

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Topografie del ricordo. Una presentazione emotiva. **Dossier Angelo Maria Ripellino**

Topographies of memory. An emotional presentation

A CURA DI ANNA TELLINI¹

ABSTRACT

Questo Dossier Ripellino nasce come omaggio al grande slavista, e ha al centro un suo saggio inedito sul teatro di Pietro il Grande, parte di una dispensa universitaria della fine degli anni '60-inizio anni '70 rimasta tra le mani di una sua allieva, Anna Tellini, che l'ha custodita amorosamente fino ad oggi. Il saggio sul "teatro" di Pietro I ricostruisce alcune pratiche a metà tra la celebrazione carnascialesca e il Grand Guignol, che gettano luce su alcune inclinazioni dello zar Pietro Primo per l'orrido, il mostruoso, il deviante, in una parola il grottesco, che si accompagnarono alle sue riforme dall'alto miranti, nelle sue intenzioni, a portare la Russia fuori dalla barbarie e dall'arretratezza. A mo' di introduzione, e per fornire una cornice a questo, Anna Tellini scrive del mitologema di San Pietroburgo e della personalità controversa del suo fondatore. Completano il dossier una intervista al figlio di Angelo Maria, Alessandro Ripellino, e una serie di illustrazioni che danno conto dell'immaginario popolare che nacque intorno alla figura di questo zar.

PAROLE CHIAVE: *Angelo Maria Ripellino, Teatro russo, San Pietroburgo nella letteratura, il Teatro della Crudeltà in Russia*

¹ Senza l'affettuosa insistenza e la calda partecipazione di Ornella Calvarese, uno dei "gioielli" del mio passato di docente, questo lavoro non avrebbe mai visto la luce. A lei il mio più riconoscente ringraziamento.

This "Dossier Ripellino" wants to be a tribute to the great Slavist, and has at its center an unpublished essay by him on the theater of Peter the Great, part of a university handout from the late 1960s-early 1970s that remained in the hands of one of his students, Anna Tellini, who has lovingly guarded it to this day. The essay on the "theater" of Peter the Great reconstructs in great detail some practices somewhere between carnival celebration and Grand Guignol, which shed light on some of Peter the Great's inclinations for the horrid, the monstrous, the deviant, in a word the grotesque, which paired with his reforms aimed at

bringing Russia out of barbarism and backwardness. By way of introduction, and to provide a framework for this, Anna Tellini writes about the mythology of St. Petersburg and the controversial personality of its founder. Completing the dossier are an interview with Angelo Maria's son, Alessandro Ripellino, and a series of illustrations that give an account of the popular imagination that arose around the figure of this tsar.

KEYWORDS: *Angelo Maria Ripellino, Russian theater, St. Petersburg in literature, the Theater of Cruelty in Russia*

AUTORE

Allieva di Angelo Maria Ripellino, Anna Tellini ha insegnato Lingua e Letteratura Russa presso l'Università degli Studi dell'Aquila. Si è occupata prevalentemente del Novecento, traducendo testi di Chlebnikov-Kručěnych, Tarabukin, Katanjan, Ėrenburg, scrivendo di Arcybašev, Sologub, Ėrenburg, Belyj, Verbickaja, Dvoržeckij, e altri. Ha curato l'edizione italiana degli stenogrammi delle prove de "Il Revisore" e di "Un ballo in maschera" nell'allestimento di Vsevolod Ė. Mejerchol'd (Cuepress, Imola 2023).
annatellini1@gmail.com

Anna Tellini

PER ANGELO MARIA RIPELLINO

Topografie del ricordo. Una presentazione emotiva

1. ANTEFATTO SENTIMENTALE



Figura 1 Angelo Maria Ripellino, <https://www.succedeo-ggi.it/2023/08/condannato-a-un-destino-di-slavista/>

... e all'improvviso ho avuto tre fortune, io che vivevo in provincia e fondamentalmente non mi aspettavo granché dal futuro, anche se lo cercavo. La prima, la più sofferta, fu il diploma di maturità classica che venne a liberarmi da quel liceo-prigione che a raccontarlo oggi non mi crederebbe nessuno, più che prigione un autentico lager, dove le nostre volontà e aspirazioni erano all'istante soffocate da un sistema rigidamente codificato, atto a reprimere e comprimere come si conviene.

La seconda, fortuna intendo, è stata prendere questa implorata maturità addirittura nel 1968, con ciò acquistando la legittimazione a trasferirmi proprio quell'anno a Roma per "fare l'Università", indecisa al momento tra la lettera-

tura russa e quella cinese, la prima per via di un mio incontro, casuale per giunta, col Dostoevskij presente nella biblioteca familiare: e fu amore a prima vista; la letteratura cinese, invece, per quel tanto di esotismo che la distanza fisica e mentale da quella cultura assicurava. Così, provinciale sprovveduta catapultata a Roma, pensai di darmi il tempo di capire meglio le mie intenzioni frequentando inizialmente i due corsi in contemporanea... Senonché la terza fortuna, la decisiva, fu che a cominciare prima fossero le lezioni di Letteratura Russa, e che le tenesse (nientedimeno) Angelo Maria Ripellino, il cui nome da solo è capace tuttora di accelerarmi i battiti, e fluidificarmi la mente. Questo intreccio – fortuito, lo so – tra Ripellino e il 1968 a Roma all'improvviso mi spalancò al mondo, come uno schiaffo violento ma benefico che interrompe un torpore non voluto. Ma andiamo per ordine.

Quando entrai la prima volta, con pochissime altre matricole, in quello che allora si chiamava "Istituto di Filologia Slava", non avevo coscienza della *wunderkammer* che stava lì lì per inghiottirmi. Ad accoglierci, benevola e rassicurante, l'ormai per me mitica signora Marcella, custode e sacerdotessa del luogo, da cui, nel tempo, apprendemmo con smarrita apprensione da quale male per certi versi fuori del tempo fosse pedinato il Professore, il che contribuì a suo modo alla creazione di un nostro personale culto condiviso senza alcuna resistenza, che ci faceva sussultare ad ogni sua assenza inaspettata, ad ogni pur minima sua *défaillance*...

Ripellino ci introdusse in un mondo di meraviglie, in cui talenti immensi ma a noi fin lì ignoti ci dischiudevano universi sì letterari ma anche esistenziali, considerato che le loro esistenze diventavano esse stesse letteratura a partire da quel qualcosa che solo lui, il Professore, sguardo ironico e un po' malinconico di chi molto ha visto e patito, pause teatrali, gestualità volutamente rattenuta, maniere senza tempo, ci faceva a grado a grado vedere, e infine penetrare: impossibile sottrarsi, dichiararsene estranei, prendere distanze di sicurezza, visto che quello che ci invitava a fare, per riprendere un suo titolo famoso, era un incontro con la «letteratura come itinerario nel meraviglioso».

Intanto, intorno, il '68 si faceva sentire, e la Facoltà era continuamente occupata, e le lezioni di conseguenza interdette. Ma tutto questo, anziché allontanarmi dalla strada ormai scelta, in un certo senso la ampliava, con accadimenti e conoscenze che nel loro graduale accumularsi rafforzavano in me l'attrattiva per tutto quel che fin lì non conoscevo, mondo e cultura russa in prima fila, perché Ripellino aveva ormai disseminato in me, per dirla con Hrabal, scrittore ceco proprio da lui fatto conoscere in Italia², quei «fitti cespi di dissennatezza»³ necessari ad accogliere il non noto, ovvero sia a sconfinare.

Il professor Ripellino era capace di ispirare nei suoi studenti una specie di esaltazione collettiva, una devozione completa. [...] Quando cominciava a recitare, sembrava lievitare davanti a noi: gli occhi infuocati, gli zigomi rossi per l'eccitazione febbrile, la voce lenta, strascicata, profonda, legava le parole l'una all'altra come perle luccicanti di significati diversi.⁴

Ed è in nome di questa devozione, penso, se in tutti questi anni, attraverso innumerevoli traslochi e vicissitudini varie, compreso il terremoto che ha squassato la mia città, sono riuscita a preservare una sorta di gioiello dal valore inestimabile: un corso monografico fine anni '60 o inizi '70, ciclostilato e rilegato dalla signora Marcella, dedicato al teatro popolare russo, dove a parer mio spicca il capitolo sul teatro di Pietro il Grande, un saggio tutto nitore, sorpresa, perfezione. Il saggio che qui presentiamo, e a cui ora tenterò di fornire una cornice essenziale.

2 B. HRABAL, *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare*, trad. di A. M. Ripellino, Einaudi, Torino 1968.

3 ID., *Una solitudine troppo rumorosa*, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 2009.

4 Cit. in C. BOLOGNA, *La voce di Ripellino*, in «DOPPIOZERO», 4 dicembre 2023.

2. PIETROBURGO. EPIFANIE DA UN LUOGO MENTALE

*Ma adesso seguimi nella malata capitale del Nord,
o mio lettore,
nella lontana sponda finlandese!*
Aleksandr Blok, *La nemesi*⁵

Nata sotto il segno dell'improbabilità – tutto, la fitta umidità nebbiosa, le febbri malariche e la sua posizione stessa, nel delta di quel fiume nordico che sbocca nell'ostile mare aperto, ne sconsigliava la fondazione –, da secoli Pietroburgo conduce un'esistenza per così dire "volatile":

La nostra città capitale, adorna di monumenti [...] appartiene alla contrada degli spiriti. Di questo non usa parlare nelle guide; ne tace anche il Baedeker; e così accade che un provinciale non informato tenga conto soltanto dell'amministrazione visibile e non abbia il passaporto delle ombre.⁶

Smentita dalla carta geografica per tre quarti del Novecento, insidiata da sempre da acque dispotiche che periodicamente la inondano, svilita nel suo originario orgoglio di capitale, Pietroburgo è stata infine umiliata da ridenominazioni che l'hanno sottoposta a prove orribili, intaccandone e revocandone in dubbio il mito, e con ciò stesso tradendo il testamento del suo creatore, che aveva visto

nella sua capitale una cosa più grande di una commemorazione monumentale della sua personalità. Petrograd⁷, senza parlare del sapore di "slavofilismo" estraneo a Pietro, indica qualcosa di relativamente angusto e chiuso, mentre Peterburg, e più precisamente Sankt-Peterburg, sta a significare una città cosmopolita.⁸

Scartando Mosca come capitale, lo zar faceva *tabula rasa* della storia russa con un atto di imperio, con un impeto e una crudeltà che resero l'edificazione di Pietroburgo «probabilmente l'esempio più drammatico in tutta la storia mondiale di

5 A. BLOK, *La nemesi*, a cura di C. G. De Michelis, Einaudi, Torino 1980, p. 23.

6 A. BELY, *Pietroburgo*, a cura di A. M. Ripellino, Einaudi, Torino 1961, p. 243.

7 Fondata nel 1703, la città ebbe il nome olandese di Sankt Pier Bourkh, scelto dallo zar in onore del proprio santo patrono, l'apostolo Pietro. Nel 1914, scoppiata la guerra con la Germania, per un malinteso patriottismo essa viene dallo zar dimentico che il nome era, appunto, olandese e non tedesco –, ribattezzata Petrograd. Per poco: nel 1924 è già Leningrad. Intanto, nel 1918 la capitale è stata trasferita a Mosca. L'ultima tappa è storia recente: dall'ottobre del 1991 la città si chiama Sankt-Peterburg.

8 A. BENUA (BENOIS), *Moj gorod* (La mia città), in *Moj vospominanija* (Le mie memorie), Nauka, Moskva 1980, 5 vv., v. I, p. 12.

una modernizzazione concepita e imposta rigidamente dall'alto»⁹: per dirla col Masaryk, «fu proprio l'uropeizzazione che rafforzò l'assolutismo in Russia»¹⁰. Creata su uno spazio incredibilmente piatto, orizzontale, quasi una mappa che inviti a tracciare linee rette, e dove solo un errore del disegno può creare qualcosa di curvo, di deviante, la nuova città doveva seguire un modello geometrico, tipico dell'urbanistica occidentale, ma «senza precedenti in Russia, le cui città erano disorganici agglomerati di stradine medievali tortuose e aggrovigliate»¹¹. C'è però, palpabile nella sua contiguità fisica, quell'elemento liquido, inafferrabile, che sono il mare, e la Neva, e i venticinque tortuosi canali e affluenti che forniscono a Pietroburgo una tale moltitudine di specchi da rendere inevitabile il narcisismo: «l'inesauribile, esasperante moltiplicarsi di tutte queste lesene, colonnati, portici allude alla natura di questo narcisismo urbano». Pur così massiccio, persino il Palazzo d'Inverno, riflesso dalle acque, sembra quasi galleggiare, acquistando una leggerezza illusoria. Anche se «forse, più che nei suoi canali e fiumi, questa città [...] si è rispecchiata nella letteratura russa. Perché l'acqua può parlare soltanto di superfici, e di superfici scoperte»¹². Dal canto loro, dopo essere entrati nelle pagine letterarie, palazzi e monumenti si sono solidificati di nuovo «sugli argini di granito del fiume e sulle ampie piazze, ma ormai in una luce nuova, ricca e sublime, come simboli del magico incanto»¹³.

Senza contare che, al di là della loro apparenza europea, gli edifici tributarono il dovuto ad una vitalità ed esuberanza interamente russe: nelle dimensioni grandiose, nella maggior audacia nell'uso dei materiali, nella loro concezione molto più teatrale, a effetto, incardinata principalmente sul concetto di facciata, di esteriorità.

Il contrasto tra la parte monumentale, di rappresentanza, prodigio architettonico e la parte minore, sorta inevitabilmente ma non voluta, non cercata, abitata in ogni suo metro quadro, affollata in ogni suo piccolo tugurio, partiva proprio dalle facciate che nascondevano in un caso e nell'altro artificio e umanità, sfarzo e miseria.¹⁴

Tra tanta meraviglia di granito e impeccabilità di porticati classicheggianti, che nascondono un viluppo di stamberghes e retrocortili, in questo urbanismo sconvolto

9 M. BERMAN, *Pietroburgo: il modernismo del sottosviluppo*, ne *L'esperienza della modernità*, trad. di V. Lalli, Il Mulino, Bologna 1985, p. 223. In tre anni 150.000 persone morirono o si ridussero a larve, per la sua fondazione.

10 T. G. MASARYK, *La Russia e l'Europa*, a cura di E. Lo Gatto, Firenzelibri, Firenze 1971, 2 vv., v. I, p. 50.

11 M. BERMAN, *Pietroburgo: il modernismo del sottosviluppo*, cit., p. 224.

12 I. BRODSKIJ, *Guida a una città che ha cambiato nome*, in *Fuga da Bisanzio*, trad. di G. Forti, Milano, Adelphi 1987, p. 53.

13 S. VOLKOV, *San Pietroburgo*, trad. di B. Osimo, Mondadori, Milano 1998, p. 6.

14 G. P. PIRETTO, *Derelitti, bohémien e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo*, Lubrina, Bergamo 1989, p. 39.

che con Gogol' era venuto in primo piano, le vite storte e laterali – gli affamati, i defraudati, i decaduti – «popolarono come incubi l'immaginazione degli scrittori e inondarono i primissimi capitoli della prosa russa»: e «la città cominciò a scivolare in uno stato di dipendenza rispetto alla visione tridimensionale offerta dalla letteratura».¹⁵ Sì, a dispetto della sua posizione geografica appartata, impersuasiva, e sfidando la psiche nazionale, cui l'idea del mare rimase alquanto estranea,

Pietro I raggiunse il suo scopo: questa città divenne un porto, e non solo nel senso letterale; anche in senso metafisico. Non c'è un altro luogo in Russia dove i pensieri si staccino così facilmente e così volentieri dalla realtà: proprio con l'avvento di San Pietroburgo cominciò ad esistere una letteratura russa, perché fu data l'occasione per guardare a se stessi e a tutta la nazione come dall'esterno. In altre parole, di "oggettivare il paese".¹⁶

1917: intervallo tra le rivoluzioni di febbraio e di ottobre. Parnok, «un uomo con le scarpe di vernice, disprezzato dai portieri e dalle donne», dotato di una sua appropriata immaterialità, si è appena seduto sulla poltrona del dentista – «Amo i dentisti per il loro amore dell'arte, per l'ampiezza di vedute, per la tolleranza in fatto di idee» – che, guardando dalla finestra, vede avanzare sulla via Goročovaja uno «strano alveare», una processione che assomiglia a un linciaggio. Qualcosa ha cambiato Pietroburgo: «Pietroburgo si era proclamata Nerone ed era ripugnante come se mangiasse una pappa di mosche schiacciate». Ne è atterrito, ma si alza ugualmente per tuffarsi nella folla, chiamare aiuto, telefonare, ma gli oggetti latitano, oppure esercitano una precisa volitività e, riottosi, smentiscono le attese degli uomini:

I telefoni delle farmacie si fanno col miglior legno di scarlattina. L'albero della scarlattina cresce in un boschetto di clisteri e odora d'inchiostro. Non parlate per telefono dalle farmacie di Pietroburgo: il ricevitore si squama e la voce si scolorisce. Ricordatevi che Proserpina e Persefone non hanno ancora il telefono.

Né miglior sorte ha la sua richiesta di aiuto al padrone di un negozio di specchi:

gli specchi si palleggiavano riflessi di case simili a credenze, e i frammenti congelati della via, che brulicavano di una folla scarafaggese, in essi sembravano ancora più terribili e villosi.

La gente di Pietroburgo assume le sembianze di animali e uccelli, la moltitudine umana è trasformata in sciame di insetti: «Una nube di cavallette umane, piombata

15 I. BRODSKIJ, *Guida a una città che ha cambiato nome* cit., pp. 55, 56.

16 *ivi*, pp. 51-52, 55.

non si sa da dove, anneriva come una patina le rive della Fontanka»; la gente sta cominciando a disgregarsi, tanto a livello emotivo, quanto a livello fisico. Ritorniamo alla processione:

dire che non aveva faccia? No, aveva faccia, benché le facce nella folla non abbiano importanza, ma vivano indipendenti soltanto le nuche e le orecchie. Avanzavano spalle-attaccapanni, imbottite di ovatta, giacche [...] abbondantemente cosparse di forfora, nuche iraconde e orecchie canine.

Solo a sera, mentre Parnok pensa che la città «era la sua malattia infantile e che sarebbe bastato soltanto riaversi, risvegliarsi e l'allucinazione si sarebbe disfatta», solo a sera

gli furono restituite tutte le strade e le piazze di Pietroburgo: sotto forma di bozze di stampa umide, impaginava i viali, rilegava i giardini.¹⁷

In questo flusso di nostalgia pietroburghese la sensazione viva, tragica della scomparsa della vecchia città e dei suoi valori si trasformava in una accentuata teatralizzazione dell'esistenza quotidiana, spalancata ora all'imprevisto, l'incalcolabile.

Strana città, Pietroburgo: mentre il cielo è solcato da inusuali presenze,¹⁸ e le strade trasformano in ombre i passanti, solo un «occulto galvanismo» sembra animare, da viva, la decrepita contessa «tutta gialla», dalle «labbra rientrate», dagli «occhi torbidi»¹⁹ totalmente mancanti di pensiero, che viceversa riapparirà, vitalissimo fantasma, ad irretire e far deragliare l'esistenza del puškiniano Germann, incredibile condensa di forze non creative, disgregatrici...

Strana città, Pietroburgo. Gli elementi soprannaturali, tutt'altro che meri puntelli narrativi cui incardinare il racconto del giovane passato, storicizzando la vita della città, rispondevano alla sete di mistero, di arcane visioni, al gusto per l'orrido nutriti di leggende apocriefe e di folclore e parzialmente innescati dalla fantasmagoria dei fenomeni atmosferici caratteristici di quella terra.²⁰ E lo splendore diafano,

17 O. MANDEL'STAM, *Il francobollo egiziano*, ne *Il rumore del tempo*, trad. di G. Raspi, Einaudi, Torino 1970, pp. 118, 123, 130, 131, 129, 130, 126, 154.

18 "E là erano le linee: la Neva, le isole. Probabilmente di là, nei giorni remoti in cui sorgevano dalle muscose paludi gli alti tetti e le alberature e le guglie, penetrando coi loro dentelli la mucida nebbia verdognola, - di là volò a Pietroburgo sulle sue vele d'ombra l'Olandese Volante, emergendo dai plumbei spazi dei mari germanici e baltici, per innalzare qui con l'inganno le sue terre nebbiose e chiamare isole un'onda di nubi che si addensavano". A. BELYJ, *Pietroburgo* cit., pp. 13-14.

19 A. PUŠKIN, *La donna di picche*, in *Romanzi e racconti*, pref. di A. M. Ripellino, trad. di L. Ginzburg, A. Polledro e A. Villa, Mondadori, Milano 1963, pp. 387, 386.

20 Cfr. G.P. PIRETTO, *Derelitti, bohémiens e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo* cit., p. 17.

illune delle notti bianche contagia gli abitanti: «Pallida, è vero sì, come la morte; / Ma chi poi non è tale a Pietroburgo?»²¹ e gli edifici:

I palazzi erano bianchi come per uno spavento, come un serico cappuccio monacale. A volte la loro bianchezza ricordava uno scialle di lana d'angora lavato con sapone e lisciva [...].

Diventare più bianchi non era possibile: ancora un attimo e tutta la visione si infrange come latte appena cagliato.²²

Non basta: quanto più scende il termometro, tanto più astratta appare la città, come se, *tolta di mezzo gli uomini, il fiume e gli edifici*, il freddo mirasse alle idee, ai concetti astratti:

È terribile il freddo delle sere, / il loro vento che batte angoscioso, / il febbrile fruscio sulla strada / di passi inesistenti. / La fredda linea del crepuscolo / è come il ricordo d'un male recente / e il segno certo che noi siamo dentro / un cerchio non aperto.²³

Impossibile, qui, confrontarsi con l'affollato universo di accadimenti e figure che a Pietroburgo trovano il loro spazio letterario, ma vorrei accennare ancora ad un personaggio, quanto mai emblematico di una realtà di dissesto emotivo ed esistenziale, di un eterno rovello russo – un personaggio il cui graduale irretimento nella non-resistenza agli eventi non vale a cancellarne la preminenza spirituale, dandogli anzi il potere di smuovere e irritare: Oblomov. L'impiego, la carriera pubblica – già maniacale inclinazione giovanile di Gogol', e veicolo di una discesa agli inferi *sui generis* di tante pagine della letteratura russa affollate di travet e caposezioni e cancellieri – lo avevano spinto a Pietroburgo, fino a che la paura e la noia avevano posto termine a due stralunati anni di servizio, con ciò rimandando anche ad un universo ministeriale concentrazionario, a una società dove il metro di autoidentificazione e di riconoscimento passa per il grado. Oblomov è una sorta di "terra di nessuno" tra la vestaglia che perennemente l'avvolge, come risucchiandolo – una vera veste da camera orientale, senza il più piccolo accenno all'Europa –, e l'amico d'infanzia, il tedesco Štol'c, quasi un distillato dell'elemento "straniero" imposto con violenza da Pietro il Grande a una Russia caparbiamente sonnolenta.

21 M. LERMONTOV, *Un ballo in maschera*, in *Liriche e poemi*, intr. di A.M. Ripellino, trad. di T. Landolfi, Einaudi, Torino 1982, p. 228.

22 O. MANDEL'STAM, *Il francobollo egiziano* cit., p. 144.

23 A. BLOK, *E' terribile il freddo delle sere*, in *Poesie*, a cura di A. M. Ripellino, Guanda, Milano 1975, p. 29.

Oblomov è dunque una sorta di “terra di nessuno” tra Occidente e Oriente, eterni poli di un’oscillazione mentale russa originaria, che nell’Ottocento si incarnò nelle dispute tra slavofili e occidentalisti, ma eternamente presente, rovello di una scelta di campo difficile e rischiosa.

La potenza di Oblomov, provinciale sradicato che tende al ritorno, ma per il momento, dopo averla dolorosamente sperimentata, è costretto a permanervi, è nell’aver osato, e potuto, una riduzione graduale e costante di Pietroburgo, città illusoria e inaffidabile, allo spazio più congruo del suo appartamento; e di questo a una stanza; e di questa all’unica parte davvero confacente, il letto.

Coerentemente, anche per gli abitanti di Oblomovka – la sua tenuta di trecentocinquanta anime felici ed accidiose che il nostro eroe rievoca sognando – la scansione dello spazio era bizzarra e inessenziale e capace di un liberatorio svilimento di Pietroburgo a puro suono, a fantasma di una geografia stravolta:

essi sapevano che a ottanta verste da loro c’era il governatorato, cioè la città dove si trovava il governatore, ma ben pochi vi si recavano; poi sapevano che più lontano, là, c’erano Saratov e Nižnyj, avevano sentito dire che c’erano Mosca e Pietroburgo e che al di là di Pietroburgo vivevano i francesi o i tedeschi, e più lontano cominciava per essi, come per gli antichi, un mondo oscuro, paesi sconosciuti, abitati da mostri, da uomini a due teste, da giganti; poi c’erano le tenebre, e finalmente tutto finiva in quel pesce che regge su di sé la terra.²⁴

24 I. GONČAROV, *Oblomov*, trad. di E. Lo Gatto, Einaudi, Torino 1949, p. 100.

3. PIETRO IL GRANDE, O DEL CORPO GROTTESCO

In incrollabile altezza

Sulla turbata Neva

Sta col proteso braccio

L'idolo sul cavallo suo di bronzo.

Aleksandr Puškin, *Il cavaliere di bronzo*²⁵

1905: anno di rivoluzione fallita. A Pietroburgo vive Aleksandr Ivanovič Dudkin, intellettuale ascetico del mondo della clandestinità rivoluzionaria, fuggito dal confino nella regione di Jakutsk, attualmente cospiratore. «Miscela instabile ed altamente esplosiva di tutte le tradizioni rivoluzionarie pietroburghesi e di tutte le tradizioni relative al suo "Uomo del sottosuolo"»²⁶, Dudkin conduce un'esistenza agitata ed estenuante, nella più disperata miseria, con privazioni di ogni genere. È uno specialista, incapace di qualsiasi altro lavoro. Verosimilmente non ha più l'orgogliosa percezione del fatto che «lo speciale occultismo terroristico eccita i rivoluzionari e la popolazione; è il misterioso, l'imprevisto, l'incalcolabile...»²⁷; no, il suo presente è solitudine e malattia. Il suo spazio, dove non va mai nessuno, una stanza da dodici rubli all'isola Vasil'evskij: «quattro pareti tappezzate di parati color giallo», che Dudkin percepisce brulicanti di onischi, e tra le quali si sperimenta come un carcerato che sente la libertà più degli altri, e da cui ha voglia di evadere «verso la sudicia nebbia, per fondersi con le spalle, le schiene, le facce verdognole sulle prospettive di Pietroburgo». Fino alla VISITA: qualcuno (un essere metallico) sta salendo verso il suo pianerottolo con travolgente fragore. È il preludio di un'esplosione sensoriale e visuale che schianta l'ormai fragile guscio della tana di Dudkin proiettandola in "vastità inesplicabili". L'umano si dissolve e l'inanimato torna prepotentemente alla vita: sulla soglia,

chinando la testa inverdita con la corona e tendendo il pesante braccio inverdito, si ergeva un immenso corpo fosforescente...[...]. Il Cavaliere di Bronzo gli disse: / – Salve, figliuolo!

C'è una dolente stanchezza in questo corpo corroso dalle nebbie, troppo teso a una normalità che gli è preclusa – «col suo deretano metallico piombò su una sedia

25 A. PUŠKIN, *Il cavaliere di bronzo*, in *Poemi e liriche*, a cura di T. Landolfi, Einaudi, Torino 1982, p. 360.

26 M. BERMAN, *Pietroburgo: il modernismo del sottosviluppo* cit., p. 316.

27 T. G. MASARYK, *La Russia e l'Europa* cit., p. 508.

sonoramente l'imperatore fuso nel bronzo» –, a una scoronazione che, emancipandolo da una esistenza immobile e fuori del tempo, gli permetta di sovvertire il gesto:

[...] l'imperatore si tolse lentamente dalla testa la corona di bronzo; rotolarono giù con un tonfo le fronde d'alloro. / E toccheggiando e tintinnando la sua mano trasse fuori una pipa arroventata; e indicando con gli occhi la pipa, ammiccando, egli disse: / PETRO PRIMO CATHERINA SECUNDA... / La ficcò tra le labbra: un verde fumo di bronzo dissaldato si levò nettamente sotto la luna.

È, questo, un momento propizio ai prodigi, ad enigmatiche disaggregazioni-reincarnazioni dell'essere:

Nelle orbite di bronzo del Cavaliere sfolgorò un pensiero di bronzo; cadde, arroventandosi, la mano che stritolava le pietre; e parve spezzargli la clavicola./Muori... sopporta... / Il Cavaliere metallico, arroventandosi sotto la luna, gli sedeva dinanzi; bruciante, rosso purpureo; ed ecco, infocandosi, divenne bianco; e scivolò come struggente fiumana su Aleksandr Ivanovič; e si effuse con rivoli di metallo nelle sue vene.²⁸

“L'idolo” di puškiniana memoria, supremamente impassibile, allora, allo strapotere delle acque, in una paradossale logica dell'inversione si è compiaciuto del più radicale dei metamorfismi. Nel farsi liquido, nel godere di una strepitosa fusionalità, il Cavaliere ha infine spezzato la sua inutile solitudine, immettendo dalla sua stessa sostanza una linfa vivificante nell'estenuata complessione di Dudkin. Ora è possibile agire, dare un nome all'orrore senza nome, ora la “missione” verrà compiuta.

A Pietroburgo vive anche Lippančenko. A Pietroburgo, si sa, la gente sta cominciando a disgregarsi, ma nel caso del nostro personaggio c'è qualcosa di più e di altro, un appannarsi nell'indistinto, un delinarsi per sottrazione, per perdita progressiva di segni dell'umano, che ne amplifica a proporzioni metafisiche la spietatezza:

Con un sorriso senza effigie sporgeva tra la schiena e la nuca la profonda grinza del collo; il collo sembrava il volto; come se nella poltrona si fosse seduto un mostro dal ceffo snasato e senza occhi; la grinza del collo sembrava una bocca squarciata e senza denti.²⁹

Lippančenko è un grandioso mistificatore che ordisce il rivoltante complotto che sta per condurre alla perdita di integrità, di “eticità” dell'organizzazione rivoluzionaria. Cioè a dire, allo svuotamento di senso dell'esistenza di Dudkin. Il suo omicidio, dunque, ora non ammette più dilazioni:

28 A. BELYJ, Pietroburgo cit., pp. 70, 200, 251, 252, 252-253, 253.

29 *ivi*, p. 227.

Al mattino entrò gente: ma non c'era più Lippančenko; c'era una pozza di sangue; un cadavere; e una figurina che rideva, col viso bianco dai baffetti all'insù; l'omino stava a cavalcioni sul cadavere, stringendo in mano un paio di forbici; il suo braccio era teso, e sul volto – attraverso il naso, per le labbra – gli strisciava la macchia d'uno scarafaggio.³⁰

Morto a se stesso per tentar di rinascere; bianco di un pallore che immaginiamo non candido, ma denso fino alla nausea; col volto invaso dalle potenzialità diverse della derisione e della mostruosità, Aleksandr Ivanovič Dudkin da supremo clown tragico si è fatto artefice del ribaltamento. Mimando grottescamente, come poteva, la postura secolare del suo Grande Visitatore, ha restituito senso e decoro alla sua vocazione rivoluzionaria. Finalmente riconoscendosi, e fondendosi col genio della città. E per Pietro il Grande non sarà l'unica reincarnazione: una motilità inconcepibile sembra infatti accompagnare, nei secoli, l'imperatore e le sue sembianze.

Inaugurato il 7 agosto 1782 alla presenza di Caterina II, il monumento del Falconet conferisce allo zar – a dorso di un cavallo impennato e dal braccio imperiosamente proteso verso Occidente -- «il torvo sguardo e l'inquieta gestualità di uno scatenatempete, di un implacabile, di un maestro di apocalisse»³¹. Collocato nella zona più centrale di Pietroburgo, su un piedistallo di granito la cui ricerca e il cui trasporto costituirono un'epopea a sé, nelle leggende popolari ben presto diviene la quintessenza stessa delle forze del male. Cresciuta impetuosamente, come a supplire l'assenza di storia³², la mitologia cittadina si nutre di voci e di racconti orali, di predizioni e maledizioni di carattere mistico, di leggende ufficiose e profezie sull'imminente declino, e la coscienza popolare – religiosa, superstiziosa – , infervorata dal timore del giudizio universale e della dannazione, presagisce rovine:

Poiché s'è impennato una volta, misurando con gli occhi l'aria, il cavallo di bronzo non potrà abbassare i suoi zoccoli: il salto sopra la storia avverrà; ci sarà un grande scompiglio; la terra si spaccherà; le montagne crolleranno per un grande terremoto; e le pianure nate per il cataclisma si inarcheranno dovunque in escrescenze gibbose. Su quelle gobbe appariranno Nižnyj, Vladimir e Uglič.

Pietroburgo sprofonderà.³³

Nel frattempo, e in modo ben più terragno, e mentre «l'uomo [...] si levigava, lì, in quella città, come una pietra nell'acqua, divenendo presto inabile quanto a tenacia

30 *ivi*, p. 311.

31 A. M. RIPELLINO, *L'ora di Praga*, a cura di A. Pane, Le Lettere, Firenze 2008, p. 131.

32 Cfr. JU. LOTMAN, *Il simbolismo di Pietroburgo*, ne *La semiosfera*, Marsilio, Venezia 1985, p. 232.

33 A. BELYJ *Pietroburgo* cit., p. 77.

e pensiero»³⁴, si era fatta strada, in una sorta di inedito eretismo cerebrale, un’ostensione spettacolarizzata dell’eccedente, dell’incompiuto, del sezionato, dell’anatomizzato, ed era stato solertemente approntato, e con apposito ukase (1718), il tariffario acconcio: «per un mostro umano fino a 10 rubli, per mostri di bestiame domestico o di bestie selvatiche 5 rubli, per mostri d’uccelli 3 rubli. Questo per i mostri morti»³⁵. Per i vivi, beninteso, i prezzi erano ben più alti.... E si disponeva anche che fossero portati alla *kunstkamera*³⁶, e lì opportunamente trattati, ed esibiti, in nome della scienza, nello spirito di quel conclamato illuminismo agito da Pietro per strappare la Russia al suo stato letargico e retrogrado, ma, verrebbe da pensare, per esercitare la propria potestà sugli altri mondi, tenendo “in vita” i morti, facendoli “risorgere”, contraffatti:

Bambini che per il grasso della loro pelle avevan preso una tinta dorata, color di limone, nuotavano con le mani nello spirito, e con i piedini parevano volersi spinger via, come rospi nell’acqua. E accanto c’erano le loro testoline, anche queste in bocce di vetro. E gli occhi erano aperti. Tutti d’un anno, o due al massimo. E le teste di bambini guardavano con occhi vivi: azzurri, dello stesso colore del fiordaliso, scuri; occhi umani. E nel punto in cui la testa era stata tagliata, ci si sarebbe potuto aspettare che ne sprizzasse il sangue da un momento all’altro: tanto bene s’era conservata ogni cosa nel vin di grano.³⁷

Di Pietro il Grande, di colui che tutto questo aveva concepito, e che si compiacceva di torturare egli stesso gli avversari politici in camere segrete, e che adorava cimentarsi come dentista, terrorizzando i suoi cortigiani³⁸; di quest’uomo debordante in ogni suo atto, maniaco codardo caparbio violento, di quest’uomo che si conservò bambino; di questo imperatore-teatro inesorabilmente attratto da macchine e meccanismi in quanto ineccepibili nel loro fare, e tanto più dall’incompiutezza, dalle imperfezioni della natura, è Pil’njak a fornirci il ritratto – eccessivo come il suo oggetto – forse più virulento e con ciò stesso a suo modo fedele:

34 JU. TYNJANOV, *Persona di cera*, a cura di I. Sibaldi, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 140.

35 *ivi*, pp. 72-73.

36 Ossia l’Imperial gabinetto di rarità scientifiche, che dal 1724 diventa Museo dell’Accademia delle Scienze. E per incentivarne la frequentazione, si pensò anche di offrire ai visitatori o una tazza di caffè, o un bicchierino di vodka, oppure di vino ungherese, accompagnati da un pan di zucchero: ad accompagnarli, tra gli altri, il principale dei mostri viventi, il “seidita” Jakov. Cfr. *ivi*, p. 64.

37 *ivi*, pp. 64-65. In questa aspirazione a uccidere la morte si avverte quasi un presagio delle future dottrine del filosofo Nikolaj Fëdorov: ora sappiamo che nell’imponente archivio di Angelo Maria Ripellino è presente un inedito di 152 pagine su di lui. Cfr. R. Giuliani, *L’archivio Ripellino*, <https://diacritica.it/fasc.50,31> dicembre2023.

38 Cfr. S. VOLKOV *San Pietroburgo* cit., p. 25: «Si narra che dopo la sua morte fu trovato un sacco pieno dei denti che aveva estratto».

Il suo corpo era grosso, sporco, sempre sudato, senza grazia; aveva i piedi storti, le gambe scarne, ed era consumato dall'alcool, dal tabacco e dalla sifilide. Col passar degli anni si afflosciarono le guance del suo volto tondo e rosso da contadina, le labbra tumide si avvizzirono, la sifilide gli ammolli le palpebre rossicce, né i suoi occhi potevan più chiudersi, quegli occhi che lucevan di follia e di ebrietà, ed erano feroci e infantili, proprio come quelli di un bimbo che rimiri un gatto mentre lo ferisce con un ago, o un maiale addormentato al cui grugno egli avvicini un ferro rovente...³⁹

Come ad assaporare retrospettivamente il graduale processo di disfacimento "dell'Anticristo", quasi grondando un'autentica gioia della devastazione questo ritratto procede spedito in una scrupolosa e inquisitoria disamina del pre-cadaverico, della digrossatura paziente della morte al lavoro, in un vero e proprio pathos della trasfigurazione; e mentre guance, e labbra, e palpebre perdono il loro turgore, e gambe e piedi stentano ormai a supportare una complessione tanto massiccia, a colpire maggiormente sono forse gli occhi, che dicono la loro ferocia a questo punto senza più schermi.....

1725: c'è però ancora qualcosa di infantile negli occhi con cui l'ormai morente Pietro – «Anche in grandezza corporea era mutato, e aveva le gambe deboli, e il ventre squallido, come una terra di pietre, e faticoso» –, incomincia a guardare le ambrogette olandesi blu della stufa, e «le loro scenette dipinte in blu, e quel suo guardare era tale e quale a quello d'un bambino, un guardare così, senza nulla»⁴⁰. Fino a che, su un'ambrogetta blu appunto, gli par di vedere uno degli scarafaggi della stufa. Di che aveva sempre avuto paura, lo zar, se non dell'acqua – ma poi ci si era abituato, e l'aveva amata–, e del sangue – ma poi ne era diventato curioso–, e dello scarafaggio cartilaginoso? Ora

lui, Pietro, piangeva: c'erano le lacrime nei suoi occhi, e così non vedeva più lo scarafaggio. Mentre quando si asciugò gli occhi con la coperta, allora lo vide di nuovo. Lo scarafaggio stava lì, immobile, muoveva piano quei suoi baffi, sogguardava – con quella sua tinta opaca, nera, come il nero d'un'oliva. Dove sarebbero andate adesso quelle sue gambe, ch'eran quaranta volte quaranta? Dove avrebbero portato il loro frusciare? Magari sarebbe saltato sul letto, così d'un tratto, e avrebbe incominciato

39 B. PIL'NJAK, *Sua maestà Kneeb Piter Kommandor*, in *Mogano e altri racconti*, a cura di M. Olsoufieva, trad. di M. Olsoufieva e C. Perris, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 231-232.

40 JU. TYNJANOV, *Persona di cera* cit., pp. 35, 36.

a scarabocchiare segni sulla coperta. Allora vi fu come un'improvvisa spossatezza nei suoi piedi, nei diti, rabbrivì, si tirò la coperta sul naso [...].⁴¹



Figura 2 Dettaglio della statua di cera di Pietro il Grande (Museo dell'Ermitage) San Pietroburgo, <https://historian-1984.livejournal.com/tag/кафтан>

Intanto, però, la vita intorno a lui, nel palazzo, si fa effervescente nell'attesa di questa sua morte che per molti sarà risoltrice di variopinte e immaginifiche mene, e gli antichi sostenitori sono pronti a tradirne gli ideali, e nel paese regnano la delazione e una vita disumanizzante, e i canali non sono ancora terminati, e l'alzaia sulla Neva è andata in malora, e l'incompiuto umilia l'ambizione dei grandiosi progetti petrini... Richiamato dall'imminenza della morte del sovrano, nel frattempo è arrivato il conte Rastrelli (che poi conte non era, ma solo un maestro di pittura e d'arti)⁴², e a giganteggiare adesso sarà lui, anche a dispetto di un'apparenza poco adeguata al ruolo: piccolo di statura, ventre grosso e guance rosse e mani tonde e piedi piccini. Senza contare il naso, che era «gibboso, noccoluto, d'un color torbido, simile ad una spugna o al tufo olandese delle decorazioni incastonate sulle fontane»: un naso «tal quale quello d'un tritone, poiché a motivo della vodka e della molta arte il conte Rastrelli respirava con forza»⁴³.

Grazie alle sue piccole dita, ricurve, e rosse, e rugose, si sta per celebrare una arcana liturgia della resurrezione, giocata con strumenti tutt'affatto profani, cui ormai Pietro non potrà che arrendersi: entrano in scena il gesso, e il sangue di serpe, e la cera – quella bianca, solamente quella bianca..., mentre mani sapienti frugano il corpo ora sì incongruo dello zar, disarticolandolo e valutandolo in quanto membra separate, sganciate dall'insieme, e che andranno poi riassemblate in un manichino eternizzato che, come galvanizzato, ritornerà a una vita umbratile...: «Il ritratto di gesso guardava, con tutte le gran palle de' suoi occhi enfiati, e sulla fronte aveva due rughe, e il labbro era come contratto verso sinistra, mentre gli zigomi eran rigonfi di

41 *ivi*, pp. 41-42. Come sappiamo, sul volto di Dudkin, a cavalcioni sul cadavere di Lippančenko, strisciava la macchia di uno scarafaggio. D'altronde, ogni sera, prima di andare a dormire, Lippančenko stesso era solito schiacciarne un mucchietto, visto che la sua casa brulicava, per l'appunto, di scarafaggi. Cfr. A. BELYJ, *Pietroburgo* cit., p. 310.

42 Cfr. *ivi*, p. 25.

43 JU. TYNJANOV, *Persona di cera* cit., p. 26. Si tratta di Carlo Bartolomeo Rastrelli, padre del ben più noto Francesco, cui si deve il progetto del Palazzo d'Inverno, e che «nei vent'anni di governo di Elisabetta, che non temeva lo spreco di denaro, cambiò il volto di Pietroburgo: alla sua imponenza nordeuropea e alla sua maestosa semplicità aggiunse un tocco di fantasia meridionale. S. VOLKOV, *San Pietroburgo* cit., p. 32.

materia e d'ira»⁴⁴. Il maestro è all'opera nel suo studio: con metodo dispone sul suo tavolo da lavoro

le braccia, e le gambe, e il gran bilanciare che avrebbe costituito le spalle [...], e da ciascuna di tali parti del futuro corpo spuntavano, volte in varie direzioni, delle verghe di ferro.⁴⁵

E qui sovengono il signor Leblanc, a portare la forma in legno, ch'era vuota all'interno, e il signor *mechanicus* Bottom, che portò una *machina*, e lavorò a lungo per incastrarla nella forma in legno: ormai assemblate le parti, la testa reclinata all'indietro, presto il ritratto in cera sarà pronto, nei suoi abiti da parata, e sotto di questi la biancheria, e in testa la sua parrucca, su una poltrona posta su un piedistallo e sarà subito inviato alla *kunstkamera*, «poiché egli era di certo un oggetto particolarissimo, ed ingegnoso, ed assai raro, tanto ne' rispetti dell'arte, quanto in quelli della ragion di Stato»⁴⁶, e perché lì dove l'avevan messo imbarazzava tutti...

E con il capo un poco reclinato all'indietro, vestito d'azzurro chiaro, e con le braccia appoggiate alle gomitiere, e con le lunghe gambe comodamente allungate in avanti, stava seduta lì la Persona.

Il seidita la guardava, da lontano. [...]E avrebbe voluto tastare la cera con la mano. Si avvicinò ancora.

E allora qualcosa cominciò a trillare, piano piano, e a tinnire, e quello cominciò ad alzarsi.

Il seidita stava lì immobile, proprio come stavano immobili i *naturalia* negli angoli intorno; e non respirava.

E qualcosa tinnì, e ancora si udiva un sussurrio metallico, come se ne ode negli orologi prima che battano l'ora: e con un tremito leggero, alzandosi in tutta la sua statura, e *volgendosi verso di lui la cera fece un cenno, con la mano, come se stesse dicendo al seidita: – Salve.*⁴⁷

44 JU. TYNJANOV, *Persona di cera* cit., p. 94

45 ivi, p. 115.

46 ivi, p. 125.

47 ivi, pp.139-140. Il corsivo è mio. Alla reale "persona di cera", che oggi si può ammirare all'Hermitage, Tynjanov aggiunge dunque l'artificio della *machina*, dalle evidenti implicazioni metaforiche.



Figura 3 Valentin Serov, Pietro I, 1907, <https://en.wahooart.com/@/8XZ3XL-Valentin-Alexandrovich-Serov-Peter-I-the-Great>

Angelo Maria Ripellino IL TEATRO DI PIETRO I⁴⁸



Figura 4 Il cavaliere glorioso, autore sconosciuto, xilografia 29x35, seconda metà del XVIII sec., Museo della Biblioteca Nazionale di Parigi, https://art.biblioclub.ru/picture_4089_slavniy_ryitsar/

Nell'operetta morale di Leopardi *Dialogo di Federico Ruysch e delle mummie*, Federico Ruysch medico e scienziato olandese, parlando con le mummie che si sono agitate la notte, dice: Figlioli, a che gioco giochiamo? Non vi ricordate di essere morti? Che è codesto baccano? Non vi siete insuperbiti per la visita dello zar e vi pensate di non essere più soggetti alle leggi di prima?

Federico Ruysch si riferisce alla due visite che Pietro il Grande aveva fatto in Olanda e in Europa. In Olanda, ad Amsterdam, aveva visitato il famoso museo delle cere di Federico Ruysch, che fece poi trasportare a Pietroburgo dove costituì la base della *Kunstkamera* (Camera delle Arti): erano cere, animali impagliati, fossili, aborti sotto spirito etc.



Figura 5 Reperti in formalina conservati presso la Kunstkamera - Museo di Antropologia ed Etnografia di Pietro il Grande, San Pietroburgo.

Pietro I (1682-1725) era un imperatore-teatro, un imperatore-attore, stravagante; già la sua stessa figura: alto due metri, con una grande falcata nel camminare, con un passo rapido che si faceva fatica a seguire, amante del gioco, del gioco del soldato, che fece a lungo lui stesso prima di autopromuoversi a colonnello o generale. Fece diversi mestieri e fu due volte in Occidente nel 1697/98 e nel 1717, e ambedue le volte visitò questo museo delle cere.

Risoluto, caparbio, brutale, violento, crudele (soleva strappare i denti ai suoi cortigiani, tagliare le barbe), era un bevitore accanito, amava le prodezze di tutti i caratteri e recitava la sua parte d'imperatore. Tra le altre sue curiosità c'era questa

⁴⁸ Nel ribadire che questo testo è parte integrante di una dispensa per studenti, e dunque non pensata per la stampa, a questo vanno attribuite eventuali semplificazioni, approssimazioni e mancanza di riferimenti in nota.

tendenza a raccogliere stranezze, tutto ciò che fosse anormale: quindi mostri, animali strani, esotici secondo un gusto che già molti imperatori avevano avuto, soprattutto Rodolfo II d'Asburgo a Praga nel Cinque-Seicento.



Figura 6 Come il popolo rappresentava lo zar nelle stampe popolari (lubki), <https://flashbak.com/the-kat-of-kazan-how-russian-lubki-inspired-the-commoners-and-lampooned-the-tsar-446441/>

Lo scrittore sovietico Boris Pil'njak in un racconto intitolato *Sua Maestà Pietro il Comandante*, dice che su uno scaffale del suo studio erano allineati mostri e rarità, aborti sotto spirito di uomini e bestie, raccolti con amore da Pietro per il suo museo di storia naturale. C'era quindi in lui questo accentuato amore nel raccogliere le curiosità, il che sarà poi alla base di quel teatro che egli fece recitare ai suoi cortigiani e ai suoi amici. Questo accentuato amore per le curiosità, che poi diventerà una costante di molta letteratura russa, si trova già alla fine del Settecento, per esempio il motivo della *Kunstkamera* nelle fiabe di Krylov, nella fiaba *Il curioso*, dove si descrive una *čudès palàta*, un palazzo delle meraviglie, in cui ci sono «farfalline, coleotteri, moschini, moscerini, scarafaggini...»

Pietroburgo diventa centro di queste curiosità e rarità da museo. Prendete per esempio il racconto di Dostoevskij *Il coccodrillo*, con questo baraccone di curiosità impagliate, dove c'è un coccodrillo tedesco di nome Karlchen che si inghiottirà un uomo e nel cui ventre l'uomo vivrà tranquillo, chiamato «sonnacchioso abitante del regno faraonico». Questo coccodrillo ha un vuoto spazio rivestito di caucciù e dentro c'è un po' di umido come coperto di muco e odora un po' di gomma, «proprio come le mie calosce dell'anno passato», dice l'inghiottito Ivan Matveič.

Tutte queste ridicolerie anatomiche vengono alla letteratura russa dal gusto di Pietro per le curiose anatomie (da questo *humus* deriva il naso di Gogol', la Cleopatra di Blok). La stessa *voskovaja* persona, la figura di cera dello zar Pietro I, che si ammira oggi all'Ermitage, opera di Rastrelli del 1725, fa parte di questo gusto delle maschere e dei burattini di cera, delle rarità anatomiche. È una statua che ha il torso, le braccia e i piedi uniti da cerniere, una parrucca di capelli, che Pietro si era fatto tagliare per il caldo durante una marcia militare, ha una camiciola azzurra con arabeschi d'argento, le calze paonazze, le scarpe con fibbie d'argento e gli occhi su lastre di smalto dipinto d'oro. Il motivo della *Kunstkamera* si ritrova in N. Leskov, nel *Manicino di Tula*, dove la *Kunstkamera* è descritta con espressioni da etimologia popolare: «qui da tutto il mondo sono raccolte pietre minerali e ninfosori (invece di infusori). A partire dalla più enorme keramide (invece di piramide) egizia fino alla pulce transpidermica, che non si può vedere con gli occhi per quanto se ne avverta il moto».

Tutto ciò che sarà nella letteratura russa fino ai simbolisti deriva da Pietro il Grande.



Figura 7 Il taglio della barba (diventato obbligatorio sotto Pietro I, <https://flashbak.com/the-kat-of-kazan-how-russian-lubki-inspired-the-commo->

alle luminarie, all'Europa. Era un cinico che disprezzava l'uomo in sé e negli altri, ma era un attore geniale.



Figura 8 Esercito buffonesco di Pietro il Grande, <https://dzen.ru/a/Y5RQSxtNyXI42uBo>

nel teatro dell'epoca di Pietro troviamo alcune dominanti [prima fra tutte, la] teatralizzazione della vita nel gusto di quello che sarà la teatralizzazione della vita del regista Evreinov (*teatralizacija žizni*). In termini moderni (alla Antonin Artaud) si può parlare di teatro della crudeltà. L'umorismo di Pietro era rozzo, violento, scurrile, da ubriacone. Questo teatro è fortemente connesso con i drammi e i riti popolari (per es. con la commedia sullo zar Massimiliano).

Prima che Pietro si occupasse di un vero teatro popolare si interessò di svaghi militari: aveva i cosiddetti *potěšnye vóiska*, gli eserciti buffoneschi (*potěcha* = divertimento), da burla. Aveva una *potěšnaja krépost'* e faceva anche le marce (per es. il *kažukovskij pochod*, dal villaggio Kažukov), le manovre con bombe carta, con bastoni per fucili, con fuochi d'artificio, con mortaretti, postazioni nemiche che saltavano in aria, insomma un vero e proprio giuoco futuristico di teatro, con l'amore del fragore, delle sfilate, dei soldatini. E tutto ciò intervallato da continue bevute. La bevuta è uno dei dati fondamentali del teatro petresco. Questi giuochi guerreschi della giovinezza si svilupparono poi in vere iniziative militari, cioè man mano che prese gusto a questo giuoco Pietro lo trasformò in serio trattenimento. Da questo esercito per ridere vennero fuori due grossi reggimenti, che furono il fulcro della fanteria russa: il reggimento Preobraženskij e il Semënoskij. I suoi amici e compagni d'orgia entrarono in questi reggimenti e formarono il nucleo



Figura 9 Lubok, XVIII, <https://madan.org.il/ru/news/kak-ivan-groznyy-petr-i-i-stalin-ispolzovali-alkogol-chtoby-pravit-rossiey>

dell'esercito di Pietro. Cose simili erano già avvenute in Russia, già nel Seicento Dmitrij l'usurpatore aveva avuto un suo esercito da giuoco. Si era diletta di giochi militari, di fortezze, di tornei, aveva fatto costruire sul ghiaccio a Mosca una fortezza mobile su ruote, che aveva finestre a forma di bocche di drago, le quali ogni tanto emettevano fuoco; quando morì i moscoviti bruciarono questa fortezza, poiché la consideravano un *àdskoe čudovišče*, cioè un mostro infernale. Il popolo guardava queste stranezze, e ora vi partecipava perché costretto, ora perché divertito, ma sempre sospettandovi la cosa del diavolo.

Il teatro di Pietro si svolge secondo canovacci prestabiliti, che spesso scriveva lo stesso sovrano, che si diletta di scrivere dialoghi teatrali molto rozzi e primitivi; spesso se li faceva rimandare indietro e li sistemava e li aggiustava con note di regia. Non sono rimasti che brevi dialoghi, ci mancano tutti i materiali inerenti alla messinscena (*postanóvka*), ma collezionando le memorie dei suoi contemporanei e cortigiani, possiamo ricavare un'immagine ben precisa del teatro che egli guidava.



Figura 11 Frontespizio del “Diario del kamer-junker F.V. Berchgol’c 1721-1725), https://www.lot-art.com/auktion-lots/4/162-berhgojc_f-04.11.22-bibliomania



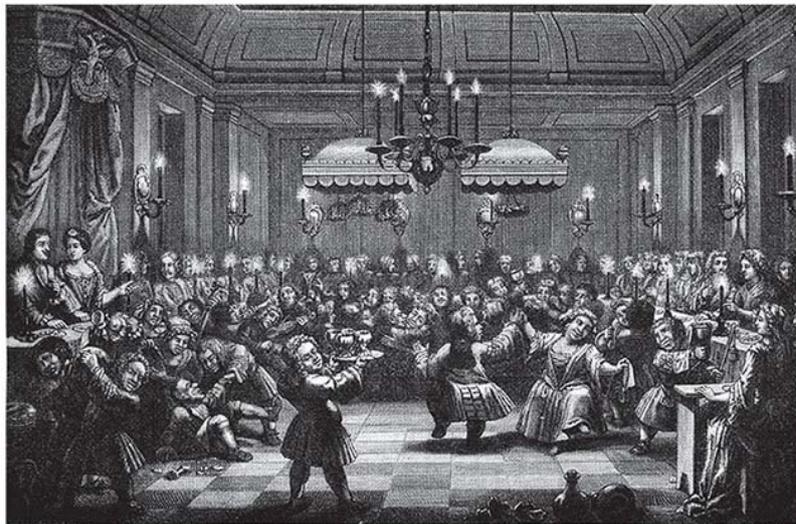
Figura 10 Pietro il Grande nella rappresentazione che i Vecchi Credenti si facevano di lui era spesso raffigurato nei lubki come l'Anticristo insieme al suo sodale, il patriarca Nikon, Lubok, XVIII sec., <https://eesiag.com/history/from-the-antichrist-to-the-revo>

Autore degli scenari per le mascherate, per le cerimonie e per gli scenari era sempre lo stesso Pietro. Ma non è noto in che modo egli lavorasse, se collaborasse egli stesso con gli interpreti o avesse suoi registi (o come si chiamavano allora marescialli), che sovrintendevano alle recite. Dato che s'interpretava sempre un testo stabilito dall'imperatore ci doveva essere un direttore, un mettinscena. La fonte principale per la ricostruzione di questi spettacoli è un *Kamerjunker*, un ciambellano, Berchgol'z⁴⁹, che ha lasciato minuziosamente descritte mascherate e feste e soprattutto descrizioni del *Vitašij*. Non si sa bene da dove derivi questa parola, molti pensano dal polacco *Vitat'*, cioè salutare (mentre in russo vuol dire spaziare, volare con la testa tra le nuvole), o potrebbe essere connessa con *Vitevatyj*, che nel Settecento russo voleva significare ampolloso, tronfio, aulico.

⁴⁹ *Dnevnik kamer-junkera F.V. Berchgol'z 1721-1725*, Moskva 1902.

Il *Vitašij* era una sorta di buffone di corte (*zabavnik*), ma nello stesso tempo il sovrintendente al *knut*, alla frusta, ovvero *staršij palač*, carnefice capo, il superfrustatore (*ober-knut-meister*), il quale si occupava non solo dei divertimenti, ma anche degli interrogatori e delle torture dei condannati politici. Era vestito di un lungo saio, tipo inquisitoriale, sul quale, in diverse lingue, con lettere russe, era scritto il suo nome, *Vitašij*; sulla testa aveva un quadricorno e tra le mani, secondo il memorialista Berchgolz, una “macchina fatta a modo di salsiccia”. Così vestito, il *Vitašij* passeggiava per la città accompagnato da un rullo di tamburi e da un seguito con bandiere. Quando ci sono le mascherate si infagotta in una pelle d’orso e va in una slitta trainata da orsi. Tra i suoi compiti c’è anche quello del banditore che annuncia il gelo del fiume, le esecuzioni dei delinquenti, gli avvenimenti più importanti, le paci, le guerre.

Vestito così, attira maggiormente l’attenzione della plebe. Il Berchgolz lo chiama anche “cuciniere segreto” (*tajnyj kuchmeister*). Ma Pietro amava immettere le anomalie (che gli avevano dato lo spunto per la *kunstkamera*) anche nel teatro. Dava grande rilievo ai contrasti, raccoglieva nei suoi spettacoli, balbuzienti, le persone con tic, i giganti e i nani a contrasto. Per esempio, nel 1710 ci fu il matrimonio del nano buffone Jakin Volkov e trenta invitati nani, con un sacerdote di piccola statura. Al centro del festino tavoli piccoli con gli sposi e i nani e alle pareti tavoli grandi con Pietro e il suo seguito di granatieri alti come una foresta.



Свадьба карликов при Петре I.
Гравюра начала XVIII в.

Figura 12 Matrimonio di nani alla corte di Pietro I. Incisione inizio XVIII sec., <https://www.alamy.it/foto-immagine-nozze-nana-c1700-nfestivities-al-matrimonio-di-zotof-una-nana-presso-la-corte-di-pietro-il-grande-di-russia-la-linea-di-incisione-xix-secolo-9554>

Nel 1724, alla morte di questo nano, organizzò questo funerale: trenta piccoli cantori (nani), seguiti da un minuscolo pope, poi una piccola slitta con una piccola bara tirata da sei cavallucci minuscoli. Dietro, un gruppo di nani in lunghi mantelli neri, poi un gruppo di nane (Pietro tendeva sempre a dividere gli uomini dalle donne). Ogni gruppo era preceduto da un altissimo maresciallo con una grande mazza, ai lati dei gruppi enormi soldati della guardia. Tutto lo spettacolo funerario era fondato nel contrasto tra questi enormi soldati e i nanerottoli che andavano alle esequie. Elemento funerario più derisione del funerale più contrasto: una mente che rientra in pieno nel teatro della crudeltà.

Tutta la corte e i cortigiani di Pietro si circondavano di nani che erano allora di moda. Nella casa di uno dei suoi principali favoriti, un *parvenu*, un uomo venuto dal nulla, Menšikov (si diceva che avesse fatto lo staffiere, ma era stato compagno di bisboccia del sovrano che amava elevare agli alti ranghi i suoi compagni d'orgia), si davano spesso festini e in questi festini, dal grosso pasticcio che veniva portato sul tavolo al momento del dessert, saltavano fuori due nane. Il gioco con i nani è quindi uno degli elementi centrali della teatralità di Pietro.

Il teatro di Pietro è in gran parte basato sulle mascherate; in questo egli voleva imitare l'Occidente (questo gusto gli era venuto dalla Polonia) e le organizzava sia d'inverno che d'estate. Il pretesto era dato da avvenimenti politici o da matrimoni. A Pietroburgo si utilizzava spesso la Nevà, cioè le maschere andavano su barconi, barche, scialuppe, con musica di corni. Se la spassavano lasciandosi cullare dalle onde, accompagnati dai musicisti; ogni magnate aveva i suoi suonatori di corno.

Le mascherate duravano in genere da una settimana a un mese e mezzo. In questo tempo, ogni giorno o a intervalli (secondo l'arbitrio del sovrano) ad un segnale di cannone dalla fortezza dei SS. Pietro e Paolo, le maschere convenivano in un punto fissato per recitare le parti prefisse dal canovaccio scritto da Pietro, che si occupava anche dei costumi e delle evoluzioni di queste maschere. Furono soprattutto grandiose due mascherate: una del 1721 a Pietroburgo per le nozze del principe-papa (*knjaz'-papa*) e nel 1722 a Mosca per celebrare la pace con la Svezia.



Figura 13 Mascherata a Mosca, febbraio 1722 in occasione dei festeggiamenti per la pace di Ništadskij. Incisione a



Figura 14 Grande mascherata del 1722 nelle strade di Mosca, con la partecipazione di Pietro I e il

Il 10 settembre 1721 alle otto del mattino circa 1000 maschere ad uno sparo di cannone si raccolsero a Pietroburgo sulla Trojckaja Ploščad', che era stata ricoperta da tavole poggiate su travi, per avere così una specie di impalcatura teatrale su cui muoversi. Speciali marescialli (registi) tenevano a bada tutte queste maschere e le dividevano in gruppi secondo la volontà di Pietro. Le maschere entravano poi nella chiesa Trojckaja, per assistere al rito nuziale del principe-papa Buturlin. Era la prima volta che persone mascherate venivano fatte entrare in una chiesa russa; il clero aveva per secoli lottato contro la larva, segno di peccato. Finito il rito, tutte queste maschere uscirono e l'imperatore tra loro. Pietro batté su un tamburo e le maschere gettarono via i mantelli e per due ore si fece un corteo intorno alla piazza con varie evoluzioni e composizioni di gruppi. C'erano diversi costumi in questa mascherata, sia nazionali che fantastici (di cui vediamo poi ben chiaro l'arrivare del gusto sino ai tempi di Mejerchol'd). Pietro, come al solito, vestiva da tamburino olandese (a lui piaceva vestirsi così). Gli altri erano vestiti da arabi, da turchi, da spagnoli, da tartari, da cinesi, da ebrei, da polacchi, oppure avevano costumi da buffoni, costumi mitologici, russo-antichi, oppure da animali (orsi, gru). C'era anche Bacco, che non mancava mai, e secondo il Berchgolz era in pelle di tigre, ornato di tralci di viti. Uomo molto tarchiato, straordinariamente grasso e con il viso gonfio. Dicono che per interi

giorni lo avevano ubriacato senza farlo dormire un attimo. Il vino e la bevuta sono alla base di questo teatro, che si potrebbe definire enologico. Baccus fu una maschera del teatro popolare di Pietro e prese parte a diverse imprese del *Vsepjanejšij sobor*, detto anche *Vsešutejšij sobor* (concilio panubriachissimo, arciavvinazzatissimo o panbuffonissimo). Pietro aveva fondato una specie di concilio sul tipo della Chiesa Romana, che era chiamato *Vsepjanejšij (pjanyj = ubriaco)* o *Vsešutejšij (šut = buffone)*, fatto di tutti gli ubriaconi e buffoni possibili. Era una cosa seria, guai a toccarglielo, lo difendeva a spada tratta da tutti, era un gioiello della sua corte. Pietro era orgoglioso di averlo. Baccus fu una maschera costante di tutti gli spettacoli ed era un attore preso da questo concilio. Aveva sempre lo stesso costume e la sua parte cominciava prima della recita (per dirla con Stanislavskij), si doveva infatti ubriacare e non dormire per essere ubriaco, cioè doveva “calarsi nella parte” tre giorni prima.

Tra le altre maschere era ricordato un francese di enorme statura, un soldato (*gajduk*), vestito da bambino, come il francese, e due nanerottoli vestiti da vecchi li portavano per le dande. Poi c’era il principe Cesare Romodanovskij, una specie di grullo babbeo che Pietro teneva sempre vicino a sé e che lo sostituiva in tante funzioni di appariscenza e non di realtà: lo teneva per farsi rappresentare e per fargli recitare tante parti (lo troviamo sempre insieme alla Cesaressa). In questa mascherata era vestito da Zar russo, era una specie di “Alter-Ego” e, di suo innocuo sosia, che si vestiva come lui non si poteva vestire dato che era vestito da tamburino, cioè gli faceva da controfigura: aveva la corona, lo scettro, era attorniato da un seguito in abito antico russo e la cesaressa con il costume da zarina.

Queste due maschere erano costanti di tutte le mascherate di Pietro.



Figura 15 Granatiere della Guardia russa [Isomateriali] : [lubok]- Mosca, 1777?, https://nlr.ru/nlr_visit/dep/artupload/media/article/RA3086/NA25874.pdf

Pietro vestiva sempre da tamburino e la moglie da contadina olandese. Pietro non recitava mai la parte dello zar perché gli sembrava che recitandola lui l’avrebbe svilita e così faceva recitare lo zar ad un altro, cioè a quel babbeo cadente di Romodanovskij. Alla mascherata prese parte anche questo *sobor*, detto anche *veličajšich i razvratnejšich pjanic* (concilio dei più grandi e dissoluti beoni), vestiti da cardinali romani, e il *Vitašij* era anche lui vestito da cardinale. La parodia del rito religioso romano era continua nel teatro di Pietro. Dopo la passeggiata, saggio corale di maschere, si svolse il pranzo nunziale nell’edificio del Senato: la sposa seduta a un tavolo con le dame e invece lo zar a parte con i cardinali e il principe-papa. Sopra la testa del principe-papa era appeso un Bacco d’argento decorativo, raffigurato a cavalcioni su una botte di vodka. Colui che recitava Bacco era seduto a tavola non su una sedia, ma su una botte ed esortava a bere fragorosamente, dando manate sulle spalle sia al papa

che ai cardinali. Dopo il pranzo gli sposi furono accompagnati al letto nuziale che era stato apparecchiato in una larga piramide di legno con grandi finestre, costruita appositamente davanti all'edificio del Senato. La piramide era illuminata all'interno con candele; c'era in mezzo, visibile dalle finestre, un letto rivestito di luppolo (segno di fertilità nel focolare slavo) e circondato da botti a profusione di birra, vino e vodka. Quando gli sposi si furono messi a letto, alla presenza dello zar, dovettero ancora bere vodka, secondo Bercholz, da «vasi aventi forma *partium genitalium*». Poi furono lasciati soli, ma il popolo e i partecipanti furono invitati dallo zar ad assistere allo spettacolo che i giovani compivano nella loro ubriachezza all'interno della piramide.



Figura 16 Compleanno dello zar, autore ignoto, xilografia 30x35XVIII sec., Biblioteca Statale Russa, San Pietroburgo

Il giorno dopo le nozze il papa con i cardinali dovettero navigare per la Nevà: fu fatta una zattera di vuote botti, legate a due a due, in tutto sei coppie di botti, su ogni coppia di botti erano fissate botti minori su cui sedevano i cardinali (teatro e violenza vanno sempre d'accordo in questi spettacoli di Pietro). Davanti alla zattera fluttuava una grande caldaia di birra, anch'essa posta su botti vuote e in questa caldaia navigava il principe-papa dentro una grande coppa di legno, come in una barca. «Tutti tremavano di paura», dice l'annalista. Davanti a questo corteo c'era un mostro marino di

legno, e su di esso Nettuno con il tridente. (La mitologia non si risparmia mai in queste rappresentazioni). Sul bordo della caldaia sedeva Bacco e attingeva la birra dentro cui navigava il papa. Era dunque una vera costruzione teatrale mobile, con il principe-papa, i cardinali, Nettuno, Bacco e altri elementi del Concilio Arciavvinazzatissimo. Poiché durante la mascherata giunse notizia (era il settembre del 1721) che era stata conclusa la pace con la Svezia, la mascherata si protrasse fino all'inizio di novembre. Si fecero cortei, fuochi di gioia, fontane spruzzanti vino rosso e bianco, e gran partecipazione e divertimento del Concilio Arciavvinazzatissimo.

Ancora più importante fu un'altra mascherata che si fece a Mosca alla fine del gennaio 1722. Una mascherata per cui fu costruita tutta una flotta di terra con 25 slitte-navi per le donne e 36 slitte-navi per gli uomini. Siamo nell'etimologia della parola carnevale, *currus navalis*, quindi mascherata di carri navali, di navi montate su slitte che vengono trainate. Pietro era un fanatico delle cose militari, amava costruire vascelli in miniatura; nel 1694 fondò un cantiere navale ad Archangel'sk e costruì lui stesso, su suo progetto, una nave. Questa mascherata volle essere una specie di trionfo dei suoi interessi marittimi.

La nave più grande era quella dell'imperatore, copia della nave di linea recente costruita Fredermarker, con dieci autentici cannoni (non si badava a spese per queste mascherate) e altri cannoni di legno. Inoltre, la nave aveva una grande cabina con oblò, tre alberi con sartie e vele, una scialuppa di salvataggio. L'imperatore comandava la nave assistito da mozzi, generali e favoriti, i quali indossavano l'abito di tamburini olandesi. Se c'era vento Pietro saliva in coperta e spiegava le vele (e questo aiutava i 15 cavalli, che trainavano la nave quando non c'era vento).

Pietro ripeteva nella mascherata uno dei suoi motivi più cari: la costruzione di una flotta. Politicamente era uno dei motivi centrali dell'industria di Pietro e della sua strategia. E questo suo desiderio veniva espresso anche sotto forma ludica negli spettacoli popolari.

Il teatro di Pietro era, come abbiamo già detto, soprattutto un teatro politico, un teatro d'agitazione: antireligiosa, antiboiara, spesso antieuropea (per troppo amore ed emulazione dell'Europa). Le altre navi del corteo erano minori: su quella del granduca Goldštinskij c'era a prua un leone dorato e a poppa Pallade e sul davanti c'erano suonatori di corno, a ricordo di tutti quei concerti su nave, su barche e su gondole tanto cari al Settecento. Moltissime musiche acquatili furono scritte in quell'epoca (per es. la musica acquatile di Haydn) e ogni proprietario o possidente amava avere una propria orchestra di corni e farsi portare al suono di questa musica.

Il corteo sfilava secondo un ordine preciso, secondo un libretto stabilito da Pietro; all'inizio c'era un maresciallo comico, cioè un cerimoniere, poi veniva il principe-papa su una specie di trono con un lungo mantello rosso foderato di ermellino. Ai piedi del principe-papa c'era Bacco con un vaso di vino in mano. Il vino è un elemento essenziale di questi spettacoli, si potrebbe definire teatro enologico. Poi veniva il seguito del papa in vestiti cardinalizi, su buoi sellati (questi andavano senza navi), poi su una slitta in forma di conchiglia Nettuno con corona d'oro, lunga barba e tridente, e dinnanzi a lui due sirene e mostri marini. Allegorie a tutto spiano. È l'epoca del classicismo, della rivalutazione della mitologia.

Poi veniva il principe Menšikov, compagno di taverna di Pietro. Si dice che fosse figlio di un caporale o di uno stalliere, che avesse fatto il venditore ambulante di focacce e che Pietro, che non badava all'aristocrazia, lo avesse preso come compagno di bisboccia, perché reggeva bene l'alcool, e ne avesse fatto un principe molto corrotto, che spesso provava anche la frusta del sovrano. Il principe Menšikov andava su una nave-slitta, sulla cui prua era la Fortuna. Menšikov e il suo seguito erano camuffati da abati francesi. Poi veniva una barca a gondola, chiusa ma con finestre, dove stava la moglie di Menšikov col seguito in costume di spagnoli. Poi veniva una grande nave con fantocci d'orsi, su cui c'era il principe Cesare Romodanovskij, ubriaco, col manto foderato d'ermellino. Poi veniva una grande galera con l'ammiraglio Apraksin e il seguito in costumi olandesi. Quindi una scialuppa con piloti che gettavano lo scandaglio (per provare quanto fosse profonda la strada!); poi la nave

dell'imperatore, poi la nave turca del principe Valaškij con cinque cannoni, con cui il principe rispondeva alle salve della nave imperiale. A poppa su un rialzo coperto di cuscini stava il principe seduto alla turca fumando (questo principe era stato in Turchia e imitava i costumi di quella popolazione, com'è tipico di molti personaggi del Settecento russo, per esempio lo scrittore Emin, che era stato in Turchia e ne imitava i costumi: portava un turbante alla turca, aveva una barba bianca, vestiva sfarzosamente con seta coperta di pietre preziose, a mo' di sultano turco).

Poi c'era una barca indorata per la zarina: parrucca bionda, stella di brillanti sul petto, spada coperta di brillanti al fianco, lancia nella mano (posa da statua viva), con tutte le sue dame. Quindi seguiva il "*bespokojnyj monastyr*", il monastero irrequieto, cioè tutte le figure di cardinali, il Concilio Arciavvinazzatissimo. Costoro stavano su una nave che aveva delle panche, che andavano salendo da prua verso poppa, in modo che coloro che stavano a poppa avevano i piedi più alti delle teste di coloro che stavano a prua. Quindi venivano venti slitte legate l'una all'altra (su ogni slitta un uomo), trainate da una grande slitta trascinata da sei orsi, in cui stava il famoso *Vitašij*, vestito di pelle d'orso. A chiusura del trattenimento l'ultima slitta chiamata per la sua forma *wurstwagen*, cioè vagone salsiccia, e sopra otto o dieci servi del principe-papa, tutti balbuzienti, che dovevano chiudere lo spettacolo balbettando (era l'unica parte verbale e per giunta derisoria). Si mantiene sempre questa tendenza all'anomalia, alla deformazione.

Le mascherate erano pianificate, ma di tanto in tanto vi si aggiungeva qualche improvviso. Pietro aveva un'organizzazione teatrale molto precisa e ce lo dimostra questa compagnia di guitti, chiamata *Všešutejšij* o *Vsepjanejšij Sobor* (Concilio Arcibuffonissimo e Arciavvinazzatissimo). Era un complesso determinato di attori, cui egli assegnava scenari prestabiliti. Pietro si serviva di questo suo concilio nella lotta contro la Russia del I secolo, contro la Russia retrograda che aveva trovato, quella Russia che aveva le barbe lunghe (egli le tagliava spesso di persona a coloro che non volevano tagliarsela, perché la barba lunga è un segno di retrograderia).

Altri motivi contro cui Pietro combatteva con il suo teatro erano il celibato monacale, le cerimonie ecclesiastiche e in particolare il clero occidentale (motivo peraltro vivo in tutta la letteratura e cultura russa). Per esempio, per parodiare un rito come il "Corteo dell'asino" (*Šestvie na osljati*) che ricordava l'entrata di Gesù a Gerusalemme, e in cui lo zar conduceva il patriarca per il Cremlino in segno di obbedienza del potere laico a quello spirituale; Pietro invece faceva girare il principe Cesare Romodanovskij con i cardinali su slitte tirate da maiali, orsi e caproni, che andavano in giro per Mosca a parodiare la cerimonia ecclesiastica. L'annalista dice: «Molti guardavano di storto la derisione, ma tacevano».

Il Concilio Arcibuffonissimo fu organizzato nel 1710, quando il principe-papa, ovvero il patriarca ubriaco, Nikita Mojseevič Zotov, mandò un messaggio di devozione a Pietro e Pietro lo utilizzò per parodiare il rito chiamato *Christoslavenie* (Esaltazione di Cristo).

Tra Natale e l'Epifania i sacerdoti russi avevano l'abitudine di andare in giro per le case dei parrocchiani, compiendo questo rito e ricevevano birra, vodka e qualche copeca. Era qualcosa come il *koljadovanie*, il cantare *koljadki* (canti natalizi ucraini). Pietro stesso, insieme ai suoi compagni di bisboccia, si era unito da giovane a gruppi di sacerdoti, andando in giro di casa in casa, sempre accompagnato da figure strane per costume, per linguaggio e per statura. Ora il principe-papa Zotov compì la parodia di questo rito del *Christoslavenie*. E dice il cronista: «Pietro designò cardinali dodici russi, che si distinguevano per crapula e ubriachezza sino a diventare porci, ed egli stesso, Pietro, in questa compagnia, si mise a recitare la parte del protodiacono». Per parodiare il rito, la compagnia andava nelle case e se il padrone non dava denaro e vino in abbondanza, lo ubriacavano fino al deliquio e lo pestavano di pugni. Il clero durante queste passeggiate era sempre ubriaco e quindi a maggior ragione lo era il Concilio Arciavvinazzatissimo. Per parodiare tutto ciò Pietro faceva spesso portare il patriarca ubriaco, ovvero il principe-papa, dentro una tinozza piena di vino, sorretta da dodici ubriachi calvi e il papa li incalzava con un bastone che finiva con una pallina, battendoli sulla testa. I partecipanti a questo Concilio andavano su buoi e su slitte tirate da porci. Il patriarca aveva una mitra di latta, su cui era una sculturina con un Bacco a cavalcioni su una botte. Tutti, invece dell'immagine di Cristo, al collo portavano fischi di argilla con campanellini. Un cardinale portava una cassetta, fatta a mo' di libro, con dentro bottigliette di vodka. Sui costumi dei buffoni erano cucite carte da gioco. Più tardi tutti i cardinali e il papa furono obbligati a portare mantelli rossi, il papa inoltre aveva il bastone pastorale con una pallina rossa in punta, con cui bastonava i disobbedienti. Tutto questo *šumnyj sobor* (Concilio rumoroso) venne acquistando di anno in anno sempre più importanza e addirittura ebbe le sue filiali nelle città e nei paesi della Russia. Aveva le sue diramazioni di buffoneria, era un organo politico di Pietro, che sotto il pretesto dello spettacolo, se ne serviva per burlare la Chiesa recalcitrante (il tutto fatto con sostanza teatrale).

Tutta la vita di Pietro è piena di elementi e spettacoli teatrali. Nel 1699 aveva celebrato la consacrazione del cosiddetto *Lefortovskij dvorec*, palazzo di François Jacques Lefort, generale svizzero al suo servizio, cui aveva fatto partecipare tutta un'allegria compagnia che non si chiamava ancora Concilio Arciavvinazzatissimo, ma Rumoroso. Qui c'era una specie di papa con mitra di latta, bastone, con ornamenti in aspetto di Bacco e Venere e sempre gotti e vasi ripieni di miele, vino, birra e vodka. Pietro voleva celebrare con questo spettacolo l'importanza del tabacco (altro elemento politico). Il popolo russo vedeva il tabacco come erba del diavolo, come veleno pericolosissimo; come strumento di Satana; Pietro invece voleva introdurlo

come elemento di progresso. Fece quindi questo spettacolo perché tutti i partecipanti fumassero da lunghe pipe o *čubuki* orientali questa “droga-tabacco”. Il tabacco fu introdotto in Russia da Pietro e il popolo lottò a lungo contro “quest’erba del diavolo”. Nello stesso tempo propagandando il tabacco, Pietro parodiava lo spargimento d’incenso nelle chiese. Il papa benediceva con due pipe messe in croce. Vi partecipava anche Pietro. Nel racconto su Pietro Pil’njak scrive: «L’imperatore fa ogni sorta di stranezze, come un mentecatto. Prega i concilî buffoneschi fumando pipe di forma fallica, fatte con la croce di Nikon (il riformatore)».

Uno spettacolo molto curioso fu, nel 1702, il matrimonio di un altro buffone, Feofilakt Šanskij, detto *Mnogoutéšnyj Šut i Smechotvorec* (Pluridivertente buffone e risopoieta). Qui Pietro volle ricostruire l’antico rito nunziale russo: personaggi erano il principe Cesare Romodanovskij ed altri buffoni e buffonesse. Il principe-papa era vestito da zar russo del XVII secolo. Ci fu un grande festino e grandi musiche. Tutti i memorialisti dicono che Pietro non amava la musica, diceva che disturbava le chiacchiere durante i festini; però visto che in Occidente la musica era di prammatica in tutti i festini, allora la introdusse anche nei suoi, perché non bisognava sfigurare davanti all’Occidente. Anche in questo matrimonio le parti erano tutte preparate e il festino si svolgeva secondo un libretto ben preciso.

Altro matrimonio famoso fu nel 1715 quello del principe-papa Zotov (era già sposato, ma Pietro lo sposò un’altra volta). Questo matrimonio doveva ridicolizzare il celibato monacale e deprimere il prestigio del patriarca. Se per Šanskij aveva usato l’antico rito nunziale russo, per Zotov ricorse alle nozze buffonesche. Gli scelse una moglie di 60 anni (Zotov ne aveva 80), Anna Paškova. E tutti, dalla zarina fino all’ultimo paggio, dovettero prendervi parte, secondo il libretto scritto dall’imperatore. Molta musica di violini, raganelle, piatti, balalaike e ribeche (cosiddette *gudki*), un’orchestra di buffoni. Il rito fu celebrato nell’Archangel’skij Sobor da un sacerdote novantenne che andava d’accordo con l’alta età degli sposi. Pil’njak finge che il figlio di Zotov (nato dal precedente matrimonio) si rammarichi che Pietro costringa il padre a fare queste cose. Ricorda il giorno grigio di febbraio in cui un pope novantenne aveva celebrato in seguito ad un *ukaz* di pugno dell’imperatore il matrimonio di suo padre vecchio ottantenne con la Paškova. Il corteo, sanzionato per decreto, si era formato davanti al Palazzo d’Inverno. Alla slitta dei ragazzi (gli sposi) erano stati attaccati quattro orsi; aprivano il passo il boia (cioè il *Vitašij*) e il principe Cesare sempre ubriaco. Tutti i ministri, l’aristocrazia e il corpo diplomatico presenziavano a questa beffa voluta per legge; gli orsi urlavano ferocemente; il principe Nikita era stato vestito con un abito da prete che lo lasciava seminudo, tremava di freddo e si contorceva, perché il sovrano si divertisse. Questo teatro della crudeltà non finisce con Pietro il Grande, perché continuerà per tutto il Settecento. Pietro inizia solo la

tradizione. Caterina II organizzò alla fine del Settecento una grandissima mascherata, intitolata *Toržestvujušaja Minerva* (Minerva trionfante) e, nel 1740, Anna Joannovna una mascherata per le nozze del buffone Golicyn con una calmuca. Un corteo di slitte, tirato da cammelli, capre, maiali, aperto da un elefante sul cui groppone stavano due giovani in gabbia; e poi un ballo nel maneggio del duca di Curlandia e infine i due giovani chiusi in un palazzo di ghiaccio, tutto costruito per l'occasione con tavoli di ghiaccio, specchi di ghiaccio e letti di ghiaccio. C'è un romanzo *Ledjanójdóm* del romanziere dell'Ottocento Ladyžnikov, che descrive questo palazzo e tutto il rito.

Quando morì Nikita Zotov, nel 1716, vi fu l'elezione del nuovo principe-papa, del nuovo *Vsešutejšij Patriarch*. Si è conservato minuziosamente il testo di questa cerimonia, tutta scritta da Pietro, un vero scenario con le parti tutte preparate. Uno dei memorialisti dice: «Le indecenze e le porcherie furono indescrivibili, ma nulla fu più ripugnante del momento in cui si dovette scegliere il nuovo papa». Pietro fece costruire una casa apposta, chiamata Vatikan (motivo continuo del contrasto Roma-Mosca), dove furono costruite celle con stuoie, simili a quelle in cui i cardinali si ritiravano in occasione dei conclavi. Fu fatta anche una grande sala delle cerimonie, dove furono costruiti degli scranni per i cardinali, rivestiti di broccato. Le finestre della sala, come sempre d'uso nei conclavi, erano a metà ottenebrate da drappi di feltro. Sopra ogni scranno pendeva un fiasco e alla porta della sala delle cerimonie c'era una botte, da cui un cerimoniere distribuiva ai cardinali una porzione di bevuta. Il mezzo della sala era vuoto e serviva per l'azione; c'era l'arcibadessa (*archii-gumen'ja*), il principe badessa (*knjaz'igume'ja*) e le diaconesse addette a raccogliere i voti che davano i cardinali. Questo rito si distingue per una ricchezza di attrezzerie: c'era una grande gottazza per attingere vino alla botte, portata da calvi. Poi c'erano piatti da assaggiare durante il rito: con cetrioli, con crauti, «uova di capra bianche e nere» (dice il memorialista), ogni sorta di alcolici; i cardinali mangiavano con molto pepe tutto quello che si offriva loro; c'era un libro con bottiglie, le stole del papa, una grande statua di Bacco, etc. Il problema centrale di questo rito è un momento molto scurrile. Pietro nel suo libretto si preoccupa del fatto che è esistita una volta una papessa Giovanna; se fra questi cardinali si nascondesse una papessa sarebbe un oltraggio al nobile Concilio Arciavvinazzatissimo! Allora i memorialisti descrivono minuziosamente il rito che avveniva su una sedia, particolarmente tagliata, per stabilire il sesso del papa e a ogni controllo con un corale fatto di ciascun cardinale papabile, veniva ripetuto questo grido: «*Gavet, non gavet*» (*Habet, non habet*). Poi avveniva la votazione, l'eletto veniva accolto in un manto papale e i calvi lo portavano sulle loro teste con canti, poi lo mettevano nella gottazza, e lo immergevano nella tinozza, da dove usciva "ubriaco fradicio". Quindi lo incoronavano con dialoghi solenni in stile antico-russo, con dialoghi naturalmente tutti fondati sul bere, del tipo: «Che l'ubriachezza di Bacco sia con te!» Tutti i dialoghi erano stati scritti da

Pietro. L'arcivescovo imponeva le mani sul nuovo papa e gli diceva: «in nome di tutti i vini, in nome di tutti i bicchieri, in nome di tutti gli idromeli, in nome di tutte le botti, in nome di tutti i bottiglioni, in nome di tutte le scodelle, in nome di tutti i bicchierini, in nome di tutti i bicchieracci... benedici questi canarini, queste cinciallegre, queste allodole, questi fringuelli, questi usignoli, questi gabbiani, queste gazze, queste cornacchie, questi cigni, queste gracchie e benedici le aquile grandi e noi tutti». Questo teatro di Pietro ha 1) un carattere di massa; 2) uno scopo di agitazione e propaganda; 3) la mobilità degli spettacoli (a piedi, a cavallo, mascherate, cortei); 4) la durata che poteva essere di un giorno o di alcuni mesi; 5) la parodia fondata sui contrasti (nani-giganti); 6) la goffaggine (per es. l'uso di strani animali); 7) lo scenario pronto con alcune parti scritte; 8) la musica e i canti; 9) la piattaforma fissa e alcune parti mobili (le botti naviganti, le navi su slitte). Ci sono tutti gli elementi per un teatro. Questo stile ubriaco è anche un elemento che troviamo nella letteratura del XVII e del XVIII secolo, nel Seicento troviamo spesso parodie del rito religioso connesse con esaltazioni enologiche. C'è un testo del XVII secolo, chiamato *Festa degli ubriacconi di bettola* (*Prazdnik kabackich jarižek*) detto anche *Servizio alla bettola* (*Služba kabaku*), in cui viene parodiato il rito religioso della *malaja večernja* (servizio serale) e in più si dà l'agiografia del beone, che parodia la vita dei santi, cioè si parla dell'ubriaccone in termini simili a quelli con cui si parla dei santi. La letteratura agiografica è trasferita sul piano bettoliere: «povero beone che ha sofferto tanto, con i nemici che lo tormentavano e perseguitavano e lui non poteva bere abbastanza: poi il bettoliere gli rubava questo e quest'altro...» e proseguivano per tutte le stazioni che passa la vita del povero beone, secondo il gusto delle agiografie. La satira è rivolta non tanto contro il beone, quanto contro quei bettolieri che rubano sulla bevuta e non gli danno da bere quanto dovrebbero. Questo si trova in tutti i teatri popolari; per es. nel teatro popolare ceco c'è una parodia dei riti, tutti impostati sulla birra, in cui il beone si rivolge allo spirito della birra e gli dice: «oh, tu puro spirito della birra, entra in me e nel cuore della moglie mia, sebben lei sia il tuo più grande nemico. Non far sì che ella ti svergogni perché io soffro a causa di lei. Fa' che ella chiuda la sua bocca, fa' che non brontoli tanto quando vado all'osteria, perché io voglio essere ubriaco, io sono tutto pieno del tuo spirito. Fa' sì che mia moglie non mi trattenga quando voglio andare alla bettola e non mi tolga questo piacere e che mi dia ogni tanto qualche soldo, perché io possa sacrificarlo a te, Birra, perché senza birra io non posso vivere, nei secoli dei secoli, amen.»



Figura 17 Lubok ispirato a “La favola del gatto di Vasilij Vologdskij in “Immagini pittoresche e poetiche” dell’artista di Vologda di Evgeny Rodionov, <https://tanjand.livejournal.com/3126686.html>

CHIACCHIERANDO CON ALESSANDRO RIPELLINO (15/5/2024)

Anna: Mi trascino da sempre una domanda, ossia quali trame labirintiche e sotterranee abbiano reso la Sicilia a tal punto permeabile alla slavit  da far di suo padre la pi  smagliante incarnazione della russistica italiana.⁵⁰ E poco mi soddisfa la risposta indiretta di Luigi Mascheroni (“Il giornale”, 18/6/2020) secondo cui dalla Sicilia Ripellino «eredit  l’eleganza e la teatralit », e dalla Russia «acquisì il senso dell’Apocalisse e quello del nichilismo»: a mio parere, ad accomunare questi universi all’apparenza cos  lontani sono la natura passionale e l’eccedenza e l’inclinazione alle domande ultime e un senso di ospitalit  oltre ogni aspettativa. Ora, per , ad intrigarmi definitivamente   quel che leggo in una sua intervista concessa a Giovanni Usai (R.C. Progetto Repubblica Ceca, 30 luglio 2023), ossia che suo padre «parlava pochissimo della Sicilia» e che di questo lei non conosce il perch . Dunque, lei non sa, ma potrebbe magari fare delle ipotesi su questo “perch ”, e in ogni caso dirci di che si nutre – a suo parere, e se c’  – questa impalpabile interlocuzione Sicilia-Russia? Gliene sarei infinitamente grata...

Alessandro: Posso solo fare ipotesi. Direi che la Sicilia   molto presente nell’opera di mio padre, ma non lo era nella vita della nostra famiglia. Forse perch  Angelo non ebbe una base fissa in Sicilia e la lasci  quando era molto giovane. La famiglia, seguendo mio nonno, professore di liceo, si spost  pi  volte prima in Sicilia, poi a Napoli e poi a Roma, quando lui era ancora molto giovane. Durante gli anni a Roma avevamo pochi contatti con i parenti in Sicilia.

Credo di non aver mai sentito mio padre parlare dell’origine del suo interesse per la Russia.

Angelo inizi  gli studi universitari a Roma iscrivendosi ai corsi di letteratura spagnola. Presto per , affascinato da testi di poeti e scrittori russi si indirizz  verso la lingua e la letteratura russe, sicuramente con l’ambizione di leggerli nella lingua originale. Fu quindi, credo, l’interesse e poi l’amore profondo per la ricchezza e la profondit  della letteratura, della poesia e del teatro russi ad indirizzare la sua scelta.

A casa recitava spesso poesie di Majakovskij e parlava molto del teatro russo. In famiglia si percepiva il suo amore fortissimo per Pasternak e i classici russi. Ma anche il suo amore per la letteratura moderna e contemporanea russa e ceca.

⁵⁰ In realt , le misteriose migrazioni dei Vichinghi, precedenti il XII secolo, avrebbero dato un’origine comune a danesi, svedesi, normanni, islandesi, inglesi, russi e... siciliani. Cfr. Jacques Attali, *L’homme nomade*, Le Livre de Poche, Fayard, Paris 2003, p. 23-24. (N.d.C.)

Anna: «Prodigio architettonico issato su vacillanti paludi, Pietroburgo si profila dalle pagine degli scrittori russi come assurda città di incantesimi. Dietro fastose apparenze, palazzi austeri, merletti di cancellate, la “Palmira del Nord”, scaturita come un miraggio dal fango degli acquitrini per il caparbio volere d’un despota, nasconde misere spoglie sofferenti, un querulo mondo di pena»: questo è l’incipit della prefazione di A.M. Ripellino (che ne curò anche la traduzione) al romanzo del simbolista Belyj, prefazione che revoca subito in dubbio la consistenza stessa di una capitale sorta e cresciuta in pochissimi anni sul nulla, e di cui già l’Algarotti lamentava «l’architettura bastarda tra l’italiana, la francese e l’olandese». Lei ha avuto modo di visitarla con i suoi genitori? E in ogni caso, ha dei ricordi della fascinazione che questa improbabile città indubbiamente esercitò, non foss’altro per via della straordinaria letteratura cui diede vita, su suo padre? E un’altra cosa: da architetto di fama internazionale quale lei è, che idea se ne è fatta, professionalmente parlando?

Alessandro: Non ho avuto occasione di visitare Pietroburgo con i miei genitori e neppure abitando a Stoccolma, dove ho la mia famiglia e il mio studio di architettura da più di 40 anni. Ho comunque sentito spesso il desiderio di andarci.

Pietroburgo è per me quindi una città conosciuta solo da immagini che ho visto e libri che ho letto: la sorella sul Baltico di Stoccolma e Helsinki, due città che conosco bene. Spesso storicamente considerata da queste come città lontana e nemica.

La immagino come capitale culturale della Russia, come finestra russa sul Baltico. Una città nata quasi dal nulla per volontà dello zar, che diventa un crogiolo di ispirazioni architettoniche nederlandesi, francesi e italiane. La immagino come un’affascinante mistura di tardo barocco, rococò e neoclassico.

Spero che un giorno, presto, la tirannia e l’imperialismo russi, che hanno infierito duramente sul lavoro di Angelo e sulle sorti della nostra famiglia, abbiano una tregua e quindi arrivi per me l’occasione di visitarla.

Anna: In *Ripellino, maestro di fantasmi* (<https://www.doppiozero.com/04/12/2023>) Marco Ercolani ne definisce lo stile come «sulfureo, esplosivo, eccessivo, estraneo a ogni accademia, metaforico nel suo tripudio barocco, turbinoso», mentre Roberto Valle, ideatore e promotore del convegno “L’arte della fuga. Ripellino e gli itinerari nel meraviglioso tra letteratura e storia”, tenutosi nell’ottobre scorso alla Sapienza, sottolinea (*Un poema d’ombre. Ripellino e l’estetica della storia della Russia*, [https://diacritica.it/fasc. 50, 31/12/2023](https://diacritica.it/fasc.50,31/12/2023)) come suo padre abbia «forgiato una nuova scienza spettacolo radicata nell’esistenza e nell’intreccio tra varie arti (storia, letteratura, pittura, teatro), al di là di ogni asfittica definizione accademica che egli stesso considerava come una pietra tombale, come una mummificazione *ante mortem*». Tanto da scrivere (A.M. Ripellino, *Notizie dal diluvio*, Einaudi, Torino 1969, poesia n. 2): «Slavista! Mi gridano donne con frappe sul capo / e con

fettucce e colombe e *fleurettes* e crauti e baubau. / Slavista! Mi assalgono omini violacei. / [...] Chiedo perdono. È deciso. La prossima volta / farò un altro mestiere». Di questa querelle surreale, di questa penosa divisione del mondo accademico tra “ripelliniani” e “antiripelliniani” suo padre immagino abbia patito non poco. Lei ne conserva memoria? E qual è la sua personale opinione?

Alessandro: Ricordo da bambino che mio padre diceva “La mia testa è sempre al lavoro”. Lo diceva in russo. Mi ricordo pressappoco: “*golova vseгда rabotaet*”. Non ho tregua, non posso smettere di lavorare!

Il suo orizzonte era vasto e non convenzionale. Era sempre alla ricerca in lingue e culture diverse. Entusiasta nel cercare fonti e collegamenti inaspettati tra letteratura, poesia, pittura, teatro, musica. Non credo che per lui fosse possibile rimanere confinato in un solo “mestiere”.

Anna: Con rigore impiegatizio, in piedi dalle 6,30, fatta colazione in giacca e cravatta «fino a mezzogiorno Moravia scriveva: dovunque si trovasse, che ci fosse l’ispirazione o no (non gli interessava minimamente), qualsiasi cosa gli succedesse» (Cesare Lanza, *C’erano una volta/Alberto Moravia*, <https://lamesco-lanza.com/15/05/2017>). Con ottusità degna di miglior causa, lì per lì avevo vissuto come un po’ “straniante”, per non dire “spoetizzante”, l’idea di un autore quasi-travet routinario, come se non conoscessi io stessa la fatica dello scrivere, la meticolosità necessaria a superare la ritrosia delle idee, e delle parole... Con gesto d’autore, dal canto suo Angelo Maria Ripellino confida: «Scrivo la sera, come suol dirsi, *a tempo perso*» (*Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. pane, C. Vela, Einaudi, Torino 2007, p. 160, poesia n.56. Il corsivo è mio). Al che non mi metterò qui ad opporre l’inverosimile ricchezza di opere che ci ha lasciato, inediti compresi... Quello che mi interessa adesso è sapere da lei se ricorda in quale spazio della giornata scrivesse suo padre, e come lei abbia vissuto da bambino questa sua “stramba” abitudine.

Alessandro: Nei miei ricordi, mio padre era al lavoro ogni giorno e a ogni ora del giorno.

La mattina, all’università o a casa, lavorava a preparare le sue lezioni. Nei pomeriggi si dedicava a scrivere i saggi e a leggere, leggere, leggere; annotando stralci di idee spesso ascoltando musica classica e jazz. Dal suo studio giungevano le note di Mozart, Mahler, Čajkovskij, Ella Fitzgerald, Charlie Parker.

Scriveva la sera, dopo aver fatto il “dovere,” “a tempo perso” come lui afferma. La notte, di ritorno dai diversi teatri, scriveva gli articoli di critica teatrale per l’Espresso. Le sue poesie credo nascessero nelle pause, nei “momenti liberi”.

Le sue abitudini lo rendevano poco presente nell’infanzia mia e di mia sorella Milena.

Anna: Se lei è d'accordo, vorrei concludere questa nostra breve chiacchierata con un pensiero alla signora Marcella, *genius loci* dell'Istituto di Filologia Slava, che a lei si ancorava saldamente per ogni attività, comprese quelle minori solo all'apparenza, come il provvedere l'albero natalizio e i ninnoli e i dolci, facendoci, davvero sì, "sentire a casa". Ne ricordo ancora l'intesa profonda col suo – e nostro – Professore, lo sguardo, talvolta maternamente apprensivo, con cui lo seguiva, la disponibilità persino disarmante nei confronti di noi studenti...

So che lei l'ha conosciuta, l'indimenticata signora Marcella, e che suo padre ne parlava: ci racconterebbe qualcosa di questo?

Alessandro: Angelo era immerso nella letteratura e nella poesia anche nel ruolo di direttore dell'Istituto di Filologia Slava. I suoi interessi erano lontani dalla gestione e amministrazione dell'Istituto. Direi che aveva una fiducia quasi cieca nella leggendaria signora Marcella, che per lui era un appoggio indispensabile nelle questioni amministrative e pratiche delle attività accademiche.

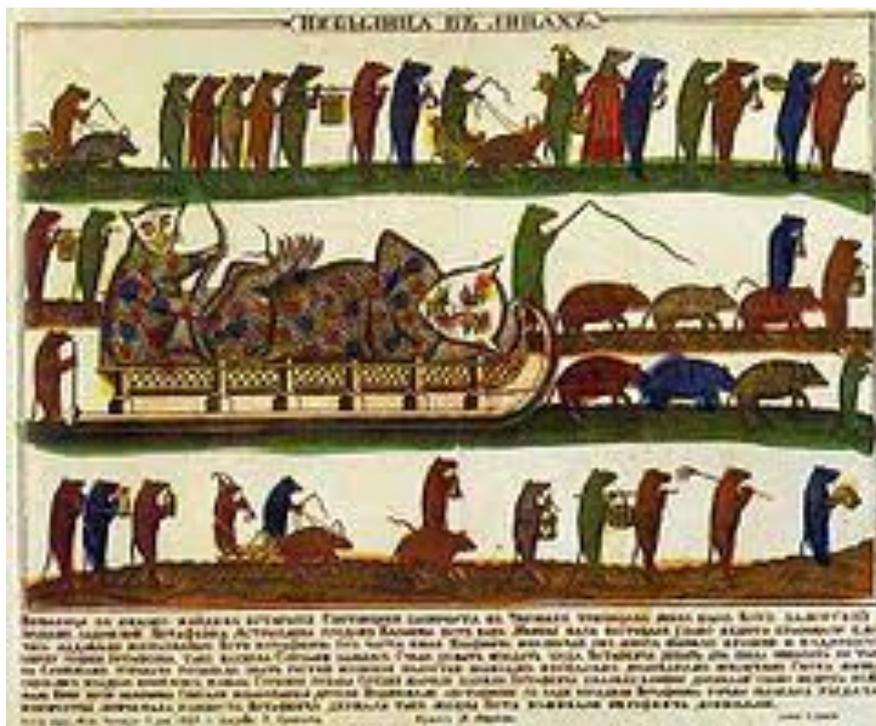


Figura 18 Lubok, Sepoltura di un gatto da parte dei topi, caricatura dello Zar Pietro il Grande (1672-1725) 1850, Sotto le mentite spoglie del gatto sotterrato solennemente dai topi il popolo celava la figura di Pietro, <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/>