

FRANCESCO SORRENTI

*«Sai di quanta forza / presso tutte le genti ognor sia stato / di guerra il dritto, e la ragion di Stato»:  
rivoluzioni, complotti e autobiografismo negli ultimi drammi di G. B. Casti (1786-1796)*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO SORRENTI

«Sai di quanta forza / presso tutte le genti ognor sia stato / di guerra il dritto, e la ragion di Stato»: rivoluzioni, complotti e autobiografismo negli ultimi drammi di G. B. Casti (1786-1796)

L'intervento propone di analizzare il rapporto tra le vicende politiche e sociali che scompigliarono l'Europa sul finire del Settecento e che in qualche modo coinvolsero, da vicino o da lontano, Giovan Battista Casti, e la trasposizione melodrammatica nelle sue opere teatrali, in particolar modo quelle risalenti all'ultimo soggiorno viennese. Risapute sono le acute osservazioni e le lucide analisi politiche, maturate prima con i viaggi al seguito di Joseph Kaunitz e in seguito con l'attività di intellettuale strettamente legato alla corte asburgica, che l'abate fornisce nel corso dei suoi carteggi; tracce di queste riflessioni si risentono in tutta la sua produzione, dai contrastati rapporti austro-russi delineati nel *Poema tartaro* ai riferimenti alla situazione post-rivoluzionaria ne *Gli Animali parlanti*. Più subdola è la presenza di questi temi negli ultimi melodrammi castiani, dal *Re Teodoro in Corsica*, al *Cublai*, dal *Catilina* alla *Rosmonda*, ingiustamente visti come frutto di un processo involutivo di un Casti ormai proiettato verso la scrittura del suo poema più importante, ma in realtà ancora pienamente convinto del mezzo teatrale, come si nota in molte sue lettere. Proprio per il tono cupo e per l'inquietudine nei confronti degli eventi contemporanei, questi drammi non furono mai rappresentati, osteggiati da quello stesso ambiente viennese che aveva osannato l'abate nemmeno dieci anni prima, con i successi del *Re Teodoro* e di *Prima la musica e poi le parole*, e che lo costringerà nel 1796 ad abbandonare definitivamente l'Austria per spostarsi a Parigi, ultima tappa del suo «mestiere di vagabondo».

Nella sua capacità di reinterpretazione dei vari generi letterari cui si accosta, Giovan Battista Casti mantenne sempre quell'equilibrio tra contraffazione di mode sociali e letterarie ed effettiva partecipazione ad esse, come già dimostrato nei duecento sonetti de *I tre Giulj* e nelle anacreontiche, dove l'autore recuperava *topoi* classici ed immagini petrarchesche volutamente inserite in un contesto prosaico, con l'intento di parodiare un determinato ambiente, senza rinunciare al tentativo di far ridere quell'ambiente stesso. Stesse intenzioni si ravvisano nella produzione drammatica, alla quale Casti si era avvicinato conscio dei problemi e delle consuetudini che affliggevano il melodramma dell'epoca: si passa infatti dalla pratica del plagio affrontata nella stesura de *Lo sposo burlato* (1778), ricalcato sulle basi del *Socrate immaginario* del duo Galiani-Lorenzi, alla parodia dell'esagerata passionalità del melodramma serio nel *Re Teodoro in Venezia* (1784), raggiungendo una *medietas* stemperante la dicotomia tra comico e serio, seppur ancora lontana da quel «realismo psicologico» del duo Mozart-Da Ponte, la satira sociale nella *Grotta di Trofonio* (1785), tutti elementi che confluiranno nel metamelodramma *Prima la musica e poi le parole* (1786).

Se in questi primi melodrammi i contenuti erano suggeriti da una realtà intesa come strettamente attuale, la quale sollecitava lo spirito critico di Casti e le sue capacità di cronista mondano, con lo scopo di far ridere il pubblico ma anche di innestare dei punti di riflessione importanti, tra satira di costume e parodia letteraria, spiccatamente serio e cupo diventa l'atteggiamento negli ultimi drammi, dettato dalla irrazionalità di tante scelte politiche che i governi reazionari – quello asburgico *in primis* - opponevano ai venti rivoluzionari che sferzavano l'Europa e che vedono il Casti rifugiarsi in personaggi storici o letterari, quasi a voler intaccare i capisaldi dell'*ancient regime*.<sup>1</sup> La tendenza tra i critici è stata però quella di considerare questi ultimi prodotti come strascichi di una vena drammatica ormai esaurita, perpetrata solamente per adempiere al ruolo di poeta cesareo, ma in procinto di essere rimpiazzata dall'attenzione crescente nei confronti della stesura de *Gli animali parlanti*:<sup>2</sup> da questa sorta di *empasse* degli studiosi, ne è derivata anche una certa difficoltà tassonomica (melodrammi giocosi, drammi eroicomici, drammi tragicomici). Queste opere, essenzialmente per questioni di censura, non vennero nemmeno mai rappresentati (solamente musicati sono stati il *Cublai* e il *Catilina*, mentre non si hanno certezze sul *Teodoro in Corsica*); ma le ragioni sono anche insite nel delinarsi, alla fine del XVIII secolo, di quella crisi del teatro, soprattutto nel campo della tragedia, che vedeva un progressivo distacco tra scrittura e scena. Lo stesso Casti confessava, ad un anonimo interlocutore,<sup>3</sup> in *Epistolario*, [1794], 805, lamentandosi della mancata

<sup>1</sup> Aspetto già in parte sottolineato da G. NICASTRO, *Casti e Da Ponte alla corte di Giuseppe II*, in *Sogni e favole io fingo: gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, 83-100.

<sup>2</sup> Recentemente ancora sostenuto da A. SGROI, *Aspetti e itinerari della drammaturgia di G.B. Casti: tra eros e impegno civile*, «Ariel», XL (1999), 47-71.

<sup>3</sup> Forse lo stesso Calzabigi: oltre all'uso del francese, il tono reverenziale della lettera («Vous m'apprenez que ne sont pas ces chose la qu'on doit éloigner du theatre [...]»; «Mais je parle à un qui peut me donner des leçons sur cette sorte de choses»)

rappresentazione del *Cublai*, che «Si elles ont quelque mérite, ce que je ne crois pas, ce n'est pas le théâtre qui en décidera, mais le lecteur, qui voudra bien avoir la patience de les lire».

È necessario intanto precisare rapidamente la cronologia di questi drammi, alla luce dei dati in nostro possesso, spesso superficialmente utilizzati dalla critica. *Terminus ante quem* è rappresentato da *Epistolario*, 28 gennaio 1796, 835, inviata all'amico Maurizio Gherardini: il diplomatico già in precedenza aveva espresso interesse per l'attività teatrale del Casti, chiedendo l'invio delle opere che non erano mai state né rappresentate né pubblicate, in modo da poterle copiare<sup>4</sup>; nella suddetta l'abate affermava di come sia il *Teodoro in Corsica* che *La morte di Alboino* fossero «già composte da gran tempo», seppure quest'ultima non «peranche copiata»; in *Epistolario*, 20 marzo 1796, 860, il *Cublai*, i *Dormienti* e l'*Orlando Furioso* risultavano già recuperati dal Casti,<sup>5</sup> in attesa del *Catilina* e del *Teodoro in Corsica*. *La morte di Alboino* si apprende poi da *Epistolario*, 7 aprile 1796, 865, era ancora in revisione. Si può certamente stabilire che i *Dormienti*, così come il *Cublai*, era già stato perlomeno cominciato tra il 1787 e il 1789 e non risale, come sostenuto da molti, all'ultimo soggiorno viennese;<sup>6</sup> coevi dovrebbero essere anche il *Catilina* – presentato alla consorte di Francesco II in seguito alla nomina a poeta cesareo nel 1792 - e l'*Orlando Furioso*, mentre di poco successivo la *Morte di Alboino/Rosmonda* e il seguito, mai terminato, *Bertoldo/Il ritorno di Margolfa alla campagna*. Sui generis il *Re Teodoro in Corsica*, iniziato nel 1786, accantonato e ripreso più volte, ultimo testo inviato a Gherardini e non a caso il manoscritto che presenta più correzioni.<sup>7</sup> Se si vuol prestar fede alla *Lettera apologetica attorno al teatro italiano* di Giuseppe Voltiggi del 1793, tutti i drammi da noi conosciuti erano già stati scritti entro questo anno.<sup>8</sup>

Già al seguito di Joseph Kaunitz, terzogenito di Wenzel, nelle missioni diplomatiche nel nord Europa, Russia e Spagna, Casti aveva sviluppato uno spiccato interesse per le vicende politiche, comprendendo da subito quelle che erano le macchinazioni e gli inganni che in esse si celavano: da queste esperienze, per esempio, svilupperà quella linea antirussa che porterà alla stesura del *Poema Tartaro* e alla *Cicalata politica*, pamphlet che ripercorre la storia della Russia, sino ad arrivare all'opera principale, il poema in sestine *Gli animali parlanti*, in cui si raccolgono tutti i temi che verranno affrontati più avanti.

Non si vuole – e non si può - per ovvie ragioni fare, in questa sede, una disamina specifica dei drammi castiani, ma si cercherà comunque di identificare alcune di quelle suggestioni e di quei personaggi che il poligrafo abate, da sempre attento osservatore delle realtà politiche e sociali a lui prospicienti, tratteggia, più o meno palesemente, in queste opere.<sup>9</sup>

e l'indicazione dello stampatore De Braun per far pubblicare il *Cublai*, lo stesso che diede alla luce il libretto dell'*Alceste* di Gluck, farebbero propendere per questa identificazione.

<sup>4</sup> Da esse è ovviamente escluso il *Cublai*, il cui argomento fu pubblicato nel 1794 a Vienna (copia conservata nella Bibliothèque Nationale de France, YD 7641).

<sup>5</sup> Le tre opere erano state sicuramente inviate nell'anno precedente: «L'involto che mandaste a Greppi con li miei tre drammi non l'ho ancora ricevuto» (*Epistolario*, 14 gennaio 1796, 817).

<sup>6</sup> La prova consiste in *Epistolario*, 28 aprile 1789, 528, nella quale Ranieri de' Calzabigi chiedeva notizie sui tre drammi.

<sup>7</sup> La revisione è testimoniata dalle due redazioni presenti nei fondi italiani 1628, cc. 94-137 e 138-179 della Bibliothèque Nationale de France (cfr. E. BONORA, *Introduzione* a G. B. CASTI, *Melodrammi giocosi*, Mucchi, Modena, 1998, IX-XXVI).

<sup>8</sup> «[...] non so precisamente quanti drammi abbia sinora composti; e sol a mia notizia son *Teodoro in Corsica*, *Teodoro in Venezia*, *La Grotta di Trofonio*, *Catilina*, *Cublai*, *Alboino* e *Carlo Magno*. *Catilina* e *Cublai* son già messe in musica dal nostro Salieri, il quale faralla anche sopra *Alboino* (15). Si ricordano poi anche le parole riportate nel diario di viaggio del marchese Cesare Lucchesini, in data 1° gennaio 1793, al quale Casti lesse «parte d'una delle sue opere, intitolata *Il Bertoldo*» (G. SFORZA, *Il marchese C. Lucchesini viaggiatore e diplomatico*, «La Rassegna Nazionale», XXX (1886), 463) e quanto affermato da J. ANDRÈS, *Lettera sulla letteratura di Vienna*, Vienna, Patzowski, 1795, 188: «[...] ne tiene però altri inediti già compiti, né conosciuti né pubblicati né rappresentati: questi sono il *Teodoro in Corsica*, il *Catilina*, il *Dormiente*, l'*Orlando Furioso*, *La morte di Alboino* ossia la *Rosmonda* con altro brevissimo dramma comico consecutivo, *Il ritorno di Margolfa alla campagna* e diversi altri, che non sono stati terminati».

<sup>9</sup> Tra la non sparuta bibliografia in merito, ormai stagionata e non sempre molto precisa, si tengano presenti: L. PISTORELLI, *I melodrammi giocosi di Giovan Battista Casti*, «Rivista musicale italiana», II (1895), 36-56, 449-476; ID., *I melodrammi giocosi inediti di Giovan Battista Casti*, «Rivista musicale italiana», IV (1897), 631-671; R. BENAGLIA SANGIORGI, *L'abate Casti, poeta melodrammatico e successore del Metastasio a Vienna*, «Italia», XXXIII (1956), 180-192; ID., *I melodrammi giocosi dell'abate Casti, poeta cesareo e successore del Metastasio a Vienna*, «Italia», XXXVI (1959), 101-126; G. MURESU, *Le occasioni di un libertino: G. B. Casti*, Messina-Firenze, D'Anna, 1973; ID., *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento*, Roma, Bulzoni, 1782; E.

*Il Teodoro in Corsica*, il *Cublai* e *I dormienti* rappresentano una cerniera tra due fasi: è ancora ben presente un aspetto cronachistico, volendo presentare una realtà vicina agli spettatori, senza svelarla apertamente (ad esempio attraverso la tecnica di contraffare i nomi dei personaggi realmente esistiti), ma sono presenti elementi più allusivi e palesi, seguendo quella teoria del «verisimile» indicata nella apologia del *Cublai*, più avanti trattata.

*Il Teodoro in Corsica* cominciò ad essere redatto nel 1786, agli sgoccioli della felice stagione viennese, ed era ritenuto da Casti superiore al suo antecessore;<sup>10</sup> l'opera si inserisce nel gioco tipico dell'opera buffa, cioè quello di presentarsi apparentemente come novità rispetto dell'epigono, salvo poi recuperarne le caratteristiche principali, in modo tale da rendere al pubblico un equilibrio tra consuetudine e sorpresa.<sup>11</sup> Testimonianza del fatto che l'autore puntasse molto su quest'opera si trova in una lettera inedita inviata al pittore Pietro Gonzaga, nella quale Casti, molto probabilmente, cercava di ottenerne una scenografia per far sì che il *Teodoro* venisse rappresentato a Vienna in occasione delle celebrazioni per il doppio matrimonio, nel settembre 1790, tra figli di Leopoldo, Ferdinando e Francesco, e le figlie di Ferdinando IV, rispettivamente Luisa Amalia e Maria Teresa.<sup>12</sup> Il progetto però non andrà in porto e il dramma sarà destinato a rimanere sulla carta. Casti si rifaceva all'episodio di Teodoro di Neuhoff, il bizzarro avventuriero che nel 1736, in seguito alla dichiarazione costituzionale dell'anno precedente che aveva reso *de facto* l'isola indipendente, si era proclamato re di Corsica, salvo poi venire cacciato dalla popolazione stessa, a causa delle disattese promesse di riuscire a recuperare aiuti finanziari da altri sovrani europei. La trama dunque si colloca prima degli eventi del *Re Teodoro in Venezia*, la di cui vicenda era ispirata dal XXVI capitolo del *Candide* volterriano, traendo però spunto dalle disavventure del re svedese Gustavo III, già parodiato nel *Poema Tartaro* per le sue velleitarie dimostrazioni di fasto.<sup>13</sup> Nel finale di stampo «tragico», nell'*ensemble* di chiusura, viene delineata la crisi del potere assolutistico, con il re corso rinchiuso in prigione per la sua insolvenza.<sup>14</sup>

Le peripezie di Teodoro erano riportate nella anonima *Storia delle rivoluzioni dell'isola di Corsica* (1738): l'utilizzo del resoconto, seppur non privo di fantasia e messo in dubbio addirittura dal suo stesso autore, testimonia il lavoro di documentazione alla base dell'opera castiana, metodologia d'altronde già adoperata anni prima per la stesura del *Poema Tartaro*. Da qui, oltre che alle descrizioni di colore che ispirano il tono da commedia dell'intera vicenda, vengono tratti anche alcuni dei personaggi: Pinello (Felice Pinelli, governatore genovese incaricato di affrontare le prime fasi della rivolta dell'isola), Ciaferro (Luigi Giaferri, non oppositore di Teodoro, come nel dramma, ma suo maresciallo), Gafforio (Gian Pietro Gaffori, altro sostenitore di Teodoro e poi leader del

BONORA, *Il Teodoro in Corsica e i melodrammi giocosi di Giambattista Casti*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIV (1957), 169-248, poi in *Introduzione* a G. B. CASTI, *Melodrammi giocosi...*, IX-XXVI.

<sup>10</sup> «[...] soggetto che mi lusingo dover riuscire molto più importante del primo» (*Epistolario*, 20 aprile 1786, 416). L'opera verrà apprezzata anche da Goethe, il quale incontrò il Casti a Roma il 17 luglio 1787: «[...] adesso ha scritto un *Re Teodoro in Corsica* di cui ho letto il primo atto, e ch'è pure un'opera deliziosa» (*Viaggio in Italia*, Milano, Garzanti, 1997, 410).

<sup>11</sup> «In addition to the novelty promised by the quick turnover of libretti and the variety of titles for single works, the delicate balance between comfort and surprise was perpetuated when (as often) apparently new librettos turned out to be minor reworkings of earlier pieces under new titles» (M. HUNTER, *The culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Princeton, Princeton University Press, 1999, 3).

<sup>12</sup> La lettera in questione, da me recuperata presso un collezionista privato, non è esplicita: si fa cenno ad una «proposta» da concordarsi coll'allora direttore dei teatri conte Orsini-Rosemberg. La mia ipotesi di interpretazione è suffragata da una lettera dello stesso Rosemberg: fallito il tentativo di far musicare il *Cublai* per i vari impegni del Salieri, il conte suggeriva all'abate, nell'eventualità che Paisiello avesse terminato lo spartito del *Teodoro in Corsica*, di tornare a Vienna per dirigerne «l'azione, li vestiti, le decorazioni», compito non troppo gravoso dato che i cantanti erano già stati scelti; per ingolosire Casti, Rosemberg prometteva anche di assoldare «il pittore Gonzaga per dipingere alcune decorazioni» (*Epistolario*, 18 luglio 1790, 606).

<sup>13</sup> Addirittura è stato sostenuto che Giuseppe II, dopo la conoscenza del principe svedese, avesse fatto scrivere appositamente a Casti il dramma (cfr. R. C. LUNETTI, *Gustavo III di Svezia e Giambattista Casti*, «Critica letteraria», XVI (1988), 13-30; F. P. RUSSO, *Paisiello e l'opera imperialregia. Note sulla genesi de "Il Re Teodoro in Venezia"*, «Analecta musicologica», XXXI (1998), 203-223. A questi contributi si rifà S. RAGNI, *I viaggiatori musicali nell'Italia del Settecento. Carlo Goldoni, Teodoro re di Corsica, Gustavo III di Svezia, Francesco Algarotti*, Perugia, Guerra, 2007, VI, 246-300.

<sup>14</sup> Da questi principi nasceva l'accusa di inattuabilità del dramma, soprattutto a causa del finale, giudicato «catastrofe inverosimile e quasi tragica» (L. DA PONTE, *Memorie. I libretti mozartiani*, a cura di G. Armani, Milano, Garzanti, 1976, 94).

movimento di opposizione a Genova, che in qualche modo ispirerà il Paoli),<sup>15</sup> quest'ultimo vero macchinatore e detentore del potere alle spalle dello spiantato re. Nel prequel, nonostante l'episodio di Teodoro fosse piuttosto recente e di effimera portata, Casti cerca di scavare più a fondo, facendo ovviamente riferimento alla travagliata storia della Corsica e adombrando così le vicende di Pasquale Paoli e la cessione dell'isola alla Francia, così che gli stessi personaggi hanno corrispondenze che vanno al di là di quanto suggerito dai nomi: Gafforio, per esempio, è identificabile con il patriota Domenico Rivarola, il quale intraprese, in ottica antigenovese, trattative con Carlo Emanuele III di Savoia e gli inglesi, tra il 1745 e il 1748:

Mille ostacoli e inciampi incontrerei / ché sempre gli stranieri / più che i suoi patrioti il volgo onora (I, 3)

Più in generale, lo stato di anarchia, in cui alle ragionate azioni politiche si sovrappongono le iniziative dei singoli, spazzava il Casti, regnando il caso incontrastato, come verrà rimarcato nel finale:

BERT: Ed io resto ogni di più persuaso / che la *fortuna* e il *caso* / sono i buffon della natura  
TEOD: è vero, / ma negar non potrai / s'esaminar vorrai le cose a fondo / che questi due buffon reggono il mondo (II, 1)

Questo duetto dimostra tutto il disagio del Casti di fronte agli eventi che stavano per sconvolgere l'Europa, inquietudini ben testimoniate da un passo di *Epistolario*, 4 luglio 1789, 543:

Cosa volete che io vi ragioni di politica, se da molti anni in poi un ignorantissimo ciarlatano avrebbe forse più facilmente indovinato le grandi rivoluzioni d'Europa di quello avrebbe potuto fare qualunque più esperto ragionamento politico! Poiché non la *ragione*, non la preveduta o concertata combinazione di cose, non un fine utile, savio o almeno convenevole avuto costantemente in vista, non i mezzi opportuni e necessari posti in opera per il conseguimento di quello regolano ordinariamente i grandi affari politici e fan nascere i grand'avvenimenti; ma ben bene spesso il capriccio, il dispotismo d'una volontà sovrana, l'indolenza e l'ignoranza padroneggiata dal *caso*, l'invidia, la gelosia, l'interesse, la vanità d'un ministro, d'un consigliere, d'un segretario, d'un cameriere, d'un favorito, d'una puttana, d'un buffone, d'un coglione, dispone del destino degli stati e della vita e sostanze degl'infelici popoli, che soli ne portano la pena.

Le battute di Bertaccio, che delineano un ruolo alla Sancho Panza, cioè quello di correggere i propositi poco realizzabili di Teodoro, costituiscono un richiamo a Cervantes di stampo contemporaneistico, contro ogni manifestazione di visionarismo, anche da parte del popolo, che non può pretendere di riuscire a svellere le maglie della attuale politica, visto che ogni atto è accuratamente celato:

GAFF: Chi l'arte ognora / d'imporre al volgo ognora / chi sotto vel non copre / i suoi disegni e l'opre / a regger stati e popoli / atto giammai non è (I, 3)

Ciaferro, avendo intuito i piani di Gafforio, così addita Teodoro:

«quel monumento indegno del fanatismo popolar» (I, 15)

E più avanti, tutti i personaggi riflettono, con parole che torneranno nel *Catilina*:

Terminiam questo romor. / Che assemblea tumultuosa / che congresso seccator. / Parlan tutti in una volta, / non s'ascolta che schiamazzi / pare un popolo di pazzi (I, 17)<sup>16</sup>

Anche l'incoronazione del re si sviluppa sull'illusione di voler creare *ex novo* una dinastia reale ed una aristocrazia corsa, come d'altronde attestato nella *Storia delle rivoluzioni*:

<sup>15</sup> Cfr. V. VATTANI, *Teodoro re di Corsica*, Milano, Bietti, 2002.

<sup>16</sup> L'omologazione del popolo in rivolta, così come nel *Catilina*, richiama la descrizione dell'insurrezione di Pugacev, tratteggiata nel *Poema Tartaro*: «contro birbe, così birbe a battaglia / e canaglia venia contro canaglia» (VI, 77).

CAR: O signor alto e potente / la nazione riconoscente / motu proprio a te destina / e a tutti i discendenti / laterali e trasversali / sì per linea masculina / che per linea femminile / e a' più prossimi parenti / di quest'isola il governo

[...]

GAFF: La corona or mi si porga / e la sacra augusta insegna / del supremo onor si scorga / sulla fronte al nostro re

CAR: La corona? (*con stupore*)

GAFF: La corona / degli antichi nostri re

CAR: Questi antichi re son nuovi / son novissimi per me.

I sudditi, ancora considerati semplicemente come “cartina tornasole” dell’azione dei regnanti e semplici «decisioni competenti del male o del bene che si fa loro», non vanno né inaspriti né spogliati «di certi dritti che talvolta non sono che immaginari»: voler «innovar tutto, rovesciar tutto» è sempre male (*Epistolario*, [marzo 1790], 568. Siamo ancora in una fase di ostilità nei confronti della rivoluzione: l’abate non conosce che la logica e le ragioni di una aristocrazia quale unica depositaria del potere, anche se ideologicamente illuminata e politicamente moderata, il cui compito altro non dovrebbe essere che riconoscere e mantenere l’ordine e lo stato sociale esistenti, integrandovi però nuovi rapporti al livello della struttura economica e culturale. Anche l’accordo stipulato in gran segreto nella «grotta del lupo» tra Ciaferro e il rappresentante dei genovesi Pinello (II, 12-13), rappresenta per antonomasia il *modus operandi* della politica contemporanea, i cui esiti non sono decisi sul campo di battaglia, ma nelle cancellerie (tra l’altro, l’elemento della grotta è ricorrente nella produzione drammatica: già presente ne *Lo sposo burlato* e, ovviamente, ne *La grotta di Trofonio*, ricomparirà sia ne *I dormienti* sia nel *Catilina*).

Ma, così come l’incoronazione di Teodoro si era svolta in un teatro, ogni possibile riferimento e polemica vengono smorzati dal finale buffo, dove si afferma che tutto il mondo è commedia e governato dal caso:

TUTTI: E in cura del fato / lasciam l’avvenir / talor per noi s’intorbida / talor il Ciel risplende / e la fortuna instabile / gioco di noi si prende (II, 25).<sup>17</sup>

In merito alla mancata rappresentazione del *Cublai*, la di cui vicenda è recuperata dal IX canto del *Poema Tartaro* e ispirata alla figura di Pietro il Grande e agli scimmiettamenti dei costumi occidentali a corte, la revisione del testo da parte della censura veniva ricondotta dal Casti, in *Epistolario*, [1793], 769-773, alle «fatue dicerie» e ai «pettegolezzi teatrali», messi abilmente in campo dai detrattori; il poeta giustificava i contenuti del dramma adducendo ragioni di carattere pedagogico, cioè che fosse necessaria la rappresentazione del vizio nell’opera drammatica, in opposizione alla virtù, «per far amar questa e odiar quello» e la presenza di caratteri negativi che mettessero in risalto quelli positivi. Per quanto riguarda invece eventuali riferimenti a personaggi scomodi, la lettura del *Cublai* andava intrapresa astraendo dalle influenze della contemporaneità e cercando di immedesimarsi «ne’ tempi e ne’ luoghi in cui si suppone che siegue l’azione, e tutto troverassi conforme al vero, o al verisimile». Ma i riferimenti al sovrano russo erano troppo palesi e il governo austriaco, volendo evitare eventuali incidenti diplomatici, in seguito all’alleanza antifrancesa con Caterina II, ne impose la censura. Ma al di là del tentativo di identificare i personaggi e le vicende dell’opera nella recente storia russa, l’attenzione del Casti si rivolge a questioni più generali e a riflessioni sulla natura del potere assolutistico, demandate nell’opera alle parole di Orcano, gran cerimoniere di corte, in continua lite con Alzima, la principessa indiana promessa sposa di Lipi, spiazzata dalla stramba etichetta di corte; personaggio *super partes*, Orcano-Casti, con un’ottica straniante di montesquieuiana memoria, lascia trasparire quei risentimenti nei confronti della lascivia cortigiana che difficilmente poteva palesare in altri modi, se non affidandoli ai segreti epistolari:

[...] di tutto questo è rea / una strega europea / che a Cublai mise in mente / di formare una corte, ove le cariche / travaglian molto, e non concludon niente (I, 4);

<sup>17</sup> Sulla stessa scia il finale del *Re Teodoro in Corsica*: «Come una ruota è il mondo: / chi in cima sta, chi in fondo; / e chi era in fondo prima, / poscia ritorna in cima».

Qui d'inganno mi pasco / qui d'inganno io vivo / e a forza d'ingannarmi omai comincio / a dubitar  
dell'esistenza mia [...] Oh! Dove se' andato / mio stato primier? / Passar quei di felici / che con allegri amici  
/ la libertà e la pace / io mi potea goder (II, 5)

Questo sentimento sembra essere parafrasato in *Epistolario*, 24 gennaio 1784, 370, all'amico Kaunitz, con il Casti da poco ritornato a Vienna:

[...] l'inclinazione al ritiro, alla libertà, al comodo, alla tranquillità s'invigorisce naturalmente sempre più. Onde mi slontano più che posso dalle frequenti, tumultuose e brillanti assemblee: il che mi procura talvolta dei gentili e obbliganti rimproveri. Io vorrei, se fosse possibile, unire insieme in una bella campagna di ottimo clima quattro, o al più cinque, persone, a cui io fossi unito di genio, di stima, d'attaccamento e d'amicizia, dei libri [...]. Ma tosto che in questo mondo viene una piacevole idea a consolarci, ci avvediamo che ella è chimera.

Anche *I Dormienti* rappresenta una satira di costume: due crociati di Goffredo da Buglione, Roberto e Guglielmo, si risvegliano in una grotta nel XVIII secolo, con tutte gli straniamenti del caso. Se l'opera ironizza sul cicibeismo del secolo ed è, più in generale, una satira di costumi, in più di un'occasione si riporta l'attenzione sul «sonno» della ragione, esemplificato da una battuta di Roberto, il quale non riconosce più la realtà che lo circonda:

un'altra razza di uomini / oggi copri la terra / tutto da capo a fondo / il mondo si cangiò [...] improvviso  
turbine / nei planetari vortici / nel sonno ci portò (II, 2).

Dopo un periodo trascorso a Milano, dove assiste, preoccupato, al primo manifestarsi dei venti rivoluzionari,<sup>18</sup> Casti ritornò a Vienna agli inizi del 1792, fiducioso nella politica di Leopoldo II,<sup>19</sup> da poco firmatario della dichiarazione di Plinnitz e della prima coalizione antifrancesa, e covando la speranza di ottenere dal suo antico protettore il tanto agognato posto di poeta cesareo. Ma la morte prematura dell'imperatore costituì un nuovo impedimento per il Casti, che dovette aspettare la nomina del successore Francesco II, presentando alla consorte Maria Teresa il *Catilina*, come dimostrerebbe la lettera che probabilmente lo accompagnava (*Epistolario*, [1792], 651-652).

Il dramma, che si pone come obiettivo quello di stemperare il clima rivoluzionario, è recuperato dal *Rome sauvée* di Voltaire, tradotto nel 1777 dal Bettinelli,<sup>20</sup> rovesciandone però completamente gli intenti e i personaggi, sia i congiurati che i difensori della *res pubblica*. Catilina, infatti, se in Voltaire è il macchinatore che riesce a combinare un matrimonio politico con Aurelia, figlia di Nonnio e le sue azioni sono perennemente tormentate da dubbi, da buon personaggio tragico che si rispetti, in Casti alterna momenti di efferatezza marcata da gesti plateali – beve una coppa di vino misto a sangue – guidato dalla malvagia Sempronia (figura ricavata da Sallustio, altra dimostrazione del lavoro sulle fonti compiuto dal Casti), a momenti di goffaggine e bieca velleità; gli stessi congiurati, incapaci di compiere una vera e propria azione, si comportano più come damerini, inneggiando alla rivoluzione con strofette anacreontiche. D'altro canto, gli stessi Cicerone e Catone sono ritratti in vesti non di certo nobili: il primo pavido ed impacciato, non solo nei fatti, ma anche nelle parole (celebri i suoi inciampi

<sup>18</sup> «Poiché bisogna che sappiate, se non lo sapete, [che] s'è formato un club, detto di *Propaganda*, intento a propagandare la rivoluzione francese, e che manda emissari, missionari segreti, etc. Ma non son molti costoro; ma i matti son da temersi» (*Epistolario*, 23 giugno 1790, 595).

<sup>19</sup> Seppur non condividendone appieno alcune scelte, come la rifondazione della Congregazione di Stato, abolita da Giuseppe II nel 1786, la quale godeva di una certa autonomia dal governo centrale (*ivi*, 22 maggio 1790, 587-588) o la riforma del Dipartimento d'Italia, a partire dal licenziamento dello storico segretario Luigi Lamberteghi, che destò tanto clamore e che vide prendere le sue difese anche lo stesso Casti (cfr. E. RIVA, *Vicino alla fonte di tutte le grazie. I rapporti tra la corte di Vienna e la famiglia di Antonio Greppi nella seconda metà del Settecento*, «Archivio storico lombardo», CCXIV-CCXXV (1999), 355-404).

<sup>20</sup> *Tragedie dell'abate Saverio Bettinelli, colla traduzione della Roma salvata di monsieur Voltaire*, Bassano, Remondini, 1777.

durante l'arringa in senato, evidenziati da quel ricorrente «conciocesecosaché»), il secondo poco più che un fantoccio.<sup>21</sup> In sostanza Roma non viene salvata da una mirata azione politica, bensì dall'incapacità dei congiurati. Ciò è dimostrabile confrontando la scena in cui Cicerone e Catilina si incontrano (I, 5 in Voltaire-Bettinelli e I, 4 in Casti): nel primo vi è uno scambio di opinioni, con Cicerone, dall'alto della sua saggezza, che cerca in qualche modo di far desistere Catilina dai suoi intenti, ripercorrendo le tappe della recente storia romana; in Casti Cicerone teme gli inganni dell'avversario, mentre questi affettatamente lo elogia, per poi illustrare, i suoi propositi di vendetta:

o coll'eccidio universal ben tosto / sortirò dal dispregio e dall'inopia / o s'altro il Ciel destina / la tomba avrò  
nella comun rovina [...] Ma se gli umani eventi / cieco destin governa / son nomi indifferenti / crime, virtù,  
dover (I, 5).

La rivoluzione, dunque, è condotta sul capriccio personale e sulla volontà di autoaffermazione; il concetto è ripreso dall'amante del congiurato Curio, Fulvia, in cui sono compenstrate le parti volterriane di Aurelia e di Nonnio,<sup>22</sup> la quale bolla l'imminente rivoluzione come capriccio di uno «stuol di giovinastrì scapestrati, spiantati, screditati». Ma anche le ragioni della controparte sono guidate dal tornaconto personale: infatti alla ragazza preme non mettere a rischio la sua reità, i suoi privilegi e i suoi vizi. Solo su queste basi ella decide di rivelare tutto al console.

Compagno però anche dei riferimenti a quel clima di sospetto e di «inquisizione» che renderanno al Casti, di lì a poco, insopportabile il soggiorno a Vienna:

FULV: Sai pur che Roma in oggi / di diffidenze e di timori è piena / e che tutto si spia, tutto s'osserva (II, 1);  
CIC: Guardie e pattuglie accrebbi / per spiar se nel popolo vi è moto (II, 3);

Il popolo viene delineato, come era accaduto nel *Re Teodoro in Corsica*, come confusionario e senza senso: Cicerone, mentre prepara l'arringa, lo definisce «capriccioso e strano / ma il popolo per tutto è sempre popolo», mentre alla fine della prolusione gli astanti, non avendo compreso alcunché, abbandonano la piazza, nel caos più generale e meritandosi gli impropri: «Ite al diavolo, mi pare / d'esser console dei pazzi».

Infine, la figura di Cesare, presente nella *Rome sauvée*, viene eliminata dal dramma per rispetto di Francesco II, e richiamata solamente a tratti: se Catilina è convinto in un primo momento che sosterrà la rivoluzione, alla fine egli difenderà la patria, non venendone mai messa in discussione la fedeltà allo stato romano.

A Vienna il Casti, grazie alla sua posizione privilegiata e a contatto con gli ambienti responsabili della politica estera austriaca, e con esponenti moderati quali, oltre al Gherardini, Paolo Greppi, iniziava a maturare un giudizio più equilibrato ed obiettivo in merito agli eventi post rivoluzionari, con una tendenza a valutarne gli sviluppi: le sue conseguenze non potranno certo essere soffocate dal dispotismo che «con tanta sfrontatezza si esercita nel tempo da quelli che si erigono in restauratori del buon ordine» (*Epistolario*, 24 ottobre 1793, 755). Inoltre si opponeva alla logorante guerra contro la Francia repubblicana, a suo giudizio intrapresa solo dall'Austria, mentre le alleate Prussia e Russia miravano all'espansione territoriale, soprattutto gettando le mire sulla Polonia.<sup>23</sup> Anche per quanto riguarda la politica interna, il Casti si opponeva alla repressione dei movimenti riformatori da parte degli alti aristocratici austriaci, gelosi del monopolio degli organi politici direzionali da parte della cosiddetta «aristocrazia ministeriale»: Francesco II aveva delegato parte delle sue funzioni al suo più fedele entourage, su tutti il conte Colloredo, capo del gabinetto privato e definito quale «primo mobile della monarchia»

<sup>21</sup> Cicerone viene additato come un debitore cronico che si salvava grazia alla sua oratoria ne *I tre Giulj* (sonetto 124); ne *Gli animali parlanti* è paragonato al primo ministro Cane, per le sue capacità mistificatorie.

<sup>22</sup> Aurelia era moglie di Catilina, contraria però ai suoi progetti, mentre il padre Nonnio sarà colui che svelerà la congiura.

<sup>23</sup> Casti critica fortemente l'accordo firmato tra i ministri prussiano Bischofwerder («Pisciaverde») e l'austriaco Spielmann, in merito a una reciproca protezione in caso di attacco da parte della Francia, la Prussia avrebbe dovuto assicurare la conquista austriaca della Baviera, a patto che l'Austria non si opponesse all'occupazione prussiana di parte della Polonia (*Epistolario*, 25 aprile 1793, 669 e ssg).



e il suo assistente Schoschnigg, professore di storia e tutore del giovane Francesco.<sup>24</sup> Quest'ultimo, assieme al barone Egger, si erano incaricati di presentare un piano che ammettesse nella rappresentanza degli Stati tutti i possidenti, anche non nobili. Il conte Colloredo, prima sostenitore dello Schoschnigg, affermava espressamente il Casti, era «divorato dalla gelosia di veder diviso il sovrano favore fra lui ed un insetto comune come Schloisznigg».<sup>25</sup> Sfruttando un pettegolezzo, legato all'amicizia del professore con l'avvenente ballerina Medina Viganò, e le pressioni sull'imperatore atte a rimediare la scritturazione, il conte Colloredo denunciò il fatto a Maria Teresa, già gelosa dell'artista e delle attenzioni che il marito le riservava. Questo valse il suo licenziamento dello Schoschnigg e, di lì a breve, anche quello di Egger. Il Casti segnalava di come questo atto fosse anche dettato da ragione di vendetta personale, dato che il professore più volte si sarebbe opposto all'ingresso nel Consiglio di Stato dell'imperatrice, definita «Agrippina partenopea». Così chiosava l'abate sulla vicenda:

Non v'è dubbio che coloro che han procurata la caduta di Schloisznigg non abbiano in vista mire ulteriori, cioè la caduta di quelli che a lui si erano legati, come infetti della spregevole e vergognosa infezione democratica (*Epistolario*, 27 giugno 1793, 688).

A far precipitare la situazione era stata la nomina di Thugut a ministro degli esteri, sostituendo Philipp Cobenzl, dopo la spartizione della Polonia tra Russia e Prussia. Col nuovo politico si instaurò il periodo dei cosiddetti "processi giacobini": con un regime di censura potenziato e l'istituzione di un ministero di polizia *ad hoc*. Francesco II, in tutto questo, manteneva un atteggiamento dimesso e quasi avulso dalle vicende del paese, così come palese era il suo disinteresse nei confronti del teatro. Sempre più marcato dunque è il progressivo distacco del Casti dall'ambiente asburgico e dalla campagna propagandistica governativa:

Onde, per giacobini passano tutti quelli che non approvano pienamente tutte le mille e una coglioneria fattasi dalla coalizione dal principio sino a questo giorno. Onde, giacobino è chi non approva [...] il congresso di Pillnitz, [...], il partaggio della Polonia, [...]. L'inquisizione ministeriale, politica e di *police* stabilita presentemente a Vienna dall'inquietezza, dal sospetto, dalla timidezza, dalla vacillazione e dal bigottismo e ipocrisia della corte e del ministero, la diffidenza, le perquisizioni, le denunziamenti, personali osservazioni, che rendono in oggi insopportabile affatto il soggiorno in Vienna. L'ostinazione a continuare una guerra destruttrice. La nullità della cancelleria di guerra, il corso sotterraneo degli affari, gli ordini dati trasversalmente e per *cunicolos*, la titubante e ognora incerta, e subordinata politica dell'ignorantissimo ministero [...] (*Epistolario*, 17 aprile 1796, 875).

Da questo contesto presero forma le due ultime opere teatrali del Casti. *L'Orlando Furioso* presenta le sue particolarità già a partire dalla suddivisione in atti, non più due ma tre, con un riavvicinamento al dramma serio e tratteggiando un'eclissi del mezzo carattere e una netta separazione tra aspetti tragici e comici, ancora più visibili poi nella *Rosmonda*.<sup>26</sup> L'opera non è tanto da intendersi quale parodia della fonte letteraria (vengono aggiunti l'ambasceria di Ferrà e il personaggio di Eginardo) né intende rifugiarsi in quel visionarismo donchisciottesco rintracciato nel Re Teodoro in Corsica e ne *I dormienti*. Tutto è incentrato sul motivo della follia e di come il suo unico rimedio sia il recupero della ragione: come spiega Astolfo nel finale, ad essere intaccato non è solo Orlando ma tutti i personaggi e che quindi non si renda necessario chissà quale evento soprannaturale. Una ragione tutta terrena e facilmente fruibile, esemplificata dalla «radica» - opposta al volo dell'ippogrifo - che se fiutata ridona stabilità al senno. Un chiaro cenno alla mancata avvedutezza in quelle scelte politiche che stavano portando l'Europa sull'orlo del baratro:

<sup>24</sup> E. RIVA, *Vicino alla fonte...*, 391.

<sup>25</sup> *Epistolario*, 27 giugno 1793, 685. Si veda anche *La rivoluzione francese nel carteggio di un osservatore italiano* (Paolo Greppi), a cura di G. Greppi, Milano, Hoepli, 1900, 1, 126-128.

<sup>26</sup> La diversità nel concepimento di quest'opera è dimostrata da *Epistolario*, 6 aprile 1796, 865: «[...] mi stupisco che ella vi abbia fatto fare più risate che le altre, perché io credea che diverse altre mie opere fossero più atte a ciò che l'*Orlando*» (v. *infra*, n. 30).

TUTTI: Ma senza andar per aria, / fin della Luna al concavo, / per ricovrare il cerebro, / ampolla tal, tal radica / è d'un acquisto facile; / farne uso a tutti lice: / la radica felice, / l'ampolla è la Ragon.

Re Carlo richiama molto la personalità dell'imperatore Francesco, sovrano bonario ma circondato da macchinatori che agiscono alle sue spalle (per antonomasia Gano, che manterrà nonostante tutto il suo ruolo a corte), conscio però delle nefandezze necessarie al funzionamento della macchina statale:

CAR: Perdona, /bell'Angelica; /sai di quanta forza / presso tutte le genti ognor sia stato / di guerra il diritto, e la ragion di Stato.

ANG: So che col titol spesso / di ragion, e di dritto, / la violenza copresi e il delitto (I, 2).

Eginardo, che sostituisce il ruolo del pastore nel *Furioso*, è considerabile quale *alter ego* del Casti, con le sue massime in merito al relativismo storico e le ragioni dell'avvenuto ritiro dalla corte di Francia, dalla quale ormai si sentiva del tutto avulso.<sup>27</sup> Nel richiamo all'educazione del sovrano e l'invidia di corte per i favori ottenuti si sente molto del recente episodio dell'allontanamento dello Schoschnigg:

EGI: Di nuove idee, di lumi / e d'utili dottrine io pur tentai / lo spirito ornargli ed arricchir la mente; ma, sempre involto fra guerriere imprese, gli erudimenti primi appena apprese. /Alte radici per l'Europa tutta / gettò ignoranza, e tutto / l'entusiasmo nazional si volse / a una gloria ideal, che a suo talento / a se stesso formò l'uman capriccio / e consistette allor nel torre altrui [...]

MED: Non furon dunque i tempi ognor gl'stessi?

EGI: Cangiano i tempi, e cangia l'uom con essi; / ha ciascheduna età le favorite / opinioni sue, li suoi costumi, / i pregiudizi suoi; ma quai sieno i peggiori / ancor non lo decisero i dottori (II, 7).

«Guerriere imprese» svuotate del loro valore epico e di autoaffermazione, tanto che il Casti si sofferma principalmente sulla descrizione dei morti nel campo di battaglia:<sup>28</sup>

ANG: Queste son le pianure, ove poc'anzi / cadder vittime tante / dell'umana follia che col pomposo / titol di gloria la ferocia onora (II, 1).

Questi temi sono amplificati nella *Rosmonda*, vicenda tratta da Paolo Diacono e che aveva goduto di ampia fortuna nella tradizione italiana, in ultimo con Alfieri nella *Rosmunda* (1779-80), che il Casti potrebbe aver letto, essendo inserita nel secondo volume delle tragedie senesi (1783).<sup>29</sup> Se in Alfieri il tirannicidio costituisce l'antefatto, Casti lo tratteggia invece verso il finale del dramma. L'inserito comico è affidato alla figura di Bertaccio, accompagnato dalla moglie Margolfa e il figlio Bertoldino, riprendendo i racconti di Giovanni Cesare Croce, tenendo a mente le omonime opere di Goldoni e Da Ponte.<sup>30</sup>

Alboino è costruito su di un modello tragico, conscio della gravosità del regnare (ricorda Polifonte nella *Merope*) e costretto a sposare Rosmonda per ragioni di stato, cioè unire i Longobardi ai Gepidi:

[...] (di quest'altiera / mi sprona e istiga a soggettarmi il core / ragion di stato e, mio malgrado, amore) (I, 2).

<sup>27</sup> Le sue battute richiamano quelle di Orcano: «[...] mi ritirai soletto alla campagna. / Qua, fra i studi a me cari, / in un riposo libero e giocondo, / vivo lontan dalle follie del mondo» (II, 7).

<sup>28</sup> In *Epistolario*, [settembre 1791], 640-641, commentando la promulgazione della Costituzione francese del 1791, il Casti affermava col Rosemberg, in quella che però sembra una lettera costruita sul rispetto del punto di vista aristocratico del suo interlocutore, che la guerra fosse «da fucina del valore, la miniera degli eroi, il teatro delle grandi azioni. [...] Chi ha eccitato l'estro entusiastico e la fervida immaginazione di un Omero, d'un Virgilio, d'un Ariosto, d'un Tasso?»

<sup>29</sup> Da *Epistolario*, [dicembre 1800], 1089, si apprende che l'abate si era procurato i due tomi dell'edizione Molini del 1799, ristampa delle opere in prosa che Alfieri già impresse a Kehl tra il 1787 e il 1790 (da cui la famosa *querelle* col Ginguené).

<sup>30</sup> Così si legge nell'*Argomento*: «[Essi] formano il comico che l'Autore ha creduto di poter frammischiare col tragico soggetto ch'egli ha impreso a trattare, giusta il nuovo genere ch'egli si è proposto [...]». La questione del «genere nuovo», già indicata nella lettera di presentazione del *Catilina*, ricompare in altri momenti dell'epistolario.

Dell'efferatezza di Rosmonda è dunque ben conscio. Tuttavia Alboino non riesce a ragionare se non in termini di potere: questi, infatti, attribuisce alla consorte non la volontà di vendicarsi del padre, ma il tentativo di impadronirsi del regno, in combutta con l'esarca Longino:

Ah, doppia donna! Io veggio / di qual indole sei falsa e maligna; / il piacer di regnar tu m'amareggi, / tu la pace al mio cor, tu sola hai tolta (I, 3).

E le sue parole ad Elmegiso richiamano quelle di Angelica:

[...] ragion di stato e stimolo di gloria m'induce a muover guerra al greco esarca (II, 5).

Bertaccio, nonostante l'umile estrazione sociale, richiama in parte la figura di Eginardo, vagheggiando un ritorno alla amata vita di campagna, lontano dalle strumentazioni di corte.<sup>31</sup> Egli inoltre, incarnando il ruolo del "fool" che con sincerità si rivolge al sovrano, condanna le false giustificazioni della guerra preventiva:

ALB: Longin, l'Esarca greco, ostil disegno / medita contro di me.

BERT: Ma tu sicuro / sei che il timor ch'ei non ti tolga il tuo non nasca da desio di toglgi il suo?

[...]

BERT: I così detti eroi, / i gran conquistatori e gl'inquieti / diletanti di guerra / son flagelli che il ciel manda alla terra (II, 3).

Queste parole richiamano alcune riflessioni che il Casti faceva ad un anonimo interlocutore:

Dico inoltre che la vera gloria, il vero interesse, la vera potenza d'un principe non consiste in andar carpendo e usurpacciando qualche tratto di terra qua e là per mezzo d'enormi spese, di spargimento di sangue innocente e d'invasioni aperte o occulte, e insidiosi maneggi, ma nel migliorare i propri stati col commercio, colla cultura, coll'industria, colle manifatture, colle arti (*Epistolario*, [marzo 1790], 567-568).

Perideo rappresenta il cortigiano che serve il re con modi affettati, e che però non si lascia mai sfuggire occasione di accrescere la sua influenza:

[...] a me pieno potere, / a me assoluta autorità concedi / di proceder e agir contro i soggetti / equivoci e sospetti (I, 3).

Ma teme la presenza di Bortoldo («un insolente cinico plebeo») e l'ascendente che esercita su Alboino: la lealtà viene meno quando il re destina a Bertoldino, nominato marchese, la mano di Clotilde, amata da Perideo. Accetta così di aiutare Rosmonda per commettere il tirannicidio, dopo che Elemegiso si era tirato indietro, diviso com'era tra l'amore per Rosmonda e la fedeltà ad Alboino, una volta designato capo delle armate che dovevano difendere Verona dagli attacchi dei Greci.

La rappresentazione del tirannicidio, seppur precauzionato dagli inserti comici, in un connubio di certo non fluido, dava comunque il via alla radicalizzazione delle critiche del Casti nei confronti dell'assolutismo. Da lì a poco l'abate abbandonerà Vienna per recarsi, dopo un lungo soggiorno in Toscana negli ambienti filofrancesi, a Parigi.

<sup>31</sup> «Quando alfin verrà quel giorno / o soggiorno fortunato / d'innocenza e libertà, che Bertoldo sventurato / nel tuo sen ritornerà?» (III, 1).