scrive nella sua memoria:

B. est le grande globe placé dans le lieu convenable au milieu de la bibliotheque, et le plus à porté de l'observatoire, sans incommoder les observations.<sup>462</sup>

Con questa lapidaria e pratica spiegazione Delisle decise una volta per tutte la posizione del globo di Gottorp all'interno della Kunstkamera. Tuttavia egli non si limitò a questo ma in una nota apposita, scritta in aggiunta alla memoria, si preoccupò della solidità del pavimento di detta sala che avrebbe dovuto accogliere il pesante globo. Giudicandolo non abbastanza resistente propose di applicare un nuovo tavolato sopra quello già costruito da Chiaveri per rendere il solaio più solido:

Dans la costruction du plancher sur lequel doit poser le grand globe on a mis des pieces de bois paralleles entréelles [sic], qui entrent un peu dans la brique et qui sont soutenues dans leur extremité par des pieces de bois de bout qui posent sur la naissance de la voute; ces pieces de bois paralleles qui sont tout le fondement de ce plancher ne me paroissent point suffisantes pour la solidité que doit avoir ce plancher; cest [sic] pourquoy [sic] on est convenü, quil [sic] falloit mettre sur le plancher tel quil [sic] est à present de nouvelles pieces de bois dans une situation perpendiculaire à celle du fondement; et que ces nouvelles pieces de bois soient assez longues, pour que chacune de leur extremités appuie de deux pieds sur le massif de brique elevé depuis le bas; et assez fortes pour pouvoir faire un espace de second plancher sur le premier, et l'on aura soin de ne faire porter le Globe que sur le pieces de bois de ci second plancher.<sup>463</sup>

Con una stanza interamente dedicata al globo di Gottorp ritornava, sebbene in una posizione e in forme differenti, il vecchio progetto del planetario. La volta ribassata con cui Delisle intendeva coprire la stanza serviva in primo luogo a creare lo spazio sufficiente per ospitare il globo, risolvendo così il problema del progetto di Chiaveri all'interno del quale per il globo non c'era posto. La soluzione di Delisle non fu però immune da difetti: una volta ribassata a quell'altezza, da un punto di vista statico, avrebbe certamente aggiunto peso e nuovi sforzi alla già precaria situazione della torre e, inoltre, da un punto di vista architettonico, avrebbe raggiunto una quota leggermente superiore a quella del precedente solaio ligneo, creando uno spiacevole scarto di altezza tra la torre ed il cornicione del resto dell'edificio. Delisle cercò di evitare quest'inconveniente recuperando questo scarto per mezzo di gradini che mettessero in comunicazione i diversi livelli del pavimento della sala dell'osservatorio "C" e della terrazza "ZZ", che in questo modo poteva rimanere alla stessa altezza del cornicione dell'edificio (fig. 65). È lo stesso Delisle a spiegarci questo ragionamento nella sua memoria:

<sup>461</sup> PFA RAN, *razrjad I*, op. 35, ed. chr. 16, ll. 17-19.

<sup>462</sup> *Ivi*, l. 17r.

<sup>463</sup> *Ivi*, l. 19r.

La nature [hauteur] de cette salle interieure ["C"] sera d'environ 15 pieds [4,875 m], et ses ouvertures ou fenestres auront 10 pieds [3,25 m] au dessus du niveau ZZ de la corniche de toute la maison, on regagnera cette hauteur par des marches F, F, qui etant pratiquées au dessous des deux quarts de cercle P, Q.<sup>464</sup>

Questa soluzione di Delisle non verrà però eseguita durante la costruzione della torre, come si può desumere dalle tavole del catalogo del 1741, dove lo scarto d'altezza tra la cornice della torre e quella del resto dell'edificio è evidente (app. 8, tav. VI).

Tuttavia la volta era stata pensata da Delisle anche per altre ragioni espressamente tecniche, derivanti dalle pratiche osservative e astronomiche. Esse non riguardavano la stanza del globo ma la sala superiore, la prima sala dell'osservatorio vero e proprio:

Cette premiere salle d'observatoire ["C"] doit etre fondée sur une voute, pour avoir son plancher assez solide pour les instrumens particuliers qui doivent servir à verifier la position des deux quarts de cercle P, Q.<sup>465</sup>

Le oscillazioni dei solai lignei, com'erano quelli previsti da Chiaveri nel suo progetto, avrebbero disturbato le osservazioni nel caso in cui i telescopi fossero stati appoggiati sul pavimento. Anche nel caso in cui si sarebbero utilizzati dei quadranti murali, come in effetti Delisle sembra voler fare, tali vibrazioni avrebbero compromesso il regolare funzionamento degli orologi a pendolo, molto importanti per le osservazioni del moto degli astri. Infine un pavimento non troppo solido, soggetto a variazioni e movimenti, non sarebbe stato adatto alla costruzione di una meridiana, altra dotazione fondamentale per un osservatorio astronomico usata per la regolazione del mezzogiorno degli orologi e, per l'appunto, per la verifica del posizionamento dei quadranti murali.

Ancora riguardo alla prima sala dell'osservatorio, quella al terzo piano della torre, le modifiche di Delisle sono visibili pure sulla relativa planimetria di Chiaveri, mentre la sua critica si svolge più nel dettaglio nella memoria:

Autour de la salle inferieure C seront des portiques ouverts E, E soutenus par des colonnes qui avec leurs pieds d'estaux [sic], chapiteaux, architraves, et corniches seront environ 20 pieds pour la distance ZH des deux terrasses ZZ, HH. Ces colonnes un nombre de 8 ou de 16 (si l'on en met deux à côté l'une de l'autre) seront posées en rond sur l'extremité des massifs WW à la distance d'environ 28 pieds [9,1 m] du centre de l'observatoire et elle serviront à soutenir la terrasse superieure HH, dont les portiques EE seront voutez pour la solidité des observations qui se feront sur cette terrasse superieure HH.<sup>466</sup>

Oltre a tornare sulla necessità di costruire volte "pour la solidité des observations", Delisle spiega qui le correzioni apposte sulla planimetria del "3° piano": una linea circolare circondante la parte superiore della torre – "Autour de la salle inferieure C seront des portiques" – ed otto quadrati disposti a distanze regolari lungo questa – i piedistalli della colonna che dovevano sostenere i portici (fig. 67). L'astronomo poi non si accontentò di questo ma abbozzò pure il profilo di una colonna esemplificativa con tutti i suoi elementi – "avec leurs pieds d'estaux [sic], chapiteaux, architraves, et corniches" – in basso a sinistra, sovrapposta alla scala metrica (fig. 68).

Anche le misure delle sale interne furono soggette alla critica di Delisle. L'astronomo segnò le nuove misure sulla planimetria del "2° piano" mentre in origine le quotature si trovavano in quella del "3° piano" – chiaramente le misure di base sarebbero rimaste le stesse ai diversi piani. La terrazza al "3° piano" doveva essere nelle quotature di Chiaveri di 5 piedi francesi (1,625 m) ma il deambulatorio della sala sottostante, ad essa corrispondente, fu corretto da Delisle a 6 piedi (1,95 m). Lo spessore dei pilastri interni del "2° piano" e, di conseguenza, i muri esterni della torre soprastante rimasero in entrambi i casi di 4 piedi (1,3 m). Anche le dimensioni delle due sale interne rimasero sulle tavole immutate: 26 piedi (8,45 m) di diametro nella quotatura di Delisle a confronto degli 11 piedi più 2 di raggio – 11 di pavimento e 2 del buco centrale – secondo Chiaveri.

<sup>464</sup> *Ivi*, l. 17r.

<sup>465</sup> *Ivi*, l. 17r.

<sup>466</sup> PFA RAN, *razrjad I*, op. 35, ed. chr. 16, l. 17v.

Tuttavia nello scrivere la sua nota Delisle dovette maturare un altro parere sulle misure della sala del “3° piano”:

Le diametre interieure de cette salle est determiné d'environ 28 pieds [9,1 m] de France par la distance du massif XY; l'épaisseur de ce massif qui n'est que d'environ 4 pieds [1,3 m], doit être augmenté d'un pied ou d'un pied et demie à l'endroit ou [sic] l'on attachera les deux quarts de cercle, afin que ce quarts de cercle puissent être de 5 à 6 pieds de raion [da 1,625 a 1,95 m].<sup>467</sup>

Per quel che riguardò la prima sala dell'osservatorio le misure rimanevano quelle dell'ambiente sottostante: “Cette tour sera élevée sur les massifs X,Y, et par consequent elle aura le mesme diametre que la salle inferieure scavoir environ 28 pieds (9,1 m) de dedans en dedans”<sup>468</sup>.

La parte lasciata all'architetto, stando alle prescrizioni di Delisle, è infine relegata ad una semplice scelta di elementi formali e decorativi. Essa peraltro si rivela a pieno solamente quando la critica del francese attacca quello che è il segno distintivo del progetto, profondamente romano, di Gaetano Chiaveri, la spirale borrominiana:

L'architecte decorera l'interieure et l'exterieur de cette rotonde de pilastres, comme il le jugera à propos de la maniere qui conviendra au reste du batiment; il la couronnera d'un dome sit le juge à propos, lequel pourra être en plein ceintre en dedans, et sur haussé exterieurement, pour ne point parvitre trop ecrasé d'en bas, surtout, si pour l'ornement il juge à propos de mettre une petite balustrade sur la corniche I. Au dessus de ce dome on pourroit mettre une lanterne couverte par un autre chapiteau rond, au sommet du quel seroit une girouette. Cette lanterne pourroit avoir 6 pieds de diametre et un peu plus de hauteur, sans y comprendre le chapiteau.<sup>469</sup>

Alla guglia in forma di spirale progettata da Chiaveri, Delisle sostituì dunque una più sobria cupola con lanterna. Del resto, con lo schizzo fatto a matita sulla tavola della sezione del progetto di Chiaveri (fig. 69), l'astronomo francese lo aveva già previsto.

Sulla nuova torre della Kunstkamera, pesantemente rimodellata dalle critiche di Delisle già sulle tavole dell'ingenuo progetto di Chiaveri, l'astronomo incorporò nel suo disegno e negli scritti allegati, una serie di specifiche tecniche che rendessero il più funzionale possibile l'osservatorio. Il progetto del francese fu quindi spiegato su due livelli: uno più spiccatamente architettonico, benché derivato da questioni tecniche, spiegato in termini di modifiche alla costruzione e rintracciabile già sulle tavole del vecchio progetto di Chiaveri; l'altro prettamente astronomico, affrontato ed esaurito da Delisle solamente nel suo disegno e nella memoria.

Al di sopra della base della torre Delisle aveva previsto due sale da destinare alle osservazioni, l'una inferiore, contraddistinta dalla lettera “C”, circondata da un porticato su colonne, l'altra superiore, lettera “D”, affacciata su una terrazza posta al di sopra del porticato sottostante. L'osservatorio inferiore fu così definito da Delisle in apertura della sua memoria:

C. est la premiere salle destiné aux observations interieures, [t]elles que sont la meridienne RSTV et deux quarts de cercle P, Q, attachez solidement au mur dans le meridiem pour les observations du nord et du sud &c.<sup>470</sup>

In questo poche righe è riassunta in maniera limpida la parte più importante della spiegazione astronomica del progetto di Delisle. Gli strumenti previsti in questa sala sono di due tipi: una meridiana e due quadranti murali.

La meridiana progettata da Delisle, contraddistinta nel disegno dalle lettere “RSTV”, funzionava nella seguente maniera: la luce del sole a mezzogiorno giungeva da “R” e, attraverso un piccolo buco praticato nella parete in direzione del sud, filtrava nella sala opportunamente oscurata per individuare un punto lungo una linea, la meridiana stessa, che andava da “S” a “V” tramite “T”. Per effetto della diversa inclinazione dei raggi solari nei diversi periodi dell'anno il raggio di sole penetrato nella sala avrebbe toccato il pavimento nel punto più vicino “S” durante il solstizio

<sup>467</sup> *Ivi*, l. 17r.

<sup>468</sup> *Ivi*, l. 18r.

<sup>469</sup> *Ivi*, ll. 18r-18v.

<sup>470</sup> *Ivi*, l. 17r.



d'estate, quando il sole era cioè alto sull'orizzonte, mentre sarebbe arrivato più lontano, verso "V", al solstizio d'inverno, quando il sole era più basso nel cielo. Normalmente le meridiane si trovavano per intero in terra, erano cioè completamente orizzontali, ma qualora i luoghi in cui venivano costruite non fossero sufficientemente grandi per ospitarle per intero lungo il pavimento, allora potevano essere fatte continuare in verticale sul muro, come indica Delisle nel suo progetto. Allo stesso modo fece anche Henry Sully, orologiaio inglese che nel 1727, appena un anno dopo il progetto di Delisle, fu incaricato di progettare una meridiana nella chiesa parigina di Saint-Sulpice (fig. 70). Il progetto di tracciare una meridiana nel transetto nel tempio parigino risaliva però già al 1720, quanto Jean-Baptiste-Joseph Languet de Gergy, curato di Saint-Sulpice, ne ebbe l'idea. Non sappiamo se Delisle conoscesse la situazione in Saint-Sulpice, dove il transetto era troppo corto per accogliere l'intera meridiana, ma il progetto di Sully testimonia di una pratica comune nella costruzione delle meridiane.<sup>471</sup>

La meridiana era una dotazione fondamentale per un osservatorio astronomico, in quanto consentiva la verifica degli altri strumenti con cui si compivano le osservazioni vere e proprie. Ne seppero qualcosa Gian Domenico Cassini e Claude Perrault, che ebbero una *querelle* proprio a causa di una meridiana da costruirsi all'interno dell'Observatoire di Parigi. Quando agli inizi del 1669 Cassini giunse nella capitale francese da Bologna, dove aveva condotto con successo la ristrutturazione della vecchia meridiana di Egnazio Danti in San Petronio, il cantiere dell'osservatorio voluto da Luigi XIV e condotto da Perrault era già in stadio avanzato, la pianta definita e la costruzione condotta sino all'altezza del primo piano. Cassini sostenne comunque che nessun osservatorio degno di questo nome potesse dirsi completo senza una meridiana, non prevista nel progetto di Perrault, e da qui nacque la *querelle* tra i due. Cassini, anche se riuscì ad ottenere la sua meridiana, sebbene in una situazione decisamente più sacrificata rispetto a quella in San Petronio,<sup>472</sup> perse l'occasione di trasformare quello che fu un mero contenitore per gli strumenti e per gli astronomi in "un grande strumento già di per sé", come disse riferendosi alla meridiana bolognese.<sup>473</sup> Nel 1712 fu poi il figlio Jacques, fra i maestri di Delisle, a rifare completamente la meridiana del padre, tutt'oggi in opera nell'Observatoire.<sup>474</sup>

La situazione era estremamente simile a quella incontrata da Delisle nella torre della Kunstkamera, con la differenza che qui l'astronomo ebbe modo di fare modifiche sostanziali al progetto elaborato in precedenza dall'architetto. Non è noto se Delisle fosse stato messo al corrente delle vicende riguardanti la costruzione dell'Observatoire, lui che studiò l'astronomia proprio in questo edificio sotto la direzione, fra gli altri, di Jacques Cassini, figlio di Gian Domenico, ma nel progetto per l'osservatorio della Kunstkamera egli si dimostra cosciente dell'importanza della meridiana nelle pratiche osservative.

Veniamo ora ai due quadranti murali previsti da Delisle nella sala inferiore del suo osservatorio piomboburghese, per i quali era importante l'orientamento lungo il meridiano nord-sud. L'edificio della Kunstkamera aveva un orientamento che, secondo il suo asse prevalente, andava da nord-est a sud-ovest. Come dice lo stesso Delisle, "cette salle ["C"] sera ouverte par 8 fenestres comme de rest du batiment".<sup>475</sup> Di queste otto finestre, le due che guardavano verso i tetti delle ali, ai lati opposti della sala, avrebbero avuto il medesimo orientamento dell'edificio, mentre le due che guardavano il fiume da un lato e la piazza della Strélka dall'altro, poste esattamente al di sopra delle entrate della Kunstkamera, avrebbero avuto un orientamento perpendicolare al primo: da nord-ovest a sud-est. Di conseguenza tra queste due coppie di finestre ve n'era una che avrebbe avuto un andamento nord-sud, quelle che si aprivano al di sopra degli spigoli sporgenti della torre: è sugli stipiti di queste due

<sup>471</sup> Sul caso di Saint-Sulpice e sulle meridiane in generale si veda Heilbron 2001, pp. 286-294.

<sup>472</sup> S. Débarbat, *Le meridiane di Cassini all'Observatoire de Paris*, in "Giornale di Astronomia", N.° 1, marzo 2006, pp. 54-56.

<sup>473</sup> Per la parte astronomica si veda Heilbron 2001, p. 130, per quella architettonica rimando a A. Picon, *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*, Picard Editeur, Paris 1988, pp. 197-223.

<sup>474</sup> Débarbat 2006, pp. 56-58.

<sup>475</sup> PFA RAN, *razrjad I*, op. 35, ed. chr. 16, l. 17v.

finestre che Delisle decise di attaccare i due quadranti murali. La scelta fu dettata dal fatto che il punto di culminazione di ogni stella, quello in cui l'astro si trovava più vicino alla terra e quindi più visibile, si trovava sempre lungo il meridiano nord-sud. Ulteriori aggiustamenti per un perfetto orientamento dei due quadranti murali lungo il meridiano, giacché la Kunstkamera non rispettava alla perfezione l'andamento da sud-ovest a nord-est, si sarebbero effettuate direttamente sulla parete.

Il quarto di cerchio o quadrante murale era uno strumento, per l'appunto, a forma di quarto di cerchio, sul quale si poteva montare un telescopio di non grandi dimensioni, in genere da 1,5 a 2 m di lunghezza focale, che consentiva una misurazione molto precisa degli angoli (fig. 71). Mentre con un semicircolo murale, uno strumento simile ma a forma di semicerchio, si poteva coprire l'intero arco del meridiano da nord a sud, i quadranti murali avevano una rotazione di soli 90°, dall'orizzonte allo zenit, cosicché ne servivano due, uno orientato a sud, l'altro a nord, per coprire l'intero meridiano. Tuttavia tale strumento conseguì una notevole fortuna e, dopo la sua invenzione da parte di Picard nell'estate del 1667, divenne per molto tempo lo strumento prediletto dagli astronomi. Così lo riconosceva ancora nel 1738 l'inglese Robert Smith, autorità in materia di sistemi ottici, che nel suo trattato scrisse: "un grande quadrante (munito di un cannocchiale per osservare) fissato sul piano del meridiano a un muro in pietra da taglio [...] è di gran lunga lo strumento più accurato, pratico e veloce per gli scopi primari dell'astronomia".<sup>476</sup>

L'osservatorio della Kunstkamera non avrebbe potuto prescindere da uno strumento di tale utilità. I due quadranti murali previsti da Delisle avevano "de 5 à 6 pieds de raion" (da 1,625 a 1,95 m) ed erano quindi perfettamente in linea con quelli utilizzati allora in tutti gli altri osservatori d'Europa. Inoltre essi potevano ruotare dalla linea dell'orizzonte sino allo zenit, come sottolineò lo stesso Delisle nella memoria:

Il ne faut pas obmettre que les côtés de cette terrasse supérieure doivent être ouverts de la largeur d'un pied ou plus le long de la meridienne pour pouvoir observer jusqu'au Zenith avec les quarts de cercle P.Q.<sup>477</sup>

La terrazza superiore di cui parla Delisle è quella contrassegnata nel disegno con le lettere "HH" al di sopra della prima sala dell'osservatorio. Questa, è evidente nel disegno, avrebbe in parte ostacolato la visione della volta celeste per chi osservasse con i telescopi montati sui quadranti murali. Così Delisle pensò letteralmente di tagliare il pavimento della terrazza superiore – "les côtés de cette terrasse supérieure" – con due feritoie di un piede francese o più (0,325 m) lungo il meridiano, esattamente sopra i quadranti murali. In tal modo le osservazioni potevano essere compiute, secondo le parole della memoria, "jusqu'au Zenith", nonostante qualche impedimento, se si guarda invece al disegno, sarebbe potuto derivare dalla cornice terminale dell'edificio, denominata "II".

La sala inferiore si completava all'interno con altri accorgimenti di carattere tecnico, non tutti però a scopi osservativi:

Cette salle [...] l'on menagera dans les trumeaux la place des pendules et de deux grands fourneaux comme LI dont les tuyaux MM seront pris dans l'épaisseur du mur et pourront échauffer l'observatoire supérieur D, par le moyen des ventoles N, N.<sup>478</sup>

L'idea di un osservatorio riscaldato, rispetto alle lunghe e fredde notti trascorse all'aperto nello svolgimento delle osservazioni, aveva allettato certamente Delisle – come del resto avrebbe allettato qualsiasi astronomo del tempo. Sebbene assai ingegnoso, questo sistema di riscaldamento escogitato dal francese sarebbe stato per lo più dannoso alle osservazioni, poiché avrebbe alterato gli strumenti a cominciare dai pendoli che dovevano essere inseriti nei muri della stessa stanza, proprio vicino alle due stufe. Inoltre l'aria calda prodotta, salendo verso l'alto, avrebbe

<sup>476</sup> Heilbron 2001, pp. 332-336.

<sup>477</sup> PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 17v.

<sup>478</sup> *Ibidem*.

ulteriormente disturbate le osservazioni – ma questo fenomeno, oggi noto agli astronomi con il nome di “seeing”, allora non era ancora conosciuto.<sup>479</sup>

Attorno a questa sala, discesi i gradini che servivano a recuperare il dislivello generato dalla volta della sala inferiore, si trovava una terrazza la cui forma riprendeva quella della base della torre già disegnata da Mattarnovy:

La terrasse inferieure ZZ (sur la quelle seront posées les 8 ou les 16 pieds d'estaux dont on a parlé cy dessus) aura la figure octogonale du massif WW et cette terrasse sera entournée d'une balustrade qui regnera autour de la corniche de sorte que l'on pourra tourner autour des pieds d'estaux et que cette terrasse inferieure sera plus large que la superieure et sur tout vers le quatres principales regions, scavoir du côté du nord, du sud, de l'est, et de l'ouest. Cette terrasse inferieure ainsi disposée partie couverte et partie decouverte pourra servir aux observations, outre l'agrement quelle aura pour la decoration.<sup>480</sup>

Oltre a questa terrazza ve n'era un'altra superiore, denominata “HH”, “dont les portiques EE seront voutez pour la solidité des observations qui se feront”, e che, come in quella inferiore, anch'essa “sera entournée d'une simple balustrade KK à la hauteur d'appuis”.<sup>481</sup>

I quadranti murali e il sempre più diffuso ricorso ad altri strumenti oltre ai telescopi, quali ad esempio orologi e cronografi, sfere celesti e armille, avevano gradualmente portato il lavoro degli astronomi all'interno degli osservatori, sebbene le prime costruzioni di questo tipo, quelle di Parigi e Greenwich, non si fecero portatrici di questa tendenza. Nonostante questo le osservazioni all'aperto erano ancora largamente praticate dagli astronomi di tutta Europa che, quando queste dovevano essere effettuate all'interno delle città, ricorrevano alle vecchie terrazze. Così anche a Pietroburgo non potevano mancare delle terrazze attorno all'osservatorio della Kunstkamera, ben due su diverse altezze, a differenza del precedente progetto di Chiaveri che ne prevedeva solamente una. Tuttavia esse non avevano ragione di essere estese su tutta la lunghezza dei tetti delle ali dell'edificio, dato che le strutture delle falde erano già state ultimate secondo una variante del progetto di Mattarnovy secondo la quale esse non erano più addossate alla torre.

Piuttosto Delisle intendeva sfruttare l'alto tetto della Kunstkamera per altri scopi:

Comme la terrasse ZZ de l'observatoire inferieure est au niveau de la corniche chez tout la maison sur la quelle est élevé le toit en mansarde G, il sera necessaire de pratiquer dans cette mansarde le logement de l'observateur qui sera de cette maniere de plein pied avec l'observatoire inferieure, ce qui est absolument necessaire pour pouvoir faire commodement toutes les observations qui arrivent à toutes sortes d'heures de jour et de nuit.<sup>482</sup>

La sala superiore dell'osservatorio ricalcava nella sua struttura quella inferiore:

Au milieu de la terrasse superieure sera élevée une tour ronde D pour servir d'observatoire superieure auvert[e] de tous côtez. [...] La hauteur de cette tour depuis la terrasse HH jusqu'au tant de la corniche I sera d'environ 26 pieds [8,45 m]; les croisées ou fenestres, qui doivent descendre jusque dessus la terrasse HH seront au nombre de 8 et auront 20 pieds [6,5 m] de hauteur. Elle[s] seront en plein centre par en haute, et leur largeur sera de 6 à 7 pieds [da 1,95 a 2,275 m]; de sorte qui restera encore [de] 4 à 5 pieds [da 1,3 a 1,625 m] pour les trumeaux, où l'on menagera des niches et places pour les pendules &c.

Tuttavia la maggiore altezza di questo ambiente, con le sue otto alte finestre su tutti i lati, ne faceva un osservatorio dall'architettura più convenzionale per l'epoca. Esso poteva infatti ricordare le forme delle torri poligonali poste agli angoli dell'Observatoire oppure, ancor di più, l'ambiente centrale dell'osservatorio di Greenwich, visitato da Delisle nel 1724 (fig. 72).

Infine, al di sopra della cupola con cui Delisle volle sostituire la guglia in forma di spirale progettata da Chiaveri, chiudeva la composizione una lanterna decorata da una banderuola.

<sup>479</sup> Devo quest'ultima considerazione al professor Fabrizio Bònoli.

<sup>480</sup> PFA RAN, *razrjad I*, op. 35, ed. chr. 16, l. 17v-18r.

<sup>481</sup> *Ivi*, l. 17v.

<sup>482</sup> *Ivi*, l. 18v.



Cette lanterne pourroit avoir 6 pieds [1,95 m] de diametre et un peu plus de hauteur, sans y comprendre le chapiteau, il faudroit pouvoir monter dans cette lanterne soit par endedans, ou par de hors, sit se recondroit quelque observation rare où il fut avantageuse d'etre de 50 pieds [16,25 m] au dessus de la terrasse HH.

Non è chiaro quale sia questo tipo di osservazione rara richiamata da Delisle, per la quale fosse necessario trovarsi 50 piedi al di sopra della terrazza, vale a dire a circa 120 piedi (39 m) da terra. Più che per la possibilità di poter effettuare delle osservazioni in contemporanea a due diverse altezze, dato che queste distanza da un punto di vista astronomico è insignificante, Delisle potrebbe aver voluto richiamare la generica necessità di poter raggiungere un'altezza maggiore rispetto a quella della terrazza superiore.

#### 3.5.4. Roma e Parigi: due culture architettoniche a confronto

Dietro le critiche mosse da Delisle al progetto di Chiaveri v'è qualcosa di più di uno scontro tra due diverse figure professionali, tra un architetto ed un astronomo, vi sono due culture architettoniche che, sui progetti della torre della Kunstkamera, si confrontano e si scontrano. Al di là del fattore tecnico e astronomico, con il quale la spietata critica di Delisle demolisce il progetto dell'impreparato Chiaveri, si possono rintracciare i segni di una questione squisitamente architettonica. L'astronomo francese non si limita infatti a proporre una serie di modifiche utili a rendere più agevoli le osservazioni ma entra pure nel merito dell'architettura che l'osservatorio della Kunstkamera avrebbe dovuto avere. La galleria che al terzo piano copre parzialmente le terrazze, le colonnine composte di piedistallo, capitello, architrave e cornice, poste singolarmente o binate, la geometria della cupola rialzata, la presenza di balaustre, la terminazione con una lanterna sormontata da una banderuola sin'anche ai consigli sui rinforzi da fare nei muri giudicati troppo sottili o sulla soluzione del doppio tavolate per il pavimento della sala del globo: tutti queste sono indicazioni che non derivano da esigenze astronomiche ma si rivelano meramente architettoniche.

Infine Delisle, forte della posizione di destinatario-committente ritagliatasi, propone velatamente – “sit le juge à propos” – la sostituzione della spirale concludente il progetto di Chiaveri con una più sobria cupola con lanterna. La spirale, il richiamo borrominiano di Sant'Ivo alla Sapienza, per Chiaveri non era solo il segno della propria cultura architettonica ma un collaudato simbolo, ripreso dal più familiare fra gli “edifici del sapere” a lui noti, l'università romana. Il caratteristico elemento che corona l'edificio della Sapienza rappresentava per Chiaveri il modello più adatto, oltre che stilisticamente prediletto, come s'è visto, alla costruzione che aveva il compito di progettare: un osservatorio astronomico.

I modelli di Delisle furono però tutt'altri. La precisione e la convinzione con cui il francese entra nel merito di alcune soluzioni architettoniche dell'osservatorio lascia intuire l'esistenza di un modello assai preciso nella sua mente. Il rapporto avanzato dall'Accademia delle scienze nel 1746 contiene un prezioso riferimento per la questione:

Dopo l'arrivo qua del signor professor Delisle, il quale disegnò per la creazione dell'osservatorio, fu ordinato all'architetto [Chiaveri] di costruire esso osservatorio secondo le indicazioni del signor Delisle, il quale richiese per l'esempio di esso la torre del palazzo del Lussemburgo [*Luksburgskie palaty*], nel quale a Parigi fece le osservazioni.<sup>483</sup>

In effetti, come s'è già visto, a Delisle fu concessa nel 1711 la possibilità di allestire un proprio osservatorio privato nel Palais de Luxembourg, precisamente nel padiglione d'entrata, la “torre” nel documento, disegnato da Salomon de Brosse tra il 1611 ed il 1614 per il palazzo parigino.<sup>484</sup> Quello del Palais de Luxembourg fu il primo osservatorio di Delisle ma, a differenza degli altri due ove

<sup>483</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, l. 287v.

<sup>484</sup> R. Coope, *Salomon de Brosse and the development of the classical style in France architecture from 1565 to 1630*, A. Zwemmer ltd., Londra 1972, pp. 110-119.

compi le osservazioni, l'Observatoire in assenza di Cassini e Maraldi e quello precedentemente appartenuto a Monsieur Louville nell'Hôtel de Taranne, fu l'unico ad essere interamente allestito da lui stesso, quindi, si presume, l'unico che rispondesse pienamente alle sue idee. Infatti quando a Pietroburgo ebbe la possibilità di progettare un nuovo osservatorio sulla Kunstkamera egli ne riprese le forme: una sezione del padiglione d'entrata del Palais des Luxembourg non fa che confermare la citazione riportata (fig. 73).

Come l'osservatorio impostato da Delisle nel suo disegno, il padiglione d'entrata del Palais de Luxembourg era composto, al di sopra del fornice d'entrata, da due stanze circolari sovrapposte: l'una al primo piano, affiancata da due lunghe terrazze, e l'altra al secondo piano, coperta da una cupola con lanterna. La stanza al primo piano era scandita all'interno da quattro coppie di colonne libere binate tra le quali si aprivano delle nicchie; è probabile che in tali nicchie Delisle avesse sistemato alcuni strumenti utili durante le osservazioni, come proporrà più tardi per la torre della Kunstkamera. Non sono però solamente le caratteristiche tecniche dell'osservatorio allestito di Delisle nel Palais de Luxembourg ad essere riprese dall'astronomo ma anche l'architettura del padiglione. Particolarmente evidente è la geometria della cupola, emisferica all'intradosso e rialzata all'estradosso, proprio come disegna Delisle nel suo progetto. La spiegazione di questa scelta si trova nella memoria ed è squisitamente architettonica: perché una cupola con estradosso emisferico sarebbe porsa troppo schiacciata se vista dal basso. Infine in entrambi i casi una lanterna conclude la composizione al di sopra della cupola.

L'osservatorio allestito da Delisle nel Palais de Luxembourg costituì per il francese un modello ancora più importante che lo stesso Observatoire di Parigi, dove venivano svolte le osservazioni dei suoi maestri Jacques Cassini e Maraldi e pure di molti altri celebri astronomi del tempo. Infatti, come s'è già avuto modo di discutere, l'osservatorio dell'Académie des sciences non fu molto comodo per compiere le osservazioni, mentre Delisle dovette invece esser stato molto più attento alla funzionalità nella progettazione della sua installazione nel padiglione del Palais de Luxembourg – e altrettanto lo fu nel disegno della torre della Kunstkamera. In questo senso l'osservatorio progettato da Delisle a Pietroburgo e quello da lui allestito nel Palais de Luxembourg furono assai più simili al Royal Greenwich Observatory (fig. 72), che all'Observatoire di Parigi. Una conferma della validità del modello elaborato nel Palais de Luxembourg, Delisle dovette averla nel 1724, quando si recò in Inghilterra dove prese contatto con Edmund Halley e certamente visitò l'osservatorio di Greenwich. Fu probabilmente anche per questo che l'astronomo francese ripropose il modello del suo primo osservatorio per la torre della Kunstkamera.

Inoltre Delisle poteva anche conoscere le vicende legate alla progettazione ed alla costruzione dell'Observatoire, che videro come protagonisti Claude Perrault e Gian Domenico Cassini, sempre un architetto ed un astronomo. La non completa rispondenza dell'Observatoire alle esigenze osservative degli astronomi fu in parte dovuta a queste vicende. Egli poteva benissimo avere avuto dei resoconti dal suo maestro presso l'Académie, Jacques Cassini, figlio di Gian Domenico. Se fu così, certamente questo dette a Delisle un modello di comportamento per affrontare in maniera professionale la questione che gli si presentò a Pietroburgo.

Infine Delisle, proponendo di sostituire la spirale borrominiana di Chiaveri con una cupola con lanterna, non portava solamente a modello quello del padiglione del Palais de Luxembourg ma un'intera cultura architettonica, quella classicista francese. Si dovrebbe infatti tenere conto del repertorio di modelli più schiettamente architettonici a cui Delisle poteva rifarsi nella progettazione del suo nuovo osservatorio, di quali "edifici del sapere" egli poteva conoscere. A cominciare da un'architettura vero e proprio simbolo del sapere, come fu la chiesa della Sorbona di Jacques Lamercier, iniziata nel 1635 – un coevo analogo, fra l'altro, di Sant'Ivo alla Sapienza –, per finire con uno dei molti *collège* parigini, quello voluto dal cardinale Mazzarino e costruito sulla riva della Senna da Louis Le Vau a partire dal 1661, dove Delisle fu educato, una serie di eccellenti architetture si prestavano a fungere da modello per quell'osservatorio che coronasse la Kunstkamera. In tutti questi casi – e questo non appare casuale – una cupola con lanterna costituisce il fulcro della composizione architettonica.

L'esuberante spirale borrominiana e la classicista cupola francese si scontrano e si contendono così a San Pietroburgo nel 1726 il primato di simboli di un'architettura del sapere. Nella neonata Pietroburgo, in conclusione, si ripercuotono ancora nel primo Settecento gli echi di quell'acceso dibattito architettonico esplosivo mezzo secolo prima con i progetti della nuova ala del Louvre: a confronto v'erano le medesime due culture architettoniche: la romana, barocca, e la francese, classicista. Anche nella nuova capitale della Russia sarà quest'ultima a prevalere. A decretarne la vittoria sarà, più che il gusto architettonico locale, il tecnicismo di Delisle. Grazie alla sua posizione di superiorità rispetto a Chiaveri, Delisle riuscì a imporre non solo le modifiche tecniche alla torre ma pure le forme architettoniche da lui predilette.

Nel prosieguo la costruzione verrà condotta seguendo unicamente le indicazioni dell'astronomo, sebbene il direttore dei lavori rimase sino al 1727 sempre Chiaveri. Un confronto con le tavole del catalogo illustrato della Kunstkamera, uscito nel 1741 (app. 8, tav. VI), mostra che, nonostante alcune non trascurabili variazioni, alla base della costruzione della torre rimase il progetto di Delisle. Contrariamente a quanto sinora ritenuto, questi disegni inediti del PFA RAN dimostrano convincentemente che la torre della Kunstkamera fu eseguita secondo il progetto dell'astronomo Joseph-Nicolas Delisle, non sulla base dei disegni predisposti dall'architetto Gaetano Chiaveri.

### 3.5.5. La costruzione dell'osservatorio sotto la direzione di Chiaveri

Mentre si svolgeva il confronto tra Chiaveri e Delisle sul progetto per la torre della Kunstkamera, il primo, nonostante il suo progetto fosse stato messo in discussione, continuava a ricoprire il ruolo di direttore dei lavori. Nel marzo 1726 gran parte dei lavori di rifinitura interni dovettero essere condotti a termine. Infatti, dopo aver scritto in una relazione del 12 marzo che "i lavori di stuccatura sono fatti",<sup>485</sup> il 23 aprile dal Senato fu ordinato a Chiaveri di sgomberare dai materiali di cantiere, "in essa *kunstkammer* [*kunst kamor*] e biblioteca", le stanze "le quali sono costruite completamente a perfezione",<sup>486</sup> in vista del trasporto delle collezioni dal palazzo di Kikin. Appena due giorni dopo, il 25 aprile, Blumentrost inviava alla Cancelleria delle costruzioni un promemoria sul trasferimento degli accademici nel nuovo complesso:

Promemoria

Dall'Accademia delle scienze alla Cancelleria delle costruzioni.

Poiché, secondo l'ordine di Sua Altezza Imperiale, è stato ordinato di trasferire i dipendenti accademici sull'isola Vasil'evskij, nella biblioteca e *kunstkammer* [*kunst-kamera*], nella quale si trovano alcune camere completamente fabbricate, e in esse è stato ordinato di mettere il dottore e professore di chimica Burger, per questo che la cancelleria delle costruzioni si degni di amministrare affinché le suddette camere fabbricate per nessun motivo non occupare. E la cancelleria delle costruzioni a proposito di quanto scritto si degni di fare secondo l'*ukaz* di Sua Altezza Imperiale.

Laurent. Blumentrost.<sup>487</sup>

In conseguenza di questi primi tentativi volti quantomeno a mettere in moto un graduale trasloco delle collezioni e delle principali strutture accademiche nella nuova cittadella sulla Strélka, durante i primi mesi della stagione costruttiva del 1726 continui tentativi per velocizzare la costruzione furono operati. Tuttavia, se nella Kunstkamera i lavori potevano dirsi a buon punto, fatta eccezione ovviamente per la torre, altrettanto non si poteva dire per l'ex palazzo della *carica*, per il quale in aprile Chiaveri fece richiesta di materiali da costruzione e di 110 persone.<sup>488</sup> Da un documento conservato nel Gabinetto imperiale, datato al 5 maggio, risulta che Chiaveri richiedeva per i materiali e la manodopera necessari a portare a termine la costruzione 6.682 rubli – probabilmente per il completamento di entrambe le costruzioni – ma che a disposizione ve n'erano

<sup>485</sup> LZKP, N.° 80, p. 132.

<sup>486</sup> *Ivi*, N.° 82, p. 132.

<sup>487</sup> MILAN, vol. I, N.° 395, p. 185.

<sup>488</sup> LZKP, N.° 84, p. 132.



solamente 416.<sup>489</sup> Questi pochi denari non durarono a lungo e bastarono solamente per pagare la manodopera che allora si trovava sul cantiere: il solo stuccatore Pëtr Lùkov aveva richiesto 300 rubli ma gliene furono dati solamente la metà “a causa della scarsità dei denari della cassa”.<sup>490</sup> In seguito appaltatori e lavoratori protestarono per il mancato pagamento, relativo al solo mese di maggio, di 291 rubli.<sup>491</sup> I fondi erano quindi terminati e una nuova interruzione dei lavori si profilava.

Nel tentativo di risolvere i continui stalli dei lavori, che a causa della scarsità dei fondi procedevano a singhiozzo, scese in campo anche Aleksàndr D. Ménšikov. Questi si limitò però a impartire nuovi ordini severi e perentori alla Cancelleria delle costruzioni ed ai suoi funzionari, senza nemmeno tentare di risolvere il problema alla radice rilasciando nuovi finanziamenti. Così il 14 maggio egli licenziò Il'jà Lutkòvskij e, in qualità di commissario della Cancelleria delle costruzioni sorvegliante “sulla *kunstkammer* [*kunšt kamora*] e la biblioteca e sulla casa della *carica* Praskòv'ja Fëdorovna”, nominò Gavriilo Ivanovič Kozlòv. Contestualmente Ménšikov ordinò di finire la Kunstkamera in un mese e, “per la velocizzazione dei lavori”, di assumere altre cinquanta persone.<sup>492</sup> Ciò nonostante le stesse cinquanta persone, appena due giorni dopo questa risoluzione del governatore di Pietroburgo, reclamavano la loro paga<sup>493</sup> che, ovviamente, non poteva essergli conferita.

Per quasi tutta l'estate non furono svolti importanti lavori di costruzione nella Kunstkamera. I documenti parlano di lavori di falegnameria condotti da una squadra di mastri sotto la direzione di Jean Michel,<sup>494</sup> falegname francese giunto a Pietroburgo tra le file dei mastri al seguito di Le Blond,<sup>495</sup> e della commissione, il 4 luglio, di 662 cardini [*zadvižki*] “per la *kunstkammer* [*kunstkamera*]” al fabbro Ivan Archipov.<sup>496</sup>

A rallentare i lavori non furono però solamente le difficoltà finanziarie. La questione della scelta di un progetto per la torre, tra il vecchio di Chiaveri e quello nuovo proposto da Delisle, non facilitò certo la situazione ma, anche in seguito alla decisione per il secondo, nuovi problemi relativi alle modalità con cui collocare il globo di Gottorp all'interno della torre rinviarono i lavori di costruzione sino alla fine dell'estate. Sebbene non vi sia un atto ufficiale che sancisca la scelta del progetto di Delisle una lettera inviata il 31 maggio 1726 da Blumentrost a Kozlòv conferma, in maniera indiretta, l'avvenuta decisione. Questa lettera è inoltre di capitale importanza per la storia della Kunstkamera perché riporta la destinazione degli ambienti della torre, già ipotizzabile dai documenti grafici precedenti, menzionata pure da Delisle nella sua memoria ma mai registrata prima nei documenti ufficiali della costruzione.

Mio signore Gavriilo Ivanovič [Kozlòv]!

Vostra eccellenza si degnò di parlare con me a proposito della costruzione della biblioteca e della casa del beato ricordo della *carica* Praskòv'ja Fëdorovna (la quale è stata data all'accademia) perché [a voi] si mandassero notizie via lettera. Per questo motivo a vostra eccellenza rapporterò. Nella biblioteca, nel primo ambiente, nella torre, deve esserci il teatro anatomico; al secondo è dove sta il globo; al terzo e al quarto sono le sale per le osservazioni [*observacii*] astronomiche, secondo il disegno del professor astronomo Delisle [*Delil*] a proposito del quale egli con l'architetto Gaetano [*Gaitan*] avrà un accordo. Ancora sono costretto a riportare a vostra eccellenza circa gli armadi, dei quali appaltare non è possibile, poiché essi devono essere secondo un modello, giacché in essi si conterranno *naturalia*, in altri minerali e altre cose. Per questo, secondo me, sarebbe meglio fissare i falegnami e che essi facessero come noi mostreremo. [...]

Laurent. Blumentrost<sup>497</sup>

<sup>489</sup> *Ivi*, N.° 86, p. 133.

<sup>490</sup> *Ivi*, N.° 88, p. 133.

<sup>491</sup> *Ivi*, N.° 95, p. 134.

<sup>492</sup> *Ivi*, N.° 89, p. 133.

<sup>493</sup> *Ivi*, N.° 91, p. 133.

<sup>494</sup> *Ivi*, N.° 96, p. 134; Lipman 1945, p. 16.

<sup>495</sup> Medvedkova 2007, pp. 164-166, 183, 244.

<sup>496</sup> LZKP, N.° 97, p. 134.

<sup>497</sup> MILAN, vol. I, N. 403, pp. 189-190. Karpeev 2000, p. 38, ritiene erroneamente che la lettera sia stata inviata a Kozlov da Ménšikov.

La successione di teatro anatomico, planetario e osservatorio astronomico era quindi, in quel momento, già fissata, così come la decisione di costruire la torre secondo il progetto di Delisle era già stata presa. Tuttavia quel “egli [Delisle] con l’architetto Gaetano avrà un accordo” lascia intuire che le discussioni tra i due non s’erano ancora sopite e che, in sostanza, Chiaveri non fu esonerato in seguito al cambio di progetto ma gli venne semplicemente chiesto di erigere la torre seguendo le indicazioni dell’astronomo. Questa lettera non fu senza conseguenze e, nel dicembre dello stesso anno, anche Johann D. Schumacher confermò la decisione di allestire il teatro anatomico chiedendo la sua esecuzione alla Cancelleria delle costruzioni.<sup>498</sup>

Dopo che il 31 maggio Blumentrost ebbe dato le sue disposizioni per la prosecuzione dei lavori sul cantiere dell’edificio e per l’esecuzione degli armadi si pose immediatamente una questione di non facile soluzione: come innalzare il globo di Gottorp e posizionarlo nella stanza del secondo piano della torre? La questione fu posta il 15 giugno da Kozlòv e fin tanto che rimase senza una risposta convincente non fu possibile proseguire la costruzione della torre giacché, come aveva già rivelato la relazione della commissione di architetti riunita il 30 luglio 1724 per giudicare le crepe apertesi nella torre, il globo non poteva entrare in una stanza già costruita e quindi avrebbe dovuto essere necessariamente calato dall’alto nella torre finché i soffitti di questa non fossero ancora terminati.

Inizialmente sembrò che Chiaveri si rifiutasse di compiere questo delicato lavoro e, di conseguenza, qualche giorno più tardi l’Accademia delle scienze scelse di far dirigere l’operazione a due membri del suo personale: l’architetto Christophor Marselius e il maestro di strumenti astronomici Vignon. Tuttavia dopo una settimana si levarono delle proteste da parte di Blumentrost e dello stesso Chiaveri, il quale diceva che, se la Cancelleria delle costruzioni glielo avesse chiesto, egli sarebbe anche stato disposto a seguire i lavori ma che era invece stato estromesso da quest’affare.<sup>499</sup> A decidere fu Ménšikov, il quale il 23 giugno ordinò che il globo fosse traslocato nella sua nuova destinazione a carico dell’Accademia e, quindi, da parte del suo personale.<sup>500</sup>

In una lettera del giugno 1726 al giudice della Cancelleria delle costruzioni Kozlòv, Blumentrost riassumeva queste vicende e dava le disposizioni finali per l’inizio dei lavori:

Mio signore Gavriilo Ivanovič [Kozlòv]!

Di questo giugno il giorno 15 mi scrisse vostra eccellenza perché a voi si mandino indicazioni di come il globo trasportare e sul posto mettere, e perché si hanno persone non perfettamente allo scopo della spedizione. E io vi diedi attraverso il general-maggiore Senjavin e l’architetto Gaetano [*Gajtan*], il progetto con il disegno per l’elevazione del globo, e supposero che questo lavoro s’incominciasse e il signor Delisle [*Delil’*] per questo guardasse. E io pensai che questo lavoro fosse stato già concepito. Ma attualmente, di questo stesso giugno il giorno 18, ricevetti da voi la lettera nella quale vi degnate di scrivere che l’architetto Gaetano il globo trasportare e mettere non sa. Ma di sua altezza l’alto principe Aleksandr Danilovič Ménšikov si ha l’ordine affinché quel globo prendere e trasportare, ed elevare sulla torre da parte dell’Accademia. E si richiedono informazioni per l’elevazione di quel globo, la quantità di gente e materiali necessari. Si vede che durante questo tempo trascorso mi si accusasse una colpa negligente e non assidua. E io, da questa tutela personale, a vostra eccellenza rapporto, che al trasporto e al posizionamento del ricordato globo è stato ordinato di essere dall’Accademia all’architetto Marselius, e a Vignon presso quello, al posto dell’architetto Gaetano. Di questo modo degnatevi al ricordato lavoro il numero sottoscritto di gente e materiali mandare, e in particolare: cento persone allo scopo del trasporto, venticinque persone di carpentieri per il lavoro delle casse, del ponte e di altre necessarie macchine, mille delle più forti assi, ottanta travi tra cui quindici delle più forti, 15 *pud* [245,7 kg] di ferro, triple e quaduple pulegge con corde, 100 *saghene* [213,4 m] di corda di spessore di 2 e 1,5 *djujm* [50,8 e 38,1 cm], tre barche piatte sulle quali portare le lastre, tre scialuppe.

[Laurent. Blumentrost]<sup>501</sup>

Durante il successivo mese di luglio si predispose il globo per il trasporto e il 4 agosto Blumentrost si rivolgeva ancora a Kozlòv per riferire che il globo si trovava già nella custodia, appositamente

<sup>498</sup> PFA RAN, 121, op. 1, ed. cht. 3, l. 72.

<sup>499</sup> MIAN, vol. I, N.° 407, p. 191-192.

<sup>500</sup> *Ivi*, vol. I, N.° 408, p. 192.

<sup>501</sup> *Ivi*, vol. I, N.° 410, p. 193.

costruita dai falegnami, ma che si era in attesa che la Cancelleria delle costruzioni mandasse gli operai necessari al trasporto.<sup>502</sup>

A partire dal 22 agosto i bollettini dei lavori e delle persone nella Kunstkamera riportano che “sulla torre hanno demolito i pilastri”.<sup>503</sup> Doveva trattarsi dei setti murari della stanza del secondo piano, i quali venivano smontati per potervi far passare il globo nella sua custodia. Infatti il globo di Gottorp fu innalzato e posizionato nella stanza al secondo piano della torre il 25 agosto 1726 ed il giorno seguente fu immediatamente ordinato “di fare la torre, dove è stato sistemato il globo, di costruzione in pietra con i materiali statali al più presto affinché la pioggia non arrechi danni a quel globo”.<sup>504</sup> Dunque la costruzione della torre doveva essere terminata il più velocemente possibile, certamente prima della fine della stagione costruttiva, per evitare i danni causati dalle intemperie e dalla cattiva stagione.

Per liberare il globo dalla cassa lignea che lo aveva protetto durante il trasporto e per ricollocarlo sulla sua base nella nuova sistemazione si dovette aspettare qualche tempo. L’8 novembre 1726 il globo di Gottorp fu probabilmente già sistemato a dovere, poiché Blumentrost inoltrò al Senato un rapporto sullo stato di conservazione della sfera, elencando in sette punti i danni e le lacune allora presenti. Il presidente dell’Accademia si premurò però far sapere che il globo era sotto la sua gestione solamente dal 10 ottobre 1725 e che quindi eventuali danni potevano essere attribuiti al precedente conservatore, Christophor Dehio, attualmente non più al servizio della Russia.<sup>505</sup>

Verso la fine dell’estate, anche in vista del completamento dei lavori nella torre una volta posizionato il globo, il cantiere della Kunstkamera si ripopolò, a differenza dei mesi precedenti, con un gran numero di persone: tra il 22 ed il 29 agosto ne furono documentate 247.<sup>506</sup> Un bollettino di poco precedente, datato 18 agosto, fornisce anche la qualifica professionale dei diversi operai nel cantiere:

Operai a spese dello stato	24
Mastri	2
Operai del sottosuolo	12
Falegnami	10
Ingaggiati	80
Tornitori	2
Capo ufficiale [ <i>Ober officer</i> ]	1
Stuccatori	12
Caporali	3
Muratori	13
Soldati	87
Colonnelli	26 <sup>507</sup>

La maggior parte della manodopera qui elencata era costituita da uomini genericamente “ingaggiati” (80), privi di qualsiasi specifica, e da semplici soldati (87). Su un totale di 272 persone presenti sul cantiere, solamente 75 (27,6 %) avevano una qualifica in qualche modo legata ai lavori di costruzione, mentre le restanti 197 (72,4 %) consistevano di manodopera non specializzata e personale dell’esercito.

Il bollettino della costruzione dal 3 al 10 settembre segnalava nella Kunstkamera lavori di falegnameria a porte, finestre e scale, queste ultime completate anche nella torre, stuccature nella “seconda sala” della torre e lavori di costruzione che, sempre nella torre, comprendevano la demolizione e il recupero di undicimila mattoni e contemporaneamente la posa di altri

<sup>502</sup> MIAN, vol. I, N.° 423, p. 198.

<sup>503</sup> LZKP, N.° 98, p. 134.

<sup>504</sup> Malinovskij 1983, p. 32.

<sup>505</sup> MIAN, vol. I, N.° 443, p. 206; Karpeev 2000, p. 39-40.

<sup>506</sup> LZKP, N.° 100, p. 135.

<sup>507</sup> Ivi, N.° 99, pp. 134-135.



quindicimila.<sup>508</sup> Probabilmente la volta della sala del secondo piano della torre, che secondo il disegno di Delisle si stava allora portando per la copertura del globo di Gottorp, per essere costruita necessitava della demolizione di alcune strutture precedentemente erette da Chiaveri secondo il suo progetto.

Questo continuo costruire e demolire fu la causa di una lunga memoria anonima indirizzata a Ménšikov che lo accusava apertamente di una cattiva gestione della costruzione della Kunstkamera: “della ricordata costruzione [la Kunstkamera] concludere non si può, anche perché l’attuale anno si ricostruisce, l’altro si demolisce”.<sup>509</sup> La memoria giungeva dagli ambienti dell’Accademia delle scienze – non dal pacato Blumentrost ma più probabilmente dal bibliotecario Schumacher – poiché ci si lamentava delle spese che ad essa venivano accollate per la costruzione dei suoi edifici il cui finanziamento, ancora al tempo di Pietro il Grande, era sempre stato garantito dalla Cancelleria. Anche nella vicenda dell’innalzamento del globo Ménšikov, estromettendo Chiaveri e indicando Marselius, aveva costretto l’Accademia a sobbarcarsi non solo il compito di progettare la delicata operazione ma anche quello di finanziarla.

Nella memoria era nominato anche Chiaveri, il quale faceva le spese di tutta questa situazione. Nello scritto l’architetto romano veniva dipinto come timoroso del potere di Ménšikov poiché, dopo aver avuto un compito dalla Cancelleria, “senza un ordine di conferma di vostra altezza principesca [...] costruire non osa”.<sup>510</sup> Quest’aspetto trova conferma in un passo della breve biografia di Chiaveri delineata da Giacomo Carrara nel 1766. “Per la morte accaduta di quel Monarca – scrive Carrara – le cose andarono diversamente, e cangiarono per Gaetano totalmente la faccia; poiché quanto al detto Zar Pietro seppe essere in grazia, altrettanto temette la disgrazia di quelli che mano avere potevano nel governo della Novella Sovrana Cattarina Alexiowna”.<sup>511</sup> Il passo allude certamente a Ménšikov ma non è risaputo a cosa fu dovuto questo timore verso il principe governatore di Pietroburgo. Se Chiaveri avesse o meno già constatato in prima persona il potere “di quelli che mano avere potevano” nel regno di Caterina I, in ogni caso ne fece le spese poco meno di un anno più tardi, quando il 18 agosto 1727 proprio Ménšikov ne ordinò il congedo.

Durante quest’ultimo periodo i pochi lavori per la conclusione della Kunstkamera procedettero, al solito, a rilento. La torre non fu ultimata entro la stagione costruttiva del 1726 e tra il 7 ed il 13 novembre, già in autunno avanzato, per proteggere il globo dalle intemperie fu necessario coprire la parte superiore con lastre metalliche e tappare le finestre con assi di legno.<sup>512</sup> Nel maggio dell’anno successivo, all’apertura della stagione costruttiva, a proposito dei lavori da farsi Chiaveri scriveva: “Presso la Kunstkamera [*kunšt kamora*] ci sono i lavori in pietra della torre in un appartamento, là ugualmente all’interno delle due sale e di una scala ci sono lavori di stuccatura”.<sup>513</sup> Il mese successivo fu necessario ripetere l’ordine di terminare i lavori di muratura nella torre<sup>514</sup> ma, ancora in giugno, i muratori a capo dell’appaltatore Andréj Fedorov li conclusero per 2 rubli e 38 copechi pure con un certo avanzo di materiale.<sup>515</sup> Tuttavia ciò non significò il completamento della torre, bensì solamente quello delle sue opere in muratura. Infatti in agosto Ménšikov ordinò, dato che le pareti della torre erano state ultimate, di cominciare ad erigere la cupola.<sup>516</sup>

L’anno successivo fu dunque la volta dei lavori di carpenteria, a condurli non fu più Chiaveri ma l’architetto Michail G. Zemcòv. Il licenziamento dell’architetto romano, ordinato da Ménšikov il 18 agosto, fu giustificato con la laconica espressione “in quanto non si aveva più necessità di lui”.<sup>517</sup> Effettivamente i lavori nella Kunstkamera erano, a eccezione della torre, quasi

<sup>508</sup> LZKP, N.° 101, p. 135.

<sup>509</sup> MIAN, vol. I, N.° 432, p. 202.

<sup>510</sup> *Ibidem*.

<sup>511</sup> Tassi/Carrara 1969-70, vol. II, pp. 62-63.

<sup>512</sup> LZKP, N.° 105, p. 136; Lipman 1945, p. 17.

<sup>513</sup> *Ivi*, N.° 106, p. 136; Lipman 1945, p. 17.

<sup>514</sup> Malinovskij 2008b, p. 186.

<sup>515</sup> LZKP, NN. 107-109, p. 136.

<sup>516</sup> Malinovskij 2008b, p. 186.

<sup>517</sup> Malinovskij 1983, p. 33; Malinovskij 1997, p. 73; Malinovskij 2008b, p. 186.

completamente terminati e anche quei pochi lavori che rimanevano potevano benissimo essere condotti senza un vero e proprio architetto direttore del cantiere, soprattutto un architetto che, come Chiaveri, aveva uno stipendio annuo di ben 1.500 rubli. Inoltre il 4 maggio del 1727 la morte della zarina Caterina I privò Chiaveri di uno dei suoi storici protettori, della sovrana che gli aveva fornito la prima occasione di un progetto nella chiesa della Santissima Trinità a Koròstino. In conclusione queste furono le concause che portarono all'improvviso licenziamento di Chiaveri.

Il periodo di costruzione della Kunstkamera che va da 1724 al 1727 vide da un lato le vicende del progetto dell'osservatorio nella torre, dall'altro la rifinitura degli ambienti interni del resto dell'edificio. Questi ultimi lavori videro all'opera carpentieri e falegnami assieme a decoratori e stuccatori. I primi furono impegnati nella posa dei pavimenti, nell'esecuzione delle finestre e delle porte ed in altri lavori minori; i secondi nella stesura dell'intonaco e nelle stuccature sulle pareti esterne, inoltre si mise mano anche alla decorazione di alcuni ambienti interni. In questo periodo, dopo che Pietro il Grande sollevò la questione ancora nel 1723, si cominciò anche la progettazione degli armadi per la sistemazione di libri e reperti.

La vicenda più notevole del cantiere tra il 1724 ed il 1727 fu comunque quella riguardante le questioni dei progetti per la torre con il suo osservatorio astronomico. Dopo che Gaetano Chiaveri ebbe proposto un suo progetto, probabilmente già verso la fine del 1724 o all'inizio del 1725, nel marzo del 1726 giunse a Pietroburgo l'astronomo Joseph-Nicolas Delisle il quale, non gradendo il disegno del romano, propose un nuovo progetto, motivandolo con argomentazioni di tecnica astronomica in una memoria allegata al disegno. Tuttavia Delisle diede qui anche una serie di prescrizioni, sotto forma di gentili consigli, dal carattere più spiccatamente architettonico. Le argomentazioni tecniche di Delisle, inconfutabili da parte di Chiaveri, convinsero l'Accademia delle scienze che accettò, in ultima istanza, anche le indicazioni architettoniche dell'astronomo. Così a Chiaveri fu ordinato di costruire la torre della Kunstkamera secondo le indicazioni di Delisle.

Il confronto tra Chiaveri e Delisle rivelò però qualcosa di più di uno scontro tra un architetto ed un astronomo. In esso si riflessero le questioni già poste a metà del secolo XVII a Parigi in occasione della presentazione dei progetti per il completamento del Louvre da parte degli architetti romani. A Pietroburgo, più di settanta anni più tardi, lo stesso scontro ebbe come terreno la torre dell'osservatorio e, come oggetto la sua parte terminale composta, a seconda dei progetti, da una guglia in forma di spirale oppure da una cupola con lanterna.

Una volta che i lavori nelle stanze del pian terreno furono per la maggior parte conclusi, dato che i lavori più costruttivi più impegnativi si condussero solamente nella parte superiore della torre, in questo periodo, come si vedrà nel dettaglio nel capitolo a seguire, furono anche poste le basi per la sistemazione dei primi reperti nella Kunstkamera.

### 3.6. Il completamento della costruzione

La descrizione che Michael T. Florinskij ha dato del periodo che va dalla morte di Pietro il Grande all'ascesa al trono di Caterina II, benché tendendo alla caricatura, rende conto dei repentini rovesciamenti di potere che si susseguirono, nonché della strumentalizzazione cui i vari sovrani succedutisi furono sottoposti da parte di reggenti e favoriti: "in quei trentasette anni la Russia, come fanno osservare sardonici commentatori, ebbe sei autocrati: tre donne, un ragazzino di dodici anni, un infante e un idiota".<sup>518</sup> In effetti anche il periodo che va dall'esonero di Chiaveri nel 1727 sino al completamento della Kunstkamera ed all'incendio del 1747 vide l'avvicendamento di ben quattro sovrani. Sarà bene ripercorrere brevemente le tappe decisive di questi difficili anni della storia russa.

<sup>518</sup> Citato in N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia: dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, 1989 (ed. orig. *A history of Russia*, Oxford University Press, Oxford 1984), p. 246.

Quando Caterina I morì nel maggio del 1727 aveva designato come suo erede il giovane Pietro II, figlio dello *zarevič* Aleksėj e di Carlotta del Wolfenbüttel, e designato come reggente in sua vece il Supremo Consiglio Segreto, organo il cui controllo era nelle mani di Ménšikov, a cui aggiunse le figlie Anna e Elisabetta, zie del nuovo zar. Inizialmente Pietro II, all'epoca dell'incoronazione neppure dodicenne, divenne uno strumento nelle mani di Ménšikov che, in breve tempo, giunse a farlo trasferire nel suo palazzo privato e a farlo fidanzare con una delle sue figlie. Tuttavia la fiducia del giovane zar non fu riposta nel governatore di Pietroburgo, bensì nel principe Ivan Dolgorùkij, membro di una famiglia che contava ben due esponenti all'interno del Consiglio. I Dolgorùkii riuscirono ad arrestare e a far esiliare Ménšikov, che due anni più tardi morì in una remota località della Siberia, e così si sostituirono a lui a corte e nel governo dello Stato. Il copione sembrò ripetersi quando nel 1729 fu annunciato il fidanzamento di Pietro II con una principessa della loro famiglia ma, all'inizio del 1730, neppure quindicenne, lo zar morì improvvisamente di Vaiolo.<sup>519</sup> Durante il regno di Pietro II, dopo l'arresto di Ménšikov, la corte fu riportata a Mosca e ciò non fu senza conseguenze per la Kunstkamera. Il presidente dell'Accademia delle scienze, Lavrentij L. Blumentrost, che tanto si stava impegnando per mandare avanti la costruzione, dovette seguire la corte in qualità di medico personale di Pietro II e la gestione della giovane istituzione rimase nelle mani di Johann D. Schumacher.

Pietro II non nominò alcun successore e con lui si spense pure la linea maschile dei Romanov. Così il trono fu offerto ad Anna, figlia dello zar Ivan V, coregnante per breve tempo con Pietro il Grande, e vedova del duca di Curlandia. La decisione venne accolta all'unanimità dal Supremo Consiglio Segreto ed appoggiata dai più alti dignitari a patto di alcune condizioni: la zarina non avrebbe potuto né risposarsi, né nominare un erede, il Consiglio avrebbe continuato a governare gli affari di stato e la sovrana non avrebbe potuto effettuare nulla di significativo senza il suo consenso. Anna accettò inizialmente le condizioni per sconfessarle poco dopo e, dopo aver abolito il Supremo Consiglio Segreto, ristabilì l'autocrazia zarista. Anna, prima che zarina duchessa di Curlandia, portò da quella terra un folto gruppo di favoriti di estrazione tedesca, dei quali si fidava maggiormente che della nobiltà russa. Ai vertici dello Stato furono messi dunque principalmente tedeschi, come il barone Osterman, presidente del Collegio degli affari stranieri e, per un certo periodo, anche dell'Accademia delle scienze. Ernst Johann Biron, amante di Anna cui furono riservati i massimi onori, divenne il simbolo più disprezzato del nuovo regime straniero. Un nuovo termine modellato sul suo nome, "bironismo" [*bironovščina*], designò il clima di terrore politico e persecuzione poliziesca che il regime impose e che, sebbene non eccezionale per l'epoca, fece molta presa sulla popolazione. Inoltre Anna non scontentò solo i ceti sociali più bassi ma anche la nobiltà e soprattutto la classe degli alti funzionari che prestavano servizio negli organi di istituzione petrina. La zarina infatti, una volta abolito il Consiglio, non restituì il governo dello Stato al Senato ma preferì affidare questi compiti, giacché ella non era incline ad occuparsene, ad un ristrettissimo gabinetto di due o tre membri suoi favoriti.<sup>520</sup>

Nonostante ciò Anna I regnò per ben dieci anni sino alla sua morte, avvenuta nell'autunno del 1740. Dopo i tre anni moscoviti del regno di Pietro II, Anna riportò la corte a Pietroburgo e, quantomeno da un punto di vista architettonico, cercò di proseguire qui l'opera iniziata da Pietro il Grande. Sotto la sua protezione fu istituita nel 1738 la Commissione per la costruzione di San Pietroburgo, un nuovo organo preposto alla pianificazione del rapido sviluppo urbano cui la città andava incontro in quegli anni, al cui vertice stavano alcuni degli architetti formatisi al tempo di Pietro prima come *pensionnaires* in Europa, poi apprendisti presso gli architetti stranieri. Tra questi v'erano Michail Grigòrevič Zemcòv, la cui partecipazione al cantiere della Kunstkamera sarà delineata nelle pagine che seguono, e Pëtr Michailovič Eròpkin.

Anna nominò come erede un bambino di due mesi pronipote di Ivan V, che fu proclamato zar col nome di Ivan VI, ma diede la reggenza del regno a Biron. Tale disposizione non durò a lungo e nel giro di un mese a Biron fu tolta la reggenza per essere messa nelle mani di Anna Leopoldovna,

<sup>519</sup> Riasanovskij 1989, pp. 247-248.

<sup>520</sup> *Ivi*, pp. 248-249.



la madre di Ivan VI. Tuttavia, verso la fine del 1741, un nuovo colpo di mano depose zar e reggente e spazzò via l'intero partito di favoriti tedeschi portati da Anna I. L'azione fu compiuta con l'aiuto dei reggimenti della guardia e sotto la guida della figlia di Pietro il Grande, Elisabetta, che quindi salì al trono come imperatrice.

Durante il regno di Elisabetta I, al trono sino alla morte nel 1761, fu abolito il gabinetto di governo creato da Anna I per ridare al Senato il ruolo assegnatogli nell'apparato statale creato da Pietro il Grande. Nonostante questo anche il regno di Elisabetta non fu immune dallo strapotere dei favoriti, il più importante tra i quali fu ancora una volta l'amante della zarina Aleksėj Razumòvskij. Proprio suo fratello minore Kirill, dopo aver ricevuto un'ottima istruzione all'estero, occupò importanti incarichi statali tra cui quello di presidente dell'Accademia delle scienze.<sup>521</sup> Nel 1746 l'istituzione petrina fu pure riformata con un nuovo statuto, il quale prevedeva di dare un maggiore spazio alle arti, ma l'impatto sulla Kunstkamera petrina di questa nuova era fu praticamente nullo, dato che essa bruciò in parte l'anno successivo. Le alterazioni dovute al restauro di Savva Čevàkinskij e il nuovo statuto dell'Accademia fecero della Kunstkamera dopo il 1747 un'altra storia, che sarà brevemente delineata in chiusura del capitolo.

A poco più di un anno di distanza dall'esonero di Chiaveri nell'agosto del 1727, quando l'edificio non era ancora del tutto terminato, l'esposizione e la biblioteca della Kunstkamera aprirono per la prima volta i battenti. Il 25 novembre 1728 il "Sanktpeterburgskie vedomosti" [*Bollettini pietroburghesi*] riportò la notizia di un memorabile avvenimento avvenuto il giorno prima:

Il giorno di ieri è stata aperta qui l'Imperiale Biblioteca con la *Kunst- e Naturalkammer* [*Kunst i natural' kamera*] poiché essa nelle nuove stanze accademiche è stata trasferita. [...] Dopo di questo essi [i primi visitatori] andarono alla biblioteca osservando essa si degnarono di andare in quegli ambienti, dove i maestri d'incisione e i pittori lavorarono, da là andarono alla cancelleria [dell'Accademia] [...] Dopo di questo si degnarono di stare nella grande ma non ancora terminata di costruire torre a metà di esse stanze, dove si ha il più considerevole Globo di Gottorp, e d'ora in avanti c'è al di sopra di essa torre l'osservatorio [*observatorium*] e al di sotto il teatro anatomico [*anatomičeskoe featrum*]. [...] Successivamente si degnarono di stare nella *Kunst- e Naturalkammer*, quindi anche nei sei particolari ambienti dove si conserva il Gabinetto imperiale.<sup>522</sup>

Già tra la fine del 1725 e l'inizio del 1726 l'Accademia delle scienze cominciò a organizzare il trasporto dei reperti dal palazzo di Kikin alla Kunstkamera dove, a causa dell'assenza di porte e finestre, i preziosi oggetti avrebbero dovuto essere sorvegliati da sentinelle.<sup>523</sup> L'ordine di trasferire gli oggetti della *kunstkammer* e i libri della biblioteca fu dato nel dicembre del 1726. Gli oggetti furono posti in apposite casse e, dato che i due edifici si trovavano ad una notevole distanza tra loro ma entrambi vicini al fiume, il trasloco fu effettuato su slitte durante l'inverno e su barche nel periodo estivo. Per il carico e lo scarico degli oggetti furono ingaggiati dei soldati che se li passarono di mano in mano. Verso l'agosto del 1727 la maggior parte degli oggetti e dei libri doveva trovarsi già nella nuova costruzione, tanto che da questo momento, a causa della preziosità dei materiali, alla Kunstkamera furono assegnate delle sentinelle sino a quando essa "in ordine istituita non sarà".<sup>524</sup>

Sin dall'agosto del 1724 i vertici dell'Accademia cominciarono anche ad adoperarsi per commissionare gli armadi e le scaffalature che avrebbero contenuto reperti e libri. Tuttavia i disegni furono eseguiti solamente nel 1726<sup>525</sup> e a partire da questa data gli armadi cominciarono ad essere commissionati ai falegnami. In quest'ultimo periodo, quando i lavori di finitura delle sale inferiori dovevano essere vicini alla conclusione, si cominciò anche a pensare all'allestimento della Kunstkamera. La scelta fu quella di dividere sin da subito la biblioteca dalla *kunstkammer*

<sup>521</sup> Riasanovskij 1989, pp. 250-251.

<sup>522</sup> Citato in Malinovskij 2008b, p. 187.

<sup>523</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 2, l. 103v.

<sup>524</sup> MIILAN, vol. I, N.° 500, pp. 269-270; Stanjukovič 1953, pp. 53-54.

<sup>525</sup> *Ivi*, vol. I, N.° 86, p. 50; N.° 423, p. 198.

assegnando a ciascuna un'ala distinta dell'edificio – ma di questi argomenti si parlerà più oltre in un paragrafo apposito.

L'apertura della Kunstkamera del 1728 era però parziale. Infatti allora furono allestiti solamente una delle sale voltate del pian terreno e altre sei stanze con il Gabinetto Imperiale, con quegli oggetti cioè che anche dopo lo spostamento della *kunstkammer* nel palazzo di Kikin e poi nella Kunstkamera rimasero di proprietà di Pietro il Grande per unirsi agli altri reperti solamente dopo la sua morte.<sup>526</sup>

Nello stesso numero del “Sanktpeteburgskie vedomosti” era stato pubblicato anche il seguente annuncio:

La Biblioteca allo stesso modo due volte in ogni settimana, e precisamente di martedì e di venerdì, dalle ore 2 alle 4 dopo mezzogiorno è aperta, e ad altri l'ingresso in essa è libero, ma chi la *kunst-* e *naturalkammer* di vedere desidera, circa questo deve in quei giorni al bibliotecario annunciare e per i convenienti tempi lui notizia deve ricevere.<sup>527</sup>

Nonostante l'apertura ufficiale della Kunstkamera nell'autunno del 1728, a poco più di dieci anni dalla posa della prima pietra, i lavori all'interno dell'edificio non erano del tutto terminati. Negli anni seguenti la torre dell'osservatorio, a causa di diversi ripensamenti rispetto al primo progetto da parte di Joseph-Nicolas Delisle, fu un cantiere continuo mentre nelle sale superiori, soprattutto nei ballatoi, si svolsero ancora importanti lavori. Inoltre cominciavano a presentarsi anche i primi segni di degrado, certamente dovuti all'incuria cui l'edificio era stato abbandonato durante il lungo cantiere. Particolarmente gravoso, ad esempio, era il problema delle inondazioni e delle infiltrazioni d'acqua.

### 3.6.1. Il completamento della torre e i lavori di finitura

Dopo aver esonerato Gaetano Chiaveri il 18 agosto 1727, Aleksandr D. Ménsikov ordinò lo stesso mese la costruzione della parte terminale della torre;<sup>528</sup> a differenza del progetto che Delisle aveva imposto all'architetto romano, fu costruita in legno e non in muratura. Dopo il licenziamento di Chiaveri non venne nominato immediatamente un architetto direttore dei lavori ma diverse personalità eseguirono, a seconda delle richieste di Delisle, i progetti esecutivi per l'osservatorio. Fra questi vi fu anche l'architetto Michail Grigòrevič Zemcòv che nel 1731 fu nominato ufficialmente architetto della Kunstkamera.<sup>529</sup>

Già il 9 luglio del 1728 il protocollo della Cancelleria delle costruzioni precisava i lavori assegnati a Zemcòv nella Kunstkamera:

Sulla torre fa un appartamento ligneo con galleria e su di esso la cupola con lanterna e all'interno di esso appartamento da otto facce la scala fino alla sommità della cupola e le cornici di finestre per mezzo di lavori di carpenteria, falegnameria e tornitura.<sup>530</sup>

Anche da documenti<sup>531</sup> posteriori si evince che sino al 1727, cioè sotto la direzione di Chiaveri, la torre della Kunstkamera fu ricostruita sino all'altezza della cornice dell'intero edificio: in pratica si fece solamente l'indispensabile volta della sala del globo. Quando nella stagione costruttiva del 1728 si cominciò a erigere l'osservatorio vero e proprio, come testimonia il protocollo citato, si doveva costruire sia la sala inferiore con la galleria di colonne, sia quella superiore coperta dalla

<sup>526</sup> Stanjukovič 1953, p. 61.

<sup>527</sup> Ivi 1953, p. 58.

<sup>528</sup> Malinovskij 2008b, p. 186.

<sup>529</sup> Karpeev/Safranovskaja 1996, p. 52.

<sup>530</sup> Malinovskij 2008b, p. 186.

<sup>531</sup> MIAN, vol. III, p. 557.

cupola con lanterna; più tutte le finiture e le opere interne tra cui la non facile esecuzione di una scala che giungesse sino alla lanterna.

All'inizio della stagione costruttiva successiva però la situazione non doveva essere di molto progredita, tanto che in aprile la Cancelleria elencò i lavori previsti per l'estate nella Kunstkamera:

Presso la Kunstkamera [*Kunst kamora*] sulla torre in pietra lo spalmare con un lavoro di quadratura si deve appaltare agli appaltatori, la cupola lignea e il pavimento con lavori di carpenteria e falegnameria [e] finito di fare mettere sulla torre e coprire con il ferro, nelle due sale le finestre di vetro fare.<sup>532</sup>

Tramite la consultazione del trattato redatto dagli architetti della Commissione per la costruzione di San Pietroburgo intorno al 1740, Konstantin Malinòvskij ha spiegato l'espressione "lavoro di quadratura" come l'applicazione di uno strato di stuccatura eseguita su di un'ampia superficie senza una speciale lavorazione artistica,<sup>533</sup> vale a dire un'intonacatura. Tale lavoro di quadratura, come comunicò Zemcòv alla Cancelleria, fu appaltato in agosto, mese in cui l'architetto richiese anche che fossero rilasciati i materiali "per la copertura e la dipintura della cupola lignea e della lanterna presso la costruzione della Kunstkamera [*kunst kamora*]"<sup>534</sup>

Il primo novembre 1729 il "Sanktpeterburgskie vedomosti" pubblicò in appendice la notizia che, in occasione della nascita del delfino del re di Francia, Delisle aveva organizzato un'eccezionale illuminazione "sulla guglia [*na spice*] di essa torre" della Kunstkamera.<sup>535</sup> Tuttavia ciò non significò che la torre avesse avuto la sua parte terminale, impropriamente chiamata "guglia" nell'articolo. Al contrario fu forse il sistema di illuminazione di Delisle a far apparire la presenza di una "guglia" al di sopra della torre poiché, nonostante nel 1730 il "lavoro di quadratura" fosse stato terminato,<sup>536</sup> i registri dei lavori previsti riportavano ancora nell'aprile 1732, tra le altre cose, "finire di fare la torre",<sup>537</sup> mentre il 20 luglio 1733 fu annotato che "l'osservatorio alla necessaria perfezione ancora non è arrivato".<sup>538</sup>

Tuttavia nel 1730 le pareti delle due stanze dell'osservatorio furono comunque completate. Una memoria di Delisle datata tra il 1728 ed il 1730, intitolata *Description du plus grand gnomon de l'observatoire supérieure avec un objectif de 32 pieds de foyer*, lo dimostrerebbe. Lo gnomone che Delisle aveva intenzione di costruire nella sala superiore dell'osservatorio, evidentemente già completata o vicina al completamento, sarebbe servito per la determinazione della distanza – angolare – del sole al mezzogiorno. Sebbene l'altezza dell'osservatorio della Kunstkamera avrebbero facilitato l'utilizzo di questo strumento un ostacolo in questo veniva dal fatto che all'epoca la stanza era difficile da oscurare poiché "les fenêtres de cette tour n'étaient pas encore faites".<sup>539</sup> Dunque allora la struttura muraria delle stanze, sino a quella superiore, doveva essere già completata.

Il 27 giugno 1734 fu concluso per 278 rubli con Nicolas Kruskop il contratto per una serie di lavori di falegnameria da eseguirsi nella torre secondo le indicazioni di Zemcòv e di von Boles. Fra lavori più comuni, il contratto, scritto per punti, riportava:

6. sul terzo appartamento dove ci sono i pilastri lignei [fare] il doppio pavimento;
7. su di essi pilastri sotto la galleria circolare dove è necessario[fare] la traversa;
8. vicino all'appartamento ligneo ugualmente lungo la galleria circolare posare la traversa;
- [...]
10. sulla cupola all'incirca sopra il piccolo lanternino sotto la sfera fare otto piccole volute [*kranštejn*] di lavoro d'intaglio;

<sup>532</sup> Malinovskij 2008b, p. 187.

<sup>533</sup> Malinovskij 1983, p. 32.

<sup>534</sup> Malinovskij 2008b, pp. 187-188.

<sup>535</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>536</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>537</sup> LZKP, N.° 114, pp. 137-138.

<sup>538</sup> *Ivi*, N.° 115, p. 138.

<sup>539</sup> PFA RAN, razrjad I, op. 46, ed. chr. 9, l. 1.



11. su di essa cupola nel lanternino circolare fare una piccola galleria, posare il pavimento e mettere la scala a chiocciola [baljasa] con corrimano la quale di larghezza in cerchio è un piede e mezzo [0,45 m].<sup>540</sup>

Stando a quanto riportato sembra che le due sale dell'osservatorio, l'inferiore e la superiore, fossero già state costruite e che mancassero alcune opere accessorie come le travi della galleria di colonne, le volute sul lanternino e la scala interna. Nello stesso anno venne infatti ricordato di fare il pavimento della galleria circolare e di colorare le cornici della nuova costruzione.<sup>541</sup>

Infatti a partire dal 1735 si registrarono nella torre solamente lavori di rifinitura. Il 29 agosto furono pagati 40 rubli a tale Michailo Evdokimovič Taskin per i lavori di stuccatura alle pareti ed ai soffitti della torre, nelle stanze inferiori ma anche “nella parte superiore nella stanza ottagonale”.<sup>542</sup> Tuttavia già l'anno successivo lo stesso Taskin fu pagato altri 204 rubli per le riparazioni eseguite con lavori di stuccatura negli stessi ambienti della torre.<sup>543</sup> Nell'ottobre del 1735 il mercante Wilhelm Halper vendette all'Accademia alcune lastre di quello che, secondo il giudizio degli scultori Conrad Osner e Conrad Han, era “buon marmo italiano” da destinarsi “all'osservatorio ed alla Kunstkamera [Kunstkamora]”,<sup>544</sup> probabilmente per i pavimenti esterni.

Il 29 dicembre furono invece pagati per i lavori eseguiti il falegname Zagorskij, che realizzò i telai a battenti e porte con castello e cardini nella “torre astronomica” [astronomičeskaja bašnja], ed il carpentiere Ivan Cozmin per il rivestimento del tetto dell'osservatorio e per la costruzione di un ripostiglio.<sup>545</sup> Lo stesso ripostiglio, l'anno seguente, fu demolito per essere ricostruito *ex-novo*, sul modello del precedente, a causa del verificarsi di un piccolo incendio [gorenka]. Questo stanzino, costruito al di fuori degli ambienti dell'osservatorio su di uno dei quattro massicci angolari della torre, più che un ripostiglio [čulana], com'è definito nei documenti, era una struttura per le osservazioni, “giacché attraverso [il tetto] il telescopio [zritel'naja truba] che sta sul pilastro è possibile vedere spuntare fuori”.<sup>546</sup> Esso serviva quindi per compiere le osservazioni, probabilmente fu utilizzato da Delisle nel periodo invernale per poter osservare gli astri durante le freddissime notti di Pietroburgo in un piccolo ambiente magari riscaldato. La conferma di quest'ipotesi potrebbe stare proprio nel motivo per cui il “ripostiglio” venne rifatto, cioè un piccolo incendio.

Dopo che il 24 dicembre 1737 furono pagati il finestraio ed il falegname, quest'ultimo per aver costruito la scala circolare dell'osservatorio, per qualche anno non furono registrati lavori nella torre della Kunstkamera che, di conseguenza, poté dirsi conclusa. La situazione dell'osservatorio in questo periodo è registrata nelle tavole del catalogo illustrato della Kunstkamera, pubblicate ancor prima del testo vero e proprio nel 1741.<sup>547</sup> Se dai prospetti dalla sezione non è possibile individuare le strutture progettate da Delisle, la planimetria dell'osservatorio inferiore fornisce invece precise informazioni (fig. 74). Nell'angolo occidentale della torre, appena oltre la galleria di colonne che circonda la stanza, si trova una costruzione quadrangolare che potrebbe essere identificata con lo stanzino utilizzato da Delisle per le osservazioni invernali. All'interno della sala rotonda la regolarità delle otto finestre è interrotta in due punti da altrettanti ispessimenti dei muri, esattamente lungo il meridiano nord-sud. Proprio su questi stupiti, l'uno rivolto a sud, l'altro a nord, sarebbero stati appesi i quadranti murali, mentre la linea tratteggiata sul pavimento poco distante indica invece l'andamento della meridiana dell'osservatorio.

Stando ai documenti i muri dell'osservatorio furono costruiti in legno. Tuttavia sembra piuttosto improbabile che Delisle abbia deciso di appendere i suoi precisi quadranti murali su di un muro

<sup>540</sup> LZKP, N.° 118, p. 138-139.

<sup>541</sup> *Ivi*, N.° 120, p. 139.

<sup>542</sup> *Ivi*, N.° 123, p. 140.

<sup>543</sup> *Ivi*, N.° 138, p. 142.

<sup>544</sup> *Ivi*, N.° 124, p. 140.

<sup>545</sup> *Ivi*, NN. 127-128, p. 140.

<sup>546</sup> *Ivi*, N.° 139, p. 142.

<sup>547</sup> *Palaty Sankt-Peterburgskoj Imperatorskoj Alademii nauk, biblioteki i kunstkamery* [Le stanze dell'Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kunstkammer] = *Gebäude der kaiserlichen Academie der Wissenschaften rebst der Bibliothec und Kunst-Kammer in St. Petersburg, nach ihrem Grundriss, Ausfriss und Derchschnitt vorgestellt*, Tipografia dell'Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1741.

sensibile alle variazioni climatiche e tutt'altro che stabile come poteva essere una parete lignea. Più probabilmente questi massicci furono invece costruiti in muratura, rimanendo il resto dell'osservatorio comunque in legno. In ogni caso questa tavola del catalogo mostra bene che, nonostante qualche modifica nei materiali e nelle strutture, l'idea di fondo dell'osservatorio di Delisle rimase immutata e che la versione realizzata fu assai vicina al progetto redatto dall'astronomo nel 1726.

Nel marzo del 1741, però, la Commissione per la costruzione di Pietroburgo ordinò agli architetti Giuseppe Trezzini, Michail G. Zemcòv e Johann Jacob Schumacher di analizzare l'edificio della Kunstkamera per giudicare

se non fosse idoneo al posto della torre attuale fatta di una grande guglia [*spica*] lignea dalla quale c'è un non piccolo peso ed un pericolo d'incendio fare una guglia in pietra leggera o di ferro oppure un altro ornamento e in questo modo esso è necessario fare e riparare.<sup>548</sup>

Gli architetti consegnarono il rapporto alla Commissione solamente nel novembre di quell'anno, scrivendo che al posto "dell'attuale costruzione lignea o osservatorio [...] si può costruire la cupola con lanterna, come si mostra nel disegno e consiste di otto archi di pietra [...] tra i quali ci saranno otto finestre con balaustra in ferro".<sup>549</sup> Inoltre veniva rilevato pure, dai soli M.G. Zemcòv e J.J. Schumacher, che "nel 1718 la torre astronomica fu più in alto di 4 saghene [8,53 m] e affatto secondo un altro disegno l'attuale è stata costruita".<sup>550</sup>

Le questioni sollevate dalla Commissione per la costruzione di Pietroburgo sulle inadeguatezza dell'osservatorio ligneo della Kunstkamera non trovarono immediata soluzione e, cinque anni più tardi, furono poste nuovamente dalla Cancelleria dell'Accademia delle scienze al Senato nel già citato rapporto del 19 aprile 1746. Nella parte intitolata "A proposito dell'osservatorio in particolare", dopo aver brevemente delineato le vicende legate ai progetti di Chiaveri e Delisle, venivano riassunti i fatti posteriori:

Ma al tempo di quella nascente costruzione [l'osservatorio] egli [Delisle] abolì alcuni dei propri pensieri, e ordinò di fare ancora gli appartamenti lignei con tale stessa cupola, e per il passaggio più sopra una scala lignea, la quale tutta esterna l'aspetto della torre rovinò. Più avanti alcuni anni dopo lo stesso ordinò di fare verso nord i gabinetti lignei, e nell'osservatorio inferiore, nel quale prima fu assai caldo [*komelek*], parlare di una nuova invenzione, e poiché essa necessaria attività non fece posto alla caldaia costruire una semplice stufa in mattoni.

Quando in tal modo tutto secondo il lavoro e la richiesta del signor Delisle fu corretto, ed egli già dopo molti anni le proprie osservazioni astronomiche nelle descritte diverse parti della torre compì, allora diede egli nell'anno 1738 di febbraio il giorno 23 la relazione alla Cancelleria dell'Accademia delle scienze per levare i pilastri della galleria, levare le superfici di marmo, e costruire ancora alcuni gabinetti lignei con la facciata. Nell'anno 1739 di settembre il giorno 16 diede egli la seconda relazione con tale sola diversità che essi gabinetti fare in pietra secondo il disegno N.° 10.

Secondo la quale sua relazione dalla Cancelleria dell'Accademia delle scienze nell'anno 1741 di marzo il giorno 12 alla Cancelleria delle costruzioni è stato mandato un promemoria ed è stato comandato, che agli architetti sia chiesto di guardare la torre e a vista giudicare se può la fondamenta tale peso portare, e se non si guastasse per questo l'aspetto esterno di questa costruzione. In tal modo la citata Cancelleria della costruzioni, di marzo il giorno 19 di quello stesso anno mandò i signori architetti Trezzini, Zemcòv e Schumacher i quali tutto hanno guardato e visto [e] diedero alla Commissione delle Costruzioni l'allegato sotto la lettera A. rapporto, al quale nessuna risoluzione seguì, e per ciò a proposito di ciò l'Accademia non sa; ma parzialmente per questo che attraverso quello il pericolo d'incendio sarebbe non completamente pessimo, e potrebbe essere anche per questo che la Commissione delle Costruzioni è stata dell'intenzione di spostare in un altro posto l'osservatorio [...]. E così perché la Kunstkamera sia priva di pericolo da altri eventi di fuoco, allora un miglior modo non c'è come il progetto della Commissione delle costruzioni, il quale senza dubbi è il migliore di tutti nell'azione accaduta. Tra questo signor professor Delisle non facilmente mostrare i modi di come sino a quel tempo senza un'alta torre i lavori astronomici possono continuare. Poiché a lui per questo è necessaria in seguito solamente una casa, la quale abbia un orizzonte libero, e tale casa qui si può facilmente trovare oppure per una piccola somma si può costruire.

<sup>548</sup> Malinovskij 2008b, pp. 188-189.

<sup>549</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>550</sup> *Ivi*, p. 188.

Se l'Esposizione degli strumenti e di meccanica spostare all'artiglieria, dove essa con grande utilità può stare, oppure nella casa del fu conte Golòvin, quella Cancelleria e tutto quanto ad essa appartiene al posto di quella Esposizione nelle stanze Accademiche si può spostare, e in questo modo i lavori senza ostacolo possono proseguire, e inoltre d'ora in avanti nessun pericolo d'incendio già non ci sarà.<sup>551</sup>

Come rivela questo prezioso rapporto, la Commissione per la costruzione di Pietroburgo si mosse dietro un'esplicita richiesta della Cancelleria delle costruzioni, la quale aveva ricevuto la relazione sulle modifiche da apportare alla torre progettate da Delisle, tra il 1738 ed il 1739. Nel marzo del 1741 agli architetti fu quindi chiesto di valutare la fattibilità di questi progetti dell'astronomo. La Commissione elaborò un proprio progetto, evidentemente rifiutando le modifiche proposte da Delisle, che, come riportato più sopra, consisteva nella costruzione di una cupola con lanterna sostenuta da otto archi: in sostanza la ricostruzione in muratura delle strutture lignee esistenti. Tuttavia la Commissione, sebbene giudicasse le fondazioni idonee a supportare questa costruzione, consigliò di spostare l'osservatorio astronomico in altro luogo.

Lo scopo di questo rapporto, lo si ricorderà, era quello di far porre l'attenzione sul rischio di incendi che le strutture lignee dell'osservatorio potevano riservare, soprattutto dopo l'incendio che s'era sviluppato circa un mese prima. In questa prospettiva la ricostruzione della torre in muratura secondo il progetto della Commissione diveniva imperativa e nel rapporto furono quindi delineate le soluzioni alternative per sistemare persone e cose sgomberate: l'osservatorio di Delisle, il quale si accontentò di avere semplicemente una casa con l'orizzonte libero, e l'esposizione degli strumenti meccanici, che quindi doveva trovarsi nelle stanze dell'osservatorio assieme con gli strumenti astronomici.

L'attuazione di queste misure non giunse però tempestiva a porre in sicurezza la torre della Kunstkamera che, il 5 dicembre 1747, bruciò completamente assieme alle coperture ed ai piani superiori delle ali. Contemporaneamente alla costruzione delle parte terminale della torre per l'osservatorio di Delisle, nel resto dell'edificio, nonostante la sua apertura al pubblico, ulteriori lavori di finitura furono necessari prima di poter sistemare per intero le collezioni.

Nel 1731 si lavorò al completamento delle due sale con i ballatoi al primo piano dell'edificio. Il 6 aprile fu ricordato che, per disporre "le curiosità che ancora nelle casse giacciono", a distanza di quasi quattro anni dal trasloco, sarebbe stato necessario costruire "le gallerie secondo i disegni del signor architetto Zemcòv".<sup>552</sup> Proprio per questo il 19 giugno furono ordinate per entrambe le sale "delle colonne architettoniche con base e capitelli con cornice".<sup>553</sup> Queste sale, le più grandi della Kunstkamera, erano giudicate in un promemoria della Cancelleria delle costruzioni datato 23 dicembre 1731 come inutilizzabili: "all'ordine dell'Accademia delle scienze non sono messe a disposizione".<sup>554</sup> Tutto ciò conferma l'ipotesi che al momento dell'apertura ufficiale nel 1728 le stanze allestite furono solamente quelle al pian terreno della Kunstkamera, mentre i piani superiori non erano ancora terminati nelle loro finiture interne.

Sempre in queste due sale il 19 giugno 1731 fu già necessario ristrutturarne i pavimenti. Il 29 dicembre 1735 fu pagato il carpentiere Ivan Cozmin, che aveva lavorato anche nell'osservatorio, perché "nella sala superiore della *kunstkammer* [*kunstkamera*] [...] e ugualmente [...] nella sala di fronte della biblioteca" egli eseguì la ribattitura dei pavimenti.<sup>555</sup> Nel 1738, precisamente il 13 ottobre, furono invece rilasciati i denari per pagare le maestranze che avevano eseguito "la tinteggiatura sopra la biblioteca nella grande sala nella galleria superiore dei pilastri a somiglianza del marmo e dei pannelli [...] intagliati". Con questi lavori furono concluse le due sale superiori, una delle quali, quella della biblioteca, fu raffigurata in prospettiva anche nel catalogo illustrato uscito nel 1741 (app. 8, tav. XII).

<sup>551</sup> PFARAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, ll. 287v-289r.

<sup>552</sup> LZKP, N.° 111, p. 137.

<sup>553</sup> *Ivi*, N.° 112, p. 137.

<sup>554</sup> *Ivi*, N.° 113, p. 137. Lipman 1945, pp. 17-18.

<sup>555</sup> LZKP, N.° 128, p. 140.



Anche negli ambienti inferiori della torre, nel teatro anatomico e nel planetario, si proseguì all'esecuzione delle rifiniture mentre cominciarono a rendersi necessari i primi interventi manutentivi. La prima testimonianza della volontà di costruire il teatro anatomico risale ad una lettera di Schumacher:

J'ai mandé à la Chancellerie des batimens de vouloir finir le Theatre Anatomique parce que S. Maj. Emp. a ordonné d'y faire cet hiver de une Section publique. Se la dite Chanc. s'adrepera à vous pour scavoir de quelle maniere il voit etre construit et fini.<sup>556</sup>

Il registro dei lavori necessari del 1734 elencava, tra le altre cose, che nella torre “sopra esso teatro nelle volte al di sopra delle finestrelle fare le volte lignee, giacché non si dovrebbe vedere il pavimento al di sotto del globo”.<sup>557</sup> Si trattava della cupola del teatro anatomico che, come veniva riportato già nel progetto di Chiaveri (fig. 47), non era piena ma costituita da un sottile strato di muratura che coprisse le travi, altrimenti a vista, del solaio soprastante. A distanza di dieci anni tale cupola non era ancora stata costruita e allora se ne ordinava l'esecuzione, non più in muratura ma in legno. L'anno seguente la cupola dovette essere completata, poiché il 29 agosto fu pagato Machajlo E. Taskin per il “lavoro di stuccatura delle pareti e dei soffitti [...] anche negli appartamenti inferiori in quella stessa torre dove si ha l'osservatorio”.<sup>558</sup> Lo stesso Taskin ricevette un pagamento anche nel 1726 per la “riparazione con lavori di stuccatura”<sup>559</sup> nelle sale del teatro anatomico e in quella del planetario.

Gli altri lavori che si dovevano ancora eseguire per portare la costruzione a compimento sono già elencati nei registri dell'aprile 1732: “riparare il tetto, pitturare il soffitto, restaurare le stufe ed i tubi, [...] battere il suolo lungo la riva”.<sup>560</sup> Zemečov, circa due anni più tardi, il 28 agosto 1734, fu finalmente incaricato di provvedere all'organizzazione di questi stessi lavori: “la riparazione di entrambi i tetti delle stanze accademiche, pure dei tubi e a proposito del terrapieno del pavimento di terra”.<sup>561</sup>

A partire dal 1736 furono stanziati ingenti somme – 250 rubli il 25 maggio e 135 il 21 luglio – per la tinteggiatura dei tetti sia lignei, sia di ferro e della cupola della torre.<sup>562</sup> Tuttavia qualche anno più tardi il cattivo stato di conservazione del tetto, che si doveva riparare ancora nel 1732, peggiorò ulteriormente e, nonostante le tinteggiature eseguite, cominciarono a farsi necessari importanti interventi di restauro. Il 12 settembre 1743 si rilevava che “i tetti [...] si deve rifare nuovamente [e] coprire con fogli di ferro oppure di lastre di piombo”, mentre il 30 dello stesso mese un promemoria firmato da von Boles, Conrad Osner, Georg “Gsell” [Gezel] e un certo Dmitriev, poneva al corrente la Cancelleria delle costruzioni del cattivo stato di conservazione del tetto.<sup>563</sup> Immediatamente fu incaricato di analizzare la situazione il maestro svedese di tetti Konstantin Henikrei e l'11 ottobre i lavori di ristrutturazione furono assegnati.<sup>564</sup> Nell'aprile dell'anno seguente ci si lamentò del fatto che “il tetto coperto lo scorso inverno si deve ancora ricoprire poiché [...] attualmente c'è un grande pericolo [di acqua]. Su tutti i lati si deve per la sicurezza nuovamente ricoprire”.<sup>565</sup> Il lavoro fu dunque eseguito da Henikrei ma non fu sufficiente ad arrestare il degrado delle strutture, tant'è che il 23 luglio del 1745 egli fu nuovamente chiamato perché, con il maestro Šestakov, predisponesse un preventivo sugli interventi più necessari. Due mesi più tardi un bollettino della Cancelleria scriveva però laconicamente: “il restauro egualmente non si esegue”.<sup>566</sup>

<sup>556</sup> PFA RAN, 121, op. 1, ed. chr. 3, l. 72.

<sup>557</sup> LZKP, N.° 120, p. 139.

<sup>558</sup> *Ivi*, N.° 123, p. 140.

<sup>559</sup> *Ivi*, N.° 138, p. 142.

<sup>560</sup> *Ivi*, N.° 114, pp. 137-138.

<sup>561</sup> *Ivi*, N.° 119, p. 139.

<sup>562</sup> *Ivi*, NN. 131, 135, pp. 141-142.

<sup>563</sup> *Ivi*, NN. 144-145, pp. 143-144.

<sup>564</sup> *Ivi*, N.° 146, p. 144.

<sup>565</sup> *Ivi*, N.° 147, p. 144.

<sup>566</sup> *Ivi*, N.° 148-149, p. 144.

Nella richiesta sul restauro del tetto del 7 maggio 1746 il suo stato fu definito disastroso, mentre il primo settembre 1747 lo “stato catastrofico” fu esteso all’intero edificio e si denunciò l’inattività della Cancelleria delle costruzioni.<sup>567</sup> In seguito a queste accuse, il 7 ottobre l’intendente Pëtr Moškòv rispose che la gran parte della somma annuale stanziata alla Cancelleria veniva utilizzata “per la costruzione delle case e dei giardini di Sua Altezza Imperiale” e che “di conseguenza per la costruzione e la riparazione dei luoghi pubblici [*publičny mesta*] nulla si può rilasciare”.<sup>568</sup> Anche in questo caso l’incendio, che di lì a due mesi divamperà nella Kunstkamera bruciando la torre e i le degradate strutture lignee dei tetti, pose forzatamente fine alla questione dei restauri.

Se dal tetto filtravano in vari punti percoli d’acqua piovana la situazione non era molto migliore a terra, dove le infiltrazioni d’acqua dal fiume e dal terreno allagavano spesso le cantine. Le prime manifestazioni del problema si verificarono nel maggio del 1726, quando per una valutazione della situazione fu scomodato Ménšikov, il quale, il giorno 8, una volta “stato nelle cantine della biblioteca e *kunstkammer* [*kunstkamera*], ordinò di riempire di pietrisco con calce e argilla affinché infiltrazioni in esse non ci siano”.<sup>569</sup> Ad aggravare la situazione si aggiunsero l’assenza di una riva costruita di fronte all’edificio, che permetteva all’acqua della Nevà di filtrare, attraverso il terreno, fino nelle cantine, e le frequenti inondazioni. Nell’agosto del 1729 fu proprio un’inondazione a causare la rottura di alcune murature nella parte bassa dell’edificio<sup>570</sup> ma simili eventi si erano verificati già a partire dai primi anni della costruzione, come nel 1721 quanto fu Härbel a constatarne i danni.<sup>571</sup>

Senza un lungofiume in muratura l’acqua giungeva facilmente sino ai piedi dell’edificio, impregnandone le pareti di umidità. Il 3 luglio 1742 l’intagliatore Conrad Osner riportò all’attenzione la necessità di rinforzare la riva per evitare gli allagamenti nelle cantine.<sup>572</sup> Negli anni seguenti si cercò di tenere sotto controllo la variazione della distanza dell’acqua dall’edificio: il 12 dicembre 1746 fu notato che rispetto a due anni prima la distanza era diminuita di 2 saghene (4,268 m)<sup>573</sup> e il 28 dicembre dell’anno successivo l’acqua era a sole 5 saghene (10,67 m) dalla Kunstkamera, nei cui muri si erano aperte delle crepe.<sup>574</sup> Il problema della riva fu risolto definitivamente solamente durante il regno di Caterina II, tra il 1783 ed il 1787, quando Giacomo Quarenghi costruì l’edificio dell’Accademia delle scienze proprio accanto alla Kunstkamera ed edificò pure il lungofiume.

Mentre si procedeva con le decorazioni interne dell’edificio si preparavano anche gli apparati statuari per l’esterno. Il 15 aprile del 1729 l’architetto Zemcòv presentò a Schumacher la lista delle statue che avrebbero dovuto essere sistemate nelle nicchie alla base delle torre della Kunstkamera. Le statue erano dodici e avrebbero dovuto essere sistemate, come si vede dai prospetti del catalogo, sei sul lato anteriore, verso la Nevà, sei su quello posteriore, verso l’interno. I soggetti scelti da Zemcòv erano delle allegorie delle scienze oppure delle virtù ed i loro nomi erano tutti dei chiari latinismi: “*Astronomija, Gorografija, Ingenium, Memorija, Medicina, Geografija, Justicija, Sapiencija, Admiratio, Diligencija, Ciencija*”.<sup>575</sup> Tuttavia l’esecuzione delle statue cominciò solamente nel 1735, quando il 30 dicembre furono pagati 30 rubli all’intagliatore Koch.<sup>576</sup> Nei mesi di maggio e di giugno questi consegnò le prime statue finite, le quali furono giudicate positivamente dagli scultori e dagli intagliatori presenti allora a Pietroburgo: Antoni Z Weihof, Conrad Osner e Conrad Han.<sup>577</sup>

<sup>567</sup> *Ivi*, NN. 151, 157, p. 147-148.

<sup>568</sup> *Ivi*, N.° 158, p. 148.

<sup>569</sup> *Ivi*, N.° 93, p. 134.

<sup>570</sup> *Ivi*, N.° 110, p. 137.

<sup>571</sup> Morozova 2004, p. 148.

<sup>572</sup> LZKP, N.° 143, p. 143.

<sup>573</sup> *Ivi*, N.° 153, pp. 147-148.

<sup>574</sup> *Ivi*, N.° 161, p. 149.

<sup>575</sup> MIAN, vol. I, N.° 703, p. 483; si veda anche Karpeev/Šafranovskaja 1996, p. 52.

<sup>576</sup> LZKP, N.° 129, p. 141.

<sup>577</sup> *Ivi*, NN. 132-133, p. 141.

A Conrad Han fu invece assegnata l'esecuzione della statua di *Atlante con il globo* che inizialmente s'era deciso di innalzare al di sopra della lanterna dell'osservatorio, in vetta all'edificio. Le prime testimonianze di quest'incarico risalgono all'aprile del 1729.<sup>578</sup> Tuttavia tale lavoro non fu eseguito perché il soggetto venne in seguito cambiato ed alla statua di *Atlante* fu preferita una sfera armillare (fig. 75).

Durante tutti gli anni '30 del secolo XVIII furono anche necessarie diverse riparazioni e restauri alle facciate ed ai loro apparati decorativi. Ad esempio nel corso del 1735 il carpentiere Danilo Ermolin eseguì delle riparazioni ai frontoni scolpiti posti alle estremità delle ali,<sup>579</sup> mentre il 21 luglio 1736 si procedette alla riparazione di alcune lacune d'intonaco createsi sulla facciata.<sup>580</sup>

Con questi incessanti lavori la Kunstkamera, anche dopo la conclusione delle principali strutture murarie e delle coperture, fu un continuo cantiere in cui i lavori di rifinitura si confusero spesso con quelli di restauro e riparazione dei danni causati dall'incuria in cui la costruzione, ancora non finita, aveva versato per lungo tempo. La situazione però non migliorò di molto quando, dopo l'apertura ufficiale nel 1728, la Kunstkamera cominciò ad essere utilizzata stabilmente, benché ancora non terminata nei suoi interni e nell'osservatorio, dall'Accademia delle scienze. La mancanza di un piano di manutenzione dell'edificio e le continue discussioni tra l'Accademia e la Cancelleria delle costruzioni su quale dei due organi avrebbe dovuto pagare le spese di costruzione e ristrutturazione, portarono la situazione ad un punto critico tra il 1742 ed il 1743. La situazione si trascinò poi senza un intervento decisivo sino all'incendio del 5 dicembre 1747.

### 3.6.2. L'allestimento: Musei Imperialis Petropolitani

A dispetto della decadenza in cui verteva l'edificio nei primi anni '40 del secolo XVIII e nonostante il continuo cantiere che negli ambienti interni proseguì per tutti gli anni '30, questo fu certamente il periodo di massimo splendore della Kunstkamera, quantomeno per la sua esposizione. A partire dall'apertura al pubblico nel 1728, le collezioni e la biblioteca cominciarono ad essere gradualmente disposte ed esposte sia nelle grandi sale che nei più piccoli gabinetti alle estremità delle ali. Nello stesso periodo l'edificio cominciò anche a popolarsi di personale dell'Accademia delle scienze: l'astronomo Joseph-Nicolas Delisle per ovvie necessità derivategli dal suo lavoro risiedette proprio nella Kunstkamera, mentre Johann Daniel Schumacher, segretario e bibliotecario dell'Accademia, aveva qui il suo studio. La situazione della Kunstkamera in questi anni fu splendidamente immortalata nel catalogo illustrato dell'esposizione, che uscì nel 1741 con il titolo di *Le stanze dell'Imperiale Accademia delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kunstkammer*,<sup>581</sup> in cui una serie di dodici tavole incise mostrava esterni ed interni degli edifici accademici.

Se le notizie e i documenti sulla costruzione e sulle rifiniture condotte nella Kunstkamera nel periodo analizzato sono molti ed esaustivi, le informazioni sulla vicende dell'organizzazione dell'esposizione sono tutt'oggi scarse. Se il trasporto dei reperti nella Kunstkamera cominciò ancora nel 1727 ed il 25 novembre 1728 aprì al pubblico una prima parte dell'esposizione, si deve convenire che nell'arco dei due anni trascorsi si lavorò all'allestimento delle sale e dei gabinetti del pian terreno. Per le sale con i ballatoi al piano superiore si dovette attendere ancora qualche tempo. Il 6 aprile 1731 si ha testimonianza che gli oggetti si trovavano ancora nelle casse con cui erano stati traslocati e che i ballatoi progettati da Zencòv non erano ancora stati eseguiti.<sup>582</sup> Nel 1735 si

<sup>578</sup> Malinovskij 2008b, p. 187.

<sup>579</sup> LZKP, N.° 126, p. 140.

<sup>580</sup> Ivi, N.° 134, p. 141.

<sup>581</sup> *Palaty Sankt-Peterburgskoj Imperatorskoj Alademii nauk, biblioteki i kunstkamery* [Le stanze dell'Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kunstkammer] = *Gebäude der kaiserlichen Academie der Wissenschaften rebst der Bibliothec und Kunst-Kammer in St. Petersburg, nach ihrem Grundriss, Ausfriss und Derchschnitt vorgestellt*, Sano Pietroburgo 1741

<sup>582</sup> LZKP, N.° 111, p. 137.



dovettero battere i pavimenti perché a poco tempo dalla loro posa s'erano già rovinati e nel 1738 si dipinsero le colonne lignee per dar loro l'aspetto del marmo. L'allestimento di queste due sale con le curiosità ed i libri fu quindi effettuato sicuramente dopo il 1731, cioè dopo la costruzione dei ballatoi, e probabilmente anche dopo il rifacimento dei pavimenti, conclusi nel 1735. Quanto all'applicazione dei marmorini sulle colonne, essa costituiva un lavoro certamente meno invasivo dei precedenti e dunque poteva essere condotto in contemporanea con l'allestimento. Per quanto riguarda i gabinetti dei piani superiori non si hanno informazioni in merito alle loro finiture.

Uno dei rari viaggiatori che visitò la Kunstkamera nei primi anni '30 del secolo XVIII fu l'inglese sir Francis Dashwood. Questi soggiornò a Pietroburgo tra il 10 ed il 30 giugno del 1733 e lasciò una breve ma esaustiva descrizione della Kunstkamera nel suo diario:

In Vasiliostoff [isola Vasil'evskij], besides the Colleges and the Cadets Academy before mentioned, there is the rarity Chamber, the printing house as also for stamps, and Catts,<sup>583</sup> Mathematicall insrtuments, for Physicall demonstrations, a Vast Globe of nine feeth Diameter and on the inner side, a Seat round a table where severall of us got in, and the back of the bench, is the Horizon and all round superferies on the inner side is the Celestial globe with the twelve signs of the Zodiack, and above that is an Observatory. – In the rarity Chamber there are severall curiositys all collected by Peter the first, and some that I never saw before, all Parts of the Human System, entire and distinctly preserved in Spirits, with the graduall growth of a Child in the womb from a week, to nine months, a mummy of a child made at St. Petersburg, the upper skin of a hand entirely separated and taken off preserved also in spirits, There are adjacent two or three little Chambers where the Czar Peter the first used to Study, where are severall curious things in Ivory of his turning. In one of these chambers is kept, his Hat, Boots, Coat, and Sword that he wore at the Battle of Pultava. In the observatory there is a very fine reflecting Telescope, of Sir Isaac Newton<sup>584</sup>.

Dashwood vide il globo di Gottorp con gli strumenti matematici, l'osservatorio astronomico organizzato da Delisle, fra la cui attrezzatura poté ammirare un telescopio a riflessione di tipo newtoniano, la "rarity Chamber" ove fra le curiosità fu colpito dai campioni del feto a diversi stadi della sua evoluzione, ed infine le stanze dedicate alla memoria di Pietro il Grande, con i suoi oggetti eseguiti al tornio, alcuni vestiti ed altre reliquie. Le stanze visitate da Dashwood sembrano essere le stesse aperte al pubblico nel 1728, vale a dire, oltre agli ambienti della torre, quelle del pian terreno. Nel 1733 dunque della Kunstkamera fu aperto al pubblico un solo piano, mentre le sale ai piani superiori, ancora inagibili, si cominciarono ad allestire con i reperti solamente dopo il 1735, quando vennero sistemati i pavimenti.

Tamàra V. Stanjùkovič ha ritenuto che il progetto generale dell'allestimento fu escogitato durante i traslochi, cioè nella prima metà del 1727, quando

si accertò che le sale del primo piano predestinate al museo non potevano accogliere tutte le collezioni della *kunstammer*, in seguito a ciò per la loro collocazione fu deciso di mettere a disposizione le sale del secondo piano e la galleria [il ballatoio] dell'ala occidentale dell'edificio [...]. Per la biblioteca si assegnò l'alloggiamento dell'ala orientale.<sup>585</sup>

L'idea di mantenere questa suddivisione tra la biblioteca e la *kunstammer* tuttavia era già stata decisa prima e non fu, come dedusse la Stanjùkovič sulla base dei dati archivistici, una soluzione improvvisata all'ultimo momento, come sembra far credere il passo citato.

Innanzitutto l'idea di sistemare la biblioteca e la *kunstammer* in due distinte ali simmetriche di un unico edificio era già stata adottata nell'allestimento del palazzo di Kikin, dove le collezioni furono sistemate temporaneamente tra il 1719 ed il 1728. Di conseguenza la Kunstkamera, le forme del suo primo progetto lo confermerebbero, nacque già con l'idea di questa sistemazione interna delle sue due ali simmetriche. Del resto ciò era evidente anche nel modo stesso in cui l'edificio cominciò ad essere denominato. In un primo tempo si parlò semplicemente di "biblioteca" ma il 5

<sup>583</sup> Probabilmente per "Catts" s'intende qui "Cutts", cioè una tipografia. Devo questa segnalazione ad Howard Burns.

<sup>584</sup> [F. Dashwood], *Sir Francis Dashwood's diary of his visit to St. Petersburg in 1733*, a cura di B. Kemp, in "The Slavonic and East European Review", 1959, vol. XXXVIII, N.° 90, pp. 205-206.

<sup>585</sup> Stanjùkovič 1953, p. 54.

luglio del 1723 il direttore della Cancelleria delle costruzioni Ul'jan Senjavin parlò, per la prima volta, dello stanziamento di una somma di denaro “per la costruzione della biblioteca e della *kunstkammer* [*kunst-kamora*]”.<sup>586</sup> A partire da questo momento l'edificio sarà chiamato “biblioteca e *kunstkammer*”, a indicare le sue due principali parti costituenti, sino a quando, verso la fine degli anni '30 del secolo XVIII cominciò gradualmente a prendere piede la sola denominazione di *Kunstkamera*.

Tuttavia il primo documento che reca notizia di questo progetto d'allestimento è un elenco degli appartamenti, cantine ed altre strutture in gestione all'Accademia delle scienze. Pur risalendo al 1726 tale documento non è datato con precisione, probabilmente potrebbe essere stato redatto tra luglio e ottobre. Quasi in conclusione è scritto:

Nella biblioteca e *kunstkammer* [*kunst-kamera*] non sarà più che da un lato i libri e la tipografia; dall'altro lato i *naturalia*, altre cose curiose e il corpo di chimica e farmaceutica [*korpus chumikum i formocetikum*].<sup>587</sup>

Sul retro del foglio si specificava:

Nella casa del beato ricordo della *carica* Praskòv'ja Fedorovna ci saranno: l'auditorio [*auditorija*], la scuola tale dove mangiano gli studenti di economia [*ekonomija*] e in essa è assai necessario fare la cucina; e le cantine in essa casa e nella biblioteca perché altro da fare, poiché assai molto esce l'acqua e se quelle cantine non si può rinforzare allora esse cantine non sono comode, quindi il laboratorio [*laboratorium*] sarà possibile fare vicino al corpo farmaceutico [*korpus formocetika*].<sup>588</sup>

Sembra che a causa delle infiltrazioni d'acqua nelle cantine degli edifici accademici fossero necessari alcuni cambiamenti al primo progetto di allestimento della Kunstkamera che prevedeva di sistemare da un lato biblioteca e tipografia, dall'altro la *kunstkammer* ed i laboratori di chimica e farmaceutica. I cambiamenti tuttavia riguardavano solamente il laboratorio, che doveva essere spostato, probabilmente perché si prevedeva di sistemarlo nelle cantine. Per il resto non furono previsti, stando al documento, più importanti variazioni.

Ciò indica che l'idea di fondo dell'allestimento, cioè quella di sistemare da un lato dell'edificio la biblioteca e dall'altro la *kunstkammer*, era già allora determinata e non fu, come ha sostenuto la Stanjùkovič un'improvvisazione dell'ultimo momento. Inoltre dalla disposizione delle collezioni nel palazzo di Kikin e dal modo in cui l'edificio fu chiamato durante il periodo della sua costruzione si deduce che tale sistemazione fu praticamente connaturata al progetto sin dai tempi di Mattarnovy. Se è così, se cioè il piano d'allestimento di massima della Kunstkamera fu eseguito ancora durante il regno di Pietro il Grande, benché non sia noto quando di preciso, e anzi sia stato concepito insieme con il progetto architettonico, allora si deve ritenere che lo zar lo approvò, probabilmente nel momento stesso dell'approvazione del progetto architettonico, e ne condivise pure le linee guida.

Al di là di quest'orientamento generale dell'allestimento, che differenziava edificio e collezione, contenitore e contenuto, nelle sue parti principali – biblioteca, *kunstkammer*, teatro anatomico e osservatorio, planetario e strumenti scientifici –, la disposizione dei reperti all'interno delle diverse sezioni ed il loro succedersi nell'esposizione furono decisi solo in seguito, dopo la morte di Pietro il Grande. Queste operazioni furono condotte contemporaneamente alla sistemazione degli ambienti nei tempi sopra indicati, prima nelle sale del pian terreno, aperte già nel 1728, poi in quelle superiori, terminate nei lavori principali intorno agli anni '30 del secolo XVIII. A dirigere queste operazioni fu con ogni probabilità Johann Daniel Schumacher, bibliotecario e conservatore della *kunstkammer*. Del resto le recenti pubblicazioni del gruppo di ricerca russo-olandese<sup>589</sup> hanno

<sup>586</sup> MIAM, vol. I, N.° 14, p. 9.

<sup>587</sup> PFARAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 2, l. 62r.

<sup>588</sup> *Ivi*, l. 62v.

<sup>589</sup> R. Kistemaker, N.P. Kopaneva, D.J. Meijers, G.V. Vilibachov, *Introduction*, in *The paper museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg. 1725-1760: introduction and interpretation*, a cura di Renée E. Kistemaker, Natalya P. Kopaneva, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, Amsterdam 2005, p. 6.

nuovamente messo in luce questo personaggio, bistrattato negli studi russi dopo essere stato definito da Michail Lomonòsov “nemico della scienza russa”, attribuendo a lui la continuità che, anche dopo la morte di Pietro il Grande, i progetti della Kunstkamera e dell’Accademia delle scienze riuscirono a mantenere.

La strada verso la redazione del catalogo della Kunstkamera fu lunga e non certo sgombra di difficoltà. Prima di pianificare un inventario completo delle collezioni, che potesse poi divenire un vero e proprio catalogo a stampa, si intraprese la strada della creazione di quello che recentemente, sulla scorta di simili esempi nelle collezioni europee, è stato definito un *museo cartaceo*.<sup>590</sup> In pratica si cominciarono a eseguire disegni di ogni singolo pezzo della collezione sino a creare una vera e propria esposizione su carta. L’idea che il “teatro della natura e dell’arte” dovesse contenere non solo gli oggetti originali ma anche una loro rappresentazione risale ancora a Gottfried W. Leibniz.<sup>591</sup> Tuttavia la collezione di disegni della Kunstkamera non fu una mera riproduzione degli oggetti dell’esposizione, bensì una via di mezzo, come ha rilevato Deborah J. Meijers, fra un *real paper museum*, caso in cui gli oggetti rappresentati nei disegni fanno effettivamente parte di una medesima collezione, ed un *virtual paper museum*, nel caso in cui non esista una collezione che raccolga tutti gli oggetti copiati nel *corpus* di disegni.<sup>592</sup>

Ancor prima di cominciare la riproduzione degli oggetti della propria *kunstammer*, infatti, la collezione di disegni di Pietro il Grande prese le mosse dall’acquisto di un *corpus* di incisioni e disegni naturalistici della celebre pittrice Maria Sibylla Merian, concluso ad Amsterdam nel 1717 da Robert Erskine e dallo stesso zar. Ad avviare i lavori di copiatura degli oggetti realmente appartenenti alla *kunstammer* dello zar fu invece la figlia di Maria Sibylla Merian, Maria Dorothea, la quale entrò a servizio della Russia assieme al marito, il pittore e mercante Georg Gsell, proprio nel 1717.<sup>593</sup> Nel 1723, quando le collezioni si trovavano ancora nel palazzo di Kikin, Blumentrost, in ottemperanza ad un *ukaz* di Pietro il Grande, stipulò un contratto con Maria Dorothea Gsell perché questa effettuasse degli acquerelli “dal vero” degli oggetti della *kunstammer*. Il contratto, valido dal primo settembre per un salario di 300 rubli, prevedeva anche che la pittrice desse un contributo alla decorazione del gabinetto e che istruisse alcuni apprendisti.<sup>594</sup> In effetti in dicembre la pittrice inviò al Gabinetto una lunga lista di materiali a lei necessari affinché “secondo categoria [*po klasiram*] con tinte acquee dipingere essa *kunstammer* [*kunst-kamora*] e [...] con altra decorazione, secondo la mia possibilità, abbellire”.<sup>595</sup> Nel 1724 al lavoro con Maria Dorothea Gsell furono in effetti documentati anche “i giovani Johann Friedrich” [*Jogann Fridrich*] e “Heindrich” [*Genrich*]<sup>596</sup> e, sulla base di questo personale parti il programma di documentazione dei reperti della *kunstammer* che, a dispetto degli avvicendamenti di potere tra zar e zarine, dei dissidi interni all’Accademia delle scienze, del cambio di sede dal palazzo di Kikin alla Kunstkamera e pure e pure dell’incendio di quest’ultima, mantenne una straordinaria continuità sino agli anni ‘40 del secolo XVIII. Mentre Maria Dorothea Merian insegnava l’arte del disegno naturalista ai suoi primi apprendisti, suo marito Georg Gsell cominciò ad insegnare disegno prima privatamente e, a partire dal 1727, presso il ginnasio gestito dall’Accademia delle scienze, con la quale firmò allora un contratto.<sup>597</sup>

Nel frattempo, probabilmente in seguito al trasferimento della corte e quindi della capitale, la tipografia civile di Pietroburgo fu chiusa e nel 1727 la sua strumentazione fu ceduta all’Accademia delle scienze, la quale poté finalmente avere la possibilità di stampare e pubblicare in maniera

<sup>590</sup> *Paper museum* 2005.

<sup>591</sup> Bredekamp 2003, p. 118.

<sup>592</sup> D.J. Meijers, *The Paper Museum as a genre. The corpus of drawings in St Petersburg within a European perspective*, in *Paper Museum* 2005, p. 31.

<sup>593</sup> Malinovskij 2007b, p. 251.

<sup>594</sup> Meijers 2005, p. 31, n. 37.

<sup>595</sup> MIAN, vol. I, N.° 19, pp. 12-14.

<sup>596</sup> *Ivi*, N.° 38, p. 34.

<sup>597</sup> E.S. Stetskevich, *The art chambers of the Academy of Sciences on St Petersburg and the making of the drawings of the Kunstkamera objects*, in *Paper Museum* 2005, pp. 56-75.



indipendente. Attorno a questo primo laboratorio ne nacquero diversi altri, il primo dei quali fu la “Stanza dell’incisione” [*Graviroval’naja palata*],<sup>598</sup> giacché la maggior parte delle pubblicazioni dell’Accademia avrebbero dovuto essere illustrate. Molti altri laboratori, definiti “stanze” [*palaty*], furono allestiti tra la fine degli anni ’20 e tutti gli anni ’30 del secolo XVIII.<sup>599</sup>

Nel novembre del 1727 un *ukaz* di Pietro II ordinò a Pëtr Moškòv, commissario della Cancelleria delle costruzioni, che venisse stampato il catalogo della Kunstkamera in lingua russa e che non solo le cose curiose fossero incise in esso ma pure quelle artistiche, come disegni e quadri.<sup>600</sup> Dietro quest’ordine del piccolo zar, allora solo dodicenne, vi fu certamente la mente di qualche suo consigliere, probabilmente dello stesso presidente dell’Accademia delle scienze che, proprio in questo periodo, si trasferiva a Mosca per poter seguire la corte in qualità di medico personale del sovrano. Anche Heinrich Ostermann, tutore del giovane zar, potrebbe esser stato a indire quest’ordine. Del resto egli, sempre nel 1727, commissionò all’Accademia delle scienze la creazione di un testo scolastico per il dodicenne sovrano, il quale fu preparato dal matematico Jacob Herman e dall’astronomo Joseph-Nicolas Delisle, e completato da altre pubblicazioni per mano di diversi accademici.<sup>601</sup>

A sorvegliare personalmente il lavoro dei disegnatori in quegli anni fu ancora Schumacher, il quale fu con ogni probabilità anche il compilatore del primo catalogo manoscritto della Kunstkamera, redatto nei primi anni ’30 del secolo. Quando nel novembre 1732 il Senato chiese informazioni a proposito del catalogo, a suo tempo ordinato da Pietro II, nel gennaio dell’anno successivo l’Accademia rispose che il lavoro di traduzione del manoscritto di Schumacher era stato cominciato. Negli anni successivi vi fu anche un forte incremento del numero di disegni eseguiti, in particolare tra il 1735 ed il 1738, quando per il lavoro furono impiegati tutti esperti artisti cresciuti all’interno della Stanza dell’incisione, nello studio Georg Gsell o ancora presso la Cancelleria delle costruzioni. Tra questi vi furono diversi incisori che poi parteciparono alla stampa del catalogo della Kunstkamera: Grigòrij Kačàlov, Ivàn Sokòlov, Michàilo Machàev, Ottomar Elliger.<sup>602</sup>

Dopo più di dieci anni di lavoro, tra il 1741 ed il 1745 fu pubblicato il catalogo della Kunstkamera o meglio i cataloghi della Kunstkamera. In questi anni uscirono infatti ben tre diverse versioni del catalogo. La prima fu un’edizione, pubblicata nel 1741, *in folio* di dodici grandi incisioni raffiguranti gli edifici dell’Accademia e della Kunstkamera in prospetto, in pianta e pure in sezione, dove si potevano vedere le varie parti delle collezioni allestite all’interno delle stanze sezionate (app. 8).<sup>603</sup> A parte le pregevoli e particolareggiate incisioni le uniche informazioni sulle collezioni erano le striminzite didascalie, compilate in russo, tedesco, francese e latino.

A partire dallo stesso anno si cominciò a editare il catalogo completo della Kunstkamera, diviso in due volumi ciascuno dei quali composto di tre parti. La lingua scelta per questa importante pubblicazione fu il latino, in linea con le divulgazioni scientifiche europee. Le uscite non seguirono

<sup>598</sup> Sulla storia della “Stanza dell’incisione” si vedano M.A. Alekseeva, *Graviroval’naja palata Akademii nauk* [La camera dell’incisione dell’Accademia delle scienze], in *Russkoe iskusstvo XVIII veka. Materialy i issledovanija* [L’arte russa del XVIII secolo. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Mosca 1968, pp. 72-95; *Graviroval’naja palata Akademii nauk XVIII veka: Sbornik dokumentov* [La Stanza dell’incisione dell’Accademia delle scienze del secolo XVIII. Raccolta di documenti], a cura di M.A. Alekseeva, Ju.A. Vinogradov, Ju.A. Pjatnickij, Nauka, Leningrado 1985.

<sup>599</sup> Sull’evoluzione dei laboratori dell’Accademia delle scienze si veda Stackevič 2005, pp. 58-69.

<sup>600</sup> MIAN, vol. I, N.° 515, p. 295.

<sup>601</sup> N.P. Kopaneva, *The Paper Museum: its aims and uses*, in *Paper Museum* 2005, pp. 88-89. I testi pubblicati per l’educazione di Pietro II furono: J. Hermann, J.-N. Delisle, *Abrégé des Mathématiques pour l’usage de Sa Majesté Imperiale de toutes les Russies [...]*, voll. 3, Tipografia dell’Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1728; G.S. Bayer, *Auszug der alteren Staats-Geschichte, zum Gebrauch Ihro Kayserl. Majestät Petri des II [...]*, Tipografia dell’Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1728; G.B. Bülfinger, *Einrichtung der Studien Ihro Kayserl. Majest. Petri [...]*, Tipografia dell’Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1729.

<sup>602</sup> Stackevič 2005, pp. 65-66.

<sup>603</sup> *Palaty Sankt-Peterburgskoj Imperatorskoj Alademii nauk, biblioteki i kunstkamery* [Le stanze dell’Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kunstkammer] = *Gebäude der kaiserlichen Academie der Wissenschaften rebst der Bibliothec und Kunst-Kammer in St. Petersburg, nach ihrem Grundriss, Ausfriss und Derchschnitt vorgestellt*, Tipografia dell’Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1741

l'ordine del catalogo, cosicché nel 1741 fu la volta della prima parte del volume secondo, *Qua continentur res artificiales*,<sup>604</sup> nel 1742 il momento della parte prima del volume primo, *Qua continentur res naturales ex regno animali*,<sup>605</sup> mentre nel 1745 furono pubblicate anche le restanti parti: vale a dire volume primo parte seconda, *Qua continentur res naturales ex regno vegetabili*, e terza, *Qua continentur res naturales ex regno minerali*,<sup>606</sup> volume secondo parte seconda, *Qua continentur nummi antiqui*, e parte terza, *Qua continentur nummi recentiores*.<sup>607</sup>

Il *Musei imperialis petropolitani*, così fu intitolato il catalogo, era completamente privo di immagini dei reperti, tuttavia continui riferimenti in lettere latine e numeri sia romani, che arabi consentivano di collocare ogni sezione dell'esposizione sulle tavole *in folio* precedentemente pubblicate. Il problema di queste due edizioni del catalogo era innanzitutto il fatto che l'una non poteva funzionare senza l'altra – o quantomeno poteva fornire solo informazioni parziali – e in secondo luogo la sua scarsa accessibilità al pubblico russo. Proprio per questo nel 1744 fu pubblicata una riedizione in quarti delle grandi tavole del 1741, preceduta da un'introduzione in russo scritta da Schumacher alla fine della quale erano elencate, con i consueti riferimenti, le sezioni ed il contenuto di ciascun armadio della Kunstkamera.<sup>608</sup> A differenza degli originali, la versione più piccola delle tavole edita nel 1744 conteneva un maggior numero di riferimenti. Infatti le grandi tavole *in folio* riportavano solamente il riferimento in lettere latine delle stanze ma non quello in numeri degli armadi, difetto che fu prontamente recuperato nella riedizione russa del 1744.

Nel catalogo completo della Kunstkamera, all'interno della sezione *Catalogus tabularum pictarum*, contenuta nella parte prima del volume secondo, tre pagine erano dedicate all'elenco del contenuto di cinquantotto scatole, definite *Icones pictae rerum, quae in academiae thesauris insunt*. Si trattava delle scatole che contenevano l'intero *corpus* dei disegni dei reperti, di cui oggi ne rimangono solamente diciannove, conservate in diverse istituzioni museali di Pietroburgo.<sup>609</sup> Dunque il cosiddetto *museo cartaceo* faceva parte a tutti gli effetti dell'esposizione della Kunstkamera.

Per ricostruire la disposizione dei reperti all'interno della Kunstkamera si deve ricorrere almeno a due delle pubblicazioni del catalogo: *Musei imperialis petropolitani* e la riedizione delle tavole del 1741. In base a queste due pubblicazioni è possibile ricostruire per intero, cosa già parzialmente tentata per quanto riguarda la *kunstkammer*,<sup>610</sup> l'allestimento espositivo, deducendone i criteri d'ordinamento e distributivi. Dall'incrocio tra i riferimenti in lettere romane e le tavole incise con le piante della Kunstkamera si deduce la disposizione delle collezioni che segue (fig. 76).

La Kunstkamera era rigidamente suddivisa, come s'è già avuto modo di analizzare, in due parti ben distinte per mezzo della torre centrale. Il lato orientale dell'edificio era destinato alla biblioteca e ad alcuni uffici e laboratori ad essa collegati, quello occidentale fu invece riservato alla *kunstkammer* e ad altri gabinetti minori.

La biblioteca occupava per intero le due grandi sale del pian terreno e del primo piano, la galleria e due dei piccoli gabinetti al secondo piano, dove venivano conservati, stando al catalogo, i

<sup>604</sup> MIP, vol. I, pars I.

<sup>605</sup> *Ivi*, vol. II, pars I.

<sup>606</sup> *Ivi*, vol. I, pars I-II.

<sup>607</sup> *Ivi*, vol. II, pars I-II.

<sup>608</sup> *Palaty Sanktpeterburgskoj Imperatorskoj Akademii nauk, biblioteki i kunstkamery, s kratkim pokazaniem vsech nachodjaščichsja v nich chudožestvennyh i natural'nyh veščej, sočinennoe dlja ohotnikov onyja veščj smotrjat' želajuščich* [Le stanze dell'Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della *kunstkammer*, con una breve nota di tutte le cose artistiche e naturali trovanti in esse, composto per l'amatore che desidera vedere esse cose], Tipografia dell'Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1744.

<sup>609</sup> R. Kistemaker, N.P. Kopaneva, D.J. Meijers, G.V. Vilinbachov, *Introduction*, in *Paper museum* 2005, pp. 9-12.

<sup>610</sup> Stanjukovič 1953, pp. 80-116; T.V. Stanjukovič, *Chudožestvennoe ubranstvo i razmeščenie eksposicii Peterburgskoj Kunstkamery* [La decorazione artistica e la disposizione dell'esposizione della Kunstkamera di Pietroburgo], in "Sbornik Muzeja antropologii i etnografii", N.° 16, 1955, pp. 390-400; D.J. Meijers, B. van de Roemer, *Ein "gezeichnetes Museum" und seine Funktion – damals un heute*, in *Palast des Wissens: die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Größten* [Il palazzo del sapere: la kunst- e wunderkammer dello zar Pietro il Grande], a cura di B. Buberl, Catalogo della mostra, Dortmund, 8 gennaio – 21 aprile, 2003, Hirmer, München 2003, pp. 168-182.

libri doppi e incompleti e quelli miscellanei e proibiti. La prima stanza sulla sinistra, esattamente di fronte alle scale, era destinata all'ufficio del bibliotecario e del sottobibliotecario, rispettivamente al primo piano e a quello terreno. Limitrofe all'ufficio del bibliotecario erano le camere destinate agli interpreti russi e alla Cancelleria dell'Accademia delle scienze, a dimostrazione ancora una volta della forte influenza che Schumacher poté esercitare sull'Accademia in quegli anni. Al piano terra infine si trovavano il magazzino dei libri stampati dall'Accademia ed il laboratorio dei rilegatori di libri. La posizione di questi due ultimi ambienti era strategica, poiché nella parte occidentale dell'attiguo palazzo dell'Accademia, giusto accanto a questo lato della Kunstkamera, era installata proprio la tipografia (fig. 77). In questo modo i fogli stampati nel palazzo accanto potevano essere portati, tramite l'ingresso secondario della Kunstkamera, nel laboratorio dei rilegatori i quali, a loro volta, avrebbero depositato i libri così conclusi nel magazzino. Infine al secondo piano del lato della biblioteca era ricavata anche una "camera oscura", definita nella riedizione del 1744 delle tavole "camera per gli esperimenti ottici e altri riguardanti i diversi mezzi della luce e dei colori solari".<sup>611</sup>

Sul lato opposto, la maggior parte dello spazio era occupato dalla "sala delle curiosità", esposta nelle due grandi sale e nella galleria e ancora nei due ambienti al secondo piano dove erano predisposti dei magazzini: uno per i *naturalia* provenienti dalla Russia, l'altro per le altre rarità e le antichità. Nei gabinetti del primo piano era allestita un'esposizione celebrativa della memoria di Pietro il Grande, con i torni e le opere create con tali strumenti dallo zar ed una più piccola stanza con oggetti personali e la sua statua di cera. I gabinetti del piano terreno erano destinati da un lato ai minerali e dall'altro agli oggetti più preziosi: medaglie e monete, curiosità e pietre preziose, pitture e miniature.

Parte dell'esposizione della *kunstkammer* proseguiva anche nel deambulatorio attorno al teatro anatomico e pure nel passaggio al di sopra di questo dove, attraverso gli oculi ovali, si poteva assistere alle dissezioni. Attorno alla sala in cui era sistemato il globo di Gottorp si trovava infine la collezione degli strumenti di misurazione, ottici e fisici.

Questa disposizione delle collezioni, come s'è visto, era già stata elaborata nel 1726 quando, a causa delle inondazioni nelle cantine, furono necessarie alcune modifiche marginali. Prima di cominciare però l'allestimento dell'esposizione e della biblioteca fu però necessario far costruire gli armadi e gli scaffali che avrebbero dovuto contenere una quantità di oggetti così eterogenei. Già il 5 luglio 1723 Senjavin si rivolse a Blumentrost informandolo di un nuovo finanziamento per la costruzione della Kunstkamera che comprendeva: "i lavori di muratura, di stuccatura, di carpenteria, di falegnameria e del tetto e gli armadi [*šafy*]"<sup>612</sup>. Gli armadi costituivano non casualmente l'ultimo fra i lavori dell'elenco: il mobilio in genere costituivano l'ultima tappa della costruzione dell'edificio. Si può comprendere come, nelle delicate e impegnative fasi del cantiere, la questione degli armadi fosse lasciata dalla Cancelleria delle costruzioni in secondo piano ma, a partire dalla fondazione dell'Accademia delle scienze il 28 gennaio 1724, fu quest'ultima istituzione ad occuparsene.

Così un anno dopo questo primo accenno, il 2 agosto 1724, una lettera anonima – ma che in base a un confronto possiamo attribuire a Blumentrost – inviata all'allora commissario della costruzione Il'ja Lutkòvskij cercava di dare conto degli oggetti che si sarebbero sistemati negli armadi, al fine di migliorarne la progettazione – animali sotto spirito ma anche imbalsamati, minerali, pietre, medaglie e infine libri. Nonostante l'estrema eterogeneità di questi oggetti la lettera si concludeva ponendo la clausola che gli armadi si sarebbero dovuti fare in un'"unica maniera" [*edinakij obraz*].<sup>613</sup> Con quest'espressione s'intendeva non che tutti gli armadi avrebbero dovuto essere identici ma che essi avrebbero dovuto seguire un unico modello al quale sarebbero state apportate poi le modifiche richieste dai vari tipi di oggetti. Si dovette però attendere ancora qualche tempo perché il disegno degli armadi fosse pronto, quasi due anni. Il 4 agosto 1726 infatti

<sup>611</sup> *Palaty* 1744, p. 16.

<sup>612</sup> MILAN, vol. I, N.° 14, p. 9.

<sup>613</sup> *Ivi*, N.° 86, p. 50.



Blumentrost in una lettera inviata al giudice della Cancelleria delle costruzioni Gavriilo Kozlòv scriveva:

A proposito dell'affare degli armadi si invia a voi il disegno, in qual modo essi fare: N.° 1 – si conterranno minerali, conchiglie e diverse farfalle; N.° 2 – monete; N.° 3 – cose anatomiche e naturali contenute nello spirito; N.° 4 – per la conservazione dei libri.<sup>614</sup>

Dunque furono predisposti, oltre ad un modello per gli scaffali della biblioteca, tre tipi diversi di armadi per l'esposizione della Kunstkamera.

Tuttavia quattro modelli di armadi non furono sufficienti a coprire completamente la varietà di mobili necessaria ad arredare le sale espositive della Kunstkamera. Una singolare eccezione fu fatta per sei armadi nella sala inferiore contenenti “qualche pesce, lucertola e insetto”. Questi furono inseriti tra i pilastri, motivo per cui dovevano rispettare particolari dimensioni, e ricevettero anche un trattamento decorativo del tutto particolare. Inoltre altro tipo di mobili – comò, mensole diritte e curve, armadietti e vetrinette – fu specialmente commissionato per le stanze circolari della torre, per i gabinetti alle estremità delle ali e per altre situazioni particolari. L'esecuzione degli armadi e del resto del mobili fu affidata a mastri falegnami russi, tra i quali nei documenti ricorrono i nomi di Matvéj Mantòrov, Michail Neriškij, Fëdor Martýnov, Evdòkim Sandàlov.<sup>615</sup>

La varietà degli armadi eseguiti per la Kunstkamera è ben visibile nelle tavole del catalogo illustrato, soprattutto in quelle *in folio*, nonché in alcuni dei disegni da usare come matrici delle incisioni. In uno di questi disegni sono visibili proprio gli armadi che erano stati inseriti tra i pilastri nella sala occidentale del pian terreno (fig. 78). Un confronto con la tavola IX del catalogo illustrato (app. 8, tav. IX) chiarisce immediatamente che da questo disegno fu tratta l'incisione, che conseguentemente si deve datare tra fine degli anni '30 ed i primi anni '40 del secolo XVIII, certamente non dopo il 1741, anno di pubblicazione del catalogo.

Tutti questi armadi sono composti di due parti, l'una inferiore, organizzata in cassetti, l'altra superiore, caratterizzata da vetrine al cui interno furono collocate mensole di varie forme. La parte inferiore può essere identificata con il primo tipo di armadio, quello per “minerali, conchiglie e diverse farfalle”, in cui i reperti venivano posti in cassetti o, come li definì più precisamente Tamara Stanjukovič, “cassetti-vetrine”.<sup>616</sup> Questi cassetti erano infatti coperti da un vetro, attraverso il quale potevano essere osservati gli oggetti ivi contenuti, disposti secondo criteri estetici con particolare riguardo alla simmetria. Alla stessa maniera si disponevano i recipienti di vetro nella parte superiore di questi armadi, corrispondente alla terza tipologia, destinata alle “cose anatomiche e naturali contenute nello spirito”. A differenza dei cassetti qui l'esposizione si svolgeva in verticale ma comunque protetta sempre da un'anta vetrata. Queste vetrine non avevano delle vere e proprie scaffalature fisse, come potevano essere quelle per la biblioteca (fig. 79), ma gli appoggi erano costituiti da piccole mensoline lavorate ad intaglio, con volute e motivi vegetali oppure con decorazioni a rustico. Alcuni recipienti venivano posti sulla base dell'armadio mentre altri trovavano posto su queste grottesche intagliate. Anche qui le composizioni erano rigidamente strutturate in base ai criteri di simmetria sia all'interno dell'armadio, sia nell'economia complessiva della stanza: gli armadi presentavano infatti una medesima soluzione ripetuta secondo un asse di simmetria centrale. Anche in questo caso i criteri estetici di allestimento furono anteposti rispetto a quelli scientifici.

Questi armadi ebbero bisogno di un particolare trattamento non solo perché dovettero essere incassati tra i pilastri della sala, furono quindi più stretti e più bassi, ma anche perché li inglobarono quasi completamente, sovrapponendosi ad essi con altri motivi decorativi. Le fasce binate di bugnato dei cinque pilastri sono infatti appena visibili dietro la sovrabbondanza della decorazione che li ricopriva. La cornice al di sopra degli armadi si univa in un tutt'uno con quella dei pilastri,

<sup>614</sup> MIAN, vol. I, N.° 423, p. 198. A dispetto di questo documento Stanjukovič 1953, p. 52, ritiene che i modelli di armadi progettati furono solamente tre.

<sup>615</sup> Stanjukovič 1953, pp. 52-53.

<sup>616</sup> Stanjukovič 1955, p. 391.

creando così tre gruppi distinti: due più grandi agli estremi, ciascuno composto da un armadio intero e da una porzione, ed uno più piccolo al centro, formato da due sole porzioni. Assieme agli altri mobili identici posizionati sul lato opposto della sala il loro numero saliva a sei: si spiega così perché i documenti parlino di sei armadi eseguiti appositamente per la sala del pian terreno.

Per non creare delle troppo evidenti soluzioni di continuità nell'esposizione anche i pilastri inglobati dagli armadi furono predisposti in maniera da poter accogliere alcuni reperti. Due erme per ogni pilastro furono sovrapposte alle fasce bugnate e, al di sopra di queste, un liscio pannello rettangolare fu apposto per accogliere quattro mensoline ad intaglio, ciascuna portante tre recipienti di vetro, nella parte inferiore, ed un medaglione entro il quale erano inserite delle teste a rilievo, nella parte superiore. Faceva eccezione il pilastro centrale, nel quale era ricavata una vera e propria nicchia ove era posizionata una piccola statua a figura intera sormontata da un baldacchino.

I rilievi all'interno dei medaglioni sono stati messi in relazione da Ninel' V. Kaljazina con "24 differenti ritratti" per le cui dorature nel 1739 fu pagato un certo maestro Brumkorst e, in base ad altri documenti, gli stessi sono stati attribuiti a Conrad Osner. I ritratti, sempre secondo la studiosa russa, potrebbero essere stati dodici imperatori romani e altrettanti filosofi antichi.<sup>617</sup> Dato che sia il disegno (fig. 78), sia le incisioni del catalogo rappresentano solamente quattro rilievi, di cui altri quattro si suppone decorassero i pilastri opposti della sala, i "24 differenti ritratti" di cui parla il documento potrebbero essere identificati da questi otto nella sala al pian terreno della *kunstkammer* più i sedici busti a tutto tondo sistemati invece nelle lunette degli archi nella sala omologa della biblioteca (fig. 79). Si ha testimonianza che otto ritratti di "saggi romani" furono fusi in piombo dal maestro Lukošinyj e sistemati nelle proprie cornici.<sup>618</sup> Questi ultimi potrebbero essere identificati con i rilievi nei medaglioni della *kunstkammer* mentre non è possibile stabilire quali furono i soggetti dei busti della biblioteca.

La presenza di personaggi dell'antichità classica, quali imperatori romani o filosofi antichi, fa parte, come s'è già avuto modo di chiarire, di un intento ben preciso della politica culturale petrina: l'appropriazione della cultura classica e la "conquista di un passato" comune con l'Europa.<sup>619</sup> Lo stesso Pietro il Grande toccò questi argomenti in un discorso del 1714, in occasione del varo di una nuova nave nei cantieri navali di Pietroburgo:

Gli scrittori collocano i più antichi frequentatori [*obitališče*, letteralmente "abitanti"] delle scienze nella Grecia, ma per qualche destino dei tempi passati da là essi furono cacciati [...] si nascosero in Italia dopo si dileguarono in Europa sino alla stessa Polonia, ma nella patria nostra a penetrare furono ostacolati dall'avversione [*neradenie*] dei nostri antenati, e noi rimanemmo nel precedente buio nel quale furono anche i popoli tedeschi e polacchi. Ma grazie alla grande diligenza dei loro abili governi gli furono aperti gli occhi [*oči*]; e col tempo divennero essi i maestri di quelle stesse scienze ed arti delle quali si lodò nell'antichità la sola Grecia. Ora è giunto anche il nostro turno.<sup>620</sup>

Questo tipo di raffigurazioni non furono una novità per l'arte petrina. Tra i disegni dei reperti della Kunstkamera, eseguiti tra il 1732 ed il 1739, si trova anche una serie di profili di dodici imperatori romani e otto filosofi, la cui somiglianza con quelli apposti sui pilastri della sala della *kunstkammer* ha indotto la Kaljazina a ipotizzare che questi ultimi avessero potuto costituire una sorta di ispirazione per Osner.<sup>621</sup> Del resto i busti degli imperatori romani e dei filosofi antichi furono parte del programma iconografico del Giardino d'Estate, nonché immancabili pezzi della collezione di statuaria di Pietro il Grande come di qualsiasi altro principe europeo coevo.

<sup>617</sup> N.V. Kaljazina, *K istorii zdanija Petrovskoj Kunstkamery* [Sulla storia dell'edificio della Kunstkamera Petrina], in *Petr I i Gollandija. Russko-gollandskie naučnye i chudožestvennye svjazy v epochu Petra Velikogo. Sbornik naučnych trudov* [Pietro I e l'Olanda. I contatti artistici e scientifici russo-olandesi all'epoca di Pietro il Grande. Raccolta di atti scientifici], a cura di N. Kopaneva, R. Kistemaker, A. Oferbek [Overbeeck], Evropejskij dom, San Pietroburgo 1997, p. 62.

<sup>618</sup> *Ibidem*.

<sup>619</sup> A. Schnapp, *La conquista del passato: alle origini dell'archeologia*, Leonardo, Milano 1994.

<sup>620</sup> Kaljazina 1997, p. 63.

<sup>621</sup> *Ivi*, pp. 63-64.

La statua sistemata nell'edicola del pilastro centrale raffigurata nel disegno (fig. 78) rappresentava invece re Salomone assiso in trono. Delle relazioni in queste scelte iconografiche possono essere individuate con i gabinetti di Friedrich Ruysch e di Albert Seba, entrambi visitati ed in seguito acquistati da Pietro il Grande, nei quali erano presenti rispettivamente dei ritratti di saggi dell'antichità ed un quadro con il *Giudizio di Salomone* all'interno del gabinetto di lacche cinesi.<sup>622</sup> Essa fronteggiava certamente un'altra simile statua posta nel pilastro sul lato opposto della sala, che tuttavia rimane ignota. Nella sua *Museographia*, pubblicata nel 1727, Caspar F. Neickelius sosteneva che l'involontario creatore della prima *kunstkammer* fosse stato Noe e che il primo collezionista fu proprio re Salomone.<sup>623</sup> Questa teoria potrebbe fornire a un tempo la fonte e la spiegazione di queste due figure cui, con il loro baldacchino, fu riservata una notevole importanza all'interno della Kunstkamera.

La concezione degli armadi nel resto dell'esposizione non fu molto diversa da questi sei armadi speciali posizionati tra i pilastri della sala al pian terreno della *kunstkammer*. Sia nella medesima sala (fig. 80), sia in quella superiore e nella galleria (fig. 81), gli armadi furono composti da vetrine nella parte superiore, cioè all'altezza degli occhi dei visitatori, e da semplici stipi con ante in quella inferiore, dove, a differenza dei sei armadi speciali, lo spazio non fu organizzato da "cassettivetrine" ma con semplici scaffalature. Dietro le ante di questi mobili si sarebbero potuti sistemati tutti quei reperti non esposti nelle vetrine superiori. Nella biblioteca (fig. 79) furono sistemati gli armadi del quarto tipo, assai più semplici di quelli della *kunstkammer* in quanto erano organizzati da semplici scaffalature posizionate a diverse altezze, in modo da poter accogliere libri di varie dimensioni. In tutte le sale della *kunstkammer* e della biblioteca gli armadi erano disposti lungo le pareti, addossati alle porzioni di muro tra le finestre. Gli unici armadi di cui non v'è traccia nei disegni o nelle incisioni della Kunstkamera sono quelli del secondo tipo, destinati ad ospitare le monete, certamente sistemati nel *mjunz-kabinet*, com'era chiamato, nei piccoli gabinetti occidentali del pian terreno.

Altri armadi, comunque rispettando i modelli sopra indicati, dovettero essere fatti su misura per poter essere inseriti in particolari scansi o nicchie della muratura. Così fu, ad esempio, lungo il deambulatorio del teatro anatomico dove in otto rientranze erano sistemati altrettanti armadi contenenti alcuni dei preparati anatomici che proprio qui erano stati eseguiti (fig. 82). La serie proseguiva in altri quattro armadi disposti lungo le diagonali tra i pilastri della sala, dove l'accesso verso il teatro era comunque interdetto dalle tribune lignee. Tre dei vani ricavati nello spessore murario erano riservati al sezionatore [*prosektor*] e contenevano gli strumenti utilizzati durante le autopsie.<sup>624</sup> Nel quarto, quello verso nord, si trovava invece una scala secondaria che, fin quando non furono ultimate le sale del primo piano, fu però l'unico collegamento con il planetario e l'osservatorio.

Nella sala al pian terreno del lato occidentale furono sistemati, nella versione definitiva dell'esposizione, i preparati della collezione di Friedrich Ruysch e pure "altri generi di pesci e rettili".<sup>625</sup> L'esposizione era qui allestita secondo due giri concentrici di armadi, l'uno interno, comprendente il fronte e il retro dei ventiquattro armadi disposti tra i pilastri, l'altro esterno, composto dai diciotto armadi addossati alle pareti e tra le finestre (fig. 83). Nelle diciotto vetrine del percorso esterno veniva dispiegata l'intera anatomia umana, suddivisa in tredici sezioni, in cui, con qualche eccezione – pelle (I-II), cervello (IV-V), intestino e stomaco (VIII-IX), utero e feto (XIV-XVI), esempi di mostri (XVII-XVIII) – ad ogni armadio corrispondeva un organo o un gruppo di organi del copro.<sup>626</sup> Nel percorso interno erano invece esposti gli esemplari dei pesci (2-5, 9-10) compresi i crostacei (7), delle specie ritenute anfibie, cioè "rane" (7-8), "altri generi di lucertole" (1,

<sup>622</sup> Stanjukovič 1955, p. 392.

<sup>623</sup> C.F. Neickel, *Museographia: guida per una giusta idea ed un utila allestimento dei musei*, a cura di M. Pigozzi, E. Giuliani, A. Huber, CLUEB, Bologna 2005, p. ???.

<sup>624</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 64-72; *Palaty* 1744, p. 20.

<sup>625</sup> *Palaty* 1744, p. 20.

<sup>626</sup> MIP, vol. I, parte I, pp. 1-304; *Palaty* 1744, pp. 20-21.



20-24) e “serpenti” (12-18),<sup>627</sup> e degli insetti (6, 19) – sebbene in questi ultimi armadi, secondo l’introduzione alla riedizione delle tavole del 1744, siano contenuti i “rettili” [*gady*].<sup>628</sup> Completavano l’esposizione una serie di rettili e anfibi che, rispettando la consolidata consuetudine dei gabinetti di rarità e delle *kunstkammer*, venivano appesi al soffitto; tra questi faceva mostra di se anche l’immancabile cocodrillo (figg. 84-85).

La *kunstkammer* proseguiva poi al piano superiore, dove nei ventidue armadi della sala principale, disposti tutti sulle pareti, erano disposti i reperti della restante parte del regno animale – quadrupedi e uccelli – e del regno vegetale. Questa sala, a differenza di quella sottostante era a doppia altezza e, a eccezione delle colonnine sostenenti la galleria superiore, era maggiormente libera da sostegni e armadi. Grazie a queste caratteristiche, come si può vedere dalle tavole del catalogo (app. 8, tav. VII), furono qui sistemati anche grandi esemplari di animali impagliati, in particolare esotici, come una zebra e un elefante ed uno scheletro, sempre di elefante. Questi reperti, posizionati verso il centro della sala, avrebbero potuto essere apprezzati anche dalla galleria superiore. Altri esemplari più piccoli di quadrupedi sia interi che sezionati erano disposti negli armadi lungo il lato nord della sala (15-19). Questa sezione proseguiva anche nel passaggio al di sopra del teatro anatomico, dove otto oculi guardavano verso il tavolo delle sezioni. Qui, in una serie di armadi a muro disposti sia sul lato esterno che su quello interno, si trovavano le raccolte di ossa di grandi animali, mammut (1-8) e balene (9-11), e di altri quadrupedi di più piccola dimensione (12-19).<sup>629</sup> Sul lato opposto della sala, negli armadi addossati al muro meridionale dell’edificio, tra le finestre, si trovava invece la sezione dedicata agli uccelli ed alle loro uova (4-8).<sup>630</sup> Nei sei armadi disposti lungo la parete orientale erano sistemati nella parte superiore gli esemplari delle piante acquatiche (IX-XIV),<sup>631</sup> in quella inferiore l’erbario di Friedrich Ruysch (IX-X)<sup>632</sup> e le piante raccolte sul territorio russo da Georg W. Steller e da Johann G. Gmelin per la redazione del suo *Flora Sibirica*, successivamente ordinate da Johann Amman<sup>633</sup> secondo il metodo del botanico francese Joseph Pitton de Tournefort (XI-XIV).<sup>634</sup>

La galleria che al di sopra di questa sala correva lungo le pareti, contenente lo stesso numero di ventidue armadi disposti nella medesima maniera, era consacrata alle “cose artistiche e rare”.<sup>635</sup> Qui i reperti erano innanzitutto suddivisi in gruppi per tipologia, quindi ordinati all’interno dei singoli gruppi secondo differenti criteri. Nei primi otto armadi si trovavano gli oggetti scolpiti e intagliati suddivisi a seconda del materiale: cera e gesso (1-3), legno, pietra e osso (4-8).<sup>636</sup> Seguiva la collezione di vestiti appartenenti ai popoli siberiani e ad altri popoli russi (9-10) e, in un unico armadio, ai “cinesi, turchi ed altri” (11).<sup>637</sup> Quindi si trovavano gli oggetti religiosi – idoli, vestiti rituali, statue ed altri lavori a intaglio su legno, pietra e rame – ancora una volta divisi tra i popoli siberiani e russi (XII-XIV) e di origine cinese (XV-XVIII).<sup>638</sup> Concludevano il giro della galleria gli ultimi quattro armadi, dedicati alle porcellane cinesi (XIX)<sup>639</sup> ed agli oggetti curiosi ed artistici più propriamente detti (XX-XXII): cioè, secondo le definizioni del catalogo latino, *tabulae picturae, gestamina et ornamenta, suppellex et frivola, adparatus peregrini miscella*.<sup>640</sup>

<sup>627</sup> MIP, vol. I, parte I, pp. 435-511; *Palaty* 1744, p. 21.

<sup>628</sup> MIP, vol. I, parte I, pp. 527 e sgg.; *Palaty* 1744, p. 21.

<sup>629</sup> MIP, vol. I, parte I, pp. 331-396; *Palaty* 1744, pp. 19-20.

<sup>630</sup> MIP, vol. I, parte I, pp. 397-433; *Palaty* 1744, p. 19.

<sup>631</sup> MIP, vol. I, parte II, pp. 625 e sgg.; *Palaty* 1744, p. 19.

<sup>632</sup> MIP, vol. I, parte II, pp. 1-188; *Palaty* 1744, p. 19.

<sup>633</sup> Per una breve biografia di questi membri dell’Accademia delle scienze si veda Dortmund/Gotha 2003, vol. II, pp. 298, 302, 309.

<sup>634</sup> MIP, vol. I, parte II, pp. 189-624; *Palaty* 1744, p. 19.

<sup>635</sup> *Palaty* 1744, p. 17.

<sup>636</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 83-93; *Palaty* 1744, p. 17.

<sup>637</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 94-101; *Palaty* 1744, pp. 17-18.

<sup>638</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 103-114; *Palaty* 1744, p. 18.

<sup>639</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 115-124; *Palaty* 1744, p. 18.

<sup>640</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 125-136; *Palaty* 1744, p. 18.

Sullo stesso piano della galleria, il secondo, si poteva accedere a occidente verso le scale e i quattro gabinetti più piccoli che venivano utilizzati come depositi dei reperti, mentre a oriente si passava direttamente alla sala del globo e degli strumenti matematici. In questa sala gli armadi erano disposti, come nel teatro anatomico, nelle parti rientranti delle pareti e nei vani ricavati sugli angoli. In questi armadi erano contenuti gli strumenti aritmetici, geometrici, architettonici e ottici, quali “orologi solari, specchi incendiari, globi, sfere, modelli di vascelli, fortezze e di diverse macchine e altre cose simili”.<sup>641</sup> Probabilmente fu qui che Sir Francis Dashwood vide il telescopio a riflessione di tipo newtoniano.<sup>642</sup> In questo modo si istituiva una relazione diretta tra i cosiddetti *artificialia* e gli strumenti matematici.

Gli strumenti di fisica si trovavano però in altri ambienti: nella camera oscura, sistemata all'estremo orientale del secondo piano della Kunstkamera, e in due stanze al primo piano sul lato occidentale del palazzo dell'Accademia. Nella camera oscura, dove le finestre, le pareti ed il mobilio erano completamente ricoperti di panno nero, si trovavano alcuni strumenti ottici utili alla conduzione degli esperimenti sulla luce ideati da James W. 's Gravesande – “ad instituenda experientia omnia gravesandiana”, recita il catalogo.<sup>643</sup> La spiegazione data dal matematico olandese alla gravitazione newtoniana nel suo *Physices elementa mathematica experimentis confirmata*, uscito a Leida nel 1720,<sup>644</sup> esercitò una considerevole impressione sui contemporanei, dovuta in parte proprio all'ingenuità dei suoi esperimenti. Schumacher, durante il suo viaggio in Europa nel 1721, si interessò vivamente al testo di 's Gravesande, lodandolo anche in una lettera a Pietro il Grande, e volle anche incontrare il suo autore a Leida. Così il libro, apprezzato a quanto pare anche da Jacob Bruce, divenne uno dei testi ufficiali dell'Accademia nonostante la maggior parte dei suoi membri fu avversa alle teorie newtoniane.<sup>645</sup> L'istituzione della camera oscura fu dunque con ogni probabilità un'idea del bibliotecario Schumacher. La parte rimanente degli strumenti fisici fu disposta nelle stanze “E”, “F” e “G” del palazzo dell'Accademia. Qui erano riuniti strumenti ottici, pneumatici, idraulici, magnetici ed elettrici.<sup>646</sup>

Un'intera parte del catalogo *Musei imperialis petropolitani* era dedicata al Gabinetto dei minerali, esposto nelle piccole stanze sul lato meridionale del pian terreno. Nella stanza “QQ” erano sistemati in sette armadi le terre e le sabbie (I), le piriti e altri minerali dello stagno e dell'ammonio (II), l'oro e “minerali aurei” assieme ad un modello di “fabbrica mineraria” (III), i minerali del rame (IV), quelli del piombo e dell'argento (V), le gemme preziose, i marmi e l'ambra (VII). In un apposito armadio, in una nicchia della stessa stanza era allestita una composizione con due “grotte” fatte da “pietre marine, piante e conchiglie eseguite ad arte”.<sup>647</sup> Come nelle più classiche *kunstkammern* i prodotti naturali e quelli artificiali andavano a mischiarsi sino a confondersi l'un l'altro: la natura stupiva in tutta la sua bellezza mentre l'arte meravigliava per la sua verosimiglianza.

Nella stanza limitrofa, denominata “PP”, in cinque armadi si trovavano i minerali ferrosi (VI), alcuni importanti tipi di pietra ed altri esemplari di pietre ancora in via di formazione (VIII), i cristalli di diversi colori (XI) ed infine le pietrificazioni, contenute in due armadi (IX-X).<sup>648</sup> Quest'ultima categoria era assai tipica delle *kunstkammern* e solitamente comprendeva fossili ed altre pietre nelle cui forme sembravano potersi identificare delle forme animali o vegetali. L'ultima stanza del Gabinetto dei minerali, la più piccola, denominata “RR”, era destinata ad ospitare i reperti nostrani: pietre, minerali ferrosi e di rame tutti provenienti dalla Russia.<sup>649</sup>

<sup>641</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 37-54; *Palaty* 1744, p. 17.

<sup>642</sup> Dashwood 1959, p. 206.

<sup>643</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 32-36; *Palaty* 1744, p. 16.

<sup>644</sup> J.W. 's Gravesande, *Physices elementa mathematica experimentis confirmata: sive Introductio ad Philosophiam Newtonianam*, Leida 1720.

<sup>645</sup> Boss 1972, pp. 89-90, 103-104.

<sup>646</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 1-31; *Palaty* 1744, p. 11-12.

<sup>647</sup> MIP, vol. I, parte III, pp. 1-132, 153-182; *Palaty* 1744, pp. 22-23.

<sup>648</sup> MIP, vol. I, parte III, pp. 133-152, 183-226; *Palaty* 1744, p. 22.

<sup>649</sup> *Palaty* 1744, p. 22.

Sul lato opposto del corridoio che portava al Gabinetto dei minerali si aprivano altre tre stanze, in una delle quali erano sistemate le monete del “Minc-kabinet” o “Mjunc-kabinet”, come veniva chiamato allora. Per questa importante ed imprescindibile sezione della collezione erano state riservate ben due parti delle sei in cui era diviso il catalogo *Musei imperialis petropolitani*, la prima dedicata ai *Nummi antiqui*, la seconda ai *Nummi recentiores*. Le monete e le medaglie erano sistemate in otto armadi appositamente costruiti, circa le cui forme non si ha però alcuna indicazione né per via documentaria, né per via grafica.

Le monete antiche, tutte contenute nel primo armadio (I), erano suddivise a seconda delle persone ivi raffigurate in quattro parti: *Nummi antiqui familiarum romanorum*, *Nummu antiqui imperatorum romanorum*, *Numismata reum et vivorum illustrium* e *Numismata urbium et populorum*.<sup>650</sup> Seguivano due armadi (II-III) dedicati alle monete ed alle medaglie moderne: innanzitutto le monete degli zar russi, quindi quelle emesse dagli imperatori del Sacro Romano Impero cui seguivano tutti gli altri regni europei, repubbliche e città battenti moneta.<sup>651</sup> Un posto di tutto rilievo era assegnato a due serie di medaglie: quella del regno di Luigi XIV dal 1638 al 1700 (IV) e quella dei papi di Roma dalle origini sino a Clemente XI (V), eseguite dal Lafreri.<sup>652</sup> Concludevano il “Mjunc-kabinet” tre armadi (VI-VIII) contenenti le monete “ebree, puniche, gotiche, tartare, persiane, arabe, turche, antiche arabe” ed altre ancora non ben specificate.<sup>653</sup>

La stanza attigua (TT) era riservata ad “altre curiosità e cose preziose d’oro, d’argento e di pietre preziose”.<sup>654</sup> Nei sei armadi di questo ambiente furono ammassati diversi tipi di reperti di varia provenienza. Il primo armadio conteneva oggetti giapponesi in avorio, antichi pugnali tartari e persiani in oro con pietre preziose ed altri monili d’oro di provenienza non specificata. Seguiva un armadio dedicato ai vasi ed alle stoviglie tartare con immagini di animali e altri oggetti domestici in oro, argento e pietre preziose. Simili oggetti erano esposti nel terzo armadio ma qui la loro provenienza era ignota. Infine gli ultimi tre armadi (IV-VI) contenevano piccole sculture in avorio pure queste di provenienza sconosciuta.<sup>655</sup>

Nella terza ed ultima stanza di questo piccolo gruppo (UU) fu organizzato un piccolo gabinetto di pittura con alcuni ritratti, miniature, le scatole con le raffigurazione degli oggetti della Kunstkamera e ancora alcuni libri illustrati colorati ad acquerello.<sup>656</sup> In questi due ultimi ambienti era contenuta una sorta di *kunstammer* all’interno della Kunstkamera, in cui i reperti più curiosi e preziosi erano stati radunati.

Negli ambienti immediatamente sopra questi, al primo piano, si trovava infine la sezione dell’esposizione dedicata alla memoria di Pietro il Grande. In tre stanze (GG, HH, II) era sistemata la cosiddetta “Tokarnaja”, cioè il laboratorio di tornitura che lo zar s’era fatto allestire in una stanza del palazzo d’Estate, trasportato qui in seguito alla sua morte. Oltre ai diversi torni utilizzati da Pietro, in alcuni armadi si trovavano anche gli oggetti da lui stesso creati con questi strumenti.<sup>657</sup> Uno di questi armadi, quello della stanza “GG”, posta sul lato meridionale del corridoio è rappresentato nella tavola VII del catalogo illustrato (app. 8, tav. VII). In esso sono visibili dei piatti di diverse forme e dimensioni eseguiti al tornio.

Nella quarta ed ultima stanza fu infine allestito uno speciale ambiente per ospitare la statua in cera a grandezza naturale di Pietro il Grande, eseguita da Carlo Rastrelli direttamente sul corpo dello zar morto, ed altri *memorabilia*.<sup>658</sup> Uno dei disegni preparatori del catalogo, in seguito non inserito tra le tavole, raffigura proprio la parete principale di quest’ambiente, al centro della quale si trovava la statua, punto focale di tutta questa sezione della Kunstkamera (fig. 86). La composizione

<sup>650</sup> MIP, vol. II, parte II; *Palaty* 1744, p. 23.

<sup>651</sup> MIP, vol. II, parte III, pp. 1-448; *Palaty* 1744, p. 23.

<sup>652</sup> *Palaty* 1744, p. 23.

<sup>653</sup> MIP, vol. II, parte III, pp. 449 e sgg.; *Palaty* 1744, p. 23.

<sup>654</sup> *Palaty* 1744, p. 23.

<sup>655</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 181-206; *Palaty* 1744, p. 24.

<sup>656</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 153-180; *Palaty* 1744, pp. 24-25.

<sup>657</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 58-62; *Palaty* 1744, p. 18.

<sup>658</sup> MIP, vol. II, parte I, pp. 137-140; *Palaty* 1744, p. 18.



era organizzata secondo lo schema di un arco trionfale a tre fornici – schema utilizzato per la prima volta in Russia a scopo celebrativo proprio da Pietro il Grande – scandito da paraste corinzie scanalate su di uno zoccolo. Nel fornice centrale, al di sotto di un baldacchino decorato da drappaggi ed entro una nicchia era sistemata, su di una tribuna di un paio di gradini, la statua dello zar seduto in trono (fig. 87). Nei fornici laterali erano disposti invece, dietro scenografici drappi, i vestiti e gli altri *memorabilia* appartenuti a Pietro, come la spada di Poltava. La stanza fu eseguita interamente da maestranze russe, tra i quali i documenti nominano il pittore Fëdor Čerkàsov, il disegnatore Andrėj Grėkov, cresciuto alla scuola di Georg Gsell, e l'intagliatore Ėgor Piròškov.<sup>659</sup>

Nell'idea di farsi fare una propria statua in cera dopo la morte, Pietro il Grande poté ispirarsi ad altri esempi simili che aveva visto nelle *kunstkammern* in Europa. Innanzitutto, come ha giustamente notato Hörst Bredekamp, nella *kunstkammer* del castello di Berlino, dove era esposta una statua in cera dell'elettore Federico III (fig. 88), ugualmente seduta come quella di Pietro.<sup>660</sup> Lo zar visitò Berlino per ben tre volte, nel 1711, 1712 e 1717, ed in diverse occasioni fu ricevuto nel castello dai re di Prussia Federico I e Federico Guglielmo I. La statua fu certamente vista anche da due stretti collaboratori di Pietro il Grande, Fëdor M. Apràksin, nel 1699, e Andrėj Matvéev un anno più tardi, i quali ne lasciarono anche una breve descrizione scritta.<sup>661</sup> Anche nella *kunstkammer* di Copenaghen, città nella quale lo zar si trovò durante l'estate del 1716, è censito da un inventario del 1737 un "Gabinetto degli eroi", comprendente riproduzioni a rilievo in cera di re ed altri personaggi illustri.<sup>662</sup>

Nonostante la sua descrizione non fosse inclusa nel catalogo *Musei imperialis petropolitani*, faceva parte delle collezioni della Kunstkamera anche la biblioteca, come nella più antica tradizione della *kunstkammern* principesche. La sua descrizione di massima non fu però tralasciata da Schumacher – che per buona parte aveva contribuito alla sua formazione – che la incluse nell'introduzione alla riedizione delle tavole illustrate del 1744. Anche la biblioteca, come la *kunstkammer* ad essa simmetrica, era disposta principalmente nelle due sale sovrapposte e nella galleria dell'ala orientale. I libri erano raggruppati a seconda dell'argomento in un armadio o in diversi gruppi d'armadi, solitamente continui ma con qualche eccezione. La stanza al pian terreno presentava, come nell'omologa sala della *kunstkammer*, un maggior numero di armadi rispetto alle altre, poiché diverse scaffalature furono inserite tra i pilastri quadrangolari, creando così un ambiente centrale ed un deambulatorio tutt'attorno (fig. 83). Qui erano sistemati i libri di argomento, si direbbe oggi, quasi esclusivamente umanistico: filosofia antica e moderna (7, 11), grammatica e lessico (14-17), oratoria e retorica (24-25), critica (18-21), poesia in diverse lingue (26-28), storia universale (29-31) e storia della chiesa (32-34). I libri di storia erano a loro volta suddivisi geograficamente a seconda dell'argomento trattato: storia della Grecia, della Persia e di Costantinopoli (35-36), storia romana antica e moderna (37-38), storia degli stati germanici e del Sacro Romano Impero (39-40), quindi storia del Portogallo, della Spagna e dell'Italia (41-42), della Francia (43), della Gran Bretagna (44) dei Paesi Bassi (45-46). Non mancavano comunque le classificazioni arbitrarie o quantomeno inconsuete, come gli armadi riservati agli "scrittori dell'antichità e delle scienze monetarie" oppure i libri di matematica in genere, che sarebbero stati più appropriati nella sezione scientifica al piano superiore.<sup>663</sup>

Nella sala del primo piano e nella galleria veniva mantenuta la suddivisione per armadi secondo la tematica dei libri, anche se alcune classi costituirono delle vere e proprie miscellanee, ma la loro successione divenne più arbitraria. Gli scaffali della sala del secondo piano contemplavano, in ordine: libri di "medicina, anatomia, chirurgia, farmacia e chimica" (1-8), storia naturale (9-11), "descrizioni di viaggi e delle altre tre parti del mondo" (12-14), giurisprudenza (15-19) e ancora

<sup>659</sup> Stanjukovič 1955, p. 395.

<sup>660</sup> Bredekamp 2003, p. 116.

<sup>661</sup> *Ibidem*.

<sup>662</sup> Dan-Mikkelsen/Lundbaek 1980, p. XXII.

<sup>663</sup> *Palaty* 1744, pp. 13-15.

libri ecclesiastici (20-22).<sup>664</sup> Nella galleria finirono tutti gli altri argomenti non contemplati prima, come la “genealogia ed araldica” (17) e gli “atlanti e libri di topografia” (9-11); i libri dei popoli stranieri extraeuropei, arabi, turchi, persiani e altri (8) e una nutrita collezione di testi cinesi (5-7); infine alcune miscellanee, come i “libri circa le arti, l’economia ed il contenuto di giardini e orti” (16) e le “altre figure incise, ad arte disegnate, pitturate e tornite, la scienza dei simboli, l’architettura civile e navale, la gnomica, l’ottica, la meccanica, l’idraulica e altro” (12-14). Infine, sempre nella galleria, si cercò di creare una sezione di libri russi e sulla Russia: oltre alla “storia dei paesi del Nord” (18-19), si trovavano i libri stampati dall’Accademia (4), quelli di altre tipografie ecclesiastiche e civili della Russia (1-3) e i manoscritti ecclesiastici e secolari russi (20-22).<sup>665</sup> I manoscritti stranieri si trovavano invece nell’ufficio del bibliotecario al primo piano, quello di Schumacher, dove erano conservati libri greci e latini (1), francesi, tedeschi e di altre lingue europee (2-3), arabi, tartari, persiani, turchi ed altro ancora (4).<sup>666</sup> Nell’ufficio del sottobibliotecario, al pian terreno, si trovavano invece i cataloghi della Kunstkamera, della biblioteca e delle collezioni.<sup>667</sup>

L’allestimento dell’esposizione della Kunstkamera dovette essere realizzato in due distinte fasi: prima dell’apertura ufficiale del 1728, periodo in cui fu allestita una delle sale del pian terreno, il Gabinetto Imperiale nelle piccole stanze al primo piano e gli ambienti della torre, e dopo la conclusione dei lavori di finitura ai piani superiori, portati a termine intorno al 1735, quando si cominciarono a sistemare i restanti ambienti dell’edificio. L’allestimento dovette essere completato nel 1741, anno di uscita del primo catalogo illustrato e del primo volume del *Musei Imperialis Petropolitani*. Fu dunque tra il 1735 ed il 1741 che la gran parte delle collezioni, a eccezione delle parti eccezionalmente sistemate per l’apertura del 1728, furono sistemate e ordinate per l’esposizione.

Il responsabile del progetto espositivo generale fu certamente il bibliotecario Johann Daniel Schumacher. Egli compilò certamente un primo inventario manoscritto della collezione nei primi anni ’30 del secolo XVIII che, una volta tradotto in russo, fu utilizzato come base per la preparazione del catalogo a stampa. Sempre il bibliotecario scrisse anche l’introduzione alla riedizione delle tavole del 1744, nella quale raccontava la storia delle acquisizioni della *kunstkammer* e della biblioteca, seguita da un breve e schematico catalogo delle collezioni, svolto per sommi capi. Tuttavia in alcuni casi l’ordinamento di singole sezioni dell’esposizione fu lasciato ad altri membri dell’Accademia delle scienze, come nel caso dell’erbario raccolto da Steller e Gmelin, riordinato da Amman secondo l’avanzato sistema del botanico Tournefort, uno dei primi a tentare un’applicazione di un sistema scientifico per l’ordinamento della propria collezione.<sup>668</sup> Tuttavia anche in questa situazione, come fu per l’allestimento della camera oscura con gli strumenti di *’s Gravesande*, poté essere stato Schumacher a consigliare questo sistema d’ordinamento. Infatti il gabinetto di Tournefort a Parigi era aperto al pubblico nella sua casa in rue Saint-Victor<sup>669</sup> e, sebbene non sia elencato fra quelli visitati nel rapporto finale del viaggio del bibliotecario in Europa,<sup>670</sup> egli poteva averlo conosciuto tramite Hans Sloane, allievo di Tournefort, che Schumacher incontrò a Londra e col quale intrattenne una corrispondenza.<sup>671</sup>

Le collezioni acquistate in blocco da Pietro il Grande e dai suoi agenti tra il 1716 ed il 1718 in Europa, così come quelle comprate da Schumacher durante il suo viaggio del 1721-22, furono per la maggior parte smembrate all’interno dell’esposizione della Kunstkamera. Le sezioni anatomiche preparate da Ruysch, ad esempio, furono posizionate, opportunamente implementate con altre eseguite nel teatro anatomico della Kunstkamera, nella sala del pian terreno, mentre l’erbario messo

<sup>664</sup> *Palaty* 1744, pp. 15-16.

<sup>665</sup> *Palaty* 1744, pp. 16-17.

<sup>666</sup> *Palaty* 1744, p. 15.

<sup>667</sup> *Palaty* 1744, p. 13.

<sup>668</sup> MacGregor 2007, p. 121

<sup>669</sup> *Ivi*, pp. 65-66.

<sup>670</sup> Thomas 1988, pp. 21-37.

<sup>671</sup> Pekariskij 1862, vol. I, pp. 551-552.

insieme dall'anatomista olandese venne esposto al piano superiore. Di altre collezioni non si ha traccia nel catalogo *Musei Imperialis Petropolitani*. Così i reperti di Albert Seba, i minerali acquistati da Gottwald e ancora le medaglie e le monete dei gabinetti di Lüders e Chevalier furono mischiati alle collezioni già appartenenti allo zar e nell'esposizione tutti questi oggetti furono combinati tra loro senza distinzione.

L'organizzazione dell'esposizione ed i suoi criteri d'ordinamento furono rigorosi. Nelle grandi sale e nella galleria al di sopra di esse fu disposta la *kunstkammer* vera e propria, composta di *naturalia* e *artificialia*: l'uomo e gli anfibi erano sistemati al pian terreno, i restanti esemplari del regno animale – quadrupedi e uccelli – e quelli del regno vegetale al primo piano e gli *artificialia* nella galleria. I minerali si trovavano invece in tre più piccole stanze al pian terreno, in un certo modo separati dall'esposizione dei *naturalia*. Ciò fu dovuto probabilmente a motivi di ordine pratico, principalmente dovuti allo spazio, non certo di classificazione scientifica. I minerali erano solitamente dei reperti di piccole dimensioni e quindi sarebbe stato più economico posizionarli nei piccoli gabinetti nella porzione terminale delle ali, lasciando le grandi sale a oggetti di più ingombranti.

Nel complesso si preferì seguire il sistema d'ordinamento secondo i tre regni della natura, animale, vegetale e minerali, piuttosto che quello di suddivisione a seconda dei materiali che componevano gli oggetti. Ai tre regni della natura si aggiungevano poi gli *artificialia*, lungo il ballatoio galleria al secondo piano, ed altri gabinetti tematici: il “Mjunc-kabinet”, il gabinetto delle medaglie e delle monete, quello degli oggetti preziosi, il Gabinetto Imperiale celebrante il ricordo dello Pietro il Grande ed infine quello degli strumenti matematici e scientifici in genere. Quest'ultimo si trovava nella sala dove era allestito, attorno al globo di Gottorp, il nuovo planetario. La sua immediata adiacenza alla galleria degli *artificialia* era dovuta al fatto che, in alcuni casi, tramite questi strumenti si potevano produrre gli oggetti esposti nella limitrofa sezione.

Ognuna delle singole sezioni della Kunstkamera era poi ordinata a seconda di principi propri, in molti casi altrettanto rigorosi rispetto a quelli generali. Le sezioni umane si susseguivano a seconda delle parti del corpo, gli altri animali a seconda delle specie, così come le piante, gli *artificialia* a seconda del materiale o della provenienza geografica, gli strumenti per le loro funzioni, i minerali in base alla composizione chimica e le monete per tematica o zecca coniatrice. A sé stante era infine la biblioteca con un sistema d'ordinamento proprio ma non sempre rigoroso.

A dispetto di questo diffuso rigore nell'organizzazione delle sale, l'esposizione dei reperti seguì, come s'è visto, più criteri estetici che scientifici. La sovrabbondanza delle decorazioni, così come l'insistita simmetria a più livelli, indicava certamente che i reperti furono considerati innanzitutto per il loro apporto all'estetica complessiva della composizione, non tanto all'ordinamento secondo criteri strettamente scientifici.

Alcune proteste però si levarono da parte degli accademici verso questo tipo di sistemazione dei reperti e dei libri operata da Schumacher. I primi contrasti in questo senso cominciarono a nascere quando, tra la fine degli anni '20 ed i primi anni '30, gli accademici cominciarono ad utilizzare i libri ed i reperti della Kunstkamera per effettuare le loro ricerche. Proprio nel 1732 gli accademici avanzarono un esposto nel quale si comunicava che “la raccolta accademica rispetto all'elenco di quelle cose in tutto sono spente [vykjučeny]”, quindi s'aggiungeva che “con desiderio si auspicava dello zelo perché esse [le cose] fossero mantenute in un migliore ordine, separatamente secondo quanto è possibile”.<sup>672</sup> L'esposto aveva come oggetto proprio i criteri d'ordinamento utilizzati da Schumacher nell'allestimento delle prime sale della Kunstkamera. Del resto lo stesso bibliotecario non aveva mai nascosto di prediligere i principi estetici nella disposizione di libri e reperti. Nel rapporto presentato alla fine del suo viaggio in Europa egli scrisse che in una biblioteca il più comodo sistema di ordinamento è:

<sup>672</sup> MIAN, vol. II, p. 192.



quando i libri sono sistemati per la materia [*materija*] e secondo la propria grandezza. Ma, per me, non è assai necessario seguire la materia dei libri, affinché la bellezza, la quale in una biblioteca pubblica [*v publicnoj biblioteke*] si richiede, non si perda.<sup>673</sup>

Questa frase di Schumacher, benché sia riferita alla biblioteca, riflette a pieno la disposizione dei reperti nella Kunstkamera: effettuata innanzitutto per gabinetti e per singole sezioni in maniera ferrea e secondo rigorosi parametri scientifici, quantomeno per l'epoca, per poi organizzare i reperti all'interno di ogni singola sezione secondo criteri estetici – prima per materia e poi per bellezza, dice il bibliotecario nel suo rapporto.

Certamente Schumacher affondava le radici della propria formazione nei gabinetti europei della fine del secolo XVII e dell'inizio del successivo, nei quali i metodi classificazione scientifica messi a punto dagli studiosi di storia naturale non avevano ancora del tutto soppiantato i vecchi criteri d'ordinamento, anzi nella maggior parte dei casi questi risultavano ancora strutturati secondo le consuetudini delle *kunstkammer* di un secolo prima. Del resto di ciò si accorse anche Tamara Stanjukovič nel suo studio, per certi versi pionieristico, sulla collezione della Kunstkamera, nel quale scrisse: “Derivando dall'Europa Occidentale e ammirando la sua cultura, Schumacher non trovò nulla di meglio da fare, che paragonare la biblioteca e la *kunstkammer* [della Kunstkamera] alle analoghe istituzioni dell'Europa Occidentale”.<sup>674</sup>

Ciò che ancora non è stato rilevato, nei numerosi studi sull'argomento, è che alla base dei conflitti tra Schumacher e gli accademici, in particolare con Joseph-Nicolas Delisle e Michail Lomonosov, c'era una non trascurabile differenza di formazione. Schumacher, che aveva studiato all'università di Strasburgo aveva ricevuto una formazione prevalentemente giuridica, mentre i futuri accademici furono degli scienziati a tutti gli effetti. Inoltre tra il bibliotecario, nato nel 1690, e molti membri dell'Accademia – quali Johann Amman (1707-1741/42), Daniel Bernoulli (1700-1782), Leonhard Eulero (1707-1783), Johann Georg Gmelin (1709-1755), Georg Wolfgang Kraft (1701-1754), Michail Vasil'evič Lomonosov (1711-1765), Gerhard Friedrich Müller (1705-1783), Georg Wilhelm Steller (1709-1746) e Josias Weitbrecht (1702-1747) – intercorreva spesso un'intera generazione che, in un periodo di grande fermento scientifico come quello trascorso a cavallo tra i due secoli XVII e XVIII, si fece sentire nell'organizzazione delle collezioni. Gli accademici nominati appartenevano, sebbene ciò non voglia significare che ne condividessero le teorie, alla medesima generazione di Carlo Linneo.

Se da un lato Schumacher, come del resto anche Pietro il Grande, si può considerare uno degli ultimi esponenti di una cultura barocca votata in maniera amatoriale alle rarità ed alle curiosità, allo “straordinario” ed all’“esotico”, per usare delle parole di Krzysztof Pomian, dall'altro v'è una generazione di studiosi e scienziati, di professionisti dedicatisi al collezionismo in maniera strumentale, che effettuò un deciso spostamento dell'attenzione verso il “comune” e il “vicino”. Da un lato Schumacher cercò di organizzare una vera e propria *kunstkammer* per un appassionato, Pietro il Grande, ordinata, come tutti i gabinetti degli amatori, secondo criteri estetici. Dall'altro invece si creò, per lo stesso volere dello zar, un gruppo di naturalisti professionisti cui le collezioni furono date in gestione, il quale volle applicare ad esse un ordine metodico aspirando alla creazione di una tassonomia.<sup>675</sup>

In queste vicende che videro opporsi il bibliotecario Johann Daniel Schumacher e i primi accademici assunti a Pietroburgo si nota chiaramente, oltre ai contorni di una lotta per il potere all'interno dell'Accademia, il passaggio delle collezioni dallo *status* di gabinetto imperiale, appartenente al sovrano amatore, a quello di raccolte di un'istituzione scientifica, pubblica ed educativa. Sebbene questo passaggio fu svolto da un punto di vista pratico e legislativo ancora dallo

<sup>673</sup> Pekarskij 1862, vol. I, p. 557.

<sup>674</sup> Stanjukovič 1953, p. 78.

<sup>675</sup> Pomian K., *I cabinets*, in *Storia della scienza*, vol. V. *La rivoluzione scientifica*, a cura di D. Garber, E. Giusti, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 183-198. (trad. franc. *Histoire naturelle: de la curiosité à la discipline*, in *Curiosité et cabinet de curiosité*, a cura di P. Martin, D. Moncond'huy, Atlante, Neilly 2004, pp. 15-40), pp. 193-195.

stesso Pietro il Grande e, immediatamente dopo, da Caterina I, per vedere i suoi primi riflessi sulle collezioni e sulla loro esposizione nella Kunstkamera, si dovette attendere lo spazio di una generazione, quando ai funzionari assunti ancora durante il regno petrino succedettero, non senza scontri, scienziati e studiosi ingaggiati dall'Accademia.

### 3.6.3. Dall'incendio del 1747 sino ad oggi

Uno degli ultimi visitatori ad aver avuto la possibilità di entrare nella Kunstkamera prima dell'incendio del 5 dicembre 1747 fu il dottor John Cook, originario di Edimburgo. Giunto in Russia nel 1736, fu accreditato dalla Cancelleria medica e impiegato nell'ospedale militare di Pietroburgo sino al 1740. Dopo questa data partì per la Crimea in qualità di fisico personale del principe Michail Miachailovič Golycyn. In seguito compì un viaggio in Persia per poi ritornare in Russia e stabilirsi, prima di rientrare in patria, a Riga.<sup>676</sup> La descrizione lasciataci nel suo diario della Kunstkamera risale quindi al periodo tra il 1736 ed il 1740, quando l'allestimento delle sale era in via di ultimazione.

The building is a noble pile of two stories high, with a beautiful cupola in the middle, and an observatory. In the middle, below the cupola, is a square space about thirty foot [sic] long and thirty broad, without flooring, but a large gallery is built round it, one on each story, so that one can see from the pavement of the house to the toop of the cupola. In each of these galleries are kept all manner of natural and artificial curiosities, as also a good library.

In one of the galleries in a case, is the skin of a French-man, tanned and stuffed: This has been the tallest man I ever saw. In another case was his skeleton, and a pair of breeches made of his wife's skin, also dressed; the leather was like to buff.

On the bottom, or pavement, stands the skin of a English chestnut horse, stuffed, saddled and bridled, and besides it the skeleton. Peter the Great used to ride this horse. Amongst the curiosities are very many abortions, and great variety of monstrous births, as also Ruysch's compleat collection. Here I saw the head of the unfortunate Miss Hamilton, a Swedish lady, who lost it for having murdered her child, unlawfully begotten; and this is the only murder of that kind I ever heard of in Russia. [...]

I saw three great chambers; in one of them were all manner of earths, fossils, stones, ores, and natural metals, and minerals; in the other all sorts of shells, mosses, corals, &c. and in the third sat in an elbow-chair, in a wax-work, as large as life, the Great Peter, dressed in a blue coat and waist-coat, and breeches, white stocking, his legs accross, uncoverd, having a head of short black hair, with a hanger [sword] by his side. About him in the room were all the fine mechanical and mathematical instruments he used to take delight in, and many pieces of work which he made without the help of others.

In another part of the house I was shown a very large globe: I forget whether it was celestial or terrestrial. It opened on one side, into which three or four people went and sat upon benches round a table. This was thought a very great curiosity.

This edifice was burnt down in the year 1745 or 1746; but most of the books, papers, and curiosities in it were saved, and it was again rebuilt.<sup>677</sup>

A differenza di sir Francis Dashwood, che visitò la Kunstkamera nel 1733, Cook vide anche le stanze e le sale dei piani superiori, allestite a partire dal 1735. Inoltre il medico scozzese integrò, com'era uso fare nelle memorie di viaggio, le pagine del suo diario tenuto tra il 1736 ed il 1740 a Pietroburgo, con informazioni posteriori, reperite una volta ritornato dai suoi viaggi. Tuttavia la notizia dell'incendio occorso alla Kunstkamera data nel testo di Cook fu imprecisa e, dal modo generico in cui è riportata, sembra indicare il fatto che egli cercò di ricordarlo a memoria. In realtà l'incendio avvenne il 5 dicembre 1747 e se gran parte delle collezioni fu salvata, come ci dice lo stesso scozzese, altrettanto non si può dire per l'edificio, la cui parte superiore fu irrimediabilmente distrutta.

<sup>676</sup> Introduction, in J. Cook, *Voyages and travels through the Russian Empire, Tartary and part of the Kingdom of Persia*, voll. 2, Oriental research partners, Newtonville (Mass.) s.a. (ed. orig. Edimburgo 1770), vol. I, pp. XII-XIV.

<sup>677</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 53-55.

L'incendio si sviluppò alle ore cinque del mattino e, in seguito all'allarme dato dalla sentinella di guardia, molti degli accademici, aiutati dai soldati del reggimento della Guardia, si precipitarono nell'edificio per cercare di portare in salvo libri e reperti. Gli oggetti furono portati fuori dalle finestre per essere gettati direttamente nella neve sul terreno ai piedi dell'edificio.<sup>678</sup> Lo stesso storico dell'Accademia Gerhard F. Müller buttò fuori dalla finestra l'intero archivio accademico e, una volta caricatolo su di una slitta, lo portò temporaneamente nella sua stessa abitazione.<sup>679</sup> Stando ai rapporti compilati in seguito all'evento la perdita per le collezioni, sebbene limitata, fu comunque considerevole. Dato che l'incendio si sviluppò ai piani superiori dell'edificio l'intera collezione di reperti etnografici disposta nel ballatoio della sala al primo piano, comprendente "diverse cose cinesi, vestiti di diversi popoli siberiani, i loro idoli ed altre simili cose", andò interamente perduta. Le perdite più consistenti si ebbero però nell'osservatorio, i cui alloggiamenti lignei bruciarono completamente. Qui le fiamme arsero "tutte le macchine che si trovavano in esso [osservatorio], gli orologi, i modelli, le carte celesti, i telescopi, i compassi, [...] gli strumenti" e soprattutto il grande globo di Gottorp, del quale negli anni seguenti fu costruita una copia. Inoltre bruciarono anche alcuni libri e pure dei preparati anatomici; danni si registrarono anche nel Gabinetto Imperiale, mentre molti degli oggetti salvati richiedevano un restauro a causa dei danni da fuoco o derivati dal lancio di essi nella neve.<sup>680</sup> A giudicare dai rapporti stesi nei giorni immediatamente seguenti, l'incendio dovette svilupparsi al secondo piano dell'ala occidentale, quella della *kunstammer*, per poi propagarsi alla torre e, in minima parte, alle parti alte della biblioteca. Pare che il tutto sia stato causato da una trave del tetto che, crollata sui tubi delle stufe, prese fuoco negli appartamenti "dove visse Delisle",<sup>681</sup> il quale però in quello stesso anno ritornò in Francia. Quindi è probabile che sia stato ancora lo stesso di conservazione del tetto, giudicato "disastroso" pochi anni prima, la causa di quest'incendio.

Per mettere al sicuro gli oggetti il 7 dicembre, appena due giorni dopo il disastroso evento, il presidente dell'Accademia delle scienze Kirill Razumòvskij sparse una richiesta per la cessione di un nuovo edificio per l'alloggiamento temporaneo: "È necessaria una dovuta casa privata che sia sicura dal fuoco [...], nelle più immediate vicinanze si trovano le stanze in pietra del cortigiano Demidov le quali sono rifornite più di ferro che di legno".<sup>682</sup> La richiesta fu accettata ed i reperti furono spostati.

Tuttavia l'assenza di un tetto, completamente bruciato almeno sul lato occidentale, non fu l'unico problema dell'edificio in quel momento. L'estrema vicinanza dell'acqua ai muri della *Kunstkamera*, sui quali cominciarono a comparire anche delle fessure, spinsero l'Accademia delle scienze a richiedere il 26 dicembre del 1747 il consulto di un architetto per il controllo della fabbrica.<sup>683</sup> Due giorni dopo la perizia fu eseguita e si richiese il rilascio di 3000 rubli per la messa in sicurezza dell'edificio: per eseguire una copertura provvisoria e per chiudere in via precauzionale le finestre e le porte con mattoni.<sup>684</sup>

Nel gennaio del 1748 fu nominata d'urgenza commissione, alla quale parteciparono Francesco Bartolomeo Rastrelli, Giuseppe e Pietro Antonio Trezzini. Questi architetti giunsero alla conclusione che la *Kunstkamera* si sarebbe potuta ricostruire poiché le fondamenta si trovavano in buono stato. Inoltre la commissione propose anche alcune modifiche da apportare durante la ricostruzione: innanzitutto di aumentare la sezione dei pilastri nella torre, quindi di voltare anche le grandi sale al primo piano, come già aveva chiesto di fare Pietro il Grande a Chiaveri nel 1724, e infine di smontare i frontoni barocchi disegnati da Härbel a coronamento delle estremità dell'edificio. Sulla base di queste indicazioni ben tre anni più tardi, all'inizio del 1751, Johann

<sup>678</sup> Stanjukovič 1953, p. 118.

<sup>679</sup> Karpeev/Šafranovskaja 1996, p. 62.

<sup>680</sup> Stanjukovič 1953, pp. 118-120.

<sup>681</sup> LZKP, N.° 159, pp. 148-149.

<sup>682</sup> *Ibidem*.

<sup>683</sup> *Ivi*, N.° 161, p. 149.

<sup>684</sup> *Ivi*, N.° 160, p. 149.



Jacob Schumacher, fratello del bibliotecario Johann Daniel, fu incaricato di redigere un progetto con un conseguente preventivo. Tuttavia l'Accademia non dovette rimanere soddisfatta dal lavoro di Schumacher e nel 1753 convocò un'altra commissione.

Alla seconda commissione partecipò anche l'architetto Savva Čevàkinskij, impiegato presso l'Ammiragliato, che, verso la metà del 1753, si recò presso la Kunstkamera per un sopralluogo. Gli architetti che parteciparono alla commissione presentarono in seguito i disegni ed un parere scritto a Francesco Rastrelli, il quale confermò le modifiche già decise cinque anni prima. In seguito alle conclusioni della seconda commissione Johann Jacob Schumacher elaborò un altro progetto che, a causa di consistenti inesattezze, non soddisfò nemmeno questa volta l'Accademia. Così fu deciso di rivolgersi all'architetto dell'Ammiragliato Savva Čevàkinskij. Mentre non senza difficoltà si cominciarono a effettuare gli ordini dei materiali, il 18 maggio 1755 Johann Jacob Schumacher rinunciò pubblicamente alla costruzione chiedendo, ufficialmente per motivi di salute, che essa fosse assegnata ad un altro architetto. Il cantiere per la ricostruzione fu avviato così ben tredici anni dopo l'incendio sotto la direzione di Čevàkinskij.<sup>685</sup>

Tuttavia le difficoltà nella ricostruzione non finirono qui, poiché da un lato Čevàkinskij non riuscì a reperire i materiali da costruzione necessari e dall'altro, nel marzo 1756, l'Accademia delle scienze istituì una commissione di suoi membri interni che giudicasse il progetto dell'architetto. Il problema d'approvvigionamento dei materiali fu risolto – o meglio evitato – appaltando il cantiere con i materiali a carico del costruttore. A fronte di un prezzo di partenza di 25.000 rubli l'appalto fu assegnato per 9.700, materiali compresi, già nel 1755 ma a questo punto furono gli accademici a infraporsi nella costruzione. Nel corso del 1755 anche il disegno di Čevàkinskij fu sottoposto alle critiche dell'astronomo dell'Accademia ma, nonostante questo, l'anno seguente la commissione appositamente formata dal professore d'eloquenza Jacob Stahlin e dal bibliotecario Taubert rifiutò il progetto. In particolare fu rigettata l'idea di costruire le volte nella grandi sale dell'esposizione anche al primo ed al secondo piano mentre rimasero delle incertezze su come ricostruire l'osservatorio di Delisle, ora che il suo progettista era tornato in patria.

A partire dal giugno 1756 cominciarono ad essere documentati i primi mastri muratori e carpentieri al lavoro sul cantiere, i quali ricostruirono i muri nelle porzioni andate bruciate e ripristinarono la copertura del tetto. L'anno seguente si cominciarono ad eseguire infatti le decorazioni sia interne, soprattutto nei soffitti della grandi sale appena ricostruiti, per i quali fu ingaggiato lo stuccatore Giovan Battista Giani, che esterne, come la sostituzione dei frontoni mistilinei di Härbel con delle più lineari e semplici balaustrate, tutt'oggi in opera (fig. 89).

Nel tentativo di velocizzare le decisioni nel febbraio 1757 il presidente dell'Accademia, Kirill Razumòvskij, aggiunse lo scienziato Michail Lomonòsov nella composizione della commissione il quale, pur adoperandosi molto per la ricostruzione della Kunstkamera, non riuscì a risolvere completamente i dubbi sulle forme dell'osservatorio. L'estrema incertezza su come proseguire i lavori divenne palese in un rapporto indirizzato da Čevàkinskij alla Cancelleria dell'Accademia delle scienze, nel quale l'architetto spiegava tutti i suoi dubbi:

Alla cancelleria dell'Accademia delle scienze  
Rapporto

Presso le bruciate stanze accademiche secondo l'approvato disegno è stato fissato di costruire l'osservatorio senza cupola, e in luogo della galleria lignea stante prima fare quattro gabinetti. Ma ancora già essi si sono aboliti e s'è fissato di fare la galleria rotonda su colonne di pietra; secondo questo disegno all'appaltatore è stato appaltato e attualmente al lavoro la gente edificò, ma in seguito alle indicazioni orali della cancelleria è stato creato e consegnato da me un disegno dell'osservatorio che sull'osservatorio si faccia la cupola e al posto della galleria su colonne si facciano i gabinetti; ma ancora per esso una risoluzione [*rezoljucij*] ad oggi non è stata presa e di questo modo in quale maniera l'osservatorio dichiarato nel rapporto si ordinerà di costruire, con la cupola oppure senza la cupola oppure con la galleria o i gabinetti, senza questo a me il lavoro dichiarato non è possibile incominciare

L'architetto Savva Čevàkinskij. 24 maggio 1757<sup>686</sup>

<sup>685</sup> Lipman 1945, pp. 20-21.

<sup>686</sup> *Ivi*, p. 24.

Nonostante l'urgenza di questo rapporto, la commissione rispose circa trenta giorni più tardi, imponendo a Čevàkinskij l'elaborazione di un'ennesima variante del progetto.

Dietro quest'estrema puntigliosità della commissione dell'Accademia vi fu molto probabilmente, più i suoi stessi membri – Stahlin, Taubert e Lomonòsov –, ancora una volta il bibliotecario Schumacher, il quale desiderava comprensibilmente favorire il fratello Johann Jacob, già architetto dell'Accademia. Anche Čevàkinskij, dal canto suo, non fu immune da colpe, poiché in diversi aspetti portò avanti il lavoro nella Kunstkamera con una certa approssimazione. Ad esempio egli fornì il disegno della nuova cornice dell'edificio utilizzando come unità di misura direttamente il mattone ma, a causa dell'impiego di laterizi di una differente dimensione, l'altezza finale risultò 5 piedi (1,52 m) anziché 4 (1,22 m). Čevàkinskij portò comunque a compimento la costruzione e il 3 marzo del 1758, quand'ancora le finiture nelle stanze dell'osservatorio non erano ancora state ultimate, fu licenziato.

Dopo tanti tentennamenti alla fine si decise di ricostruire non più nelle sue vecchie forme ma senza la cupola, com'era nel primo progetto di Mattarnovy, e con i quattro gabinetti angolari, come era già stato previsto da Joseph-Nicolas Delisle nel 1738-39. Le nuove forme date alla torre della Kunstkamera sono infatti riportate nelle numerose rappresentazioni di questa parte di riva della Nevà eseguite da diversi artisti tra la fine del secolo XVIII e durante tutto il XIX (fig. 90). I quattro gabinetti furono costruiti sugli angoli della torre in maniera che, come una naturale prosecuzione degli spazi ricavati lungo le diagonali delle sale ai piani inferiori, essi potessero riprendere e proseguire la volumetria generale della torre. Come s'è già visto in precedenza, i quattro lati sporgenti della torre e di conseguenza anche i gabinetti si trovavano orientati secondo i quattro punti cardinali; due di questi furono dunque allineati lungo il meridiano nord-sud, quello utile per le osservazioni astronomiche. Infatti il gabinetto sud, da dove si sarebbero osservate le stelle in culminazione, fu costruito a differenza di tutti gli altri in legno, probabilmente per essere all'occorrenza aperto. Al di sopra dei gabinetti fu ristabilito il cilindro terminale con otto finestre che, privato della cupola con lanterna voluta da Delisle, ebbe una terminazione piatta con terrazza, molto apprezzata dai vedutisti del primo Ottocento che sfruttarono la terrazza per diverse rappresentazioni (figg. 91-94).

La torre portata a termine da Čevàkinskij non fu costruita però secondo un suo progetto ma il suo disegno fu imposto dalla commissione istituita dall'Accademia delle scienze per vigilare sulla ricostruzione della Kunstkamera. Oltre ai membri di tale commissione, Stahlin, Taubert e Lomonòsov, un certo peso ebbero anche il bibliotecario Schumacher, il quale tentò forse di far leva sulle ingenuità di Čevàkinskij per favorire suo fratello Johann Jacob, architetto dell'Accademia, e l'astronomo Grišov, che diede delle indicazioni per la funzionalità del futuro osservatorio. Nel complesso la torre che ne risultò fu simile a quella eretta già da Härbel tra il 1722 ed il 1724 (fig. 42), il quale per primo costruì i gabinetti angolari riprendendo il volume della parte sottostante, anche se il progetto fu probabilmente mutuato dalle proposte avanzate da Delisle nel 1738-39.<sup>687</sup>

Negli anni immediatamente successivi la conclusione dei lavori di ricostruzioni furono condotti diversi interventi di decorazione degli interni sia nelle sale, che nelle più piccole stanze alle estremità. Oltre ad alcune modifiche nella scala a chiocciola della torre, che fu allungata per collegarla col seminterrato e con un'uscita verso l'esterno aperta sul retro, modifica effettuata nel 1772,<sup>688</sup> nessun altro consistente lavoro si registra sino alla fine del secolo.

Più consistenti lavori, che in parte modificarono l'assetto architettonico di alcune parti dell'edificio, furono condotti sotto la direzione dell'architetto Denis Filippov, assunto dall'Accademia delle scienze a partire dal 1804. Durante il 1818 fu demolito il protiro d'entrata con la scalinata a doppia rampa, al posto del quale fu ricavata una semplice finestra ad arco. Di conseguenza si dovette aprire una nuova entrata che Filippov ricavò lungo le porzioni terminali dell'edificio, vicino alle scale ed aperta direttamente al livello della strada (fig. 95). Probabilmente

<sup>687</sup> PFA RAN, f. 3, op. 8, ed. chr. 3, ll. 1-2.

<sup>688</sup> Lipman 1945, p. 27.

in conseguenza a queste modifiche fu anche ricostruita nel 1824 la scala orientale dell'edificio. Dopo aver ampliato il vano scala sino a farlo divenire quadrato la vecchia scala a due rampe contrapposte fu sostituita da una nuova a quattro rampe giranti tutt'attorno al nuovo vano. Infine lavori edilizi furono intrapresi anche nella rotonda al pian terreno dove, probabilmente già in seguito all'incendio del 1747, era stato smantellato il teatro anatomico. Qui sotto la direzione di Filippov vennero ricostruiti ancora una volta i delicatissimi pilastri e, con l'aiuto del pittore Richter, tutto l'ambiente fu ridecorato. Lo stesso pittore eseguì nel 1825 la decorazione in stile egiziano di due gabinetti e nel 1834 egli dipinse il soffitto dell'ambiente inferiore dell'osservatorio, allora utilizzato per le riunioni del consiglio dell'Accademia<sup>689</sup> – quest'ultimo lavoro è tutt'oggi esistente.

Risale agli anni '60 del secolo XIX la demolizione dei ballatoi nelle due sale superiori, ripristinati da Čevākinskij in seguito ai danni causati incendio, e la loro ricostruzione nelle forme odierne (fig. 96).

Nel 1887 il museo e la biblioteca dell'Accademia furono ampliati per mezzo di un nuovo edificio, costruito alle spalle della Kunstkamera e perpendicolare ad essa. La nuova costruzione, progettata dall'architetto R.R. Marfel'd, consisteva di due piani semplicemente ciascuno dei quali composto da una successione di due file parallele di stanze. In questi ambienti fu sistemato il Museo Antropologico ed Etnografico e, benché munita di un entrata indipendente, questa nuova ala fu messa in comunicazione con la Kunstkamera. L'edificio fu ulteriormente ampliato con la costruzione di un ulteriore piano, il secondo, dal 1910 al 1912.<sup>690</sup>

Una nuova era nella gestione della Kunstkamera giunse nel 1925, quando un nuovo edificio fu costruito sulla Strélka per la biblioteca dell'Accademia delle scienze. Qui furono trasportati gli oltre due milioni e mezzo di libri presenti precedentemente nella Kunstkamera che quindi poté cominciare ad essere impiegata unicamente per la sua funzione museale.<sup>691</sup> In occasione del duecentenario di fondazione dell'Accademia delle scienze (1924) la cadente facciata dell'edificio, visibile già in alcune fotografie della fine del secolo XIX (fig. 97), richiese un intervento di restauro, anch'esso concluso nel 1925 (fig. 98).<sup>692</sup>

Nel clima che seguì queste celebrazioni, la scienza russa, da poco divenuta sovietica, cominciava a ricercare le proprie radici in quel passato vecchio di duecento anni e l'edificio della Kunstkamera, dato che nel corso dell'Ottocento il palazzo limitrofo dell'Accademia era stato abbattuto, fu individuato come la “culla della scienza russa”. Il suo aspetto menomato, rispetto alle tavole illustrate del catalogo, non corrispondeva però all'originale architettura concepita al tempo di Pietro il Grande; fu per questo che in quegli anni si cercò a diverse riprese di riportare la Kunstkamera al suo aspetto originale.

L'idea di restituire all'edificio il suo aspetto originario e di epurarlo da tutti i rimaneggiamenti eseguiti nel corso della sua storia bicentenaria nacque ancora nel 1912, quando a farsene portatore fu L. Rudnicki.<sup>693</sup> La proposta fu accolta più tardi dall'Accademia delle scienze la quale però riuscì a mettere in pratica questo progetto, nonostante le discussioni incominciarono sin dagli anni '20,<sup>694</sup> solamente a partire dal 1945, dopo la conclusione della Seconda Guerra Mondiale. Lo stesso architetto direttore dei lavori, R.I. Kaplan-Ingel', riassume così gli scopi principali del progetto:

Il restauro dell'edificio della Kunstkamera persegue tre scopi:

1) sottolineare l'importanza di questo edificio che è la culla della scienza russa;

<sup>689</sup> Lipman 1945, pp. 28-29.

<sup>690</sup> KGIOP, p.3/N-2241, II. 2-3; Ju.K. Čistov, E.A. Rezvan, Ju.A. Kupina, E.A. Michajlova, *Kunstkamera 290 let. Muzej antropologii i etnografii im. Petra Velikogo (Kunstkamera) RAN. Istorija, kollekcii, issledovanija* [La Kunstkamera ai 290 anni. Museo di antropologia e di etnografia intitolato a Pietro il Grande (Kunstkamera) della RAN. Storia, collezioni, ricerche], MAE RAN, San Pietroburgo 2004, p. 21.

<sup>691</sup> Lipman 1945, p. 31.

<sup>692</sup> KGIOP, p.3/N-2241, I. 3.

<sup>693</sup> *Istoričeskaja vystavka architektury*, San Pietroburgo 1912, pp. 13-14.

<sup>694</sup> R. Kaplan-Ingel', *Restavracija zdanija Kunstkamery* [Il restauro dell'edificio della Kunstkamera], in “Vestnik Akademii nauk SSSR”, N.° 4, 1946, pp. 83-84.



- 2) ripristinare gli ambienti i quali sono legati al lavoro di Lomonòsov nell'edificio della Kunstkamera, in particolare nell'osservatorio, e furono disposti nei padiglioni della torre;
- 3) ripristinare il monumento architettonico della prima metà del secolo XVIII<sup>695</sup>

Il fatto che proprio all'interno degli ambienti della Kunstkamera, "culla della scienza russa", aveva lavorato Michail V. Lomonòsov, il primo scienziato russo a lavorare nell'Accademia delle scienze, rendeva l'edificio ancora più importante. Tuttavia, come indica Kaplan-Ingel' nei suoi intenti, si riteneva che Lomonòsov, verso la metà del secolo XVIII, avesse condotto i suoi esperimenti negli ambienti della torre, nonostante questa sino al 1758-59 fosse stata ancora in costruzione. In base a queste considerazioni nacque il progetto di ripristinare la vecchia torre della Kunstkamera con cupola e lanterna, gli ambienti dove sino al 1747 Lomonòsov si pensava avrebbe effettuato le sue osservazioni astronomiche che, tra le altre cose, gli permisero di vedere l'atmosfera di Venere.

A rendere urgente un intervento di restauro dell'intero edificio, che si affiancasse alla ricostruzione della parte terminale della torre, furono i danni causati dai colpi d'artiglieria portato dai "barbari germano-fascisti" durante il lungo assedio di Leningrado. In questo periodo la Kunstkamera riportò danneggiamenti alle balaustre poste alle estremità delle ali, alla copertura ed al tetto della torre.<sup>696</sup>

L'estrema complessità delle vicende costruttive della Kunstkamera, proprio nel 1745 resa nota con la pubblicazione del capitale studio di Lipman, rese estremamente difficoltosa l'individuazione di un ipotetico originale nel palinsesto di aggiunte e trasformazioni cui l'edificio tra il 1718 ed il 1759 fu costantemente soggetto. Cosicché furono elaborate quattro varianti, quattro diversi stati di ripristino dell'originale:

*La prima variante* presuppone il ripristino dell'aspetto esterno secondo il progetto di Čevàkinskij ma con la costruzione della torre secondo il progetto di Chiaveri.

*La seconda variante* rappresenta un progetto di compromesso. Secondo questa variante si conserveranno la parte inferiore della torre di Čevàkinskij ma di Chiaveri si ripristineranno i frontoni e la colonnata con l'eliminazione dei padiglioni di Čevàkinskij.

*La terza variante* si differenzia dal secondo perché la colonnata circolare della torre non sarà completata, ma i padiglioni saranno conservati.

*La quarta variante* rappresenta in sé un successivo sviluppo della terza variante ma con la sostituzione del tetto dritto della mansarda. Per la realizzazione di questa variante si deve eseguire il complesso lavoro per la sospensione del soffitto in gesso della grande sala orientale.<sup>697</sup>

In questa visione distorta della storia della Kunstkamera – si veda la torre e i frontoni attribuiti a Chiaveri – la scelta non poté che essere un compromesso rispetto all'originale. Nel progetto consegnato da Kaplan-Ingel' nel 1946, in acronimo intitolato "Lenakademstrojproekt", si scelse di eseguire un'ulteriore variante, a sua volta un di compromesso fra quelle su delineate: si decise di mantenere l'edificio nello stato attuale, secondo quello che si riteneva essere l'aspetto datogli da Čevàkinskij, per ricostruire la torre al di sopra del terzo piano secondo il supposto progetto di Chiaveri – ma in realtà di Delisle – raffigurato nelle incisioni del 1741.<sup>698</sup> Per ristabilire l'immagine settecentesca dell'edificio nella nota esplicativa del Lenakademstrojproekt Kaplan-Ingel' analizzava in diciassette punti tutte i principali apparati decorativi esterni dell'edificio in modo che, anche da un punto di vista stilistico, le alterazioni occorse nel corso degli anni fossero riportate alle forme

<sup>695</sup> *Ivi*, pp. 86-90.

<sup>696</sup> R. Kaplan-Ingel', *Petrovskaja Kunstkamera k vosstanovleniju zdanija* [La Kunstkamera petrina al ripristino dell'edificio], in "Architektura SSSR: sbornik sojuza sevetskich arhitektorov", N.° 13, 1946, p. 36.

<sup>697</sup> R. Kaplan-Ingel', *O restavracii zdanija byvszej petrovskoj Kunstkamery (nyne zdanie Instituta i Muzej antropologii)* [A proposito del restauro dell'edificio della fu Kunstkamera petrina (attualmente edificio dell'Istituto e Museo di antropologia)], in "Kratkie soobščeniia Instituta etnografii AN SSSR", N.° 2, 1947, p. 93.

<sup>698</sup> KGIOP, 3/pr-1: *Kratkaja ob'jazritel'naja zapiska k projektu restavracii i rekonstrukcii zdanije b. Kunstkamery* [Breve nota esplicativa al progetto di restauro e ricostruzione dell'edificio dell'ex Kunstkamera], 7 gennaio 1946, p. 3.

ritenute originali.<sup>699</sup> Sulla base di queste analisi furono anche elaborati una serie di nuovi apparati decorativi, vasi acroteri e statue, che avrebbero dovuto completare il progetto (figg. 99-101).<sup>700</sup>

Il parte cilindrica terminale della torre eretta nel 1758 da Čevàkinskij fu così abbattuta per lasciar posto alla nuova torretta con cupola e lanterna, ridisegnata in base alle tavole del catalogo del 1741. La torretta, come indicano chiaramente i disegni progettuali,<sup>701</sup> fu eretta interamente in cemento armato e fu letteralmente appoggiata sulla volta ribassata in mattoni al di sopra dell'ambiente del terzo piano della torre, quello con i quattro gabinetti agli angoli (fig. 102). Il considerevole peso aggiunto dalla nuova struttura in cemento armato, la sua rigidità nel comportamento statico rispetto al resto dell'edificio, nonché il non ideale punto di scarico degli sforzi, cioè la debole volta ribassata, comportarono nel giro di qualche decina d'anni una serie di dissesti statici che richiesero in seguito importanti interventi di restauro. Inoltre la mancanza di un piano di manutenzione dell'edificio causò alla Kunstkamera anche una lunga serie di danni di più lieve entità che, aggiunti ai nuovi problemi statici, fecero precipitare durante gli anni '70 e '80 il suo stato di conservazione.<sup>702</sup>

I primi interventi atti a contrastare il veloce degrado statico e estetico della Kunstkamera furono intrapresi solamente agli inizi degli anni '90. Da un punto di vista statico si provvide inizialmente a isolare le fondamenta dalle perenni infiltrazioni d'acqua proveniente dal fiume e dal sottosuolo, secondariamente queste furono rinforzate mediante delle iniezioni consolidanti che inizialmente si pensò di eseguire solamente nella torre ma in un secondo momento si estesero all'intero perimetro dell'edificio. Questo importante intervento di restauro fu approvato il 5 maggio 1995.<sup>703</sup> Il più importante restauro "cosmetico" della facciata fu invece effettuato nel 1999. Operazioni di consolidamento nei soffitti delle due grandi sale al primo piano furono condotti nel 1996 in quella occidentale ed nel 1999 e nel 2000 in quella orientale.<sup>704</sup> Un più consistente intervento di restauro in tutti gli ambienti interni dell'esposizione museale fu eseguito tra il 2003 ed il 2004, quando sui pilastri della sala orientale al pian terreno furono riscoperte sotto gli strati di intonaco delle tracce dell'originale decorazione a bugne settecentesca (fig. 103).

Dopo quest'ultimo intervento di restauro nella Kunstkamera ha riaperto il Museo di antropologia e etnografia intitolato a Pietro il Grande nel quale, oltre ai reperti raccolti dagli antropologi dell'Accademia delle scienze durante i secoli XVIII e soprattutto XIX, in una sala è stata allestita un'esposizione monografica intitolata "Rannie estestvenno-naučnye kollekcii Kunstkamery" [Le prime collezioni di storia naturale della Kunstkamera]. Questa sezione del museo, inaugurata il 19 ottobre 2003, celebra la figura di Pietro il Grande quale collezionista di reperti di storia naturale, comprendendo alcuni dei preparati originali di Ruysch acquistati dallo zar ed altri degli oggetti più celebri che caratterizzarono le raccolte petrine.<sup>705</sup> In tal modo si è dato conto non solo di uno dei primi momenti della storia dell'edificio ma anche di un importante pagina nello sviluppo del collezionismo e della scienza in Russia, altrimenti rimasta indocumentata nei ricchi musei di Pietroburgo.

Accanto al Museo Lomonòsov, allestito nelle sale della torre ricostruite da Kaplan-Ingel', queste sezioni dell'esposizione odierna della Kunstkamera restituiscono una piccola parte anche del

<sup>699</sup> KGIOP, 3/pr-1: *Kratkaja ob'jaznitel'naja zapiska k projektu restavracii i rekonstrukcii zdanije b. Kunstkamery* [Breve nota esplicativa al progetto di restauro e ricostruzione dell'edificio dell'ex Kunstkamera], 23 gennaio 1946, pp. 7-22.

<sup>700</sup> Per una contestualizzazione del progetto di Kaplan-Ingel' all'interno della teoria del restauro degli edifici in Russia rimando a *Pamjatniki architektury v Sovetskom sojuze. Očerki istorii arhitekturnoj restavracii* [Monumenti di architettura nell'Unione sovietica. Saggi di storia del restauro architettonico], a cura di A.S. Ščekova, Pamjatniki istoričeskoj mysli, Mosca 2004, pp. 351-353. Ringrazio Julja Ju. Bachareva per avermi segnalato questo testo.

<sup>701</sup> KGIOP, 3/pr-2: *Kunstkamera. Rabočij projekt vosstanovlenija* [Progetto esecutivo di ricostruzione].

<sup>702</sup> V. Gnjubkin, *Vozvroždenie pervogo rossijskogo muzeja* [La restituzione del primo museo russo], in "Dizajn i stroitel'stvo", N.° 1 (10), 2000, p. 22.

<sup>703</sup> KGIOP, 3/pr-53.

<sup>704</sup> Gnjubkin, p. 22.

<sup>705</sup> *Kunstkamera* 2006, pp. 100-106.

contenuto del secolo XVIII. A fronte di un contenitore che, almeno esternamente, ha mantenuto anche grazie a discutibili interventi di ricostruzione il suo aspetto architettonico ed estetico del primo Settecento, questa parte del percorso museale riesce a dare un fugace idea di quello che doveva essere il suo primo contenuto, in seguito trasferito in altri musei della città o semplicemente disperso.





Fig. 1. Jacob Houbraken da Jan M. Quinkhard, *Albert Seba*, Amsterdam 1731, disegno



Fig. 2. Friedrich Ruysch, *Preparato anatomico sotto spirito* (Dortmund/Gotha 2003)



Fig. 3. Maria S. Merian, *Foeniculum vulgare*, *Anethum graveolens*, *Papilio machaon*, 1688-91, disegno (Dortmund/Gotha 2003)



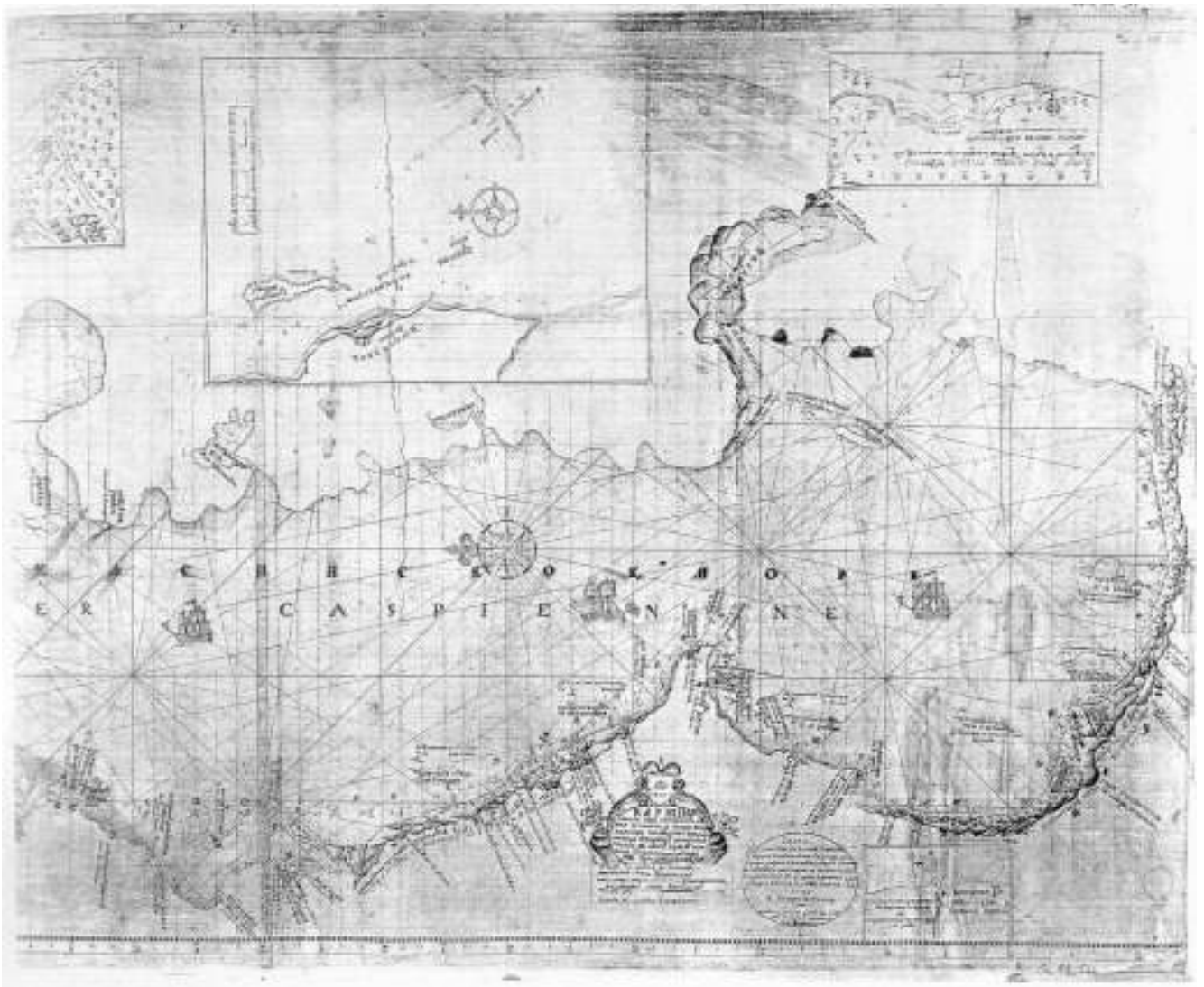


Fig. 4. Maria S. Merian, *Psidium guajava*, *Avicularia avicularia*, *Avicularia* gen. spec., *Rhoicinus* spec., *Periplaneta americana*, *Atta cephalotes*, *Oecophylla* spec., *Trochilidae* gen. spec., 1700-1702, disegno (Dortmund/Gotha 2003)





|Fig. 5. Edmund Culpeper, *Astrolabio geodetico costruito in base ad un disegno di Pietro il Grande*, Londra 1721 (Dortmund/Gotha 2003)



|Fig. 6. Carl van Verden, *Carta del mar Caspio*, 1721 (Bibliothèque Nationale, Parigi)

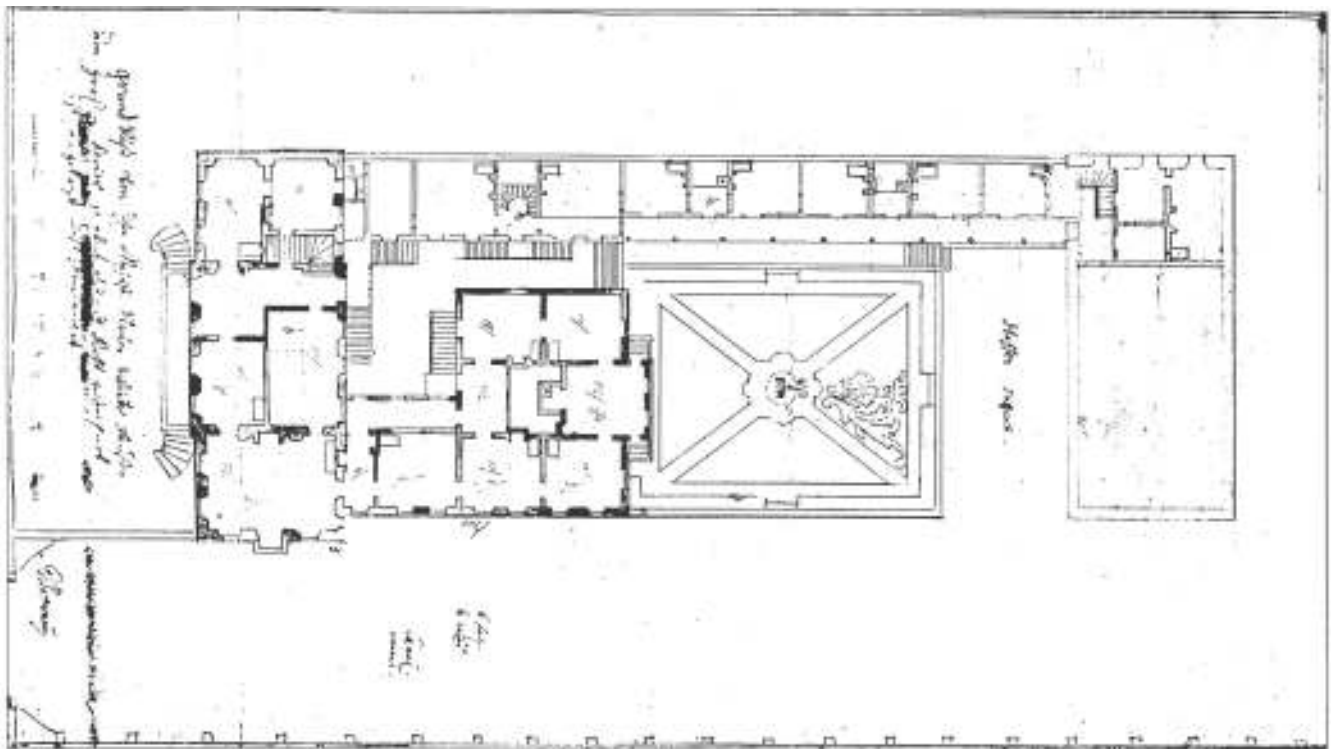


Fig. 8. Georg J. Mattarnovy, *Progetto del terzo palazzo d'Inverno*, pianta del pian terreno, 1716, disegno (Michajlov 2002)

Fig. 7. Jean-Baptiste A. Le Blond, *Piano generale di Pietroburgo*, particolare dell'area attorno al palazzo dell'Accademia, 1717, disegno (Semencov 2004)



Fig. 9. Georg J. Mattarnovy, *Progetto del terzo palazzo d'Inverno*, prospetto verso la Neva, 1716, disegno (Michajlov 2002)





Fig. 10. Georg J. Mattarnovy, *L'altare della chiesa di San Giacomo, Stettino, prima del 1709*, disegno (Malinovskij 2007b)

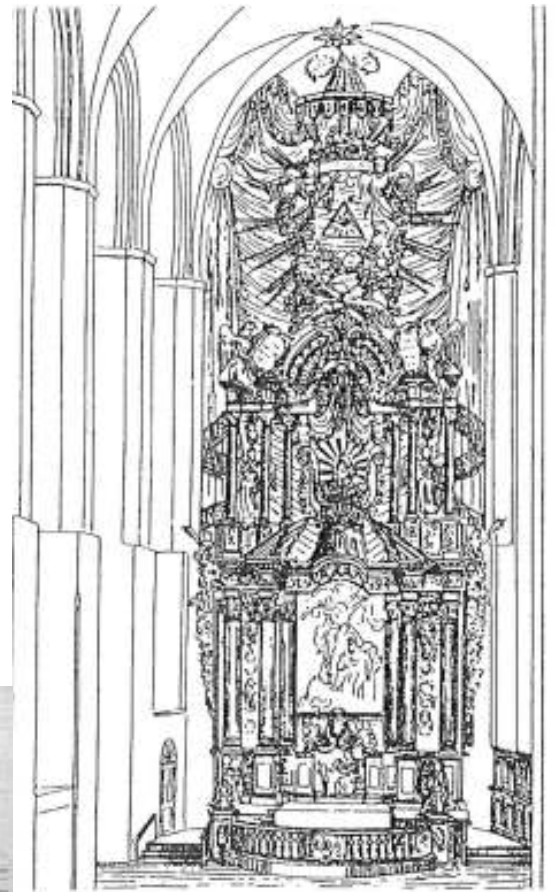


Fig. 12. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *La riva di Palazzo*, particolare della casa di Jagužinskij, dopo il 1742, disegno (Morozova 2004)



Fig. 11. Christophor Marselius, *La Riva di Palazzo*, 1725, disegno (BAN, San Pietroburgo)



| Fig. 13. *Parte del pino deforme cresciuto sul luogo della futura Kunstkamera (MAE RAN)*



| Fig. 14. *Le lastre di pietra delle fondamenta della Kunstkamera nel seminterrato, fotografia (Guarneri 2008)*

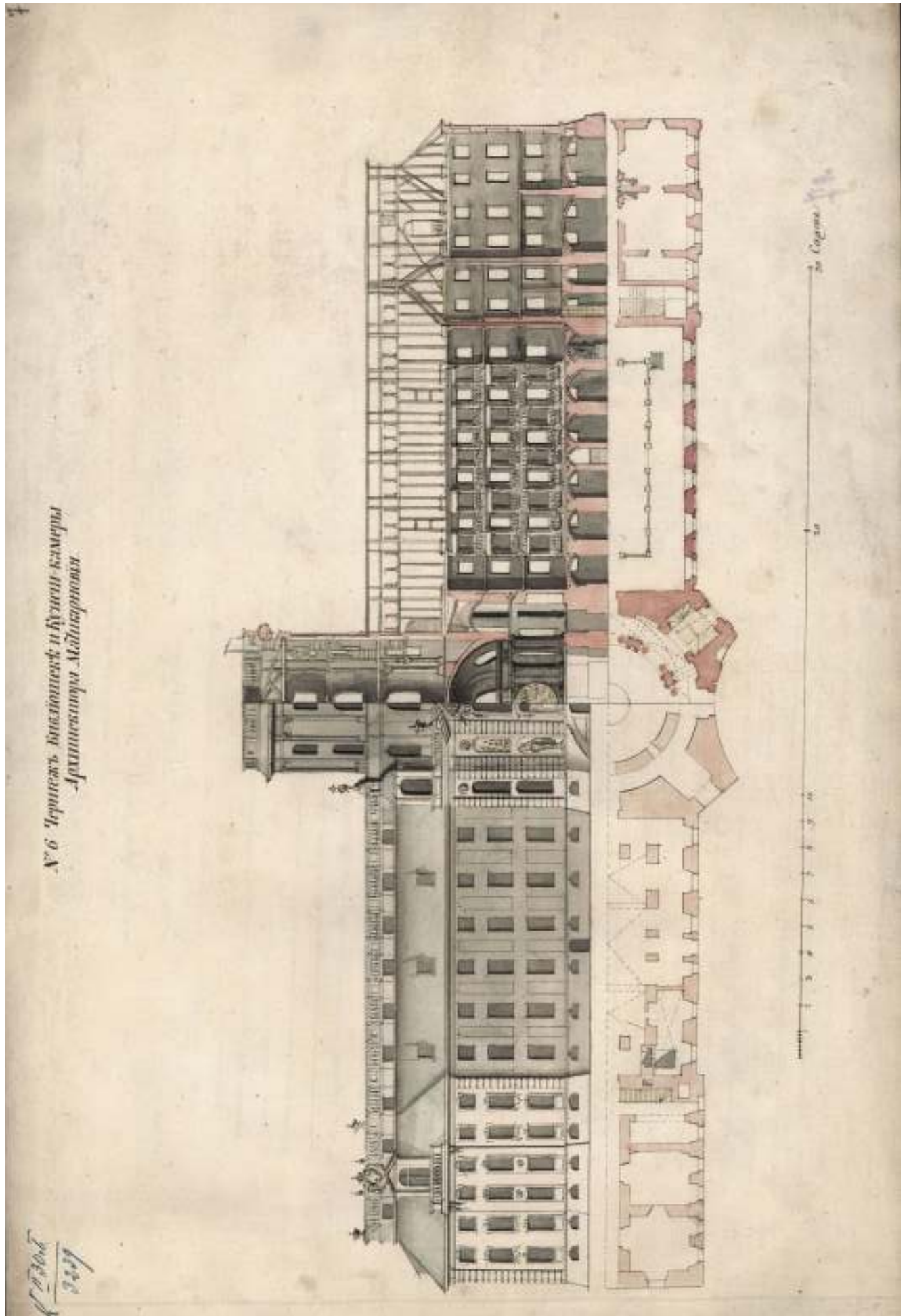


Fig. 15. Anonimo, *Il progetto di Georg J. Mattarnovy per la Kunstkamera*, copia del 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 1, ed. chr. 8, l. 7)



Fig. 16. Anonimo, *Il progetto di Georg J. Mattarnovy per la Kunstkamera*, particolare della data, copia del 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 1, ed. chr. 8, l. 7)

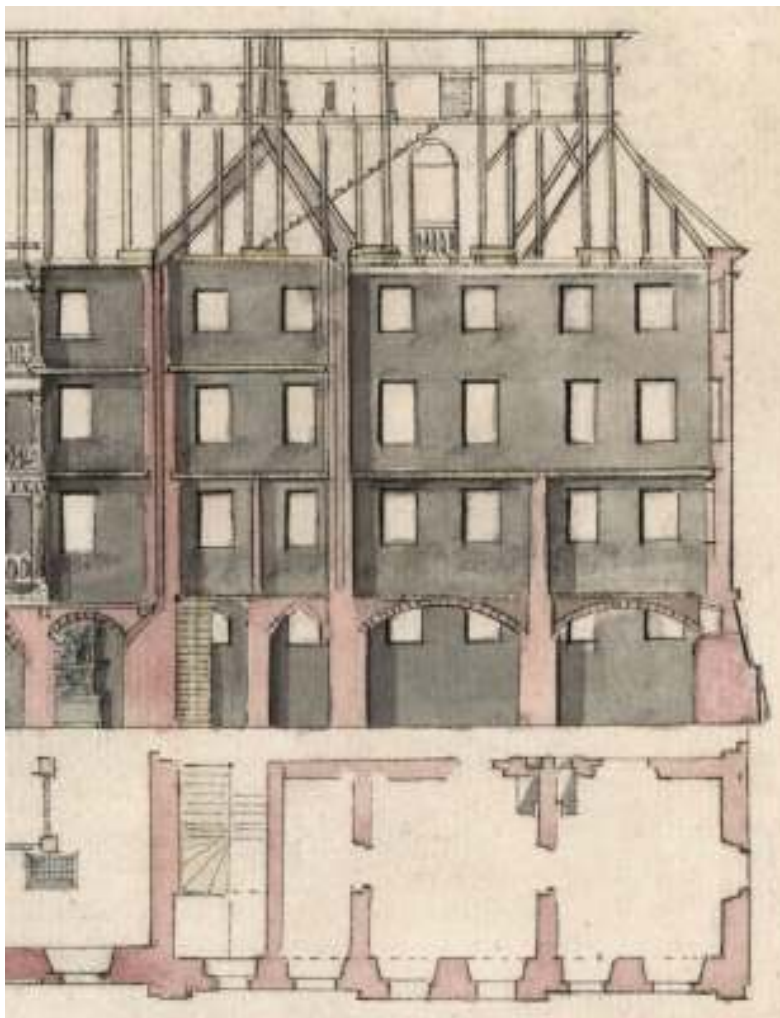


Fig. 17. Anonimo, *Il progetto di Georg J. Mattarnovy per la Kunstkamera*, particolare delle canne fumarie, copia del 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 1, ed. chr. 8, l. 7)



Fig. 18. *Le canne fumarie per le stufe nel corridoio del secondo piano, fotografia (Guarneri 2008)*



Fig. 19. *Tracce delle bocche per la carica delle stufe rinvenute nel corridoio orientale del pian terreno durante i restauri del 2004, fotografia (Per gentile concessione di Andrej A. Mel'nikov, MAE RAN)*





Fig. 20. Thomas Wood, Christopher Wren, *L'Ashmolean Museum*, Oxford, fotografia (Simcock 1984)



Fig. 21. Francesco Borromini, *Chiesa di Santa Maria ai Sette Dolori*, Roma, lasciata incompiuta nel 1646, fotografia





Fig. 22. La Kunstkamera e una porzione della facciata del castello di Berlino, fotomontaggio (Hallström 1998)

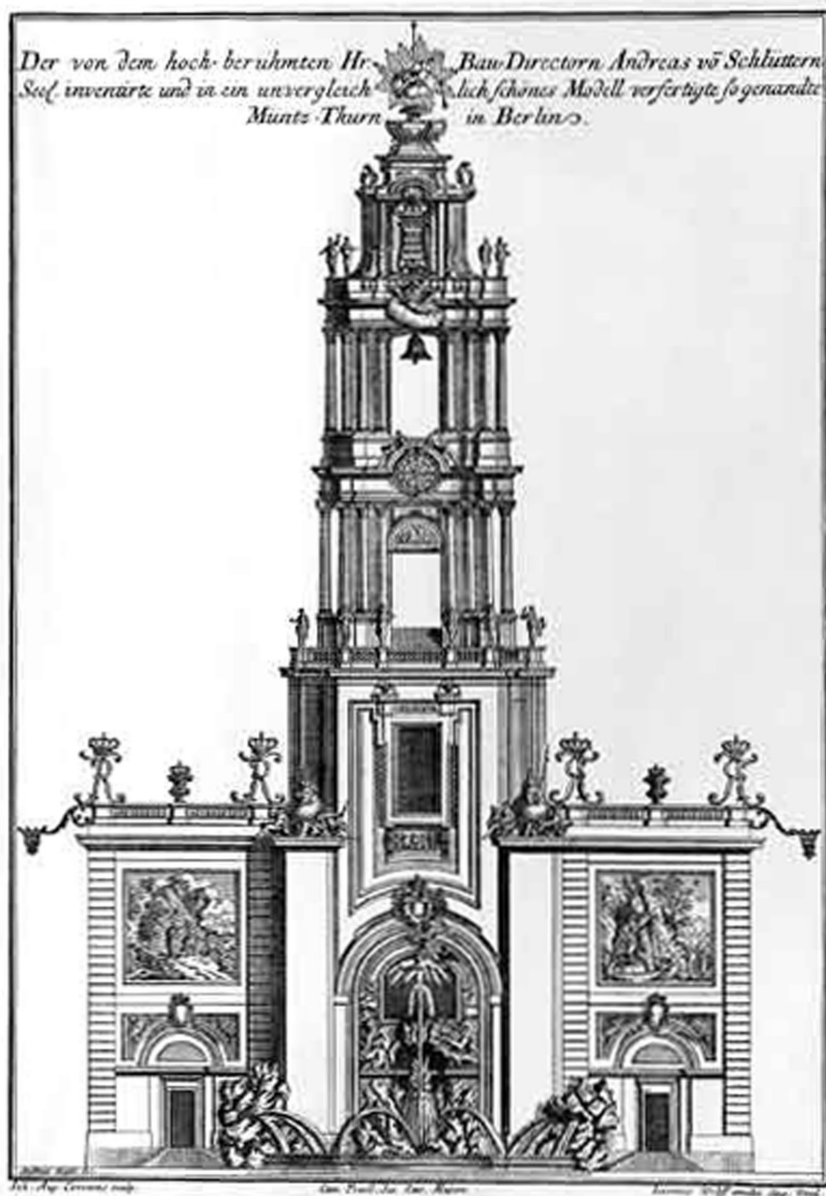


Fig. 23. Andreas Schlüter, Progetto per la torre del Munzturm, Berlino, incisione





Fig. 25. Andreas Schlüter, *Progetto per la torre del Munzturm*, Berlino, incisione di de Bodt (Ladendorf 1935)



Fig. 24. Andreas Schlüter, *Progetto per la torre del Munzturm*, Berlino, 1702, incisione (Ladendorf 1935)

| Fig. 26. *Il castello di Charlottenburg, facciata, fotografia (Guarneri 2009)*



| Fig. 27. *Il castello di Charlottenburg, fronte sul giardino, fotografia (Guarneri 2009)*





Fig. 28. E.-L. Boullée, *Il cenotafio di Newton*, sezione notturna, 1784, incisione

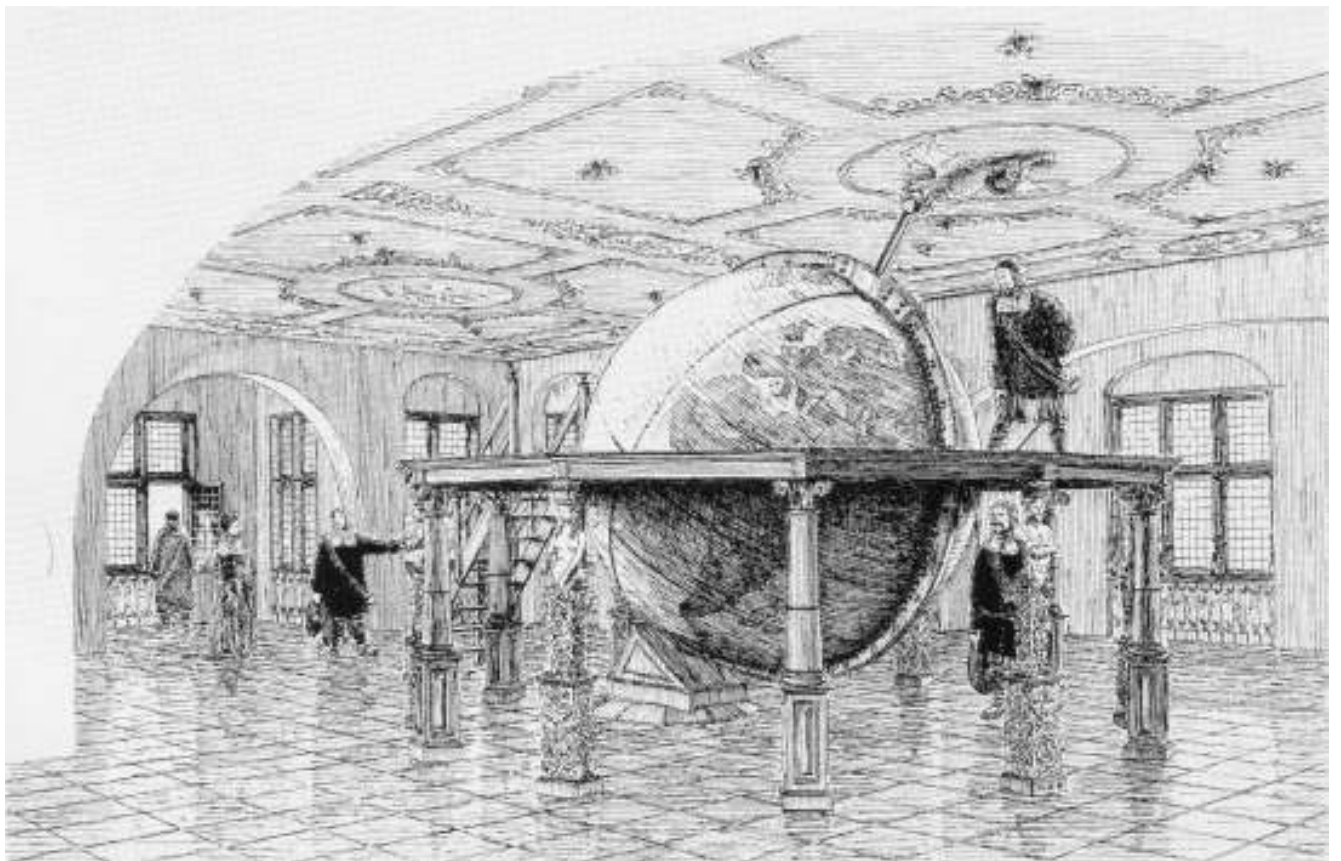


Fig. 29. *Ricostruzione della sala del globo nel castello di Neuwerk* (Karpeev 2000)



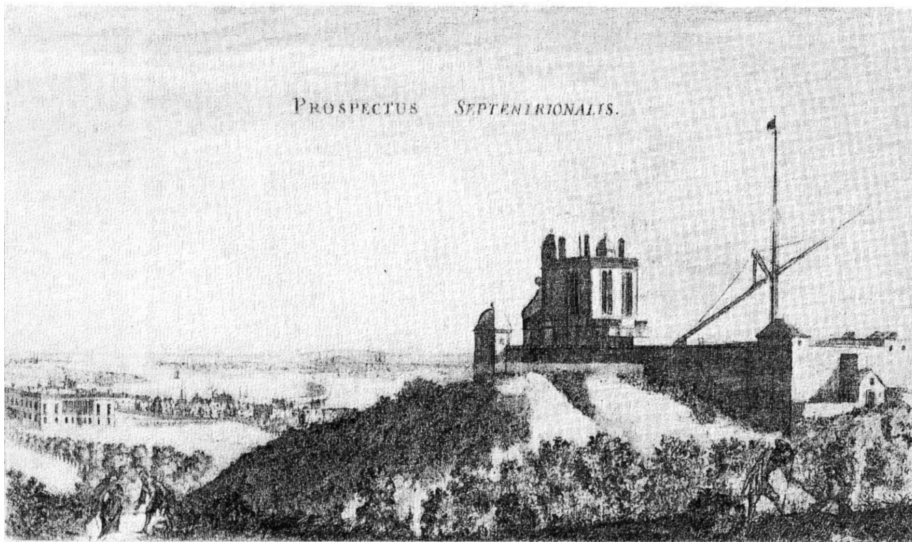


Fig. 30. Christopher Wren, *Royal Greenwich Observatory*, Londra, 1675-76, incisione (Spencer Jones 1943)

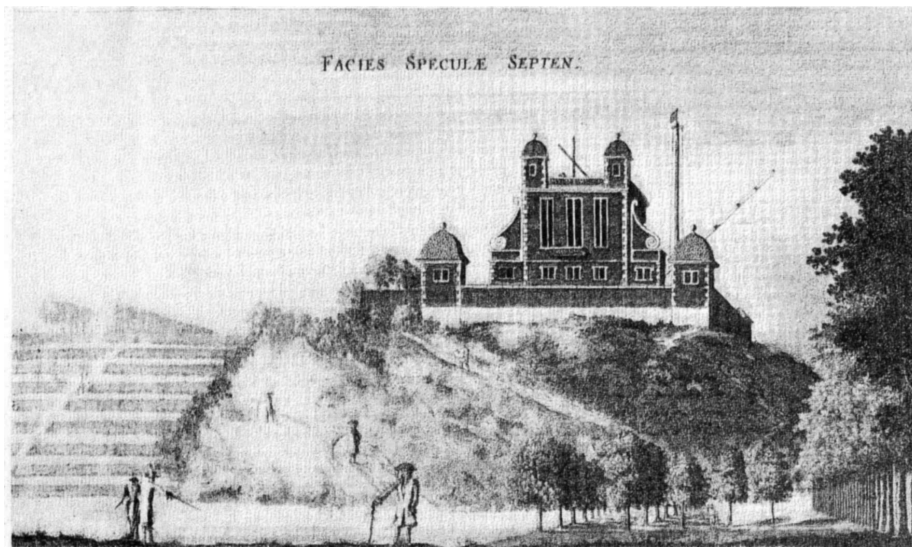


Fig. 31. Christopher Wren, *Royal Greenwich Observatory*, Londra, 1675-76, incisione (Spencer Jones 1943)

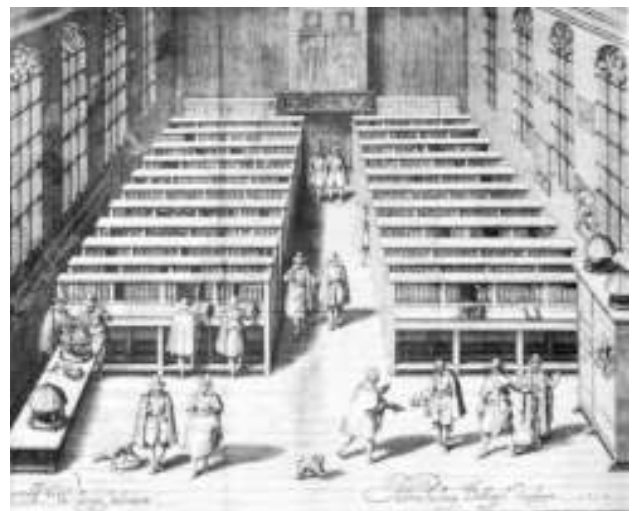


Fig. 33. *Biblioteca dell'università di Leida*, 1610, incisione

Fig. 32. *Bodleian Library, Arts End, Oxford*, 1610-1612, fotografia (Pevsner 1986)



Fig. 34. Lastre della pavimentazione originale attualmente in opera, fotografia (Guarneri 2008)



Fig. 36. Le lastre della pavimentazione originale rimosse e attualmente nei seminterrati della Kunstkamera, fotografia (Guarneri 2008)



Fig. 35. Operazioni di rimozione delle lastre di pavimentazione originali durante i restauri del 2004, fotografia (Per gentile concessione di Andrej A. Mel'nikov, MAE RAN)



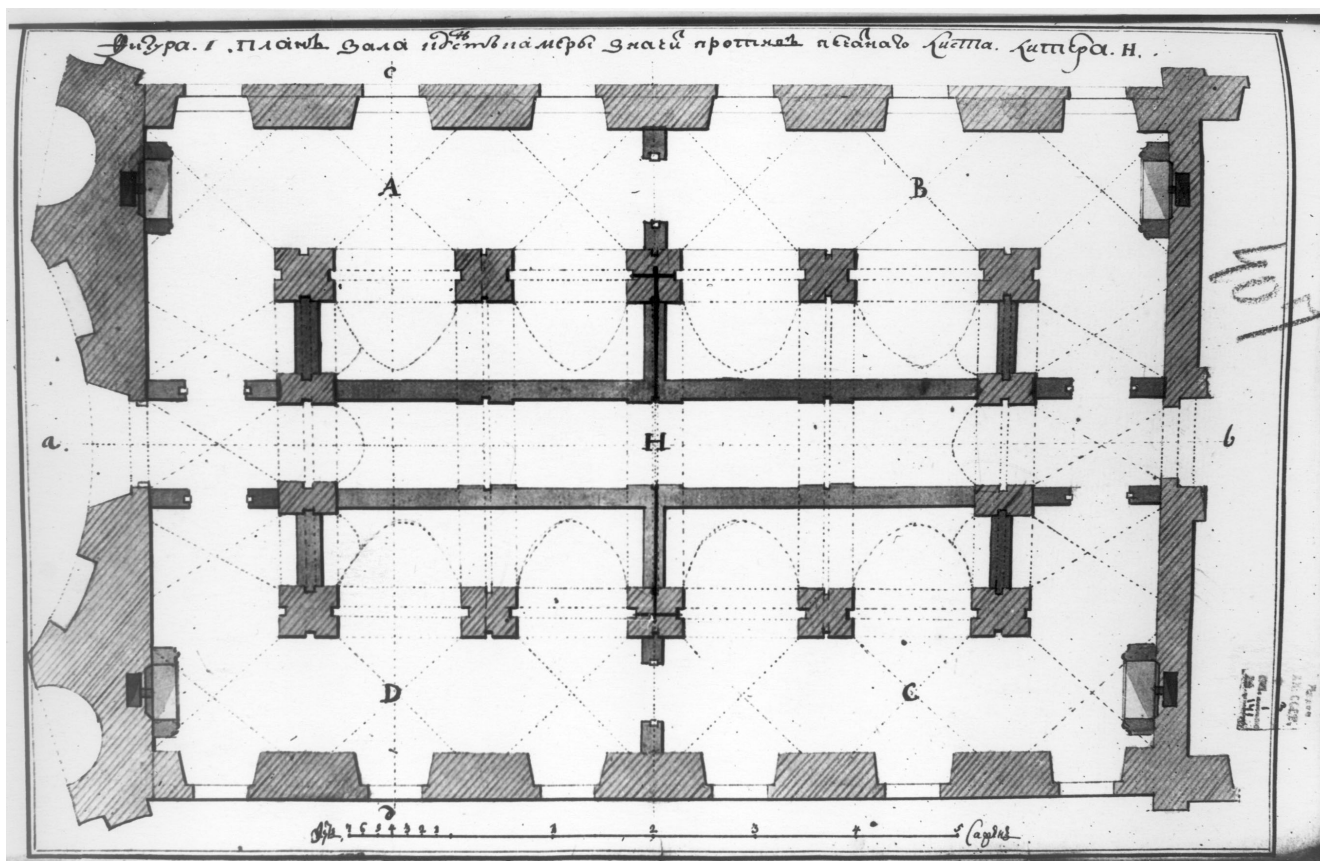


Fig. 37. G. Chiaveri (?), *Progetto per il rinforzo della sala sinistra al pian terreno della Kunstkamera*, pianta, 1724, disegno (KGIOP, N.° 69584/2)

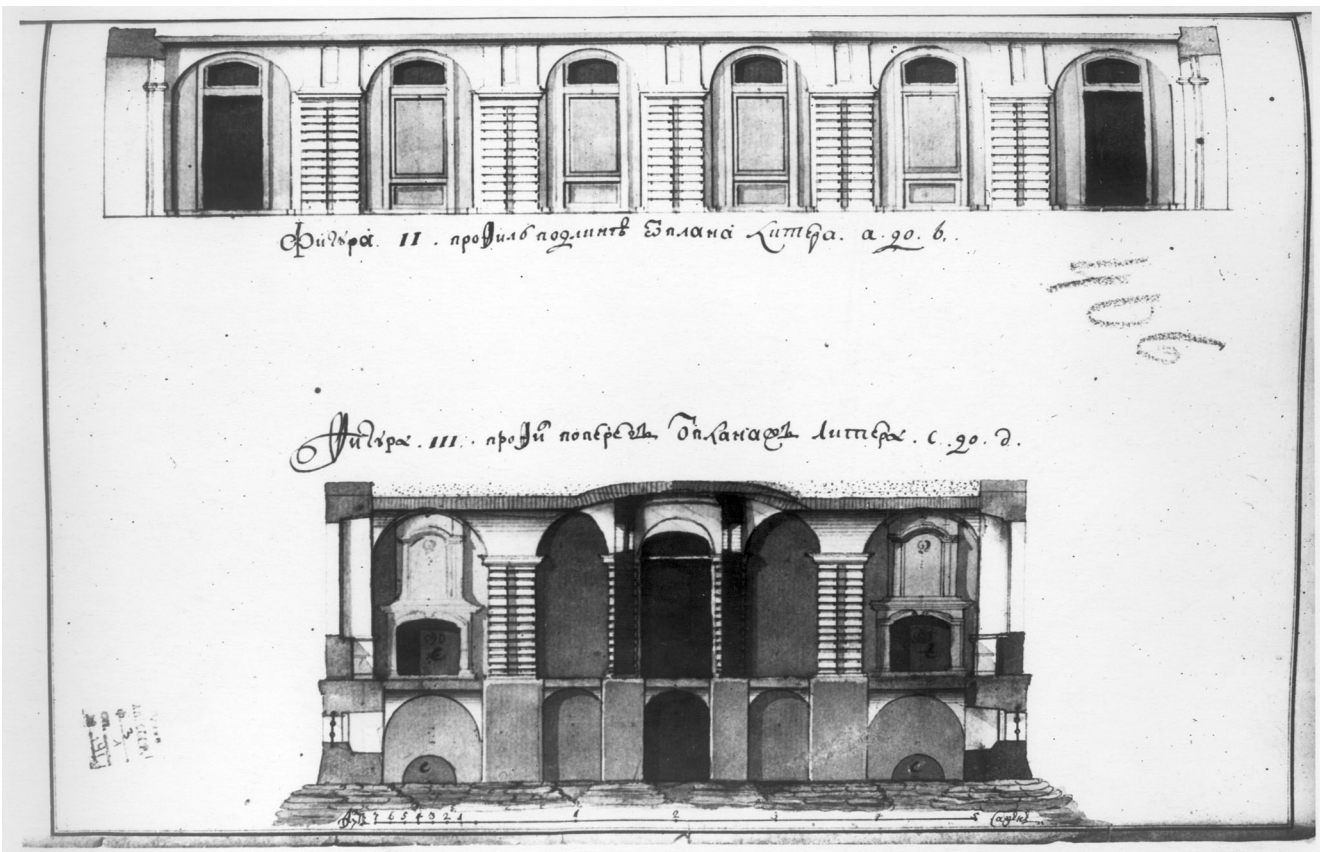


Fig. 38. G. Chiaveri (?), *Progetto per il rinforzo della sala sinistra al pian terreno della Kunstkamera*, sezioni longitudinale e trasversale, 1724, disegno (KGIOP, N.° 69583)



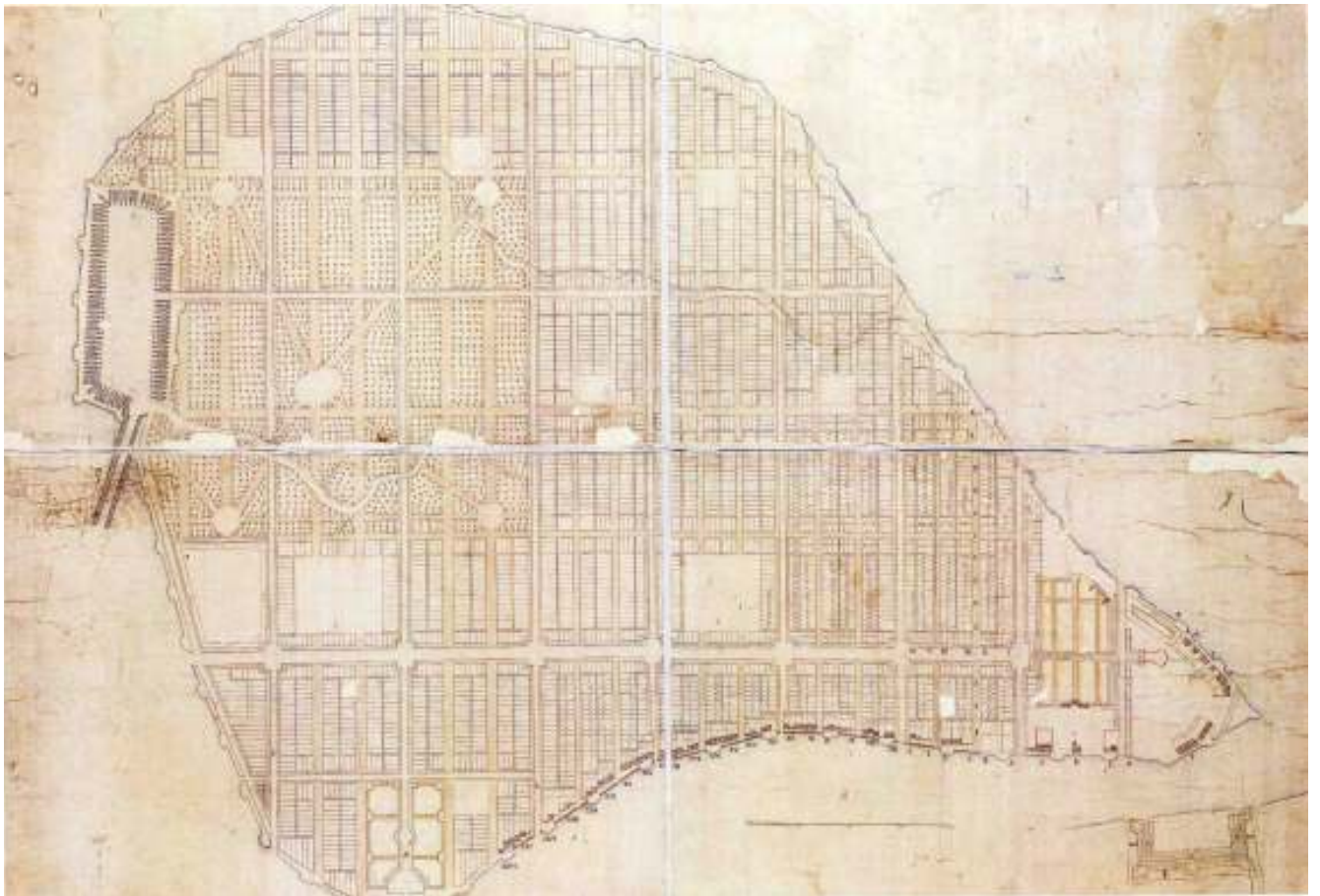


Fig. 39. Domenico Trezzini, *Piano per l'isola Vasil'evskij*, 1723, disegno (Lugano 1994)

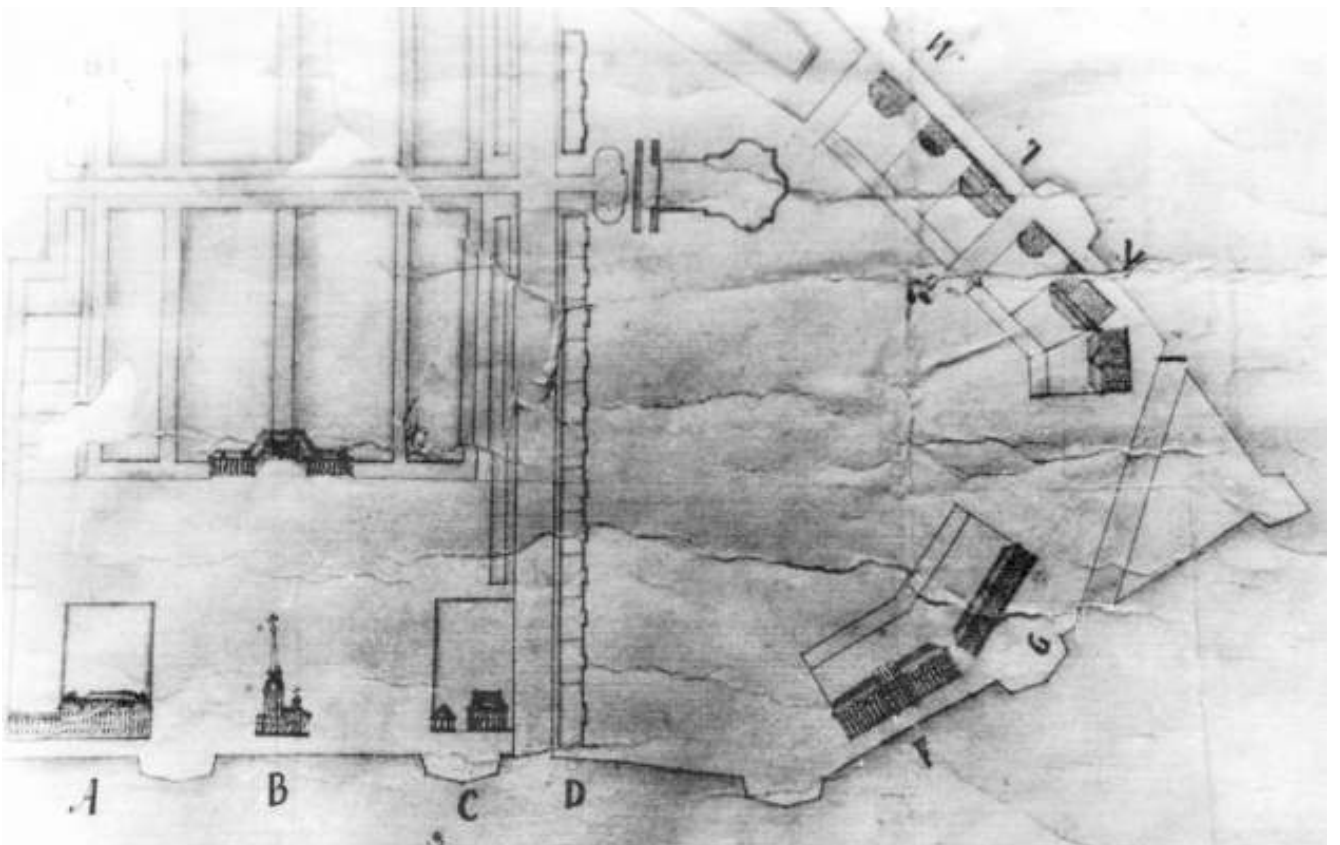


Fig. 40. Domenico Trezzini, *Piano per l'isola Vasil'evskij*, particolare, 1723, disegno (Malinovskij 2007b)

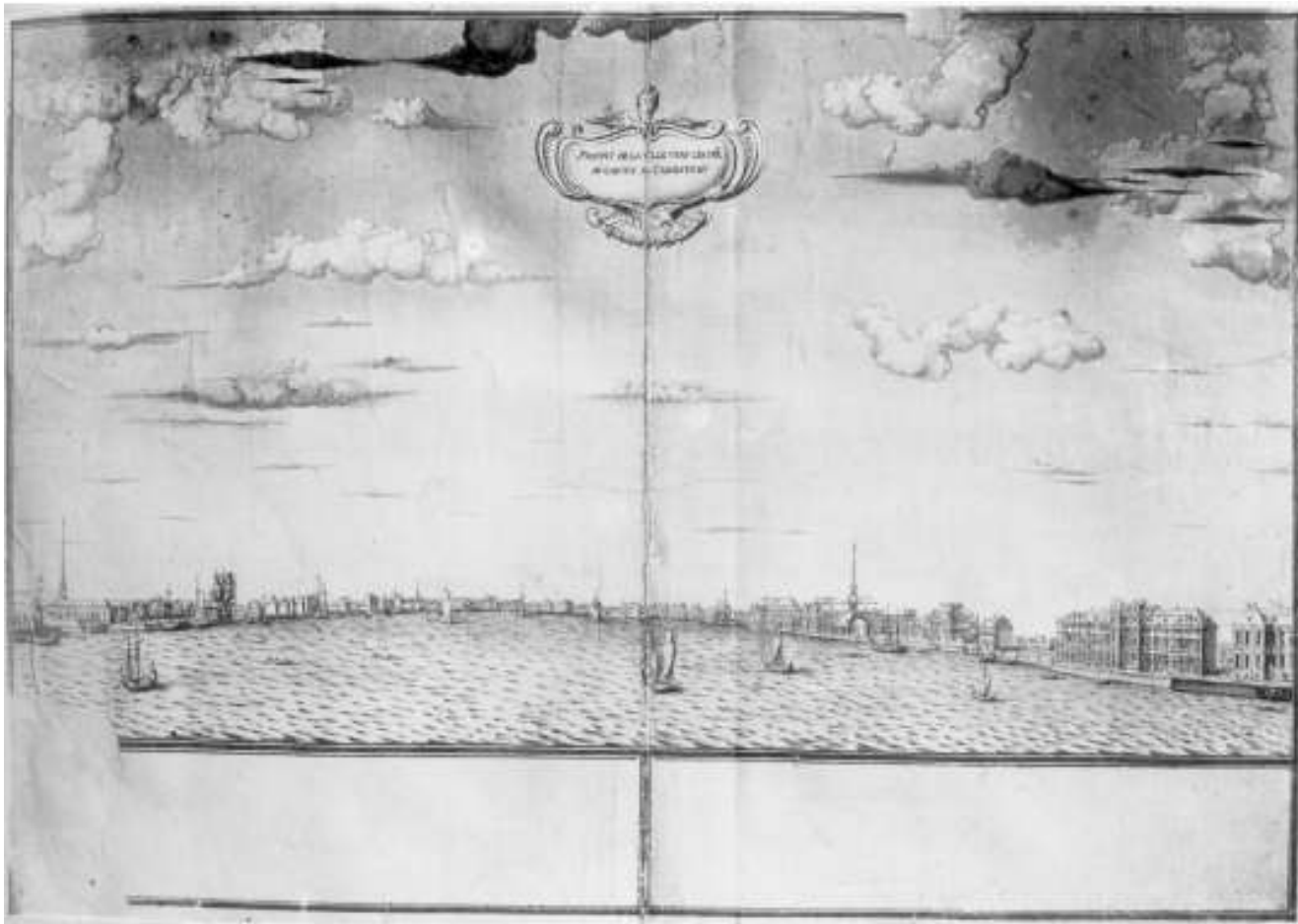


Fig. 41. Christophor Marselius, *Prospet de la ville vers l'entrée du costes de Cronstadt*, 1725, disegno (KGIOP, N.° 32170/2)

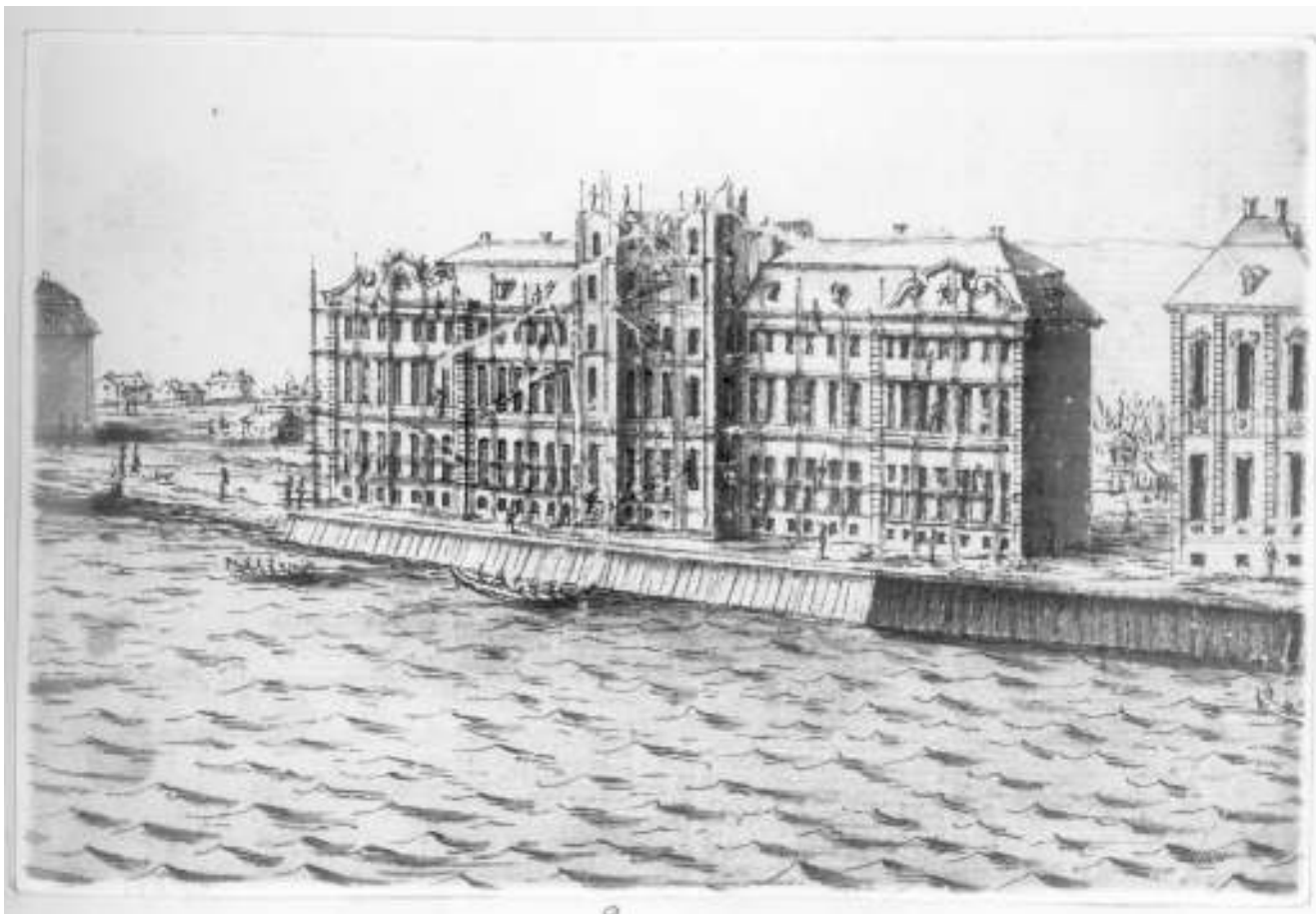


Fig. 42. Christophor Marselius, *Prospet de la ville vers l'entrée du costes de Cronstadt*, particolare, 1725, disegno. (KGIOP, N.° 14829/2)



Fig. 44. G. Chiaveri, *Progetto per la chiesa della Santissima Trinità a Korostino*, pianta, 1722, disegno (Caraffa 2006)

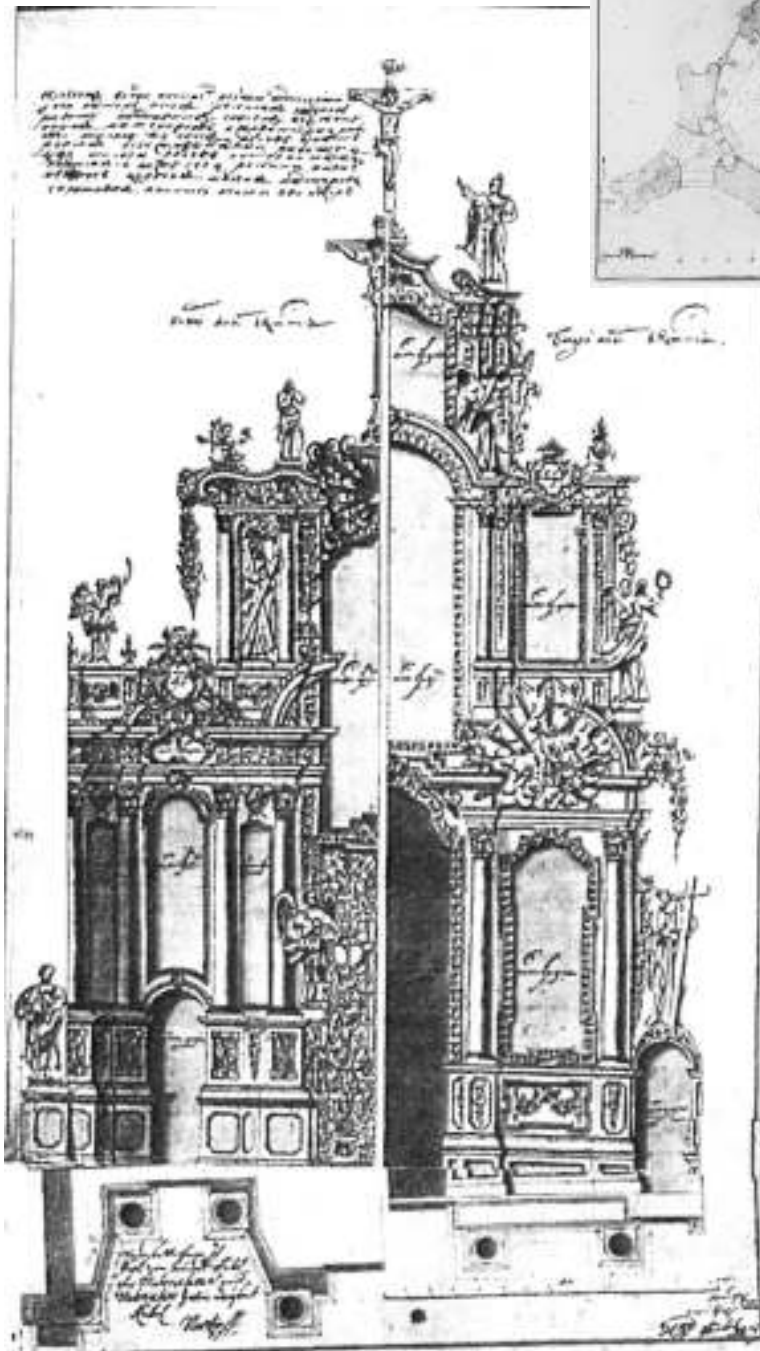
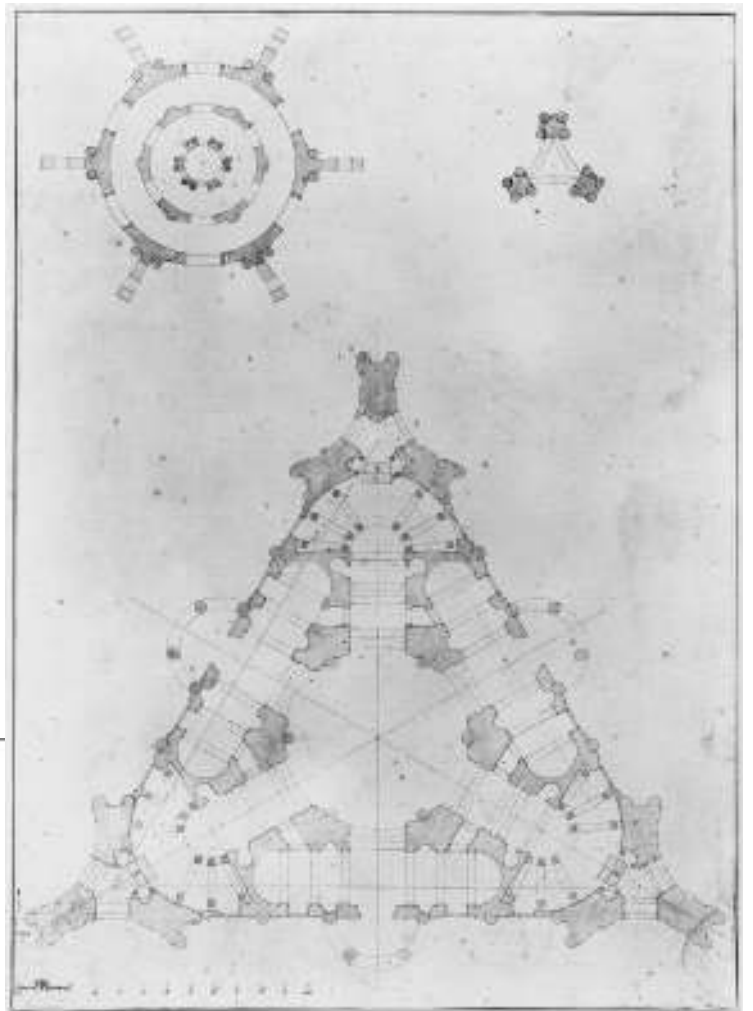


Fig. 43. Nicolaus F. Härbel, *Progetto per l'iconostasi della chiesa di Sant'Isacco*, I variante, 1719-1723, disegno (Kaljazina 1981)





Fig. 45.G. Chiaveri, *Progetto per la chiesa della Santissima Trinità a Korostino*, prospetto, 1722, disegno (Caraffa 2006)

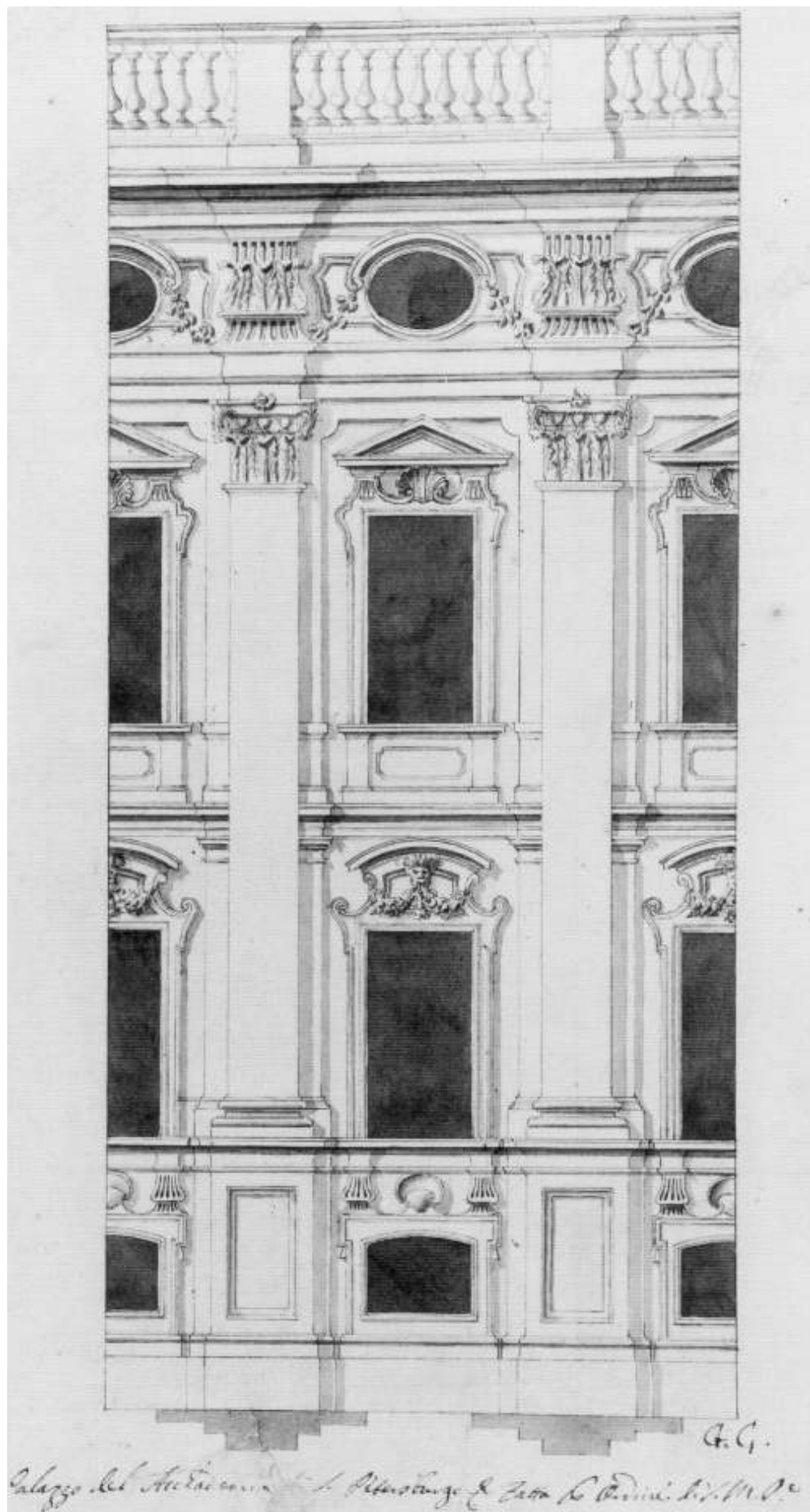


Fig. 46. G. Chiaveri, *Progetto per la facciata dell'ex palazzo della carica*, prospetto, 1725-27, disegno (Caraffa 2006)

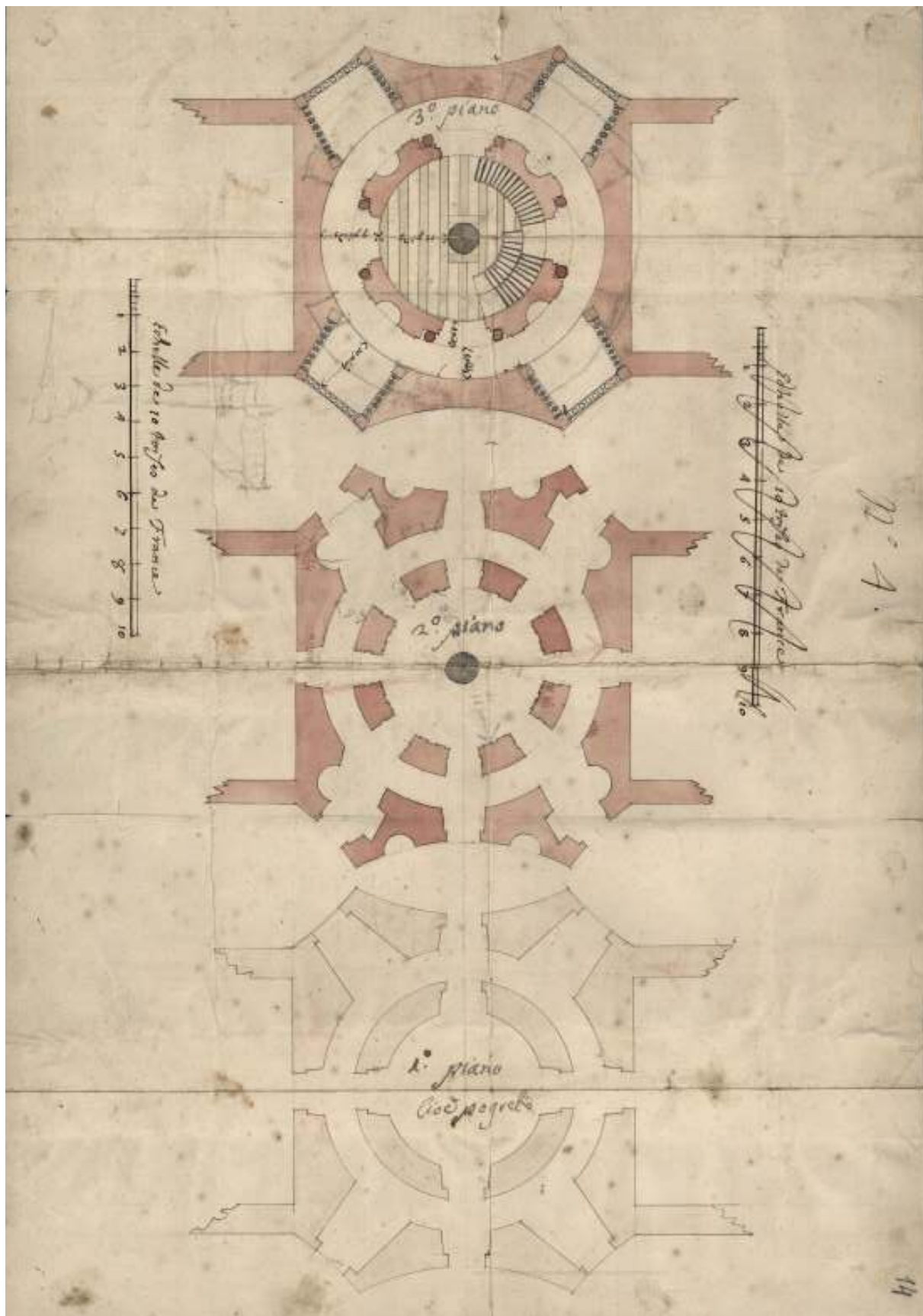


Fig. 47. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, planimetrie, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 14)



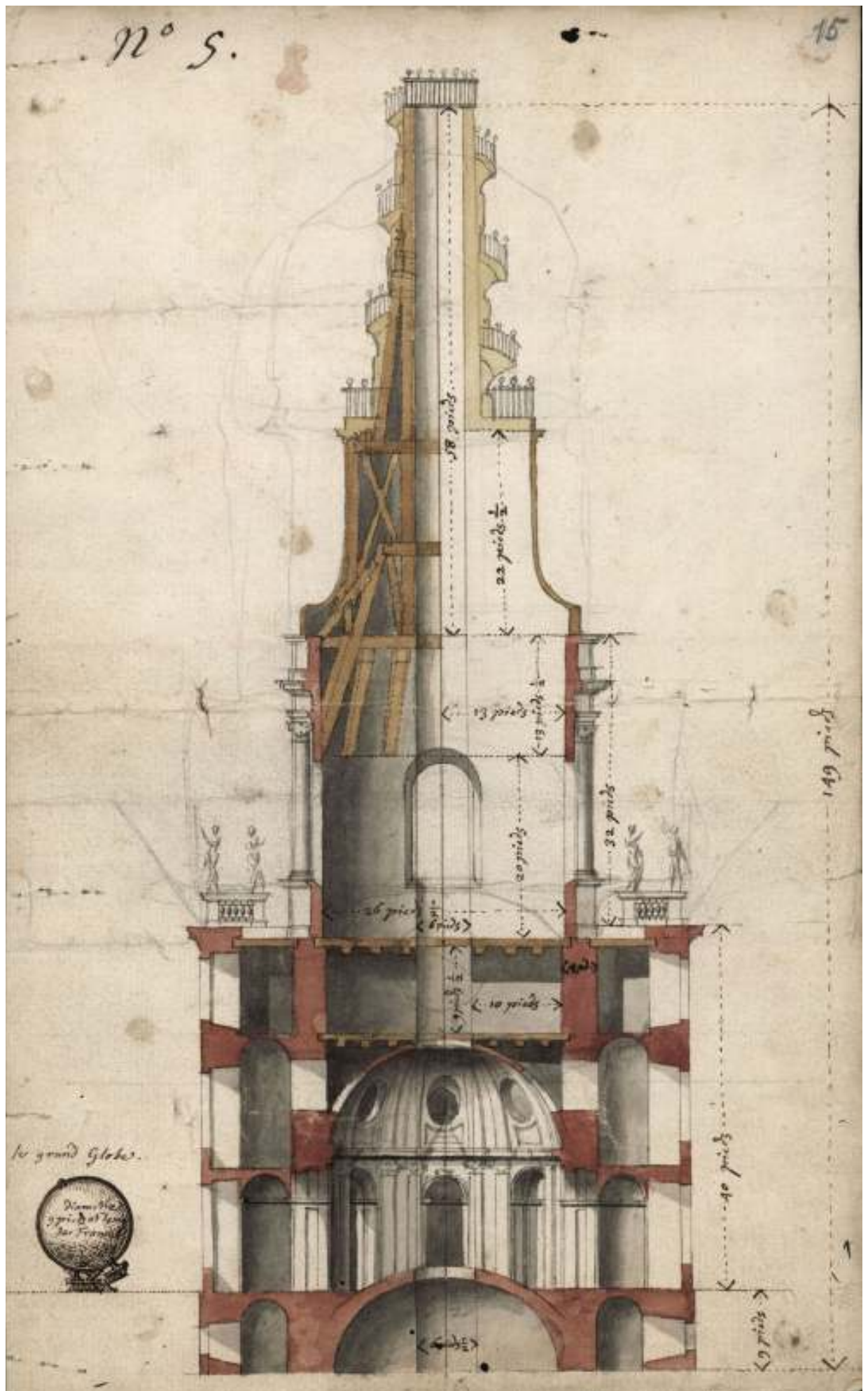


Fig. 48. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, sezione, 1726 (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 15)

Титул и Фрагменты  
 и Фрагменты  
 и Фрагменты

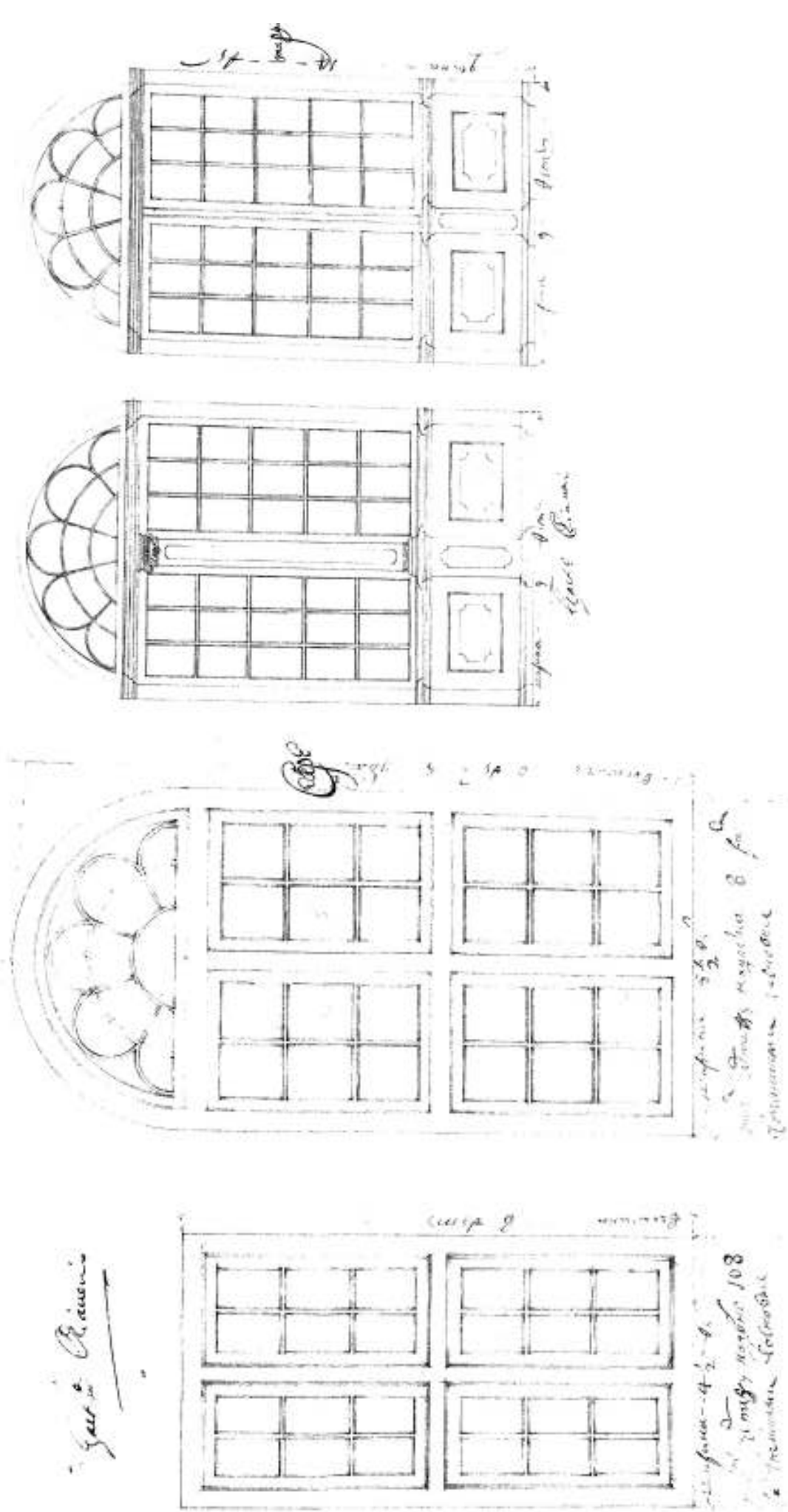


Fig. 49,50. G. Chiaveri, *Finestre del'ex palazzo della carica*, due varianti (Malinovskij 1996)

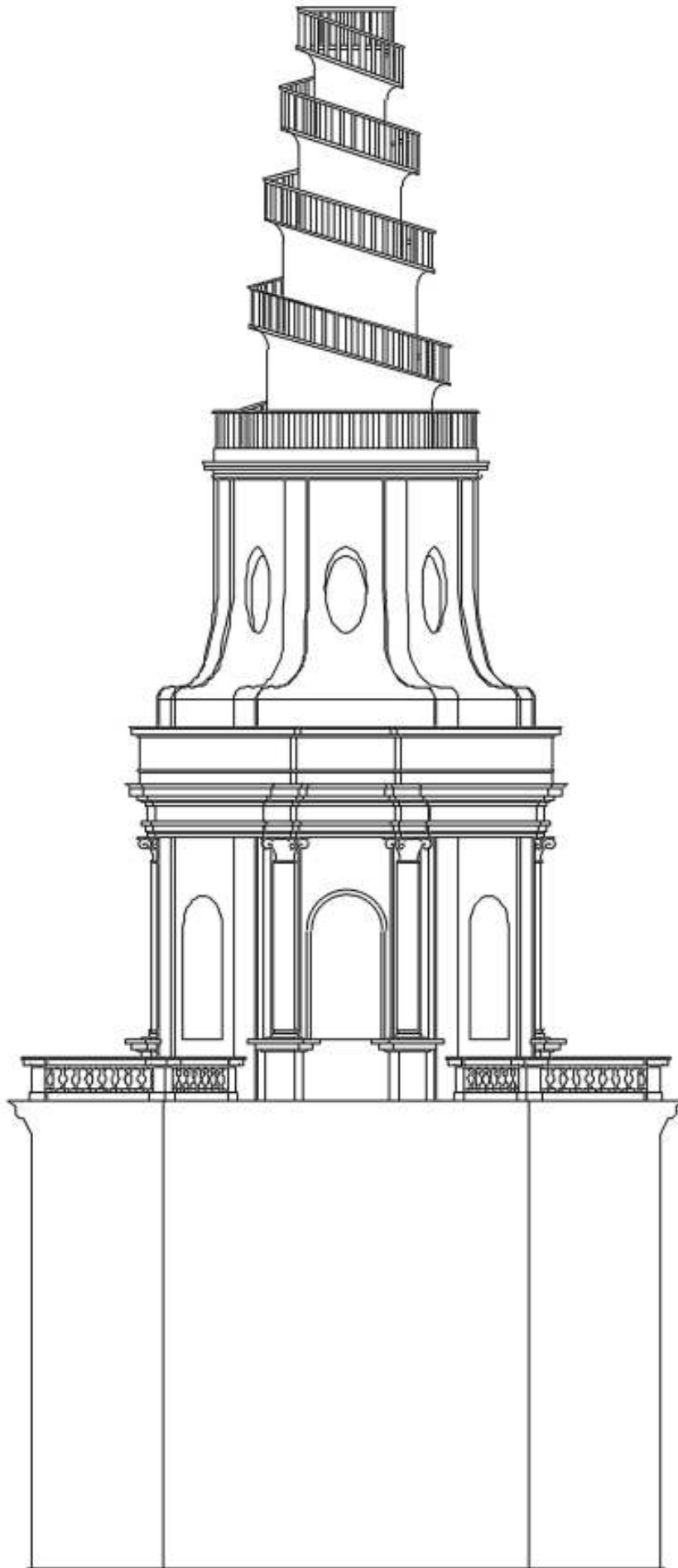


Fig. 51. *Progetto per la torre della Kunstkamera di Gaetano Chiaveri, prospetto, ricostruzione (Guarneri 2009)*



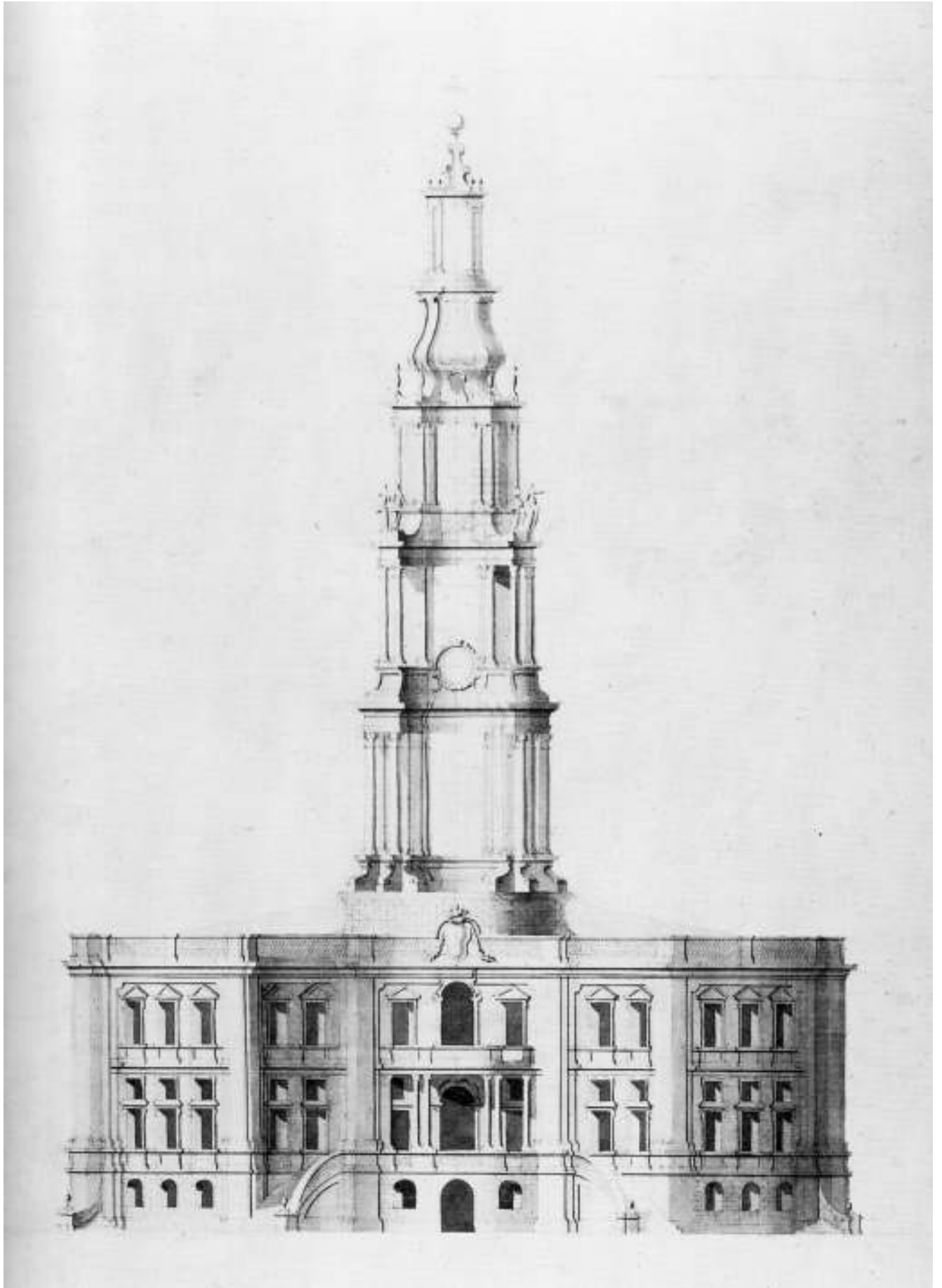


Fig. 52. Gaetano Chiaveri, *Progetto preliminare per la Hofkirche di Dresda*, 1738, disegno (Caraffa 2006)



| Fig. 53. *Hofkirche*, facciata, Dresda, 1928, fotografia (Caraffa 2006)

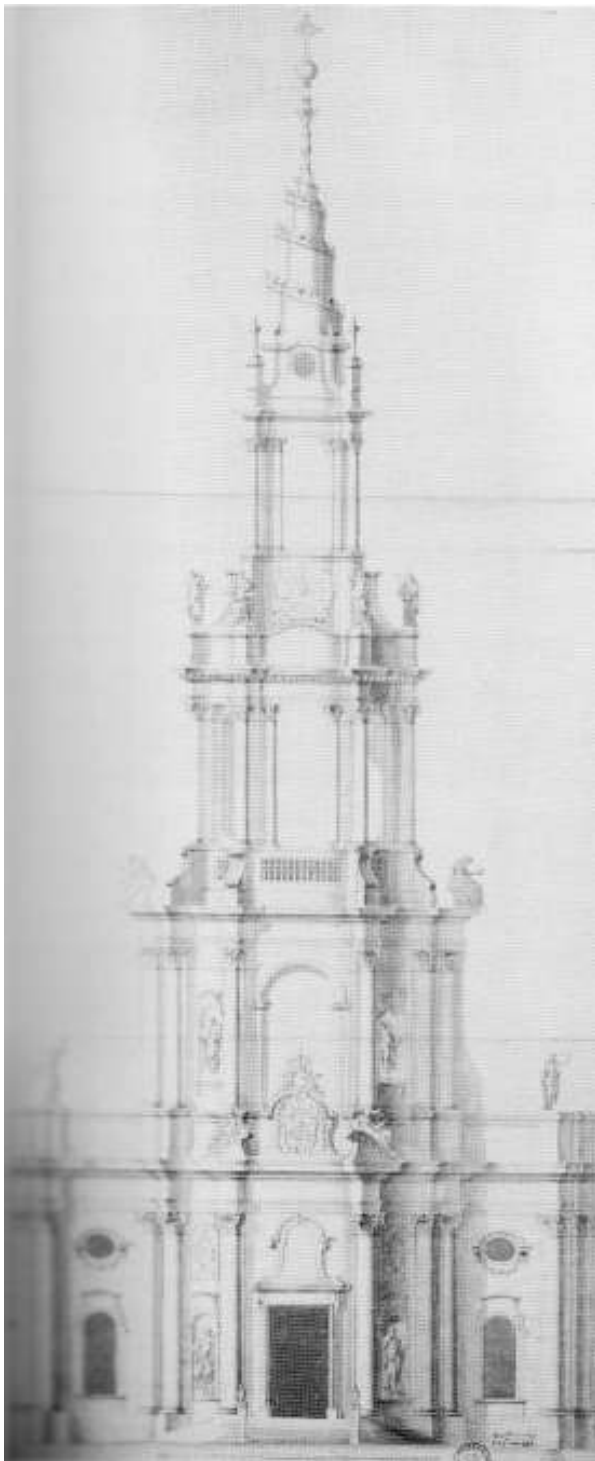


Fig. 54. Oberlandbauamt, *Progetto esecutivo per la torre della Hofkirche*, variante, 1752, disegno (Caraffa 2006)

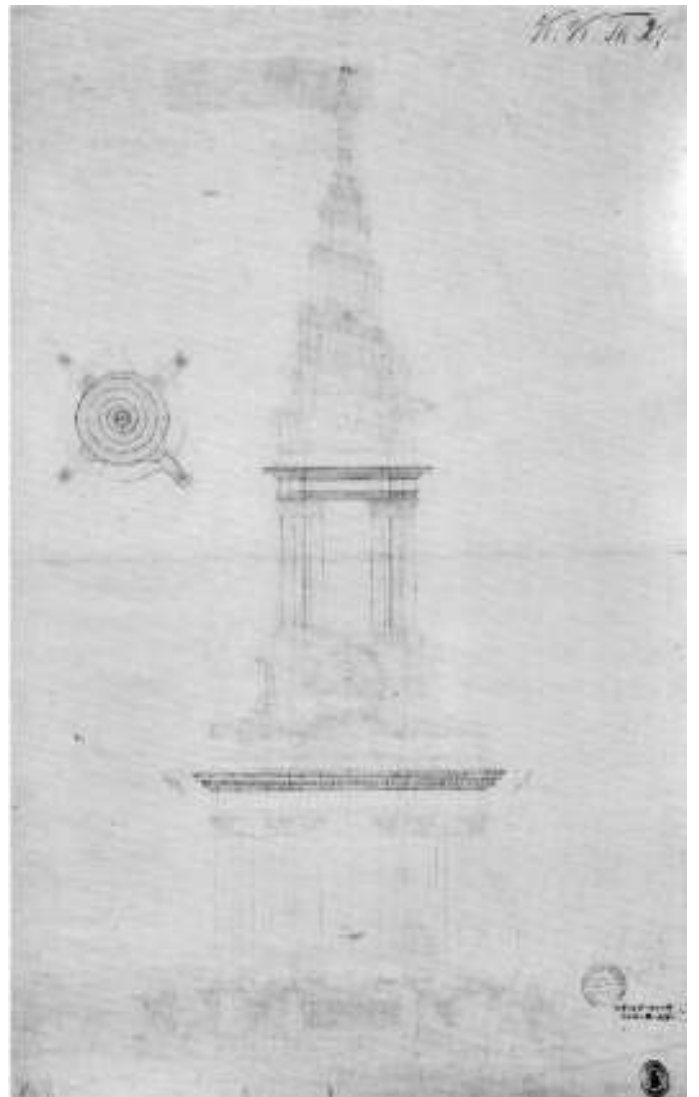


Fig. 55. Oberlandbauamt, *Progetto esecutivo per la torre della Hofkirche*, studio, 1752, disegno (Caraffa 2006)



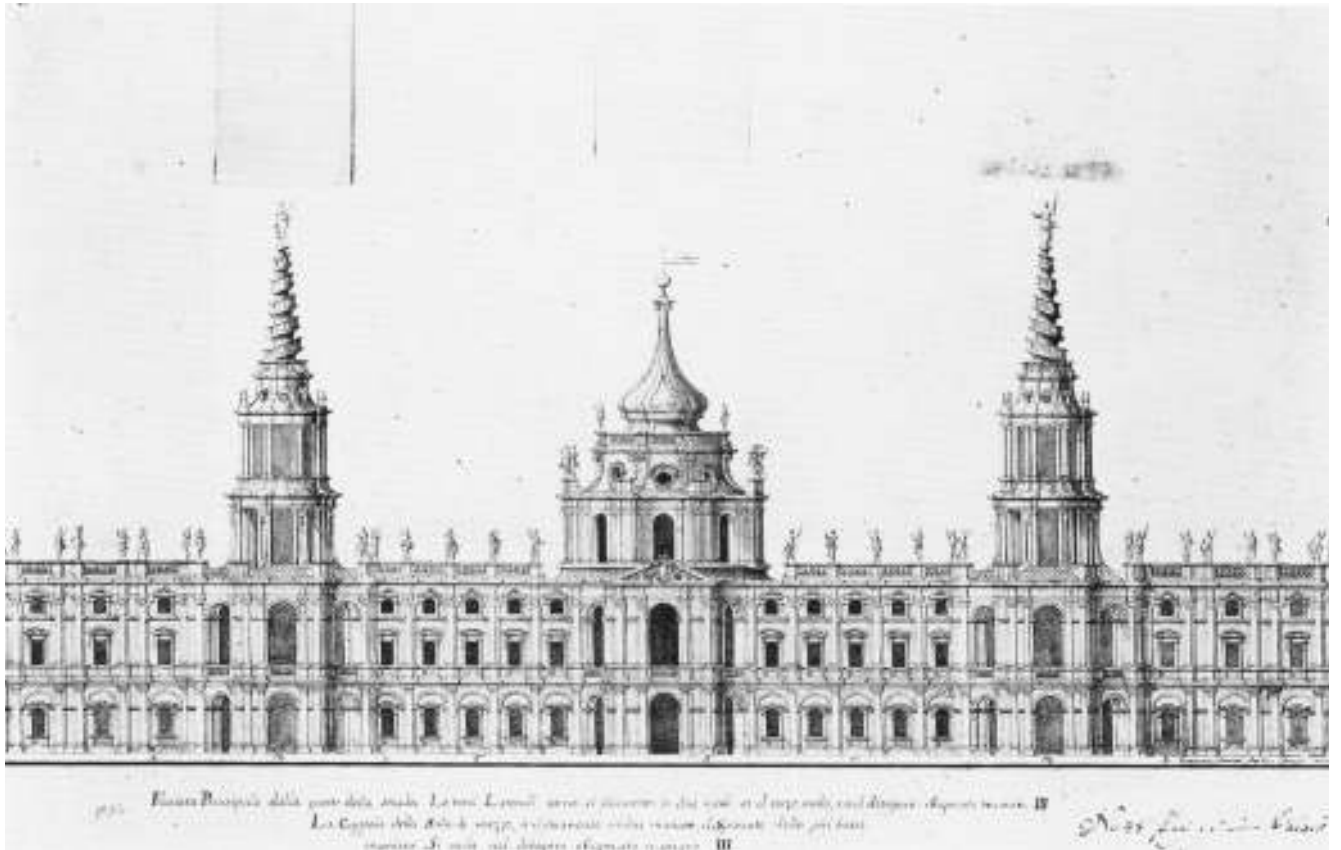


Fig. 56. Gaetano Chiaveri, *Progetto per un castello di delizie*, tav. II: prospetto principale, probabilmente 1736-37, disegno (Caraffa 2006)

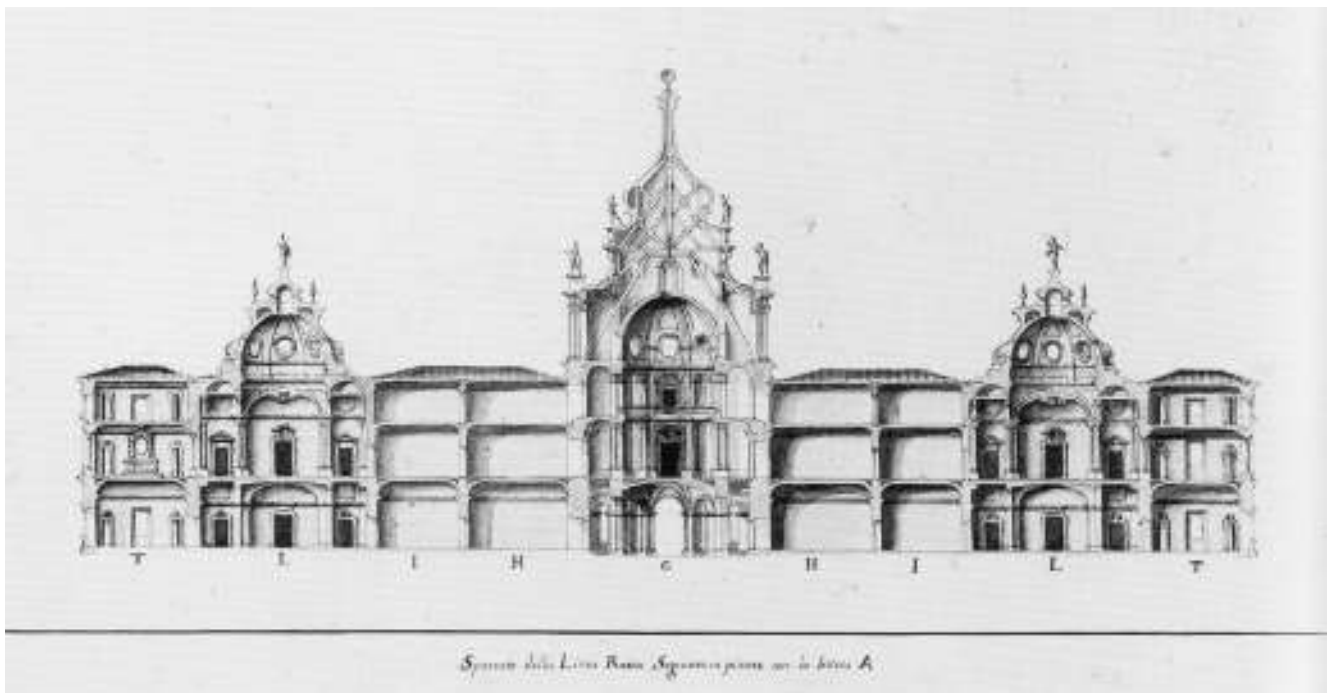


Fig. 57. Gaetano Chiaveri, *Progetto per un castello di delizie*, tav. IV: sezione con copertura a bulbo, probabilmente 1736-37 (Caraffa 2006)

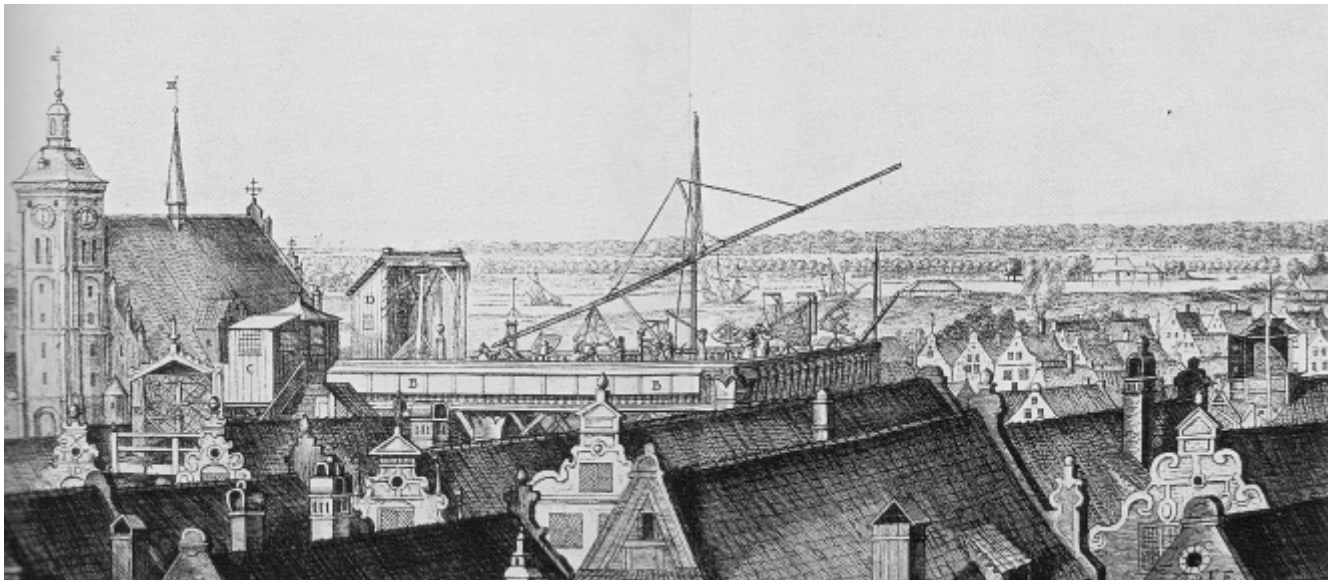


Fig. 58. L'osservatorio allestito da Johannes Hevelius sul tetto della sua abitazione a Danzica, (Hevelius 1673)



Fig. 59. Il Royal Greenwich Observatory, 1680 circa, dipinto (Bònoli 2009)

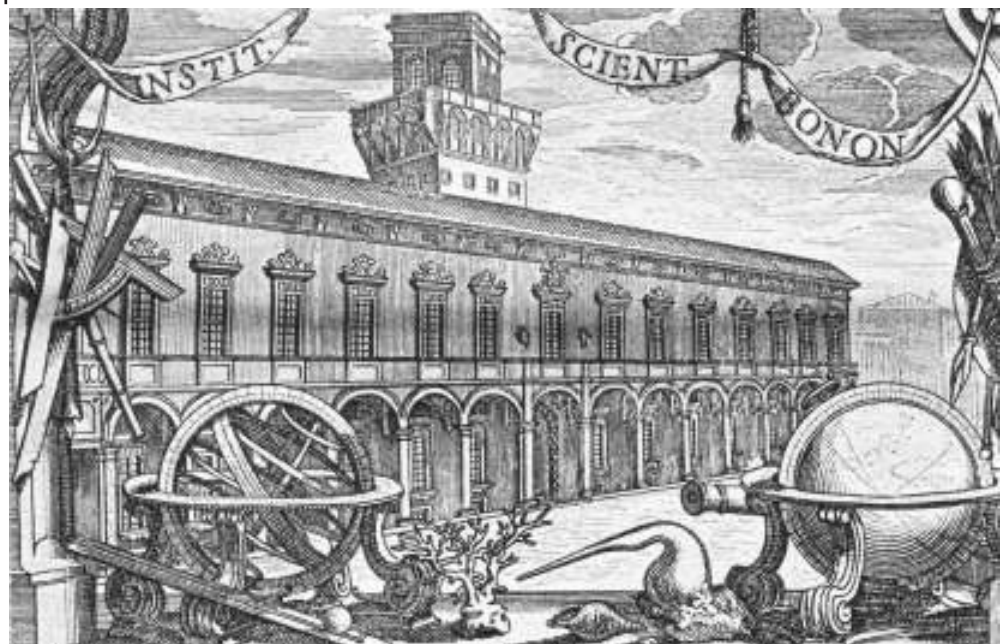


Fig. 60. La torre dell'osservatorio dell'Istituto delle scienze di Bologna, frontespizio dei De bononiensi scientiarum et artium Istituto atque Academia Commentarii, 1731-1791 (Bònoli 2009)



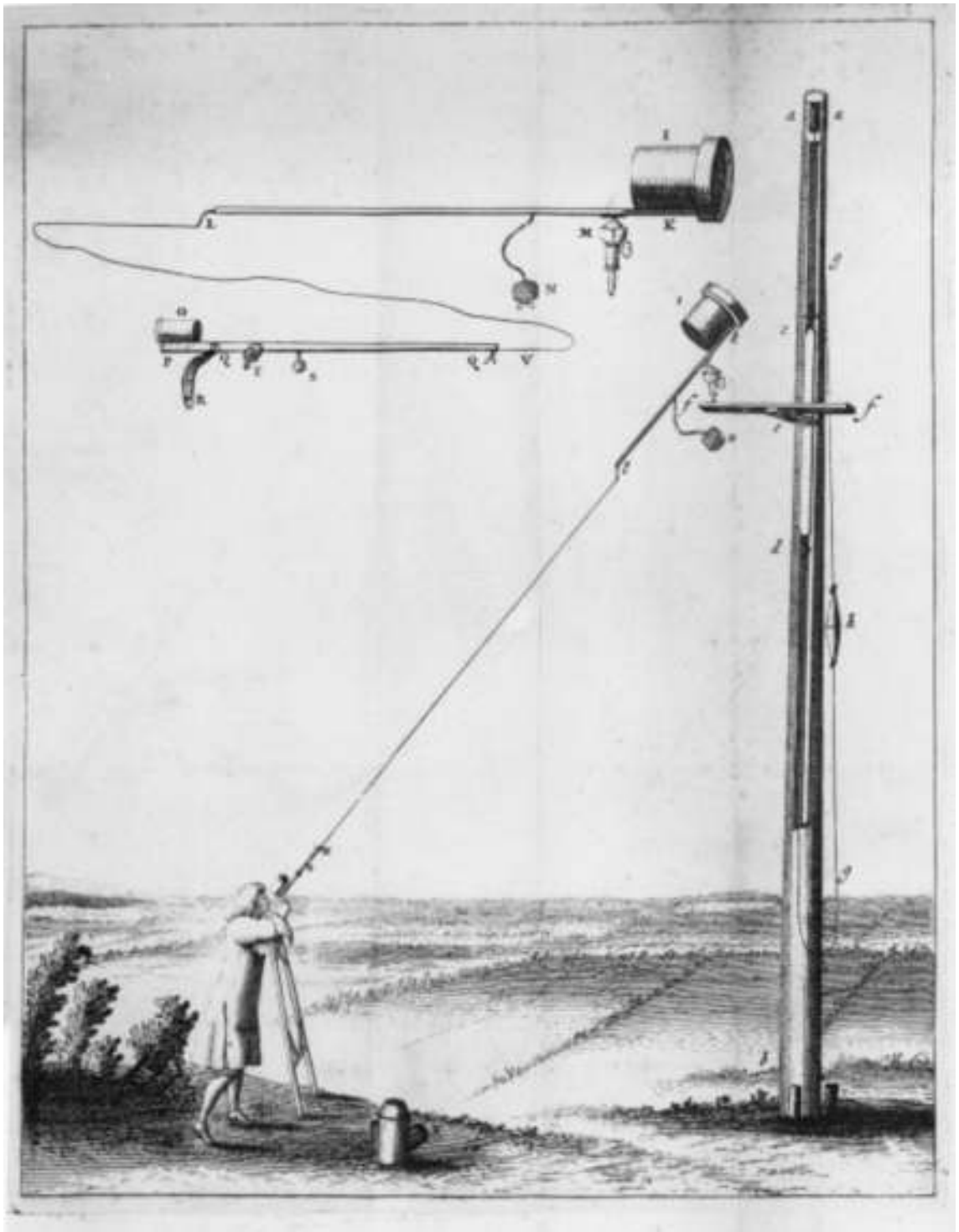


Fig. 61. Christian Huygens, *Telescopio aereo* (Huygens 1684)

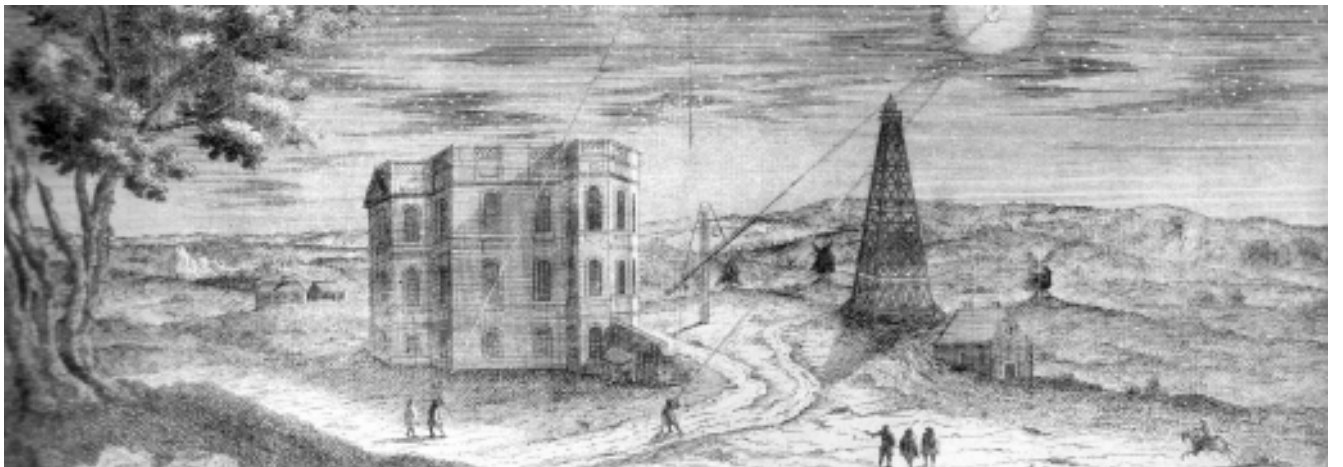


Fig. 62. Antoine Cocquart, *Vue de l'observatoire de Paris*, 1705, incisione (Firenze 2009)



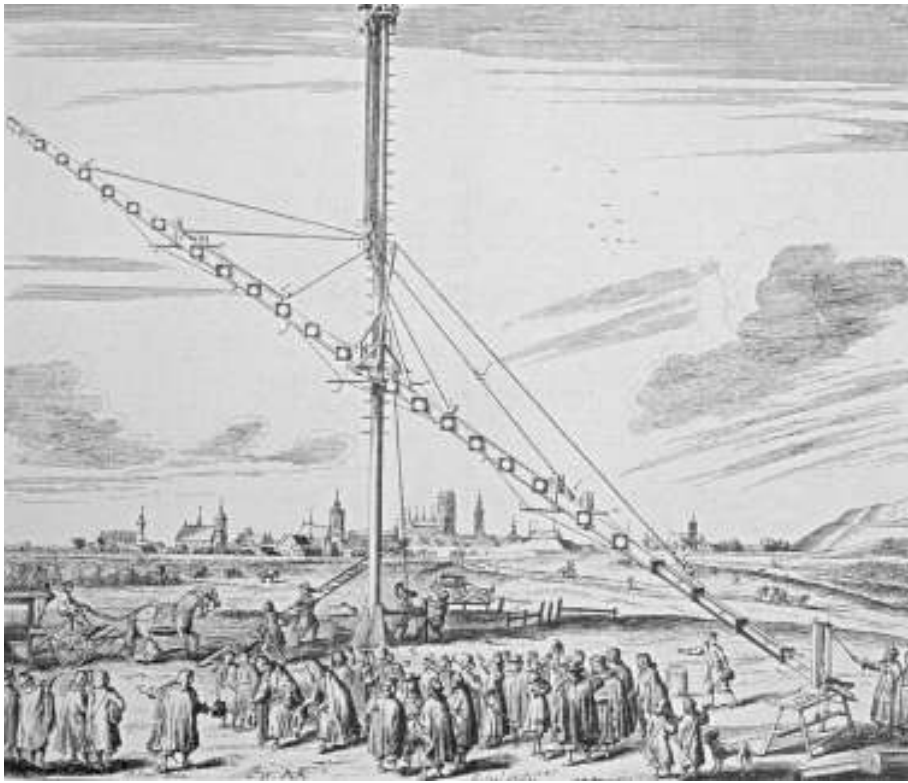


Fig. 63. *Johann Hevelius, Il telescopio da 150 piedi (45 m) eretto sulla spiaggia di Danzica, (Hevelius 1673)*



Fig. 64. *La torre Suchareva, Mosca, 1884, fotografia*

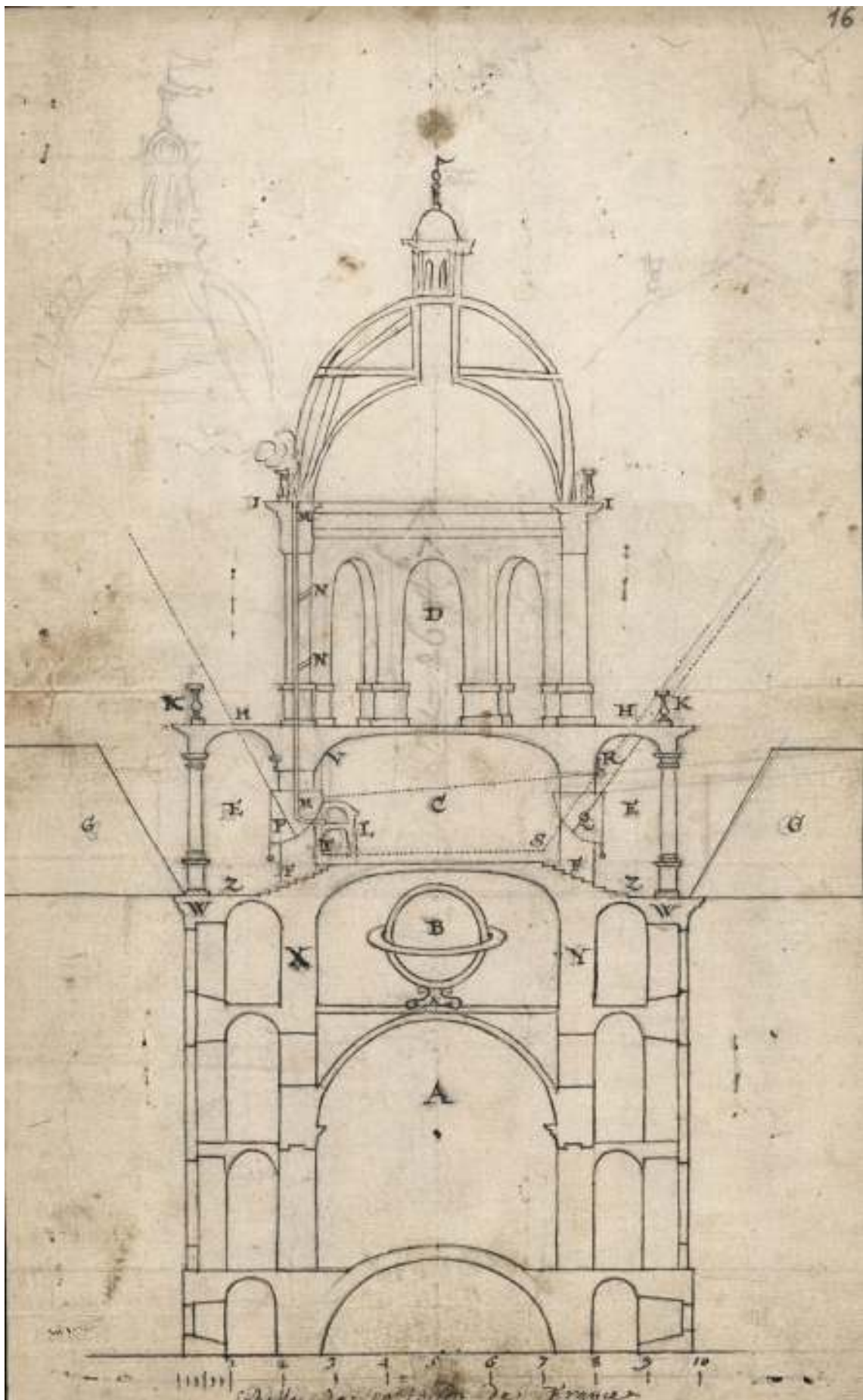


Fig. 65. Joseph-Nicolas Delisle, *Progetto per l'osservatorio della Kunstkamera*, sezione, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 16)



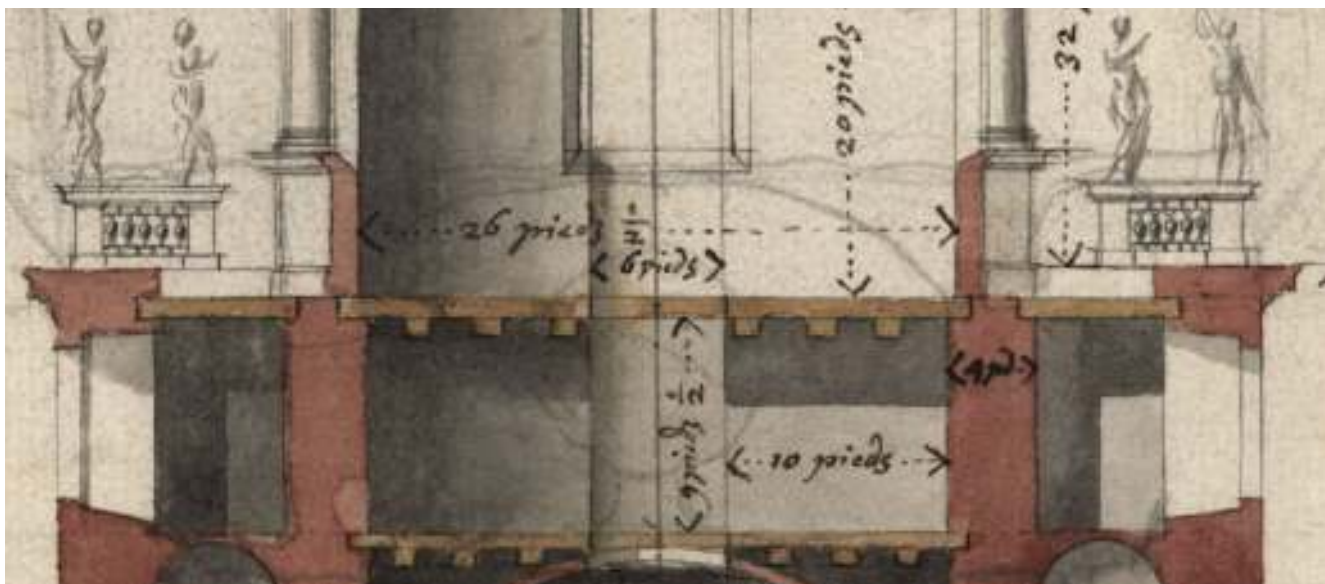


Fig. 66. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, sezione, particolare della sala del secondo piano, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 15)

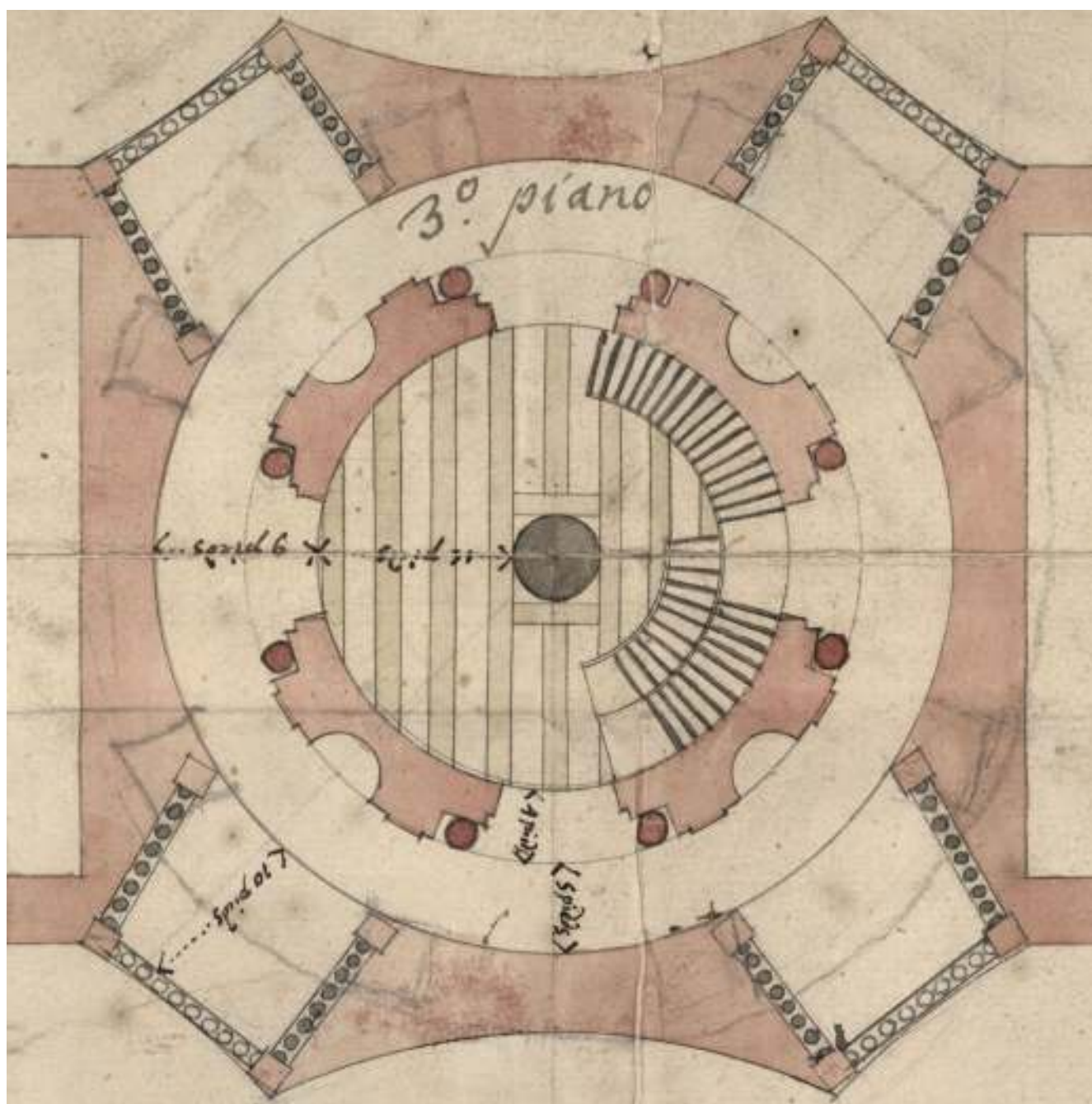


Fig. 67. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, planimetrie, particolare della planimetria del terzo piano, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 14)



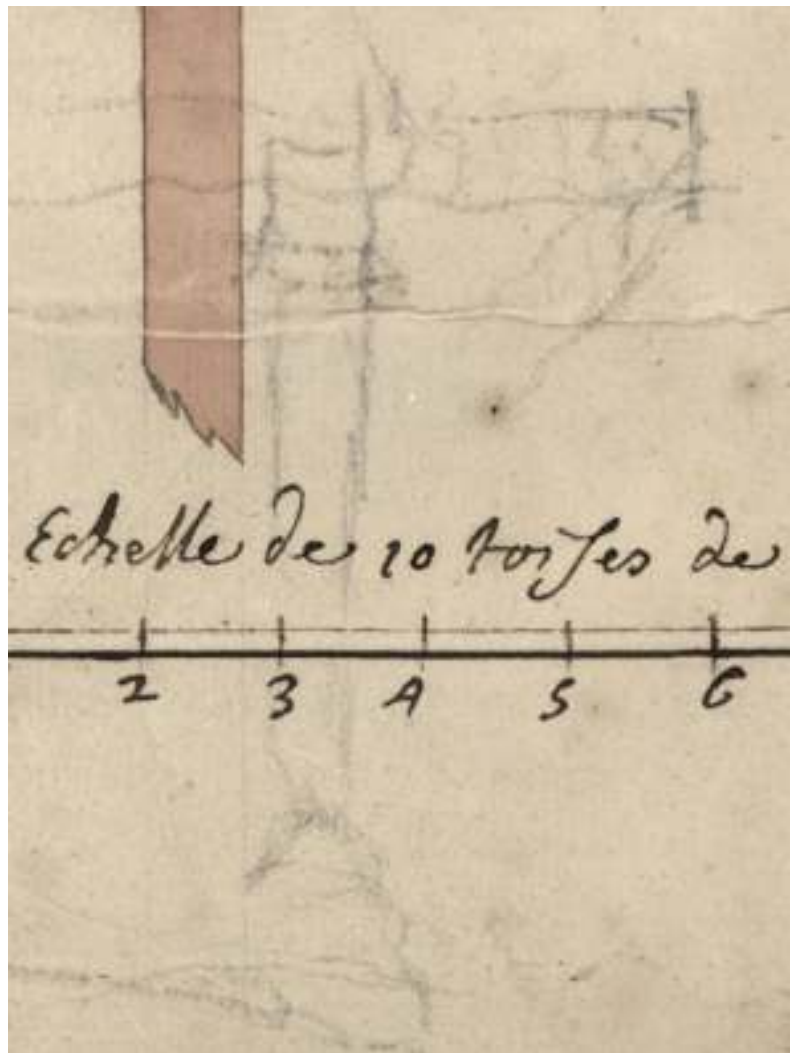


Fig. 68. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, planimetria, particolare della colonnina, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 14)

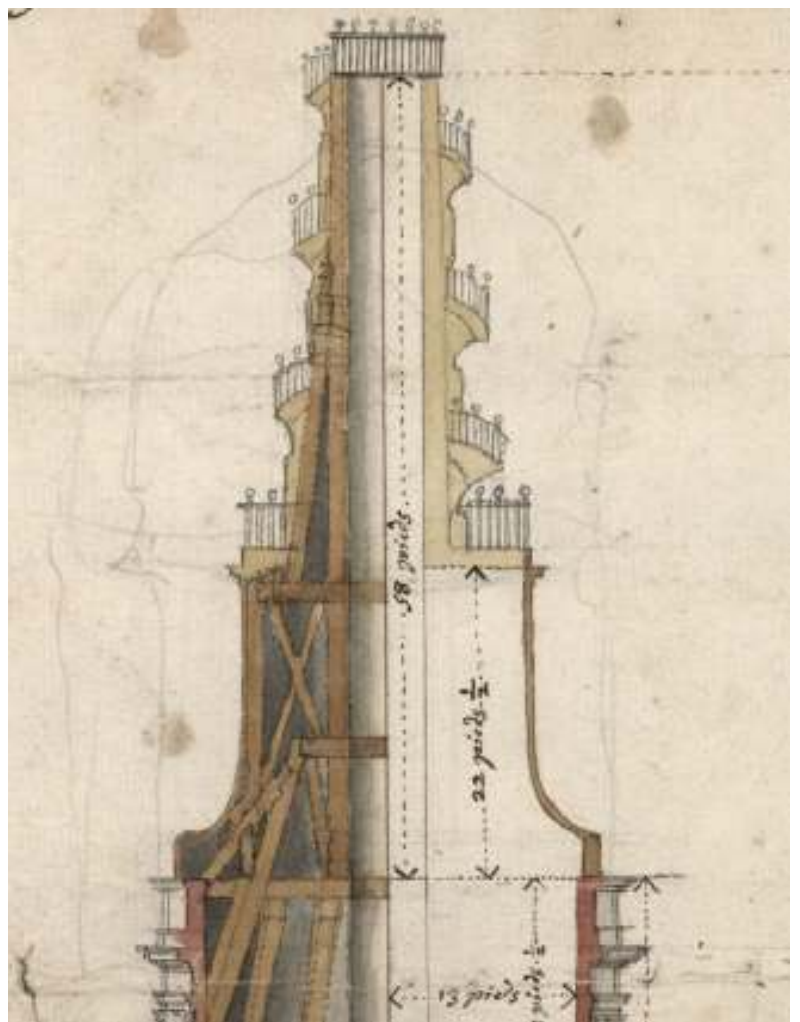


Fig. 69. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, sezione, particolare della parte terminale, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 15)

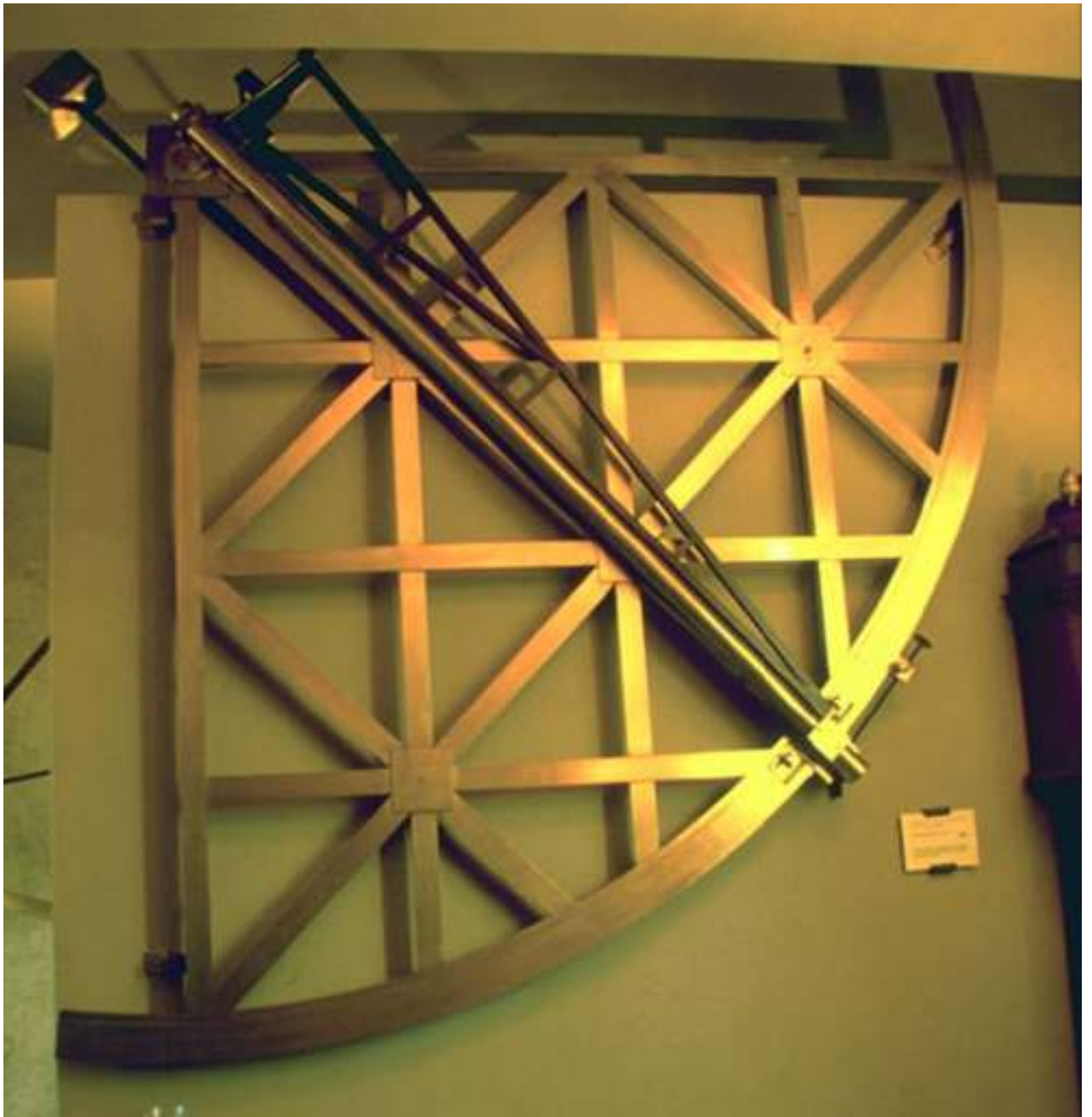


Fig. 71. Jonathan Sisson, *Quadrante murale*, Specola di Bologna, Londra 1739 (Guarneri 2008)

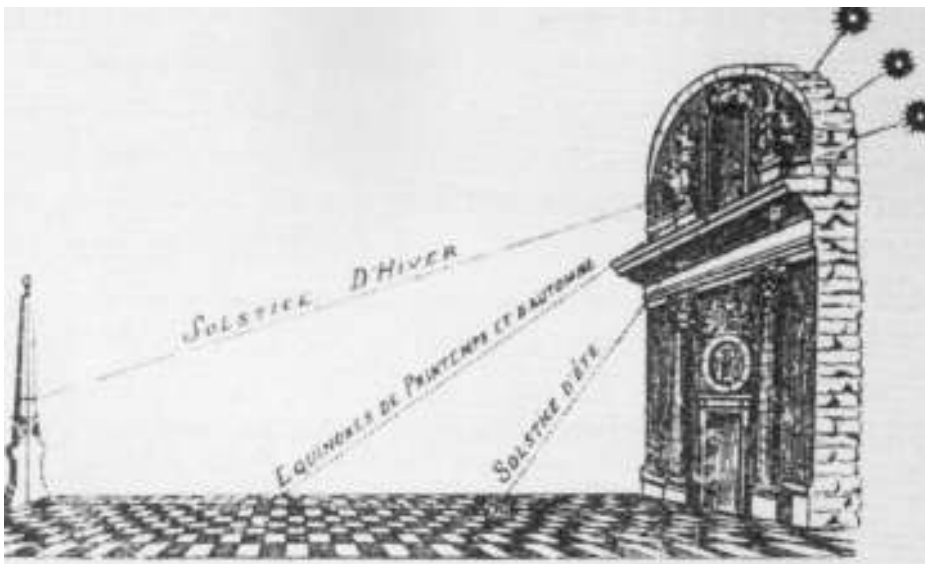


Fig. 70. *La meridiana di Saint-Sulpice*, da Lemesle, Saint-Sulpice, 1931 (Heilbron 1991).





Fig. 72. Interno dell'osservatorio di Greenwich ai tempi di Halley, incisione

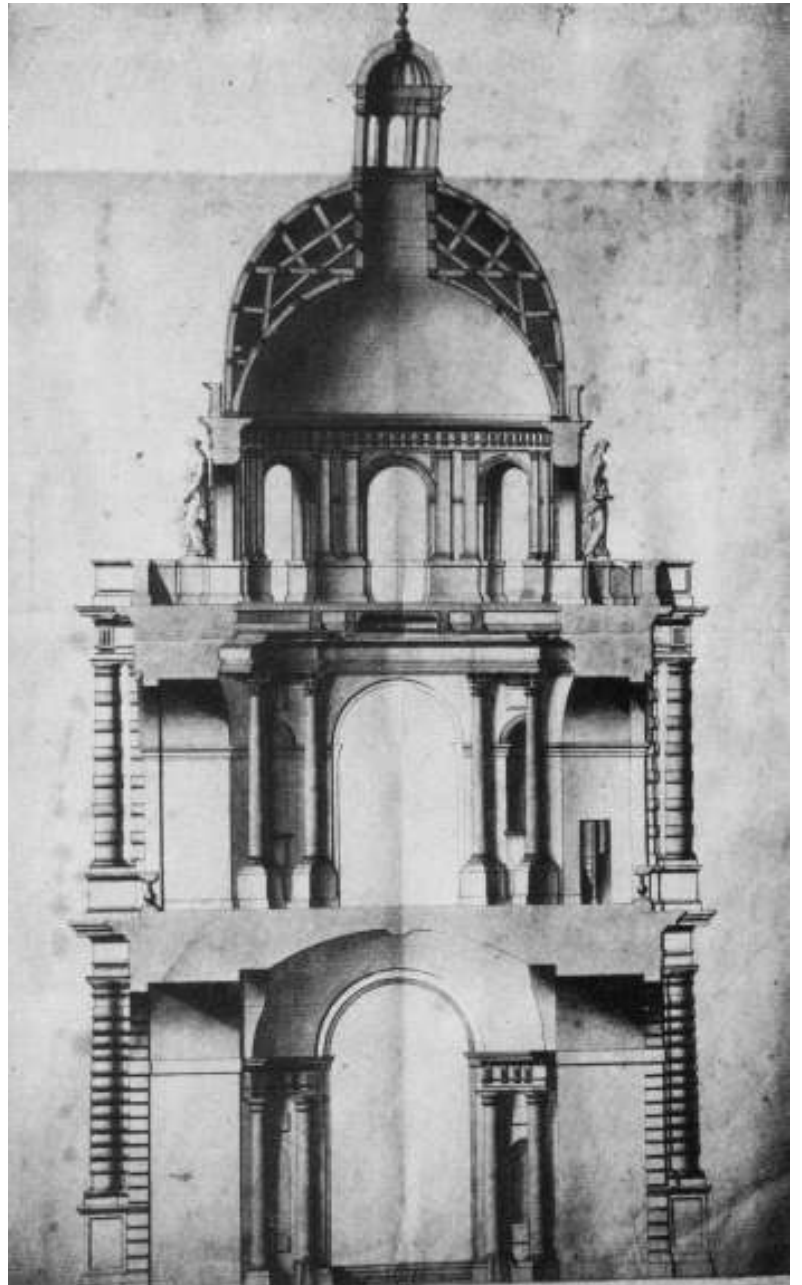


Fig. 73. Jacques-Germain Soufflot, Rilievo del padiglione d'entrata del Palais de Luxembourg, sezione (Coope 1972)



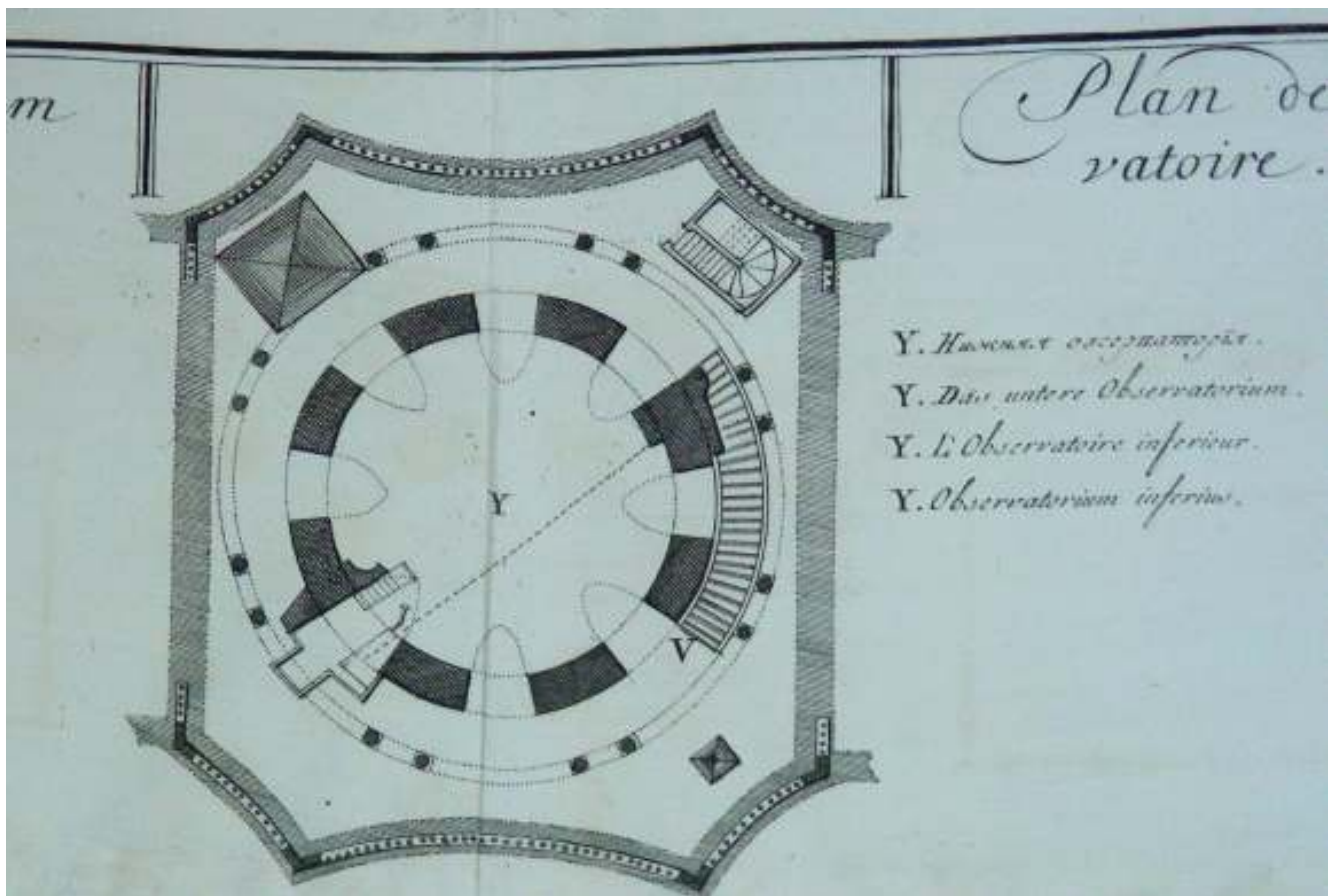


























Fig. 74. Andrej Poljakov, *Planimetrie della Kunstkamera*, particolare dell'osservatorio inferiore (Palaty 1741)



Fig. 75. Grigorij Kačalov, *Prospetto laterale della Kunstkamera*, particolare dell'osservatorio (Palaty 1941)

-  Gabinetto dei minerali
-  Gabinetto delle medaglie
-  Gabinetto delle curiosità e pietre preziose
-  Gabinetto della pittura in miniatura e dei...
-  Sala delle curiosità
-  Teatro anatomico e passaggio del teatro
-  Biblioteca
-  Magazzino dei libri stampati all'Accademia
-  Laboratorio dei rilegatori di libri
-  Camera del sottobibliotecaio
-  Camera del bibliotecaio
-  Camera degli interpreti russi
-  Cancelleria
-  Statua in cera di Pietro I
-  Tornio di Pietro I
-  Magazzino delle cose naturali della Russia
-  Magazzino delle rarità e antichità
-  Camera dei libri e delle stampe da regalo
-  Camera dei libri doppi e incompleti
-  Camera dei libri miscelanei e proibiti
-  Camera oscura
-  Grande Globo di Gottorp
-  Osservatorio inferiore
-  Grande osservatorio superiore

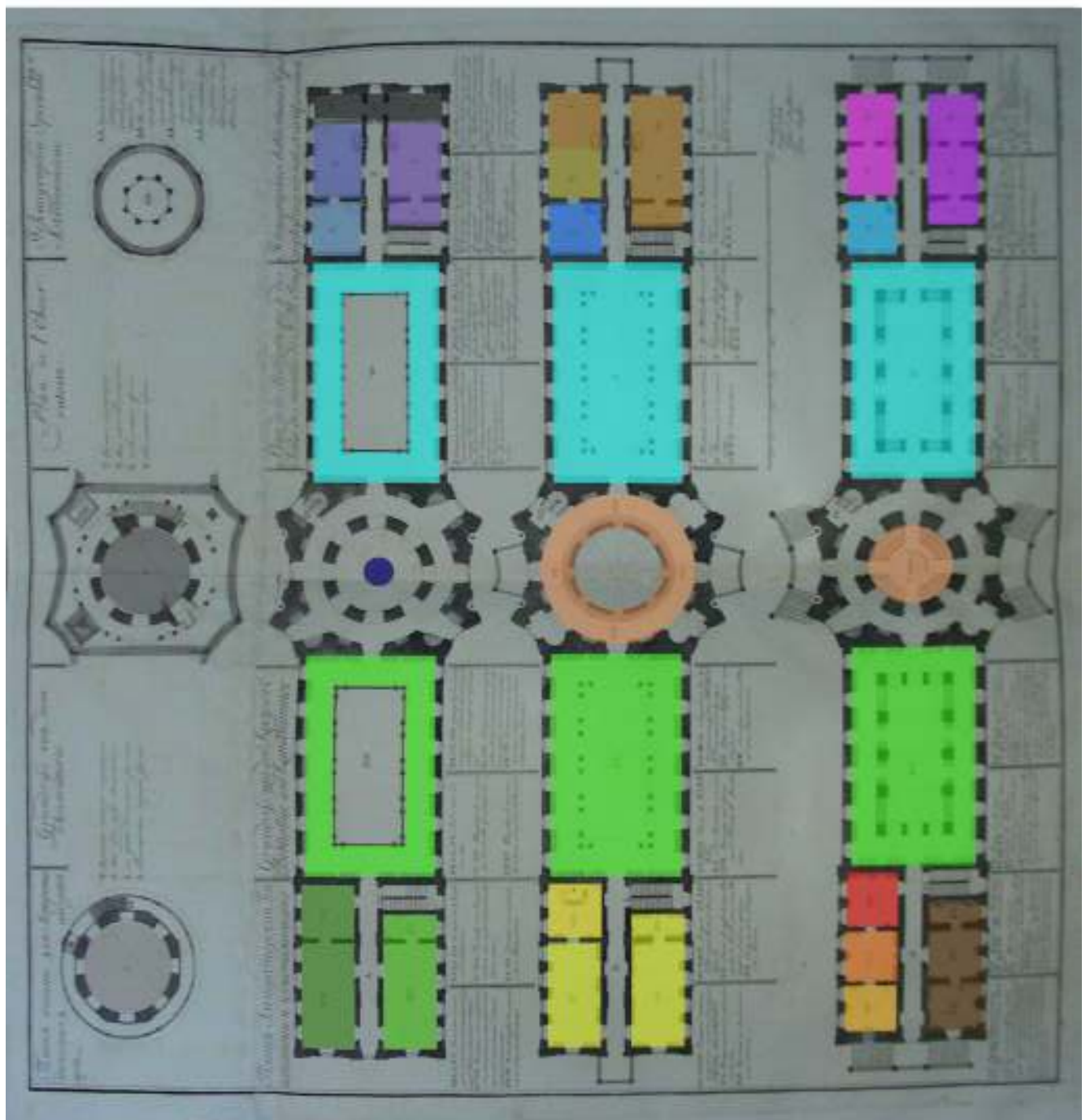
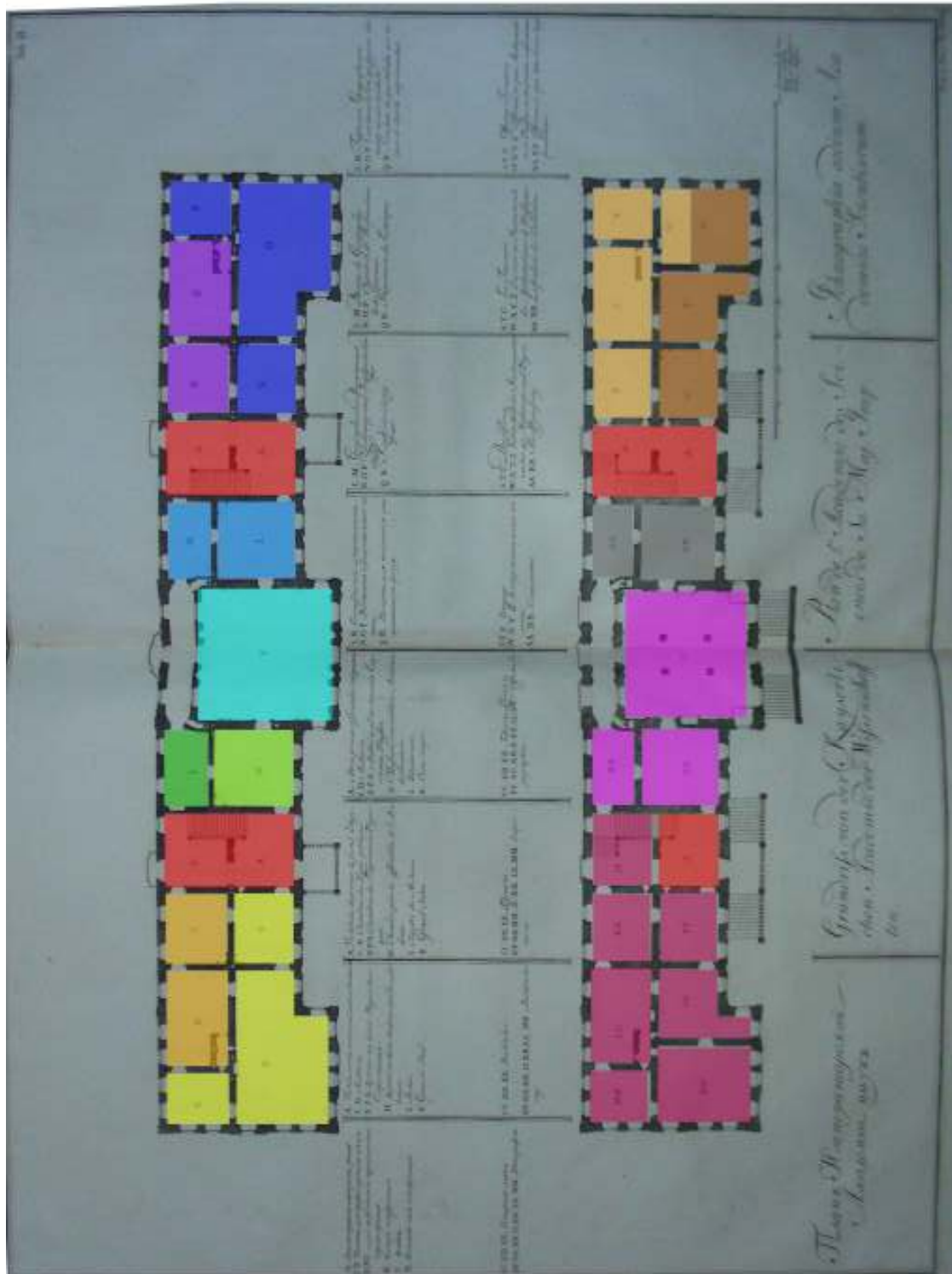


Fig. 76. Tavola della disposizione dei reperti all'interno della Kunstkamera, da Palaty 1741, tav. VII (Guarneri 2009)



- Vestiboli
- Camere delle lezioni pubbliche
- Camere degli esperimenti fisici
- Camera per le assemblee dell'Accademia
- Camera degli archivi
- Gran salone
- Ufficio di geografia
- Camere dei disegnatori e degli incisori
- Tipografia delle stampe
- Libreria
- Tipografia
- Tornio
- Officina degli strumenti di matematica e fisica
- Fonderia dei caratteri

Fig. 77. Tavola delle funzioni delle stanze nel palazzo dell'Accademia delle scienze, da Palaty 1741, tav. II (Guarneri 2009)



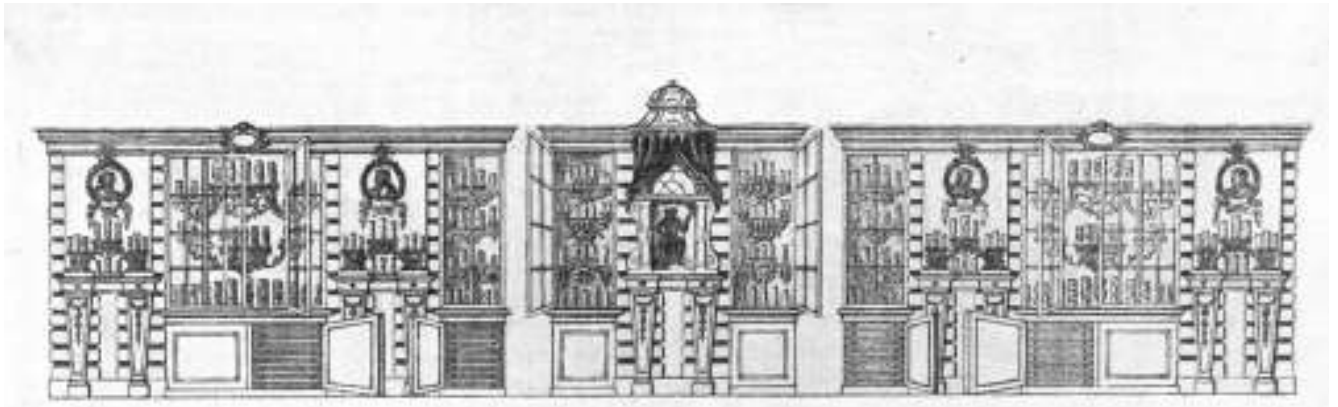


Fig. 78. Anonimo, *L'esposizione della Kunstkamera nella sala del pian terreno*, 1730-1740, disegno (Stanjukovič 1953)

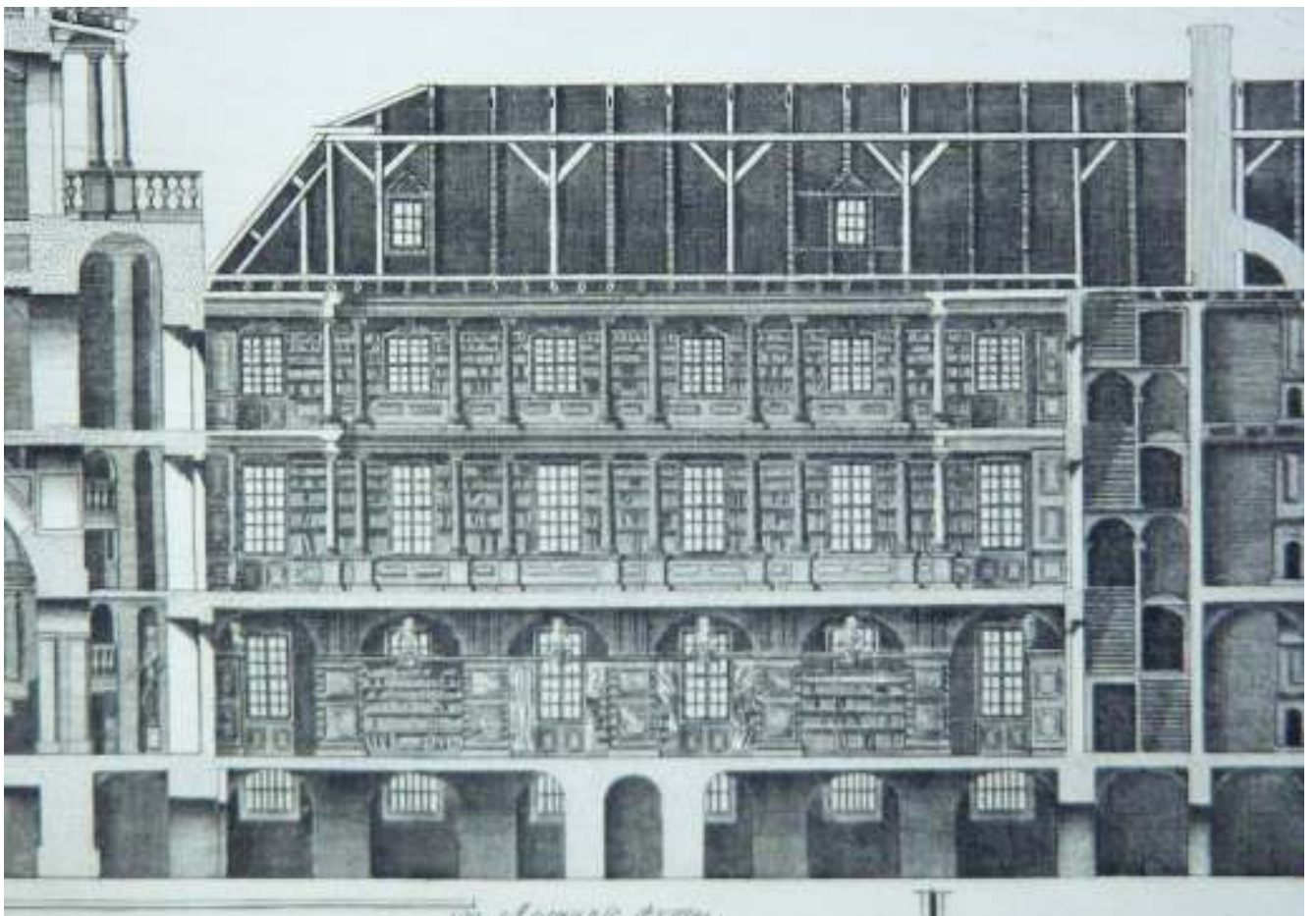


Fig. 79. Grigorij Kačalov, *Sezione della Kunstkamera*, particolare della sala della biblioteca (Palaty 1741)

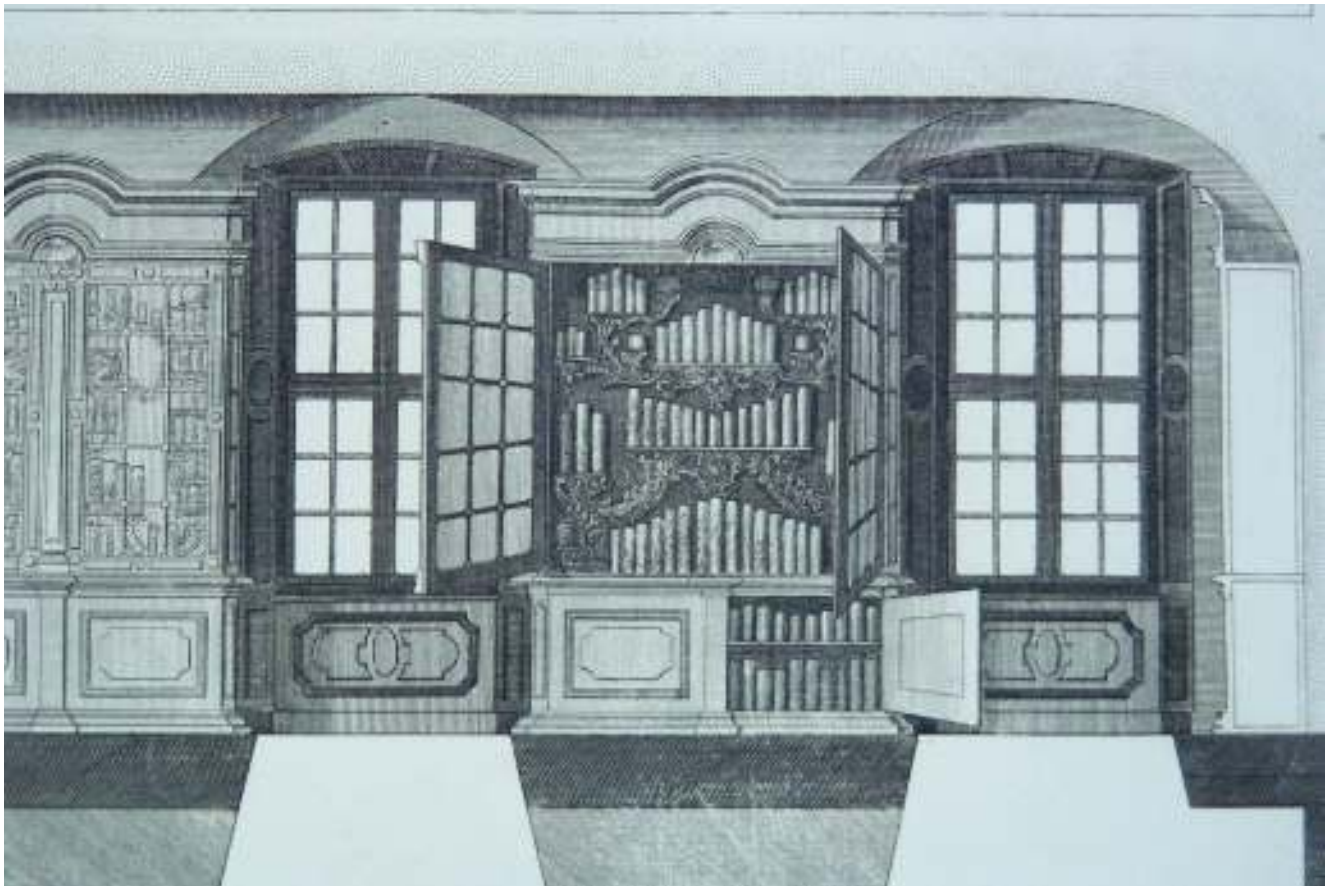


Fig. 80. Grigorij Kačalov, *Sezione della sala delle rarità al pian terreno*, particolare degli armadi lungo le pareti (Palaty 1741)

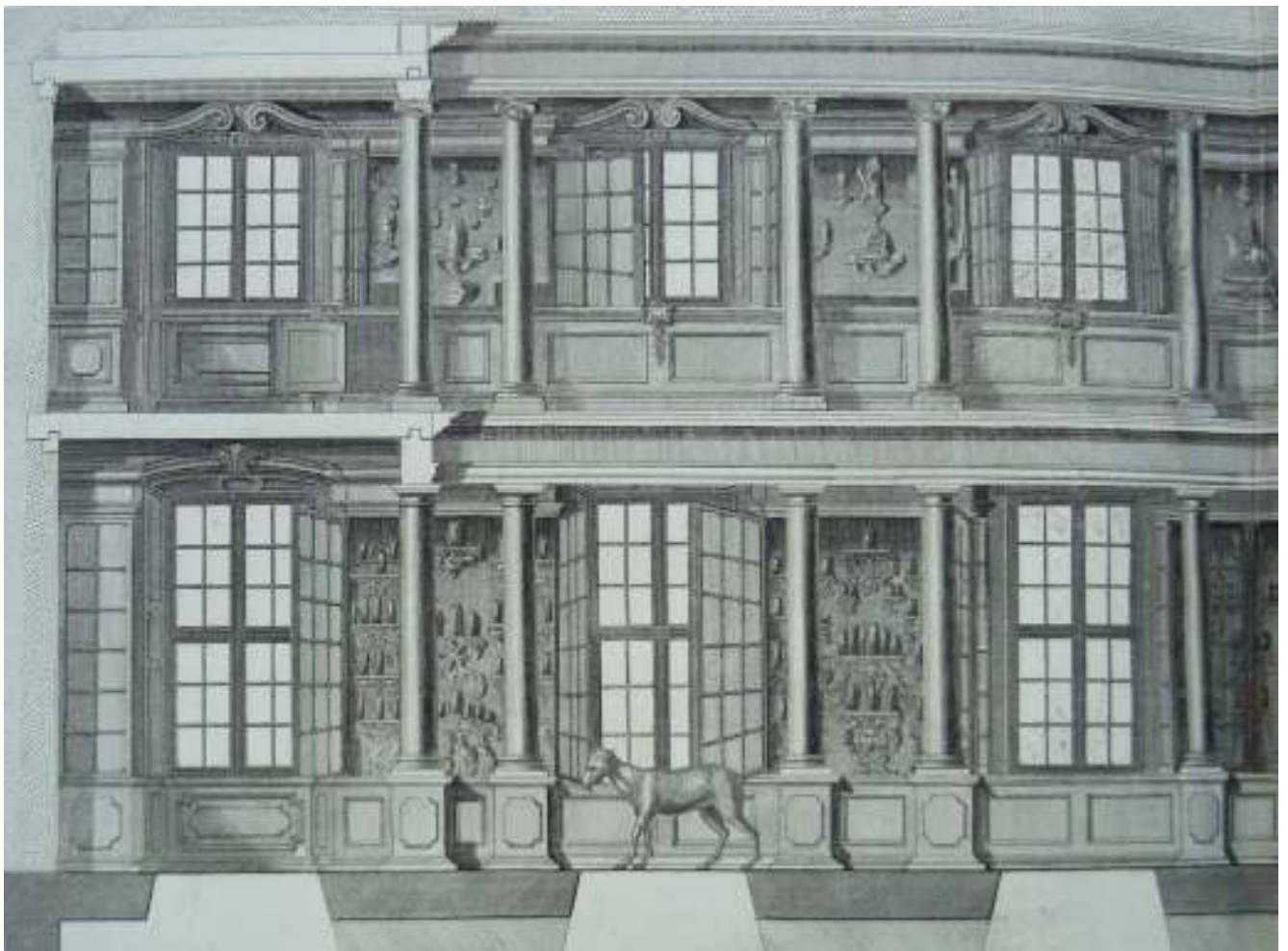


Fig. 81. Grigorij Kačalov, *Sezione della sala delle rarità al primo piano*, particolare degli armadi (Palaty 1741)



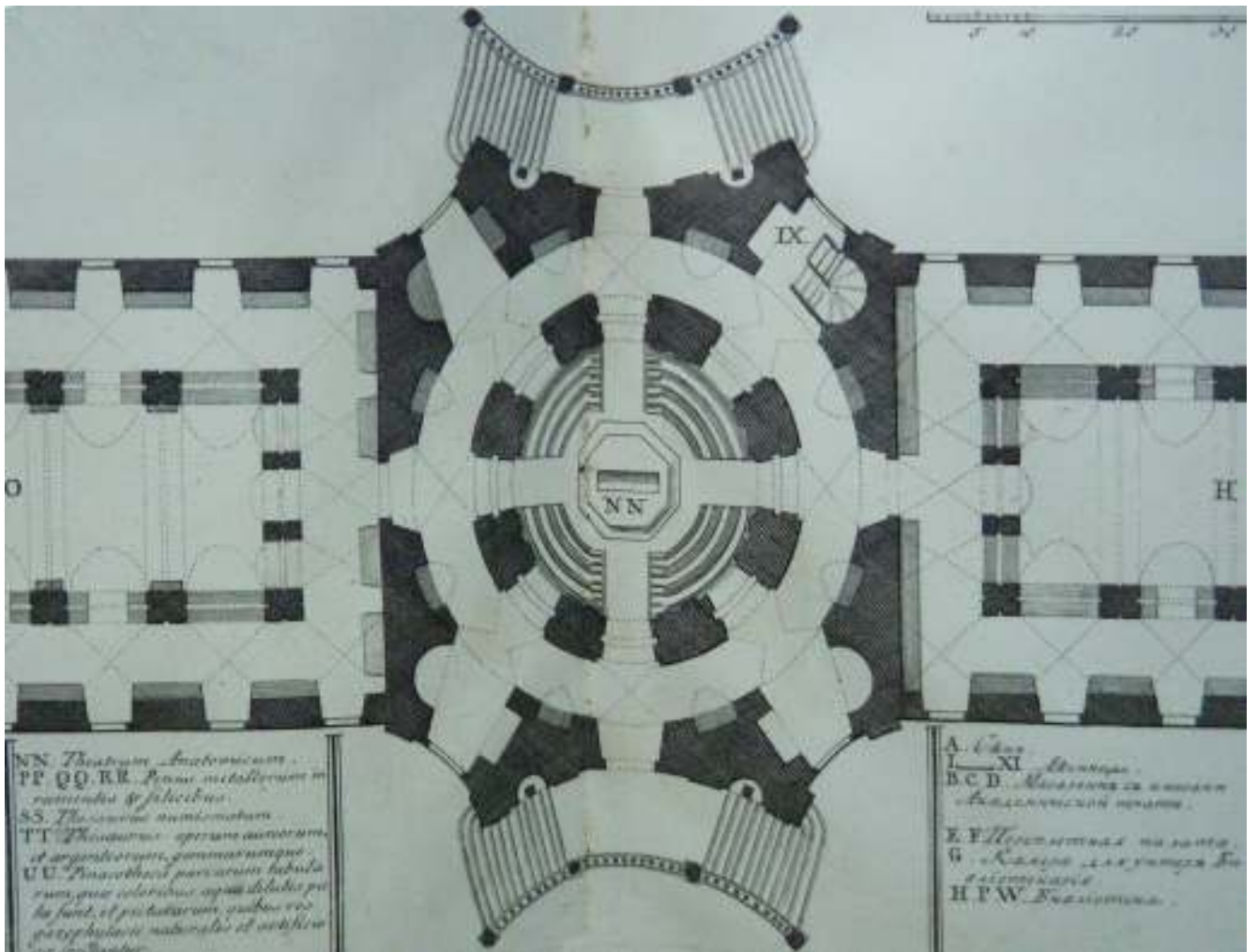


Fig. 82. Andrej Poljakov, *Planimetrie della Kunstkamera*, particolare del teatro anatomico (Palaty 1741)

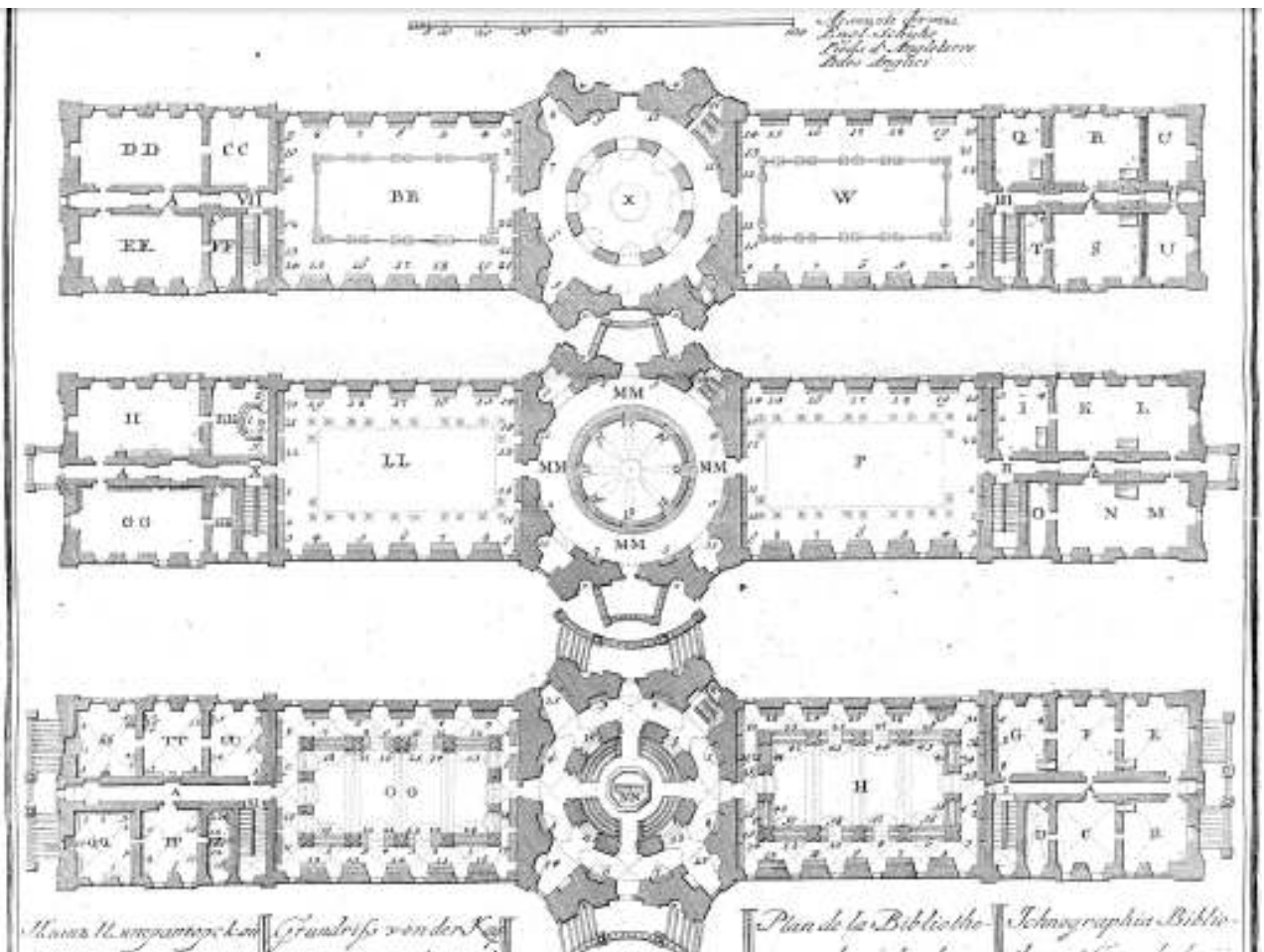


Fig. 83. Andrej Poljakov, *Planimetrie della Kunstkamera* (Palaty 1744)



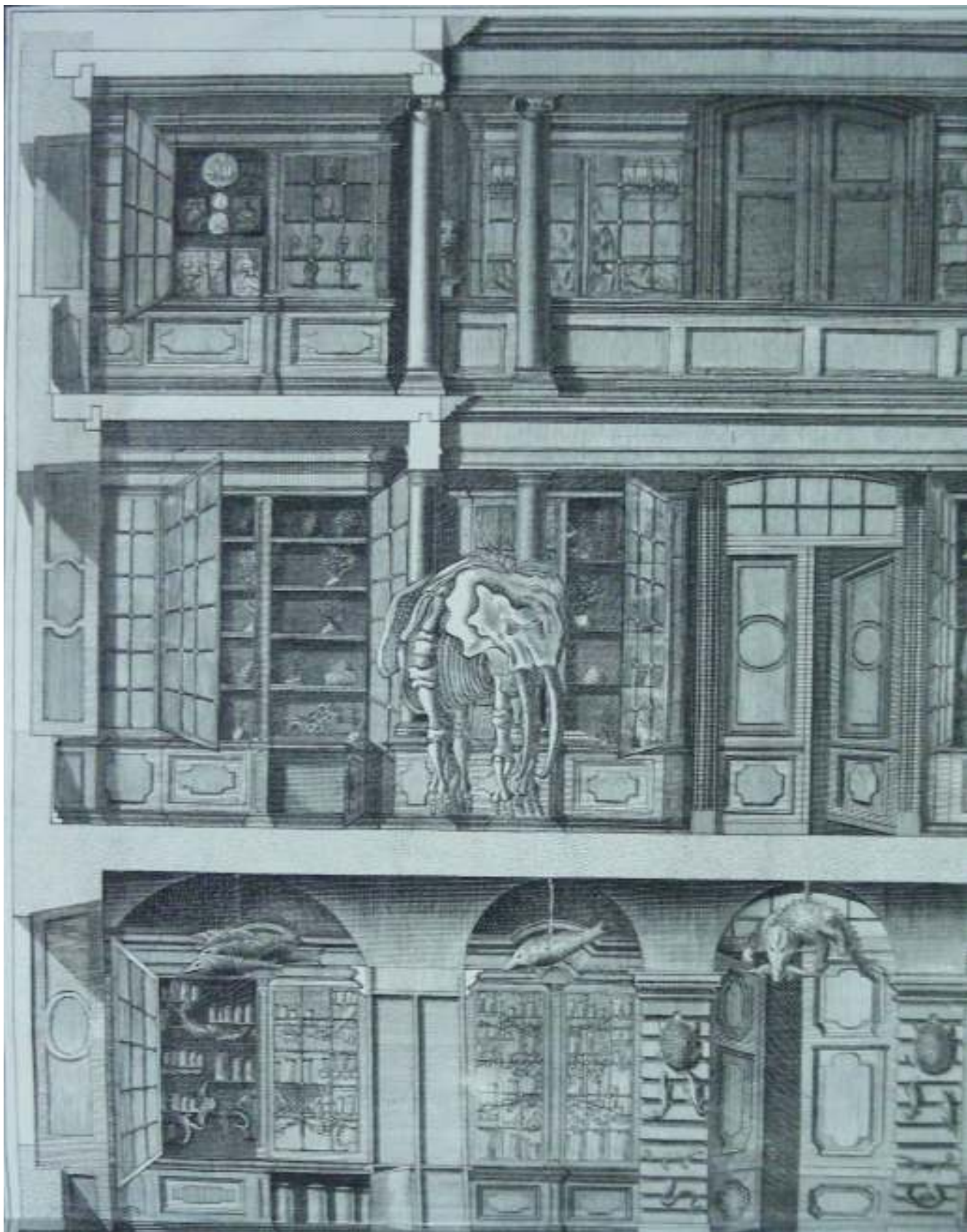


Fig. 84. Anonimo, *Sezione trasversale della sala delle rarità*, particolare di sinistra (Palaty 1741)

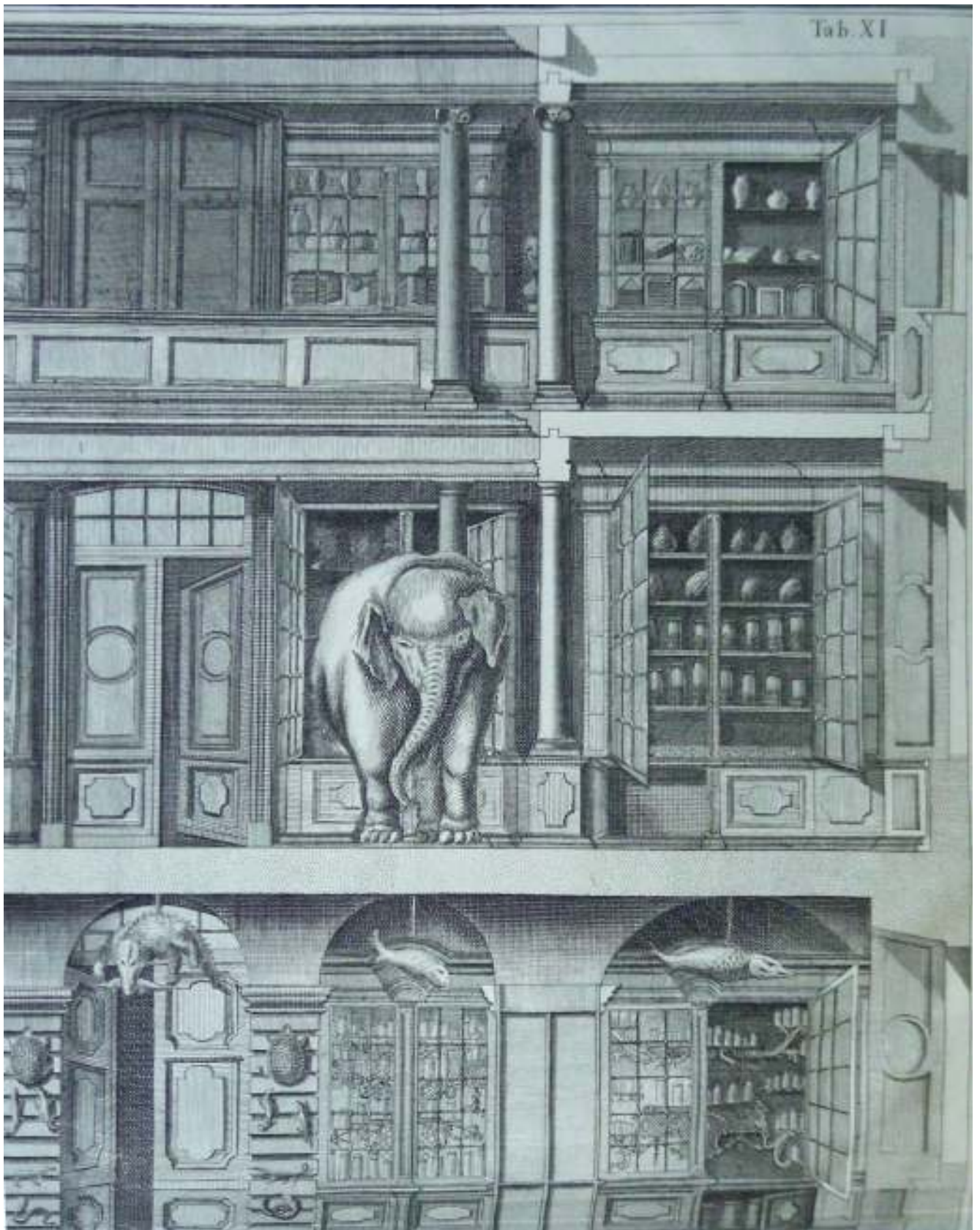


Fig. 85. Anonimo, *Sezione trasversale della sala delle rarità*, particolare di destra (Palaty 1741)



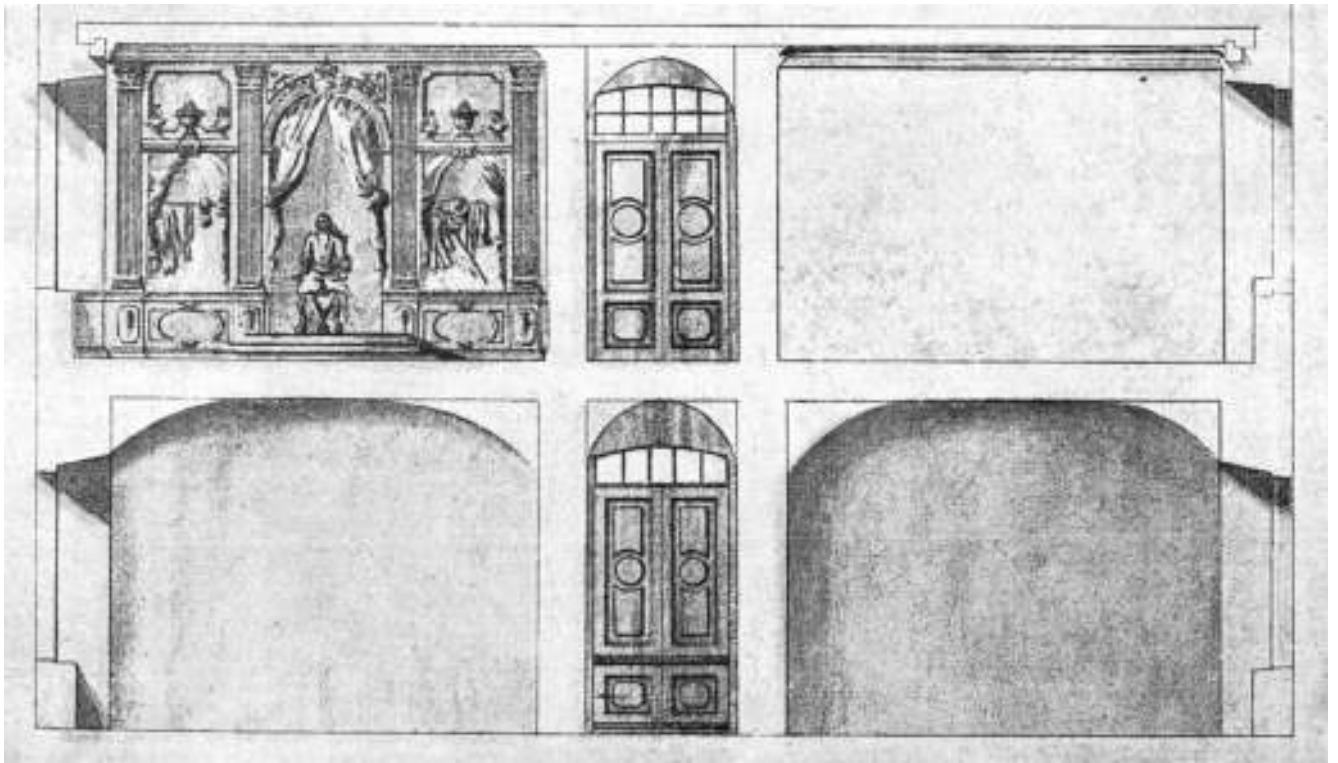
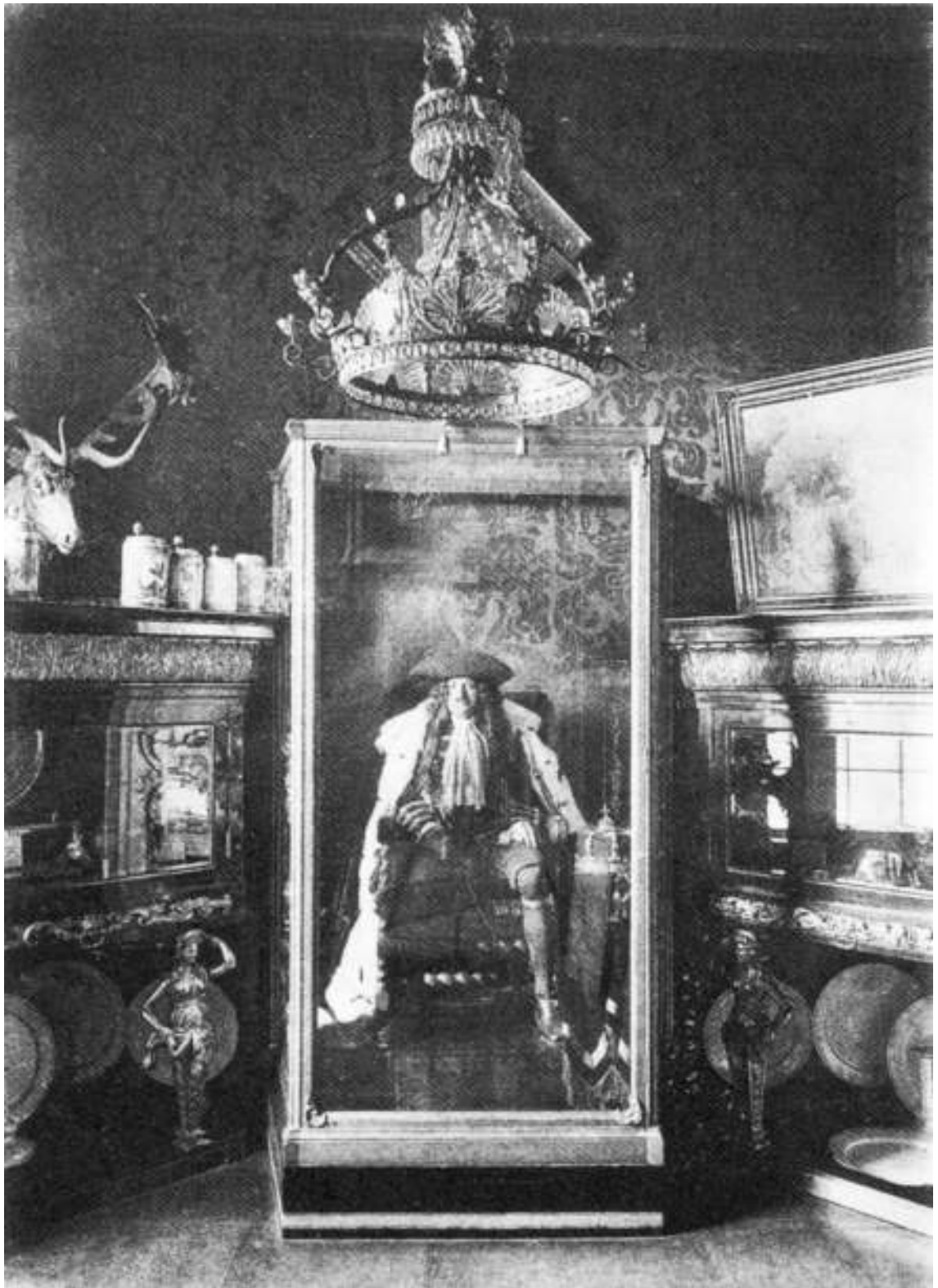


Fig. 86. Anonimo, *Sezione del Gabinetto Imperiale verso l'esposizione celebrativa di Pietro il Grande*, metà del secolo XVIII, disegno (Stanjuković 1953)



Fig. 87. Bartolomeo Carlo Rastrelli, *Statua in cera di Pietro il Grande*, 1725 (Ermitage, San Pietroburgo)





| Fig. 88. Anonimo, *Statua in cera dell'elettore Federico III del Brandeburgo*, Castello di Berlino



Fig. 89. *Porzione terminale dell'ala orientale della Kunstkamera*, fotografia (Guarneri 2008)



Fig. 90. B. Pattersen, *Veduta dell'Accademia delle scienze*, disegno (Museo Statale della Storia di San Pietroburgo)





Fig. 91. J.A. Atkinson, *Panorama di San Pietroburgo*, tav. I, 1805-1807, disegno (Ermitage, San Pietroburgo)



Fig. 92. J.A. Atkinson, *Panorama di San Pietroburgo*, tav. II, 1805-1807, disegno (Ermitage, San Pietroburgo)





Fig. 93. J.A. Atkinson, *Panorama di San Pietroburgo*, tav. III, 1805-1807, disegno (Ermitage, San Pietroburgo)



Fig. 94. J.A. Atkinson, *Panorama di San Pietroburgo*, tav. IV, 1805-1807, disegno (Ermitage, San Pietroburgo)



Fig. 95. Denis Filippov, *Progetto per la nuova entrata della Kunstkamera*, prospetto, disegno (KGIOP, San Pietroburgo)



Fig. 96. *Vista odierna di una delle sale della Kunstkamera*, fotografia (Guarneri 2007)



| Fig. 97. *La Kunstkamera*, fine del secolo XIX, fotografia (KGIOP, San Pietroburgo)



| Fig. 98. *La Kunstkamera*, 1725, fotografia (KGIOP, San Pietroburgo)





Fig. 99. R.I. Kaplan-Ingel', *Progetto di restauro della Kunstkamera*, prima variante, 1946 (KGIOP, San Pietroburgo)



Fig. 100. R.I. Kaplan-Ingel', *Progetto di restauro della Kunstkamera*, seconda variante, 1945 (KGIOP, San Pietroburgo)



Fig. 101. R.I. Kaplan-Ingel', *Progetto di restauro della Kunstkamera*, terza variante, 1945 (KGIOP, San Pietroburgo)



Fig. 102. *Fasi di costruzione della torretta di Kaplan-Ingel'*, fotografia (KGIOP, San Pietroburgo)



Fig. 103. *Tracce dell'intonaco settecentesco rinvenute durante i restauri del 2003, fotografia (Per gentile concessione di Andrej A. Mel'nikov, MAE RAN)*



## Conclusioni

### La Kunstkamera di Pietro il Grande: collezioni e architettura

Il presente studio è stato dedicato ad un edificio: la Kunstkamera di Pietroburgo, eretta a partire dal 1718 per lo zar Pietro il Grande. Tuttavia si è partiti dall'assunto secondo il quale la storia di quest'edificio, per essere sviscerata in maniera esauriente, avrebbe dovuto essere collegata a doppio filo con quella delle collezioni, per la cui esposizione fu progettato. Tale tendenza è stata determinata dal desiderio di analizzare la Kunstkamera da un nuovo punto di vista, che superasse la dicotomia tra contenuto e contenitore che caratterizza da sempre la letteratura sull'argomento. In queste conclusioni si cercherà di portare alla luce le più significative caratteristiche e le novità emerse durante la disamina delle collezioni e dell'architettura della Kunstkamera, per verificare quali relazioni possano esserci tra i due ambiti.

Lo studio dell'attività collezionistica di Pietro il Grande ha portato innanzitutto all'individuazione di due distinti programmi collezionistici concepiti dallo zar: il primo attuato a Mosca, il secondo a Pietroburgo, ancora non rilevati dalla letteratura che anzi in molti casi nega l'esistenza di un progetto dietro le raccolte petrine. Entrambi seguirono i due più significativi viaggi di Pietro il Grande in Europa: il primo, detto Grande Ambasceria, svolto nel 1697-98, il secondo effettuato quasi vent'anni più tardi, tra il 1616 ed il 1717. Questi viaggi – ma anche altri soggiorni dello zar nei paesi germanici tra il 1700 ed il 1712 – furono importanti per due questioni: innanzitutto perché consentirono allo zar di prendere contatto con le *kunstkammern* e con i gabinetti di curiosità, i quali poterono così divenire un modello di riferimento per l'elaborazione del progetto della Kunstkamera, e in secondo luogo perché diedero la possibilità allo zar di acquistare singoli pezzi o intere collezioni creando anche materialmente un eterogeneo *corpus* di oggetti che in parte diverranno il contenuto del nuovo edificio.

Il primo programma collezionistico, realizzato a Mosca immediatamente al ritorno dalla Grande Ambasceria, fu collegato da un lato alle raccolte zariste conservate nella Stanza delle armi, la *schatzkammer* nel Cremlino, considerevolmente arricchite dallo zar, dall'altro alle prime istituzioni scientifiche moscovite. Per queste ultime, il *prikaz* della Farmacia e la Scuola di matematiche e navigazione, Pietro il Grande organizzò dei nuovi alloggiamenti costruendo un edificio *ex-novo*, la Grande farmacia, o ampliando una vecchia fabbrica, la torre Suchareva. Queste due istituzioni, collegate ad un programma scientifico ed educativo, furono fornite oltre che di apposite architetture, di nuove collezioni e di una biblioteca.

Dove necessario fu anche fornito il relativo supporto legislativo. Questo fu il caso degli *ukazy* sul reperimento dei cadaveri, in particolare quelli assai preziosi delle donne gravide, per la Scuola di chirurgia la quale, tramite le dissezioni praticate nel teatro anatomico in essa allestito, avrebbe rifornito la Grande farmacia di preparati animali e vegetali. Come s'è evidenziato nei primi paragrafi del capitolo primo, questo *modus operandi* era oltremodo tipico dell'approccio di Pietro il Grande che, nella costruzione di Pietroburgo, procedette di pari passo sul piano architettonico e riformatore. Così fu in alcuni casi anche nel campo collezionistico, dato che lo zar non esitò ad

emanare degli appositi *ukazy* che garantissero il reperimento di oggetti e reperti per le raccolte imperiali.

La straordinaria novità di questi primi esempi moscoviti, oltre a evidenziare alcune caratteristiche proprie del *modus operandi* di Pietro il Grande – concomitanza dell'azione riformatrice e della costruzione architettonica, associazione di collezioni di reperti naturali con istituzioni scientifiche – confermano un'idea non nuova ma ancora troppo poco diffusa tra gli storici: cioè che lo zar tentò prima di riformare Mosca e la Moscovia e solamente dopo aver incontrato qui una resistenza troppo forte si decise a fondare una nuova città, Pietroburgo, e praticamente un nuovo Stato, l'Impero Russo. Se da un lato i casi della Grande farmacia e della torre Suchareva costituiscono un precedente diretto della Kunstkamera, quasi un primo tentativo di mettere in pratica un progetto dello stesso tipo, dall'altro la loro architettura fu ancora molto legata ai tratti caratteristici del barocco moscovita e dello stile cosiddetto "Naryškin".

Tra i due programmi collezionistici promossi da Pietro il Grande si inserisce il caso, anomalo rispetto agli altri due, del giardino d'Estate, collocazione temporanea di tutte le collezioni tra il 1714 ed il 1719. Tuttavia in questo periodo, durante il quale il primo parco di Pietroburgo divenne un giardino di *naturalia* e *curiosa*, furono comunque poste le basi per una netta separazione tra le diverse collezioni, poi sancita definitivamente dal secondo programma collezionistico dello zar. La nomina nel 1714 di un "sorvegliante capo", lo scozzese Robert Erskine, e di un "bibliotecario supervisore dei *mirabilia* e dei *naturalia*", l'alsaziano Johann Daniel Schumacher, distinse nettamente la *kunstkammer* e la biblioteca dal resto delle collezioni, collocandole in alcuni ambienti dell'ala di servizio del palazzo d'Estate di Pietro, le cosiddette "Stanze del personale". I reperti e i libri qui conservati furono però separati dal "Gabinetto del sovrano", cioè da quella parte delle collezioni che costituiva il gabinetto privato di Pietro il Grande, conservato nel Gabinetto verde all'interno del palazzo d'Estate.

Proprio dal giardino d'Estate, Pietro il Grande prese le mosse per l'elaborazione del suo secondo programma collezionistico, messo in pratica nel 1718 dopo il ritorno dello zar dal viaggio in Europa del 1716-17. Esso fu reso in un certo senso necessario a seguito degli ingenti acquisti di reperti di storia naturale e opere d'arte effettuati dallo zar principalmente in Olanda e in Italia. Nel 1718 fu quindi intrapreso un generale processo di riordino delle collezioni per tre grandi nuclei tipologici distinti: pittura, scultura, *kunstkammer*. Per ciascuno di questi nuclei delle collezioni fu scelta una sede apposita nella quale potessero essere sistemati ed esposti la maggior parte dei pezzi.

A partire dal 1718 la quadreria fu quasi interamente spostata a Peterhof, una delle residenze suburbane fatta costruire da Pietro il Grande. Qui i quadri furono sistemati nel Gran Palazzo e, per la maggior parte, nei padiglioni del giardino: Marly, Ermitage e soprattutto Mon Plaisir. In alcuni casi per l'allestimento dell'esposizione furono necessari anche alcuni lavori edilizi, come la costruzione delle gallerie ai lati del padiglione di Mon Plaisir. Dagli inventari redatti tra la fine degli anni '30 ed i primi anni '40 del secolo XVIII è possibile farsi un'idea di come furono disposti i quadri. Dall'estrema libertà con cui scene di genere venivano affiancate a soggetti mitologici, marine esposte con quadri religiosi, sembrerebbe che nessuna suddivisione per generi fosse stata applicata ma che l'unico criterio di allestimento fu quello di non separare i quadri in serie, vale a dire le serie di pochi pezzi eseguiti da uno stesso autore e, presumibilmente, anche acquistati insieme.

Il luogo prescelto per la disposizione della collezione di statuaria rimase il giardino d'Estate, dove già durante gli anni '10 del secolo XVIII furono portate le prime statue trafugate nei giardini polacchi. A queste si aggiunsero le numerose statue acquistate e commissionate da Pietro il Grande in Italia e pure un piccolo gruppo di sculture antiche comprate sul mercato romano. Il progetto espositivo delle sculture fu fortemente guidato da intenti educativi e celebrativi: tramite il dispiegamento del linguaggio simbolico desunto dalla mitologia classica, già ampiamente utilizzato in Europa e con il quale i russi avrebbero dovuto cominciare a familiarizzare per appropriarsene, le statue glorificavano le virtù e i successi militari di Pietro il Grande. L'apice fu certamente rappresentato dalla Grotta, dove una composizione di sculture e fontane celebrante la conquista

russa del mare si trovava affiancata ai migliori pezzi della collezione di statuaria, per la maggior parte antichi. Anche nel giardino d'Estate però l'allestimento delle statue fu tutt'altro che rigoroso. Sempre in base ad inventari successivi, si può vedere come gli accoppiamenti delle sculture lungo i viali o negli spiazzi attorno alle fontane furono del tutto arbitrari.

Infine il terzo nucleo individuato dal programma collezionistico del 1718, quello che interessa più da vicino il presente studio, fu quello della *kunstkammer*, cioè dell'insieme di tutti i reperti di storia naturale, delle curiosità e degli oggetti rari, delle monete e delle medaglie, dei reperti antropologici e archeologici, delle opere d'arte, degli strumenti scientifici e infine dei libri che, una volta separati dai pezzi del Gabinetto del sovrano, furono destinati alla Kunstkamera. Tuttavia il nuovo edificio appositamente progettato per queste collezioni nel 1718 fu solamente cominciato, cosicché inizialmente fu necessaria una sede temporanea, individuata nel palazzo del nobile decaduto Aleksandr Kikin, nel quartiere della Moskòvskaja Storonà.

Il palazzo di Kikin rappresenta, dopo l'intermezzo del giardino d'Estate, un'ulteriore tappa rispetto agli edifici pensati per le collezioni da Pietro il Grande a Mosca. Il piano dopotutto fu il medesimo: dare le collezioni in gestione ad un'istituzione scientifica che, anche grazie al necessario supporto legislativo, avrebbe potuto ampliare le raccolte ed utilizzarle a fini di studio e insegnamento. Il primo passo fu quello legislativo e, a partire dal 1718, Pietro il Grande pubblicò una serie di *ukazy* affinché mostri, reperti naturali, opere d'arte, materiali bibliografici e archivistici fossero spediti da tutto l'impero, dietro il pagamento di un compenso ai loro possessori o scopritori, a Pietroburgo per essere sistemati nella *kunstkammer* e nella biblioteca. Quindi fu la volta della sede: dopo alcuni lavori edilizi necessari all'adattamento alla sua nuova funzione, il palazzo di Kikin fu pronto ad ospitare le collezioni nel 1719. Infine fu il momento dell'Accademia delle scienze, pensata già nel 1718 – o forse anche prima – ma realizzata solamente nel 1724, alla quale le collezioni e la struttura stessa furono date in gestione.

Anche da un punto di vista architettonico la ricerca ha apportato consistenti novità riguardo al palazzo di Kikin nel periodo in cui fu sede della biblioteca e della *kunstkammer*. Tramite l'incrocio delle informazioni contenute in un inventario del 1728 e in diversi resoconti di viaggiatori e diaristi che visitarono le collezioni è stato possibile stabilire che, contrariamente a quanto ritenuto sino ad oggi, il palazzo di Kikin non fu allora a due piani ma solamente ad un piano fuori terra. Esso fu rialzato solamente in seguito, quando fu dato in gestione alla corpo della Guardia a cavallo. Inoltre, dalle medesime fonti, s'è potuta anche effettuare una ricostruzione generale dell'esposizione che, in linea di massima, ricalcava quella prevista in seguito per la Kunstkamera: nelle due ali simmetriche apertesesi ai lati di una sala centrale furono disposti da un lato la biblioteca, dall'altro la *kunstkammer*.

Dietro la Kunstkamera vi fu dunque un preciso programma collezionistico che fu realizzato a partire dal 1718, dallo stesso anno cioè in cui furono poste le fondamenta del nuovo edificio. La concomitanza degli eventi di progettazione della Kunstkamera e di organizzazione e attuazione del programma collezionistico dello zar rendono ancora più evidente l'unità di questo progetto. Il palazzo di Kikin fu solo una sede temporanea, quando le collezioni furono qui trasportate dal giardino d'Estate in realtà esse erano già destinate alla Kunstkamera ed alla gestione dell'Accademia delle scienze. L'esistenza di un così ampio programma collezionistico non è ancora stata messa a fuoco a sufficienza in letteratura, che usa presentare la Kunstkamera come un caso isolato, slegato dalle collezioni di pittura e scultura.

A differenza degli esempi moscoviti o del palazzo di Kikin, la Kunstkamera, oltre ad essere progettata *ex-novo*, entrò a far parte del progetto di pianificazione di Pietroburgo. Per essa fu infatti riservato un posto di tutto rilievo lungo il perimetro della Strélka dell'isola Vasil'evskij, quella che secondo il progetto di Domenico Trezzini del 1722, sarebbe divenuta la più importante piazza della nuova capitale e dell'impero. Qui, assieme all'edificio dei Dodici collegi, rappresentante il potere governativo ed amministrativo, alla nuova cattedrale, simbolo del potere religioso, al Mýtnyj ed al Gostinnyj Dvor, gli edifici commerciali e finanziari, la presenza tramite la Kunstkamera



dell'Accademia delle scienze su questa piazza segnò il deciso e programmatico ingresso della sfera culturale, scientifica ed educativa nell'ambito d'azione e di controllo dello stato. Sebbene da un punto di vista architettonico le soluzioni compositive degli edifici sulla Strélka affondarono in alcuni casi le proprie radici nella tradizione moscovita, come fu per i Collegi e per il Gostinnyj Dvor, si cercò di restituire l'idea di una gestione del tutto nuova dello Stato e dei suoi apparati, attuata con le riforme promosse da Pietro il Grande, tramite l'applicazione ad essi di una *facies* che rispondesse ai criteri architettonici europei coevi. Anche la Kunstkamera rientrò in questo progetto.

Dopo questa necessaria premessa si è cercato di porre in evidenza come il progetto dell'Accademia delle scienze, di cui la Kunstkamera costituì un tassello importante, fu in parte debitore alle idee di Gottfried W. Leibniz. Il filosofo tedesco fu fortemente interessato alla Russia da diversi punti di vista e, dopo essere stato nominato "consigliere di giustizia" dallo zar nel 1712 si impegnò in diversi incarichi. Uno fra questi, certamente il più impegnativo, fu l'elaborazione di un piano per lo sviluppo delle arti e delle scienze in Russia. A questo scopo egli cercò di intessere una fitta corrispondenza anzitutto con Pietro il Grande e, in secondo luogo, con diverse esponenti della corte russa. Dal confronto di quanto scritto da Leibniz in queste lettere ed in altre memorie con il primo statuto dell'Accademia delle scienze, il cosiddetto "proekt", scritto da Lavrentij L. Blumentrost, successore di Erskine nella carica di fisico di corte e futuro presidente dell'Accademia, statuto corretto personalmente dallo zar, la dipendenza dell'Accademia pietroburghese dalle idee leibniziane è risultata evidente.

A Leibniz si dovette l'idea di associare l'Accademia delle scienze ad altre istituzioni educative perché potessero lavorare per rafforzarsi le une con l'altra. Questo fu necessario perché la mancanza di persone istruite nelle scienze in Russia avrebbe obbligato a richiamare gli accademici dall'estero e, perché questo processo non fosse sterile, sarebbero dovuti essere i primi membri a formare la classe dei futuri accademici russi. Così il *proekt* prevede l'istituzione, accanto all'Accademia, anche di un'università e di un ginnasio o seminario, una "triade educativa" del resto già proposta da Leibniz.

Tuttavia Leibniz non consigliò direttamente l'erezione di un edificio come la Kunstkamera, bensì egli si limitò a suggerire l'utilità di alcuni degli elementi che la costituiranno. Per la diffusione delle arti e delle scienze il filosofo tedesco ritenne fondamentali, oltre alla triade educativa, anche una serie di altri strumenti che a questa potessero essere messi a disposizione. Questi furono in primo luogo delle biblioteche, librerie e tipografie, in secondo luogo dei gabinetti delle arti, *naturalia*, antichità, monete ed in terzo luogo un "Theatro naturae et artis", vale a dire tutto un complesso di strutture quali grotte, giardini botanici e zoologici, un teatro anatomico, osservatori astronomici, laboratori per gli esperimenti, stanze delle armi e modelli di mulini, miniere ed altre macchine e costruzioni.

La quasi totalità delle strutture così richieste da Leibniz furono in effetti create per l'Accademia delle scienze e per molte di queste furono progettati degli speciali ambienti all'interno della Kunstkamera. Con la sola eccezione delle grotte e dei giardini, la Kunstkamera fu l'edificio entro il quale si cercò di raccogliere tutti questi organismi necessari all'attività dell'Accademia e allo sviluppo delle arti e delle scienze in Russia. In tal modo la Kunstkamera fu concepita sin dai suoi presupposti teorici come un contenitore che si potesse conformare in base al proprio contenuto; non come un'istituzione autonoma ma come un insieme di strutture e organismi tutti in gestione all'Accademia delle scienze e comodamente riuniti all'interno di un unico edificio, con ogni probabilità inizialmente pensato come la sua stessa sede.

A partire da questi imprescindibili presupposti si sono prese le mosse per lo studio delle complesse vicende progettuali e costruttive della Kunstkamera. In questo contesto grazie ad una dettagliata analisi critica di materiali documentari già noti alla letteratura e in parte inediti si è fatta luce su alcuni momenti poco chiari del cantiere, cercando di correggere così attribuzioni arbitrarie precedentemente proposte dagli storici.

Georg Johann Mattarnovy è risultato essere a tutti gli effetti il progettista della Kunstkamera. Il progetto che si suppone egli abbia elaborato, noto tramite una copia del 1746, è pienamente corrispondente ai suoi modi stilistici nonché alle sue capacità architettoniche. Le indagini sulle ipotesi che il suo disegno si basasse su un precedente schizzo o su idee progettuali di altri architetti quali Andreas Schlüter e Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, la prima ventilata in letteratura da oltre un secolo mentre la seconda proposta solo recentemente, non hanno dato nessun riscontro. Di conseguenza, in accordo con le evidenze documentarie, il primo progetto della Kunstkamera fu elaborato da Mattarnovy. Il suo apporto all'edificio fu decisivo, poiché costui guidò la posa delle fondamenta fissando così irreversibilmente la planimetria della Kunstkamera. Infatti gli architetti che lo seguirono nella carica di direttore dei lavori poterono mutare il progetto solamente in alzato, non in pianta. Tuttavia il suo apporto alla costruzione fu del tutto minimo e non andò al di là delle fondamenta, gettate tra il 1718 ed il 1719. Tuttavia la stima della pietra per questo lavoro, effettuata in maniera piuttosto arbitraria, fu decisamente inferiore al necessario e questo fu una delle concause che portarono la torre centrale sull'orlo del crollo nel 1724.

In tal modo la Kunstkamera progettata da Mattarnovy fu eretta dal suo successore, Nicolaus Friedrich Härbel, che nel periodo dal 1719 al 1724 riuscì a portare a compimento la costruzione dell'intera scatola muraria. L'apporto di Härbel alla Kunstkamera fu però minimo: egli infatti si limitò a eseguire il progetto di Mattarnovy, proponendo qualche modifica di sua mano solamente al di sopra del cornicione dell'edificio. Oltre ad una serie di modifiche interne, eseguite dietro ordine di Pietro il Grande, a lui si dovettero il nuovo profilo dei tetti, la torre che fu eretta in forme diverse da quelle di Mattarnovy e soprattutto i frontoni mistilinei a coronamento delle estremità delle ali. Questi frontoni, rimasti in opera sino all'incendio del 1747 e raffigurati pure nelle tavole del catalogo illustrato del 1741, sono stati in genere attribuiti a Gaetano Chiaveri ma non hanno nessuna rispondenza con l'opera di questo architetto romano. Al contrario forme simili furono proposte da Härbel in un progetto per l'iconostasi della chiesa di Sant'Isacco Dalmata e si possono quindi più convincentemente attribuire a quest'ultimo.

Il maggiore contributo apportato dalla presente ricerca alla storia della Kunstkamera è costituito dallo studio delle vicende progettuali legate al disegno della torre, nella quale si sarebbe dovuto sistemare l'osservatorio astronomico, i cui progetti si presentano in questa sede per la prima volta. Un primo progetto per la torre fu elaborato da Gaetano Chiaveri, succeduto nel cantiere a Härbel, tra la fine del 1724 e l'inizio del 1725. La funzionalità della torre disegnata da Chiaveri non è direttamente relazionabile con le osservazioni astronomiche e le forme di questo progetto non sono quindi spiegabili da questo punto di vista, a meno di ipotesi dubbie o particolarmente ingenui, come quella del telescopio aereo zenitale. Del resto nella Pietroburgo di allora a poter aiutare Chiaveri nella progettazione di una commessa così complessa come un osservatorio astronomico non c'erano personalità competenti, cosicché egli dovette elaborare il progetto probabilmente in base ad un'idea tutta personale delle pratiche di osservazione astronomica.

Dopo la morte di Pietro il Grande, nel gennaio del 1725, la Cancelleria delle costruzioni andò incontro ad una periodica mancanza di denaro e la costruzione della torre di Chiaveri, come molti altri cantieri a Pietroburgo, si interruppe. Nel marzo del 1726 giunse poi nella capitale russa l'astronomo francese Joseph-Nicolas Delisle, ingaggiato per divenire membro dell'Accademia delle scienze. Egli volle immediatamente visionare il progetto dell'osservatorio di Chiaveri e, non ritenendolo funzionale, si propose di disegnarne uno di suo pugno.

Lo studio di alcuni segni a matita tracciati sui fogli del progetto di Chiaveri, opportunamente messi in relazione con il disegno e la memoria ad esso accompagnata redatti da Delisle, ha consentito di stabilire anche la storia di questi disegni. I due fogli raffiguranti il progetto di Chiaveri non sono in realtà gli originali ma delle copie effettuate con ogni probabilità da un aiuto dell'architetto romano; queste avevano lo scopo di essere trasmesse a Delisle, in maniera che l'astronomo potesse elaborare le necessarie modifiche da apportare alla progetto della torre. Delisle eseguì prima degli schizzi a matita sui fogli consegnatigli da Chiaveri e successivamente redasse, in accordo con i segni effettuati sui progetti del romano, il proprio disegno e la memoria esplicativa.

Da un punto di vista astronomico, a differenza del primo progetto di Chiaveri, la torre disegnata da Delisle è perfettamente comprensibile e spiegabile secondo le pratiche osservative dell'epoca.

Il materiale documentario recuperato riguardo a questa vicenda, ha consentito di chiarire una pagina sino ad ora inedita della storia della Kunstkamera e di studiare uno dei primi progetti d'osservatorio "moderno" – vale a dire appartenente all'era dell'astronomia telescopica – disegnato da un astronomo professionista in linea con le pratiche osservative dell'epoca ma non solo. Tra le righe di uno scontro prettamente tecnico, nel quale il rigore scientifico dell'astronomo Delisle vinse sull'ingenuità dell'approccio dell'architetto Chiaveri, si sono profilati i contorni di una vicenda invece schiettamente architettonica. Oggetto di questa controversia furono la guglia in forma di spirale disegnata da Chiaveri nel suo progetto e la cupola su tamburo con lanterna avanzata invece da Delisle, il quale, con questa proposta, si spinse arditamente al di là del suo ruolo di astronomo. A confrontarsi in questa situazione furono due diverse culture architettoniche: quella romana, barocca, rappresentata dalla spirale borrominiana e propugnata da Gaetano Chiaveri, e quella francese, classicista, simboleggiata dalla cupola con lanterna ed eccezionalmente proposta da un astronomo, Joseph-Nicolas Delisle.

A distanza di più di mezzo secolo, a Pietroburgo si ripercuotevano ancora gli echi di quel dibattito scaturito in seno all'invito, esteso da Luigi XIV, agli architetti romani per l'elaborazione dei progetti di completamento del Louvre. Le stesse culture architettoniche si trovarono allora a confronto e, a Parigi come a Pietroburgo, a vincere fu quella classicista francese. Nel caso in esame ciò che ne decretò la vittoria fu, anche sul piano architettonico, il tecnicismo di Delisle e la sua semplice ma rigorosa metodica che ben poco spazio poteva lasciare alle esuberanze barocche di Chiaveri.

Nell'economia della storia della Kunstkamera, lo svelamento e la lettura di questi progetti ha consentito di determinare che, a differenza di quanto comunemente ritenute in letteratura, il progetto con cui fu eretta la torre non fu di Gaetano Chiaveri, bensì di Joseph-Nicolas Delisle. La costruzione fu condotta sino al 1727 dal romano, al quale fu però imposto di attenersi alle indicazioni dell'astronomo. Del resto il semplice confronto tra i due progetti e le tavole del catalogo illustrato pubblicato nel 1741 sono in questo eloquenti; la torre infine eseguita non ebbe nulla a che vedere con quella progettata da Chiaveri ma, non senza alcune piccole varianti, fu ripresa dal disegno di Delisle.

Lo studio delle fasi successive del cantiere ha infine evidenziato il lungo lavoro di rifinitura dell'edificio, protrattosi sino ai primi anni '40 del secolo XVIII. Il tempo estremamente esteso entro il quale furono condotti i lavori di costruzione portò in alcuni casi a eseguire contemporaneamente ai lavori di finitura sia interna, che esterna anche i primi interventi di restauro, resi necessari a causa dell'incuria in cui l'edificio versò durante tutto l'interminabile cantiere. Parte considerevole dello studio dei lavori di finitura è quello dell'allestimento dell'edificio e, in particolare, della sua esposizione, effettuato in due distinte riprese: la prima tra il 1726 ed il 1728, quando al pian terreno della Kunstkamera aprì una prima parte dell'esposizione e della biblioteca, la seconda approssimativamente dopo il 1735, quando lo stato dei lavori nelle stanze superiori poté consentire i lavori d'allestimento.

Infine, con l'aiuto del catalogo e delle sue incisioni, pubblicati tra il 1741 ed il 1745, si è cercato di ricostruire l'esposizione, il suo contenuto ed i suoi criteri d'ordinamento. Notevole al riguardo è stata l'analisi delle divergenze manifestatesi sul piano dell'ordinamento di libri e reperti tra il bibliotecario Johann Daniel Schumacher, responsabile dell'allestimento, e molti accademici che a lui s'opposero tra i quali spicca la figura di Michail V. Lomonòsov. Lo scontro, derivato anche da una certa differenza di formazione e da un distanza generazionale, scaturì essenzialmente dalla differente visione che i personaggi in gioco ebbero della collezione di storia naturale e della biblioteca. Schumacher, da bravo cortigiano qual'era, la vide come la realizzazione del gabinetto di un appassionato e competente amatore, Pietro il Grande, e per organizzarla non fu del tutto immune dal ricorrere a principi estetici. Al contrario gli accademici vedevano queste raccolte come uno



strumento di studio e ricerca nelle loro mani e desideravano quindi ordinarla secondo criteri strettamente scientifici.

L'insieme dei fattori testé brevemente delineati fece della Kunstkamera un caso certamente unico nella Russia dell'epoca petrina ma anche del tutto singolare nel panorama europeo, eppure ricco di accademie, società scientifiche, università, principi e privati cittadini impegnati nella realizzazione dei più eterogenei gabinetti e *kunstkammer*.

In linea con le istruzioni leibniziane, il progetto per la Kunstkamera, già dal tempo di Mattarnovy, mostrò un edificio composto, anche architettonicamente, di diverse parti – planetario, osservatorio, teatro anatomico, sale d'esposizione per la biblioteca e per la *kunstkammer* e più piccoli gabinetti – per ognuna delle quali fu necessaria una diversa fonte. Le singole parti furono progettate quindi in maniera autonoma, racchiuse in un volume geometrico semplice e infine giustapposte l'un l'altra per formare l'intero edificio. Ne risultò quindi un'architettura perfettamente plasmata sulla base, più che del suo contenuto, le collezioni, delle sue stesse parti costitutive.

L'unità complessiva della composizione fu mantenuta grazie all'incardinamento delle diverse parti sui principali assi longitudinale e verticale dell'edificio. In questo modo si creò una perfetta corrispondenza tra interno ed esterno che già di per sé costituì un caso singolare nel panorama delle *kunstkammer* europee, in genere degli edifici continui in cui il succedersi delle loro diverse parti all'interno raramente ebbe dei riflessi sull'architettura esterna.

Inoltre, a differenza dei gabinetti e della *kunstkammern* europee, nell'edificio pietroburghese, appositamente disegnato per esporre le collezioni imperiali, non furono utilizzate le tipologie architettoniche derivate dall'architettura residenziale, come la successione di stanze in *enfilade* o la galleria, che generalmente venivano impiegate per edifici di questi tipo, ma Mattarnovy cercò di escogitare delle soluzioni nuove. La pianta centrale circolare con deambulatorio, la sala rettangolare circondata da ballatoi su più livelli e i gabinetti più piccoli organizzati su due lati e distribuiti da un corridoio centrale: queste furono le soluzioni adottate da Mattarnovy per l'esposizione. In questo modo si progettaron – o quantomeno si tentò di progettare – delle soluzioni architettoniche ai problemi espositivi – e non solo – di un complesso edificio come la Kunstkamera. Alle questioni connesse all'utilizzo ai fini scientifici ed alla fruizione da parte di un pubblico di una collezione di storia naturale e di una biblioteca si tentarono di dare delle risposte architettoniche, non semplicemente di allestimento.

Non solo l'architettura della Kunstkamera risultò singolare ma anche le sue caratteristiche funzionali, istituzionali e fruibili lo furono. La Kunstkamera fu infatti pensata sin dal principio come una sede dell'Accademia delle scienze di Pietroburgo, che fosse quindi a disposizione degli accademici con le sue strutture, ma che al contempo potesse essere aperta ad un pubblico quanto più vasto possibile proponendosi, almeno nella mente del suo ideatore, Pietro il Grande, come una struttura in qualche modo educativa. L'associazione di una collezione con un'istituzione scientifica, in questo caso l'Accademia delle scienze, non era una novità in Europa ma il fatto che le raccolte fossero esposte e fruibili ad un largo pubblico non si verificò mai nelle accademie nate nella seconda metà del secolo XVII in Europa e anche dove questo avvenne, come nei gabinetti e nelle raccolte universitarie, queste non furono mai sistemate in edifici appositamente costruiti. Tutte queste caratteristiche fecero della Kunstkamera un edificio quasi unico nel panorama europeo dell'epoca, che trova un solo antecedente nell'Ashmolean Museum di Oxford.

A determinare la singolarità – e pure l'originalità – del caso Kunstkamera furono una serie di fattori molti dei quali, diremmo oggi, strutturali. L'arretratezza della Russia in campo scientifico costrinse da un lato ad una serie di accorgimenti che, già pensati ed elaborati da Leibniz, influirono fortemente sullo statuto dell'Accademia delle scienze. Da questo fattore derivò in ultima istanza anche la necessità di un edificio dalle molteplici funzioni e finalità come la Kunstkamera – del resto nella maggior parte delle città europee tutte le strutture presenti all'interno dell'edificio pietroburghese si trovavano già in diversi contesti e istituzioni distinti.

Tuttavia l'idea di raccogliere la quasi totalità delle strutture utili alla diffusione delle arti e delle scienze in un unico edificio da dare in gestione all'Accademia delle scienze non fu di Leibniz ma dovette essere elaborata, in base alle suggestioni fornite dal filosofo tedesco, da Pietro il Grande. Nella Kunstkamera rientrarono del resto anche le passioni di questo zar riformatore e costruttore quali, oltre al collezionismo di matrice scientifica in genere, la chirurgia e l'astronomia, sistemate simbolicamente nella torre centrale dell'edificio con il teatro anatomico e l'osservatorio astronomico. La continuità con cui tali idee furono condotte a compimento anche dopo la morte di Pietro il Grande si dovette alla tenace attività, spesso dispotica, del bibliotecario Schumacher.

Infine l'estrema libertà progettuale con cui fu affrontato il compito di disegnare un'architettura del sapere, si dovette in un certo qual modo all'approccio non del tutto ortodosso del suo progettista, Georg Johann Mattarnovy, di formazione scultore e divenuto architetto per necessità solamente in seguito alla morte di Andreas Schlüter. Sembra che Mattarnovy ebbe la possibilità di leggere e studiare trattati d'arte e d'architettura, probabilmente anche presso la biblioteca di Pietro il Grande, ma mai quella di progettare e costruire un edificio dalle dimensioni della Kunstkamera. L'approvazione e la realizzazione di un edificio come la Kunstkamera furono certamente facilitate dall'assenza di una tradizione e di una critica architettonica nella Pietroburgo di allora, al vaglio delle quali un'architettura del genere sarebbe stata sottoposta in un contesto più strettamente europeo. Fu dunque ancora il mito della *tabula rasa* leibniziana, l'azzeramento creato da Pietro il Grande nell'immenso cantiere della nuova capitale russa, che, almeno da un punto di vista architettonico, concessero la libertà di alcune sperimentazioni portate avanti, in alcuni casi, non proprio da professionisti. In ultima analisi furono le particolari condizioni imposte dall'esperimento Pietroburgo a fornire a Leibniz, a Pietro il Grande prima e poi a Schumacher, a Mattarnovy la possibilità di progettare e realizzare la Kunstkamera.

Accademia delle Scienze di San Pietro  
(parte amministrativa)

Istituzioni sotto le sue competenze

“Triade” educativa

Kunstkammer (museo): Gabinetto dei minerali;

- Gabinetto delle medaglie;
- Gabinetto delle curiosità e pietre preziose; Professori
- Quadri e miniature;
- Gabinetto commemorativo di Bitarpskij

Planetario: Sala delle curiosità; Studenti

Preparati anatomici Universitet Studenti

Biblioteca: Strumenti di misura di Giurisprudenza Seminarija

- osservazione; Facoltà di Medicina;
- Disegni dei reperti di Filosofia;

Teatro anatomico:

- Camere degli esperimenti fisici;
- Camera oscura;

- Ufficio di geografia di Teologia
- Laboratorio del (affidata al Sinodo).

- Officina degli strumenti di matematica e fisica.

Laboratori:

- Tipografia;
- Tipografia delle stampe;
- Atelier dei rilegatori;
- Fonderia dei caratteri.

Tipografia:

- Fonderia dei caratteri.

Kunstkammer (museo): Gabinetto dei minerali;

- Gabinetto delle medaglie;
- Gabinetto delle curiosità e pietre preziose; Professori
- Quadri e miniature;
- Gabinetto commemorativo di Bitarpskij

Planetario: Sala delle curiosità; Studenti

Preparati anatomici Universitet Studenti

Biblioteca: Strumenti di misura di Giurisprudenza Seminarija

- osservazione; Facoltà di Medicina;
- Disegni dei reperti di Filosofia;

Teatro anatomico:

- Camere degli esperimenti fisici;
- Camera oscura;

- Ufficio di geografia di Teologia
- Laboratorio del (affidata al Sinodo).

- Officina degli strumenti di matematica e fisica.

Laboratori:

- Tipografia;
- Tipografia delle stampe;
- Atelier dei rilegatori;
- Fonderia dei caratteri.

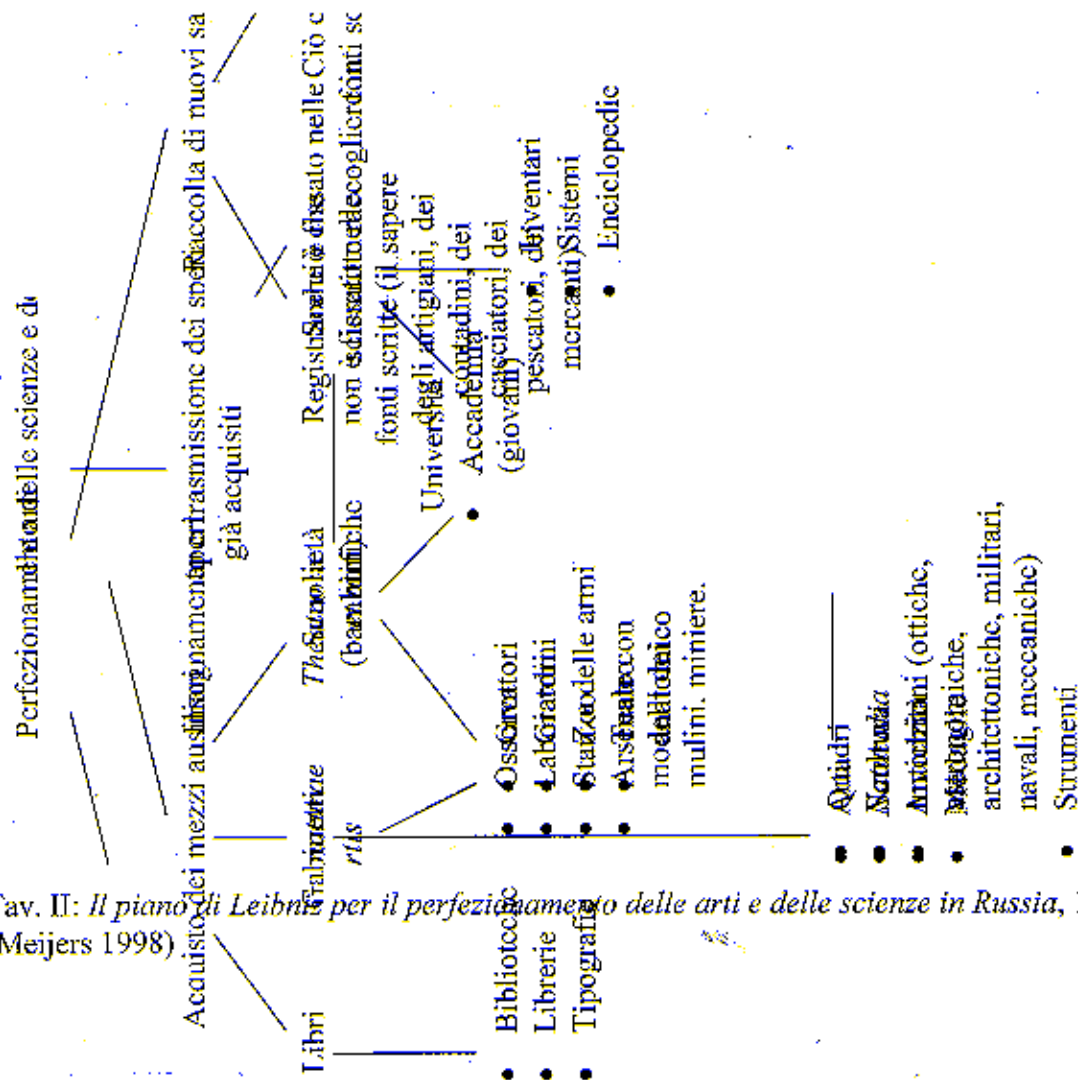
Tipografia:

- Fonderia dei caratteri.

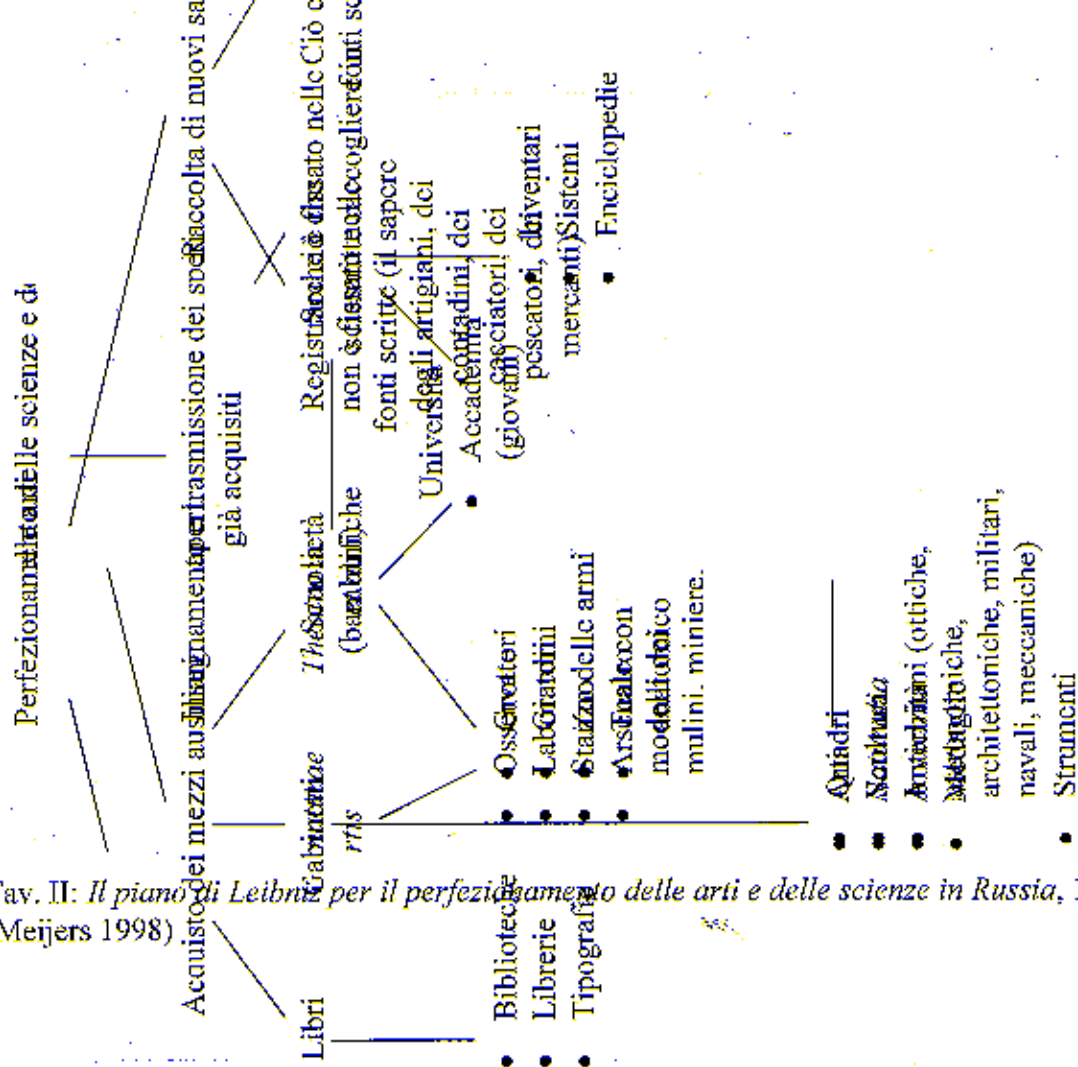
Tav. I: Schematizzazione del progetto dell'Accademia delle scienze di Pietroburgo, 1724 (Guarneri, 2007)

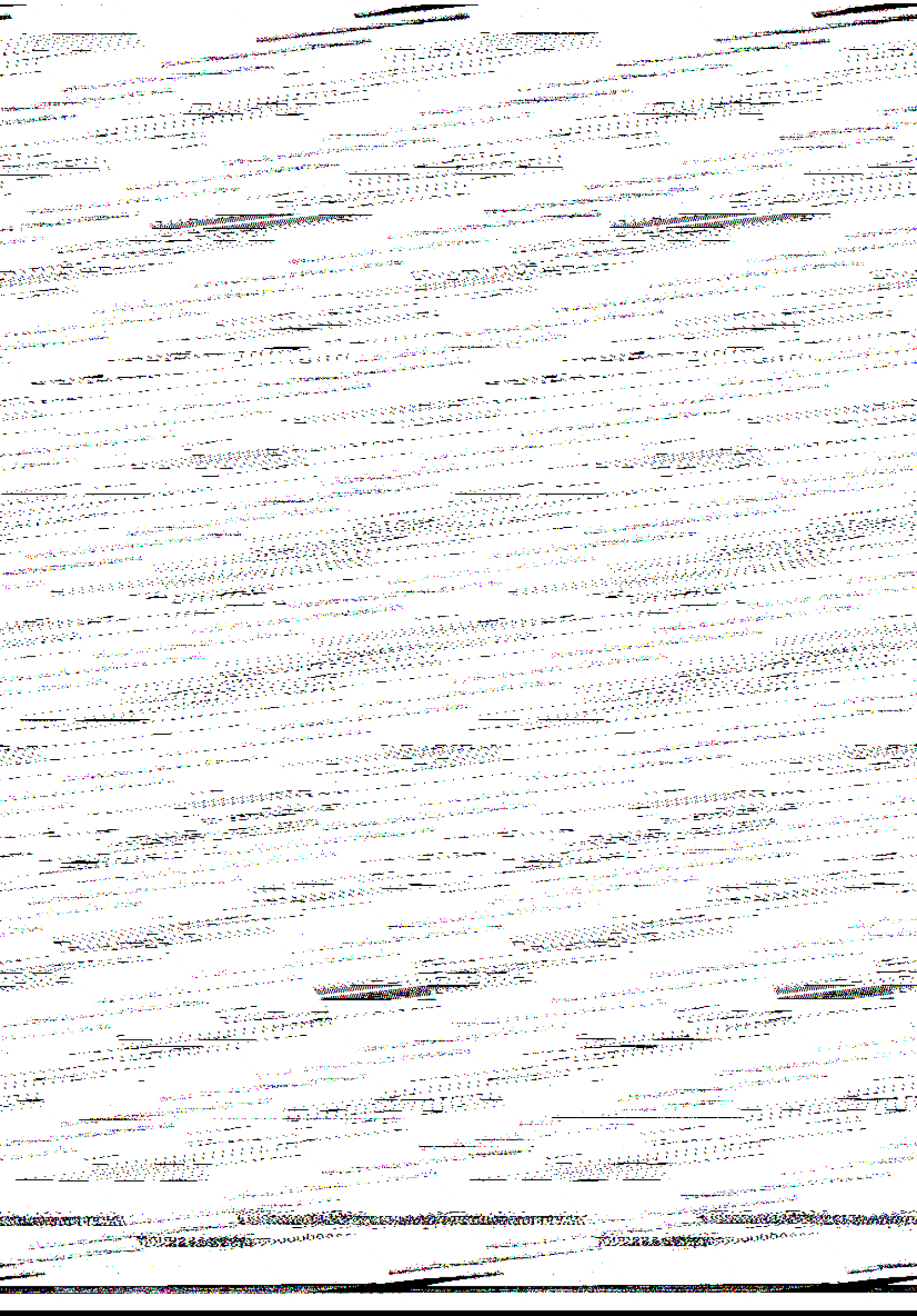


Tav. II: Il piano di Leibniz per il perfezionamento delle arti e delle scienze in Russia, 1716 (Meijers 1998)

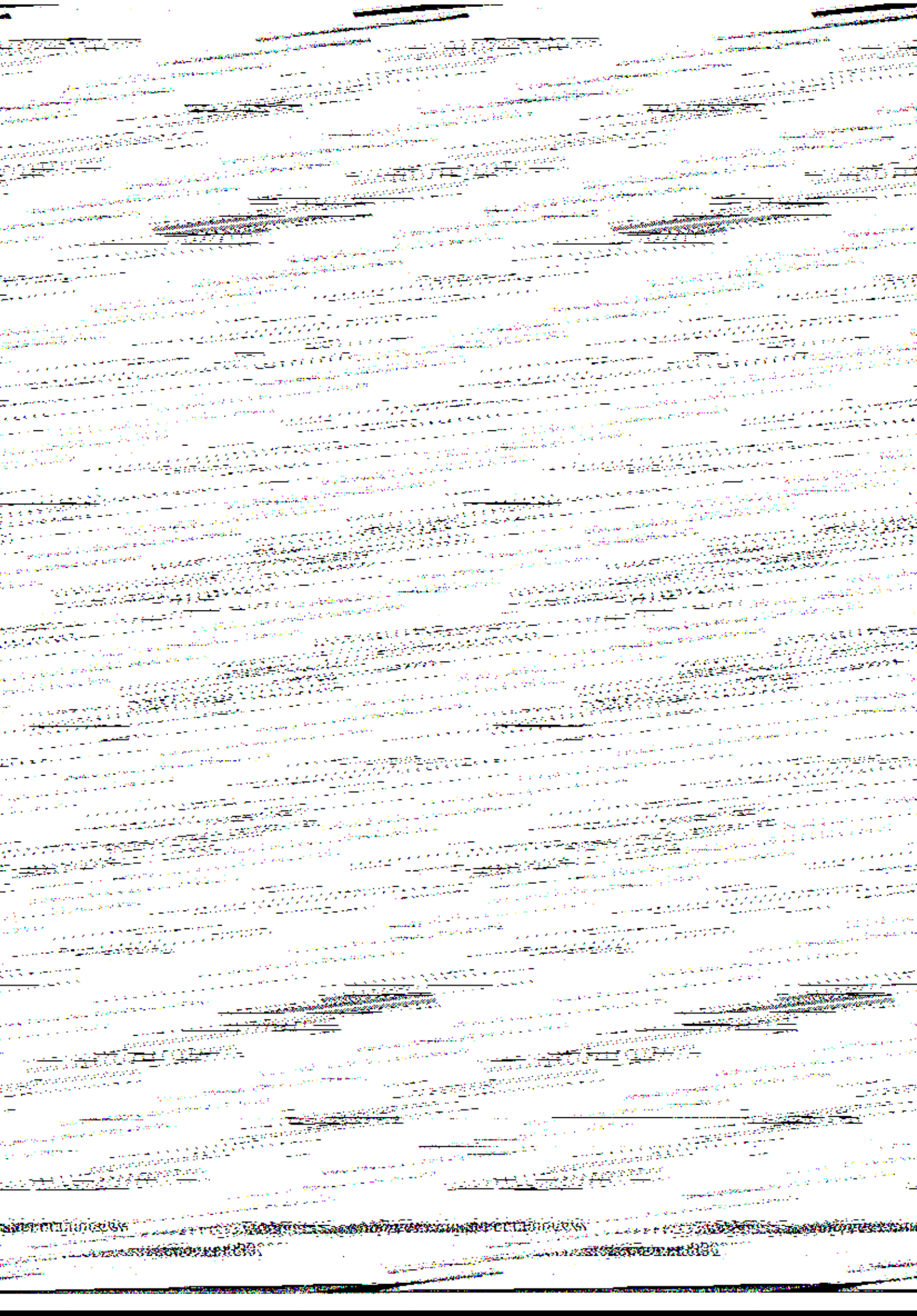


Tav. II: Il piano di Leibniz per il perfezionamento delle arti e delle scienze in Russia, 1716 (Meijers 1998)

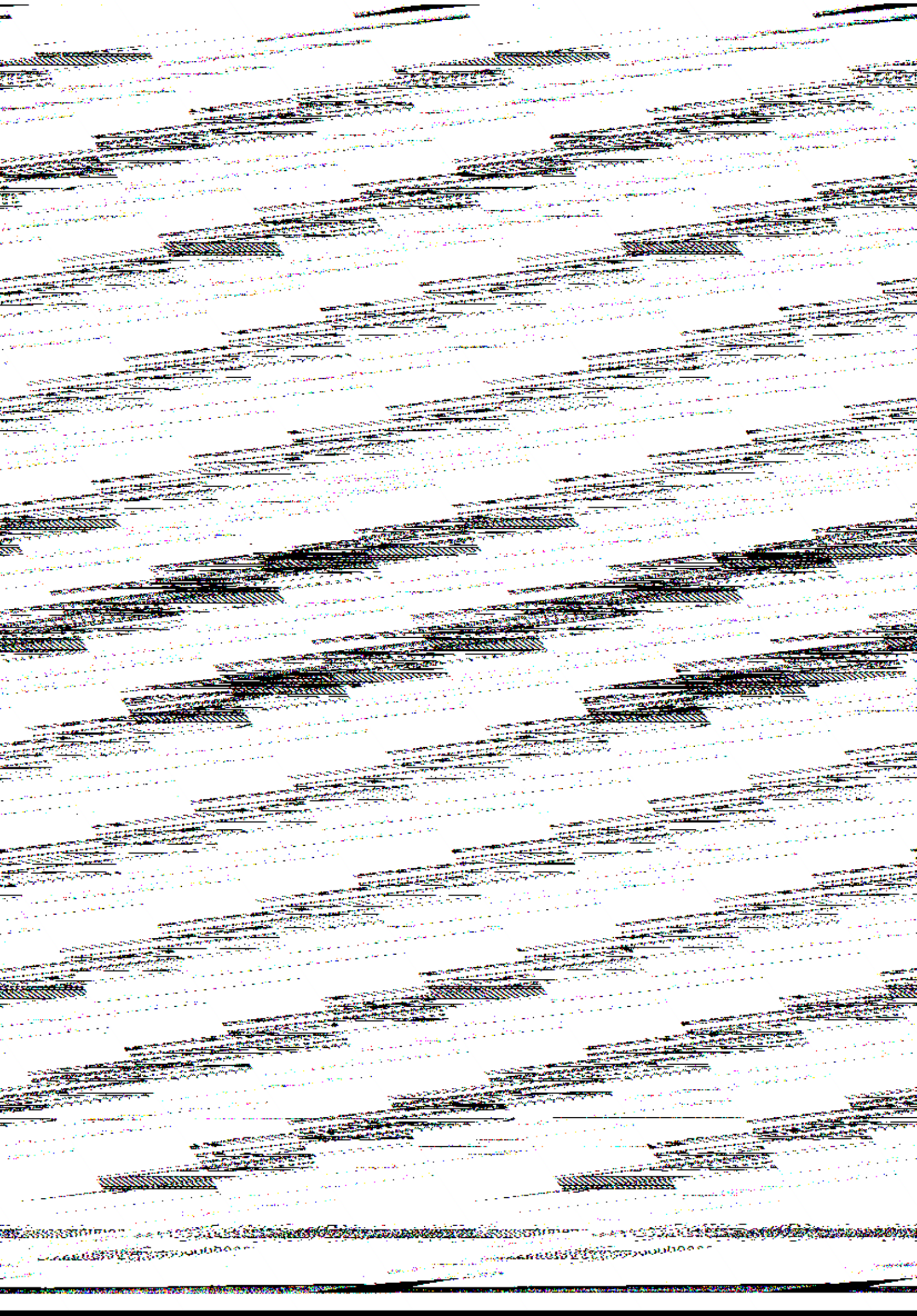












## Appendice documentaria

## 1. *Ukazy* sul reperimento dei cadaveri per la Scuola di Chirurgia, 1704-1705

N.° 1964 – 28 Febbraio [1704]. Personale, bandito dal Boiario Musin Puškin. – *A proposito dell'interramento dei morti in tre giorno, e a proposito della conferma alle levatrici, sotto la pena di morte, affinché esse i giovani, nato mostri, non uccidano.*

Il Grande Sovrano ordinò: le genti morte di diversi ranghi di sesso maschile e femminile, alle quali sarà necessaria una sepoltura presso una Santa chiesa: e quelli fino a tre giorni non seppellire, ma portarli dalle case alla chiesa, e in tre giorni seppellirli secondo la consuetudine. Pure in tutte le parrocchie, dice l'ordine di Sua Altezza il Sovrano, come i morti giustiziati, affinché le levatrici, i giovani nati, i quali nascono in qualche modo particolare, oppure in maniera insignificante, oppure in qualche cosa strana, non uccidano [не таили], ma dichiarassero a proposito di essi ai sacerdoti di quelle parrocchie; e gli stessi sacerdoti a proposito di questo dichiarassero al *Prikaz* dei Monasteri al Boiario Ivan Alekseevič Musin Puškin con i compagni. E a proposito di questo a Mosca e nel suo circondario per tutta la chiesa al sacerdote dal *Prikaz* Ecclesiastico Particolare inviare il ricordo.<sup>1</sup>

N.° 2954. – 30 maggio [1705]. Personale. – *A proposito del dovere dei sacerdoti parrocchiali di rapportare al Prikaz dei Monasteri circa le donne incinte morte.*

Alle persone di ogni rango le quali hanno una moglie gravida di bambini concepiti in gravidanza da 5 a 9 mesi, e quelle mogli muoiono: e a proposito di quelle mogli gravide morte, i preti parrocchiali e i loro padri spirituali, di questa stessa ora in cui la moglie muore, avvisare al *Prikaz* dei Monasteri al Boiario Ivan Alekseevič Musin Puškin con i compagni. E perché essi, sacerdoti parrocchiali oppure padri spirituali, circa quanto succitato al *Prikaz* dei Monasteri avvisino, per essi sarà presa una penale: e a proposito di questo di tutti i quaranta i vecchi popi del summenzionato l'*ukaz* del Grande Sovrano dire per promemoria.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> PSZ, vol. IV, N.° 1964.

<sup>2</sup> PSZ, vol. IV, N.° 2954.



## 2. *Ukazy* per la consegna dei mostri e dei reperti archeologici, 1718-1721.

N.° 3159. – 13 febbraio [1718]. Personale. – *A proposito dell'invio dei mostri, e pure delle cose straordinarie trovate in tutte le città al Governatore e al Comandante, a proposito della consegna per il trasporto di esse della ricompensa e a proposito delle multe per l'occultamento.*

Poiché è ben noto che nella specie umana, come in quella di animali e uccelli, nascono dei *monstra*, vale a dire dei mostri, che sono collezionati in ogni paese quali oggetti di meraviglia, di questo per alcuni anni un *ukaz* ha già previsto che tali [mostri] si portassero, promettendo un pagamento per essi, i quali sono già stati portati un po', e in particolare: due giovani, ognuno con due teste le quali si unirono da due corpi. Tuttavia in un tale grande Stato ci può essere di più; ma si struggono gli ignoranti che tali mostri nascano dall'attività del diavolo, attraverso il consenso e il malocchio: questo non può essere, giacché l'unico Creatore di tutte le creature è Dio, e non il diavolo, il quale non ha nessun potere su una tale creazione; ma [essi derivano] dal danno interno, pure dalla paura e dal pensiero della madre nel periodo di gravidanza, di cui molti sono gli esempi, di come si spaventi la madre tali segni ai bambini accadono; pure quando si fa male oppure sarà malata e altro. Per questo mentre questo *ukaz* impartisce [*podnovljaetsja*], affinché certamente tali mostri sia umani, che da bestiame, rettili e volatili siano portati in ogni città al proprio Comandante: e da lui sia elargito il pagamento, e particolarmente: per i morti umani 10 rubli, per quelli da bestiame e per i rettili 5, e per i volatili 3 rubli; per i vivi umani 100 rubli, per quelli da bestiame e per i rettili 15 rubli, e per i volatili 7 rubli; ma se è enormemente stupendo, pagano di più, e se è con poca eccellenza nei confronti dell'ordinario, di meno. Ancora questi si suppone che se nascono presso gli adulti, e per vergogna non viene voglia di portare, e per quale modo, poiché quelli sarebbero incolpevoli di dire, che sia portato, e i Comandanti chiedere di loro incolpevoli: a chi, ma è accettato, subito il denaro è dato, stanziare. E se chi di fronte a questo *ukaz* nasconderà per i tali [mostri] restituirà; ma chi sarà smascherato, per questo una multa prenderà in decimi [*vdesjatero*] rispetto ad essi, e quei soldi [...]. E ancora chi trovasse in terra, oppure nell'acqua qualche vecchia cosa, e particolarmente: pietre straordinarie, ossa umane oppure di bestie, pesci o uccelli, non tali come da noi attualmente ci sono ma tutt'ora grandi o piccole rispetto all'ordinario, pure quali vecchie iscrizioni non viste sulla pietra, ferro o rame, oppure quale vecchio e oggi straordinario fucile, vaso e altro, tutto ciò che oggi è vecchio e straordinario: anche portassero per questo sarà data sufficiente paga, guardando secondo le cose; poiché senza aver visto non si può fissare il prezzo. I summenzionati mostri, sia umani che animali, quando muoiono mettere nello spirito; e se di questo non ce n'è, nel vino doppiamente distillato o, all'occorrenza, in quello semplice; per il quale vino sarà specialmente pagato dalla farmacia.<sup>3</sup>

N.° 3160. – 13 febbraio 1718. Personale, dato al Governatore e al Comandante. – *A proposito della modalità delle date ricompense per i mostri riportati dal regno animali.*

Quando chi porta qualche *mostrum* o mostro umano, a quello siano dati i soldi secondo l'*ukaz*; a rilasciare [i soldi] non si indugi assolutamente non chiedendo cosa sia, pena la perdita del rango e di

<sup>3</sup> PSZ, vol. V, N.° 3159.

una penale crudele. E nel caso di qualche animale, oppure qualche cosa, allora descrivere cosa sia; ma il denaro non dare prima che sia mandato nel posto indicato, e da là ricevere dopotutto quanto dare: e allora non lentamente dare i denari, i quali dare in denari contanti che in quel momento si trovano fra qualcuna delle entrate depositate, contando sul conto del Gabinetto dal quale saranno rilasciati, e al posto di essi dai denari del sale [dell'ufficio del sale]. I posti dove essi mostri e cose spedire, sarà dove sono le farmacie di Mosca e di Pietroburgo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> PSZ, vol. V, N.º 3160.

### 3. Istruzioni fornite a Johann D. Schumacher per il suo viaggio in Europa del 1721-22

Punti a proposito di ciò che [deve] fare il bibliotecario Schumacher [Šumacher] durante il proprio viaggio in Germania, Francia, Inghilterra, Olanda

1. A lui [a Schumacher] è necessario [...] le *kunstkammern* nei menzionati paesi in ordine diligentemente [...] guardare di notare in tutto ciò che esse dal gabinetto di Sua Altezza Imperiale differiscano; e se qualche cosa si trova che nella *kunstkammer* di qua non c'è, allora secondo quale modo è necessario e com'è possibile ottenere.

2. Guardare le più celebri biblioteche in quale maniera esse sono costituite e si mantengono. E di più si deve di esse e dei migliori libri notificare e domandare in quale dove la cospicua e completa biblioteca si trova.

3. A proposito delle nuove macchine e dei nuovi strumenti sia nella fisica, sia nella matematica un'informazione preventiva prendere affinché il giudizio del loro utilizzo richieda da oltre confine di mandare.

4. Com'è possibile a lui con diligenza il professor Wolff [Volf] nella città di Halle [vgale] al servizio dello stato chiamare.

[5]. [...] a Orffyraeus [v orfiresvom] [...] parla. Se [...] questo movimento [il moto perpetuo] a quella perfezione può prendere [prinjat'] allora a lui Wolff con Orffyraeus all'originale condizione [kandicija] concordare.

6. Può a proposito del signor Delisle incoraggiare affinché a proposito di quanto conferito dallo stato andare per l'affare delle osservazioni astronomiche e perché di quelle osservazioni con quelle [altre], le quali dice al capo di Buona Speranza [nakape deboni Eksperancie] sono state fatte, in confronto metta e perché a proposito delle osservazioni nella condizione di qua porti, allora con la ricompensa il denaro necessario di Sua Altezza Imperiale dare tutto il possibile.

7. Prendere al servizio dello stato un anatomista [anatomika] [...] per il lavoro al gabinetto di anatomia [v kabinetno anatomii].

8. Consegnare la corrispondenza all'Accademia di Parigi [v akademieju parižnoju] e a nome di Sua Altezza Imperiale comunicare ad essa che tutto quanto nella fisica, matematica e altro sia stato notato ad essa sarà riportato.

9. [...] determinare con il signor Duverney [z gospodinom Daverneem] circa l'anatomia e ciò che presso di lui è pronto in Olanda spedire.

10. In terra inglese secondo la visita del gabinetto [...] all'udienza con la Royal Society [s societatiiju londonskoju] fornire.

11. Certamente anche il giardiniere presso il signor [de] Lacourt è stato la padronanza del giardino a servizio dello stato prendere. Egli incoraggerà a fare pure qui [a Pietroburgo] un giardino [ogorod].

12. In Inghilterra prendere [...] strumenti di quel maestro di matematica, termometri, barometri, e altri strumenti di fisica.

13. In Francia per la manodopera di diversi strumenti dentistici tali e quali [...] altri che essi siano autentici come di uso comune.



14. Da fuori delle più buone casse con i matematici gli strumenti d'argento.
15. Gli strumenti chirurgici.
16. Due barometri e termometri mandare quanto prima è possibile.
17. La cassa con gli strumenti anatomici quanto meglio è possibile fare.
18. A Parigi comprare un libro di tutte le arti e altre nuove edizioni.
19. L'occhio artificiale comprare per il gabinetto.
20. Comprare un termometro e un barometro d'argento di tale maniera come ha offerto a Sua Altezza il residente Brants.
21. Chiedere presso l'accademia che [...]
22. Chiedere presso padre Sebastiano [*u pera Sebastiana*] [...] a proposito dell'orecchia.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> PFA RAN, f. 121, op. 1, ed. chr. 1, ll. 1-2

#### 4. *Proekt* dell'Accademia delle scienze<sup>6</sup>

Traduzione di Marco Caratozzolo

Lo studio delle arti e delle scienze è di solito affidato a due tipi di istituzione; il primo tipo si chiama università, il secondo si chiama Accademia o società di scienze e arti.

##### §

L'università è una collettività di studiosi che insegnano ai giovani le sublimi scienze come la teologia o la *juris prudencija* (l'arte dei diritti), la medicina, la filosofia fino al punto in cui esse sono state sviluppate. L'Accademia è invece una collettività di studiosi e uomini d'arte che non solo, a loro volta, conoscono il livello raggiunto da queste discipline, ma che attraverso nuove *inventy* (invenzioni) cercano di perfezionarle e migliorarle, e godono di piena libertà nello studio delle stesse.

##### §

Sebbene l'Accademia basi la sua attività sulle stesse scienze e sia composta dagli stessi membri di cui è composta l'università, entrambe queste istituzioni negli altri stati sono caratterizzate da una collettività di uomini di scienza che possono riunirsi in vari modi, ma che non hanno nessun contatto tra loro. Questo affinché:

l'Accademia, che persegue lo scopo di portare l'arte e la scienza al grado massimo di sviluppo, attraverso le ricerche e speculazioni da cui traggono utilità gli studenti e i professori, non subisca ingerenze,

e nell'università, che nell'esercizio delle proprie alte speculazioni e ricerche è caratterizzata dall'attività dell'insegnamento, i giovani vengano lasciati in pace.

##### §

Poiché attualmente in Russia deve essere costituita un'istituzione per la rinascita delle arti e delle scienze, non è possibile seguire qui l'esempio degli altri stati, ma si deve guardare sia alle condizioni del nostro stato, sia alle esigenze degli allievi, e quindi dare vita a una nuova istituzione per fare sì che si possa diffondere la gloria del nostro paese attraverso l'approfondimento delle scienze, ma anche che il loro studio e la loro diffusione costituisca motivo di giovamento da ora in poi anche per il popolo.

##### §

Se si costituisce una semplice Accademia delle scienze non possono essere realizzati entrambi gli obiettivi, poiché malgrado in essa le arti e le scienze vengano perfezionate e diffuse, esse non

<sup>6</sup> Versione utilizzata per la traduzione pubblicata in Skrjabin 1974, pp. 31-39.

troverebbero immediata applicazione presso il popolo, se non con la costituzione dell'università. Se però si pensa che non vi sono ancora scuole primarie, ginnasi e seminari in cui i giovani possano apprendere i primi rudimenti delle scienze, poi assimilarle a più alti livelli e farsi una posizione, è impossibile che l'università in queste condizioni possa avere una qualche utilità.

## §

Si rende così necessaria prima di tutto l'istituzione di un consiglio dei maggiori uomini di scienza, affinché essi possano:

1. Dare sviluppo alle scienze e perfezionarle
2. Insegnarle pubblicamente ai giovani<sup>7</sup> (qualora ve ne siano di degni)
3. Individuare alcuni giovani a cui affidare il compito di insegnare agli allievi i rudimenti (le basi) di tutte le scienze.

## §

In questo modo una sola istituzione con poche imperfezioni ma di grande utilità potrebbe fare ciò che in altri stati deve essere fatto da tre diverse istituzioni. Questo affinché vi sia:

1. Una perfetta Accademia, i cui membri lavorino per il perfezionamento delle arti e delle scienze,
2. Grande beneficio per l'università, se i membri stessi dell'Accademia insegneranno pubblicamente proprio le arti e scienze,
3. Grande utilità, quando i giovani ai quali, per ordine dell'imperatore, sarà assegnata una borsa di studio per il sostentamento, avranno scelto una scienza o un'arte in cui perfezionarsi e potranno insegnare ai giovanissimi i primi fondamenti. Questa istituzione allora verrà ad essere utile come un ginnasio o una collettività costituita a questo scopo.

Inoltre, gli artisti volontari o gli artigiani che saranno introdotti o potranno essere introdotti in questa istituzione, potrebbero ricevere vantaggi da essa, quando saranno mostrate loro le macchine e verranno perfezionati i loro strumenti.

## §

E avendo come esempio un'istituzione come l'Accademia di Parigi (con la differenza e il vantaggio che la nostra Accademia fa quello che dovrebbero fare anche l'università e i collegi), io spero che la nostra istituzione possa essere quanto più possibile vicina a questa. Le scienze che vi vengono insegnate nella nostra Accademia possono essere liberamente divise in classi scientifiche: nella prima vi sarebbero tutte le scienze matematiche e quelle che da esse dipendono; nella seconda tutte le branche della fisica, nella terza le scienze umanistiche, la storia e il diritto.

## §

Per gli insegnamenti attinenti alla prima classe sono necessarie quattro persone: alla prima bisognerebbe affidare le esercitazioni di *Mathesi sublimiori*<sup>8</sup>, come l'aritmetica, l'algebra, la geometria e la teoria di queste discipline; alla seconda lo studio dell'astronomia, della geografia e della navigazione; alla terza e alla quarta lo studio della meccanica.

## §

<sup>7</sup> Le parole “младых людей” [giovani] sono state cancellate e da Pietro I è stata scritta sopra di esse la parola “студентов” [studenti], ma poi è stata cancellata anch'essa.

<sup>8</sup> Qui e di seguito le espressioni latine sono traslitterate dal cirillico, tenendo conto di come compaiono all'interno del testo [M.C.].



La seconda classe di materie si divide in quattro sottoclassi e precisamente: 1.fisica teorica e sperimentale; 2.anatomia; 3.chimica; 4.botanica. E allo stesso modo bisognerebbe affidarne l'insegnamento a quattro persone. E in base alle necessità potrebbe esserci un *Academicus Matheseos sublimioris*<sup>9</sup> come docente di fisica teorica e sperimentale, poiché proprio la fisica generale non è altro che l'applicazione sui corpi.

Gli insegnamenti delle scienze della terza classe sarebbero impartiti da tre docenti, che possano proporre lezioni in scienze umanistiche e simili. E questo compito può essere affidato a tre persone: la prima che insegni eloquenza e antichità, la seconda storia antica e contemporanea, la terza diritto naturale e civile, oltre alla politica e all'etica.

Se verrà proposto anche lo studio dell'economia, questo proposito sarà lodevole e utile, poiché nella società odierna lo studio dell'economia porta grande utilità e benessere.

## §

Oltre a queste persone, è necessario un segretario particolare, con il compito di protocollare tutto ciò che in Accademia viene proposto, di mettere in ordine ciò che è necessario e che annualmente, oppure ogni due anni, pubblici questi documenti, curando assieme al bibliotecario la corrispondenza con gli scienziati.

## §

I compiti degli accademici sono:

1. Fare ricerca su tutto ciò che nell'ambito di una determinata scienza è noto, produrre nel campo delle scienze le necessarie correzioni o arricchimenti e affidare tutto ciò che viene scoperto al segretario, il quale provvederà a descrivere tutto.<sup>10</sup>

## §

2. Ogni accademico deve, nel campo della proprio disciplina, impegnarsi a leggere i contributi degli autori migliori pubblicati all'estero. Gli sarà così molto facile redigere degli estratti dalle loro opere. Questi estratti, con le altre scoperte e ragionamenti saranno nei tempi dovuti dati alle stampe dall'Accademia.

## §

3. Poiché l'Accademia non è altro che una società (collettività) di persone che per la professione delle scienze si aiutano l'un l'altra, sarà altresì necessario che settimanalmente queste stesse persone si riuniscano in un Consiglio. Ognuno porterà opinioni personali, consigli o questioni poste da altri, oppure verranno condotti in presenza di tutti particolari esperimenti scientifici. Nella dimostrazione pratica di questi esperimenti è cosa molto importante che uno scienziato abbia bisogno di un altro, ad esempio l'esperto di anatomia di quello di meccanica.

## §

4. L'Accademia si obbliga ad approfondire tutte le *decuverty* (scoperte) che nel campo delle già ricordate scienze saranno proposte, ad esaminarle<sup>11</sup>, a dare eventualmente la propria approvazione e

<sup>9</sup> Nell'originale "субтилиорис".

<sup>10</sup> La parola "описать" [descrivere] è stata scritta da Pietro I sopra la parola "рассматривать" [esaminare], da lui cancellata.

di seguito comunicare: 1. se queste scoperte sono ritenute affidabili. 2. se sono ritenute di grande o piccola utilità. 3. se erano in qualche modo già note oppure no.

## §

5. Se Sua Maestà l'Imperatore vorrà che un accademico svolga determinate ricerche<sup>12</sup> nel proprio campo scientifico, egli è obbligato a preparare tutte le applicazioni relative a questo approfondimento e a fornire degna risposta nel tempo necessario allo svolgimento delle ricerche (poiché vi sono anche pratiche scientifiche che possono sembrare di poca difficoltà, ma che invece richiedono lunghe ricerche).

## §

6. Ogni accademico si obbliga, nell'ambito del proprio campo scientifico, a preparare delle lezioni o un corso che sia di utilità per gli studenti, e che poi possa essere pubblicato in lingua latina a spese della cancelleria imperiale.

E poiché queste pubblicazioni non daranno solo utilità al popolo russo, ma, nel caso in cui questi libri saranno stampati in lingua russa, anche gloria, è necessario a questo proposito nominare in ogni classe di studio accademico un traduttore presso il segretario, questo in tutte e quattro le classi.

7. Sarà poi di notevole interesse anche per gli stranieri il fatto che<sup>13</sup> ogni anno verranno fissate tre assemblee pubbliche e verrà condotta da un membro dell'Accademia una discussione sulla propria scienza e nella stessa assemblea pronunciate le lodi del protettore (difensore).

## §

8. Affinché gli accademici non abbiano lacune nelle conoscenze che da loro si esigono, è necessario che vengano allestiti dall'Accademia una biblioteca e una stanza degli oggetti di natura, affidandone la direzione al bibliotecario, che avrà il compito di ordinare o far produrre nello stesso luogo<sup>14</sup> quei libri e quegli strumenti che sono necessari all'Accademia. E poiché gli strumenti necessari agli esperimenti che vengono condotti da uno o l'altro accademico, pubblicamente oppure in privato, vengono finanziati dalle casse imperiali, il bibliotecario dovrà procurare agli accademici i suddetti strumenti e redigere un conto delle spese. Egli inoltre è tenuto a curare assieme al segretario la corrispondenza. Egli può servirsi dei traduttori della biblioteca o utilizzare gli strumenti del laboratorio.

9. Senza pittore e incisore non si potrà fare niente, poiché le pubblicazioni scientifiche che saranno preparate (se conservate e pubblicate) devono essere ricopiate e incise.

## §

Questo è un esempio vero di Accademia delle arti e delle scienze. La sua utilità e i suoi obiettivi sono già stati ricordati sopra, cioè:

1. Che le scienze siano approfondite e portate a perfezione.

<sup>11</sup> La parola "росискивать" [reperire] viene sottolineata da Pietro I, a margine è stato scritto "рассматривать" [esaminare].

<sup>12</sup> La parola "сискивал" [fare ricerca] è stata scritta da Pietro I a margine, al posto della parola "роискал" [fare ricerca], da lui cancellata.

<sup>13</sup> La parola "понеже" [poiché] è stata scritta sopra "ежели б" [se], che è stata cancellata.

<sup>14</sup> Le parole "или здесь делать" [oppure fare sul posto] sono state aggiunte da Pietro I, ma con un altro inchiostro.

2. Che tutte le pubblicazioni siano preparate<sup>15</sup> e approvate.

3. Che dalle stesse pubblicazioni siano preparati dei corsi per i giovani studenti. Tutto deve essere rivolto al raggiungimento di un livello scientifico massimo.

§

Ma poiché l'università opera affinché le scienze siano diffuse a tutto il popolo, così come il ginnasio, dove i giovani studiano le scienze più necessarie, io definirò in che modo queste istituzioni potranno assolvere entrambi i compiti e riunirsi in assemblee particolari.

§

Nell'università, come già ricordato, ci sono 4 facoltà, cioè: 1. teologia, 2. giurisprudenza, 3. medicina e 4. filosofia. La facoltà di teologia rimarrà qui e verrà finanziata solamente dal Sinodo. Quindi vengono acquisite 3 facoltà, e precisamente:

1. La facoltà di giurisprudenza, in cui un accademico della terza classe [cioè che insegna materie contenute nella terza classe, M.C.] può insegnare la pratica di discipline come politica, etica, e diritto naturale, e se si vorrà nominare un uomo di alto profilo, maestro del diritto, allora che questi sia il migliore.

§

2. La facoltà di medicina può essere organizzata con insegnamenti della seconda classe, cioè anatomia, chimica, botanica.

§

3. La facoltà di filosofia non può più essere esclusivamente tale, poiché un *Academic Matheseos sublimioris*<sup>16</sup> può essere professore di logica, metafisica e matematica generale e insegnare inoltre fisica generale e sperimentale, mentre determinate altre parti della matematica possono essere affidate ai matematici afferenti a materie della prima classe, quali astronomia e meccanica.

Le discipline umanistiche come l'eloquenza, lo studio dell'antichità e la storia sono affidate a determinati membri del corpo docente della terza classe. Gli accademici di cui sopra, divisi nelle varie classi d'insegnamento, saranno obbligati a tenere giornalmente almeno un'ora di lezione pubblica, come nelle altre università.

§

Se un accademico vorrà avere incarichi d'insegnamento retribuiti nei collegi, gli sia permesso. Non è tuttavia corretto che per il solo profitto personale egli collabori con molti collegi, trascurando la propria attività di ricerca scientifica.

§

E perché l'attività d'insegnamento sia proficua, serviranno persone adatte, che conoscano parzialmente le discipline umanistiche e un po' di filosofia e matematica. A questo proposito è auspicabile che ad ogni accademico vengano affiancate una o due persone scelte tra giovani

<sup>15</sup> Nell'originale nella parola "розискиваны", "роз" è stato cancellato e sostituito con "с".

<sup>16</sup> Nell'originale "зублибмиорис".



studenti<sup>17</sup> che, dietro pagamento di un compenso, aiutino con impegno gli accademici e si perfezionino. E poiché questi giovani, sotto la direzione degli accademici, senza nessun danno si applicano alle scienze (se si comportano bene e danno prova delle proprie capacità nel loro campo), hanno la speranza di trasmettere ai giovani il retaggio dei loro maestri. E così si conviene che essi siano riconoscenti per questi insegnamenti. E questi stessi hanno il dovere di impartire insegnamenti a coloro che iniziano a studiare i primi fondamenti di scienza, affinché possano essi col tempo iniziare gli studi accademici. E in questo modo si potrebbe, senza nessuna perdita, realizzare l'intento della scuola primaria.

Bisognerebbe ancora aggiungere<sup>18</sup> al corpo docenti due persone che siano di lingua slava e che possano più comodamente insegnare ai russi e scrivere opere scientifiche<sup>19</sup>.

## §

Se Sua Maestà l'Imperatore ora, oppure col tempo, ordinerà di attribuire i gradi di accademico a coloro che, nell'ambito dell'intera comunità, si sono distinti nel campo scientifico, questo potrà venire a vantaggio della stessa scienza.<sup>20</sup>

## §

Ma perché questa istituzione sia utile e giusta, essa deve essere guidata solo dall'imperatore, quale suo protettore, e autogovernarsi disponendosi all'elezione di un presidente in carica oppure di un presidente con un mandato di sei mesi o un anno.

## §

Gli studiosi che s'impegnano nella produzione scientifica di solito pensano poco al proprio sostentamento, allora è necessario che i curatori dell'Accademia cerchino di occuparsi del loro benessere e delle loro esigenze primarie, che essi stessi in ogni momento presentino le richieste di questi all'imperatore affinché la loro attività sia di profitto.

E' necessario nominare un direttore, due aiutanti e un commissario per gli affari economici.

## §

Ma è necessario che i compensi per gli studiosi siano sufficienti a fare sì che queste stesse persone e le loro famiglie non si trovino in necessità. Se queste persone sono prima di tutto volte al perfezionamento della scienza, devono avere un'adeguata gratificazione, affinché non credano che lavorare presso un altro committente sia più gratificante che lavorare nella propria patria.

Dare soldi cominciando dai gradi più alti.<sup>21</sup>

Per iniziare, non è possibile attribuire un compenso minore di 20000<sup>22</sup> rubli.

Il compenso totale è quantificato in 24912<sup>23</sup> rubli che devono essere raccolti dalle città di Narva, Derpt, Pernov e Abensburg, città doganali e con licenza.<sup>24</sup>

<sup>17</sup> La parola "студентов" [studenti] è stata scritta al posto di "людей" [persone] cancellata.

<sup>18</sup> Nell'originale è erroneamente scritto "прибавивить".

<sup>19</sup> L'ultima frase è stata scritta da Pietro I a margine del documento.

<sup>20</sup> A margine del documento compare la risoluzione di Pietro I: "Позволяется" [Si approva].

<sup>21</sup> L'ultima frase è stata scritta da Pietro I in margine al documento.

<sup>22</sup> La cifra è coperta dall'inchiostro e a margine è scritto 20000.

<sup>23</sup> La cifra 24912 è stata scritta da Pietro I sopra la cifra 24000, da lui cancellata.

<sup>24</sup> L'ultima frase è stata scritta da Pietro I in margine al documento.

Joseph-Nicolas Delisle

## 5. Projet et proportions pour l'observatoire donné en 1726

A. est le premier sallon au dessus du rez de chaussée / destiné pour le theatre anatomique.

B. est le grande globe placé dans le lieu convenable / au milieu de la bibliotheque, et le plus à porté / de l'observatoire, sans incommoder les observations.

C. est la premiere salle destiné aux observations / interieures, (t)elles que sont la meridienne RSTV / et deux grands quarts de cercle P.Q attachez / solidement au mur dans le meridiem pour les / observations du nord et du sud &c.<sup>25</sup>

Cette premiere salle d'observatoire doit etre fondée / sur une voute, pour avoir son plancher assez solide / pour les instrumens partiquiers qui doivent servir / à verifier la position des deux quarts de cercle / P, Q. Le diametre interieure de cette salle est / determiné d'environ 28 pieds [9,10m] de France par la / distance du massif XY; l'epaisseur de ce massif / qui n'est que d'environ 4 pieds [1,30m], doit etre augmenté / d'un pied ou d'un pied et demie à l'endroit ou [sic]/ l'on attachera les deux quarts de cercle, afin que / ce quarts de cercle puissent etre de 5 à 6 pieds de raion [da 1,625 a 1,95m].<sup>26</sup>

La nature [hauteur] de cette salle interieure sera d'environ / 15 pieds [4,875m], et ses ouvertures ou fenetres auront 10 pieds [3,25m] / de hateur depuis le plancher d'enbas; mais comme / ce plancher est d'environ 4 pieds [1,30m] au dessus du niveau / ZZ de la corniche de toute la maison, on regagnera / cette hauteur par des marches F, F, qui etant / pratiquées au dessous des deux quarts de cercle P, Q, / Serviront à pouvoir observer plus assementaux differens degrez de hauteur.

Cette salle sera ouverte par 8 fenetres comme / de reste du batiment; et l'on menagera dans / les trumeaux la place des pendules et de deux / grands fourneaux comme LI dont les tuyaux / MM seront pris dans l'epaisseur du mur et pourront / echauffer l'observatoire superieur D, par le / moien des ventoles N, N.

Autour de la salle inferieure C seront des portiques / ouverts E, E soutenus par des colonnes qui avec / leurs pieds d'estaux [sic], chapitiaux, architraves, et corniches / seront environ 20 pieds pour la distance ZH des / deux terrasses ZZ, HH. ces colonnes un nombre de / 8 ou de 16 (si l'on in met

<sup>25</sup> Delisle vuol dire che sul pavimento di questa sala sarà disegnata una meridiana da S a T la cui luce entrerà da un foro praticato nel muro R. Questa, allineata secondo il meridiano nord-sud, servirà a determinare il mezzogiorno esatto per regolare poi gli orologi. I due quarti di cerchio saranno orientati parallelamente a questa meridiana e quindi al meridiano nord-sud. Questo consentirà di osservare le stelle lungo questo meridiano verso sud, quando la loro altezza è massima e sono quindi nella posizione migliore per essere osservate. Devo questa spiegazione al prof. Bonoli.

<sup>26</sup> Per questo tipo di quadranti si utilizzavano semplici cannocchiali da circa 1,5m di lunghezza. Questi telescopi avevano uno scarso potere d'ingrandimento, rispetto a quelli lunghi fino a poche decine di metri, perché si utilizzavano per semplici osservazioni di posizione di stelle e pianeti. In tutta Europa i telescopi newtoniani a riflessione, che consentivano una notevole riduzione della lunghezza a fronte di un aumento del potere d'ingrandimento, non erano ancora stati introdotti. Lo saranno solo gradualmente nella seconda metà del Settecento. Devo questa spiegazione al prof. Bonoli.

deux à côté l'une de / l'autre) seront posées en rond sur l'extrémité des / massifs WW à la distance d'environ 28 pieds [9,10] du / centre de l'observatoire et elle serviront à soutenir / la terrasse supérieure HH, dont les portiques / EE seront voutés pour la solidité des observations / qui se feront sur cette terrasse supérieure HH. / cette terrasse supérieure sera entourée d'une / simple balustrade KK à la hauteur d'appuis.

Il ne faut pas omettre que les côtés de cette / terrasse supérieure doivent être ouverts de la / largeur d'un pied ou plus le long de la méridienne<sup>27</sup> / pour pouvoir observer jusqu'au Zenith avec les / quarts de cercle P.Q.

La terrasse inférieure ZZ (sur la quelle seront / posées en rond les 8 ou les 16 pieds d'estaux dont / on a parlé cy dessus) aura la figure octogonale / du massif WW et cette terrasse sera entourée / d'une balustrade qui régnera autour de la corniche / de sorte que l'on pourra tourner autour des pieds d'estaux [sic] / et que cette terrasse inférieure sera plus large / que la supérieure et sur tout vers

les principales régions, savoir du côté du nord, / du sud, de l'est, et de l'ouest. Cette terrasse / inférieure ainsi disposée partie couverte et / partie découverte pourra servir aux observations, / outre l'agrément quelle aura pour la décoration. / L'architecte mettra des socles sous les pieds d'estaux / s'il [sic] le juge à propos, de crainte que la corniche / ou la balustrade ne couvre trop ces pieds d'estaux / etans vus d'enbas.

Au milieu de la terrasse supérieure sera élevée / une tour ronde D pour servir d'observatoire / supérieure ouvert de tous côtés. Cette tour sera / élevée sur les massifs X,Y, et par conséquent elle / aura le même diamètre que la salle inférieure / savoir environ 28 pieds [9,10] de dedans en dedans. La / hauteur de cette tour depuis la terrasse HH / jusqu'au tant de la corniche I sera d'environ 26 pieds [8,45m]; / les croisées ou les fenêtres, qui doivent descendre / jusque dessus la terrasse HH seront au nombre / de 8 et auront 20 pieds [6,50m] de hauteur. Elle [sic] / seront en plein centre par en haut, et leur largeur / sera de 6 à [sic] 7 pieds [da 1,95 à 2,275m]; de sorte qui restera / encore 4 à [sic] 5 pieds [da 1,30 à 1,625m] pour les trumeaux, où l'on / ménagera des niches et places pour les pendules &c.<sup>28</sup>

L'architecte décorera l'intérieure et l'extérieure / de cette rotonde de pilastres, comme il le jugera / à propos de la manière qui conviendra au reste / du bâtiment; il la couronnera d'un dôme s'il le / juge à propos, lequel pourra être en plein cintre / en dedans, et surhaussé extérieurement, pour / ne point paraitre trop écrasé d'en bas, surtout, / si pour l'ornement il juge à propos de mettre une petite balustrade sur la corniche I. / Au dessus de ce dôme on pourroit mettre une lanterne / couverte par un autre chapiteau rond, au sommet /

[18 v] du quel seroit une girouette. Cette lanterne / pourroit avoir 6 pieds [1,95m] de diamètre et un peu / plus de hauteur, sans y comprendre le chapiteau, / il faudroit pouvoir monter dans cette lanterne / soit par endedans, ou par dehors, s'il se reconnoit / quelque observation rare où il fut avantageuse / d'être de 50 pieds [16,25m] au dessus de la terrasse HH.<sup>29</sup>

Comme la terrasse ZZ de l'observatoire / inférieure est au niveau de la corniche chez / tout la maison sur la quelle est élevé le / toit en mansarde G, il sera nécessaire de / pratiquer dans cette mansarde le logement / de l'observateur qui sera de cette manière / de plein pied avec l'observatoire

<sup>27</sup> Qui Delisle intendo lungo il meridiano, non la meridiana.

<sup>28</sup> Le misure dell'osservatorio superiore sono in linea con quelle della specola di Bologna (Bonoli).

<sup>29</sup> In questo caso, l'esigenza di essere ad una certa altezza superiore alla terrazza HH è dettata semplicemente dall'esigenza di osservare stelle molto basse sulla linea dell'orizzonte, per le quali gli edifici circostanti potevano essere d'intralcio. Non deriva dalla necessità di effettuare osservazioni in contemporanea a due altezze diverse: una tale distanza a livello astronomico è del tutto irrilevante. Devo questa specificazione al prof. Bonoli.



inferieure, / ce qui est absolument necessaire pour pouvoir / faire commodement toutes les observations / qui arrivent à toutes sortes d'heures de jour / et de nuit.<sup>30</sup>

Joseph-Nicolas Delisle

**Memoria sulla posizione del Globo di Gottorp all'interno della Kunstkamera**

Dans la costrution du plancher sur lequel / doit poser le grand globe on a mis des pieces / de bois paralleles entréelles [sic], qui entrent un peu / dans la brique et qui sont soutenües dans leur / extremité par des pieces de bois de bout qui / posent sur la naissance de la voute; ces pieces / de bois paralleles qui sont tout le fondement de / ce plancher ne me paroissent point suffisantes / pour la solidité que doit avoir ce plancher; / cest [sic] pourquoy [sic] on est convenü, quil [sic] falloit mettre / sur le plancher tel quil [sic] est à present de / nouvelles pieces de bois dans une situation per- / pendiculaire à celle du fondement; et que ces / nouvelles pieces de bois soient assez longues, / pour que chacune de leur extremités appuie / de deux pieds sur le massif de brique élevé / depuis le bas; et assez fortes pour pouvoir faire un espece de second plancher sur le premier; et l'on aura soin de ne faire porter / le Globe que sur le pieces de bois de ci second / plancher.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> PFA RAN, razr. I, op. 35, ed. chr. 16, ll. 17-18.

<sup>31</sup> PFA RAN, razr. I, op. 35, ed. chr. 16, l. 19r

## 6. Inventario del palazzo Kikin

Dall'entrata, dall'ala, nell'atrio ci sono due finestre con telai in cornici lignee; in esse non c'è un vetro. Presso di esse la grande porta, da falegname, a battenti, su cardini di ferro, con una serratura lignea [...] e due staffe a raggio. In quello stesso atrio ci sono le porte, nelle quali vanno più sotto e più sopra nella stanze, su cardini intarsiati a raggio, presso di essi ci sono ancora quattro staffe a raggio.

Nella sala grande ci sono undici finestre, con telai dipinte in cornici lignei. In essa ci sono tre porte di lavoro da falegname; in esse serrature lignee c'è un [...] di ferro, con delle grucce di rame, senza chiave; nelle altre c'è una serratura russa, in ferro, presso di essa una staffa e catena; e presso le grandi porte a battenti ci sono due piccoli chiavistelli e due staffe a raggio, su cardini di ferro.

Sul lato destro dell'atrio, nella camera ci sono due finestrelle con telai dipinti pitturati, interi; in esse due porte su cardini a raggio; in una porta c'è una serratura di ferro [...], nelle altre c'è una staffa lignea. In esso soffitto si rompe la tela.

Dopo di questo, nella seconda camera, ci sono due finestre con i telai interi; presso di essa le porte sono su cardini a raggio e con due staffe a raggio; in essa c'è una stufa bianca di mattonelle smaltate. In essa il soffitto con la tela cade.

Di fronte a quella, nella camera d'angolo, ci sono sei finestre con i telai; in quei telai ci sono trentuno vetri rotti; in essa la porta è su cardini a raggio e con staffe ugualmente a raggio. In essa il soffitto con la tela si rompe.

Dopo di quella, nella camera, ci sono tre finestre con i telai; in essi sono rotti cinque vetri; in essa ci sono due porte su cardini a raggio e con staffe ugualmente a raggio; in essa c'è una stufa bianca di mattonelle smaltate; il soffitto con la tela si rompe.

Dopo di questo, nella stanza d'angolo dal fiume, ci sono due finestre con i telai; in una la metà superiore non c'è. Presso di essa ci sono due porte, una è con serratura di ferro [...] e con due staffe a raggio, e l'altra è una porta a battenti, di lavoro di falegnameria, su cardini a raggio. Presso di essa camera c'è un ripostiglio [*zadec*], in esso c'è una porta a battenti su cardini a raggio. In essa il soffitto con la tela si rompe.

Dopo di questo, nella camera, c'è una finestrella con telaio; in essa un vetro è rotto; presso di essa c'è una porta di lavoro da falegnameria, e con le staffe, e con i cardini a raggio.

Sul lato sinistro, nella prima camera, ci sono due finestre con i telai di piombo; in essa ci sono quattordici vetri rotti. Presso di essa c'è una porta di lavoro da falegnameria, con una serratura di ferro [...], su cardini e staffe a raggio.

Dopo di questo, nella seconda camera, ci sono due finestre con i telai di piombo; in esse ci sono trenta vetri rotti. In essa c'è una stufa bianca di mattonelle smaltate, con portelli, e ci sono due porte da falegnameria su cardini, staffe e chiusura a raggio.

Di fronte a quella, nella camera d'angolo, ci sono sei finestre con telai in piombo; in essi ci sono ventidue vetri rotti. In essa c'è una porta a battenti, di lavoro da falegnameria, su cardini a raggio.

Di fronte a quella, in angolo verso il fiume c'è una camera e presso di essa un retro; in essi ci sono tre finestre con telai in piombo; in essi ci sono trentaquattro vetri rotti. Presso di essi ci sono

due porte: una è di lavoro da falegname, l'altra da carpentiere; presso di esse c'è una staffa a raggio, l'altra è di ferro, semplice.

Dopo di quella, nella terza camera, ci sono tre finestre con i telai di piombo; in essi ci sono quattro vetri rotti. In essa c'è una porta a battenti con catena, un'altra è unica, su cardini a raggio. Presso un cardine c'è anche una staffa a raggio.

Dopo di essa, nella camera c'è una finestra con telaio; in essa la metà superiore non c'è; [...] ci sono due porte di lavoro da falegname, presso di esse ci sono due catenelle, e una chiusura su cardini a raggio.

Sul lato destro, nella prima cantina d'angolo, sul soffitto e sulle pareti le assi sono cadute; in essa c'è una porta su cardini di ferro e con una staffa, ci sono quattro finestre con i telai e con inferiate di ferro; in esse un vetro non c'è. In essa c'è ugualmente una stufa bianca di mattonelle smaltate.

Di fronte a questa, nell'altra cantina, ci sono due camere, tra le quali una grande, e tramezzate da assi. In esse ci sono due porte su cardini di ferro e con catene di ferro. In esse ci sono due finestre con telai di piombo e inferiate di ferro.

Nella terza cantina c'è ugualmente una porta su cardini in ferro e con chiavistello.

Nella quarta cantina non c'è niente.

Sul lato sinistro ci sono quattro cantine; in esse c'è una porta su cardini di ferro e con chiavistello.

Sotto la sala c'è una grande cantina.

Negli ambienti lignei, nella prima camera, ci sono due finestre con imposte su cardini in ferro, e con catenacci, e con telai; in esse ci sono due vetri rotti. In quella camera c'è una stufa di mattoni con sportelli in ferro, e una porta di lavoro da falegname, su cardini di ferro; presso di essa c'è una serratura tedesca di ferro. [...] presso di esso c'è un retro, in esso c'è una porta su cardini di ferro.

Nella seconda camera ci sono tre finestre, con battenti su cardini di ferro, e con serratura di ferro, e con catenacci, e con telai pitturati; in esse ci sono due vetri rotti. In essa c'è una porta di lavoro da falegname, su cardini di ferro e con catena. In esso c'è ancora una stufa di mattonelle smaltate, bianca. In essa camera il soffitto cade ed è scrostato.

Nella terza camera ci sono due finestre con telai, con otturatori e staffe di ferro. In essa c'è un arazzo di terra verde con oro; presso di essa ci sono due porte di lavoro da falegname su cardini intarsiati, a raggio; presso di esse ci sono due serrature in ferro [...].

Nella quarta camera ci sono tre finestre con telai pitturati, con otturatori e staffe di ferro. La tela cade ed è affrescata. In essa c'è una porta con una serratura in ferro [...]; in essa c'è anche una stufa bianca di mattonelle smaltate, con cornici di ferro, senza sportello. Presso quella camera ci sono due ripostigli; presso di essi ci sono due porte su cardini di ferro [...].

Nell'atrio ci sono due porte, fra cui una è a battenti, l'altra è unica; presso di esse ci sono tre staffe di chiusura. In quell'atrio le assi sono cadute. In quello stesso atrio c'è una porta, nella quale sulla parte superiore vanno, su cardini di ferro; presso di essa c'è una catena [...], e nello stesso atrio, sopra le porte, ci sono quattro finestre con telai; in esse ci sono tre vetri rotti. In quello stesso atrio c'è un retro, e con la porta su cardini di ferro, e la staffa sempre di ferro.

Cucina, in essa c'è una finestra con telaio rotto; presso di essa c'è una porta su cardini di ferro e con staffa di ferro.

Dopo di quella cucina c'è il deposito, in essa c'è una finestra con telaio intero; presso di essa c'è una porta su cardini di ferro con staffa di ferro.

Stalla, in essa ci sono cinque posti; in essa c'è una porta su cardini di ferro e con catena sempre di ferro.

Presso di essa stessa c'è una tramezza «досчатая», e due porte su cardini metallici; presso di una c'è una catena, presso l'altra una «закладка» di ferro.

Nel deposito, dove visse il farmacista, ci sono tre finestre con otturatori su cardini di ferro, e con catenacci di ferro, e con telai; in esse ci sono due vetri rotti. In essa c'è una stufa di mattoni, bianca,



e con sportelli in ferro. Presso di essa c'è una porta di lavoro da carpentiere, su cardini metallici; presso quella porta c'è una serratura russa, di ferro.

Di fronte a quel deposito c'è il bagno; in esso ci sono due finestre con telaio intero e imposte su cardini di ferro, e con un catenaccio sempre di ferro. In esso c'è una porta su cardini di ferro e con catena.

Spazio oppure atrio: in esso c'è una porta su cardini di ferro e con catena sempre di ferro; sopra la porta ci sono due finestrelle, in esso c'è ancora un focolare.

Nella corte c'è il laboratorio vecchio con il ripostiglio.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> *Opis domu Aleksandra Kikina, v kotorom byla kunšt-kamera, palatam e derevjannym pokojach, i čto v nich čego imeetsja* [Inventario della casa di Aleksandr Kikin nella quale fu la kunstkammer, delle stanze e degli ambienti lignei, e di quello che in essi si ha], in *MILAN*, vol. I, N.° 578, pp. 378-381.

## 7. Rapporto della Cancelleria dell'Accademia delle scienze al Senato, 1746

Nello scorso anno 1724 il sovrano del beato ed eternamente degno ricordo Pietro il Grande ordinò di fare dietro alla *kunstkamera* e all'accademia (che prima si chiamavano stanze della carica Praskov'ja Fedorovna) delle costruzioni in pietra. In tal modo, perché negli appartamenti inferiori verso il prato ci siano le botteghe e il passaggio [portico] con le volte per l'omogeneità con i Collegi, e con il *Gostinnyj Dvor*, e verso l'Accademia e la *kunstkamera* fare la cantina, e negli appartamenti superiori le stanze, per la vita dei professori come si vede dal disegno sotto il N.º 1.

Quando questa intenzione circa la costruzione della bottega fu collocato e notato, che la costruzione posteriore è stata stabilita assai vicino alla *kunstkamera*, quello scorso disegno è stato corretto, e la costruzione più posteriore è stata portata più in là e inoltre la facciata più discretamente è stata fatta.

Si veda il disegno sotto il N.º 2.

Ma poiché la costruzione posteriore mostrata negli scorsi due disegni, sia per la vita dei professori accademici ed altri inservienti accademici, sia pure per le stanze degli artigiani e altro, non fu abbastanza, e inoltre essa con la *kunstkamera* e l'accademia non ebbe simmetria verticale, allora fu composto il progetto, per cui lungo quel lato, il quale è verso i collegi, costruire ancora delle altre stanze ugualmente tali come l'Accademia, e in questo modo la costruzione più posteriore fare più lunga.

Si veda il disegno sotto il N.º 3.

In quello stesso tempo fu dato un altro progetto a causa della riduzione delle spese: costruire solamente case in legno, a qualche distanza l'una dall'altra, come nel disegno sotto il N.º 4.

Ma l'istituita commissione sulle costruzioni nessuno di questi due progetti approvò, e particolarmente il N.º 3 perché essa costruzione presso i collegi toglierebbe il prospetto [*prospekt*], ed il N.º 4 per quella stessa causa, e soprattutto per la paura dell'incendio, la quale attraverso quello non si rimpicciolirebbe, inoltre questo posto presso i collegi, il quale dev'essere libero, da molte costruzioni invano non occupare. Di fronte a questo essa commissione ragionò che su ogni lato a rinforzo costruire le stanze in quella stessa maniera, come la *kunstkamera* e l'osservatorio la trasportare, e la costruzione posteriore così sistemare, che essa presso i collegi la prospettiva non tolga. Ma poiché le due alte torri stanti assai vicino di distanza farebbero una non molto bella vista, essa commissione giudicò meglio, che entrambi i superiori appartamenti lignei della torre demolire e al posto di essi sopra il primo ed il secondo osservatorio fare la cupola.

Si veda il N.º 5"

A proposito dell'osservatorio in particolare

Secondo il primo progetto della costruzione della Biblioteca e della *Kunstkamera* si dovette la torre essere alta da terra sino alla superficie più alta 13 *sežen* come dal disegno al N.º 6 si vede.

Quando essa torre, la quale fu condotta già di 4 *sažen* al di sopra di questo passaggio [287v] sul quale il professor Delisle intende attualmente costruire i gabinetti, per la cattiva fundamenta e la debolezza delle pareti, le quali di spessore furono solamente di 4 mattoni oppure di 3 *fut* e mezzo, cominciò a sedersi [«сидиться»], allora fu necessario essa per un po' di altezza nuovamente demolire, e al posto di questo tutt'attorno un altro soffittino [потолще] a partire dalla stessa

fondamenta costruire, per la qual cosa in seguito risultarono anche irregolari il passaggio e i gabinetti vicino al teatro anatomico e al grande globo. Si veda il N.° 7 e 8.

Dopo l'arrivo qua del signor professor Delisle, il quale ebbe disegnato per l'istituzione dell'osservatorio, fu ordinato all'architetto di costruire esso osservatorio secondo le indicazioni del signor Delisle, il quale richiese per il di esso esempio la torre delle palazzo del Lussemburgo [Луксембургских палат], nel quale stato a Parigi l'osservazione fece, e particolarmente a proposito dei due appartamenti in pietra con cupola costruire. Vedi N.° 9.

Ma al tempo della nascente quella costruzione egli aboli alcuni dei propri pensieri, e ordinò di fare ancora gli appartamenti lignei con tale stessa cupola, e per [288r] il passaggio più sopra una scala lignea, la quale tutta esterna l'aspetto della torre rovinò. Più avanti alcuni anni dopo di questo ordinò di fare verso nord i gabinetti lignei, e nell'osservatorio inferiore, nel quale prima fu assai caldo [комелек], scorrere [речь] una nuova invenzione, e come essa necessaria attività non fece posto alla caldaia costruire una semplice stufa in mattoni.

Quando in tal modo tutto secondo il lavoro e la richiesta del signor Delisle fu corretto, ed egli già dopo molti anni le proprie osservazioni astronomiche nelle descritte diverse parti della torre compì, allora diede egli nell'anno 1738 di febbraio il giorno 23 la relazione alla Cancelleria dell'Accademia delle scienze per levare i pilastri [colonne] della galleria, di superficie di marmo mandare, e ancora alcuni gabinetti lignei con la facciata costruire. Nell'anno 1739 di settembre il giorno 16 diede egli la seconda relazione con tale sola diversità che essi gabinetti fare in pietra secondo il disegno N.° 10.

Secondo la quale la sua relazione dalla Cancelleria dell'Accademia delle Scienze nell'anno 1741 di marzo il giorno 12 alla Cancelleria delle Costruzioni è stato mandato [288v] un promemoria e è stato richiesto, che agli architetti sia chiesto di guardare la torre e «освидетьствовать», se può la fondamenta tale peso portare, e se non si guastasse per questo l'aspetto esterno di questa costruzione, in tal modo la citata Cancelleria delle costruzioni, di marzo il giorno 19 di quello stesso anno mandò i signori architetti Trezzini, Zemcov, e Schumacher, i quali tutto guardato e visto diedero alla Commissione delle Costruzioni l'allegato sotto la lettera A. rapporto [репорт], al quale nessuna risoluzione seguì, e per ciò a proposito di quello l'Accademia non sa; ma parzialmente per questo che attraverso quello il pericolo d'incendio sarebbe non completamente pessimo, e potrebbe essere anche per questo che la Commissione delle Costruzioni è stata dell'intenzione di spostare in un altro posto l'osservatorio di inutile spesa non può usare. E così perché la Kunstkamera sia priva di pericolo da altri eventi di fuoco, allora un miglior modo non c'è come il progetto della Commissione delle Costruzioni, il quale senza dubbi è il migliore di tutti nell'azione accaduta. Tra questo al signor signor professor Delisle non facilmente mostrare i modi di come sino a quel [289r] tempo senza un'alta torre i lavori astronomici possono continuare. Poiché a lui per questo è necessaria in seguito solamente una casa, la quale abbia un orizzonte libero, e tale casa qui si può facilmente trovare oppure per una piccola somma si può costruire.

Se la Spedizione Strumentale e Meccanica spostare nell'artiglieria, dove essa con grande utilità può stare, oppure nella casa del fu Conte Golovin, quella Cancelleria e tutti sino ad essa appartiene al posto di quella Spedizione nelle stanze Accademiche si può spostare, e in questo modo i lavori senza ostacolo possono proseguire, e inoltre d'ora in avanti nessun pericolo d'incendio già non ci sarà.

Che cosa attualmente nelle Stanze Accademiche è necessario correggere e riparare si deve, a proposito di questo si allega un apposito bollettino, con una tale supplica, affinché dall'ordine del Senato Governativo della Cancelleria delle Costruzioni sia ordinato esso [chi?] non è eccellente e come al più presto correggere.

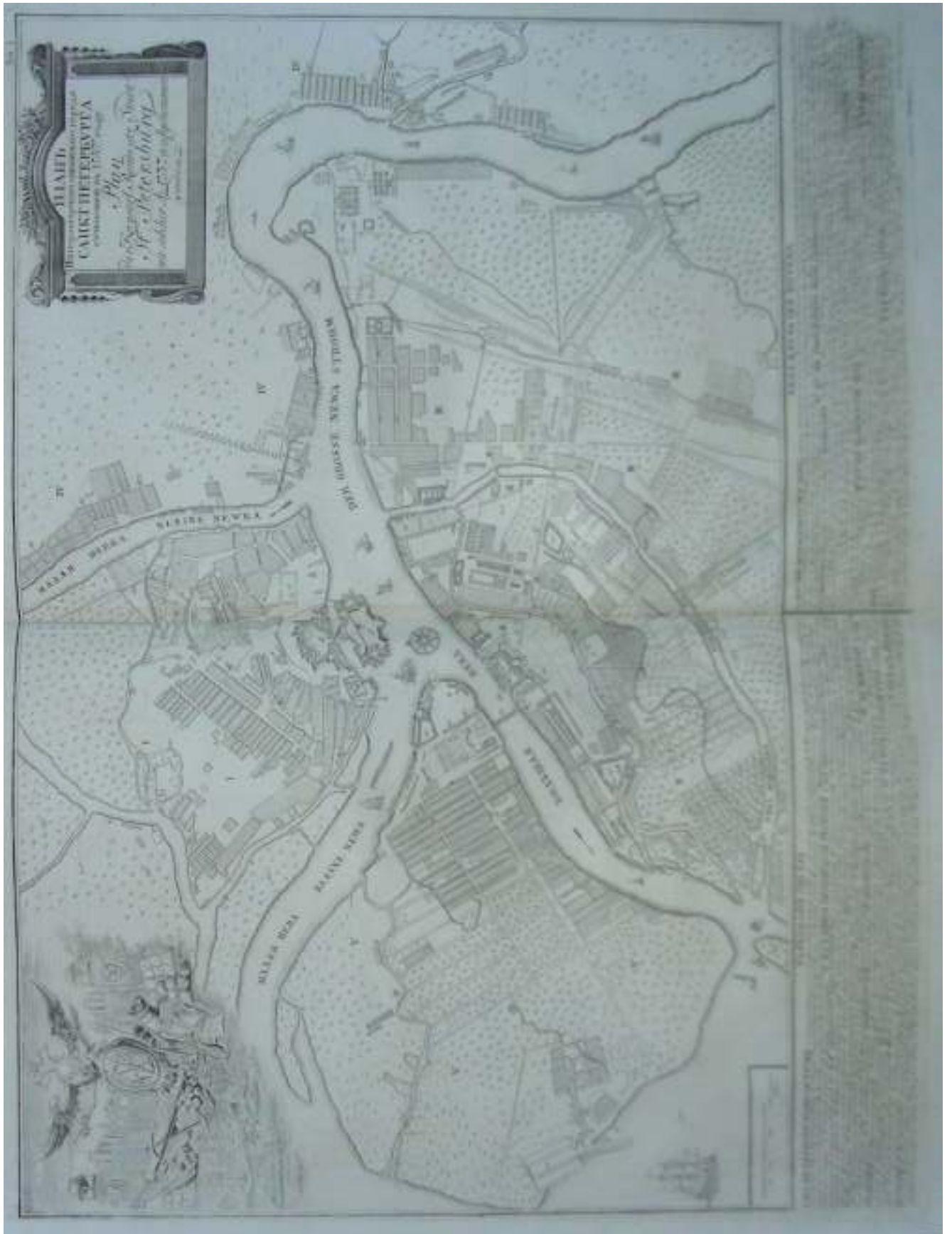
Di Aprile del giorno 19  
nell'anno 1746<sup>33</sup>

<sup>33</sup> PFA RAN, f. 3, op. 1, ed. chr. 78, ll. 287-289.

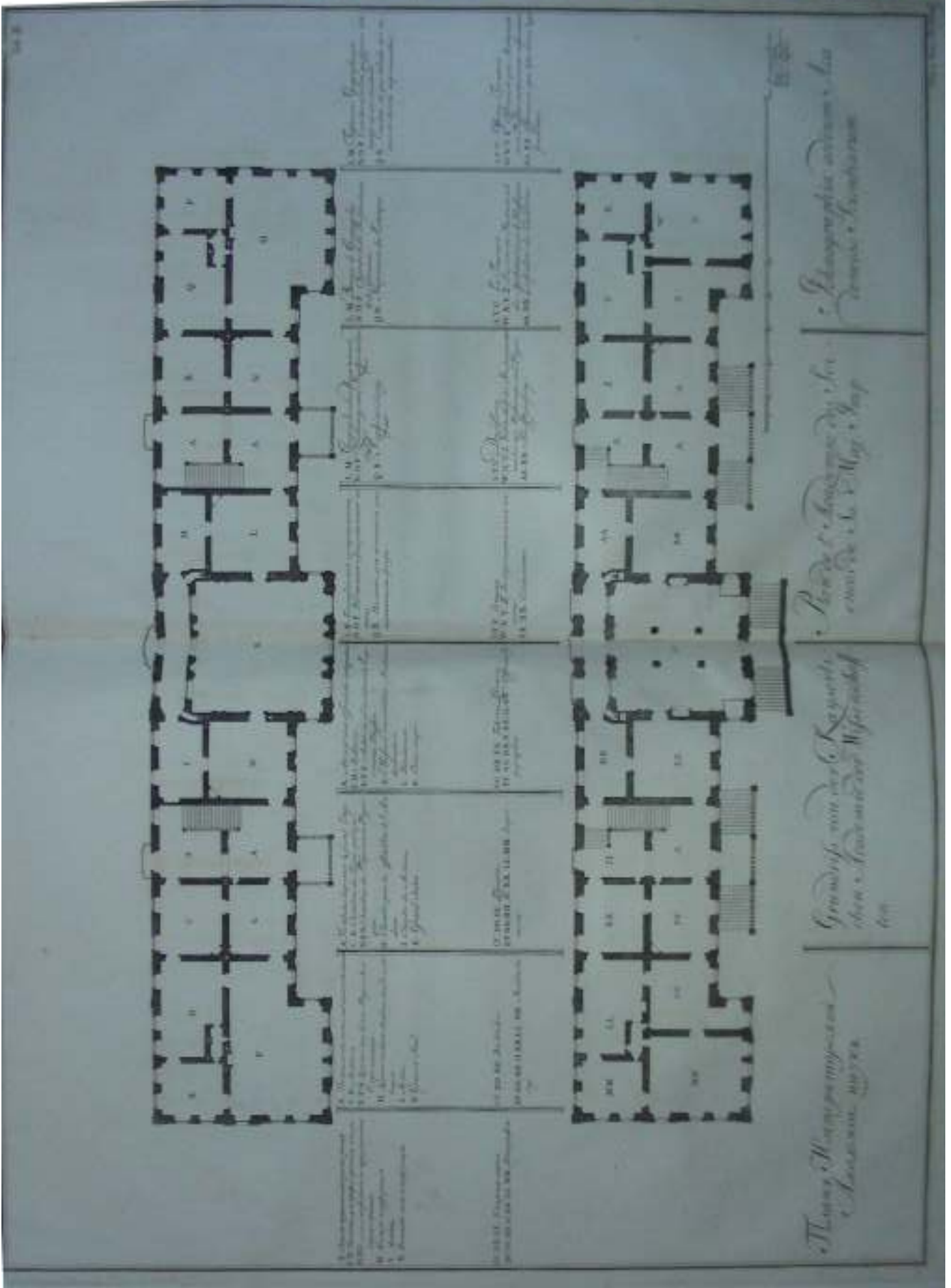


**8. Palaty Sankt-Peterburgskoj Imperatorskoj Alademii nauk, biblioteki i kunstkamery, 1741**

Si riportano nelle pagine a seguire le dodici tavole del catalogo *in folio* della Kunstkamera, pubblicato col titolo seguente titolo completo nel 1741: *Palaty Sankt-Peterburgskoj Imperatorskoj Alademii nauk, biblioteki i kunstkamery* [Le stanze dell'Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kunstkammer] = *Gebaude der kaiserlichen Academie der Wissenschaften rebst der Bibliothec und Kunst-Kammer in St. Petersburg, nach ihrem Grundriss, Ausfriss und Derchschnitt vorgestellt*, Tipografia dell'Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1741.

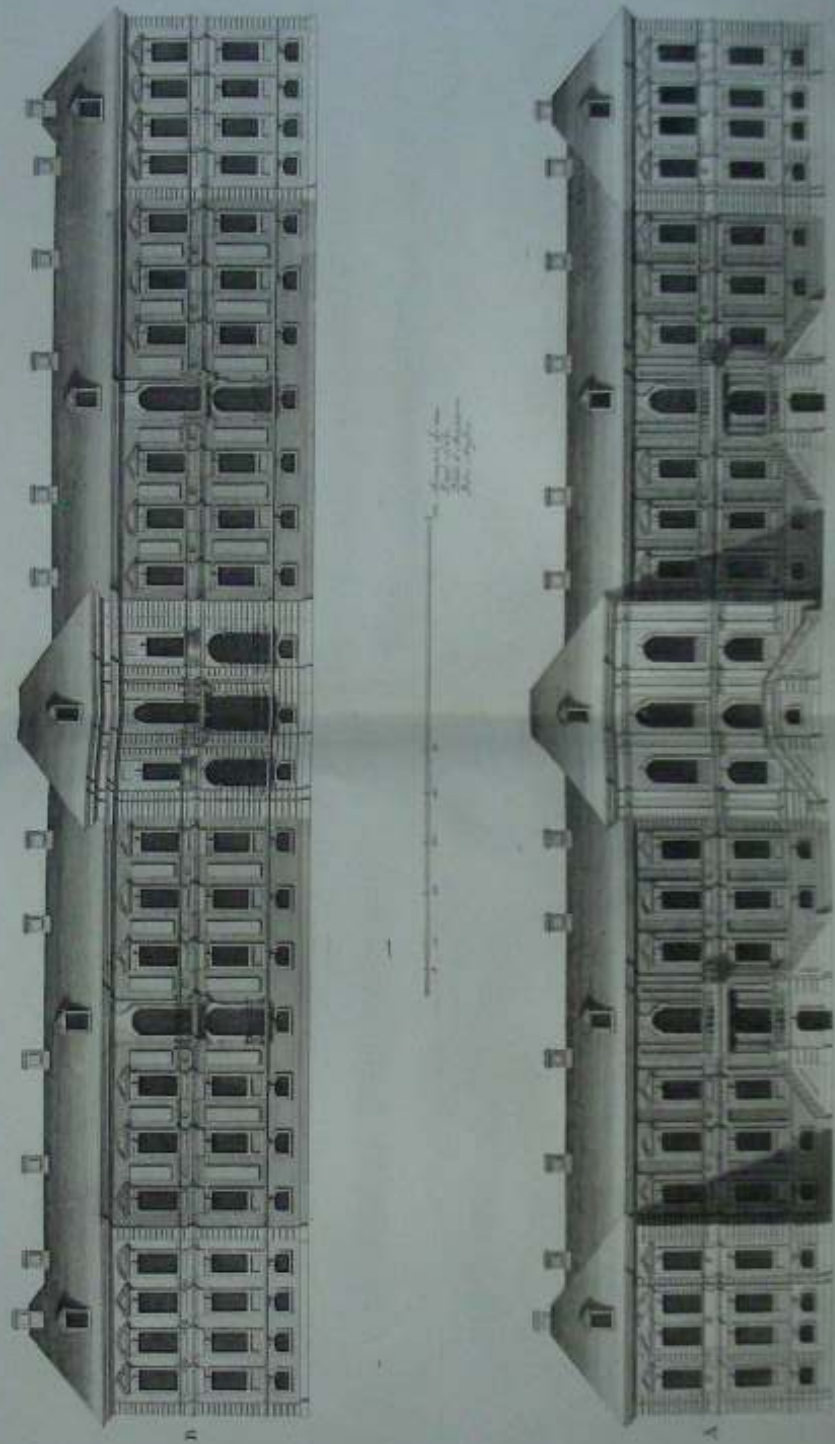


Tav. I: Pianta dell'imperial città di San Pietroburgo composta nell'anno 1737



Tav. II: Pianta dell'Accademia delle scienze.





*A. Accademia delle scienze  
nel palazzo di  
S. Giovanni in Laterano*

*A. Aufsicht von der Akademie der  
Wissenschaften gegen Morgen*

*A. Elevation de la Facade de l'Acad.  
des sciences vers l'orient*

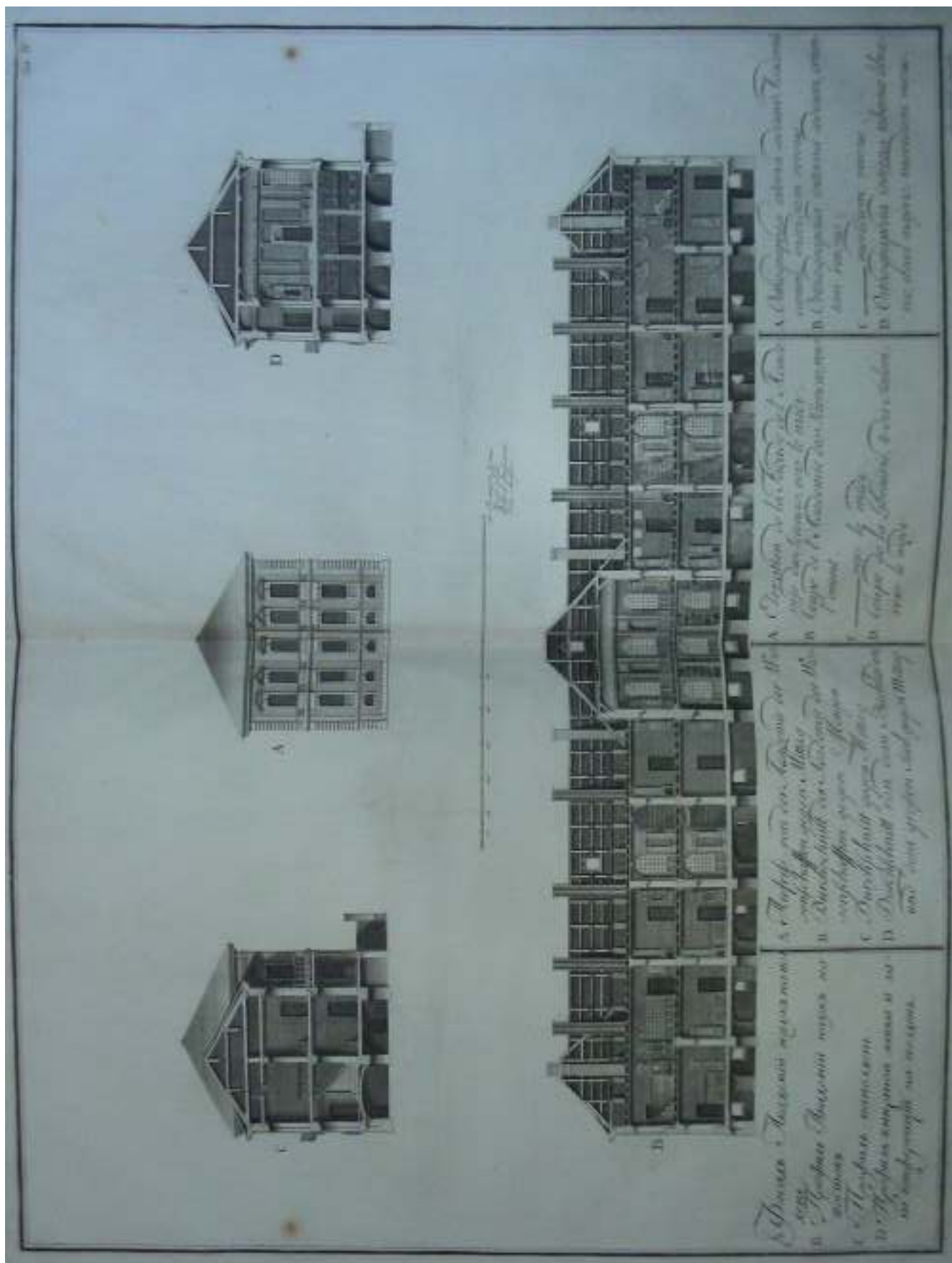
*A. Geographisches akademisches  
Gedächtnis-Verzeichnis  
in Chronographischer Ordnung  
aus dem Jahre 1711*

*B. Accademia delle scienze  
nel palazzo di  
S. Giovanni in Laterano*

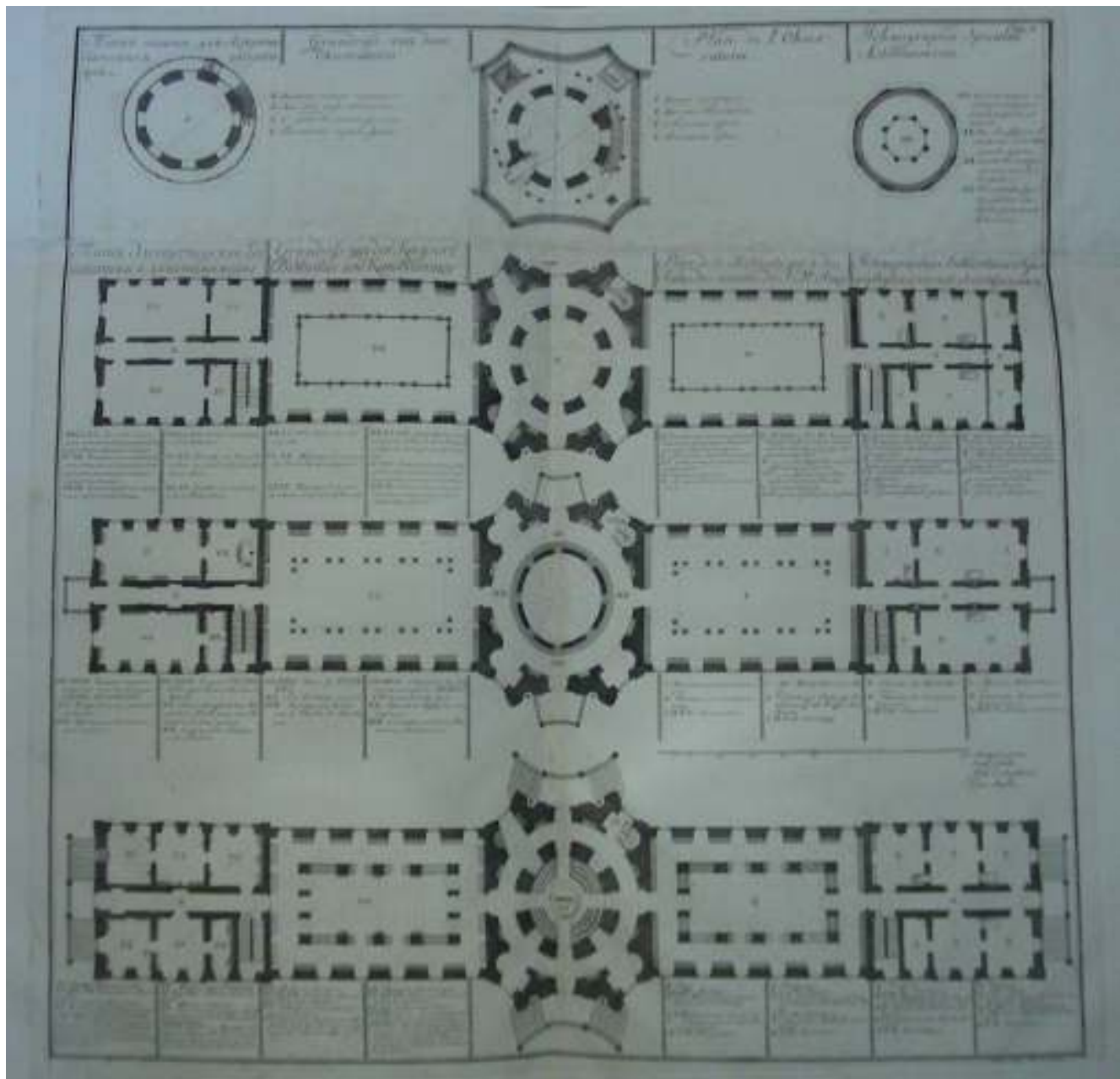
*B. Aufsicht von der Akademie der  
Wissenschaften gegen Abend*

*B. Elevation de la Facade de l'Acad.  
des sciences vers l'occident*

Tav. III: A. Prospetto verso Oriente dell'Accademia delle scienze; B. Prospetto verso Occidente dell'Accademia delle scienze.

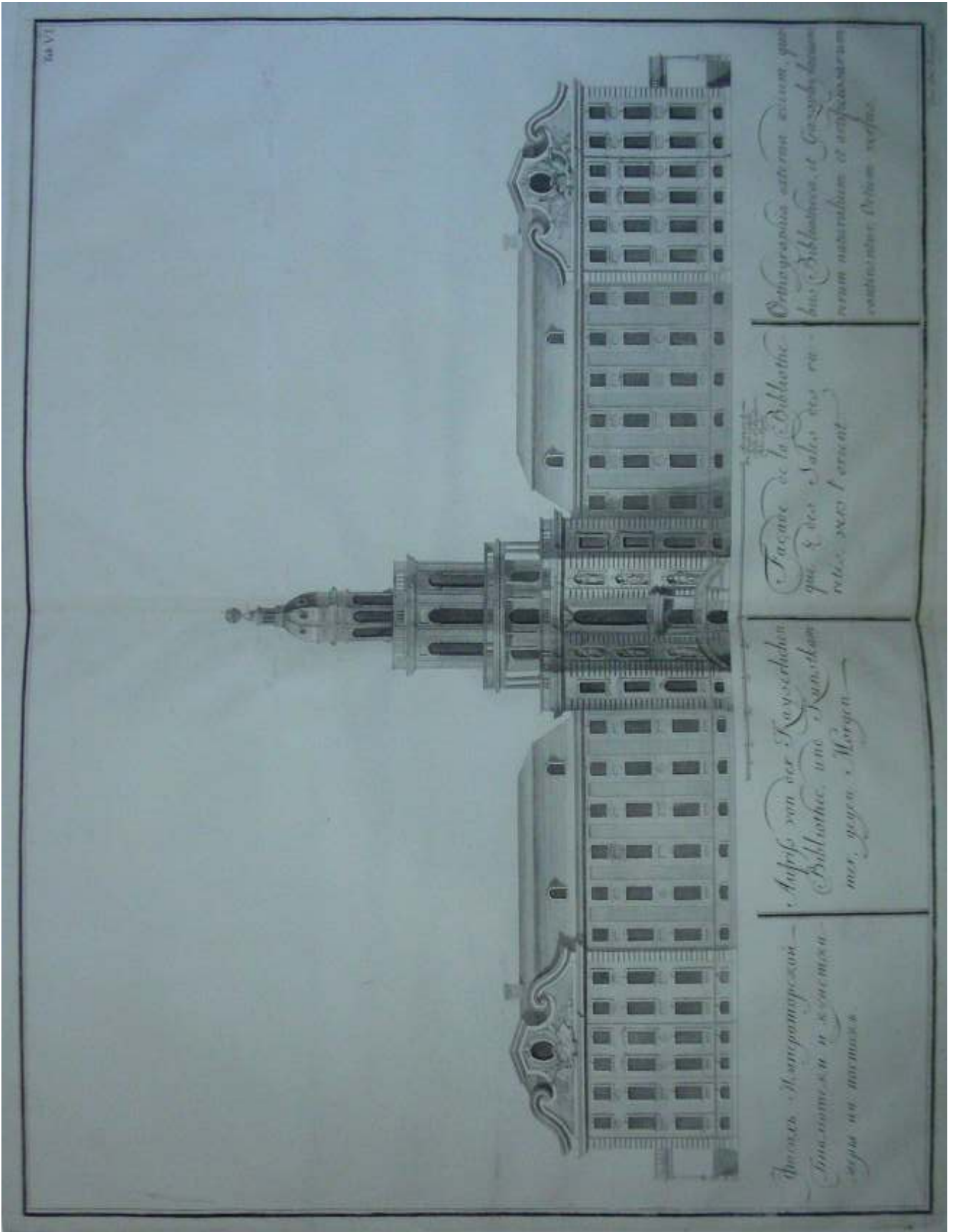


Tav. IV: A. Prospetto della facciata dell'Accademia delle scienze verso Mezzogiorno; B. Sezione dell'Accademia delle scienze verso Oriente; C. Sezione verso Mezzogiorno; D. Sezione della libreria e del salone verso Mezzogiorno.

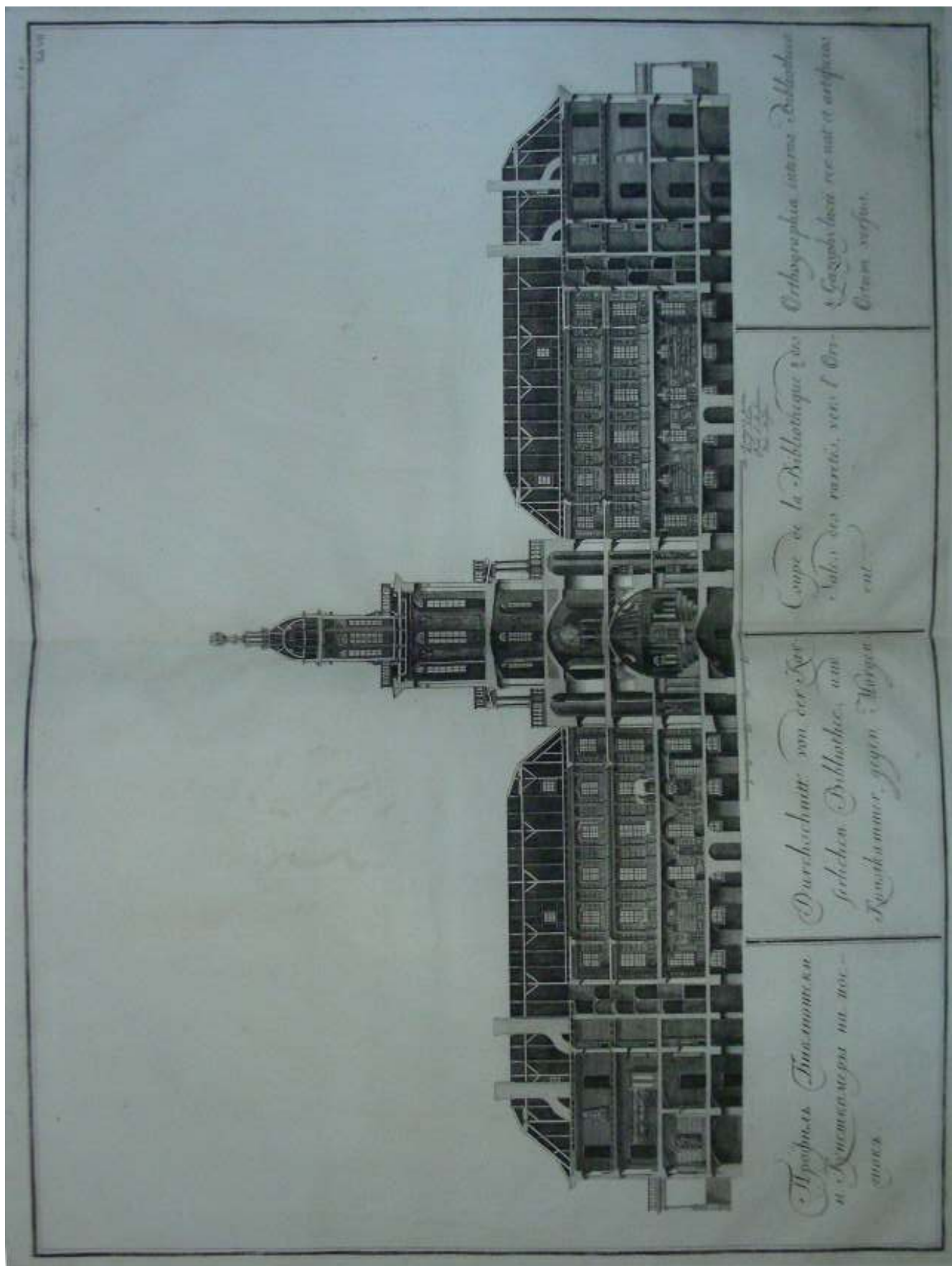


Tav. V: Pianta della Biblioteca e della Sala delle rarità e dell'Osservatorio.





Tav. VI: Prospetto della Biblioteca e della Sala delle rarità verso Oriente.



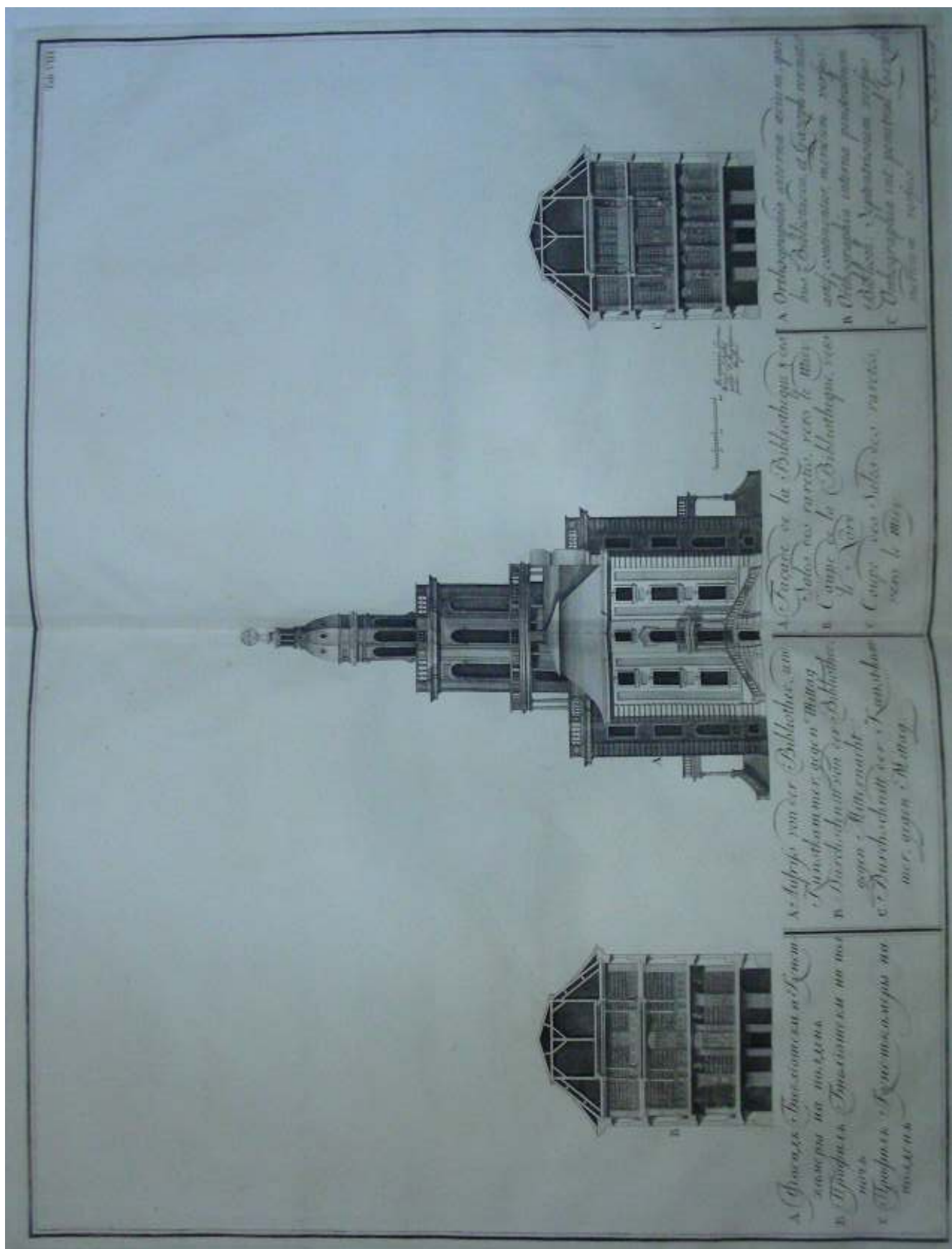
Orthographica interna Bibliothecae  
 & Catalogi loci res nat et artificiosae  
 Civitatis verisus.

Coupe de la Bibliothèque & des  
 Salles des raretés, vers l'Or-  
 rient

Durchschnitt von der Ober-  
 solchen Bibliothek, nach  
 Richtung gegen Morgen

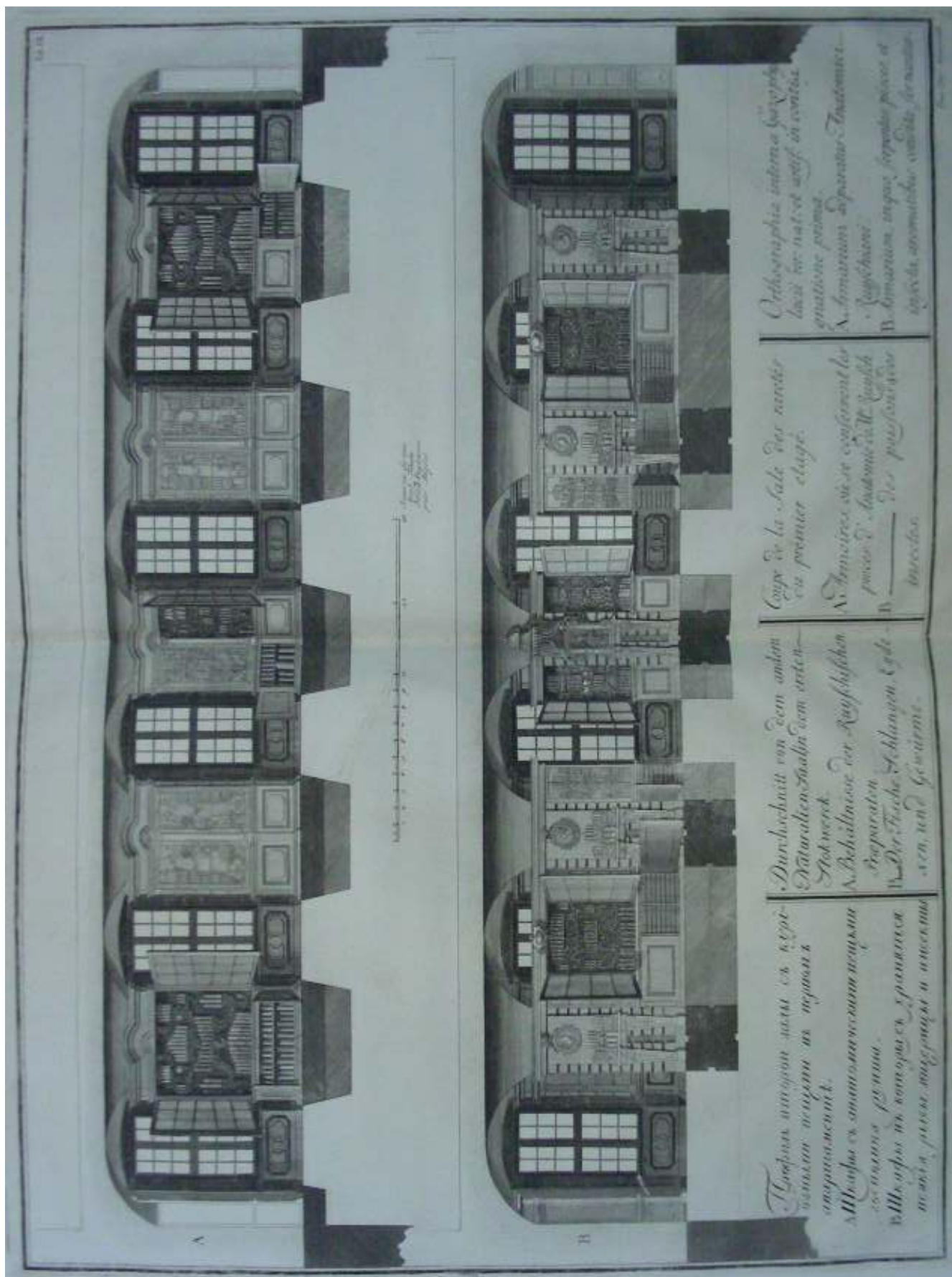
Продольный Разрезъ  
 и Кладовыхъ въ нѣ-  
 югъ

Tav. VII: Sezione della Biblioteca e della Sala delle rarità verso Oriente.

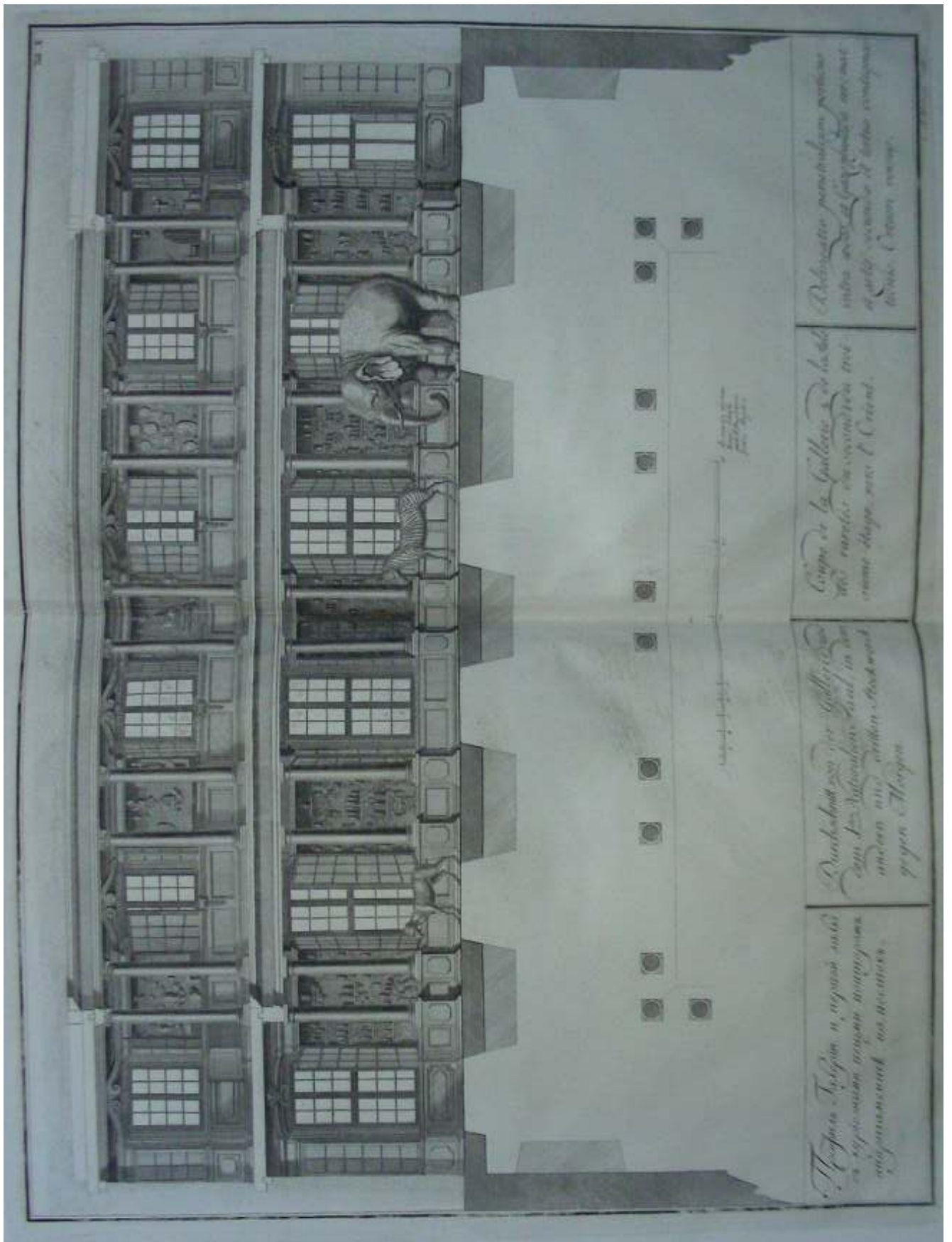


Tav. VIII: A. Facciata della Biblioteca e della Sala delle rarità verso Mezzogiorno; B. Sezione della Biblioteca verso Nord; C. Sezione della Sala delle rarità verso Mezzogiorno.



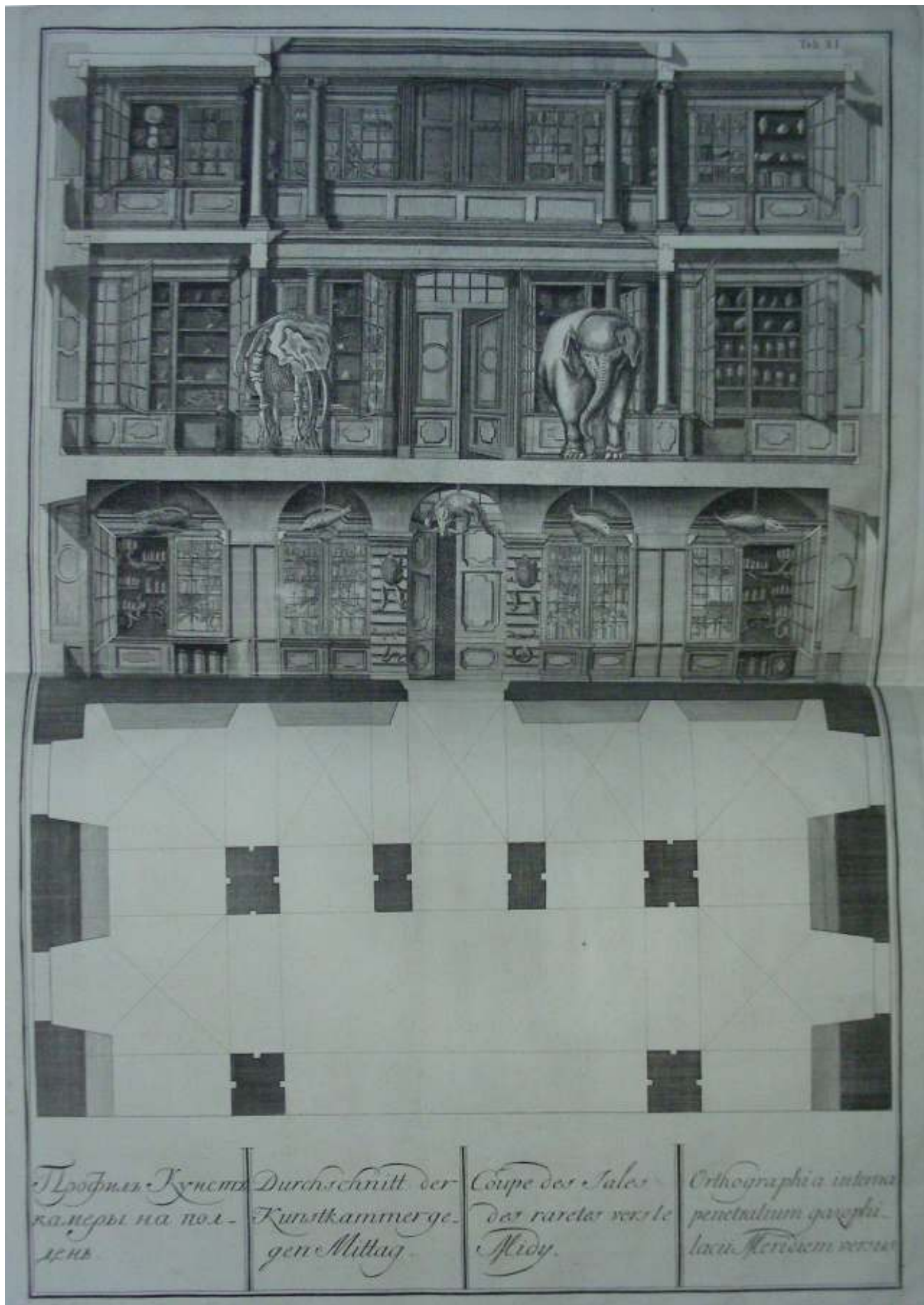


Tav. IX: Sezione della Sala delle rarità del primo piano: A. Armadi dove si conservano i reperti anatomici di M. Ruysch; B. Armadi dove si trovano i reperti dei pesci e degli insetti.



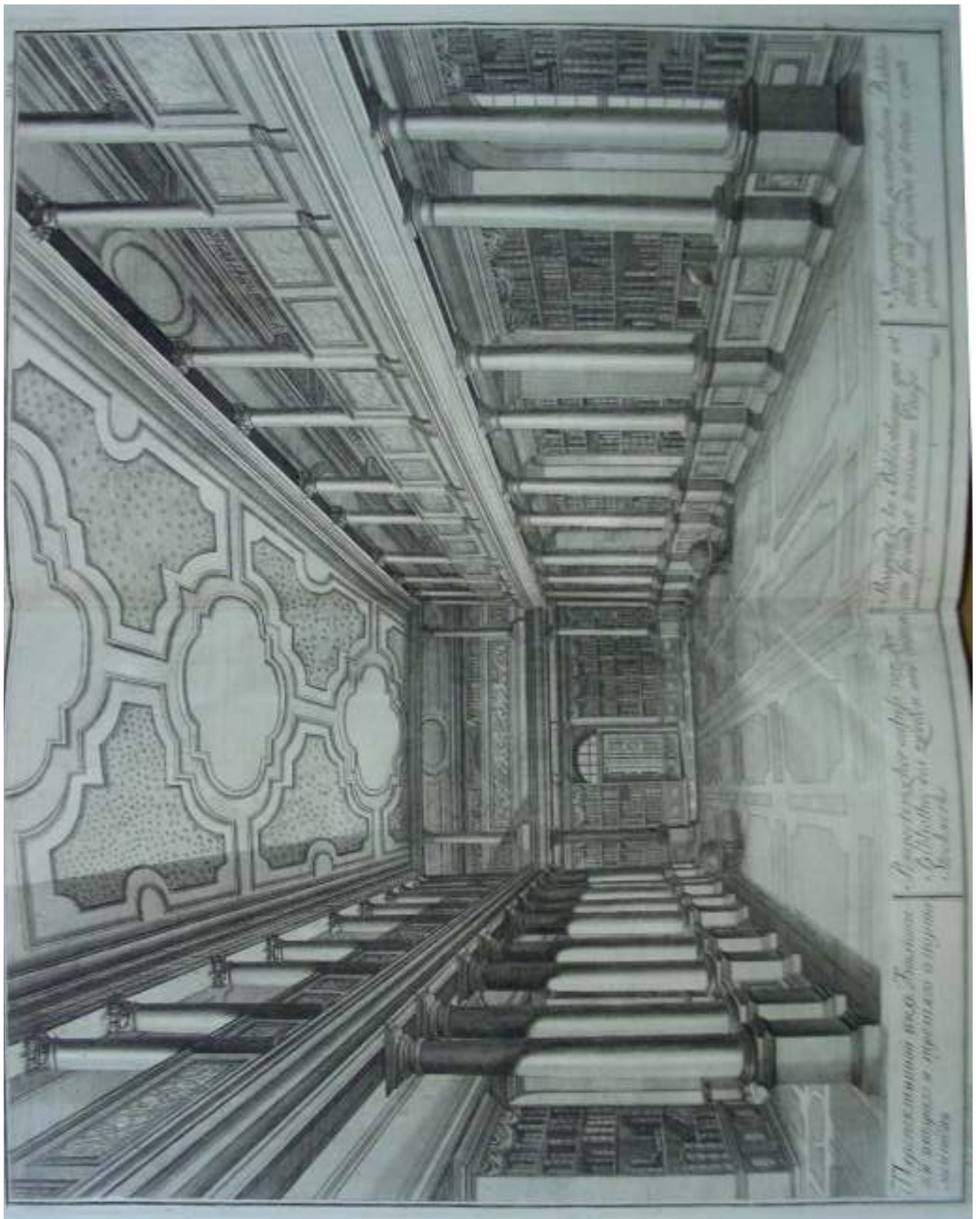
Tav. X: Sezione della Galleria e della Sala delle rarità del secondo piano verso Oriente.





Tav. XI: Sezione della Sala di rarità verso Mezzogiorno.





Tav. XII: Prospettiva della Biblioteca che sta al secondo e terzo piano.

## Abbraviazioni

- BPI:** *Biblioteka Petra I: ukazatel'-spravočnik* [La biblioteca di Pietro I: indice-manuale], a cura di E.I. Bobrov, D.S. Lichačev, BAN, Leningrado 1978.
- ESPb:** *Tri veka Sankt-Peterburga. Enciklopedija v trech tomach* [Tre secoli di San Pietroburgo. Enciclopedia in tre tomi], vol. I: *Os'mnadcatoe stoletie* [Il Diciottesimo secolo], libri 2, San Pietroburgo 2001.
- KGIOP:** Archivio del Komitet po gosudarstvennomu kontrolju, ispol'zovaniju i ochrane pamjatnikov istorii i kul'tury [Comitato per il controllo nazionale, l'utilizzo e la salvaguardia dei monumenti della storia e della cultura], San Pietroburgo.
- MIAM:** *Materialy dlja istorii Imperatorskoj Akademii nauk* [Materiali per la storia dell'Imperiale Accademia delle scienze], a cura di M.I. Suchomlinov, voll. 10, San Pietroburgo 1885-1900.
- MIP:** *Musei imperialis Petropolitani*, voll. 2, *Types Academiae scientiarum Petropolitanae*, vol. I, parte I: *Qua continentur res naturales ex regno animali*, San Pietroburgo 1742; vol. I, parte II: *Qua continentur res naturales ex regno vegetabili*, San Pietroburgo 1745; vol. II, parte I: *Qua continentur res artificiales*, San Pietroburgo 1741; vol. II, parte II: *Qua continentur res naturales ex regno minerali*, San Pietroburgo 1745.
- NIM RACH:** Naučno-issledovatel'skij Muzej RACH [Museo della ricerca scientifica della RACH], San Pietroburgo.
- LZKP:** A.G. Lipman, *Zdanie Kunstkamery. Pasport* [L'edificio della Kunstkamera. Passaporto], 1938. Dattiloscritto conservato nell'archivio del KGIOP, p3/n-306.
- PIB:** *Pis'ma i bumagi imperatora Petra Velikogo* [Lettere e carte dell'imperatore Pietro il Grande], vol. I: 1689-1701, San Pietroburgo 1887; vol. II: 1702-1703, San Pietroburgo 1889; vol. III: 1704-1705, San Pietroburgo 1893; vol. IV: 1706, San Pietroburgo 1900; vol. V: 1707, gen.-giu., San Pietroburgo 1907; vol. VI: 1706, lug.-dic., San Pietroburgo 1708; vol. VII: 1708, gen.-giu., parte I, Pietrogrado 1718, parte II, Leningrado 1746; vol. VIII: 1708, lug.-dic., parte I, Leningrado 1748, parte II, Leningrado 1751; vol. IX: 1709, parte I, Leningrado 1950, parte II, Leningrado 1952; vol. X: 1710, Leningrado 1956; vol. XI: 1711, parte I: gen.-giu., Leningrado 1962, parte II: lug.-dic., Leningrado 1964; vol. XII: 1712, parte I, Leningrado 1975, parte II, Leningrado 1977; vol. XIII: 1713, parte I: gen.-giu., San Pietroburgo 1992.
- PFA RAN:** Peterburgskij filial archiva RAN [Filiale di Pietroburgo dell'archivio della RAN], San Pietroburgo.
- PSZ:** *Polnoe sobranie zakonov Rossijsoj Imperii s 1649 goda* [Raccolta completa delle leggi dell'Impero Russo dall'anno 1649], voll. IV-VII, San Pietroburgo 1830.
- PVL:** *Petrovskoe vremja v licach. Kratkoe soderžanie dokladov naučnoj konferencii* [Il periodo petrino nelle persone. Breve contenuto dei saggi della conferenza scientifica], a cura di G.V. Vilinbachov, N.P. Lavrova, V.V. Meščerjakov, I.V. Saverkina, L.M. Vichrova, N.V. Kaljazina, M.B. Piotrovskij, Ermitage, San Pietroburgo 1998, 1999, 2000, 2002, 2003, 2004, 2005.
- RACH:** Rossijskaja Akademija Chudožestv [Accademia delle Arti Russa], San Pietroburgo.
- RAN:** Rossijskaja Akademija Nauk [Accademia delle Scienze Russa].

**RGADA:** Rossijskij Gosudarstvennij Archiv Dvernych Aktov [Archivio Statale Russo degli Atti Antichi], Mosca.

**RGIA:** Rossijskij Gosudarstvennij Istoričeskij Archiv [Archivio Storico Statale Russo], San Pietroburgo.

**SPbII RAN:** Archiv Sankt-Peterburgskogo Instituta Istorii RAN [Archivio dell'Istituto di Storia di San Pietroburgo della RAN], San Pietroburgo.



## Bibliografia

- Ageeva 1991:** O.G. Ageeva, *Obščestvennaja i kul'turnaja žizn' Peterburga pervoj četverti XVIII veka* [Vita pubblica e culturale di Pietroburgo nel primo quarto del XVIII secolo], Akademija Nauk SSSR, Mosca 1991.
- Ageeva 1996:** O.G. Ageeva, *Petrovskij Peterburg glazami zapadnoevropejskich diplomatov. Osobennosti vosprijatija arhitekturnoj sredy goroda*, in "Peterburgskie čtenija", 1996, pp. 41-43.
- Ageeva 1999a:** O.G. Ageeva, "Veličajšij i slavenskij bolee vseh gradov v svete" – grad Svjatogo Petra: Peterburg v ruskom obščestvennom siznanii načalo XVIII veka [Grande e celebre più di tutte le città del mondo" – la città di San Pietro: la Pietroburgo nella coscienza collettiva dell'inizio del secolo XVIII], BLIC, San Pietroburgo 1999.
- Ageeva 1999b:** O.G. Ageeva, *Iz istorii zastrojki Vasil'evskogo ostrova v pervoj četverti XVIII veka* [Per una storia della costruzione dell'isola Vasil'evskij nel primo quarto del secolo XVIII], in "Peterburgskie čtenija", 98-99, pp. 27-31.
- Ageeva 2007:** O.G. Ageeva, *Preobrazovanie russkogo dvora ot Petra I do Ekateriny II* [Il cambiamento della corte russa da Pietro I a Caterina II], Rossijskaja Akademija Nauk, Mosca 2007.
- Alekseeva 1968:** *Russkoe iskusstvo XVIII veka. Materialy i issledovanija* [L'arte russa del XVIII secolo. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Iskusstvo, Mosca 1968.
- Alekseeva 1973:** *Russkoe iskusstvo pervoj četverti XVIII veka. Materialy i issledovanija* [L'arte russa del primo quarto del secolo XVIII. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Nauka, Mosca 1973.
- Alekseeva 1974:** *Russkoe iskusstvo pervoj četverti XVIII veka. Materialy i issledovanija* [L'arte russa del primo quarto del secolo XVIII. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Nauka, Mosca 1974.
- Alekseeva 1977:** *Russkoe iskusstvo barokko. Materialy i issledovanija* [L'arte russa del barocco. Materiali e ricerche], a cura di T.V. Alekseeva, Nauka, Mosca 1977.
- Alekseeva 1984:** *Ot Srednevekov'ja k Novomu vremeni. Materialy i issledovanija po ruskomu iskusstvu XVIII – pervoj poloviny XIX veka* [Dal Medioevo al Tempo Nuovo. Materiali e ricerche per l'arte russa dal secolo XVIII alla prima metà del XIX], a cura di T.V. Alekseeva, Nauka, Mosca 1984.
- Alekseeva 1991:** T.V. Alekseeva, *Gravjura petrovskogo vremeni: katalog vystavki* [L'incisione russa del periodo petrino: catalogo della mostra], Iskusstvo, Leningrado 1991.
- Alekseeva M.A. 1968:** M.A. Alekseeva, *Graviroval'naja palata Akademii nauk* [La camera dell'incisione dell'Accademia delle scienze], in Alekseeva 1968, pp. 72-95.

- Alekseeva M.A. 1973:** M.A. Alekseeva, *Brat'ja Ivan i Aleksej zubov i gravjura Petrovskogo vremeni* [I fratelli Ivan e Aleksej Zubov e l'incisione del periodo petrino] in Pavlenko 1973, pp. 337-361.
- Alekseeva M.A. 2003:** M.A. Alekseeva, *Michajlo Machaev: master vidogo risunka XVIII veka* [Michajlo Machaev: maestro del disegno vedutista del secolo XVIII], Izdatel'stvo Žurnal Neva, San Pietroburgo 2003.
- Alekseeva/Vinogradov/Pjatnickij 1985:** *Graviroval'naja palata Akademii nauk XVIII veka: Sbornik dokumentov* [La Stanza dell'incisione dell'Accademia delle scienze del secolo XVIII. Raccolta di documenti], a cura di M.A. Alekseeva, Ju.A. Vinogradov, Ju.A. Pjatnickij, Nauka, Leningrado 1985
- Alferov 2003:** *Akademičeskaja nauka v Sankt-Peterburge v XVIII-XX vekach. Istoričeskie očerki* [La scienza accademica a San Pietroburgo nei secoli XVIII-XX. Saggi storici], a cura di Ž.I. Alferov, Nauka, San Pietroburgo 2003.
- Algarotti 1760:** F. Algarotti, *Saggio di lettere sopra la Russia*, presso Gio. Briasson, Parisi 1760 (ed. consultata F. Algarotti, *Viaggi di Russia*, a cura di W. Spaggiari, Garzanti, Milano 2006).
- Ananic 1993:** *Petr Velikij: vospominanija, dnevikovye zapisi, anedokty* [Pietro il Grande: memorie, scritti diaristici, aneddoti], a cura di B.V. Ananic, Puškinskij Fond, San Pietroburgo 1993.
- Anderson 1977:** M.S. Anderson, *Peter the Great. Imperial revolutionary?*, in *The courts on Europe. Politics, Patronage and Royalty. 1400-1800*, ed. by A. G. Dickens, Themes & Hudson, London 1977, pp. 263-281.
- Anderson 1978:** M.S. Anderson, *Peter the Great*, Themes & Hudson, London 1978.
- Andreev 1947a:** *Petr Velikij: sbornik statej* [Pietro il Grande: raccolta di articoli], a cura di A.I. Andreev, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1947.
- Andreev 1947b:** A.I. Andreev, *Osnovanie Akademii nauk v Peterburge* [La fondazione dell'Accademia delle scienze a Pietroburgo], in Andreev 1947a, p. 284-333.
- Andreev 1947c:** A.I. Andreev, *Petro Velikij v Anglii v 1698 godu* [Pietro il Grande in Inghilterra nel 1698], in Andreev 1947a, p. 63.
- Androsov 1981:** S.O. Androsov, *Skul'ptura Letnego sada (problemy i gipotesy)* [La scultura del giardino d'Estate (problemi e ipotesi)], in Sapunov/Uchanova 1981, pp. 44-58.
- Androsov 1992:** S.O. Androsov, *O skul'pturnych kollekcijach A.D. Menšikova i F.M. Apraksina* [A proposito delle collezioni di scultura di A.D. Menšikov e F.M. Apraksin], in Kaljazina 1992.
- Androsov 1996:** S.O. Androsov, *Petr Velikij v Venecii* [Pietro il Grande a Venezia], in Di Salvo/Hughes 1996, pp. 19-27.
- Androsov 1999:** S. Androsov, *Pietro il Grande collezionista di arte veneta*, Canal, Venezia 1999.
- Androsov 2000:** S.O. Androsov, *Dva pamjatnika ital'janskoj skul'ptury iz Grota v Letnem sadu* [Due monumenti della scultura italiana dalla Grotta del giardino d'Estate], in Kaljazina 2000, pp. 7-13.
- Androsov 2003a:** S.O. Androsov, *Russkie zakazčiki i ital'janskije chudožniki* [Committenti russi e artisti italiani], Bulanin, San Pietroburgo 2003.
- Androsov 2003b:** S.O. Androsov, *Petr Velikij kak kolekcioner izobrazitel'nogo iskusstva* [Pietro il Grande come collezionista d'arte visuale] in San Pietroburgo 2003b, p. 216.
- Androsov 2004:** S. Androsov, *Petr Velikij i skul'ptura Italii = Pietro il Grande e la scultura italiana*, ARS, San Pietroburgo 2004.
- Androsov 2008:** S. Androsov, *Anche con un viaggio segreto lo zar Pietro prende la Serenissima come modello*, in "Venezialtrove. Almanacco della presenza veneziana nel mondo", N.º 7, 2008, pp. 11-19.
- Anemone 2001:** T. Anemone, *Les monstres de Pierre le Grand: la culture de la Kunstkamera à Saint-Peterbourg au XVIIIe siècle*, in Karp-Wolff 2001, p. 37-56.
- Anisimov 1989:** E.V. Anisimov, *Vremja Petrovskich reform* [Il tempo delle riforme petrine], Lenizdat, Leningrado 1989.

- Anisimov 1997:** E.V. Anisimov, *Gosudarstvennye preobrazovanija i samodržavie Petra Velikogo v pervoj četverti XVIII veka [Il cambiamento statale e l'autocrazia di Pietro il Grande nel primo quarto del secolo XVIII]*, Bulanin, San Pietroburgo 1997.
- Anisimov 2003:** E.V. Anisimov, *Junyj grad: Peterburg vremen Petra Velikogo [La giovane città: La Pietroburgo dei tempi di Pietro il Grande]*, Bulanin, San Pietroburgo 2003.
- Arnold 2006:** K. Arnold, *Cabinets for the curious: looking back at the early english museum*, Ashgate, Aldershot 2006.
- Artem'eva/Prochvatilova 1997:** *Zodčie Sankt-Peterburga. XVIII vek. Architektory barokko, Rannyj klassicizm, Strogij klassicizm [I costruttori di San Pietroburgo. Il secolo XVIII. Gli architetti del barocco, il primo classicismo, il classicismo severo]*, a cura di Ju.V. Artem'eva, S.A. Procvatilova, Lenizdat, San Pietroburgo 1997.
- Bacmeister 1776:** Bacmeister I.G., *Essai sur la bibliothèque et le Cabinet de curiosité et d'histoire naturelle de l'Académie des sciences de Sanct-Petersbourg*, San Pietroburgo 1776. (Trad. russa: I.G. Bakmejster, *Opis o Biblioteke i Kabinete redkostej i istorii natural'noj Sankt-Peterburgskoj Imperatorskoj Akademii nauk*, San Pietroburgo 1779).
- Bagrow 1949:** L. Bagrow, *The Gottorp Globe in Russia*, in "Imago Mundi", Vol. 6, 1949 (1949), pp. 95-96.
- Baklanova 1947:** N.A. Baklanova, *Velikoe posol'stvo za granicej v 1697-1698 gg. (Ego žizn' i byt po prichodo-raschodnym knigam posol'stva) [La grande ambasceria oltre confine negli anni 1697-1698. (La sua vita e quotidianità secondo i libri delle entrate e delle uscite dell'ambascieria)]*, in Andreev 1947, p. 3 e sgg.
- Ballou 1991:** H. Ballou, *The Paris of Henry IV. Architecture and urbanism*, MIT Press, Cambridge (Mass.) – Londra 1991.
- Bartenev-Batažkova 1977:** I.A. Bartenev, V.N. Batažkova, *Russkij inter'er XVIII-XIX vekov [Gli interni russi dei secoli XVIII-XIX]*, Strojizdat, Leningrado 1977.
- Basso Peressut 1997:** *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, a cura di L. Basso Peressut, CLUEB, Bologna 1997.
- Baur/Platzmeyer 2003:** D. Baur, P. Platzmeyer, *Physicalische Apparate und mechanische Spielereien – Peters I. Besuche in Dresden, in der kurfürstlichen Kunstkammer und in den Werkstätten*, in Dortmund/Gotha 2003, pp. 105-115.
- Bayer 1728:** G.S. Bayer, *Auszug der älteren Staats-Geschichte, zum Gebrauch Ihro Kayserl. Majestät Petri des II [...]*, Tipografia dell'Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1728.
- Bazarova 1996:** T.A. Bazarova, *Sankt-Peterburg na švedskom plane načala XVIII [San Pietroburgo in un piano svedese dell'inizio secolo XVIII]*, "Peterburgskaja čtenija", pp. 46-47.
- Bazarova 2003:** T.A. Bazarova, *Plany petrovskogo Peterburga. Istočnikovovedčeskoe issledovanie [I piani della Pietroburgo]*, Nauka, San Pietroburgo 2003.
- Beljaev 1800:** O.P. Beljaev, *Kabinet Petra Velikogo [Il gabinetto di Pietro il Grande]*, Tipografia Imperiale, San Pietroburgo 1800.
- Benz 1947:** E. Benz, *Leibniz und Peter der Grosse. Der Beitrag Leibnizens zur russischen Kultur-, Religions- und Wirtschaftspolitik seiner Zeit*, in *Leibniz: zu seinem 300. Geburtstag, 1649-1946*, Vol. II, Walter de Gruyter, Berlino 1947.
- Bergholtz 1859-62:** F.V. Berchgol'c [Bergholtz], *Dnevnik kammer-junkera Berchgol'ca, vedennyj im v Rossii v carstvovanie Petra Velikogo, s 1721-go po 1725-j god [Diario del kammer-junker Bergholtz tenuto da questi in Russia nel regno di Pietro il Grande, dal 1721 al 1725]*, tradotto dal tedesco da I. Ammon, 3 voll., Mosca 1859-62. Vol. I (parte I). Anno 1721, Mosca 1859; vol. II (parte II). Anno 1722, Mosca 1860; vol. III (parte III e IV). Anno 1723, Anno 1724 e 1725, Mosca 1862.
- Bergholtz 2000:** F.V. Berchgol'c [Bergholtz], *Dnevnik kammer-junkera Berchgolca, vedennyj im v Rossii v carstvovanie Petra Velikogo, s 1721 do 1725 god [Diario del kammer-junker Bergholtz tenuto da questi in Russia nel regno di Pietro il Grande, dal 1721 al 1725]*, in *Neistovyyj reformator [L'instancabile riformatore]*, a cura di L.L. Liberman, V. Naumov, Mosca 2000.



- Berlino 2004:** *Theater der Natur und Kunst: Wunderkammern des Wissens* [Teatro della natura e dell'arte: wunderkammer del sapere], a cura di H. Bredekamp, Catalogo della mostra, Berlino, 10 dicembre 2000 – 4 marzo 2001, Henschel, Berlin 2000.
- Bespjatyčh 1991:** Ju.N. Bespjatyčh, *Peterburg Petra I v inostrannykh opisanijach* [La Pietroburgo di Pietro I nelle descrizioni straniere], Nauka, San Pietroburgo 1991.
- Bespjatyčh 1997:** Ju.N. Bespjatyčh, *Peterburg Anny Ioannovny v inostrannykh opisanijach* [La Pietroburgo di Anna Ioannovna nelle descrizioni straniere], BLIC, San Pietroburgo 1997.
- Bespjatyčh 1998:** Ju.N. Bespjatyčh, *Inostrannye istočniki po istorii Rossii pervoj četverty XVIII veka* [Le fonti straniere per la storia della Russia del primo quarto del secolo XVIII], San Pietroburgo 1998.
- Bespjatyčh/Gineva 2003:** *Peterburg v epochu Petra I: dokumenty v fondach kollekcijach naučno-istočnikogo archiva Sankt-Peterburgskogo instituta istorii* [Pietroburgo all'epoca di Pietro I: i documenti dei fondi delle collezioni dell'archivio scientifico dell'istituto di storia di San Pietroburgo], San Pietroburgo 2003.
- Bessonnet-Favre 1998:** K. Bessonnet-Favr [C. Bessonnet-Favre], *Leibnic i germanskaja kolonizacija Rossii*, in Kopaneva/Koreneva 1998, pp. 41-56 (ed. orig. in "Mercure de France", 16 aprile 1918).
- Biro 1994:** A. Biro, *Costruire alle foci della Neva per Pietro il Grande*, in Lugano 1994, pp. 131-146.
- Bogdanov 1779:** A.I. Bogdanov, *Istoričeskoe, geografičeskoe i topografičeskoe opisanie Sankt-Peterburga ot načala zavedenija ego, s 1703 goda po 1751 god [...] so mnogami izobraženijami pervykh zdanij, a nyne dopolnennnoe i izdannoe V. Rubanom* [Descrizione storica, geografica e topografica di San Pietroburgo dall'inizio della sua istituzione, dal 1703 fino al 1751 [...] con molte rappresentazioni dei primi edifici, e attualmente completato e editato da V. Ruban], San Pietroburgo 1779.
- Bogdanov 1988:** I.A. Bogdanov, *Gostinnyj dvor* [Il Gostinnyj dvor], Leningrado 1988.
- Bogoslovskij 1925:** M.M. Bogoslovskij, *Russkoe obščestvo i nauka pri Petre Velikom* [La società russa e la scienza sotto Pietro il Grande], Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Leningrado 1925.
- Bologna 1996:** *Architetti italiani a San Pietroburgo = Ital'janskije arhitektory v Sankt-Peterburge*, a cura di G. Cuppini, Catalogo della mostra, Grafis, Bologna 1996.
- Bolt/Dückerhoff/Externbrink 2003:** D. Bolt, M. Dückerhoff, H. Externbrink, *Biographien*, in Dortmund/Gotha 2003, vol. II, pp. 298-310.
- Bondarenko 2007:** *Sankt-Peterburg i arhitektura Rossii* [San Pietroburgo e l'architettura della Russia], a cura di I.A. Bondarenko, Mosca 2007.
- Bònoli 2009:** F. Bònoli, *La nascita dei moderni osservatori*, in Firenze 2009, pp. 276-287.
- Borisova 1968:** E.A. Borisova, *S.I. Čevakinskij i arhitekturnoe obrazovanie pervoj poloviny XVIII veka* [S.I. Čevakinskij e l'immagine architettonica della prima metà del secolo XVIII], in Alekseeva 1968, pp. 96-109.
- Borisova 1973:** E.A. Borisova, *O rannykh proektach zdanij Akademii nauk* [A proposito dei progetti iniziali degli edifici dell'Accademia delle scienze], in Alekseeva T.V. 1973, pp. 56-65.
- Borisova 1974:** E.A. Borisova, "Arhitekturnye učeniki" petrovskogo vremeni i ich obučenje v komandach zodči-inostrancev v Peterburge ["Gli studenti di architettura" del tempo petrino e il loro apprendistato nelle squadre degli architetti stranieri a Pietroburgo], in Alekseeva T.V. 1974, pp. 68-80.
- Boss 1972:** Boss V., *Newton and Russia: the early influence, 1698-1796*, Harvard University Press, Cambridge MA 1972.
- Božerjanov 1901:** I.N. Božerjanov, *K dvuchstoletiju stolicy. Sankt-Peterburg v petrovo vremja, 1703-1903* [Per i due secoli della capitale. San Pietroburgo nel tempo di Pietro, 1703-1903], Jubilejnoe izdanie, San Pietroburgo 1901.
- Božerjanov 1901-1903:** I.N. Božerjanov, *Nevskij prospekt. 1703-1903: kul'turno-istoričeskij očerk žisni S.-Peterburga za dva veka – XVIII i XIX* [Il prospetto Nevskij. 1703-1903: saggio storico-

- culturale della vita di San Pietroburgo durante due secoli – XVIII e XIX], 2 voll., San Pietroburgo 1901-1903.
- Božerjanov 1903:** I.N. Božerjanov, *Peterburg v Petrovo vremja* [Pietroburgo nel tempo di Pietro], San Pietroburgo 1903.
- Bredenkamp 1996:** H. Bredenkamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1996 (ed. orig. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlino 1993).
- Bredenkamp 2000:** H. Bredenkamp, *Leibniz' theater der Natur und Kunst*, in *Theater der Natur und Kunst: Wunderkammern des Wissens*, a cura di Horst Bredenkamp, Henschel, Berlin 2000.
- Bredenkamp 2003:** H. Bredenkamp, *Leibniz' Idee eines "Theaters der Natur und Kunst" für Russland*, in Dortmund-Gotha 2003, pp. 116-123.
- Bredenkamp 2004:** H. Bredenkamp, *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Akademie, Berlin 2004.
- Bredenkamp 2005:** H. Bredenkamp, *Kunstammer, play-palace, shadow theater: three thought loci by Gottfried Wilhelm Leibniz*, in *Collection, laboratory, theater. Scenes of knowledge in the 17th Century*, a cura di H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardig, Fe Gruyter, Berlino-New York 2005, pp. 266-282.
- Bronštejn 1954:** S.S. Bronštejn, *Peterburgskaja arhitektura 20-30-ch godov XVIII veka* [L'architettura piomboburghese degli anni 20 e 30 del secolo XVIII], in Grabar' 1954a.
- Bruce 1782:** P.H. Bruce, *Memoirs of Peter Henry Bruce, Esq. a military officer, in the service of Prussia, Russia, and Great Britain. Containing, An account of his travels in Germany, Russia, Tartary, Turkey, the west Indies, & c. as also Several very interesting private anecdotes of the Czar, Peter I of Russia*, T. Payne & Son, London 1782.
- Brumfield 1993:** W.C. Brumfield, *A history of russian architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Bruxelles 2005:** *Du Tsar à l'Empereur: Moscou – Saint-Pétersbourg*, a cura di B. de Montclos, Catalogo della Mostra, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 11 ottobre 2005 – 22 gennaio 2006, Europalia-Mercator-ROSIZO, Bruxelles 2005.
- Buccolini 2002:** C. Buccolini, *L'observatoire di Parigi dal 1671 al 1700*, in *Storia della scienza*, vol. V: *La rivoluzione scientifica*, a cura di D. Garber, E. Giusti, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 216-218.
- Bülfinger 1729:** G.B. Bülfinger, *Einrichtung der Studien Ihro Kayserl. Majest. Petri [...]*, Tipografia dell'Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1729.
- Bunin 1957:** M.S. Bunin, *Strelka Vasil'evskogo ostrova: istorija formirovanija arhitekturnogo ansambl'ja* [La Strelka dell'isola Vasil'evskij: storia della formazione del complesso architettonico], Akademija nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1957.
- Buškovič 2003:** P. Bushkovitch, *Pietro il Grande. Lotta per il potere (1671-1725)*, Salerno Editrice, Roma 2003 (ed. orig. *Peter the Great: the struggle for power 1671-1725*, Cambridge University Press, Cambridge 2001).
- Byčkov 1873:** *Bumagi imperatora Petra I, izdannye akademikom A. Byčkovym* [Carte dell'imperatore Pietro I edite dall'accademico A. Byčkov], a cura di A. Byčkov, San Pietroburgo 1873.
- Caraffa 2005:** C. Caraffa, *Fonti su Gaetano Chiaveri e sulla chiesa cattolica di Dresda ed uno scritto polemico del 1741*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", N.º 36, 2005, pp. 213-344.
- Caraffa 2006:** C. Caraffa, *Gaetano Chiaveri (1689-1770): architetto romano della Hofkirche di Dresda*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2006.
- Casciato/Iannello/Vitale 1986:** *Enciclopedia in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, a cura di M. Casciato, M.G. Iannello, M. Vitale, Marsilio, Venezia 1986.

- Cassirer 1955:** E. Cassirer, *Leibniz*, in E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, vol. II, *Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza da Bacone a Kant*, Einaudi, Torino 1955, p. 153-219.
- Chabin 2004:** M.-A. Chabin, *L'astronome français Joseph-Nicolas Delisle à la cour de Russie dans la première moitié du XVIIIe siècle*, in *L'influence française en Russie au XVIIIe siècle*, a cura di J.-P. Pousson, A. Mézin, Y. Perret-Gentil, Presses de l'université de Paris – Sorbone, Paris 2004, pp. 504-519.
- Chiaveri 1744:** G. Chiaveri, *Ornamenti diversi di porte e finestre in prospettiva con piante e modini e profili in num: di 120. Divisi in quattro tomi, 4 voll.*, Dati alla stampa da Lorenzo Zucchi regio intagliatore in rame con privilegio di S.M., Dresda 1744.
- Commentarii:** *Commentarii Academiae scientiarum imperialis Petropolitanae*, Typis Academiae, Petropolis 1728-1733
- Cook 1770:** J. Cook, *Voyages and travels through the Russian Empire, Tartary and part of the Kingdom of Persia*, voll. 2, Oriental research partners, Newtonville (Mass.) s.a. (ed. orig. Edimburgo 1770).
- Coope 1972:** R. Coope, *Salomon de Brosse and the development of the classical style in France architecture from 1565 to 1630*, A. Zwemmer Ltd., Londra 1972.
- Corboz 2003:** Corboz A., *Le projet de Jean-Baptiste Alexandre Le Blond pour Saint-Petersbourg (1716-1717): un cité-parc pour un tzar-soleil*, in A. Corboz, *Deux capitales françaises: Saint Pétersbourg et Washington*, Infolio, Gollion 2003.
- Cracraft 1971:** J. Cracraft, *The church reform of Peter the Great*, Macmillan, London-Basingstoke 1971.
- Cracraft 1988:** J. Cracraft, *The petrine revolution in russian architecture*, Chicago-Londra 1988.
- Cracraft 1991a:** *Peter the Great transforms Russia*, ed. by J. Cracraft, D. C. Heath & Company, Lexington 1991.
- Cracraft 1991b:** J. Cracraft, *The church reform of Peter the Great*, in Cracraft 1991a, p. 159.
- Cracraft 1997:** J. Cracraft, *The petrine revolution in russian imagery*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1997.
- Cracraft 2004:** J. Cracraft, *The petrine revolution in russian culture*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 2004.
- Cross 1988:** A.G. Cross, *The Lords Baltimore in Russia*, in "Journal of European Studies", XVIII (1988), pp. 77-91.
- Cross 1996:** A. Cross, *Petrus Britannicus: the image of Peter the Great in Eighteenth-Century Britain*, in Di Salvo-Hughes 1996.
- Cross 1997:** A. Cross, *By the banks of the Neva. Chapters from lifes and careers of the british in Eighteenth-Century Russia*, Cambridge University Press, New York 1997.
- Cross 1998:** *Russia in the reign of Peter the Great: old and new perspectives*, a cura di A. Cross, Cambridge 1998.
- Čugunova 1996:** L.N. Čugunova, *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo v Imperatorskoj Akademii nauk i chudožestv v XVIII veke (o mebel'erom iskusstve)* [L'arte decorativo-applicata nell'Accademia Imperiale delle scienze e delle arti nel secolo XVIII (a proposito dell'arte del mobiliere)], in "Peterburgskie čtenija", 1996, pp. 86-88.
- Curtis 1974:** Curtis M., *A forgotten empress, Anna Ioanovna and her era 1730-1740*, New York 1974.
- Danilevskij 1954:** V.V. Danilevskij, *Russkaja tehničeskaja literatura pervoj četverty XVIII veka* [La letteratura tecnica russa del primo quarto del secolo XVIII], Mosca-Leningrado 1954.
- Dan-Mikkelsen/Lundbaek 1980:** *Etnografiske genstande i Det Kongelige danske Kunstkammer 1650-1800 = Ethnographic objects in the Royal Danish Kunstkammer 1650-1800*, a cura di B. Dam-Mikkelsen, T. Lundbaek, Nationalmuseet, Copenhagen 1980.



- Dashwood 1959:** [F. Dashwood], *Sir Francis Dashwood's diary of his visit to St. Petersburg in 1733*, a cura di B. Kemp, in "The Slavonic and East European Review", 1959, vol. XXXVIII, N.° 90, pp. 194-222.
- Davenne 2004:** C. Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, L'Harmattan, Paris 2004.
- Débarbat 2006:** S. Débarbat, *Le meridiane di Cassini all'Observatoire de Paris*, in "Giornale di Astronomia", N.° 1, marzo 2006, pp. 54-58.
- de Conihout 1996:** de Conihout I., *Les collections encyclopédiques et leurs catalogues, du milieu du XVIIe siècle au début du XVIIIe siècle*, in Parigi 1996, p. 278.
- de Jong 1997:** E.A. de Jong, "Paradisus Batavus": *Petr Velikij i niderlandskaja sadovo-parkovaja arhitektura* ["Paradisus Batavus": *Pietro il Grande e l'architettura nederlandese di parchi e giardini*], in Kopaneva/Kistemaker/Overbeek 1997, p. 286.
- de la Mottraye 1732:** A. de la Mottraye, *Voyages en anglois et en françois d'A. de La Mottraye, en diuerses prouinces et places de la Prusse ducale et royale, de la Russie, de la Pologne...*, La Haye 1732.
- Delisle 1728a:** J.-N. Delisle, *Discours lû dans l'assemblee publique de l'Academie des Sciences, le 2 mars 1728. Par Mr. De L'Isle, avec la Reponse de Mr. Bernouilli*, De l'Imprimerie de l'Academie des Sciences, San Pietroburgo 1728.
- Delisle 1728b:** J.-N. Delisle, *Tome 2. Contenant l'astronomie et la geographie*, in Herman/Delisle 1728.
- Delisle 1737:** J.-N. Delisle, *Projet de la mesure de la terre en Russie, lû dans l'Assemblée de l'Academie de Sciences de St. Petersburg, le 21. Janvier 1737. Par m. de l'Isle, premier professeur d'astronomie*, De l'imprimerie de l'Academie des Sciences, San Pietroburgo 1737.
- Delisle 1738:** J.-N. Delisle, *Memoires pour servir a l'histoire & au progres de l'astronomie, de la geographie, & de la physique, recueillis de plusieurs dissertations ... par m. De L'Isle ...*, De l'Imprimerie de l'Academie des Sciences, San Pietroburgo 1738.
- de Madariaga 2006:** I. de Madariaga, *Ivan il Terribile*, Einaudi, Torino 2006 (ed. orig. *Ivan the Terrible*, 2005).
- Deschisau 1725:** P. Deschisau, *Mémoire pour servir à l'instruction de l'histoire naturelle des plantes de Russie et à l'établissement d'un jardin botanique à Saint Petersburg*, Paris 1725.
- Deschisau 1727:** P. Deschisau, *Voyage de Moscovie, présenté à Monsieur Herault, Lieutenant Generale de Police de la Ville, Prevosté & Vicomté de Paris*, Paris 1727.
- Deschisau 1728:** P. Deschisau, *Déscription d'un voyage fait à Saint Petersburg*, Paris 1728.
- Di Salvo/Hughes 1996:** *A window on Russia: Papers from the V International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia*, Gargnano, 1994, a cura di M. Di Salvo, L. Hughes, La Fenice Edizioni, Roma 1996.
- Dolbnin 1983:** V.G. Dolbnin, *Grot v Letnem sadu. Istorija isčeznuvšej postrojki* [La Grotta del giardino d'Estate. Storia di una costruzione scomparsa], in "Leningradskaja panorama", N.° 10, 1983, pp. 36-37.
- Dolgovalapteva 2004:** *Trudy i dni Aleksandra Daniloviča Menšikova. Povsednevnye zapisi delam knjazja A.D. Menšikova: 1716-1720, 1726-1727 gody* [I lavori e i giorni di Aleksandr Danilovič Menšikov. Il diario giornaliero del lavoro del principe A.D. Menšikov: 1716-1720, 1726-1727], a cura di S.R. Dolgovalapteva, T.A. Lapteva, Rossijskij Fond Kul'tury, Mosca 2004.
- Dortmund/Gotha 2003:** *Palast des Wissens: die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Größen* [Il palazzo del sapere: la kunst- e wunderkammer dello zar Pietro il Grande], a cura di B. Buberl, Catalogo della mostra, Dortmund e Gotha, 8 gennaio – 21 aprile, 2003, Hirmer, München 2003.
- Drissen 1996:** I. Drissen [J. Drissen], *Car' Petr i ego gollandskie druž'ja* [Lo zar Pietro e i suoi amici olandesi], Obrazovanie – Kul'tura, San Pietroburgo 1996.
- Drissen 1997:** J. Drissen [Drissen], *Perepiska amsterdamskogo aptekarja Al'berta Seby s chraniteljami Peterburgskoj Kunstkamery* [La corrispondenza del farmacista di Amsterdam

- Albert Seba con i conservatori della Kunstkamera di Pietroburgo*], in Kopaneva/Kistemaker/Overbeek 1997, pp. 72-89.
- Driessen 2004:** J.J. Driessen, *La "Kunstkamera" de Pierre le Grand: la politique culturelle d'un Empereur (1697-1725)*, in Martin/Mocond'huy 2004, pp. 155-163.
- Driessen 2006:** J.J. Driessen – van het Reve, *De Kunstkamera van Peter de Grote. De Hollandse inbreng, gereconstrueerd uit brieven van Albert Seba en Johann Daniel Schumacher uit de jaren 1711-1752*, Verloren, Hilversum 2006.
- Driessen 2007:** J. Drissen [Driessen], *Prosveščennye Amsterdamcy i Prosveščennėjšij car'* [Gli amsterdamesi illuminati e il più illuminato zar], in "Pinakoteka = Pinakotéké", N.º 24-25 (2007), Mosca 2007, pp. 86-91.
- Dubjago 1951:** T.B. Dubjago, *Letnij sad [Il giardino d'Estate]*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i architekture, Mosca-Leningrado 1951.
- Dubjago 1953:** T. Dubjago, *Usadby petrovskogo vremeni v okrestonstjach Peterburga [Le tenute del tempo petrino nei dintorni di Pietroburgo]*, in "Architekturnoe nasledstvo", N.º 4, 1953, Mosca-Leningrado 1953, pp. 125-140.
- Egorov 1969:** Yu.A. Egorov, *The architectural planning of St. Petersburg. Its development in the 18th and 19th centuries*, Ohio University Press, Athens 1969.
- Enikeev 1994:** V.I. Enikeev, *Novoe o Ch. Marseliuse [Novità a proposito di C. Marselius]*, in *Pamjatniki istorii i kul'tury Peterburga. Issledovanija i materialy [Monumenti della storia e della cultura di Pietroburgo. Ricerche e materiali]*, a cura di A.V. Pozdnikov, Politechnika, San Pietroburgo 1994.
- Evangulova 1974:** O.S. Evangulova, "Tureckaja serija" živopisca I. Mattarnovi ["La serie turca" del pittore I. Mattarnow], in Alekseeva 1974, pp. 158-167.
- Evangulova 1987:** O.S. Evangulova, *Izobrazitel'noe iskusstvo v Rossii pervoj četverti XVIII veka [L'arte visuale del primo quarto del secolo XVIII in Russia]*, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, Mosca 1987.
- Evsina 1968:** N.A. Evsina, *Proekty učebnych zdanij v Rossii XVIII veka [I progetti di edifici di studio nella Russia del secolo XVIII]*, in Alekseeva 1968a, pp. 110-138.
- Evsina 1975:** N.A. Evsina, *Architekturnaja teorija v Rossii XVIII veka [La teoria architettonica nella Russia del secolo XVIII]*, Nauka, Mosca 1975.
- Falkus 1991:** M.E. Falkus, *The beginnings of industrialization*, in Cracraft 1991a, pp. 115-120.
- Fara 1993:** A. Fara, *La città da guerra nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 1993.
- Fara 1989:** A. Fara, *Il sistema e la città*, Sagep, Genova 1989.
- Fedorova 2003:** V.I. Fedorova, *Avtografy Petra Velikogo [Gli autografi di Pietro il Grande]*, in San Pietroburgo 2003b, p. 72-75.
- Filippov 1964:** *Istorija Biblioteki Akademii nauk SSSR: 1714-1964 [La storia della Biblioteca dell'Accademia delle scienze dell'URSS: 1714-1964]*, a cura di M.S. Filippov, Nauka, Mosca-Leningrado 1964.
- Findlen 1997:** P. Findlen, *Possedere la natura*, in Basso Perressut 1997, p. 25-47.
- Firenze 2009:** *Galileo: immagini dell'universo dall'antichità al telescopio*, a cura di P. Galluzzi, Catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 13 marzo – 30 agosto 2009, Giunti, Firenze 2009.
- Fomenko 2006:** N.K. Fomenko, *Rukopisnyj globus Blau [Il globo manoscritto di Blaue]*, in Turiščeva 2006, pp. 5 e sgg.
- Foucher de Careil 1875:** *Leibniz et les academies, Leibniz et Pierre le Grand*, in G. W. Leibniz, *Ouvres de Leibniz*, a cura di Foucher de Careil, vol. VII, Didot, Parigi 1875.
- Fridriks 1911:** V.B. Fridriks, *200-let Kabineta Ego Imperatorskogo Veličestva: 1704-1904. Istorčeskoe issledovanija [Il duecentesimo anno del Gabinetto di Sua Altezza Imperiale: 1704-1904. Ricerca storica]*, San Pietroburgo 1911.
- Garrard 1973:** *The Eighteenth Century in Russia*, ed. by J. G. Garrard, Clarendon Press, Oxford 1973.

- Gavrilova 1971:** E.I. Gavrilova, *O pervykh proektach Akademii chudožestv v Rossii* [A proposito dei primi progetti di un Accademia delle arti in Russia], in Alekseeva T.V. 1971, pp. 219-228.
- Gavrilova 1973:** E.I. Gavrilova, *Lomonosov i osnovanie Akademii chudožestv* [Lomonosov e la fondazione dell'Accademia delle arti], in Alekseeva T.V. 1973, pp. 66-75.
- Gerschenkron 1970:** A. Gerschenkron, *Russian mercantilism*, in Id., *Europe in the Russian mirror – Four lectures in economic history*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1970, pp. 69-96.
- Gerschenkron 1991:** A. Gerschenkron, *Russian mercantilism: a specific pattern of economic development*, in Cracraft 1991a, pp. 139-157.
- Gnjubkin 2000:** V. Gnjubkin, *Vozvraždenie pervogo rossijskogo muzeja* [La restituzione del primo museo russo], in "Dizajn i stroitel'stvo", N.º 1 (10), 2000, pp. 22-23.
- Golikov 1838:** I.I. Golikov, *Dejanija Pietra Veikogo, mudrago preobrazitelja Rossii, sobrannyja iz dostovernych istočnikov e raspoločennyja po godam, sočinenie I.I. Golikova* [L'operato di Pietro il Grande, sapiente riformatore della Russia, raccolta da fonti attendibili e sistemata secondo l'anno, opera di I.I. Golikov], voll. 15, Mosca 1838 (ed. orig. 1788-89).
- Gorbatenko 2003:** S. Gorbatenko, *Novyj Amsterdam. Sankt-Peterburg i arhitekturnye obrazy Niderlandov = New Amsterdam. St. Petersburg and architectural images of the Netherlands*, Pečatnyj dvor, San Pietroburgo 2003.
- Gordin 2000:** M.D. Gordin, *The importation of being earnest. The early St. Petersburg Academy of Sciences*, in "Isis", vol. 91, no. 1 (mar. 2000), pp. 1-31.
- Grabar' 1926:** I.E. Grabar', *Suchareva Bašnja* [La torre Suchareva], in Grabar' 1969, pp. 333-336 (ed. orig. in "Stroitel'stvo Moskvy", 1926, N.º 2, pp. 3-5).
- Grabar' 1954a:** *Russkaja arhitektura pervoj poloviny XVIII veka. Issledovanija i materialy* [L'architettura russa della prima metà del secolo XVIII. Ricerche e materiali], a cura di I.E. Grabar', Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arhitekture, Mosca 1954.
- Grabar' 1954b:** I.E. Grabar', *Osnovanie i zastrojka Peterburga* [La fondazione e la costruzione di San Pietroburgo], in Grabar' 1954a, c. 93-117.
- Grabar' 1960a:** *Istorija russkogo iskusstva* [Storia dell'arte russa], a cura di I.E. Grabar', voll. 7, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca 1960.
- Grabar' 1960b:** I.E. Grabar', *Moskovskaja arhitektura načala XVIII veka* [L'architettura moscovita dell'inizio del secolo XVIII], in Grabar' 1960a, vol. V: *Russkoe iskusstvo pervoj poloviny XVIII veka* [L'arte russa della prima metà del secolo XVIII], pp. 25-64.
- Grabar' 1960c:** I.E. Grabar', *Osnovanie i načalo zastrojki Peterburga* [La fondazione e l'inizio della costruzione di Pietroburgo], in Grabar' 1960a, vol. V: *Russkoe iskusstvo pervoj poloviny XVIII veka* [L'arte russa della prima metà del secolo XVIII], pp. 65-84.
- Grabar' 1969:** I.E. Grabar', *Arhitektory-inostrancy pri Petre Velikom* [Gli architetti stranieri sotto Pietro il Grande], in Id., *O russkoj arhitekture* [A proposito dell'architettura russa], Mosca 1969 (ed. orig. in "Starye gody", 1911, luglio-settembre, pp. 132-150).
- Graham 1993:** L.R. Graham, *Science in Russia and the Soviet Union*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Guerrier 1871:** V.I. Ger'e [W.I. Guerrier], *Otnošenie Lejbnica k Rossii i Petru Velikomu po neizdannym bumaga v Gannoverskoj Biblioteke* [I rapporti di Leibniz con la Russia e Pietro il Grande secondo le carte inedite nella Biblioteca di Hannover], in *Lejbnic i ego vek* [Leibniz e il suo secolo], San Pietroburgo 1871.
- Guerrier 1873:** *Sbornik pisem i materialov Lejbnica odnosjaščichsja k Rossii i Petru Velikomu*, a cura di V.I. Ger'e [Guerrier], San Pietroburgo 1873. (versione francese: *Recueil de lettres et de mémoires relatifs à la Russie et à Pierre le Grand*, éd. W. Guerrier, Saint-Petersbourg 1873; versione tedesca *Leibniz in seinen Beziehungen zu Russland und Peter dem Grossen*, a cura di W. Guerrier, San Pietroburgo-Lipsia 1873).
- Gusevič/Gusevič 2003:** D.Ju. Gusevič, I.D. Gusevič, *Velikoe Posol'stvo* [La Grande Ambasceria], Feniks, San Pietroburgo 2003.



- Hallström 1963:** B.H. Hallström, *Russian architectural drawings in the National-museum*, Stockholm 1963.
- Hallström 1998:** B. Hallström, *Some eye-witness reports from the city of Peter the Great*, in Stoccolma 1998, pp. 109-120.
- Hegemann 1930:** W. Hegemann, *La Berlino di pietra: storia della più grande città di caserme d'affitto*, Mazzotta, Milano 1975 (ed. orig. *Das steinerne Berlin*, Lugano 1930).
- Heilbron 2001:** J.L. Heilbron, *Il sole nella Chiesa. Le grandi chiese come osservatori astronomici*, Compositori, Bologna 2005 (ed. orig. *The Sun in the Church*, Harvard University Press, 2001).
- Herman/Delisle 1728:** J. Hermann, J.-N. Delisle, *Abrégé des Mathématiques pour l'usage de Sa Majesté Imperiale de toutes les Russies [...]*, voll. 3, Tipografia dell'Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1728.
- Hevelius 1673:** J. Hevelius, *Machina celestis pars prior*, S. Reiniger, Danzica 1673.
- Hibbert 1986:** C. Hibbert, *St Petersburg in the days of Peter the Great*, in Id., *Cities and civilizations*, New York 1986, pp. 152-61.
- Hinterkeuser 2003:** G. Hinterkeuser, *Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Siedler, Berlino 2003.
- Hooper Greenhill 1992:** E. Hooper-Greenhill, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Il Saggiatore, Milano 2005 (ed. orig. *Museums and the shaping of knowledge*, Routledge, Londra-New York 1992).
- Hughes 1996:** L. Hughes, *Between two worlds: tsarevna Natal'ja Alekseevna and the "Emancipation" of petrine women*, in Di Salvo-Hughes 1996, pp. 29-36.
- Hughes 1998:** L. Hughes, *Russia in the age of Peter the Great*, Yale University Press, New Heaven-London 1998.
- Hughes 2001:** *Peter the Great and the West. New perspectives*, Ed. by L. Hughes, Polgrave, New York 2001.
- Hughes 2003:** L. Hughes, *Pietro il Grande*, Einaudi, Torino 2003 (ed. orig. *Peter the Great*, 2002).
- Hunter 1985:** M. Hunter, *The cabinet institutionalized: the Royal Society's "Repository" and its background*, in Impey/MacGregor 1985, pp. 217-229.
- Huygens 1684:** C. Huygens, *Astroscopia compendiaria, libri optici molimini liberata*, Hagae-Comitum 1684
- Huygens 1698:** C. Huygens, *Kosmotheoros, sive De terris caelestibus earumque ornatu conjecturae [...]*, Hagae-Comitum 1698.
- Impey/MacGregor 1985:** *The origins of the museums. The cabinet of curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, a cura di O. Impey, A. MacGregor, House of Status, London 1985.
- Iogansen 1956:** M.V. Iogansen [Iogansen], *Stroitel'stvo i pervonačal'nyj oblik zdanija 12 kollegii – nyne glavnogo zdanija Leningradskogo gosudarstvennogo ordena Lenina universiteta im. A.A. Ždanov* [La costruzione e il primitivo aspetto dell'edificio dei 12 collegi – attualmente il principale edificio dell'Università statale dell'ordine Lenin di Leningrado intitolata a A.A. Ždanov], in "Vestnik Leningradskogo universiteta", N.° 6, 1956.
- Iogansen 1971:** M.V. Iogansen, *Zdanie dvenadcati kollegii i ego rol' v formirovanii ansamblija na Strelke Vasil'evskogo ostrova v Peterburge (XVIII – pervaja treti XIX veka)* [L'edificio dei dodici collegi e il suo ruolo nella formazione dell'insieme sulla Strelka dell'isola Vasil'evskij a Pietroburgo (secolo XVIII – primo terzo del XIX)], Avtoreferat, Leningrado 1971.
- Iogansen 1973:** M.V. Iogansen, *Raboty D. Trezini po planirovke i zastrojke Strelka Vasil'evskogo ostrova* [I lavori di D. Trezzini per la pianificazione e la costruzione della Strelka dell'isola Vasil'evskij], in Alekseeva T.V. 1973, pp. 54-55.
- Iogansen 1974:** M.V. Iogansen, *Michajl Zemcov*, Lenizdat, Leningrado 1974.
- Iogansen 1979:** M.V. Iogansen, *Leningrad*, Iskusstvo, Leningrado 1979.

- Iogansen 1984a:** M.V. Iogansen, *K voprosu ob avtore generalnogo plana Peterburga petrovskogo vremeni* [Sulla questione a proposito dell'autore del piano generale di Pietroburgo del tempo petrino], in Alekseeva T.V. 1984, pp. 50-72.
- Iogansen 1984b:** M.V. Iogansen, *Zdanie "mazankovyč kollegij" na Trojckoj ploščadi Peterburga* [L'edificio dei "collegi a traliccio" sulla piazza della Trinità di Pietroburgo], in Alekseeva T.V. 1984.
- Isnard 1915:** M.A. Isnard, *Joseph-Nicolas Delisle, sa biographie et sa collectione des cartes géographiques à la bibliothèque nationale*, Imprimerie Nationale, Parigi 1915.
- Its 1989a:** R.F. Its, *Kunstkamera*, Nauka, Leningrado 1989.
- Its 1989b:** *Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography*, a cura di R. Its, Nauka, Leningrado 1989.
- Izmajlov 1933:** M. Izmajlov, *Monplezir, Marli i Ermitaž (dvorcej i pavil'onny Petra I)* [Monplaisir, Marly e Ermitage (palazzi e padiglioni di Pietro I)], Pečatnja, Mosca-Leningrado 1933.
- Kahan 1965:** A. Kahan, *Continuity in economic activity and policy during the post-petrine period in Russia*, in "The Journal of Economic History", vol. 25, marzo 1965, pp. 61-85.
- Kahan 1985:** A. Kahan, *The plow, the hammer and the knout: an economic history of Eirhteenth-Century Russia*, University of Chicago Press, Chicago 1985.
- Kagan Ju.O. 1997:** Ju.O. Kagan, *Reznye kamni kabineta Ševal'e i drugich gollandskich kollekcich v Ermitaže* [Pietre intagliate del gabinetto di Chevalier e altre collezioni olandesi nell'Ermitage], in Kopaneva/Kistemaker/Overbeek 1977, pp. 142-182.
- Kagan M. 1995:** M. Kagan, *Pétersbourg, une ville née des lumières*, in Roger 1995, p. 3.
- Kaljazina 1974:** N.V. Kaljazina, *Lepnoj dekor v žilom inter'ere Peterburga pervoj četverti XVIII veka* [Il decoro a stucco nell'interno d'abitazione della Pietroburgo del primo quarto del secolo XVIII], in Alekseeva T.V. 1974, pp. 109-118.
- Kaljazina 1981:** *Architekturnaja grafica Rossii. Pervaja polovina XVIII veka. Sobranie Ermitaža. Naučnyj katalog* [La grafica architettonica della Russia. La prima metà del secolo XVIII. La raccolta dell'Ermitage. Catalogo scientifico], a cura di N.V. Kaljazina, Iskusstvo, Leningrado 1981.
- Kaljazina 1984:** N.V. Kaljazina, *Architektors Leblon v Rossii (1716-1719)* [L'architetto Le Blond in Russia (1716-1719)], in Alekseeva T.V. 1984.
- Kaljazina 1990:** N.V. Kaljazina, *Russkoe iskusstvo: petrovskoj epochi* [L'arte russa: l'epoca petrina], Chudožnik RSFSR, Leningrado 1990.
- Kaljazina 1992:** *Russkaja kul'tura pervoj četverty XVIII veka. Dvorec Menšikova. Sbornik naučnyh trudov* [La cultura russa del primo quarto del secolo XVIII. Il palazzo di Menšikov. Raccolta di atti scientifici], a cura di N.V. Kaljazina, Ermitage, San Pietroburgo 1992.
- Kaljazina 1997:** N.V. Kaljazina, *K istorii zdanija Petrovskoj Kunstkamery* [Sulla storia dell'edificio della Kunstkamera Petrina], in Kopaneva/Kistemaker/Overbeek 1997, pp. 58-71.
- Kaljazina 2000:** *Iz istorii petrovskich kollekcij. Sbornik naučnyh trudov* [Per la storia delle collezioni petrine. Raccolta di atti scientifici], a cura di N.V. Kaljazina, San Pietroburgo 2000.
- Kaljazina/Kaljazin 1997:** N.V. Kaljazina, E.A. Kaljazin, *Žan Leblon* [Jean Le Blond], in Artem'eva/Prochvatilova 1997, pp. 67-111.
- Kalugina 2008:** T.P. Kalugina, *Chudožestvennyj muzej kek fenomen kul'tury* [Il museo d'arte come fenomeno di cultura], Petropolis, San Pietroburgo 2008.
- Kaminskaja 1980:** A.G. Kaminskaja, *Jurij Ivanovič Kologrigov*, in "Problemy razvitija russkogo iskusstva", N.º 12, Leningrado 1980, pp. 12-19.
- Kaminskaja 1981:** A.G. Kaminskaja, *Istorija priobretenija "Venery Tavričeskoj"* [La storia dell'acquisto della "Venere di Tauride"], in "Problemy razvitija russkogo iskusstva", N.º 14, Leningrado 1981, pp. 7-18.
- Kaminskaja 1982a:** A.G. Kaminskaja, *Jurij Ivanovič Kologrigov – dejatel' russkoj chudožestvennoj kul'tury pervoj poloviny XVIII veka* [Jurij Ivanovič Kologrigov – personalità della cultura artistica russa della prima metà del secolo XVIII], Avtoreferat, Leningrado 1982.

- Kaminskaja 1982b:** A.G. Kaminskaja, *Novye materialy o Jurii Kologrogove i učenicah arhitektury v Ryme*, in “Problemy razvitija russkogo iskusstva”, N.º 15, Leningrado 1982.
- Kaminskaja 1984:** A.G. Kaminskaja, *Ju.I. Kologrigov i ego učastie v sozdanii pervyvh kollekcij skul’ptury v Peterburge [Ju.I. Kologrigov e la sua partecipazione nella creazione delle prime collezioni di scultura a Pietroburgo]*, in “Muzej”, N.º 5, 1984, p. 136-151.
- Kaminskaja 1992:** A.G. Kaminskaja, *Priobretenie kartin v Gollandii v 1716 godu [Gli acquisti di quadri in Olanda nell’anno 1716]*, in *Kaljazina 1992*.
- Kaminskaja 2000:** A.G. Kaminskaja, *Chudožniki Georg i Doroteja Gzel’ v Peterburge [Gli artisti Georg e Dorotea Gsell a Pietroburgo]*, in *Kaljazina 2000*, pp. 84-107.
- Kann 1973:** P.Ja. Kann, *Strelka Vasil’evskogo ostrova [La Strelka dell’isola Vasil’evskij]*, Lenizdat, Leningrado 1973.
- Kann 1986:** P.Ja. Kann, *Strelka Vasil’evskogo ostrova [La Strelka dell’isola Vasilevskij]*, in “Leningradskaja panorama”, N.º 10, 1986, p. 34.
- Kaplan-Ingel’ 1946a:** R. Kaplan-Ingel’, *Petrovskaja Kunstkamera k vosstanovleniju zdanija [La Kunstkamera petrina al ripristino dell’edificio]*, in “Arhitektura SSSR: sbornik sojuza sevetskich arhitektorov”, N.º 13, 1946, pp. 36-41.
- Kaplan-Ingel’ 1946b:** R. Kaplan-Ingel’, *Restavracija zdanija Kunstkamery [Il restauro dell’edificio della Kunstkamera]*, in “Vestnik Akademii nauk SSSR”, N.º 4, 1946, pp. 83-90.
- Kaplan-Ingel’ 1947:** R. Kaplan-Ingel’, *O restavracii zdanija byvšej petrovskoj Kunstkamery (nyne zdanie Instituta i Muzej antropologii)[A proposito del restauro dell’edificio della fu Kunstkamera petrina (attualmente edificio dell’Istituto e Museo di antropologia)]*, in “Kratkie soobščeniia Instituta etnografii AN SSSR”, N.º 2, 1947, pp. 90-94.
- Kaplan-Ingel’ 1948:** R. Kaplan-Ingel’, *Ob’jaznitel’naja zapiska k proektu rekonstrukcii zdanija b. Kunstkamery. 1946 g. [Nota esplicativa al progetto di ricostruzione dell’edificio della fu Kunstkamera]*, in *Akademija nauk SSSR, Central’noe Upravlenie Kapital’nogo Stroitel’stva “Akademstroj”, Lenakademstrojproekt*, Leningrado 1948.
- Karpeev 2000:** E.P. Karpeev, *Bol’šoj Gottorpskij globus [Il grande Globo di Gottorp]*, MAE RAN, San Pietroburgo 2000.
- Karpeev 2003:** E.P. Karpeev, *O roli M.V. Lomonosov v russkoj kul’ture [A proposito del ruolo di M.V. Lomonosov nella cultura russa]*, in *Alferov 2003*, pp. 73-82.
- Karpeev/Šafranovskaja 1997:** E.P. Karpeev, T.K. Šafranovskaja, *Kunstkamera*, Almaz, San Pietroburgo 1996.
- Karp/Wolff 2001:** *Le mirage russe au XVIIIe siècle*, a cura di S. Karp, L. Wolff, Centre International d’étude du XVIIIe siècle, Ferney-Voltaire 2001.
- Kirikov 1997:** B. Kirikov, *Saint-Petersbourg. Guide de l’architecture*, Canal Éditions, Parigi-Venezia 1997.
- Kirikov 2007:** B.M. Kirikov, *Architekturnye pamjatniki Sankt-Peterburga [I monumenti architettonici di San Pietroburgo]*, Kolo, San Pietroburgo 2007.
- Kirikov/Stieglitz 2002:** *Peterburg nemeckich arhitektorov ot barokko do avangarda [La Pietroburgo degli architetti tedeschi dal barocco all’avanguardia]*, a cura di B.M. Kirikov, M.S. Stieglitz, Čistyj List, San Pietroburgo 2002.
- Kistemaker 2007:** R.E. Kistemaker, *Niderlandy v kul’ture Sankt.Peterburga [L’Olanda nella cultura di San Pietroburgo]*, in “Pinakoteka = Pinakotéké”, N.º 24-25, Mosca 2007, pp. 102-105.
- Klein/Dixon/Fraanje 2001:** *Reflections on Russia in the XVIII century*, Atti della 6. Conferenza Internazionale del Gruppo di Studio sulla Russia del XVIII secolo, Leida 1999, ed. by J. Klein, S. Dixon, M. Fraanje, Colonia-Weimar-Vienna 2001.
- Ključevskij 1983:** V.O. Ključevskij, *Pietro il Grande*, Laterza, Bari 1983 (ed. orig. *Kurs russkoj istorii*, voll. 5, Politizdat, Mosca 1956-58).



- Kolčinskij 2003:** E.I. Kolčinskij, *Akademija nauk i stanovlenie estestvennoj istorii v Rossii* [L'Accademia delle scienze e la formazione della storia naturale in Russia], in Alferov 2003, pp. 83-117.
- Komelova 1977a:** *Kul'tura i iskusstvo petrovskogo vremeni. Publikacii i issledovanija* [Cultura e arte del tempo petrino. Pubblicazioni e ricerche], a cura di G.N. Komelova, Avrora, Leningrado 1977.
- Komelova 1977b:** G.N. Komelova, "Panorama Peterburga" – gravjura raboty A.F. Zubov ["Il panorama di Pietroburgo" – il lavoro d'incisione di A.F. Zubov], in Komelova 1977a, pp. 111-143.
- Komelova 2003:** G.N. Komelova, "Bezumnoe derznovenie..." ["Pazza audacia..."], in San Pietroburgo 2003b, pp. 90-108.
- Kopanev 1991:** N.A. Kopanev, *Postavščiki inostrannykh knig dlja biblioteki Akademii nauk v pervoj polovine XVIII veka* [I fornitori di libri stranieri per la biblioteca dell'Accademia delle scienze nella prima metà del secolo XVIII], in Leonov 1991, pp. 207-213.
- Kopanev 1998:** N.A. Kopanev, "Tabula rasa" G.V. Lejbnica [La "Tabula rasa" di G.W. Leibniz], in Kopaneva-Kopaneva 1998, p. 35.
- Kopaneva A. 2007:** A. Kopaneva, *Kabinet redkostej Nikolaasa Vitsena* [Il gabinetto di rarità di Nicolaas Witsen], in "Pinakoteka = Pinakotéké", N.º 24-25, Mosca 2007, pp. 99-101.
- Kopaneva N.P. 2005:** N.P. Kopaneva, *The Paper Museum: its aims and uses*, in *Paper Museum* 2005, p. 77-103.
- Kopaneva N.P. 2007:** N. Kopaneva, *Kunstkamerskich kurioznych veščej "Narisovannyj muzej"* [I curiosa della Kunstkamera del "Museo cartaceo"], in "Pinakoteka = Pinakotéké", N.º 24-25, Mosca 2007, pp. 90-98.
- Kopaneva/Kistemaker/Overbeeck 1997:** *Petr I i Gollandija. Russko-gollandskie naučnye i chudožestvennye svjazy v epochu Petra Velikogo. Sbornik naučnykh trudov* [Pietro I e l'Olanda. I contatti artistici e scientifici russo-olandesi all'epoca di Pietro il Grande. Raccolta di atti scientifici], a cura di N. Kopaneva, R. Kistemaker, A. Oferbek [Overbeeck], Evropejskij dom, San Pietroburgo 1997.
- Kopaneva/Koreneva 1998:** *G.V. Lejbnic i Rossija* [G.W. Leibniz e la Russia], a cura di N.P. Kopaneva, S.B. Koreneva, San Pietroburgo 1998.
- Kopelevič 1977:** Ju.Ch. Kopelevič, *Osnovanie Peterburgskoj Akademii nauk* [La fondazione dell'Accademia delle scienze di Pietroburgo], Nauka, Leningrado 1977.
- Kopelevič 1998:** Ju.Ch. Kopelevič, *G.V. Lejbnic i peterburgskij akademik Ch. Gol'dbach* [G.W. Leibniz e l'accademico piomboburghese C. Goldbach], in Kopaneva-Kopaneva 1998, p. 28.
- Kopelevič 2003:** Ju.Ch. Kopelevič, *Osnovanie Peterburgskoj Akademii nauk* [La fondazione dell'Accademia delle scienze di Pietroburgo], in Alferov 2003, pp. 33-54.
- Kopelevič/Smagina 2003:** Ju.Ch. Kopelevič, G.I. Smagina, *Stanovlenie meždunarodnykh svjazej Akademii nauk* [La formazione dei contatti internazionali dell'Accademia delle scienze] in Alferov 2003, pp. 149-167.
- Korb 1863:** J.G. Korb, *Diary of an austrian secretary of the legation at the court of Czar Peter the Great*, Translated from the original latin and edited by the Count Mac Donnel, London 1863.
- Korol'kova 2003:** E.F. Korol'kova, *Sibirskaja kollekcija Petra I – pervoe rossijskoe archeologičeskoe sobranie* [La collezione seberiana di Pietro I – la prima raccolta archeologica russa], in San Pietroburgo 2003b, p. 190-199.
- Koršunova 2003:** M.F. Koršunova, *Pervye sady i parki Peterburga* [I primi parchi e giardini di Pietroburgo], in San Pietroburgo 2003b, p. 110.
- Kretinin 1996:** G.V. Kretinin, *Prusskije maršruty Petra Velikogo* [Gli itinerari prussiani di Pietro il Grande], Kaliningrad 1996.
- Kunstkamera 2004:** Ju.K. Čistov, E.A. Rezvan, Ju.A. Kupina, E.A. Michajlova, *Kunstkamera 290 let. Muzej antropologii i etnografii im. Petra Velikogo (Kunstkamera) RAN. Istorija, kollekcii, issledovanija* [La Kunstkamera ai 290 anni. Museo di antropologia e di etnografia intitolato a

- Pietro il Grande (Kunstkamera) della RAN. Storia, collezioni, ricerche*, MAE RAN, San Pietroburgo 2004.
- Kurennoj 2004**: V.A. Kurennoj, *Lejbnic i Petrovskie reformy* [Leibniz e le riforme petrine], in "Otečestvennye zapiski", N.º 2, 2004.
- Kuznecova/Borzin 1988**: O.N. Kuznecova, B.F. Borzin, *Letnij sad i Letnij dvorec Petra I* [Il giardino d'Estate ed il palazzo d'Estate di Pietro I], Lenizdat, Leningrado 1988.
- Ladendorf 1935**: H. Ladendorf, *Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlino 1935.
- Lansere 1929**: N.E. Lansere, *Letnij dvorec Petra I* [Il palazzo d'estate di Pietro I], Leningrado 1929.
- Lebedeva 1991**: I.N. Lebedeva, *Itogi i perspektivy izučenija častnych biblioteki XVIII v. v sostave fondov BAN SSSR* [Il bilancio e le prospettive di studio delle biblioteche private del secolo XVIII nella composizione dei fondi della Biblioteca dell'Accademia delle scienze dell'URSS], in Leonov 1991, pp. 221-224.
- Lebedeva 1997**: I.N. Lebedeva, *Čudožestvennoe i naučnoe nasledie Marii Sibilly Merian v Peterburge* [L'eredità artistica e scientifica di Maria Sibilla Merian a Pietroburgo], in Kopaneva-Kistemak-Overbeek 1997, p. 318.
- Lebedeva 2003**: *Biblioteka Petra I: opisanie rukopisnych knig* [La biblioteca di Pietro I: inventario dei libri manoscritti, a cura di I.N. Lebedeva, Nauka, San Pietroburgo 2003.
- Le Blanc 1741**: Le Blanc, Hubert, *Le Czar Pierre Premiere en France par Monsieur Hubert Le Blanc docteur en droit*, voll. 2, Pierre Mortier, Amsterdam 1741.
- Leonov 1991**: *275 let Biblioteki Akademii nauk. Sbornik dokladov jubilejnoj naučnoj konferencii* [275 anni alla Biblioteca dell'Accademia delle scienze. Raccolta delle relazioni della conferenza scientifica giubilare], 28 novembre – 1 dicembre 1989, a cura di V.P. Leonov, L.M. Ravič, M.A. Šaparnova, BAN, San Pietroburgo 1991.
- Leonov 2000**: *Istorija Sankt-Peterburga – Petrograda: 1703-1917: putevoditel' po istočnikam* [Storia di San Pietroburgo – Petrogrado: 1703-1917: indice per fonte], a cura di V.P. Leonov, BAN, San Pietroburgo 2000.
- Leonov 2005**: V.P. Leonov, *Libraries in Russia: history of the library of the Accademy of sciences from Peter the Great to present*, Saur, München 2005.
- Lepechin 1991**: M.P. Lepechin, *Ob odnom iz pervych iz pervych čitatelej akademičeskoj biblioteki (Adam Burchardt Sellij)* [A proposito di uno dei primi lettori della biblioteca accademica (Adam Burchardt Selly)], in Leonov 1991, pp. 195-206.
- Levinson-Lessing 1977**: V.F. Levinson-Lessing, *Pervoe putešestvie Petra I za granicu* [Il primo viaggio di Pietro I oltre confine], in Alekseeva T.V. 1977, pp. 5-36.
- Lichačëv 1991**: D.S. Lichačëv, *La poesia dei giardini. Per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, Einaudi, Torino 1996 (ed. orig. *Poezija sadov. K semantike sadovo-parkovyh stilej. Sad kak tekst*, 1991).
- Lichačëv 2005**: D.S. Lichačëv, *Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*, Bompiani, Milano 2005.
- Lipman 1945**: A.G. Lipman, *Petrovskaja Kunstkamera: arhitekturno-istoričeskij očerok* [La Kunstkamera petrina: saggio storico-architettonico], Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Mosca-Leningrado 1945.
- Lisaevič 1971**: I.I. Lisaevič, *Pervyj arhitektor Peterburga* [Il primo architetto di Pietroburgo], Leningrado 1971.
- Lisaevič 1986**: I.I. Lisaevič, *Domeniko Trezini* [Domenico Trezzini], Lenizdat, Leningrado 1986.
- Lisaevič 1997**: I.I. Lisaevič, *Domeniko Trezini* [Domenico Trezzini], in Artem'eva/Prochvatilova 1997, pp. 19-66.
- Locatelli 1736**: [F. Locatelli], *Lettres moscovites*, Konisberg 1736. (F. Locatelli), *Lettres moscovites*, Huart, Paris 1736.

- Lo Gatto 1961:** E. Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia*, Feltrinelli, Milano 1961.
- Lo Gatto 1935:** E. Lo Gatto, *Gli architetti del secolo XVIII a Pietroburgo e nelle tenute imperiali*, in Id., *Gli artisti italiani in Russia*, vol II, Ministero degli Affari Esteri, Roma 1935 (riedizione a cura di A. Lo Gatto, Milano 1993).
- Lo Gatto 1943:** E. Lo Gatto, *Gli architetti del secolo XIX a Pietroburgo nelle tenute imperiali*, in Id., *Gli artisti italiani in Russia*, vol III, Ministero degli Affari Esteri, Roma 1943 (riedizione a cura di A. Lo Gatto, Milano 1993).
- Lossky 1936:** Lossky B., *J.-B.-A. Leblond, Architecte de Pierre le Grand, son oeuvre in France*, in "Bulletin of the Russian Association for Scientific Research in Prague", n. 16, Prague 1936.
- Lugano 1994:** *Domenico Trezzini e la costruzione di San Pietroburgo*, a cura di M. Kahn-Rossi, M. Francioli, Catalogo della Mostra, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 27 novembre 1994 – 26 febbraio 1995, Octavo Franco Cantini Editore, Firenze 1994.
- Lugano/Mendrisio 2003:** *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di N. Navone, L. Tedeschi, Catalogo della mostra, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, Archivio del Moderno, Mendrisio, 5 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004, voll. 2, Accademia di Architettura, Mendrisio 2003.
- Lugli 1983:** Lugli A., *Naturalia ed mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1983.
- Luppov 1957:** S.P. Luppov, *Istorija stroitel'stva Peterburga v pervoj četverti XVIII veka* [Storia della costruzione di Pietroburgo nel primo quarto del secolo XVIII], Leningrado 1957.
- Luppov 1973:** S.P. Luppov, *Kniga v Rossii v porvoj četverti XVIII veka* [Il libro in Russia nel primo quarto del secolo XVIII], Leningrado 1973.
- MacGregor 2007:** A. MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven-Londra 2007.
- Macho 2007:** O.G. Macho, *Prostranstvo osobogo mira v pridvornoj kul'ture (ot studiolo renassenskich knjazej k Ermitažam XVIII veka)* [Lo spazio del mondo particolare nella cultura di corte (dallo studiolo dei principi rinascimentali all'Ermitage del secolo XVIII)], in *Rossijskij imperatorskij dvor i Evropa: dialogi kul'tury* [La corte imperiale russa e l'Europa: dialoghi di cultura], Atti della conferenza, 18-20 ottobre 2005, Ermitage, "Trudy Gosudarsvennogo Ermitaža", N.º 36, San Pietroburgo 2007, p. 177.
- Malinovskij 1980:** K.V. Malinovskij, *Opisanie imperatorskich živopisnych kollekcij v Peterburge i zagorodnyh dvorcax, sostavlennye Jakobam Štelinym* [L'inventario delle collezioni imperiali di pittura a Pietroburgo e nei palazzi suburbani redatta da Jacob Stahlin], in "Muzej", N.º 1, Mosca 1980, p. 173.
- Malinovskij 1983:** K.V. Malinovskij, *Kak vozvodilos' Kunstkamera* [Come si eresse la Kunstkamera], in "Leningradskaja panorama", N.º 1, 1983, pp. 30-33.
- Malinovskij 1994:** K. Malinovskij, *Domenico Trezzini: vita e opere*, in Lugano 1994.
- Malinovskij 1996:** Malinovskij K., *Architetti italiani a San Pietroburgo e l'edificazione della città nel Settecento*, Il Polifilo, Milano 1996.
- Malinovskij 1998:** K.V. Malinovskij, *The rise of a city: Saint Petersburg 1703-1740*, in Stoccolma 1998, pp. 79-108.
- Malinovskij 2007a:** K.V. Malinovskij, *Dominiko Trezzini* [Domenico Trezzini], Kruga, San Pietroburgo 2007.
- Malinovskij 2007b:** K.V. Malinovskij, *Chudožestvennyje svjazy Germanii i Sankt-Peterburga v XVIII veka* [I contatti artistici della Germania e di San Pietroburgo nel secolo XVIII], Kruga, San Pietroburgo 2007.
- Malinovskij 2008a:** K.V. Malinovskij, *Michail Ivanovič Machaev*, Kruga, San Pietroburgo 2008.
- Malinovskij 2008b:** K.V. Malinovskij, *Sankt-Peterburg v XVIII veke* [San Pietroburgo nel secolo XVIII], Kruga, San Pietroburgo 2008.



- Marker 1985:** G. Marker, *Publishing, printing and the origins of intellectual life in Russia, 1700-1800*, Princeton University Press, Princeton NJ 1985.
- Marker 1991:** G. Marker, *Printing and the petrine revolution*, in Cracraft 1991a, p. 209.
- Markus 1993:** T.A. Markus, *Buildings & power. Freedom and control in the origin of modern buildings types*, chap. 7, *Visible knowledge*, London-New York 1993, p. 171.
- Martin/Mocond'huy 2004:** *Curiosité et cabinets de curiosités*, a cura di P. Martin, D. Mocond'huy, Atlande, Neully 2004.
- Massie 1985:** R.K. Massie, *Pietro il Grande*, Rizzoli Milano 1985 (ed. orig. *Peter the Great: his life and world*, Abacus, Londra 1982).
- Materialy:** *Materialy dlja istorii Imperatorskoj Akademii nauk* [Materiali per la storia dell'Accademia delle scienze], vol. I. 1716-1730, San Pietroburgo 1885; vol. II. 1731-1735, San Pietroburgo 1886; vol. III. 1736-1738, San Pietroburgo 1886; vol. IV. 1739-1741, San Pietroburgo 1887; vol. V. 1742-1743, San Pietroburgo 1889; vol. VI. *Istorija Akademii nauk G.-F. Millera s prodolženijami I.-G. Širitera: 1725-1743* [La storia dell'Accademia delle scienze di G.-F. Müller con le continuazioni di I.G. Schiriter: 1725-1743], San Pietroburgo 1890; vol. VII. 1744-1745, San Pietroburgo 1895; vol. VIII. 1746-1747, San Pietroburgo 1895; vol. IX. 1748-1749 (jan.-ijun'), San Pietroburgo 1897; vol. X. 1749 (ijun'-dek.)-1750, San Pietroburgo 1900.
- Matveev 1981a:** V.Ju. Matveev, *K istorii vozniknovenija i razvitija sjužeta "Petr I, vysekajuščij statuju Rossii"* [Sulla storia dell'origine e dello sviluppo del soggetto "Pietro I che scolpisce la statua della Russia], in Sapunov-Uchanova 1981, pp. 26-43.
- Matveev 1981b:** V.Ju. Matveev, *K istorii pervych Zimnich dvorcov* [Sulla storia dei primi palazzi d'Inverno], in "Muzej", N.º 2, Mosca 1981.
- Matveev 2003:** V.Ju. Matveev, *Teatr mašin Petra Velikogo* [Il teatro delle macchine di Pietro il Grande], in San Pietroburgo 2003b, p. 154.
- Mazur 1997:** T.P. Mazur, *Obzor kollekcii planov Sankt-Peterburga XVIII veka v Rossijskom gosudarstvennom archive voenno-morskogo flota* [Rassegna della collezione di piani di San Pietroburgo del secolo XVIII nell'Archivio statale russo della flotta marittima], in "Peterburgskie čtenija", 97, pp. 45-48.
- Mazur 2002:** *Avtografy Petra Velikogo v fondach RGAVMF: katalog* [Autografi di Pietro il Grande nei fondi del RGAVMF: catalogo], a cura di T.P. Mazur, Ol'ga, San Pietroburgo 2002.
- Medvedkova 2007:** O. Medvedkova, *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond architecte 1679-1719. De Paris à Saint-Petersbourg*, Alain Baudry et Cie, Parigi 2007.
- Meijers 1996:** D.J. Meijers, *Le musée du XVIIIe siècle: l'apogée et le chant du cygne de l'encyclopédisme*, in Parigi 1996, p. 320-326.
- Meijers 1997:** D.J. Meijers [Meijers], *Kunstkamera Petra Velikogo. Niderlandskij vklad v sozdanie muzeja novogo tipa* [La Kunstkamera di Pietro il Grande. Un tesoro olandese nella creazione di un museo di nuovo tipo], in Kopaneva-Kistemaker-Overbeek 1997, pp. 28-57.
- Meijers 1998:** D. Meijers [D.J. Meijers], *Lejbnic kak organizator nauk i iskusstv* [Leibniz come organizzatore delle scienze e delle arti], in Kopaneva-Kopaneva 1998, p. 6.
- Meijers 2005:** D.J. Meijers, *The Paper Museum as a genre. The corpus of drawings in St Petersburg within a European perspective*, in *Paper Museum* 2005, p. 19-55.
- Meijers/van de Roemer 2003:** D.J. Meijers, B. van de Roemer, *Ein "gezeichnetes Museum" und seine Funktion – damals un heute*, in Dortmund/Gotha 2003, pp. 168-182.
- Mensjikova 2005:** M.L. Menshikova, *Chinese and oriental objects*, in *Paper Museum* 2005, p. 247.
- Mervaud/Mervaud 2001:** C. & M. Mervaud, *Le Pierre le Grand et la Russie de Voltaire: histoire ou mirage?*, in Karp-Wolff 2001, p. 11.
- Mezin 2003:** S.A. Mezin, *Vzgljad iz Evropy: francuzskie avtory XVIII veka o Petre I* [Lo sguardo dall'Europa: gli autori francesi del secolo XVIII a proposito di Pietro I], Izdatel'stvo Saratovskogo Universiteta, Saratov 2003.
- Michajlov A. 1980:** A. Michajlov, *Architektor i chudožnik Christofor Marselius* [L'architetto e artista Christophor Marselius], in "Iskusstvo", N.º 7, 1980.

- Michajlov G.V. 2002:** G.V. Michajlov, *Zimnie dvorcy Petra I: arhitektura i chudožestvo, ubranstvo. Sobytija i ljudi [I palazzi d'Inverno di Pietro I: architettura e arte, decorazione. Avvenimento e persone]*, San Pietroburgo 2002.
- Mikišatev 1996:** M.N. Mikišatev, *Biblioteka Petra Velikogo i russkaja arhitektura Petrovskogo vremeni [La biblioteca di Pietro il Grande e l'architettura russa del tempo petrino]*, in "Peterburgskaja čtanija", 1996, pp. 68-71.
- Miljukov 1991:** P.N. Miliukov, *Schools under Peter the Great*, in Cracraft 1991a, p. 184.
- Miniati 2002:** M. Miniati, *Osservatori e laboratori*, in *Storia della scienza*, vol. V. *La rivoluzione scientifica*, a cura di D. Garber, E. Giusti, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 213-220.
- MIP:** *Musei imperialis Petropolitani*, voll. 2, Types Academiae scientiarum Petropolitanae, San Pietroburgo 1741.
- Moiseeva 2000:** T.M. Moiseeva, *Petrovskaja Kunstkamera v kontekste zapadnoevropejskich muzeev XVI – XVIII vekov [La Kunstkamera petrina nel contesto dei musei dell'Europa occidentale dei secoli XVI – XVIII]*, in "Sbornik Muzeja antropologii i etnografii im. Petra Velikogo (Kunstkamera) RAN", N.º 48. *285 let Petrovskoj Kunstkamere. Materialy itogovoj naučnoj konferencii MAE RAN, povvjaščenoj 285-letiju Kunstkamery [I 285 anni della Kunstkamera petrina. Materialy della conferenza scientifica finale del MAE RAN consacrata ai 285 anni della Kunstkamera]*, a cura di Č.M. Taksam, San Pietroburgo 2000, p. 24-34.
- Moiseeva 2001:** T.M. Moiseeva, "Kunstkamera", voce in ESPb, libro I, pp. 510-513.
- Moiseeva 2005:** T.M. Moiseeva, *Pierre le Grand, de la Moscovie à l'Empire*, in Bruxelles 2005, pp. 115-126.
- Morozova 2004:** A.A. Morozova, *N.F. Gerbel'. Gorodskoj arhitektor Sankt-Peterburga. 1719-1724 gg. [N.F. Härbel. Architetto della città di San Pietroburgo. 1719-1724]*, Izdatel'stvo Strojzdat SPb, San Pietroburgo 2004.
- Morozova 2005:** A.A. Morozova, "Nyne v Rossii zdanie chudožestv i nauk učineno byt' imeet..." ["Attualmente in Russia un edificio delle arti e delle scienze è stato fatto..."], in "Istorija Peterburga", N.º 2 (24), 2005, pp. 8-13.
- Moslelov 1994:** *Barokko v Rossii [Il barocco in Russia]*, a cura di G.G. Moslelov, Mosca 1994.
- Mousnier 1983:** R. Mousnier, *Parigi capitale nell'età di Richelieu e di Mazzarino*, Il Mulino, Bologna 1983.
- Mumford 1938:** L. Mumford, *La cultura delle città*, Edizioni di Comunità 1999 (ed. orig. *The culture of cities*, Harcourt Brace & Company, San Diego – New York – Londra 1938).
- Nartov 1891:** A.K. Nartov, *Rasskazy Nartova o Petre Velikom. Priloženie k LXVII tomu zapisok Imperatorskoj Akademii nauk, N.º 6 [I racconti di Nartov su Pietro il Grande. Appendice al LXVII tomo di note dell'Accademia imperiale delle scienze, N.º 6]*, a cura di L.N. Majkov, Tipografija Akademii nauk, San Pietroburgo 1891.
- Nartov 1993:** A.K. Nartov, *Dostopamjatnye povestvovanija i reči Petra Velikogo [Discorsi e parole considerevoli di Pietro il Grande]*, in Ananic 1993.
- Navone 1994:** N. Navone, *Domenico Trezzini e la pianificazione dell'isola Vasil'evskij. Brevi note di urbanistica*, in Lugano 1994, pp. 79-95.
- Navone 1999:** N. Navone, "Capo mastro di batimenti, fabriche et fortificationi". *Domenico Trezzini e la costruzione della fortezza dei Santi Pietro e Paolo a Pietroburgo, 1706-1734*, in *Architetti e ingegneri militari italiani all'estero dal XV al XVIII secolo. 2., dall'Atlantico al Baltico*, a cura di M. Viganò, Sillabe, Livorno 1999, p. 345-157.
- Neickelius 2005:** C.F. Neickel, *Museographia: guida per una giusta idea ed un utila allestimento dei musei*, a cura di M. Pigozzi, E. Giuliani, A. Huber, CLUEB, Bologna 2005 (ed. orig. Lipsia 1727).
- Neverov 1977:** O.Ja. Neverov, *Pamjatniki antičnogo skul'ptura v Rossii petrovskogo vremeni [Monumenti della scultura antica nella Russia del periodo petrino]*, in Komelova 1977, стр. 37-53.

- Neverov 1985:** O. Neverov, "His Majesty Cabinet" and the Peter I's Kunstkammer, in Impey-MacGregor 1985, pp. 71-79.
- Neverov 1992:** O.Ja. Neverov, "Gosudarev kabinet" i Kunstkamera Petra I [Il "Gabinetto del sovrano" e la kunstkammer di Pietro I], in San Pietroburgo 1992, pp. 3-8.
- Neverov 1997a:** O.Ja. Neverov, *Istorija osnovnych kollekcij Kunstkamery Petra Velikogo* [Storia delle collezioni principali della Kunstkamera di Pietro il Grande], in Kopaneva-Kistemaker-Overbeek 1997, pp. 9-27.
- Neverov 1997b:** O.Ja. Neverov, *Sobranie redkостей Petrovskoj Kunstkamery* [La raccolta di rarità della Kunstkamera petrina], in Kopaneva-Kistemaker-Overbeek 1997, pp. 127-141.
- Neverov 2000:** O.Ja. Neverov, *Sobirатели редкостей из окружения Петра Великого* [Raccoglitori di rarità tra il seguito di Pietro il Grande], in Kaljazina 2000, pp. 129-145.
- Neverov 2002:** O.Ja. Neverov, *I.D. Šumacher i peterburgskaja Kunstkamera* [I.D. Schumacher e la Kunstkamera di Pietroburgo], in PVL 2000, pp. 71-72.
- Neverov 2003:** O.Ja. Neverov, "Gosudarev kabinet" Petra I i peterburgskaja Kunstkamera ["Il gabinetto del sovrano" di Pietro I e la Kunstkamera di Pietroburgo], in San Pietroburgo 2003b, p. 200-209.
- Neverov 2004** O.: Neverov, *Great private collections of Imperial Russia*, Themes & Hudson, London 2004.
- Neverov 2005b:** O.Ya. Neverov, *Antiquities, rarities and precious objects*, in *Paper Museum* 2005, p. 215-220.
- Nevskaja 1998:** M.I. Nevskaja, *G.V. Lejbnic i Peterburgskaja Akademija nauk v XVIII v.* [G.W. Leibniz e l'Accademia delle scienze di Pietroburgo nel secolo XVIII], in Kopaneva-Kopaneva 1998, p. 15.
- Okhijzen 1997:** E. Okchojzen [Okhijzen], *Niderlandskij vklad v sobranie kart Petra Velikogo* [Un tesoro nederlandese nella raccolta di carte di Pietro il Grande], in Kopaneva-Kistemaker-Overbeek 1997, pp. 272-285.
- Olmi 1992:** G. Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, il Mulino, Bologna 1992.
- Olmi 1996:** G. Olmi, *Théâtres du monde, les collectiones européennes des XVIe et XVIIe siècles*, in Parigi 1996, p. 272-277.
- Olmi 1997:** G. Olmi, *L'arca di Noè. La natura "in mostra" e le sue meraviglie*, in Basso Peressut 1997, p. 48-73.
- Ostrovitjanov 1958:** *Istorija Akademii nauk SSSR (1724-1803)* [Storia dell'Accademia delle scienze dell'URSS (1724-1803)], a cura di K.V. Ostrovitjanov, vol. I, Izdatel'stvo Akademii nauk, Mosca-Leningrado 1958.
- Ovsjannikov 1996:** Ju.M. Ovsjannikov, *Velikie zодčie Sankt-Peterburga: Trezini, Rastrelli, Rossi* [I grandi costruttori di San Pietroburgo: Trezzini, Rastrelli, Rossi], Iskusstvo, San Pietroburgo 1996.
- Palaty 1741:** *Palaty Sankt-Peterburgskoj Imperatorskoj Alademii nauk, biblioteki i kunstkamery* [Le stanze dell'Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kunstkammer] = *Gebaude der kaiserlichen Academie der Wissenschaften rebst der Bibliothec und Kunst-Kammer in St. Petersburg, nach ihrem Grundriss, Ausfriss und Derchschnitt vorgestellt*, Tipografia dell'Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1741.
- Palaty 1744:** *Palaty Sanktpeterburgskoj Imperatoriskoj Akademii nauk, biblioteki i kunstkamery, s kratkim pokazaniem vsech nachodjaščichsja v nich chudožestvennych i natural'nych veščej, sočinenoje dlja ochotnikov onyja vešči smotrjat' želajuščich* [Le stanze dell'Accademia Imperiale delle scienze di San Pietroburgo, della biblioteca e della kunstkammer, con una breve nota di tutte le cose artistiche e naturali trovantisi in esse, composto per l'amatore che desidera vedere esse cose], Tipografia dell'Accademia delle scienze, San Pietroburgo 1744.



- Pamjatniki 2004:** *Pamjatniki architektury v Sovetskom sojuze. Očerki istorii arhitekturnoj restavracii* [Monumenti di architettura nell'Unione sovietica. Saggi di storia del restauro architettonico], a cura di A.S. Ščekova, Pamjatniki istoričeskoj mysli, Mosca 2004.
- Pamjatniki 2005:** *Pamjatniki architektury i istorii Sankt-Peterburga. Vasil'evskij rajon* [Monumenti di architettura e storia di San Pietroburgo. Il quartiere Vasil'evskij], a cura di B.M. Kirikov, Izdatel'skij dom "Kolo", San Pietroburgo 2005, pp. 41-47.
- Panibratcev 2002:** A.V. Panibratcev, *Prosvješčenje razuma. Stanovlenie akademičeskoj nauki v Rossii* [La diffusione della ragione. La formazione della scienza accademica in Russia], Izdatel'stvo RGChI, San Pietroburgo 2002.
- Paper Museum 2005:** *The paper museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg. 1725-1760: introduction and interpretation*, a cura di Renée E. Kistemaker, Natalya P. Kopaneva, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences, Amsterdam 2005.
- Parigi 1986:** *La France et la Russie au Siècle des Lumières: Relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIIIe siècle*, Catalogo della mostra, Association française d'action artistique, Paris 1986. (Ver. russa: *Rossija – Francija. Vek Prosvješčenja. Russko-francuzskie kul'turnyj svjazi v XVIII stoletii* [Russia – Francia. Il secolo dell'Illuminismo. I contatti culturali russo-francesi nel secolo XVIII], Gosudarstvennyj Ermitaž, Leningrado 1987).
- Parigi 1996:** *Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXIe siècle*, a cura di R. Schaer, Catalogo della Mostra, Parigi, 20 dicembre 1996 – 6 aprile 1997, Bibliothèque Nationale de France / Flammarion, Parigi 1996.
- Pavlenko 1973:** *Rossija v period reform Petra I* [La Russia al periodo di riforme di Pietro I], a cura di N.I. Pavlenko, Nauka, Mosca 1973.
- Pavlenko 1990:** N.I. Pavlenko, *Petr Velikij* [Pietro il Grande], Mosca 1990.
- Pekarskij 1862:** P.P. Pekarskij, *Nauka i literatura pri Petre Velikom: izledovanie* [Scienza e letteratura sotto Pietro il Grande: ricerca], 2 voll., Tipografija Tovariščestva Obščestvennaja Pol'za, San Pietroburgo 1862.
- Pekarskij 1870-73:** P.P. Pekarskij, *Istorija Imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge* [Storia dell'Accademia Imperiale delle scienze a Pietroburgo], voll. 2, Tipografii Imperatorskoj Akademii nauk, San Pietroburgo 1870-73.
- Pekarskij E.K. 1915:** E.K. Pekarskij, *Putevoditel' po muzeju antropologii i etnografii imeni Imperatoria Petra Velikogo. Gallereja Imperatora Petra I* [Guida al museo di antropologia e etnografia intitolato a Pietro il Grande. La galleria dell'imperatore Pietro I], Tipografija imperatorskoj Akademii nauk, Pietrogrado 1915.
- Perry 1716:** J. Perry, *The state of Russia under the present Czar*, Cass, Londra 1967 (ed. orig. Londra 1716).
- Perry 1719:** J. Perry, *Histoire de Moscovie, contenant l'abrege chronologie des czars ou emperours, qui y ont regne jusqu'a present. Et la relation de ce que Pierre Alekseowitz, a present regnant, a fait de plus remarquable dans ses etats*, Fristch & Bohm, Amsterdam 1719.
- Peterson 1979:** C. Peterson, *Peter the Great's administrative and judicial reforms: Swedish antecedents and the process of reception*, Nordiska Bokhandeln, Stoccolma 1979.
- Peterson 1991:** C. Peterson, *Swedish antecedents*, in Cracraft 1991a, pp. 97-105.
- Petervodčikov 1995:** *Oružie kollekcii Petra I* [Le collezioni di armi di Pietro I] = *Weapons of the collection of Peter the Great*, a cura di A. Petervodčikov, Mosca 1995.
- Petrov 1953:** A.N. Petrov, *Palaty Kikina (neissledovannoe zdanie načala XVIII veka)* [Le stanze di Kikin (un palazzo non studiato dell'inizio del secolo XVIII)], in "Arhitekturnoe nasledstvo", N.º 4, Mosca-Leningrado 1953, pp. 141-147.
- Petrov 1983:** A.N. Petrov, *Savva Čevakinskij*, Lenizdat, Leningrado 1983.
- Pevsner 1986:** N. Pevsner, *Storia e caratteri degli edifici*, F.lli Palombi, Roma 1986 (ed. orig. *A history of building types*, Themes & Hudson, Londra 1976).
- Picon 1988:** A. Picon, *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*, Picard Editeur, Paris 1988.

- Plužnikov 1977:** V.I. Plužnikov, *Organizacija fasada v arhitekture ruskogo barokko* [L'organizzazione della facciata nell'architettura del barocco russo], in Alekseeva 1977, c. 88-127.
- Pobedinskaja 2000:** A.G. Pobedinskaja, *Gollandskie kartiny iz kollekcii Kunstkamery* [Quadri olandesi dalla collezione della Kunstkamera], in Kaljazina 2000, pp. 146-163.
- Pochodnye žurnaly:** *Pochodnye žurnaly Petra I 1695-1726* [Il giornale giornaliero di Pietro I 1695-1726], San Pietroburgo 1853-55.
- Pogosjan 2001:** E.A. Pogosjan, *Petr I – arhitektor rossijskoj istorii* [Pietro I – architetto della storia russa], Iskusstvo SPb, San Pietroburgo 2001.
- Pomian 1989:** K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia. XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989 (ed. orig. *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIII siècle*, Gallimard, Paris 1987).
- Pomian 2002:** Pomian K., *I cabinets*, in *Storia della scienza*, vol. V. *La rivoluzione scientifica*, a cura di D. Garber, E. Giusti, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 183-198. (trad. franc. *Histoire naturelle: de la curiosité à la discipline*, in *Curiosité et cabinet de curiosité*, a cura di P. Martin, D. Moncond'huy, Atlande, Neilly 2004, pp. 15-40).
- Potapov 2005:** R.L. Potapov, *Zoology*, in *Paper Museum* 2005, p. 127.
- Pousson 2004:** *L'influence française en Russie au XVIIIe siècle*, a cura di J.-P. Pousson, A. Mézin, Y. Perret-Gentil, Presses de l'université de Paris – Sorbone, Parigi 2004.
- Predgrečeskij 1953:** A.V. Predgrečeskij, *Osnovanie Peterburga* [La fondazione di Pietroburgo], in "Vestnik Leningradskogo Universiteta", N.º 6, 1953, pp. 94-106.
- Princeva 2005a:** G.A. Printseva, *The fortunes of the Kunstkamera drawings in the nineteenth and twentieth century*, in *Paper Museum* 2005, p. 107-111.
- Proekt 1724:** *Proekt položenija ob učreždenii Akademii nauk i chudožestv, 22 janvarja 1724 g.* [Progetto di regolamento circa l'istituzione dell'Accademia delle scienze e delle arti, 22 gennaio 1724], in Skrjabin 1974, pp. 31-38.
- Quilici 1976:** Quilici V., *Città russa e città sovietica. Caratteri della struttura storica, ideologica e pratica della trasformazione socialista*, Mazzotta, Milano 1976.
- Radzjum 1997:** A.B. Radzjum, *Anatomičeskaja kollekcija Fr. Rjujša* [La collezione anatomica di F. Ruysch], in Kopaneva-Kistemaker-Overbeek 1997, pp. 90-113.
- Radzjum 2005:** A.B. Radzjum, *Anatomy*, in *Paper Museum* 2005, p. 115-119.
- Rajgorodskij 2000:** L.D. Rajgorodskij, *Stanovlenie kul'tury ismerenija vremeni v epochu Petra Velikogo* [La formazione della cultura di misurazione del tempo nell'epoca di Pietro il Grande], in Kaljazina 2000, pp. 178-188.
- Reglament 1747a:** *Reglament Imperatorskoj Akademii nauk i chudožestv v Sanktpeterburge* [Il regolamento dell'Accademia Imperiale delle scienze e delle arti a San Pietroburgo], a cura di G.N. Teplov, J.D. Schumacher, Imperatorskaja Akademija Nauk, San Pietroburgo 1747.
- Reglament 1747b:** *Reglament Akademii nauk i chudožestv v Sankt-Peterburge, 1747* [Il regolamento dell'Accademia delle scienze e delle arti a San Pietroburgo, 1747], in Skrjabin 1974, pp. 40-61.
- Reiman 1997:** A.L. Rejman, *Gollandskoe vlijanie na sadovo-parkovoe iskusstva Peterburga pervoj četverti XVIII veka* [L'influenza olandese sull'arte dei giardini di Pietroburgo del primo quarto del secolo XVIII], in Kopaneva-Kistemaker-Overbeek 1997, pp. 304-317.
- Riasanovsky 1985:** N.V. Riasanovsky, *The image of Peter the Great in russian history and thought*, Oxford, New York 1985.
- Riasanovsky 1989:** N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia: dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, 1989 (ed. orig. *A history of Russia*, Oxford University Press, Oxford 1984).
- Riasanovsky 1991:** N.V. Riasanovsky, *The image of Peter the Great*, in *Peter the Great transforms Russia*, ed. by J. Cracraft, D. C. Heath & Company, Lexington 1991, p. 273.

- Rieber 1993:** A.J. Rieber, *Mercanti e imprenditori nella Russia imperiale*, Il Mulino, Bologna 1993. (ed. orig. *Merchants and entrepreneurs in Imperial Russia*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1982).
- Risaliti 1996:** R. Risaliti, *Gli slavi e l'Italia. Viaggi e rapporti dal Quattrocento al Novecento*, Centro Interuniversitario di ricerche sul "Viaggio in Italia", Moncalieri 1996.
- Roger 1995:** *L'homme des lumières: da Paris a Saint-Petersbourg*, a cura di P. Roger, Atti del convegno, Vivarium, Napoli 1995.
- Šafranovskaja 1965:** T.K. Šafranovskaja, *O sokroviščach Petrovskoj Kunstkamery (po risunkam XVIII veka)* [A proposito dei tesori della Kunstkamera petrina (secondo i disegni del secolo XVIII), in "Sovetskaja etnografija", N.° 2, 1956, pp. 137-156.
- Salmon 1738:** T. Salmon, *8. Dell'impero della Moscovia o Russia, dei regni di Svezia, Danimarca, e di Norvegia e della Groenlandia*, Giambattista Albrizzi, Venezia 1738.
- San Pietroburgo 1992:** *Iz kollekcii petrovskoj Kunstkamery* [Dalla collezione della Kunstkamera petrina], a cura di O.Ja. Neverov, Catalogo della mostra, Museo di Stato dell'Ermitage, San Pietroburgo 1992.
- San Pietroburgo 1994:** *Venecija – Sankt-Peterburg: 300 let kul'turnych, naučnyh i obščestvennyh svjazej* [Venezia – San Pietroburgo: 300 anni di contatti culturali, scientifici e sociali], Catalogo della mostra, San Pietroburgo 1994.
- San Pietroburgo 2003a:** *Aleksandr Danilovič Menšikov. Pervyj gubernator i stroitel' Sankt-Peterburga* [Aleksandr Danilovič Menšikov. Il primo governatore e costruttore di San Pietroburgo], Catalogo della mostra, Ermitage e Istituto di Storia di San Pietroburgo dell'Accademia russa delle scienze, 20 maggio – 7 settembre 2003, San Pietroburgo 2003.
- San Pietroburgo 2003b:** *Osnovatel'ja Peterburga* [Omaggio al fondatore di Pietroburgo], Catalogo della mostra, Museo di Stato dell'Ermitage, 31 maggio – 31 agosto 2003, Slavia, San Pietroburgo 2003.
- San Pietroburgo/Amsterdam 1996:** *Petr I i Gollandija: russko-gollandskie chudožestvennye i naučnye svjazi. K 300-letiju Velikogo Posol'stva* [Pietro I e l'Olanda: i contatti artistici e scientifici russo-olandesi. Per il trecentenario della Grande Ambasceria], Catalogo della mostra, San Pietroburgo 26 giugno – 29 settembre 1996, Amsterdam 15 dicembre 1996 – 15 aprile 1997, San Pietroburgo 1996.
- San Pietroburgo/Stoccolma 1999:** *Ot vojny k miru. Rossija-Švecija. XVIII vek* [Dalla guerra alla pace. Russia-Svezia. Il secolo XVIII], Catalogo della mostra, 28 aprile – 12 settembre 1999, Museo di Stato dell'Ermitage, San Pietroburgo, Museo Nazionale, Stoccolma, voll. 5, vol. I: *Dinastii i monarchi* [Dinastie e monarchi]; vol. II: *Voennoe protivostojanie* [L'opposizione della guerra]; vol. III: *Diplomatičeskie otnošenija* [I rapporti diplomatici]; vol. IV: *Dve stolicy* [Due capitali], San Pietroburgo 1999.
- Sapunov/Uchanova 1981:** *Kul'tura i iskusstvo Rossii XVIII veka: novye materialy i issledovanija* [La cultura e l'arte della Russia del secolo XVIII: nuovi materiali e ricerche], a cura di B.V. Sapunov, I.N. Uchanova, Iskusstvo, Leningrado 1981.
- Sarabjanov 1990:** D.V. Sarabjanov, *Arte russa: Classicismo, Romanticismo, Realismo, Pittura storica, Simbolismo, Avanguardia*, Rizzoli, Milano 1990 (ed. orig. *Russian art – From Neoclassicism to the Avant-Garde*, Thames & Hudson, London 1990).
- Sarantola-Weiss 1996:** M. Sarantola-Weiss, *Peter the Great's first boat. "Grandfather of the Russian Navy": a symbol of petrine influence in Imperial Russia*, in Di Salvo-Hughes 1996, pp. 37-41.
- Šarkova 1981:** I.S. Šarkova, *Rossija i Italija: torgovyje otnošenija XV – pervoj četverti XVIII veka* [Russia e Italia: i rapporti commerciali dal secolo XV al primo quarto del XVIII], Nauka, Leningrado 1981.
- Saule 2007:** B. Saule, *Les tzars à Versailles*, in *Rossijskij imperatorskij dvor i Evropa: dialogi kul'tury* [La corte imperiale russa e l'Europa: dialoghi di cultura], Atti della conferenza, 18-20



- ottobre 2005, Ermitage, "Trudy Gosudarsvennogo Ermitaža", N.º 36, San Pietroburgo 2007, p. 10-16.
- Sbornik vypisok:** *Sbornik vypisok iz archivnyh bumagach o Petre Velikom* [Raccolta di estratti dalle carte archivistiche circa Pietro il Grande], 2 voll., Mosca 1872.
- Scheltema 1842:** J. Scheltema, *Anedoctis historiques sur Pierre-le-Grand et sur ses voyages en Hollande et a Saandam dans les anues 1697 et 1717*, Lausanne 1842.
- Schnapp 1994:** A. Schnapp, *La conquista del passato: alle origini dell'archeologia*, Leonardo, Milano 1994.
- Schramm/Schwarte/Lazardig 2005:** *Collection, laboratory, theater. Scenes of knowledge in the 17th Century*, a cura di H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardig, De Gruyter, Berlino-New York 2005
- Schuyler 1884:** E. Schuyler, *Peter the Great, Emperor of Russia: a study of historical biography*, voll. 2, Charles Scribner's sons, New York 1884.
- Semencov 1997:** S.V. Semencov, *O Sankt-Peterburgskom "Plane Kojeta" (1722)* [A proposito del "Piano di Coyet" di San Pietroburgo (1722)], in "Peterburgskie čtenija", 97, pp. 58-63.
- Semencov 2002:** S.V. Semencov, *Sanktpeterburg i Petr Velikij. Rol' carskoj ličnosti pri formirovanii obščegorodskogo centra, opredelenii struktury centra i traektorii ego peremeščenija po territorii stolicy* [San Pietroburgo e Pietro il Grande. Il ruolo della personalità dello zar per la formazione del centro cittadino, per la determinazione della struttura del centro e della traiettoria del suo spostamento sul territorio della capitale], in PVL 2002, pp. 81-91.
- Semencov 2004:** S.V. Semencov, O.A. Krasnikova, T.P. Mazur, T.A. Šrader, *Sankt-Peterburg na kartach i planach pervoj poloviny XVIII veka* [San Pietroburgo sulle carte e sui piani della prima metà del secolo XVIII], Eklektika, San Pietroburgo 2004.
- Šilkov 1953:** V. Šilkov, *Četyre risunka Petra I po planirovke Petergova* [Quattro disegni di Pietro I per la pianificazione di Peterhof], in "Architekturnoe nasledstvo", N.º 4, 1953, pp. 35-38.
- Šilkov 1960:** V.F. Šilkov, *Architektory-inostrancy pro Petre I* [Gli architetti stranieri sotto Pietro I], in Grabar' 1960, vol. V, pp. 84-115.
- Simcock 1984:** A.V. Simcock, *The Ashmolean Museum and Oxford science, 1683-1983*, Museum of the History of Science, Oxford 1984.
- Skrjabin 1974:** *Ustavy Akademii nauk SSSR. 1724-1974* [I regolamenti dell'Accademia delle scienze dell'URSS], a cura di T.K. Skrjabin, Nauka, Mosca 1974.
- Šmurlo 1903:** E.Ju. Šmurlo, *Sbornik dokumentov, odnosjašichsja k istorii carstvovanii Imperatora Petra Velikogo* = *Recueil des documents relatifs au regne de l'Empereur Pierre le Grand*, vol. I, Juriev (Dorpat) 1903.
- Sokolova 1997:** I.A. Sokolova, *O chudožestvennyh osobennostjach kollekcii živopisi Petra Velikogo* [A proposito delle peculiarità artistiche della collezione di pittura di Pietro il Grande], in Kopaneva-Kistemaker-Overbeek 1997, pp. 231-242.
- Solov'ev 1879:** S.M. Solov'ev, *Histoire de Russie. Traduit d'après le professeur Solowieff par la princesse Souvoroff*, Dentu, Paris 1879.
- Solov'ev 1984:** S.M. Solov'ev, *Publičbye čtenija o Petre Velikom* [Lecture pubbliche su Pietro il Grande], Nauka, Mosca 1984.
- Spencer Jones 1943:** Sir H. Spencer Jones, *The Royal Observatory, Greenwich*, British Council – Longmans Green and Co., Londra 1943.
- Stahlin 1990:** *Zapiski Jakoba Štelina ob izjaščnyh iskusstvach v Rossii* [Gli scritti di Jacob Stahlin a proposito della arti eleganti in Russia], a cura di K.V. Malinovskij, 2 voll., Iskusstvo, Mosca 1990.
- Stahlin 1993:** J. Stahlin, *Podlinnye anedokty o Petre Velikom sobrannye Jakobom Štelinom* [Aneddoti originali a proposito di Pietro il Grande raccolti da Jacob Stahlin], in Ananic 1993.
- Stanjukovič 1953:** T.V. Stanjukovič, *Kunstkamera Peterburgskoj Akademii Nauk* [La Kunstkamera dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo], Nauka, Mosca-Leningrado 1953.

- Stanjukovič 1955:** T.V. Stanjukovič, *Chudožestvennoe ubranstvo i razmeščenie eksposicii Peterburgskoj Kunstkamery* [La decorazione artistica e la disposizione dell'esposizione della Kunstkamera di Pietroburgo], in "Sbornik Muzeja antropologii i etnografii", N.º 16, 1955, pp. 385-400.
- Stanjukovič 1970:** T.V. Stanjukovič, *Muzej antropologii i etnografii im. Petra Velikogo, 1714-1964* [Il museo di antropologia e etnografia intitolato a Pietro il Grande, 1714-1964], Nauka, Leningrado 1970 (trad. ing. *The museum of anthropology and ethnography named after Peter the Great*, Nauka, Leningrad 1970).
- Steckevič 1995:** E.S. Steckevič, *R.I. Kaplan-Ingel' i poslevoennaja rekonstrukcija zdanija Kunstkamery (1945-1949)* [R.I. Kaplan-Ingel' e la ricostruzione del dopoguerra dell'edificio della Kunstkamera (1945-1949)], in "Kunstkamera. Etnografičeskie tetradi", N.º 8-9, 1995, pp. 127-136.
- Steckevič 1997:** E.S. Stetskevič, *Chudožniki Akademii nauk i Kunstkamera v XVIII veke* [Gli artisti dell'Accademia delle scienze e la Kunstkamera nel secolo XVIII], in "Kunstkamera. Etnografičeskie tetradi", N.º 11, 1997, pp. 248-267.
- Steckevič 2005:** E.S. Stetskevich, *The art chambers of the Academy of Sciences on St Petersburg and the making of the drawings of the Kunstkamera objects*, in *Paper Museum 2005*, p. 55-75.
- Stoccolma 1998:** *Water cities: Saint Petersburg – Stockholm*, a cura di K. Abukhanfusa, Catalogo della Mostra, settembre – novembre 1998, Museum of Architecture, Stoccolma, Gummerus Printing AB, Jyväskylä (Finlandia) 1998.
- Stolpjanskij 1915:** P.N. Stolpjanskij, *Saryj Peterburg. Strelka Vasil'evskogo ostrova* [La vecchia Pietroburgo. La Strelka dell'isola Vasil'evskij], in "Zodčij", N.º 10, 1915, p. 106.
- Šučukina 2005:** E.S. Shuchukina, *Medals*, in *Paper Museum 2005*, p. 283-285.
- Summer 1950:** B.H. Sumner, *Peter the Great and the emergence of Russia*, English University Press, London 1950.
- Summerson 1977:** J. Summerson, *Architecture in Britain. 1530-1830*, Penguin Books, Londra 1977. (ed. orig. Malbourne 1953).
- Švidkovskij 1999:** D. Švidkovskij, *L'architettura imperiale russa tra Oriente e Occidente (1600-1760)*, in Venezia 1999, pp. 135-170.
- Švidkovskij 2005:** D. Shvidkovsky [Švidkovskij], *The founding of Saint Petersburg and the history of Russian architecture*, in *Circa 1700: architecture in Europe and the Americas*, a cura di H.A. Millon, Yale University Press, New Heaven-Londra 2005, pp. 78-97.
- Švidkovskij 2007:** D.O. Švidkovskij, *Osnovanie Peterburga* [La fondazione di Pietroburgo], in Bondarenko 2007, p. 8-24.
- Sytin 2005:** A.K. Sytin, *Botany*, in *Paper Museum 2005*, p. 153-158.
- Sytina 1969:** T.M. Sytina, *Russkoe arhitekturnoe zakonodatel'stvo pervoj četverti XVIII veka* [La legislazione architettonica russa del primo quarto del secolo XVIII], in "Arhitekturnoe nasledstvo", N.º 18, 1969, pp. 67-73.
- Tarasova 2003:** N.I. Tarasova, "Sii veščii sut' dlja rossijanina dragocenny..." ["Queste cose sono per la ricchezza dei russi..."], in San Pietroburgo 2003b, p. 42.
- Tassi/Carrara 1969-70:** F.M. Tassi, G.M. Carrara, *Zibaldone*, in F.M. Tassi, *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi, con "Aggiunte" di Giacomo Carrara*, a cura di F. Mazzini, voll. 2, Labora, Milano 1969-70
- Taton 1986:** *Enseignement et diffusion des sciences en France au dix-huitième siècle*, a cura di R. Taton, Hermann, Parigi 1986.
- Terjukov 2000:** A.I. Terjukov, *Imperatorskie kollekcii Kunstkamery* [La collezione imperiale della Kunstkamera], in "Sbornik Muzeja antropologii i etnografii im. Petra Velikogo (Kunstkamera) RAN", N.º 48, 2000, p. 154-162.
- Theuerkauff 1985:** C. Theuerkauff, *The Brandenburg kunstammer in Berlin*, in Impey/MacGregor 1985, pp. 149-155.

- Thomas 1988:** C.G. Thomas, *Sir Hans Sloane and the Russian Academy of sciences*, in "The British Library Journal", vol. XIV, N.° 1, primavera 1988, pp. 21-37.
- Todeschini 1997:** M.P. Todeschini, *Russi in Italia: dal Quattrocento al Novecento. Bio-bibliografia descrittiva*, Centro Interuniversitario di ricerche sul "Viaggio in Italia", Moncalieri 1997.
- Torino 1999:** *I trionfi del Barocco: architettura in Europa 1600-1750*, a cura di H.A. Millon, Catalogo della Mostra, Palazzina di Stupinigi, Torino, 4 luglio – 7 novembre 1999, Bompiani, Milano 1999.
- Troyat 1981:** H. Troyat, *Pietro il Grande*, Rusconi, Milano 1981 (ed. orig. *Pierre le Grand, J'ai lû*, Parigi 1979).
- Turiščeva 2006:** *Bol'soj globy Blau. Issledovanie i restavracija [Il grande globo di Blaue. La ricerca e il restauro]*, a cura di R.A. Turiščeva, in "Trudy Gosudarstvennogo Istoričeskogo Muzeja", N.° 149, Mosca 2006.
- Ustrjalov 1858-69:** N.G. Ustrjalov, *Istorija carstvovanija Petra Velikogo [Storia del regno di Pietro il Grande]*, voll. 6, San Pietroburgo 1858-69.
- Vališevskij 1897:** K. Waliszewski, *Pierre le Grand: l'éducation, l'homme, l'oeuvre: d'après des documents nouveaux*, Paris 1897.
- Vališevskij 1911:** K. Waliszewski, *L'heritage de Pierre le Grand: regne des femmes, gouvernement des favoris (1725-1741)*, Paris 1911.
- Van der Veen 1997:** J. Van der Veen, *Amsterdamskij chudožestvennyj rynek i pokupki kartin dlja Petra I [Il mercato artistico di Amsterdam e gli acquisti di quadri per Pietro I]*, in Kopaneva-Kistemaker-Overbeek 1997, pp. 196-212.
- Van Helden 1991:** A. Van Helden, *Origine e sviluppo dell telescopio*, in *Museo di storia della scienza. Catalogo*, a cura di M. Miniati, Giunti, Firenze 1991, pp. 64-71.
- Vernadskij 1972:** *A source book for russian history from early times to 1917*, Ed. by G. Vernadsky, 3 voll., Yale University Press, New Heaven 1972.
- Viardot 1844:** L. Viardot, *Les musées d'Alemagne et de Russie: guide et memento de l'artiste et voyageur faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Angleterre et Belgique*, Paulin, Paris 1844.
- Vichrova 1997:** L.M. Vichrova, *Peterburgskie kollekcii načala XVIII veka i ich zapadnoevropejskie istočniki, ili čto takoe Kunstkamera [Le collezioni di Pietroburgo dell'inizio del secolo XVIII e le loro fonti dell'Europa Occidentale, o che cos'è la Kunstkamera]*, in "Peterburgskie čtenija", 97, San Pietroburgo 1997, pp. 27-30.
- Vichrova 2007:** L. Vichrova, *Častnye kollekcii petrovskogo vremeni [Le collezioni private del tempo petrino]*, in "Pinakoteka = Pinakotéké", N.° 24-25, 2007, pp. 106-108.
- Vilimbachov 1981:** G.V. Vilibachov, *Otraženie idej absoljutizmy v simbolike petrovskich znamen [Il riflesso dell'idea dell'assolutismo nella simbolica dei segni petrini]*, in Sapunov-Uchanova 1981, pp. 7-25.
- Vipper 1978:** B.R. Vipiper, *Architektura russkogo barokko [L'architettura del barocco russo]*, BSG Press, Mosca 2008 (ed. orig. Nauka, Mosca 1978).
- Vlasov 1996:** V.G. Vlasov, *Architektura "Petrovskogo Barocco": epoha, stil', mastera [L'architettura del "Barocco Petrino": epoca, stile, maestri]*, Beloe i Černoje, San Pietroburgo 1996.
- Voinov 1976:** V.S. Voinov, *Andreas Šljuter – arhitektor Petra I [Andreas Schlüter – architetto di Pietro I]*, in "Sovetskoe iskusstvoznanie", N.° 1, 1976, pp. 367-377.
- Volkov 1999:** S. Volkov, *San Pietroburgo: da Puškin a Brodskij. Storia di una capitale culturale*, Mondadori, Milano 1999.
- von Holst 1967:** N. von Holst, *Creators, collectors and connoisseurs: the anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*, Themes & Hudson, London 1967.
- von Schlosser 1974:** Schlosser J. von, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1974. (Ed. orig. *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Lipsia 1908).



- Voskresenskij 1945:** N.A. Voskresenskij, *Zakonodatel'nyj akty Petra I* [Gli atti legislativi di Pietro I], voll. 2, Mosca-Leningrado 1945.
- Vucinich 1963:** A. Vucinich, *Science in russian culture*, vol. I: *A history to 1860*, Stanford University Press, Stanford (California) 1963.
- Weber 1723:** F.C. Weber, *The present state of Russia*, voll. 2, Printed for W. Taylor, London 1723 (rist. anast. Frank Cass & Co. Ltd., London 1968).
- Weber 1725a:** F.C. Weber, *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Grande Russie ou Moscovie par un Allemande résidant en cette cour, avec la description de Pétersbourg et de Kronshlot*, translated from German by Father Malassis, Paris 1725.
- Weber 1725b:** F.C. Weber, *Memoires pour servir à l'histoire de l'empire russe, sous le regne de Pierre le Grand. Ou l'on traite du gouvernement civil & ecclesiastique de ce pays; des troupes de terre & de mer du czar [...] & de tout ce qyu s'est passé de plus remarquable dans sa cour, & dans ses états, depuis l'année 1700 jusqu'en 1720. Par un ministre étranger resident en cette cour*, chez T. Johnson & J. van Duren, L'aia 1725.
- Welch 1983:** M. Welch, *The foundation of the Ashmolean Museum*, in *Tradescant's rarities: essays on the foundation of the Ashmolean Museum, 1683*, a cura di A. MacGregor, Clarendon Press, Oxford 1983, pp. 40-58.
- Whinney 1971:** M. Whinney, *Wren*, Thames & Hudson, Londra 1971.
- Wishnevsky 1980:** R. Wishnevsky, "Chiaveri, Gaerano", voce in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXIV, Istituto per l'Enciclopedia Italiana G. Treccani, Roma 1980, pp. 645-649.
- Witsen 1692:** N. Witsen, *Noord und Oost Tartarie, Ofte Bondigh Ontwerp van eenige dier landen en volken, zo als voormaels bekent zyn geweest [...]*, Amsterdam 1692.
- Wittkower 1993:** R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Einaudi, Torino 1993 (ed. orig. *Art and architecture in Italy: 1600 to 1750*, Penguin Books, Harmondsworth 1958).
- Wolff 1860:** *Briefe von Christian Wolff aus den Jahren 1719-1753. Ein beitrage zur geschichte der Kaiserlicher Academie der Wissenschaften zu St. Petersburg*, San Pietroburgo 1860.
- Zangheri 1990:** L. Zangheri, *Naturalia e curiosa nei giardini del Cinquecento*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente: dal Rinascimento al Novecento*, a cura di M. Mosser, G. Teyssot, Electa, Milano 1990, pp. 55-63.
- Žarkova 1992:** N.Ju. Žarkova, *Nekotorye principy organizacii i dekora dvorcovyh inter'erov v Peterburge pervoj treti XVIII veka* [Alcuni principi di organizzazione e decoro degli interni palaziali nella Pietroburgo del primo terzo del secolo XVIII], in *Kaljazina 1992*, p. 26-35.
- Zavituchina 1977:** M.V. Zavituchina, *K voprosu o vremeni i mesto formirovanija Sibirskoj kollekcii Petra I* [Sulla questione del tempo e del luogo della formazione della Collezione Siberiana di Pietro I], in *Komelova 1977a*, pp. 63-69.
- Zavituchina 2000:** M.P. Zavituchina, *Petr I i Sibirskaja kollekcija Kunstkamery* [Pietro I e la Collezione Siberiana della Kunstkamera], in *Kaljazina 2000*, p. 14-26.
- Žurnal 1772:** *Žurnal ili podennaja zapiska blažennye i večnodostojnye pamjati gosudarja imperatora Petra Velikogo s 1698 goda daže do zaključenija Nejštadtskogo mira* [Il giornale o la nota giornaliera del beato e sempre degno ricordo dell'imperatore Pietro il Grande dal 1698 fino alla conclusione della pace di Nystad], San Pietroburgo 1772.

## Elenco delle immagini

### Introduzione

Fig. 1. *Vedute odierne della Kunstkamera*, San Pietroburgo, fotografia (Guarneri 2007)

Fig. 2. *Vedute odierne della Kunstkamera*, San Pietroburgo, fotografia (Guarneri 2007)

### Capitolo I

- Fig. 1. Ignoto artista moscovita della seconda metà del secolo XVII, *Ritratto dello zar Aleksej Michajlovič*, fine anni '70 inizio anni '80 del secolo XVII, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 2. J.-M. Nattier, *Ritratto di Pietro I*, 1717, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 3. Godfrey Kneller, *Ritratto di Pëtr Potëmkin*, 1682, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 4. Godfrey Kneller, *Ritratto di Pietro il Grande*, 1698, dipinto (Collezioni Reali, Londra)
- Fig. 5. Nikolaj Ge, *Pietro I interroga lo zarevič Aleksej*, 1872, dipinto (Mosca Museo Russo)
- Fig. 6. *Assedio alla fortezza di Pressburch, Preobraženskoe*, inizio del secolo XVIII, manoscritto (Cracraft 1988)
- Fig. 7. Johann Truskott, Michajlo Machaev, *Plan de la ville de St. Petersbourg*, particolare della fortezza dei Santi Pietro e Paolo, 1753, incisione (Semencov 2004)
- Fig. 8. Bombelle, *Cittadella di Naarden*, vista aerea, 1704, fotografia (Mumford 1938)
- Fig. 9. Domenico Trezzini e Pietro I, *Pianta per la ricostruzione in muratura della Fortezza dei Santi Pietro e Paolo*, 1706, disegno (Navone 1999)
- Fig. 10. *La Fortezza dei Santi Pietro e Paolo vista dalla Nevà*, particolare, 1780, acquerello (Lugano 1994)
- Fig. 11. Aleksej Zubov, *Panorama di Pietroburgo*, particolare di Pietro il Grande e Caterina I sul Nonno della Flotta, 1716, incisione (Komelova 1977b)
- Fig. 12. *La rotta navigabile della Nevà*, disegno (Egorov 1969)
- Fig. 13. Pietro il Grande (?), *Prima pianta generale dell'Ammiragliato*, 1704, disegno (Lugano 1994)
- Fig. 14. N. Nekljudov (incisore) e C. Marselius (disegnatore), *L'Ammiragliato*, 1725, incisione (Luppov 1957)
- Fig. 15. *I cantieri navali della Compagnia delle Indie Orientali ad Amsterdam*, 1750 circa
- Fig. 16. Domenico Trezzini, *Piano per l'Isola di Kronslot*, 1714 circa, disegno (Luppov 1957)
- Fig. 17. Nicolas de Fer, *Pianta della nuova città di San Pietroburgo*, Parigi 1717, incisione (Lugano 1994)
- Fig. 18. Ivan Mičurin, *Pianta di Mosca*, 1739, incisione
- Fig. 19. *Case-tipo di epoca petrina sull'isola Vasil'evskij*, fotografia (Kirikov 1997)
- Fig. 20. Peter Picart, *Progetto per una tenuta-tipo*, 1714-21, disegno (Lugano 1994)
- Fig. 21. Domenico Trezzini, *Progetto per una tenuta-tipo*, 1719-20, disegno (Lugano 1994)

- Fig. 22. Jean-Baptiste Homann, *Pianta di Pietroburgo*, particolare del centro di Pietroburgo, Norimberga 1725 circa, incisione (Bazarova 2003)
- Fig. 23. S. Lepinasse, *Rilievo dell'isola Vasil'evskij*, 1714, disegno (Lugano 1994)
- Fig. 24. Domenico Trezzini, *Progetto di pianificazione dell'isola Vasil'evskij*, 1715.
- Fig. 25. Jean-Baptiste Homann, *Pianta di San Pietroburgo*, Norimberga 1725, incisione (Bazarova 2003)
- Fig. 26. Jean-Baptiste A. Leblond, *Piano di San Pietroburgo*, 1717, disegno (Semencov 2004)
- Fig. 27. Aleksej Zubov, *Il Giardino d'Estate*, 1716, incisione (Aleksseeva M.A. 2003)
- Fig. 28. Pieter Post (disegnatore) e J. Mathijs (incisore), *Progetto realizzato per villa Vredenburg*, 1642-45, incisione (Torino 1999)
- Fig. 29. Domenico Trezzini, *Progetto della Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo*, pianta, (Lugano 1994)
- Fig. 30. Domenico Trezzini, *Progetto della Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo*, prospetto laterale (Lugano 1994)
- Fig. 31. Domenico Trezzini, *Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo*, fotografia (Lo Gatto 1935)
- Fig. 32. Christopher Wren, *St. Bride*, facciata, fotografia (Summerson 1977)
- Fig. 33. Christopher Wren, *St. Bride*, pianta, (Summerson 1977)
- Fig. 34. Christopher Wren, *St. Martin at Ludgate*, guglia, fotografia (Summerson 1977)
- Fig. 35. Aleksej Zubov, *Monastero di Aleksandr Nevskij*, 1716, incisione (Aleksseeva M.A. 2003)
- Fig. 36. *Ricostruzione planimetrica del progetto del 1715 di D. Trezzini* (Guarneri 2004)
- Fig. 37. *Il monastero di Altenburg*, veduta aerea, fotografia
- Fig. 38. Christopher Wren, *Il Royal Naval Hospital di Greenwich*, veduta aerea, fotografia
- Fig. 39. Libéral Bruant, Jules Hardouin-Mansart, *Hôtel des Invalides a Parigi*, veduta dalla Senna, data, fotografia (Guarneri 2006)
- Fig. 40. Pietro I, *Schizzo planimetrico per il complesso di Peterhof*, 1714, disegno (Cracraft 1988)
- Fig. 41. A. I. Rostovcev, *Il palazzo di Peterof*, 1716-17, incisione (Aleksseeva M.A. 2003)
- Fig. 42. *Planimetria del parco di Peterhof*
- Fig. 43. Jean Covens, Corneille Mortier, *Plan de la Ville e du Fort de St. Pétersbourg*, Amsterdam s.a., incisione (Lugano 1994)
- Fig. 44. Domenico Trezzini, *Progetto per la pianificazione della Strelka*, 1722, disegno (Iogansen 1973)
- Fig. 45. Domenico Trezzini, *Progetto di pianificazione dell'isola Vasil'evskij*, 1723, disegno (Lugano 1994)
- Fig. 46. Domenico Trezzini, *Piano generale dell'isola Vasil'evskij*, 1726, disegno (Lisaevič 1997)
- Fig. 47. *Pianta dell'imperial città capitale di San Pietroburgo*, San Pietroburgo 1737 (*Palaty* 1741)
- Fig. 48. *Prima pianta di San Pietroburgo, cosiddetta "pianta di Pablin"*, fine 1716 – inizio 1717, incisione (Bazarova 2003)
- Fig. 49. Carl Friedrich Coyet, *Mappa di San Pietroburgo*, 1719-22, disegno (Stoccolma 1998)
- Fig. 50. Carl Friedrich Coyet, *Mappa di San Pietroburgo*, particolare del centro di Pietroburgo, 1719-22, disegno (Stoccolma 1998)
- Fig. 51. Domenico Trezzini, *Progetto di pianificazione dell'isola Vasil'evskij*, con "l'abrogazione secondo l'imperiale affermazione del progetto dopo il 1717", disegno (Bunin 1957)
- Fig. 52. *I lotti di terreno sulla Strelka*, sovrapposizione dei piani di Trezzini del 1715 (fig. 24) e del 1722 (fig. 44) (Guarneri 2008)
- Fig. 53. François Quesnel, *Mappa di Parigi*, particolare della Place Dauphine, 1609, incisione (Ballon 1991)



- Fig. 54. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *Riva settentrionale della Strelka, palazzo di Stroganov*, dopo il 1742, disegno (Kann 1973)
- Fig. 55. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *Riva settentrionale della Strelka, palazzo di Demidov*, dopo il 1742, disegno (Kann 1973)
- Fig. 56. Domenico Trezzini, *Primo progetto per la parte orientale dell'isola Vasil'evskij*, 1728, disegno (Iogansen 1973)
- Fig. 57. Domenico Trezzini, *Progetto del Mytnyj Dvor*, pianta, 1725, disegno (Iogansen 1973)
- Fig. 58. Domenico Trezzini, *Progetto del Mytnyj Dvor*, prospetto, 1725, disegno (Iogansen 1973)
- Fig. 59. Domenico Trezzini, *Secondo progetto per la parte orientale dell'isola Vasil'evskij*, 1728 (Iogansen 1973)
- Fig. 60. Ottomar Elliger, *Il Gostinnij Dvor visto dalla torre della Kunstkamera*, 1733-34, disegno (Malinovskij 2007a)
- Fig. 61. Anonimo, *Il Gostinnij Dvor sull'isola Vasil'evskij*, facciata, anni 40 del secolo XVIII, disegno (Malinovskij 2007a)
- Fig. 62. Michajlo Machaev, *La riva del Gostinnij Dvor*, 1750-51, incisione (Malinovskij 2007a)
- Fig. 63. Domenico Trezzini, *Rilievo della casa e della tenuta di Naryškin*, pianta del pian terreno, 1729, disegno (Malinovskij 2007a)
- Fig. 64. Domenico Trezzini, *Progetto di riadattamento a dogana commerciale della casa di Naryškin*, pianta del pian terreno, 1731, disegno (Malinovskij 2007)
- Fig. 65. Johann Truskott, Michajlo Machaev, *Plan de la ville de St. Petersbourg*, 1753, incisione (Semencov 2004)
- Fig. 66. Domenico Trezzini, *Progetto di pianificazione dell'isola Vasil'evskij*, particolare della Strelka, 1723, disegno (Malinovskij 2007a)
- Fig. 67. Nicola Michetti, *Progetto per la cattedrale della Strelka*, variante "A", pianta, 1723, disegno (Kaljazina 1981)
- Fig. 68. Nicola Michetti, *Progetto per la cattedrale della Strelka*, variante "A", facciata, 1723, disegno (Kaljazina 1981)
- Fig. 69. Nicola Michetti, *Progetto per la cattedrale della Strelka*, variante "A", sezione, 1723, disegno (Kaljazina 1981)
- Fig. 70. Nicola Michetti, *Progetto per la cattedrale della Strelka*, variante "B", sezione, 1723, disegno (Kaljazina 1981)
- Fig. 71. Nicodemus Tessin il Giovane, *Progetto per la cattedrale della Strelka*, sezione, 1724 (Kaljazina 1981)
- Fig. 72. A. Rostovcev, *La piazza della Trinità*, 1717, incisione (Iogansen 1984b)
- Fig. 73. Domenico Trezzini, *Planimetria del Kammer-kollegija*, 1720, disegno (Iogansen 1984b)
- Fig. 74. Aleksej Zubov, *Ingresso trionfale di quattro fregate svedesi dopo la vittoria di Grenham l'8 settembre 1720*, data, incisione (Iogansen 1984b)
- Fig. 75. N. Kirsanov, *L'edificio a traliccio dei collegi* (da Bogdanov 1779)
- Fig. 76. E.T. Vnukov, *L'edificio dei Dodici Collegi sulla Strelka*, 1750-51, incisione (Malinovskij 2007a)
- Fig. 77. *Place des Vosges*, fotografia (Mumford)
- Fig. 78. *Planimetria di una porzione modulare dei Dodici Collegi* (Iogansen 1956)
- Fig. 79. Lourens e Hans van Steenwinkel, *Edificio della Borsa*, Copenaghen, 1619-24 (Vipper 1978)
- Fig. 80. *I prikazy nel Cremlino a Mosca*, prospetto e pianta (Lisaevič 1986)
- Fig. 81. Domenico Trezzini (?), *Progetto per gli annessi in legno all'Accademia delle scienze* (NIM RACH, N.° 17822)

- Fig. 82. Anonimo copista, *Copia del progetto di Domenico Trezzini per le case dei professori, planimetria generale*
- Fig. 83. Anonimo, *Copia del progetto di Domenico Trezzini per le case dei professori, pianta e prospetto, 1746, disegno* (PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 1)
- Fig. 84. Anonimo, *Copia del progetto di Schumacher per le case dei professori, 1746, disegno* (PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 3)
- Fig. 85. Anonimo, *Copia del progetto di Schesler per le case dei professori, 1746, disegno* (PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 4)
- Fig. 86. Anonimo, *Copia del progetto di Osner per le case dei professori, 1746, disegno* (PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 5)
- Fig. 87. Anonimo, *Copia del progetto della Commissione per la costruzione di Pietroburgo, 1746, disegno* (PFA RAN, razrjad IX, op. 2, ed. chr. 8, l. 6)

## Capitolo II

- Fig. 1. Anonimo, *Reliquiario gotico d'argento proveniente dalla stanza delle Armi a Mosca, disegno* (*Papar museum* 2005)
- Fig. 2. Robert Morden, *Indicatore del vento, Kensington Palace, Londra, 1695* (Dortmund/Gotha 2003)
- Fig. 3. Pietro il Grande, *Trionfo del cristianesimo sul musulmanesimo, 1697, incisione* (Levinson-Lessing 1977)
- Fig. 4. Maria de Wilde, *Incontro tra Pietro il Grande e Jacob de Wilde, 1698, incisione* (Levinson-Lessing 1977)
- Fig. 5. Anonimo, *La Grande farmacia sulla piazza Rossa a Mosca, facciata, secolo XVIII, disegno* (Cracraft 1988)
- Fig. 6. *La torre Suchareva, Mosca, 1884 fotografia*
- Fig. 7. *La chiesa della Trasfigurazione, convento di Novodevičij, 1687-89, fotografia* (Brumfield 1993)
- Fig. 8. *Chiesa di Giovanni Battista, Lavra della Trinità di San Sergio, 1692-99, fotografia* (Brumfield 1993)
- Fig. 9. J.-B. Arnould, *La torre Suchareva, 1840-50, dipinto* (Museo russo dell'istruzione, Mosca)
- Fig. 10. *La torre Suchareva, modello* (Brumfield 1993)
- Fig. 11. *Il palazzo d'Estate di Pietro il Grande, Pietroburgo, fotografia* (Guarneri 2008)
- Fig. 12. Jan Rozen, *Piano generale del giardino d'Estate, 1714-16, disegno* (Dubjago 1951)
- Fig. 13. Aleksej Zubov, *Il giardino d'Estate, 1716-17, incisione* (Aleksieva M.A. 2003)
- Fig. 14. Jean-Baptiste A. Le Blond, *Piano generale del giardino d'Estate, 1717, disegno* (San Pietroburgo 2003b)
- Fig. 15. Jean-Baptiste A. Le Blond, *Piano generale del giardino d'Estate, particolare, 1717, disegno* (Medvedkova 2007)
- Fig. 16. Pietro il Grande, *Schizzo per il piano generale del giardino d'Estate, 1717, disegno* (San Pietroburgo 2003b)
- Fig. 17. Michail G. Zemcov, *Pianta del primo giardino d'Estate, 1723, disegno* (Dubjago 1951)
- Fig. 18. Jurij I. Kologrigov, *Galleria di Venere, pianta, 1719, disegno* (Kaminskaja 1984)
- Fig. 19. Jurij I. Kologrigov, *Galleria di Venere, vista interna, 1719, disegno* (Kaminskaja 1984)
- Fig. 20. Jacob Stahlin, *Pianta del Giardino d'Estate, 1738-39, disegno* (PFA RAN, f. 170, op. 1, ed. chr. 66)
- Fig. 21. Jacob Stahlin, *Pianta della Grotta, 1738-39, disegno* (PFA RAN, f. 170, op. 1, ed. chr. 66)
- Fig. 22. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *Primo, secondo e terzo giardino d'Estate, dopo il 1742* (Museo Nazionale, Stoccolma)

- Fig. 23. Pietro Baratta, *Allegoria della pace di Nystad*, 1723-25, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 24. Pietro Baratta, *Giustizia*, 1716-17, statua (Parco di Pavlosk, San Pietroburgo)
- Fig. 25. Alvisse Tagliapietra, *Bellona*, 1718-19, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 26. Orazio Marinali, *Democrito*, 1700-10, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 27. Orazio Marinali, *Diogene*, 1700-10, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 28. Orazio Marinali, *Eraclito*, 1717, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 29. Marino GropPELLI, *Sincerità*, 1716-17, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 30. Francesco Cabianca, *Pomona*, 1716-17, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 31. Francesco Cabianca, *Saturno*, 1716-17, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 32. Anonimo, *Fontana sul tema della favola di Esopo La serpe*, inizio del secolo XVIII, disegno (Dubjago 1951)
- Fig. 33. Anonimo, *Fontana sul tema della favola di Esopo La montagna che voleva partorire*, inizio del secolo XVIII, disegno (Dubjago 1951)
- Fig. 34. N.F. Čalnakov (incisore) e M.I. Machaev (disegnatore), *La Grotta nel Giardino d'Estate*, 1761, incisione (Aleksëeva M.A. 2003)
- Fig. 35. Michail G. Zemcov, *La Grotta nel Giardino d'Estate, pianta*, 1725-27, disegno (Kaljazina 1981)
- Fig. 36. Michail G. Zemcov, *La Grotta nel Giardino d'Estate, prospetto*, 1725-27, disegno (Kaljazina 1981)
- Fig. 37. Michail G. Zemcov, *La Grotta nel Giardino d'Estate, sezione*, 1725-27, disegno (Kaljazina 1981)
- Fig. 38. P. de Saint-Hilaire, I. Sokolov, *Pianta prospettica di San Pietroburgo*, particolare, 1665-73, disegno (Dubjago 1951)
- Fig. 39. G.A. Kačalov (incisore), M.I. Machaev (disegnatore), *Vista del canale della Fontanka verso mezzogiorno tra la Grotta ed il palazzo delle provvisioni di corte*, 1753, incisione (Aleksëeva M.A. 2003)
- Fig. 40. Francesco Cabianca, *Vertumno*, 1716-1717, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 41. Giuseppe e Paolo GropPELLI, *Tersicore*, 1720-1722, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 42. Giuseppe e Paolo GropPELLI, *Euterpe*, 1720-1722, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 43. Pietro Baratta, *Architettura*, 1720-1722, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 44. Pietro Baratta, *Navigazione*, 1720-1722, statua (Giardino d'Estate, San Pietroburgo)
- Fig. 45. Georg J. Mattarnowy, *Frammento della finitura della parete nella Grande Sala tra le finestre. Secondo palazzo d'Inverno di Pietro il Grande*, 1716, disegno (Michajlov 2002)
- Fig. 46. *Venere di Tauride*, secolo II d.c. (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 47. Benvenuto Tisi detto il Garofalo, *Deposizione*, 1550-68 (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 48. Harmenszoov van Rijn Rembrandt, *L'addio di Giona*, 1642 (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 49. Anonimo, *Pianta del palazzo d'Estate e dei corpi di servizio*, primo quarto del secolo XVIII, disegno (Michajlov 2002)
- Fig. 50. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *La galleria del palazzo d'Estate di Pietro il Grande*, dopo il 1742, disegno (Dubjago 1951)
- Fig. 51. Pietro il Grande, *Schizzo planimetrico del Secondo Palazzo d'Estate*, 1720-23, disegno. Indicazioni delle stanze: A. Lato sul fiume; B. Lato sul canale; C. Sala da pranzo; D. Cucina; E. Atrio affacciato sul canale; H. Atrio affacciato sul fiume; i. Camere; m. Corridoio tra le camere; O. Pompa per l'acqua; P. Ritirata; S. Galleria di fronte alle aiuole; T. Camere e ripostigli per dispense; U. Stanze (San Pietroburgo 2003b)
- Fig. 52. Michail G. Zemcov, *Rilievo del secondo palazzo d'Estate*, pianta, 1727, disegno (San Pietroburgo 2003b)



- Fig. 53. Michail G. Zemcov, *Rilievo del secondo palazzo d'Estate*, sezione e prospetto, 1727, disegno (San Pietroburgo 2003b)
- Fig. 54. Michail G. Zemcov, *Rilievo della Galleria dei quadri del secondo palazzo d'Estate*, prospetto meridionale, 1727, disegno (Dubjago 1951)
- Fig. 55. *Galleria del padiglione di Mon Plaisir*, Peterhof, 1717-18, fotografia (Vipper 1978)
- Fig. 56. H. Mommers, *Vista del Pont Neuf a Parigi*, 1670-80, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 57. I. Lindelbach, *L'assedio portato nel 1573 alla città di Leida dal generale spagnolo Valdés*, 1670 circa, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 58. Scuola di Rembrandt, *Adorazione dei magi*, seconda metà del secolo XVII, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 59. Johann Paule Luden, *Fuga in Egitto*, inizio secolo XVIII, dipinto (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 60. Michail G. Zemcov, *Rilievo del palazzo d'Estate di Pietro il Grande*, prospetto e pianta, 1725-27, disegno (San Pietroburgo 2003b)
- Fig. 61. *Il Gabinetto verde*, palazzo d'Estate di Pietro il Grande, disegno (Guarneri 2007)
- Fig. 62. *Il Gabinetto verde*, Palazzo d'Estate di Pietro il Grande, disegno (Guarneri 2007)
- Fig. 63. N. Witsen, *Fibbia dalla propria collezione*, 1714-16, incisione (Witsen 1692)
- Fig. 64. Andrej A. Grekov, *Reperti della collezione siberiana*, anni '30 del secolo XVIII, disegno (Paper museum 2005)
- Fig. 65. *Il palazzo di Kikin*, vista generale, fotografia (Guarneri 2008)
- Fig. 66. N. Kirsanov, *Il palazzo di Kikin vicino all'Ammiragliato*, incisione (da Bogdanov 1779, p. 161)
- Fig. 67. *Il palazzo di Kikin*, l'entrata, fotografia (Guarneri 2008)
- Fig. 68. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *Il palazzo di Kikin*, dopo il 1742, disegno (Museo Nazionale, Stoccolma)
- Fig. 69. Johann Truskott, Michajlo Machaev, *Plan de la ville de St. Petersbourg*, particolare del quartiere Smol'ny con al centro il palazzo di Kikin, 1753, incisione (Semencov 2004)
- Fig. 70. *Pianta del palazzo di Kikin* (Grabar' 1960)

### Capitolo III

- Fig. 1. Jacob Houbraken da Jan M. Quinkhard, *Albert Seba*, Amsterdam 1731, disegno
- Fig. 2. Friedrich Ruysch, *Preparato anatomico sotto spirito* (Dortmund/Gotha 2003)
- Fig. 3. Maria S. Merian, *Foeniculum vulgare, Anethum graveolens, Papilio machaon*, 1688-91, disegno (Dortmund/Gotha 2003)
- Fig. 4. Maria S. Merian, *Psidium guajava, Avicularia avicularia, Avicularia gen. spec., Rhoicinus spec., Periplaneta americana, Atta cephalotes, Oecophylla spec., Trochilidae gen. spec.*, 1700-1702, disegno (Dortmund/Gotha 2003)
- Fig. 5. Edmund Culpeper, *Astrolabio geodetico costruito in base ad un disegno di Pietro il Grande*, Londra 1721 (Dortmund/Gotha 2003)
- Fig. 6. Carl van Verden, *Carta del mar Caspio*, 1721 (Bibliothèque Nationale, Parigi)
- Fig. 7. Jean-Baptiste A. Le Blond, *Piano generale di Pietroburgo*, particolare dell'area attorno al palazzo dell'Accademia, 1717, disegno (Semencov 2004)
- Fig. 8. Georg J. Mattarnovy, *Progetto del terzo palazzo d'Inverno*, pianta del pian terreno, 1716, disegno (Michajlov 2002)
- Fig. 9. Georg J. Mattarnovy, *Progetto del terzo palazzo d'Inverno*, prospetto verso la Neva, 1716, disegno (Michajlov 2002)
- Fig. 10. Georg J. Mattarnovy, *L'altare della chiesa di San Giacomo*, Stettino, prima del 1709, disegno (Malinovskij 2007b)
- Fig. 11. Christophor Marselius, *La Riva di Palazzo*, 1725, disegno (BAN, San Pietroburgo)

- Fig. 12. Friedrich Wilhelm von Bergholtz, *La riva di Palazzo*, particolare della casa di Jagužinskij, dopo il 1742, disegno (Morozova 2004)
- Fig. 13. *Parte del pino deforme cresciuto sul luogo della futura Kunstkamera* (MAE RAN)
- Fig. 14. *Le lastre di pietra delle fondamenta della Kunstkamera nel seminterrato*, fotografia (Guarneri 2008)
- Fig. 15. Anonimo, *Il progetto di Georg J. Mattarnovy per la Kunstkamera*, copia del 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 1, ed. chr. 8, l. 7)
- Fig. 16. Anonimo, *Il progetto di Georg J. Mattarnovy per la Kunstkamera*, particolare della data, copia del 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 1, ed. chr. 8, l. 7)
- Fig. 17. Anonimo, *Il progetto di Georg J. Mattarnovy per la Kunstkamera*, particolare delle canne fumarie, copia del 1746, disegno (PFA RAN, razrjad IX, op. 1, ed. chr. 8, l. 7)
- Fig. 18. *Le canne fumarie per le stufe nel corridoio del secondo piano*, fotografia (Guarneri 2008)
- Fig. 19. *Tracce delle bocche per la carica delle stufe rinvenute nel corridoio orientale del pian terreno durante i restauri del 2004*, fotografia (Per gentile concessione di Andrej A. Mel'nikov, MAE RAN)
- Fig. 20. Thomas Wood, Christopher Wren, *L'Ashmolean Museum*, Oxford, fotografia (Simcock 1984)
- Fig. 21. Francesco Borromini, *Chiesa di Santa Maria ai Sette Dolori*, Roma, lasciata incompiuta nel 1646, fotografia
- Fig. 22. *La Kunstkamera e una porzione della facciata del castello di Berlino*, fotomontaggio (Hallström 1998)
- Fig. 23. Andreas Schlüter, *Progetto per la torre del Munzturm*, Berlino, incisione
- Fig. 24. Andreas Schlüter, *Progetto per la torre del Munzturm*, Berlino, 1702, incisione (Ladendorf 1935)
- Fig. 25. Andreas Schlüter, *Progetto per la torre del Munzturm*, Berlino, incisione di de Bodt (Ladendorf 1935)
- Fig. 26. *Il castello di Charlottenburg*, facciata, fotografia (Guarneri 2009)
- Fig. 27. *Il castello di Charlottenburg*, fronte sul giardino, fotografia (Guarneri 2009)
- Fig. 28. E.-L. Boullée, *Il cenotafio di Newton*, sezione notturna, 1784, incisione
- Fig. 29. *Ricostruzione della sala del globo nel castello di Neuwerk* (Karpeev 2000)
- Fig. 30. Christopher Wren, *Royal Greenwich Observatory*, Londra, 1675-76, incisione (Spencer Jones 1943)
- Fig. 31. Christopher Wren, *Royal Greenwich Observatory*, Londra, 1675-76, incisione (Spencer Jones 1943)
- Fig. 32. *Bodleian Library, Arts End*, Oxford, 1610-1612, fotografia (Pevsner 1986)
- Fig. 33. *Biblioteca dell'università di Leida*, 1610, incisione
- Fig. 34. *Lastre della pavimentazione originale attualmente in opera*, fotografia (Guarneri 2008)
- Fig. 35. *Operazioni di rimozione delle lastre di pavimentazione originali durante i restauri del 2004*, fotografia (Per gentile concessione di Andrej A. Mel'nikov, MAE RAN)
- Fig. 36. *Le lastre della pavimentazione originale rimosse e attualmente nei seminterrati della Kunstkamera*, fotografia (Guarneri 2008)
- Fig. 37. G. Chiaveri (?), *Progetto per il rinforzo della sala sinistra al pian terreno della Kunstkamera*, pianta, 1724, disegno (KGIOP, N.° 69584/2)
- Fig. 38. G. Chiaveri (?), *Progetto per il rinforzo della sala sinistra al pian terreno della Kunstkamera*, sezioni longitudinale e trasversale, 1724, disegno (KGIOP, N.° 69583)
- Fig. 39. Domenico Trezzini, *Piano per l'isola Vasil'evskij*, 1723, disegno (Lugano 1994)
- Fig. 40. Domenico Trezzini, *Piano per l'isola Vasil'evskij*, particolare, 1723, disegno (Malinovskij 2007b)
- Fig. 41. Christophor Marselius, *Prospet de la ville vers l'entré du costes de Cronstadt*, 1725, disegno (KGIOP, N.° 32170/2)

- Fig. 42. Christophor Marselius, *Prospet de la ville vers l'entré du costes de Cronstadt*, particolare, 1725, disegno. (KGIOP, N.° 14829/2)
- Fig. 43. Nicolaus F. Härbel, *Progetto per l'iconostasi della chiesa di Sant'Isacco*, I variante, 1719-1723, disegno (Kaljazina 1981)
- Fig. 44. G. Chiaveri, *Progetto per la chiesa della Santissima Trinità a Korostino*, pianta, 1722, disegno (Caraffa 2006)
- Fig. 45. G. Chiaveri, *Progetto per la chiesa della Santissima Trinità a Korostino*, prospetto, 1722, disegno (Caraffa 2006)
- Fig. 46. G. Chiaveri, *Progetto per la facciata dell'ex palazzo della carica*, prospetto, 1725-27, disegno (Caraffa 2006)
- Fig. 47. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, planimetrie, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 14)
- Fig. 48. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, sezione, 1726 (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 15)
- Fig. 49. G. Chiaveri, *Finestre del'ex palazzo della carica*, due varianti (Malinovskij 1996)
- Fig. 50. G. Chiaveri, *Finestre del'ex palazzo della carica*, due varianti (Malinovskij 1996)
- Fig. 51. *Progetto per la torre della Kunstkamera di Gaetano Chiaveri*, prospetto, ricostruzione (Guarneri 2009)
- Fig. 52. Gaetano Chiaveri, *Progetto preliminare per la Hofkirche di Dresda*, 1738, disegno (Caraffa 2006, p. 59)
- Fig. 53. *Hofkirche, facciata*, Dresda, 1928, fotografia (Caraffa 2006, p. 130)
- Fig. 54. Oberlandbauamt, *Progetto esecutivo per la torre della Hofkirche*, variante, 1752, disegno (Caraffa 2006, p. 97)
- Fig. 55. Oberlandbauamt, *Progetto esecutivo per la torre della Hofkirche*, studio, 1752, disegno (Caraffa, p. 97)
- Fig. 56. Gaetano Chiaveri, *Progetto per un castello di delizie*, tav. II: *prospetto principale*, probabilmente 1736-37, disegno (Caraffa 2006)
- Fig. 57. Gaetano Chiaveri, *Progetto per un castello di delizie*, tav. IV: *sezione con copertura a bulbo*, probabilmente 1736-37 (Caraffa 2006)
- Fig. 58. *L'osservatorio allestito da Johannes Hevelius sul tetto della sua abitazione a Danzica*, (Hevelius 1673)
- Fig. 59. *Il Royal Greenwich Observatory*, 1680 circa, dipinto (Bònoli 2009, p. 280)
- Fig. 60. *La torre dell'osservatorio dell'Istituto delle scienze di Bologna*, frontespizio dei *De bononiensi scientiarum et artium Istituto atque Academia Commentarii*, 1731-1791 (Bònoli 2009, p. 284)
- Fig. 61. Christian Huygens, *Telescopio aereo* (Huygens 1684)
- Fig. 62. Antoine Cocquart, *Vue de l'observatoire de Paris*, 1705, incisione (Firenze 2009)
- Fig. 63. Johann Hevelius, *Il telescopio da 150 piedi (45 m) eretto sulla spiaggia di Danzica*, (Hevelius 1673)
- Fig. 64. *La torre Suchareva*, Mosca, 1884, fotografia
- Fig. 65. Joseph-Nicolas Delisle, *Progetto per l'osservatorio della Kunstkamera*, sezione, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 16)
- Fig. 66. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, sezione, particolare della sala del secondo piano, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 15)
- Fig. 67. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, planimetrie, particolare della planimetria del terzo piano, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 14)
- Fig. 68. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, planimetria, particolare della colonnina, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 14)



- Fig. 69. Aiuto di Gaetano Chiaveri (F. Šanin?), *Progetto per la torre della Kunstkamera*, sezione, particolare della parte terminale, 1726, disegno (PFA RAN, razrjad I, op. 35, ed. chr. 16, l. 15)
- Fig. 70. *La meridiana di Saint-Sulpice*, da Lemesle, *Saint-Sulpice*, 1931 (Heilbron 1991).
- Fig. 71. Jonathan Sisson, *Quadrante murale*, Specola di Bologna, Londra 1739 (Guarneri 2008)
- Fig. 72. *Interno dell'osservatorio di Greenwich ai tempi di Halley*, incisione
- Fig. 73. Jacques-Germain Soufflot, *Rilievo del padiglione d'entrata del Palais de Luxembourg*, sezione (Coope 1972)
- Fig. 74. Andrej Poljakov, *Planimetrie della Kunstkamera*, particolare dell'osservatorio inferiore (*Palaty* 1741)
- Fig. 75. Grigorij Kačalov, *Prospetto laterale della Kunstkamera*, particolare dell'osservatorio (*Palaty* 1941)
- Fig. 76. *Tavola della disposizione dei reperti all'interno della Kunstkamera*, da *Palaty* 1741, tav. VII (Guarneri 2009)
- Fig. 77. *Tavola delle funzioni delle stanze nel palazzo dell'Accademia delle scienze*, da *Palaty* 1741, tav. II (Guarneri 2009)
- Fig. 78. Anonimo, *L'esposizione della Kunstkamera nella sala del pian terreno*, 1730-1740, disegno (Stanjukovič 1953)
- Fig. 79. Grigorij Kačalov, *Sezione della Kunstkamera*, particolare della sala della biblioteca (*Palaty* 1741)
- Fig. 80. Grigorij Kačalov, *Sezione della sala delle rarità al pian terreno*, particolare degli armadi lungo le pareti (*Palaty* 1741)
- Fig. 81. Grigorij Kačalov, *Sezione della sala delle rarità al primo piano*, particolare degli armadi (*Palaty* 1741)
- Fig. 82. Andrej Poljakov, *Planimetrie della Kunstkamera*, particolare del teatro anatomico (*Palaty* 1741)
- Fig. 83. Andrej Poljakov, *Planimetrie della Kunstkamera* (*Palaty* 1744)
- Fig. 84. Anonimo, *Sezione trasversale della sala delle rarità*, particolare di sinistra (*Palaty* 1741)
- Fig. 85. Anonimo, *Sezione trasversale della sala delle rarità*, particolare di destra (*Palaty* 1741)
- Fig. 86. Anonimo, *Sezione del Gabinetto Imperiale verso l'esposizione celebrativa di Pietro il Grande*, metà del secolo XVIII, disegno (Stanjukovič 1953)
- Fig. 87. Bartolomeo Carlo Rastrelli, *Statua in cera di Pietro il Grande*, 1725 (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 88. Anonimo, *Statua in cera dell'elettore Federico III del Brandeburgo*, Castello di Berlino
- Fig. 89. *Porzione terminale dell'ala orientale della Kunstkamera*, fotografia (Guarneri 2008)
- Fig. 90. B. Pattersen, *Veduta dell'Accademia delle scienze*, disegno (Museo Statale della Storia di San Pietroburgo)
- Fig. 91. J.A. Atkinson, *Panorama di San Pietroburgo*, tav. I, 1805-1807, disegno (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 92. J.A. Atkinson, *Panorama di San Pietroburgo*, tav. II, 1805-1807, disegno (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 93. J.A. Atkinson, *Panorama di San Pietroburgo*, tav. III, 1805-1807, disegno (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 94. J.A. Atkinson, *Panorama di San Pietroburgo*, tav. IV, 1805-1807, disegno (Ermitage, San Pietroburgo)
- Fig. 95. Denis Filippov, *Progetto per la nuova entrata della Kunstkamera*, prospetto, disegno (KGIOP, San Pietroburgo)
- Fig. 96. *Vista odierna di una delle sale della Kunstkamera*, fotografia (Guarneri 2007)
- Fig. 97. *La Kunstkamera*, fine del secolo XIX, fotografia (KGIOP, San Pietroburgo)
- Fig. 98. *La Kunstkamera*, 1725, fotografia (KGIOP, San Pietroburgo)

- Fig. 99. R.I. Kaplan-Ingel', *Progetto di restauro della Kunstkamera*, prima variante, 1946 (KGIOP, San Pietroburgo)
- Fig. 100. R.I. Kaplan-Ingel', *Progetto di restauro della Kunstkamera*, seconda variante, 1945 (KGIOP, San Pietroburgo)
- Fig. 101. R.I. Kaplan-Ingel', *Progetto di restauro della Kunstkamera*, terza variante, 1945 (KGIOP, San Pietroburgo)
- Fig. 102. *Fasi di costruzione della torretta di Kaplan-Ingel'*, fotografia (KGIOP, San Pietroburgo)
- Fig. 103. *Tracce dell'intonaco settecentesco rinvenute durante i restauri del 2003*, fotografia (Per gentile concessione di Andrej A. Mel'nikov, MAE RAN)

## Tavole

- Tav. I. *Schematizzazione del proekt dell'Accademia delle scienze di Pietroburgo*, 1724 (Guarneri 2007)
- Tav. II. *Il piano di Leibniz per il perfezionamento delle arti e delle scienze in Russia*, 1716 (Meijers 1998)
- Tav. III. Georg J. Mattanovy, *Progetto per la Kunstkamera*, pianta del seminterrato, ricostruzione (Guarneri 2009)
- Tav. IV. Georg J. Mattanovy, *Progetto per la Kunstkamera*, pianta del piano tipo, ricostruzione (Guarneri 2009)
- Tav. V. Georg J. Mattanovy, *Progetto per la Kunstkamera*, prospetto, ricostruzione (Guarneri 2009)