

How to reference this article

Korneeva, T. (2019). Il mondo alla roversa, ovvero il potere delle donne nella Russia di Elisabetta Petrovna e Caterina II. *Italica Wratislaviensia*, 10(2), 147–160.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2019.10.1.22>

Tatiana Korneeva
Freie Universität Berlin
tatiana.korneeva@fu-berlin.de
ORCID: 0000-0002-2660-1299

IL MONDO ALLA ROVERSA, OVVERO IL POTERE DELLE DONNE NELLA RUSSIA DI ELISABETTA PETROVNA E CATERINA II

THE WORLD TURNED TOPSY-TURVY, OR THE POWER OF WOMEN IN RUSSIA UNDER ELIZABETH PETROVNA AND CATHERINE II

Abstract: The essay focuses on Carlo Goldoni's musical drama *Il mondo alla roversa* put on stage in 1759 in Moscow by the company of Giovanni Battista Locatelli. In particular, it investigates the reasons why the impresario adapted this satirical and misogynist comic opera in his repertoire and the transformations that the libretto underwent to fit into the socio-political context governed by women rulers.

Keywords: Carlo Goldoni, Giovanni Battista Locatelli, musical drama, female rule, cultural transfer

Il topos del mondo rovesciato rappresentato nelle opere seicentesche di Giulio Cesare Croce e di Banchieri, erede di una ricca tradizione umanistico-rinascimentale, giunse a Carlo Goldoni caricato di nuova istanza di critica, come satira sociale. Così il dramma giocoso *Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano* di Goldoni non fu, di fatto, soltanto una parodia, ma si fece portavoce di quegli elementi di satira misogina che contestavano fortemente il crescente potere delle donne in Europa. Si trattava, ad ogni modo, di un passo in avanti rispetto alla critica molieriana delle *femmes savantes*, in quanto l'oggetto dell'opera non era tanto la pretesa erudizione femminile, quanto la contestazione dell'ascesa al potere delle donne. Ciò che viene rappresentato è una vera e propria *querelle des sexes* che stigmatizza, attraverso il riso, i nuovi modelli di donne dominanti che non esitano usare il delitto e che sottomettono gli uomini facendo loro interpretare un ruolo del tutto subordinato. Il presente contributo si occupa della trasposizione di quest'opera nella Russia di Elisabetta Petrovna e di Caterina II che rappresenta il reale scenario politico con il quale si confronta la finzione goldoniana.

Nel 1757, l'impresario e librettista Giovanni Battista Locatelli (1713–1790), attivo sulle piazze di Praga e della Germania nord-orientale, accolse l'invito dell'imperatrice Elisabetta (in carica tra il 1741 e il 1761) e si trasferì in Russia. Nel 1759, dopo i successi riscossi a San Pietroburgo, l'impresario decise di allargare la propria attività aprendo un teatro pubblico a Mosca. Gli affari nella vecchia capitale russa non si misero tuttavia altrettanto bene, e a cavallo tra il 1761 e il 1762 il teatro di Locatelli rimase quasi vuoto. Nonostante il fatto che, negli anni della sua attività nell'impero russo, Locatelli avesse contribuito in maniera rilevante al radicarsi del teatro comico nel paese, è possibile, a causa della dispersione delle fonti, dare un giudizio sugli spettacoli allestiti soltanto basandosi sull'esiguo numero dei libretti superstiti e sugli annunci comparsi sui giornali dell'epoca. Le notizie sono carenti soprattutto sul repertorio di Locatelli durante la sua attività, durata circa due anni, a Mosca, di cui sono note solo quattro opere: *La calamita de' cuori*, *Il mondo alla roversa*, *Il conte Caramella* e *Il pazzo glorioso*. Poco si sa inoltre dei rapporti dell'impresario con i rappresentanti del potere e della ricezione delle sue produzioni da parte del pubblico. La scarsità

della documentazione non impedisce tuttavia di tentare una ricostruzione delle ragioni che indussero Locatelli ad includere determinate opere nel proprio repertorio. Infatti, proprio l'estrema adattabilità dei drammi giocosi e la loro rapida trasformazione in prodotti di consumo sottoposti a modifiche di vario genere non appena usciti dalla penna del librettista, ci permette di ricavare una serie di dati sulle strategie di adattamento del libretto a un altro contesto istituzionale e politico.

Ad aiutarci a raccogliere queste informazioni è l'allestimento di Locatelli del *Il mondo alla roversa*, un dramma nato dalla collaborazione di Goldoni e Baldassare Galuppi nell'autunno del 1750. A Mosca la commedia per musica fu eseguita in occasione dell'apertura del nuovo teatro, come si legge sul frontespizio del libretto pubblicato in italiano e in russo: IL MONDO ALLA ROVERSA. | DRAMMA GIOSOSO PER MUSICA | DA RAPPRESENTARSI ALL'APERTURA DEL NUOVO TEATRO PRIVILEGGIATO | DELL'IMPERIAL CITTÀ DI MOSCA | *Nell'Carnevale dell'Anno 1759*. ОБРАЩЕННЫЙ МИРЬ | ДРАММА УВЕСИТЕЛЬНАЯ | СЪ МУЗЫКОЮ, | ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ | НА | ПРИВИЛЕГИРОВАННОМЪ | ПУБЛИЧНОМЪ НОВОМЪ ТЕАТРЬ | СТОЛИЧНАГО ГОРОДА МОСКВЫ | ВЪ 1759 ГОДУ¹.

Quest'opera, rispetto agli altri libretti del Locatelli, è stata massicciamente rimaneggiata, e per questo costituisce una fonte particolarmente eloquente di informazioni sulla ricezione dei melodrammi goldoniani. Infatti, ben sette brani chiusi sono sostituiti rispetto ai quattro della *Calamita de' cuori* e rispetto alle tre arie sostituite e alle due parzialmente tagliate del *Mondo della luna*. Altri interventi compiuti sul libretto consistono nel taglio, completo o parziale, di scene e pezzi chiusi, nell'espunzione o variazione di alcuni versi e nello spostamento delle arie. Il confronto della versione moscovita con la *princeps* goldoniana da una parte, e con i testimoni allestiti dall'impresario a Praga (1754 e 1755), Lipsia (1754) e Amburgo (1754) dall'altra² ci permetterà di mostrare

¹ Il libretto consultato è conservato sia nella Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo (Sign. 340/7) che nel Museo del libro presso la Biblioteca di Stato russa a Mosca (Sign. Y-8/ 59J).

² Per l'analisi dei testimoni de *Il mondo alla roversa* mi sono avvalsa del sito <http://www.variantiallopera.it> realizzato dall'Università degli Studi di Padova su progetto di Anna Laura Bellina.

in quale misura le modifiche nei recitativi e nelle arie fossero vincolate alla necessità di adattare il libretto a un diverso contesto culturale. Inoltre, dato che il dramma giocoso di Goldoni prende di mira il malfunzionamento del governo femminile, è particolarmente interessante indagare perché Locatelli decise che questo soggetto fosse adatto ad essere rappresentato in un paese in cui le donne erano effettivamente al governo. L'analisi delle trasformazioni testuali nel testimone russo può fare luce sulle ragioni che hanno spinto l'impresario a includere quest'opera nella sua offerta repertoriale, nonché sui nuovi significati che essa acquistò nel contesto moscovita.

1. GOLDONI IN MOSCOVIA

Prima di entrare nel vivo delle manipolazioni di vario tipo subite dal libretto nel processo di transfer culturale, è opportuno soffermarsi sul contesto storico-politico in cui Locatelli si trovò a importare l'opera. È un fatto che i drammi giocosi di Goldoni svolgessero un'indagine acuta della società veneziana, mettendo sulla scena una tipologia antropologica di personaggi che, fossero usciti dal teatro, sarebbero potuti tranquillamente essere confusi con gli abitanti della città da cui provenivano³. Questo vale anche per un'opera la cui trama si svolge sulla misteriosa isola degli Antipodi, che ospita un regno di tre donne, Tulia, Cintia e Aurora, e tre uomini, Rinaldino, Giacinto e Graziosino. Il dramma ritrae un mondo capovolto per quel che riguarda i rapporti affettivi e le gerarchie di genere, in cui gli uomini sono felici di servire le donne ad ogni loro comando facendo da camerieri e cuochi e persino lavorando a maglia, mentre le dame mostrano un atteggiamento irrispettoso e tirannico verso i loro cavalieri galanti. Goldoni prende di mira gli uomini-amorini, graziosi e frivoli, e stigmatizza la superficialità dei cicisbei veneziani. Anche la vanità delle donne e la sproporzione tra la loro brama di governare e la loro incapacità di gestire

³ Per gli studi che hanno mutato la prospettiva critica secondo la quale i drammi giocosi di Goldoni avrebbero come fine principale solo l'intrattenimento di un pubblico disimpegnato, si veda Capaci, 2008 e Folena, 1983, p. 319.

i conflitti all'interno del loro gruppo egemonico sono oggetto di una parodia in chiave misogina, che era molto diffusa nel dramma buffo settecentesco. Se le situazioni narrative dipingono il malfunzionamento del governo muliebre, il vero contenuto dell'opera riguarda il dissidio tra i sessi e i diritti politici delle donne, enunciati con chiarezza grazie alla licenza carnevalesca di espressione concessa alla parola musicata (Capaci, 2009, pp. 143–144). Il finale del dramma, tuttavia, rovesciato un'altra volta rispetto all'*incipit*, riporta le donne alla loro tradizionale sudditanza nei confronti degli uomini. In sintesi, le situazioni (in particolare, l'apertura dell'atto II, che rievocava la procedura di ballottaggio del Maggior Consiglio) e i temi (il cicisbeismo, la *querelle des sexes* e il protagonismo assunto dalle donne nella società sia veneziana che europea) di questo dramma giocoso di atmosfera quasi fiabesca rendevano l'identificazione con Venezia inevitabile. Appare dunque stimolante chiedersi perché Locatelli avesse deciso che *Il mondo alla roversa* poteva suscitare l'interesse del pubblico russo, che non poteva cogliere i riferimenti al contesto lagunare. Quali erano le ragioni per cui l'impresario considerò il libretto adatto per l'apertura del nuovo teatro a Mosca, un evento così importante nella vita di una città?

Per cominciare, se il debutto veneto rifletteva la società contemporanea della metà del Settecento, l'allestimento moscovita era in grado di farlo in maniera ancora meno allusiva e con una differenza fondamentale: mentre per il pubblico veneziano un'isola governata dalle dame era un emblema di alterità e una parodia della vita normale, in Russia la gestione del potere da parte delle donne rappresentava un reale scenario politico. Infatti, quasi tre quarti di secolo occupati dal governo di quattro zarine – Caterina I, Anna Ioannovna, Elisabetta Petrovna e Caterina II – erano stati intercalati da quattro brevi episodi di regno maschile sotto Pietro I, Pietro II, Ivan VI e Paolo I. Quello che rendeva il melodramma goldoniano adatto a suscitare l'interesse dei moscoviti era dunque la possibilità di rappresentare il governo femminile mentre era operativo. Questo è il motivo per cui dal frontespizio del libretto scompare il sottotitolo “le donne che comandano”, mentre “le mutazioni di scene” lasciano cadere il riferimento allo svolgimento dell'azione sull'isola degli Antipodi.

I paralleli tra la finzione melodrammatica e la realtà moscovita non si esaurivano negli astratti riflessi del contesto storico, in quanto l'opera forniva un preciso ritratto degli ultimi anni di governo di Elisabetta. Infatti, anche la critica dell'uomo arrendevole e debole contenuta nel libretto goldoniano era facilmente applicabile alla realtà russa. Nel tumulto che caratterizzò il sistema di successione in seguito al decreto del 1722 di Pietro I, che aveva abolito la trasmissione dinastica del potere lasciando il monarca in carica libero di nominare il proprio successore, Elisabetta restò fedele al principio ereditario. Pur nutrendo verso suo nipote una profonda avversione, l'imperatrice richiamò in Russia dal suo principato di Holstein un fantoccio, il futuro Pietro III, e lo nominò suo successore dopo il colpo di Stato che la innalzò sul trono. Il principino tedesco e futuro marito di Caterina II era veramente un fantoccio, vestito nell'uniforme prussiana che gli calzava a pennello come un costume teatrale. Gli interessi principali dell'*Arlecchino finto principe* (Fabre, 1952, p. 215) erano la musica e le parate militari, prima con i soldatini di piombo, poi con gli uomini in carne e ossa.

Anche la misoginia di fondo del dramma goldoniano, intesa come pregiudizio verso il potere femminile, rispecchiava a tutti gli effetti il paradosso che caratterizza l'intera società russa: un paese governato per quasi 75 anni dalle donne mostrava un atteggiamento palesemente misogino verso le sue sovrane, considerandole fondamentalmente incapaci di gestire il potere. Questo paradosso veniva rimosso da un lato attraverso la proiezione di virtù maschili e tratti androgini sulle regnanti, dall'altro tramite l'assunzione di un codice di comportamento virile da parte delle zarine stesse (Anisimov, 2005). Significativo è infatti l'episodio narrato da Caterina II, ancora granduchessa, nella sua corrispondenza con l'inviato britannico Charles Hanbury Williams, da situare tra il 1756 e il 1758, cioè pochi anni prima dell'allestimento del dramma a Mosca. Intrecciando il bollettino medico sulla salute dell'imperatrice con il problema del governo femminile, la missiva di Caterina raccontava come Elisabetta si accingesse a guidare l'esercito in guerra gravemente malata (Caterina II, 1909, p. 121). La risposta contrariata della zarina alla sua dama di compagnia, che esprimeva dubbi sulla prudenza di una tale impresa militare dato lo stato di salute della zari-

na, «mon père y allait bien, croyez-vous que je suis plus bête que lui?» (Ibidem), rende evidente come Elisabetta sottolineasse il lato maschile del suo corpo politico. Caterina racconta inoltre come le forme di adulazione più in uso alla sua corte fossero quelle che mettevano in risalto come Elisabetta avesse superato suo padre Pietro I sia nelle sue azioni che nel merito.

Nel *setting* moscovita il libretto conteneva il riferimento anche a un'altra strategia attraverso cui tutte le zarine insistevano sulla mascolinità del loro corpo politico, ovvero il travestimento. L'interesse per le feste in maschera esisteva in Russia ancora prima dell'arrivo alla corte della prima compagnia di attori italiani nel 1731. Infatti, i balli in maschera organizzati da Elisabetta e Caterina prevedevano, a differenza di quelli veneziani, non solo l'uso di costumi, ma anche i travestimenti delle donne in uomini e viceversa (Roldugina, 2016, pp. 47–48). Dai palazzi di corte e dalle feste private nelle case nobiliari, durante le quali Elisabetta si prendeva personalmente cura del mascheramento dei suoi sudditi, le pratiche del travestimento si allargavano alla sfera politica, quando durante i loro colpi di Stato le imperatrici indossavano divise militari. Anche Locatelli, oltre agli spettacoli teatrali, organizzava i carnevali come forme di passatempo civilizzato e regolamentato dai suoi committenti reali. Il soggetto dell'opera alludeva, dunque, al desiderio di Elisabetta di far entrare l'impero russo nello spazio europeo, appropriandosi di quella forma di intrattenimento che esercitava un irresistibile fascino su tutta l'Europa del Settecento (Fedukin, 2017, p. 922).

Inoltre, laddove nel libretto goldoniano emergeva la satira del cici-sbeismo, la versione moscovita faceva riferimento a due fenomeni, il favoritismo e la proliferazione dei *petits-mâîtres*. Tutte le imperatrici russe tranne Caterina II, infatti, erano senza mariti ed eredi maschi, ma tutte con una pletera di favoriti, alcuni dei quali, oltre ad eseguire funzioni sessuali e di conforto emozionale, vantavano delle importanti cariche politiche e amministrative. Già durante il regno di Anna, ma soprattutto sotto Elisabetta e Caterina, il favoritismo, da fenomeno comune alle corti europee, divenne un'istituzione che in pratica duplicava altri organi di controllo di Stato ed era sinonimo del governo senza leggi e dell'auto-crazia (Polskoi, 2013, p. 356).

Quello che rendeva comprensibile la parodia goldoniana del cici-sbeismo al pubblico russo era la presenza in Russia di un fenomeno analogo, ovvero l'assimilazione del dandismo francese da parte degli aristocratici russi, tra cui anche il favorito di Elisabetta, Ivan Šuvalov. All'altezza degli anni 1750–60, la nozione di *petit-maître* alimentava vivaci dibattiti culturali, diventando oggetto di satire e pamphlet.

Infine, la gelosia e la rivalità tra donne smaniose di conquistare gli amanti altrui, che è possibile ritrovare nel melodramma goldoniano, rispecchiavano il comportamento di Elisabetta per come ci viene riportato da Caterina. Nelle sue memorie, la granduchessa racconta come l'imperatrice avesse abbandonato la messa pasquale per risolvere le difficoltà relative alla gestione di «quattro amanti contemporaneamente» (Caterina II, 1907, p. 187).

I molteplici paralleli tra la finzione goldoniana e la realtà russa mostrano perché il libretto disponesse di tutte le potenzialità per compiacere tanto il pubblico veneziano quanto quello moscovita, assicurandone una ricezione positiva. Nel contesto russo, inoltre, l'opera acquistava una serie di nuovi significati largamente condivisi dagli spettatori. Se tutto era permesso alla parola in musica nella cornice veneziana, diversa era l'occasione drammaturgica a Mosca, città in cui tradizionalmente avvenivano le incoronazioni dei sovrani. Considerando che la comicità goldoniana aveva «il potere di una denuncia, di un'analisi disingannata» (Capaci, 2008, p. 10), è interessante vedere ora come Locatelli si sia comportato con un libretto che, sotto il velo del *divertissement* carnevalesco, celava idee al contempo trasgressive e perfide e che poteva perciò sconfinare nel reato di lesa maestà.

2. DAL MONDO ALLA ROVERSA AL MONDO DELLE DONNE

La prima delle modifiche introdotte nel libretto sia nel recitativo che nell'aria si trova all'altezza della scena terza dell'atto primo e si colloca nel contesto della discussione tra Tulia e Aurora su come sia meglio mantenere il dominio sugli uomini. Le battute di Tulia, che dopo aver annunciato di voler convocare il consiglio femminile affinché siano stabilite leggi per evitare la ribellione degli uomini osserva «che se l'uomo

ritorna ad esser fiero / farà strage crudel *del nostro impero* », vennero sostituite nella versione di Mosca con «Che se l'uomo in amor è superior / Farà strage crudel *del nostro core*» (il corsivo è nostro). Se nella *princeps* goldoniana la questione verteva sugli stratagemmi politici a cui le donne dovevano ricorrere per affermare la loro superiorità politica, nel testimone russo l'accento si spostò sul dominio nei rapporti d'amore. Infatti, anche l'aria di Tulia nel debutto lagunare «Fiero leon, che audace», che paragonava la potenziale ribellione degli uomini a un leone scatenato se liberato dalla prigionia, enfatizzando la decisione delle donne di non avere pietà nei confronti dell'«indegno sesso», venne sostituita con «Serbo l'intatta fede». Il nuovo brano chiuso, proveniente dal *Cajo Mario* (1751) musicato da Niccolò Jommelli, sottolineava la fedeltà delle donne ai loro cavalieri galanti, cambiando dunque la logica drammatica della scena. Non si tratta quindi di un'aria di baule, che sostituisce quella della *princeps* assecondando le preferenze dei cantanti e la moda di cambiare i pezzi vecchi con i nuovi, bensì di un primo indizio di quanto Locatelli fosse consapevole di dover intervenire sul libretto originale per renderlo rappresentabile in un contesto politico diverso.

Le modifiche nella scena ottava del I atto riguardano invece l'eliminazione dell'aria di Tulia «Cari lacci, amate pene» e sono precedute dalla soppressione del suo discorso profemminista, che rivendica la dignità politica e sociale delle donne:

Venezia 1750

Noi con pietà trattiamo
 I vassalli ed i servi e non crudeli
 Siamo coll'uomo, qual colla donna è l'uomo.
 è l'Uomo.
 Noi dai consigli escluse,
 prive d'autorità, come se nate
 non compagne dell'uom ma serve e schiave,
 solo ad opere servili
 condannate dal vostro ingrato sesso,
 far per noi si dovria con voi lo stesso.
 Ma nostra autorità, nostro rigore
 tempererà dolce amore
 ed il vostro servir, che non sia grave
 sarà grato per noi, per voi soave.

Mosca 1759

Noi con pietà trattiamo
 I vassalli, ed i servi, e non crudeli
 Siamo coll'Uomo, qual colla Donna
 Ed il vostro servir, che non sia grave,
 Sarà grato per noi, per voi soave.

Il recitativo affidato a Tullia appartiene al genere deliberativo, i cui prototipi più celebri si possono rintracciare in testi che vanno dalla novella di madonna Filippa nel *Decamerone* (VI.7) al lamento di Ottavia repudiata nell'*Incoronazione di Poppea* (I.4). Le motivazioni che portarono alla cassatura del recitativo sono chiare: anche se è favorevole alle donne, non è a loro vantaggio che un'attrice comica rivendichi i loro diritti politici sul palcoscenico, in quanto un discorso serio rischierebbe di essere degradato a farsa. Il fatto che la scena rimanga inalterata nei testimoni tedeschi e boemi conferma che le modifiche di Locatelli erano dovute alla necessità di adattare la *princeps* al contesto moscovita: in una fase storica così delicata, in cui la donna era effettivamente sulla scena politica, le revisioni del libretto effettuate dall'impresario rendevano il mondo capovolto meno misogino e più femminista rispetto a quello goldoniano.

Le riscritture che vanno nella stessa direzione (alleggerire la *vis* satirica del libretto) abbondano soprattutto nel terzo atto, in cui il governo delle donne si avvicina alla sua fine. Infatti, l'espunzione dalla scena quinta del dialogo tra Aurora e Graziosino, che individuava la causa del crollo del governo delle tre tiranne nella vanità femminile, rispondeva alla necessità di rimuovere dall'opinione pubblica russa il pregiudizio negativo verso il potere femminile. Anche l'aria di Aurora, ormai pronta ad ammettere l'incapacità delle donne di governare, non poteva rimanere inalterata. La sostituzione del verbo «comandar» con «penar» nell'ultimo verso riporta la causa del crollo del governo alla vanità, certo un difetto, ma sempre meno grave dell'inabilità di regnare:

Venezia 1750
 Noi donne siamo nate
 per esser onorate
 ma non *per comandar*.

Mosca 1759
 Noi Donne siamo nate
 Per esser onorate,
 Far gl'altri *penar*.

La *vis* comico-satirica del libretto, i lazzi e le buffonerie vengono dunque ridimensionati per evitare che l'interpretazione caricaturale degli attori buffi possa essere intesa come accusa di lesa maestà.

3. SCENARI POLITICI

Arrivando all'*incipit* dell'atto II ci accorgiamo che la differenza più rilevante a livello di *plot* tra il testimone moscovita e la *princeps* consiste nella drastica cassazione della maggior parte della scena seconda, in cui le tre despote, per mantenere meglio il loro esclusivo controllo, decidono di introdurre la monarchia e indicano un ballottaggio per eleggere la loro sovrana. Il fatto che la scena venga mantenuta con lievi variazioni negli altri libretti locatelliani costituisce la prova che l'espunzione, nella versione moscovita, era dovuta alla necessità di adattare il libretto a un diverso contesto istituzionale. Infatti, la scena della *princeps* faceva riferimento alle procedure di votazione del Maggior Consiglio veneziano e quindi risultava poco comprensibile per i moscoviti. Inoltre, in un contesto politicamente delicato, nel quale a causa della salute malferma di Elisabetta tutte le corti europee speculavano su chi sarebbe salito sul trono dopo la sua morte (mentre Caterina stava già pianificando la rivoluzione di palazzo), la scena, oltre ad essere inadatta alle competenze del pubblico, poteva risultare pericolosa.

Ancora più azzardato sarebbe potuto suonare il soliloquio di Tulia nella scena successiva (II.2), in cui l'eroina, ormai consapevole della prossima fine dell'impero femminile, esprimeva la sua smania di regnare da sola ancora per un giorno almeno:

Venezia 1750

Prevedo che non molto
Questo debba durar *dominio* nostro.
Ma pria un giorno solo
Vorrei un giorno solo
Assoluta *regnar*. Ah questa sete
di *comandar* è naturale in noi
e ogni donna ha nel capo i grilli suoi.

Mosca 1759

Prevedo, Che non molto
Questo debba durar *capriccio* nostro.
Ma pria, che ei ci sia *tolto*,
Vorrei un giorno solo
Assoluta *restar*. Ah questa sete
Di *contrastar* a naturale in noi
E ogni Donna a nel capo i fumi suoi.

A differenza dei testimoni boemi e tedeschi, che mantenevano i verbi che rimandavano alla semantica del potere, la versione moscovita rimpiazzava «dominio» con «capriccio», «regnar» con «restar», arrivando a cambiare il senso della battuta conclusiva. Sostituendo la «sete

di comandar» con la brama di «contrastar» delle donne, la riscrittura di Locatelli riconduceva una questione eminentemente politica all'ironia sulla vanità femminile. L'operazione effettuata da Locatelli è chiara: non si trattava più di un discorso politico dell'eroina, che poteva richiamare fin troppo esplicitamente le pretese al trono di Elisabetta.

Anche nelle scene successive del secondo atto le modifiche riguardano soprattutto la soppressione di parti del testo che potevano rinviare ai temi di drammatica attualità del tempo. Così, nella scena quinta viene espunto il dialogo tra Aurora e Cintia che evidenzia come la smania di un potere autocratico prenda il sopravvento su entrambe le donne:

Venezia 1750

[AUR.]: (Più che *s'accresce il regno*,
più in me cresce *il desio di regnar sola*).

[CINT.]: Spiacemi che fra noi
questi bei giovinotti
divider ci conviene.

Se sola regnerò starò più bene.

Mosca 1759

[*cassato*]

La situazione è simile nella scena ottava, in cui Cintia, la più algida e più bramata di potere delle tre despote, sta trasformando Giacinto nel suo *personal killer* ordinandogli di assassinare le sue rivali. All'apertura della scena il testimone moscovita cassa la battuta di Cintia «o regnar voglio / o di tutte le donne è fritto il soglio», preservata invece nei libretti locatelliani di Amburgo e Lipsia.

A questo punto non può sorprendere che le riscritture più vistose di carattere politico si riscontrino nel finale del dramma e riguardino lo scioglimento della trama. Così, nella scena ultima viene espunto il verso iniziale del recitativo di Rinaldino, che richiedeva alle donne la resa definitiva del loro potere:

Venezia 1750

Se cedete l'impero

Se a noi voi vi arrendete

Pietà nel nostro cor ritroverete

Mosca 1759

[*il verso cassato*]

Se a noi vi arrendete,

Pietà nel nostro cor ritroverete

L'opera si chiude con una drastica riscrittura delle parole pronunciate dal coro collettivo delle donne e degli uomini, ormai tutti d'accordo nell'affermare che il governo muliebri non può esistere. Dato che il momento corale è quello in cui lo spettatore si identifica maggiormente con i personaggi della finzione scenica, Locatelli trasforma la morale del dramma che stigmatizzava il potere femminile in un messaggio sulla reciproca dipendenza tra i sessi:

Venezia 1750

Le donne che comandano
È Il mondo alla roversa
Che mai non durerà.

Mosca 1759

l'amore che non è placido,
e un cor che non sia docile,
No, mai non durerà.

4. IL FINALE

Mentre il *plot* originale prevedeva un altro rovesciamento rispetto alla situazione di partenza che ristabiliva l'ordine riportando l'alterità alla normalità, un tale ribaltamento non poteva aver luogo nella *performance* allestita in un paese effettivamente governato dalle donne. Se il libretto, ampiamente rimaneggiato da Locatelli, continuava a fornire un'immagine fedele del mondo settecentesco russo, le modifiche nella logica drammatica facevano sì che l'opera cessasse di avere un potenziale di denuncia e di fornire allo spettatore gli strumenti per l'analisi della concreta situazione politica. Eliminando tutti i riferimenti al potere e agli argomenti tabù, Locatelli mostrava la consapevolezza che nella Russia di Elisabetta non c'era ancora spazio per un'azione politica di qualsiasi tipo. Si potrebbe concludere che *Il mondo alla roversa* messo in scena a Mosca dalla compagnia di Locatelli fu persino più pertinente e funzionale del suo originale, in quanto più adeguato al contesto storico della rappresentazione. Nella Russia del Settecento il mondo alla roversa non era un immaginario scenario collocato agli Antipodi, ma la realtà del potere assoluto.

BIBLIOGRAFIA

- Anisimov, E. (2005). Ženščiny u vlasti v XVIII veke kak problema. In G.M. Bongard-Levin, *Vestnik istorii, literatury, iskusstva* (pp. 328–335). Moskva: Nauka.
- Capaci, B. (2008). Il mondo alla roversa. Parodia e satira nei drammi giocosi di Carlo Goldoni. In P.D. Giovanelli (Ed.), *Goldoni a Bologna* (pp. 101–120). Roma: Bulzoni.
- Capaci, B. (2009). Donne vendicate, donne “brave” e donne che comandano. Drammi giocosi, ma non troppo, di Carlo Goldoni. *Problemi di critica goldoniana*, 15(2), 133–151.
- Caterina II (1907). *Zapiski Ekateriny Vtoroj*. Sankt Petersburg: Izdanie A.S. Suvorina.
- Caterina II (1909). *Correspondance de Catherine Alexéievna, Grande-Duchesse de Russie, et de Sir Charles H. Williams, Ambassadeur d’Angleterre, 1756 et 1757*, a cura di S. Gorjanov. Moskva: Soc. Imp. d’histoire et d’antiquités russes près l’Université de Moscou.
- Fabre, J. (1952). *Stanislas-Auguste Poniatowski et l’Europe des Lumières. Étude de cosmopolitism*. Paris: Les Belles Lettres.
- Fedukin, I. (2017). Sex in the City that Peter Build: The Demimonde and Sociability in Mid-Eighteenth Century St. Petersburg. *Slavic Review*, 76(4), 907-930. <https://doi.org/10.1017/slr.2017.270>
- Folena, G. (1983). Goldoni librettista comico. In *Idem, L’italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento* (pp. 307–324). Torino: Einaudi.
- Polskoi, S. (2013). Dvor i ‘pridvornoje občestvo’ v poslepetrovskoj Rossii. In N.N. Petruhincev & L. Erren (Eds.), *Pravjaščie elity i dvorjanstvo vo vremja i posle petrovskich reform (1682–1750)* (pp. 320–367). Moskva: ROSSPEN.
- Roldugina, I. (2016). Otkrytie seksual’nosti. Transgressija socialnoj stichii v seredine XVIII v. v Sankt-Peterburge: po materialam Kalinkinskoj komissii (1750–1759). *Ab Imperio*, 2, 29–69.

Riassunto: Partendo dall’analisi delle modifiche occorse nel libretto de *Il mondo alla roversa* di Carlo Goldoni, allestito nel 1759 a Mosca dalla compagnia di Giovanni Battista Locatelli, si studiano le ragioni che hanno spinto l’impresario ad accogliere quest’opera nel proprio repertorio. Inoltre il saggio riflette sulla risemantizzazione a cui questo dramma giocoso dalle venature misogine è stato soggetto in un contesto in cui la gestione del potere da parte delle donne rappresentava un concreto scenario politico.

Parole chiave: Carlo Goldoni, Giovanni Battista Locatelli, dramma giocoso, potere femminile, cultural transfer