

La tragedia *Eretteo* (1814) di F.B. Cicala: una moderna sensibilità antitirannica

Emilio Filieri

Abstract: Between the Neapolitan Revolution and the Borbonic restoration the *Eretteo* tragedy has a happy ending; the author F. B. Cicala (1765-1815) wants to overcome the revolutionary bloodbath (1799) with a renewed sensitivity. He fights divine, inexplicable and absurd wills that demand innocent victims; the negative character is embodied by the High Priest, who is iniquitous and greedy for absolute power. F. B. Cicala warns the community against any superstitious and ruinous subservience to a bloody religion. He attacks the exploitation of religion for the lowest purposes, as a superstitious, oppressive and never liberating practice. Cicala seems to echo L.A. Muratori: as the voice of nature, the God's truth supports the oppressed innocent and comforts the first affections and human life. King Eretteo's son cheers up his father and kills the evil minister of religion.

Keywords: tragedy, Enlightenment, faith-reason, happy ending, sensitivity.

Nel 1814 il barone Francesco Bernardino Cicala pubblicò nella patria Lecce due tomi delle sue *Opere*¹: «cedendo al pubblico voto», i fratelli Agianese li stamparono con la previsione di un

¹ F.B. CICALA, *Opere*, Lecce, Agianese, 1814, tomi I e II.

piano editoriale in quattro o cinque volumi, poi non completato². Accanto ai *Frammenti lirici*, con la prevalente sezione degli *Amori* vergati sul modello catulliano-ovidiano in avvertibile senso erotico-mondano, comparivano scelte interessanti, come la *Libera imitazione di poche Ode di Orazio*³, peraltro già annunciata nella *Lettera dell'Autore a' suoi amici*, insieme con i *Sonetti storici*⁴, gli *Sciolti per la solenne inaugurazione della Società di Agricoltura*⁵, ma soprattutto con la tragedia *Eretteo*⁶, da alcuni anni in cantiere e finalmente pubblicata. Nato nel 1765 nel capoluogo salentino, già a diciannove anni a Napoli, il barone Cicala morì nella natia Lecce nel 1815, un anno dopo la pubblicazione dei due citati tomi. Come eredità storico-letteraria, la pubblicazione curata dagli Agianese rappresentava un vero e proprio consuntivo dell'impegno letterario profuso dal barone, a Lecce per tre lustri dopo il 1799 e in trenta anni di attività tra Terra d'Otranto e Napoli, spesi o nell'impegno per il prediletto genere coturnato o nella disposizione al contributo intellettuale di tensione illuministico-civile come nel *Saggio filosofico e critico sulli giuochi di azzardo* (1790)⁷, ma trascorsi anche con il calamo poetico lirico-galante sulle orme degli antichi.

La stesura di cinque tragedie nel solco tematico-stilistico

² G. RIZZO, *La cultura letteraria: identità e valori*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'Unità*, a cura di Bruno Pellegrino, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 788; ma si consenta il rinvio anche a E. FILIERI, *Letteratura e scienza tra Salento e Napoli*, Galatina, Congedo, 2002, pp. 49-102 e ID., *Le ali di Hermes. Letteratura italiana e didattica tra regione e nazione*, Galatina, Congedo, 2007, pp. 84-85.

³ F.B. CICALA, *Opere*, cit., tomo II, pp. 53-69.

⁴ Ivi, tomo II, pp. 123-152.

⁵ Ivi, tomo II, pp. 165-168.

⁶ Ivi, tomo I, pp. 40-122.

⁷ E. FILIERI, *Le ali di Hermes. Letteratura italiana e didattica tra regione e nazione*, cit., pp. 71-80; cfr. anche F.B. CICALA, *Il gioco d'azzardo. Saggio filosofico e critico sulli giuochi di azzardo*, a cura di Giulio Corrivetti e Maria Rosaria Pelizzari, Cava de' Tirreni, Marlin, 2007.

tracciato da Vittorio Alfieri segnalava il Cicala come il più accreditato tragediografo salentino al tramonto dei Lumi, però in netta mutazione di segno ideologico rispetto all'Astigiano, sulla base dell'iniziale adesione al riformismo borbonico, ancora sostenuto dal barone salentino sino al 1797 e poi abbandonato alla vigilia della Rivoluzione napoletana. Come già ricordato altrove, le tragedie pervenute *Gli Arsacidi* del 1789, *Ermione* del 1798 e del 1814 e infine *Eretteo* del 1814⁸ confermavano linee di una visione e di un sentire riformisti, pur nel profondo discrimine privato-esperienziale e nel decisivo spartiacque storico-politico rappresentato dagli accadimenti correlati alla Repubblica napoletana del 1799, com'è noto proclamata anche a Lecce nel febbraio di quell'anno e alla quale il Cicala partecipò con forte e pieno coinvolgimento personale, sino all'esilio durato due anni. Intervallata dai toni melici dei frammenti lirici e dei sonetti d'occasione, non indifferente allo slancio dei Lumi francesi e italici, pure arricchiti di nuova sensibilità, la parabola letteraria del Cicala è caratterizzata dalla specifica attenzione al teatro tragico, sui grandi temi del suo tempo, come la monarchia riformatrice, l'innocenza destinata al sacrificio, l'interrelazione fra potere regale e influenza religiosa, in un processo di svolgimento e di maturazione non privo di irte difficoltà e di travagliate esperienze storico-esistenziali. Dopo la congerie di eventi e lo sconvolgimento dell'ultimo Settecento, tornò al teatro, a misurarsi ancora con il genere 'alto' nella stagione post alfieriana⁹, convogliando

⁸ G. RIZZO, *La cultura letteraria: identità e valori*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'Unità*, cit., p. 795.

⁹ G. NATALI, *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1950, Parte seconda, p. 977; cfr. G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800*, Sala Bolognese, Forni, 1978, (ristampa dell'edizione Cappelli, Rocca S. Casciano, 1901), pp. 37-40. Si veda su tali aspetti il significativo G.V. GRAVINA, *Della tragedia*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 510-511.

l'attenzione del pubblico sugli affetti e sulle passioni¹⁰, vero fulcro dell'azione drammatica¹¹. Cicala tende a liberarsi dei residui melodrammatici, affioranti nelle sue prime tragedie, e il suo endecasillabo sciolto si inserisce nel solco antimelodico¹², con personaggi caratterizzati dalle interrelazioni che li legano, etico-politiche e familiari. La reggia rischia di diventare una prigioniera, schiacciata dai pregiudizi, in atmosfera incupita, per un re succubo, debole e prostrato sotto la cappa della superstizione. La tirannia si incardina nella figura del sacerdote per dei assetati di sangue, incapaci di ispirare sentimenti d'amore, e ostili alla vita stessa.

Nell'*Eretteo* lo scenario di incombente disfacimento etico e di dissesto politico pare dissolversi in virtù della riconsiderazione di alcuni significativi nodi ideologici tardo-settecenteschi, «come il rapporto tra potere regale e potere religioso, verità-ragione e false credenze-impostura, avvertiti nel tempo dei Napoleonidi»¹³. Va ricordato subito che la tragedia è a lieto fine, non per volontà di stupire o meravigliare, ma per confermare istanze ideologiche degli ultimi Lumi giunte a maturazione nella direzione del sentimento, forza autentica e motrice dei comportamenti. Com'è noto, il re di Atene¹⁴ Eretteo deve sacrificare la figlia Ottene per placare l'ira degli dei, poco favorevoli alle sorti degli ateniesi, anzi decisamente ostili secondo il responso del Gran Sacerdote, rivelatosi «atroce impostore» come il malfido ministro Ismenio.

¹⁰ Cfr. P. LUCIANI, *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, p. 11.

¹¹ R. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 18.

¹² A. DI BENEDETTO, *Vittorio Alfieri*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Enrico Malato, *Il secondo Settecento*, Milano, il Sole 24 Ore, 2005, p. 955.

¹³ G. RIZZO, *La cultura letteraria: identità e valori*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'Unità*, cit., pp. 795-796.

¹⁴ F.B. CICALA, *Eretteo*, in *Opere*, cit., t. I, p. 41.

Entrambi sembrano in grado di «aggirare il re empiendolo di vani terrori e con ippocrito zelo facendo parlare la divinità»¹⁵, ma Licida, l'altro figlio di Eretteo, smaschera il complotto, uccide i due simulatori complici, impedisce l'empio olocausto della sorella e libera la reggia dalle tenebre della paura e dell'orrore.

Così Licida, germano di fiera virtù, in chiusura¹⁶:

[...]

tergete i lumi; e ritorniamo in calma.

Il destin si cangiò. Maravigliando
dirolvi pure! Pace ecco il nimico
de' fidi tuoi delle tebane insegne
agli sforzi imprevisi, incontinente
accetta e profferisce. I nostri mali
dileguarono in breve. E son quest'aure
depurate da mostri.

«Inizialmente atterrito dalla superstizione», Eretteo sembra accettare l'iniquo responso degli dei e si dispone al sacrificio della figlia; tuttavia riesce a superare l'ingorgo di contrapposte tensioni tra pubblico e privato, tra personale e politico, non sul fondamento delle capacità disvelatrici e demistificatrici della ragione, come ricordava Gino Rizzo spesso smarrita, conturbata, ma soprattutto in forza di pulsioni affettive, di profonde emozioni e di moti del cuore (*paterna pietate, trasporti di natura, ribellanti affetti, cor trafitto, sensi laniati*). Rispetto ai testi dell'antichità

¹⁵ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, X, p. I, Presso V. Orsino, Napoli, 1813, p. 157. Nato a Napoli, poi a lungo in Spagna, Pietro Napoli Signorelli (1731-1815), anche Segretario della Pontaniana, morì nella città natale: cfr. P.G. GILLIO, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, Roma, Ist. Enciclopedia Italiana-Treccani, vol.77, (2012); ma si veda E. BIGI, *Nota introduttiva a Pietro Napoli Signorelli*, in *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 589 sgg.

¹⁶ F.B. CICALA, *Eretteo*, in *Opere*, cit., pp. 121-122.

erudita¹⁷, il Cicala sceglie un finale divergente: secondo il mito Eretteo giungeva a immolare la propria figlia (o le proprie figlie, a detta di diverse fonti come Licurgo, Demostene, Plutarco, Cicerone, Igino, Ennio); invece nell'ottica del tragediografo salentino, l'impostura del Gran Sacerdote e la simulazione del ministro menzognero trovavano la giusta punizione per mano di Licida, principe reale, con «inni di gioia [...] al ciel». Senza tacere l'indicazione dei numi tutelari Alfieri¹⁸ e Casti, o il riferimento alle «immortali penne di Verri, Beccaria, Briganti»¹⁹, il Cicala impiantava un finale rassicurante sulle irrinunciabili premesse della personale ideologia, intrisa delle linfe dei Lumi maturi, fra Milano e Napoli, corroborati dalla civiltà dei moti affettivi e della serietà dei sentimenti. La persistenza del mito era superata dalla nuova forza dei moti del cuore, in grado di caratterizzare il nuovo 'spirito' dei tempi: si respirava una diversa temperie, a conclusione «di un coerente itinerario nel "tragico" vissuto con singolare forza creativa tra Salento e Napoli, tra certezze della ragione e urgenze del sentimento, nel segno del prediletto modello alfieriano»²⁰.

Proprio il teatro offriva al letterato salentino la possibilità di confrontare nuove scelte stilistiche e altre formulazioni ideologiche per ipotesi civili, in previsione della partecipazione diretta di un pubblico, anche ragguardevole per formazione e responsabilità, nell'ottica della piena intelligibilità letteraria, civile e 'sociale' dell'opera: il Cicala puntava a modelli riconoscibili, in

¹⁷ Ivi, p. 41.

¹⁸ Sull'insulsa e degenerata moda cantabile cfr. G.A. CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, tëpoi*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 283-284.

¹⁹ F.B. CICALA, *Agli amici suoi*, in *Opere*, cit., p. V.

²⁰ G. RIZZO, *La cultura letteraria: identità e valori*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'Unità*, cit., p. 796. E per la consapevole necessità stilistica cfr. G.A. CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, [...] cit.*, p. 284.

cui l'ascendenza metastasiana non si consumava nella musicalità o nella vaga aspirazione al buon governo²¹, ma si arricchiva di nuova linfa vitale oltre l'ibridismo delle forme, all'insegna dei sentimenti 'naturali', costitutivi e fondamentali.

Emblematico per la valutazione ampiamente positiva nei confronti dell'ultimo lavoro cicaliano appare il commento critico del napoletano Pietro Napoli Signorelli²²:

'Ma l'*Eretteo* ultima tragedia che io conosco del Cicala, per avventura supera le altre nell'unità dell'azione e dell'interesse che è tutto per Ottene. I caratteri del padre amante della figlia ma atterrito dalla superstizione; quello dell'insidioso vendicativo dissimulato Ismenio; l'atroce impostore il Gran Sacerdote che aggira il re[...]; Licida germano che ama Ottene e la patria e desta l'ardore de' concittadini abbattuti; Ottene amante del fratello e del padre che all'udire che i numi chiedono il suo sangue per salvare la patria, a somiglianza d'Ifigenia, spontanea si sottopone alla scure sacerdotale; questi personaggi sono dipinti con colori vivaci; ed il cangiamento lieto, non per macchina, ma per l'arrivo opportuno di Licida che avendo ucciso Ismenio trafigge parimente l'empio Gran Sacerdote, arriva ben desiderato.'

L'unità dell'azione e dell'interesse, con l'attenzione verso la protagonista femminile, nella somiglianza con l'Ifigenia della tragedia classica, e i caratteri dei personaggi «dipinti a colori vivaci» rappresentano gli snodi e i puntelli decisivi del giudizio

²¹ Significativo il lavoro della studiosa R. GIULIO, *Di Fedra il cieco furor. Passione e potere nella tragedia del Settecento: Il Crispo di Annibale Marchese*, Salerno, Edisud, 2001.

²² P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, X, parte I, cit., p. XXV.

critico del Napoli Signorelli²³, per il «cangiamento lieto» privo di macchinosità e di espedienti scenografici. E a concludere²⁴:

‘Dovrebbe togliersene qualche colore benché proprio, ripetuto. Anche lo stile nobile sovente e sublime par che talvolta può stimarsi soverchio studiato sparso di qualche maniera latina. Questo autore che ci compensa delle meschine tragedie de’ *Corradini*²⁵ e *Gerbini* e *Pausanii* di ultima data, se non soggiacesse ad incomodi continui di salute fornirebbe la nazione di uno de’ tragici pregevoli.’

Insomma, da parte di un critico di chiara impronta classicista, mai immemore delle unità aristoteliche, emerge una valutazione favorevole, nell’osservanza della ‘regolarità’ tragica da parte dell’autore salentino. Proprio il Napoli Signorelli sembrava riservare i suoi strali critici; in particolare nei confronti di Francesco Mario Pagano²⁶, il celebre giurista nato nella lucana Brienza, noto pure come il «Platone di Napoli»²⁷, che fu esponente giusnaturalista della Repubblica napoletana nel 1799, prima di essere giustiziato per impiccagione nella storica Piazza Mercato sotto i sanfedisti.

²³ M. CAPUCCI, *Altri storici ed eruditi*, in *Letà dell’Illuminismo. Storia della Letteratura Italiana*, cit., p. 424-425; la dizione *Storia critica* a Martino Capucci appariva forse esagerata, ma occorre riconoscere al Napoli Signorelli la notevole ricerca d’archivio, con germinali intuizioni di matrice vichiana.

²⁴ NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, X, parte I, cit., p. XXV.

²⁵ Un precedente sulla vicenda del re svevo, decapitato a sedici anni nel 1268, risale al poeta arcadico Antonio Caraccio (Nardò 1630-Roma 1702) autore di una tragedia intitolata *Corradino* (1684) in cui imitava la scena dei terrori notturni di Alvida nel *Torrismondo* del Tasso.

²⁶ Cfr. A. GRANESE, *Divina Libertà. La rivoluzione della Tragedia, la tragedia della Rivoluzione: Pagano Galdi Salfi*, Salerno, Edisud, 1999, pp. 47-48; e F. TESSITORE, *Comprensione storica e cultura*, Napoli, Guida, 1979, pp. 27-28; ma anche V. PRINZI, T. RUSSO, *La massoneria in Basilicata*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 51 sgg.

²⁷ D. IPPOLITO, *ad vocem*, in *DBI*, vol. 80, 2014; costituzionalista insigne, Pagano morì a cinquantun anni. Si veda pure ID., *Mario Pagano. Il pensiero giuspolitico di un illuminista*, Torino, Giappichelli, 2008.

Senza considerare l'approfondita riflessione estetica del pensatore e massone lucano, animata dalla fiducia nella funzione civico-pedagogica del teatro, agli occhi del Napoli Signorelli il Pagano drammaturgo²⁸ era autore del *Corradino* (1789)²⁹, e del *Gerbino*³⁰ (1787) ispirata alla novella IV del Decamerone³¹, tragedie interessanti per la tematica medievale, ma bollate *tout court* come «meschine», probabilmente per la mancanza di coloritura e per l'inadeguata adesione alla regolarità classicistica. Senza sottoscrivere l'osservazione per cui le tragedie di Pagano sembravano «imitare tutti insieme (ed è un eclettismo pur esso sintomatico) Metastasio e Maffei, Addison e Voltaire»³², occorre riconoscere le difficoltà e la «crescente ambiguità fra l'impegno riformatore dei "filosofi" e i sovrani, sempre meno "illuminati"»³³; in tal senso nel Pagano appare interessante l'espressione di una religiosità deistica, in alta dignità letteraria, su un fondale di pessimismo eroico, ma d'invitta fede nell'uomo³⁴.

Non pago, il Napoli Signorelli coinvolgeva nel giudizio negativo anche il *Pausania* del cosentino Francesco Saverio

²⁸ A. QUONDAM, *Il teatro senza rivoluzione: politica e sentimento nelle opere drammatiche di Francesco Mario Pagano*, in Atti dell'Accademia di Scienze morali e politiche della Società nazionale di scienze, lettere ed arti di Napoli, LXXXVI (1976), pp. 347-371.

²⁹ *Corradino tragedia di Francesco Mario Pagano*, Napoli, presso Filippo Raimondi, 1789.

³⁰ *Il Gerbino tragedia e l'Agamennone monodramma-lirico dell'avvocato Francesco Mario Pagano, Regio Professore di Diritto Criminale nell'Università napoletana*, Napoli, presso i Fratelli Raimondi, 1787.

³¹ S. FERRONE e T. MEGALE, *La tragedia del secondo Settecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, cit., p. 867.

³² G. COMPAGNINO, *Gli illuministi italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 53

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 54.

Salfi³⁵, giacobino, docente e poeta³⁶, soprattutto interprete di un teatro politico, in cui alle polemiche contro il fanatismo religioso e contro la Chiesa seguirono soggetti su congiure e tirannicidi³⁷.

La mediazione fra il modello metastasiano e la più recente *auctoritas* alfieriana nel Cicala sembrava trovare modalità conciliative, ma in direzione anticanora e anticantilenante, pausata, per intima adesione a una rappresentazione tragica vivida, animata da interessi riconoscibili, con significativa attenzione alle istanze alfieriane³⁸. Nell'ultimo Cicala, forza affettiva e passione 'politica' non entravano in conflitto, né si escludevano reciprocamente, ma convergevano verso il lieto fine³⁹. Per il finale dell'*Eretteo*, decisivo e autorizzativo era il noto passaggio della *Poetica* (Aristotele, *Poetica* 52b) sullo scioglimento a lieto fine⁴⁰, ma confluivano verso l'esito positivo della tragedia soprattutto la sensibilità di tempi 'nuovi' e le esigenze di un nuovo pubblico, ben oltre i vincoli irrigiditi di un canone⁴¹ non solo implicitamente suscettibile di

³⁵ L. ADDANTE, *ad vocem*, in *DBI*, vol. 89, 2017.

³⁶ Si veda il significativo F. S. SALFI, *L'espero, poemetto inedito di Francesco Saverio Salfi*, a cura di Raffaele Giglio, Napoli, Loffredo, 1978. Cfr. anche V. FERRONE, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 275-276.

³⁷ Si veda F. FIDO, *Teatro e rivoluzione. Le tragedie giacobine di Salfi, Gioja, Giovanni e Ippolito Pindemonte*, in «Filologia veneta», a. III, 1991, pp. 113-127.

³⁸ Si consenta il rinvio a E. FILIERI, «Dioscuri minori» per i Lumi della tragedia, tra Salento e Napoli. Letteratura italiana dalla regione alla nazione, in *Settecento. «Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione come risorsa primaria*. Atti dell'ADI- XI Congresso annuale; Napoli, 26-29 settembre 2007» a c. di Cristiana Anna Addesso, Vincenzo Caputo, Ornella Petraroli, Napoli, Gradus, 2008, pp. 1-17.

³⁹ F. FIDO, *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in ID., *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 11.

⁴⁰ G. DISTASO, *Una sperimentazione di lieto fine: la «Guerra tra vivi e morti» di Giuseppe Artale*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, Bari, Laterza, 2006, p. 787.

⁴¹ Cfr. G. GRAVINA, *Della tragedia libro uno*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 520-521.

ampliamento, ma quasi bisognoso di aperture nel clima di più adeguata rappresentazione del 'reale-regale' politico e civile.

L'assimilazione critica delle culture europee emergenti, a cominciare da quella francese, e il recupero del passato, di cui parlava Guccini⁴², producevano una nuova temperie culturale, aperta ai contributi del mondo aristocratico illuminato, di quello ecclesiastico più aperto e di quello, ancora, universitario e delle accademie, ma con poli d'influenza civile in parte analoghi a quelli costituiti nelle nazioni europee più avanzate, Francia e Inghilterra in testa.

Come sostiene Grazia Distaso, magari «con Aristotele alla mano e col supporto delle *auctoritates* greche»⁴³ a scagionare ogni sospetto di eresia letteraria, il Cicala affrontava l'attualità tematica del rapporto tra sovrano e sommo sacerdote, nel complesso intreccio dei due poteri, uno politico, l'altro religioso, e nell'interconnessione di interessi collettivi, come la ragion di stato e la salvezza del regno, da un lato; i legami privati, gli affetti dei due figli e la paternità identitaria, dall'altro. Oppositivo del finale previsto dal mito e distante da un approccio -per così dire- 'machiavellico', l'autore leccese optava per un cambio netto di direzione, con una svolta significativa, negli anni dei Napoleonidi, forse per auspicare un tempo di pace nutrito dai sentimenti e

⁴² Si veda G. GUCCINI G., *Introduzione* a ID. (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 9-10; ma cfr. E. MATTIODA, *Introduzione* a ID. (a cura di), *Tragedie del Settecento*, Modena, Mucchi, 1999, vol. I, pp. 17-18. e F. FIDO, *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in ID., *Le muse perdute e ritrovate*, cit., p. 11.

⁴³ G. DISTASO, *Una sperimentazione di lieto fine: la «Guerra tra vivi e morti» di Giuseppe Artale*, cit., pp. 787-788. Cfr. G. ZANLONGHI, *La tragicommedia e la tragedia a lieto fine*, in *La tragedia tra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teorie secentesche sulla tragedia in Italia*, in «Comunicazioni sociali», XV (1993), 2-3 (aprile-settembre), pp. 199-204; pure EAD., *La riforma della tragedia nel Settecento: l'identità italiana a teatro*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», n. 13, 2007, pp. 25-65, fra indole del teatro e indole della nazione, fra *perspicuitas* e sensibilità.

dai valori inestirpabili: l'amore filiale, la paternità responsabile, il rispetto dell'innocenza e della vita umana.

Semplificazione degli sviluppi narrativi, netta e marcata proposizione di momenti altamente drammatici (come l'irruzione in scena di Licida contro il Gran sacerdote) e lieto fine, suffragato dalla rinnovata e intensa linfa della forza dei sentimenti 'naturali' puntavano al pieno coinvolgimento emotivo del proprio pubblico. In tale prospettiva pare opportuna e interessante una riflessione sulle scelte lessicali del salentino, in particolare sull'uso dell'aggettivazione, come approfondimento espressivo dei sentimenti e momento di sviluppo della sensibilità dei diversi personaggi. Del resto già l'Alfieri nel suo *Del principe e delle lettere*, al capitolo settimo del libro II, scriveva che «gli epiteti sono quelli che meglio svelano l'animo, le circostanze e il più o meno forte sentire dello stesso scrittore»⁴⁴; proprio a tal proposito l'Alfieri si circoscriveva «entro un cerchio di epiteti che lo individuano e che, appartenendo a tutti i personaggi tragici, idealmente compongono la figura tragico-etica del poeta»⁴⁵. Tuttavia, tra le sue lampeggianti parole e l'intimo eroismo⁴⁶, tra debolezze in agguato e prorompenti rivelazioni⁴⁷, gli epiteti spesso apparivano

⁴⁴ Per l'«epitetar di Virgilio» si veda V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, libri III, Tipografia di Kehl, caratteri di Baskerville, MDCCXCV, pp. 8-9. Cfr. anche ID., *Scritti politici e morali*, I, a cura di Pietro Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, pp. XXXVII-514 (*Della Tirannide, Del Principe e delle Lettere, La Virtù sconosciuta, Panegirico di Plinio a Trajano*), ma 120-121, 164-65 sgg.; e G. NICASTRO, *Vittorio Alfieri*, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 26-27.

⁴⁵ L. SERRA, *L'aggettivo alfieriano*, in «Convivium», nn. 3-4, XVIII, 1949, pp. 465-487, 467-468; cfr. anche G.A. CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. [...]*, cit., pp. 109-110.

⁴⁶ R. RAMAT, *Vittorio Alfieri*, Firenze, Sandron, 1964, p. 21; cfr. anche E. RAIMONDI, *Alfieri 1782: un teatro «terribile»*, in *Il teatro del Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 381-382.

⁴⁷ V. BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile (con cinque nuovi studi)*, Bologna, La Parola Letteraria-Zanichelli, 1981, pp. 18 e 97-98.

numericamente eccessivi, per desiderio d'intensità espressiva⁴⁸; senza grande varietà ritornavano con frequenza un po' sempre gli stessi, come *alto, fero, nobil, grande*. Alcuni di questi anche nel Cicala sono insistentemente presenti, quasi fossili di una tradizione drammatica consolidata dall'Alfieri, ma con una sorta di linea moderna nell'utilizzazione dell'epiteto "sacro"⁴⁹.

Sacro è l'inevitabile legame padre-figli, sacro è il vincolo tra fratelli e sacra la consanguineità resa ancor più salda dall'innocenza; ostaggio della bramosia di potere, proprio l'innocenza a lungo oppressa e conculcata è in fine esaltata come vincente. Il senso del sacro non appartiene più al depositario ufficiale, il Gran Sacerdote, delegato istituzionale pronto alla strumentalizzazione più bassa e perversa; il senso del sacro non può più assegnarsi sul piano inclinato dell'inveterata inerzia, per tacita consegna, né alcun soggetto può definire «irretrattabile» la volontà del Nume, quando giunge a colpire i fondamenti stessi dell'esistenza e la dignità della vita umana. Correlato a 'sacro', l'attributo 'santo' (*sdegno*, p. 55; *segno*, 61; *ostello*, 62; *trasporti*, 89; *moti*, 90; *pietà*, 90) pare insistere sull'intangibilità di valori fondativi, umani e socio-affettivi, di fronte a «sommi arcani» e a «somme ragioni» di remote, inspiegabili e assurde volontà, presunte come "divine": dichiarate superiori dal Gran

⁴⁸ E. BIGI, *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986, p. 18.

⁴⁹ Di particolare interesse A. BUSSOTTI, «*Belle e savie*». *Virtù e tragedia nel primo Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, e EAD., *Forme della virtù. La rinascita poetica da Gravina a Varano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018. I due lavori affrontano la rinascita della tragedia nel primo Settecento attorno alla 'virtù'; fra Gravina e Muratori, il dialogo virtù-tragedia punta a una rigenerazione etica del teatro e della società. Dalla virtù degli eroi omerici agli eroi tragici, all'importanza degli *exempla virtutis*, la tragedia si presenta come genere di *institutio* in ambito morale; fra Roma, Napoli, Toscana e Venezia, emergono poi due macromodelli, uno elitario per la virtù appannaggio di pochi, l'altro aperto a una dimensione pubblica, secondo l'etica cristiana: tra virtù al singolare (Gravina) e al plurale (Muratori), la metamorfosi del Classicismo nutre un forte progetto di rinascita letteraria.

Sacerdote, appaiono incomprensibili al cuore e alle intelligenze degli uomini. Veramente iniqua e insostenibile è la pretesa della violenza sull'innocente, respinta dalla *Raison* e meno che mai umanamente condivisibile⁵⁰. Occorre dire che, a fine Settecento, il paradigma del personaggio negativo si trova coniugato in due significative differenti soluzioni (senza escludere sottocategorie): spesso campeggia la figura del despota, non di rado travagliato dal dubbio o anche dai rimorsi per la propria condotta crudele e disumana (è il caso del Demetrio di Bettinelli, dell'Aristodemo di Monti, del Galeazzo Sforza de *La congiura di Milano* di Alessandro Verri), ma è ben presente l'interessante variante, del ministro o del politico bramoso di potere assoluto, talvolta calato nei panni di uno scaltro cortigiano di stampo rinascimentale (come nello Zambrino del *Galeotto Manfredi*), talaltra rappresentato nelle vesti del consigliere falso e sleale (quale si dimostra Artabano nel *Serse re di Persia*) o dell'aristocratico avido di ricchezze e di potere (Minio e, soprattutto, Sempronio nel lavoro *I Bacchanali* di Giovanni Pindemonte). Può accadere che la stessa tragedia preveda entrambe le figure, come nei casi del *Serse re di Persia* di Bettinelli, con qualche forzatura, del *Galeotto Manfredi* principe di Faenza montiano. Nella modulazione della sua tragedia, il Cicala sembra riecheggiare Muratori⁵¹, al quale appariva centrale il legame tra la catarsi prevista dalla rappresentazione tragica,

⁵⁰ Si consenta il rinvio a E. FILIERI, *Alfieri cum Metastasio: Ignazio Falconieri e Francesco Bernardino Cicala al crocevia della tragedia*, in *Salento da leggere. Proposte di lettura ed esperienze didattiche tra '600 e '900*, «Atti delle due Giornate di studio (Lecce, 19 e 20 aprile 2007) dell'ADI-Sezione Didattica di Lecce e Brindisi» a cura di A.L. Giannone e di E. Filieri, Copertino di Lecce, Lupo, 2008, pp. 33-45.

⁵¹ MURATORI L. A., *Della perfetta poesia italiana*, (1706), a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972, p. 598. Muratori, come è noto, fu erudito, archivista e bibliotecario a Milano e nella Modena estense; per un approfondimento sulla sua opera di interesse drammaturgico si veda A. COTTIGNOLI A., *Muratori teorico. La revisione della "perfetta poesia" e la questione del teatro*, Bologna, CLUEB, 1987; cfr. anche M. PETRUCCIANI, *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia*, Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 46-47.

raggiungibile attraverso l'eccitamento delle "passioni" (da intendersi come "emozioni"), e la libertà politica, virtù alla quale gli spettatori debbono inclinare.

Nell'*Eretteo* del Cicala emblematica appare la citazione da Lucrezio⁵²: *tantum religio potuit suadere malorum*, quasi a porre in guardia la comunità da ogni superstiziosa e rovinosa sudditanza a una religione che nega l'umanità. In discussione si poneva il rapporto immediato e utilitaristico con la divinità e la strumentalizzazione della religione ai fini più bassi, empì e volgari, per la riduzione e la degradazione del sentimento del 'divino' a pratica superstiziosa, oppressiva e mai liberatoria⁵³. Invece per il Cicala, la verità di Dio abita nel cuore dell'uomo come voce della natura, non certo come mistificatoria versione; la lingua diritta non è dalla parte del Gran Sacerdote o dell'intrigante infido ministro: la verità sostiene invece l'innocente oppresso⁵⁴, l'essere vivente pervaso dai primi affetti e dalla necessità vincolante dei rapporti familiari, sublimati da una concezione 'sacra' della vita umana, in grado di vincere i timori superstiziosi e di respingere i malfidi ministri della religione, come ricorda a se stesso il re Eretteo⁵⁵:

[...] I mormorî del sangue
Le voci di natura al cor di padre
Son pure sacri oggetti. [...]

L'ordine della natura non è meno sacro della richiesta di un Nume: un dio diviene incomprensibile quando si oppone

⁵² F.B. CICALA, *Eretteo*, in *Opere*, cit., p. 39.

⁵³ B. ALFONZETTI, *Teatro e Tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi. 1787-1794*, Milano, Franco Angeli, 1994, p. 10.

⁵⁴ A. FABRIZI, *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Modena, Mucchi, 1993, p. 266.

⁵⁵ F.B. CICALA, *Eretteo*, cit., p. 98.

all'inviolabilità della vita umana; Eretteo lo esplicita⁵⁶:

[...] Indarno i Cieli

Chieggon l'eccidio tuo: l'arbitrio infando

Io ne detesto.

Anche se di provenienza divina, la brutale richiesta di una vita innocente era segno di nefandezza, di iniquità gratuita priva di senso. Ormai ridotto a capriccio, volontà immotivata e abuso della legge naturale, il comando esplicitato dall'ambiguo Gran Sacerdote si infrange sulla spada di Licida, a metà via tra reminiscenze plutarchico-alfieriane⁵⁷ e intime esigenze dei moti affettivi: il figlio del re pare decisamente ispirato da una legge intima, più vigorosa e decisiva, insuperabile:

per te, per noi, per la comun salute
alti sensi nel cor versommi un Nume.

L'astratta, distante divinità non parlava più con le parole velenose del ministro del culto. La natura riprende forza e sgombra il campo dai dubbi angosciosi e dalla minaccia della morte. Ristabilito il 'sacro' ordine della natura nella realtà della famiglia e dello Stato, il dramma si scioglie. Gli uomini sembrano tornare sereni ai loro pur gravosi impegni e a guardare con maggiore fiducia a un 'Cielo' meno distante dalle vicende umane⁵⁸.

⁵⁶ Ivi, p. 101.

⁵⁷ M. MARI, *Girolamo Pompei traduttore di Plutarco*, in ID., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, p. 113; cfr. P. LUCIANI, *L'autore temerario. Studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, pp. 25-26.

⁵⁸ Si veda E. FILIERI, *Teatro tragico e Lumi europei tra Salento e nazione*, in (a cura di) D. COFANO, D. DE FILIPPIS, G. DISTASO et alii, *Letteratura meridionale: contesti nazionali e sovranazionali*, Atti del Convegno (Lecce, 17-19 maggio 2012), a cura di Rita Nicoli, Roma, ADI, 2014 pp. 107-121.

Fra Genovesi e Filangieri, il regalismo e l'anticurialismo del Settecento napoletano parevano aver lasciato tracce profonde nel Regno, in vista di una nuova centralità della monarchia riformatrice, su innesti di Lumi francesi, ma all'insegna della civiltà del sentimento e della sensibilità. Maturava la convinzione che il mondo del teatro, «se opportunamente riformato, dovesse costituire lo strumento per eccellenza d'una pedagogia tesa a illuminare qualsiasi nazione»⁵⁹. Del resto la tragedia risultava il genere in grado di muovere a riflessione lo spettatore, dal momento che «il poeta drammatico, attraverso la sua rappresentazione delle passioni, impone un indirizzo a quelle degli spettatori»⁶⁰. La tragedia risultava una peculiare allegoria della storia.

Proprio Roberto Tessari segnalava come, almeno in Francia, il genere tragico si fondasse sull'alternanza «tra rassegnazione all'esistere e insorgenze del dover essere»⁶¹.

In tale direzione, dopo la scelta repubblicana del 1799, il barone Cicala si inserì nei gangli vitali della monarchia dei Napoleonidi, con i re Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat, sia come docente nel Liceo provinciale sia come socio della Società di Agricoltura di Terra d'Otranto, inaugurata nell'autunno 1810. Anche la spinta e la disponibilità editoriale nel 1814 di proporre all'intero territorio, fra provincia e capitale, in significativa unitarietà le sue tragedie, meritevoli di attenzione sia per il valore letterario sia per la forza del messaggio, segnalano una marcata volontà di riconoscibilità dinanzi alla maggiore diffusione dei

⁵⁹ R. TESSARI, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 117. Sui fattori convergenti per il teatro politico del Settecento si veda G. GALASSO, *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, Napoli, Guida, 1989, pp. 46-68.

⁶⁰ G. ANTONINI TRISOLINI, *Il Teatro della Rivoluzione. Considerazioni e testi*, Ravenna, Longo, 1984, p. 106.

⁶¹ R. TESSARI, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 137.

generi comici o melodrammatici, all'interno del teatro del Regno. La macchinazione politica e l'anelito alla virtù appaiono inscindibili nella trama costruita dal Cicala, e la *vis polemica* anticlericale si diffonde senza travalicare la psicologia dei personaggi. Punita la bieca simulazione del Gran Sacerdote, il conflitto dei sentimenti si scioglie, con la sconfitta della Ragion di stato e l'affermazione di una regalità nuova attraverso il principe. Anche il re Eretteo si risollewa, come a smorzare gli interrogativi sull'origine e i fondamenti della sovranità, proiettandoli sulla figura nuova di Licida, nelle finalità di un potere monarchico avvertito come garanzia della comune utilità e della pubblica felicità⁶².

L'insofferenza dinanzi alla *longa manus* dei gruppi clericali e degli ambienti ecclesiastici incombenti sul potere politico appare palese; la difesa di privilegi e prebende da parte di tali conventicole ai danni dei ceti civili e dei meno fortunati diviene colpa esecranda e sul piano etico-politico fio da pagare. In epoca postrivoluzionaria, nell'ambito della monarchia amministrativa dei Napoleonidi, l'intellettuale Cicala affronta l'atavico conflitto tra interessi dello Stato e affetti personali, cementando il rapporto con una monarchia tendenzialmente riformatrice (si direbbe, costituzionale) e allargando il diaframma che lo divide dalla superstizione, dalla casta sacerdotale, dai ministri di un culto strumentalizzato ai danni dei cittadini.

Si fa largo nel Cicala il senso di una 'modernità' che non si nega la regolarità suggerita dall'*auctoritas* di Aristotele, l'omaggiato antico greco, per un lieto fine con punizione del colpevole, che vede destinatari le massime autorità e i principi. Tuttavia al centro della svolta storico-politica di fine secolo, prende

⁶² Si veda P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996; pagine interessanti sono in F.S. MINERVINI, 'Quaeta non movere': per uno studio della tragedia politica nel Settecento napoletano, in *Partenope in scena. Studi sul teatro meridionale tra Seicento e Ottocento*, presentazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci, 2007, pp. 214-215.

pure corpo lo sviluppo di sentimenti sani, fondamentali, 'primi', a contemperare ineludibili Lumi empirico-razionalisti, potenziati però dall'energia dei legami della famiglia, cellula costitutiva della comunità e pilastro della *societas* allargata, in suggestivo intreccio etico-civile. Emergono riecheggiamenti della poesia tardo-settecentesca, a innalzare il primo altare nell'alma⁶³, in spunti laicamente genovesiani e pariniani⁶⁴, sui «due fondamenti della società civile, che sono la giustizia e l'umanità»⁶⁵: ben oltre la falsa devozione e la stanca consuetudine delle pratiche esteriori, contro il fanatismo e la superstizione⁶⁶, esplicita è la posizione anticlericale⁶⁷, nella sanguinaria smania di potere del Gran Sacerdote⁶⁸ finalmente punita.

La prospettiva del rifiuto del machiavellismo sembra esaltarsi nella direzione della virtù, senza la quale ogni potere discioglie la società naturale e impedisce lo svolgimento della società civile⁶⁹: l'amore paterno, gli affetti filiali animano cuori generosi, per dirla con Giuseppe Maria Galanti, sulla base dell'avversione alla violenza e alle vie ingiustificabili e alle decisioni arbitrarie⁷⁰. Insomma, il Cicala lascia intravedere la possibilità di una felice

⁶³ G. NATALI, *Giuseppe Parini uomo e poeta*, Rocca di San Casciano, Cappelli, 1953, p. 131.

⁶⁴ Cfr. A. GENOVESI, *Elementi del commercio*, in *Delle lezioni di commercio o sia di economia civile con elementi del commercio*, a cura di Maria Luisa Perna, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2005, pp. 41 e 262.

⁶⁵ Ivi, p. 243.

⁶⁶ G. NATALI, *Giuseppe Parini uomo e poeta*, cit., p. 132.

⁶⁷ Cfr. A. DI BENEDETTO, *Vittorio Alfieri*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il secondo Settecento*, cit., p. 968.

⁶⁸ Ivi, p. 972.

⁶⁹ F.M. PAGANO, *Corradino*. In appendice il «Corradino di Svevia» di Giuseppe Chiovena, cit. (1994), p. 23.

⁷⁰ Ivi, p. 24.

sintesi fra morale e politica⁷¹, soprattutto nella considerazione della centralità del potere politico regale, autonomo e giammai asservito al curialismo di caste sacerdotali e neppure interessato alla *religio* come *instrumentum regni*, ma consapevolmente garante delle leggi e del patto sociale. Temperato l'alfierismo dell'acuto sprone⁷², Eretteo appare quasi un Saul esausto e logorato, incapace di azione estroversa e - si direbbe - inetto, pure in direzione autolesionistica; appare incapace di un estremo gesto, ma viene allertato e vieppiù ridestato dall'erede, moralmente integro nel rinvigorimento dell'energia regale, lungi sia dall'insistenza nella forza ingiustificata, sia dalla snervatura e dall'infiacchimento⁷³.

Come autore reso più vigile e attento dalle trascorse esperienze rivoluzionarie, anche per «il doloroso risvolto della monarchia nella forma dispotica»⁷⁴, il Cicala tornava allo spazio teatrale, dimensione culturale resa più densa dagli eventi storici, idonea all'affermazione dell'individuo energico e virtuoso, dinanzi al crocevia del momento epocale, per una prospettiva 'nazionale': come interprete della coscienza contemporanea, mirava all'assunzione di un'appartenenza identitaria, divenuta necessaria a un popolo in formazione, con l'ampliamento della platea teatrale e letteraria, non più soltanto area riservata ai nobili, al fine di rigenerare il consenso e il senso di appartenenza dei propri conterranei nel nome dell'arte e della poesia.

In tal direzione si intravede un Cicala vivacemente moderno per lo svolgimento di comportamenti sulla scena; ancorché non

⁷¹ Ivi, p. 27.

⁷² G. NATALI, *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Parte seconda, cit., p. 981.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ F.M. PAGANO, *Corradino*. In appendice il «Corradino di Svevia» di Giuseppe Chiovenda, cit., p. 28.

esplicitato a livello teorico, il recupero delle migliori conquiste tardo-settecentesche⁷⁵, stilistico-letterarie e ideologico-culturali, sono innervate dalla nuova linfa dei sentimenti, primi e fondamentali, nell'illusione di una 'nazione' napoletana unita e vittoriosa in nome di una regalità capace di significativa aggregazione, secondo una concertazione di governabilità del potere in concorso con i ceti civili.

Tale illusione sembra trovare realizzazione nella monarchia napoleonide, capace di delineare l'idea di una nazione napoletana riconoscibile, tangibile per alcuni aspetti, come l'arme, la lingua, le memorie, l'identità statuale, l'altare e «il cor»: veramente l'*arme* del principe-figlio assicura la salvezza della monarchia e il senso della comunità, come prevenzione della tirannia e antidoto a ogni cruenta rivoluzione. L'*altare* invece non può essere ara di vuoti riti e liturgie, né pratica superstiziosa e strumento di oppressione, ma nasce nel petto e nell'animo dei forti dai valori inestirpabili, naturali in quanto fondativi della vita e delle relazioni umane. Così le *memorie* rappresentano la continuità della storia, del pensiero e delle imprese legati alla monarchia identitaria⁷⁶, ancorata e rafforzata dal *sangue* per la dichiarata comunanza d'origine, nel nome di quel *cor* in cui si palesano e si rappresentano unità, convergenza e consenso di sentimenti⁷⁷. Smascherato il patto iniquo e mistificatorio fra ministro e sacerdote, si rovescia la polemica antitirannica nel rilancio dell'idea monarchica come centro di svolgimento della vita nazionale contro il dogmatismo

⁷⁵ Cfr. G. DISTASO, *Palcoscenico*, Fasano, Schena, 2003, p. 68.

⁷⁶ E. FILIERI, *Il Saggio sui giuochi d'azzardo (1790) di F. B. Cicala: intertestualità europea e riformismo borbonico*, in *La ali di Hermes [...]*, cit., pp. 78-79.

⁷⁷ Cfr. A. GENOVESI, *Elementi del commercio*, in *Delle lezioni di commercio o sia di economia civile con elementi del commercio*, cit., p. 616.

clericale e ne discende il rifiuto storico della ragion di stato⁷⁸. Proprio per taluni accostamenti e affinità di corde che vibrarono a lungo in generoso sentire, pur nella profonda divergenza di fondo, non sembri improprio l'accostamento ai ricordati versi manzoniani (31-32) dell'ode *Marzo 1821*. Va tuttavia sottolineato, in necessaria ineludibile precisazione, che la pensosa contemplazione della storia da parte del lombardo è strettamente intrecciata con la sua concezione cristiana della vita, mentre nel salentino la visione anticuriale e regalista intende recuperare dalla storia e restituire alla naturalità del vivere civile la centralità del potere monarchico. Forse è soltanto l'ipotesi dell'Italia futura⁷⁹, ma la monarchia rappresentativa è ancora in grado di dare equilibrio ai ceti, ai corpi intermedi, alle componenti sociali, ai costumi del popolo, senza escludere la dimensione religiosa più autentica e profonda, fondata sui sentimenti intangibili, sui primi affetti e sul diritto naturale. In tal senso, dopo l'Alfieri, si avverte una sorta di superamento dell'Astigiano su sentieri divergenti anche rispetto al dramma manzoniano, con la netta distinzione da operare a favore del carattere "nazionale" del teatro del Cicala, ben lungi da ogni impronta "risorgimentale"⁸⁰. Così la modernità del *sacro* laicamente inteso emerge dall'intreccio drammatico, in un atteggiamento spirituale come premessa di un programma, a sottolineare il passaggio dal neoclassico verso istanze che divennero poi romantiche: sulla base di avvertite e non più differibili ragioni del cuore, decisive per la convivenza

⁷⁸ M. BARATTO, *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, Napoli, Liguori, 1990, p. 118; cfr. B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989, p. 59.

⁷⁹ M. BARATTO, *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, cit., p. 115.

⁸⁰ B. ALFONZETTI, *Teatro e Tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi. 1787-1794*, cit., pp. 49-50; e cfr. EAD., *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, cit., pp. 63-64.

civile e non scivolose verso il lacrimoso, né verso il patetismo o il sentimentalismo salottiero, moti affettivi e saldi sentimenti si nutrono di forza, di energia, di fermezza e di responsabilità per il pubblico bene.