

## Ambra Carta

### *Paradigmi del tiranno da Torquato Tasso a Vittorio Alfieri*

#### **Abstract**

The tyrant and tyrannical paradigm runs through the centuries, from Antiquity to the present day, an articulated path marked by breaks and changes of meaning. The analysis of three very different works in terms of genre and stylistic language, such as *Il Costantino* di Tasso, a speculative dialogue on the virtues of the Prince in sixteenth century, the *Aristodemus* of Carlo de' Dottori, a seventeenth-century tragedy, which by force of the scenic language he hypostatizes the tragic figure of the tyrant and, finally, the Alfieri treaty, *Della Tirannide*, resentful *pamphlet* against the despotism and the disappearance of Freedom, allows us to follow the parable of a reflection which, between the sixteenth and eighteenth centuries, was at the center of some works by writers interested in defining the characteristics of the relationship between tyrant and subject, of space and the forms in which it is expressed. The investigation shows that in the *Ancien régime* the power of the tyrant uses the devices of theater and entertainment, such as the ostentation of the body and the exhibited forms of its power relation with the subjects – festivals, rituals and city processions, the pomp of the court – and that therefore there is a close interdependence between languages and forms of power.

Il paradigma del tiranno e della tirannide attraversa lungo i secoli, dall'Antichità ai giorni nostri, un articolato cammino segnato da rotture e modificazioni di senso. L'analisi di tre opere molto diverse tra loro per genere e linguaggio stilistico, quali *Il Costantino* di Tasso, dialogo speculativo sulle virtù del Principe nell'età della Controriforma, l'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori, tragedia secentesca, che con la forza del linguaggio scenico ipostatizza la figura tragica del tiranno e, infine, il trattato alfieriano, *Della Tirannide*, risentita polemica contro il dispotismo del tempo e la scomparsa della libertà, consente di seguire la parabola di una riflessione che, tra Cinquecento e Settecento, è stata al centro di alcune opere di scrittori interessati a definire i caratteri della relazione tra tiranno e suddito, dello spazio e delle forme in cui essa si esplica. L'indagine mostra che nell'*Ancien régime* il potere del tiranno si serve dei dispositivi propri del teatro e dello spettacolo, quali l'ostentazione del corpo e le forme esibite della sua relazione di potere con i sudditi – feste, riti e processioni cittadine, il fasto della corte – e che pertanto esiste una stretta interdipendenza tra linguaggi e forme del potere.

#### *Premessa*

Nel corso del secondo Cinquecento e lungo tutto il secolo successivo la riflessione teorica sulle qualità morali del principe, sul carattere dispotico della regalità e sulla corte permea profondamente le forme letterarie del tempo, in particolare del teatro tragico e del trattatistica del comportamento<sup>1</sup>. E se alla scrittura teatrale si assegna il

---

<sup>1</sup> Per un'ampia disamina dei significati storici assunti dal concetto di tirannide rimando a TURCHETTI (2001) e LANZA (1977), a cui si è ispirato il ciclo di seminari di studio *Il tiranno e il suo pubblico. Tra antropologia e drammaturgia*, (18 marzo-3 giugno 2019), promosso dal Progetto Segesta. Centro

compito di mettere in scena il conflitto lacerante tra istanze di volontà inconciliabili, al trattato si richiede l'analisi delle virtù che un principe deve possedere per ben governare e non oltrepassare il limite del giusto, divenendo così un tiranno<sup>2</sup>. Arbitrio, violenza, sostituzione alle leggi dello Stato, sono infatti i tratti riconoscibili della condotta del tiranno, che troveranno formulazioni sempre più pertinenti nelle opere del Seicento dalla *Ragion di Stato* (1589) di Botero al *Leviatano* (1651) di Hobbes, fino alla riflessione alfieriana affidata alle pagine del suo trattato sulla tirannide: «Commettere con impunità ogni eccesso, questo è essere re»<sup>3</sup>.

Emblemi del potere assoluto sono il palazzo, la corte, dove il sovrano legittima il proprio potere assoluto sui sudditi facendo mostra di sé e del lusso della sua corte. Balli, rituali e cerimonie fastose, infatti, sono il corredo abituale del sovrano assoluto che sfrutta a proprio vantaggio ogni manifestazione pubblica che gli assicuri visibilità e sguardo.

All'interno della vasta letteratura sulle forme assolute del potere e sul tiranno, le tre opere scelte – *Il Costantino o vero de la clemenza* (1589) di Torquato Tasso, *l'Aristodemo* (1657) di Carlo de' Dottori e il *Della tirannide* alfieriano (1777) –

---

internazionale di Studi e Ricerca sul teatro antico e, per l'Università degli studi di Palermo, da Giusto Picone che ringrazio vivamente per l'invito.

<sup>2</sup> Dall'Antichità fino almeno alla fine del Settecento, la distinzione tra re e tiranno è legata all'esercizio della Giustizia. Il sovrano che governa secondo le quattro virtù cardinali è un re, rispettato e amato dal suo popolo, quello invece che oltrepassa il limite del diritto si colloca nella sfera della ingiustizia e dunque della tirannide. Come vedremo, per esempio, nel Primo capitolo del trattato alfieriano (CAZZANI 1951) *Della Tirannide*, intitolato *Cosa sia il tiranno*, si ragiona sul mutamento di significato che il termine 'tiranno' ha assunto dal tempo dei Greci ai suoi contemporanei. Se infatti nel mondo antico coloro che ottenevano il dominio assoluto e svincolato dalle leggi, erano chiamati indistintamente re o tiranni, «divenne un tal nome, coll'andar del tempo, esecrabile; e tale necessariamente farsi dovea. Quindi ai tempi nostri, quei principi stessi che la tirannide esercitano, gravemente pure si offendono di essere nominati tiranni. [...] Tra le moderne nazioni non si dà dunque il titolo di tiranno, se non se (sommessamente e tremando) a quei soli principi, che tolgono senza formalità nessuna ai lor sudditi le vite, gli averi, e l'onore. Re all'incontro, o principi, si chiamano quelli, che di codeste cose tutte potendo pure ad arbitrio loro disporre, ai sudditi nondimanco le lasciano; o non le tolgono almeno, che sotto un qualche velo di apparente giustizia. E benigni, e giusti re si estimano questi, perchè, potendo essi ogni altrui cosa rapire con piena impunità, a dono si ascrive tutto ciò ch'ei non pigliano». Il tono sarcastico e aspro del nobile di Asti tradisce il disincanto e lo sdegno nei confronti delle società europee disposte, senza vergogna né pudore, ad asservirsi ai tiranni e a rinunciare alla libertà: «la libertà pendendo tuttora in licenza, degenera finalmente in servaggio; come il regnar d'un solo pendendo sempre in tirannide, rigenerarsi finalmente dovrebbe in libertà. Ma siccome per quanto io stenda in Europa lo sguardo, quasi in ogni sua contrada rimiro visi di schiavi; siccome non può oramai la universale oppressione più ascendere [...] ogni uomo buono dee credere, e sperare, che non sia oramai molto lontana quella necessaria vicenda, per cui sottentrare al fin debba all'universale servaggio una quasi universal libertà». [Da ora in poi il corsivo è mio]

<sup>3</sup> L'epigrafe di apertura del trattato è estratta dal *Bellum Iugurthinum* di Sallustio (*Jug. XXXI*): *impune quaelibet facere, id est regem esse* (CAZZANI 1951). Su Botero e su Hobbes si rimanda rispettivamente a DESCENDRE (2009); TENENTI (1992, 11-21); MALCOM (2004); sul Seicento e sul passaggio dalla politica alla ragion di stato si rimanda alle riflessioni di CROCE (1946); CROCE – CAMELLA (1930); VIROLI (1994).

consentono, proprio in ragione della diacronia in cui si distribuiscono e della loro eterogeneità formale, di cogliere i tratti di lunga durata e di mutazione nel paradigma del tiranno tra XVI e XVIII secolo.

*'Il Costantino o vero de la clemenza'*

Elaborato, molto probabilmente, quattro anni dopo la fine della prigionia a Sant'Anna, nel 1589, e stampato dall'editore Marcantonio Foppa nel 1666<sup>4</sup>, il dialogo è dedicato al Serenissimo Granduca di Toscana, Ferdinando dei Medici e ha per protagonisti lo stesso autore, che compare questa volta privo della maschera del Forestiero napoletano, e l'amico Antonio Costantini<sup>5</sup>. Trattandosi di uno scritto morale ispirato alla virtù della clemenza che si deve a un principe saggio e lodevole, non stupisce che le virtù siano poste fin da subito al centro dell'attenzione del lettore. La lettera dedicatoria, infatti, comincia proprio con la parola virtù al plurale perché molteplici e congiunte l'una all'altra devono essere le virtù di un serenissimo principe:

Le virtù, serenissimo principe, sono collegate fra se medesime, come le scienze; in guisa che non è alcun altro nodo più saldo od altra catena più forte [...] Gloriosissima, adunque, oltre a tutte l'operazioni ed oltre a tutte le imprese de la casa de' Medici, è l'aver imposto fine a la discordia de le virtù, congiunta in

---

<sup>4</sup> Nella lettera indirizzata al monsignore Giovann'Angelo Papio (*Lettere*, IV, n. 1178, pp. 250s.) del 15 ottobre 1589, utile anche ai fini della datazione del dialogo, Tasso si mostra risentito e addolorato per la 'malignità' o 'ignoranza' di quanti non hanno lodato il dialogo e si augura che un alto prelato o un altro signore di un'altra corte possa essere più cortese e accogliere il dialogo sulla *Clemenza* con animo più disposto a lodarlo. Cesare Guasti, editore delle *Lettere* e di un'edizione dei *Dialoghi*, nella Nota Bibliografica (III, p. VI) propone di datare la lettera dedicatoria del Costantino, priva di data, al 1590 identificandola con la Lettera dedicatoria del *Dialogo* (n. 1276, tomo IV), raccolta nella sua edizione delle *Lettere*. Ezio Raimondi, curatore dell'edizione critica dei *Dialoghi* tassiani (RAIMONDI 1958, vol. I, 144), riporta in nota che le emendazioni e correzioni 'migliorative' secondo il criterio della correttezza oggettiva al testo furono apportate da Foppa, e/o da un suo stretto collaboratore, secondo l'uso del tempo, applicato anche in altre occasioni. Si veda la lettera dedicatoria del Foppa all'edizione delle *Opere* e la seconda lettera della presentazione a firma di Bellori, che conferma tale uso da estendersi a tutti i dialoghi stampati nel 1666. Il carteggio del Vat. Lat. 10975, uno dei volumi manoscritti usciti dalle mani dell'editore, illustra la modalità dell'intervento.

<sup>5</sup> Dopo la prigionia Tasso compose un'altra serie di *Dialoghi*, che furono pubblicati tutti postumi, a eccezione del *Conte*. La serie è preceduta da una breve composizione teorica *Dell'arte del Dialogo*, composta nella primavera del 1585, dedicata a Angelo Grillo e ispirata alle teorie esposte da Sigonio nel *De dialogo liber*. In questa serie prevale il modello socratico e non ciceroniano. *Il Costantino* appartiene alla serie dei dialoghi morali. Fa notare Claudio Gigante a tal proposito che nel *Conte o vero de le imprese* compare un'impresa riferita al granduca di Toscana con il motto *Armata clementia*. Tale fu infatti la condotta del padre di Ferdinando, Cosimo de' Medici, che aveva goduto dell'ereditarietà concessa da papa Clemente VII al Granduca di Toscana. Il Ducato di Firenze/Toscana fu fondato quando Carlo V imperatore consentì il ritorno dei Medici a Firenze nel 1530 e nei fatti durò fino ai primi del Settecento, quando passò nelle mani degli Asburgo-Lorena.

amicizia la fermezza e la mansuetudine, la magnanimità e la modestia, la liberalità e la magnificenza, la severità e la piacevolezza, la giustizia e la clemenza<sup>6</sup>.

La lode di Ferdinando, figlio del gran Cosimo, scaturisce da quella rivolta di capostipite dell'illustre famiglia, le cui virtù sono pari almeno a quelle dei sommi imperatori, Ottaviano Augusto, Ciro o Alessandro. Il figlio ne erediterà le virtù che, insieme alla gloria, scrive Tasso, sono i veri fondamenti della grandezza dell'impero. In un'epoca, continua, tranquilla e non agitata da lotte e discordie intestine, Ferdinando non avrà occasione di ricorrere alla clemenza, che interviene nei momenti in cui il principe deve ristabilire la pace, attuando con i sudditi ribelli un comportamento ispirato alla temperanza e alla moderazione. Conclude la dedica l'immane appello alla clemenza di Ferdinando nei propri confronti, per alleviare le pene e le fatiche dello studio e delle avversità.

Il rapporto tra principe e suddito qui descritto replica quasi alla perfezione quello tra imperatore e sudditi nell'età romano-imperiale e, di conseguenza, richiama alla mente il modello senecano del *De clementia*, che Tasso doveva sicuramente conoscere attraverso estratti in epitomi di autori quali Stobeo e Plutarco<sup>7</sup>. Ne sia prova l'incipit del *Dialogo*, dove il personaggio di Tasso esordisce in maniera erudita citando Petrarca (*Trionfo d'Amore*), Aristotele, Stobeo per lamentare l'assenza della virtù della clemenza, errante dalle carte dei filosofi<sup>8</sup>. Il *Costantino* è infatti tutto incentrato sulla definizione

---

<sup>6</sup> Il *Dialogo* si cita dall'edizione GUASTI (1859, vol. III, 239ss.).

<sup>7</sup> Quello della biblioteca tassiana è uno dei nodi più spinosi della filologia e della critica dell'autore. Tra i contributi più autorevoli è doveroso ricordare almeno di BALDASSARRI (1999, vol. II, 361-409); BASILE (2000); CARINI (1962). L'esperienza delle *Lettere*, la ricognizione capillare di citazioni palesi e occulte in tutta la opera tassiana, le condizioni di vita oggettive (nomade di corte in corte, prigioniero a Sant'Anna e poi di nuovo poeta in esilio) e gli esiti delle indagini filologiche sugli *auctores* tassiani e sulla sua biblioteca, hanno indotto gli studiosi a parlare per il poeta della *Liberata* di una cultura enciclopedica e asistemica, di un elenco di libri che costituivano piuttosto una biblioteca ideale, mobile e continuamente riordinata e aggiornata, che un luogo fisico deputato ad accogliere le voci degli *auctores* indispensabili alla scrittura. Tasso costruì per sé l'autoritratto dell'infelice poeta *exsul*, sul modello dantesco, battuto da avversa fortuna, sempre in cerca di asilo in una patria materna, pronta ad accoglierlo nella sua pace. In questa direzione porta anche una lettera inviata al Costantini il 12 settembre 1590 (GUASTI 1852-1855, vol. V, 2, n. 1277), nella quale emerge lo stato di estrema povertà in cui versava Tasso dopo la liberazione da Sant'Anna e il suo infinito bisogno dei libri: «Non voglio confessare, che quei pochi spesi da me in libri siano gittati in modo alcuno; perch'io n'ho molto bisogno o per imparare, come Vostra Signoria dice, o per ricordarmi le cose lette: ed in questo numero è la maggior parte di quelli ch'io le chiedo; a' quali aggiungerei l'Italia del Trissino, il Girone e l'Avarchide de l'Alamanni, che altre volte le scrissi, e l'Eneide del Caro, s'io credessi di non venirle a noia». Non sappiamo ancora attraverso quali vie il Seneca morale sia giunto a Tasso, forse è più facile immaginare un percorso simile a quello di tante *sententiae* di autori antichi antologizzate in veri e propri zibaldoni, florilegi di ampia circolazione nel Medioevo e nel Rinascimento. Tra questi, Basile individua l'*Organon* di Aristotele, l'*Anthologium* di Stobeo e gli *Opuscola* di Plutarco, come si deduce dalle *Lettere* e dai rari preziosi ritrovamenti di autografi tassiani, quali ad esempio l'inventario dei testi posseduti dal poeta all'aprile 1590, anno a cui risale l'autografo indirizzato all'amico padre Niccolò degli Oddi. Su questo argomento il rinvio d'obbligo è a BASILE (2000) citato sopra.

<sup>8</sup> In proposito rimando a BASILE (1982).

della natura della clemenza; se sia virtù umana, morale e civile, o divina; a chi si addica, se ai deboli o ai forti come i re; quali sono i vizi opposti e se derivi dalla mutazione del dispotismo tirannico o viceversa, come nel caso di Nerone che da principe clemente divenne tiranno inclementissimo. Il ragionamento di Torquato approda finalmente alle definizioni fornite da Cicerone retore e da Seneca filosofo, dei quali rispettivamente riporta i passi all'interno del proprio discorso: «La clemenza è virtù per la quale l'animo, concitato ne l'odio, da l'altrui benignità è ritenuto [...] La clemenza è una temperanza de l'animo ne la podestà del vendicarsi, o vero una piacevolezza del superiore verso l'inferiore nel constituir le pene»<sup>9</sup>.

Poco dopo, Torquato spiega a Costante che universalmente la clemenza è «una inclinazione de l'animo a la piacevolezza nel riscuoter le pene». Fin qui i due interlocutori alternano la rassicurante citazione delle autorità in materia – Aristotele, Platone, Seneca, Cicerone, Plutarco, Giuseppe l'Ebreo – all'osservazione diretta della realtà, che talvolta smentisce le prime.

Un'altra questione riguarda la finalità della clemenza, ovvero la diminuzione delle pene, e dunque la sua prossimità ma non coincidenza con l'equità che, stando ad Aristotele, è propria dei giudici e dei re e priva di passione, mentre la clemenza, propria dei re e dei principi, comporta il coinvolgimento degli affetti<sup>10</sup>. Distinguendo la giustizia dalla clemenza, il personaggio Torquato formula finalmente la definizione più compiuta di quest'ultima: «Un'altezza d'animo, dimostrata nel perdono, con la quale i principi, accrescendo i premi e i doni, s'acquistano la benevolenza»<sup>11</sup>. Perdonare i nemici, infatti, è mirabile, magnanimo e glorioso artificio che serve a ottenere benevolenza e rispetto da parte di chi ha ricevuto gli effetti benefici della clemenza, assimilandola così alla cura di un medico, come ricorda la saggia Livia, moglie di Ottaviano imperatore nell'episodio citato da Seneca e qui ricordato come massimo esempio di clemenza che giova alla fama di chi la esercita.

Rapidamente, a questo punto, il dialogo si avvia alla conclusione che assegna il primato della definizione della clemenza ai teologi, i quali però concordano con i filosofi così come gli stoici (poco prima biasimati per la severità e rigidità dei ragionamenti) con i peripatetici sulla base di una concordia che è sempre nelle cose vere, «Piaccia a Dio che ne l'ottimo principe si manifesti la scienza e la prudenza del perdonare, e quella del premiare similmente, e d'onorar la virtù co' suoi doni»<sup>12</sup>.

Il Dialogo termina con l'allusione al motivo encomiastico della dedica a Ferdinando dei Medici, figlio di quel clementissimo Cosimo il quale fu, dunque, saggio e prudente nel perdonare e donare ai sudditi nemici.

---

<sup>9</sup> RAIMONDI (1958, 250).

<sup>10</sup> Ivi, 256.

<sup>11</sup> Ivi, 258.

<sup>12</sup> Ivi, 268.

Recuperando una lunga schiera di *auctores* che facevano parte della sua biblioteca ideale e di quella reale, Tasso ha modo di mostrare la propria erudizione ma soprattutto di legittimare la propria voce nel pantheon dei filosofi e dei teologi. Ha cioè l'occasione di passare in rassegna, come in uno zibaldone di *sententiae*, le più autorevoli voci degli antichi e di sentirsi parte di quel mondo irreversibilmente perduto. Le imprevedibili contingenze del suo tempo, l'insopportabile vita di corte, il dover chiedere, elemosinare accoglienza e benevolenza dai potenti lo assimilavano direttamente alla figura dello sfortunato esule in cerca di patria e protezione. Lodando, quindi, Ferdinando dei Medici, principe nell'età della Controriforma, Tasso sperava di ottenerne in dono accoglienza benevola e protezione, condizioni necessarie alla pace della mente, dunque, all'esercizio delle lettere.

Nel *Costantino o vero de la clemenza* Tasso dà espressione al disagio della vita di corte, ai suoi riti che impongono etichette ormai consuete e ridotte a semplice maschera esteriore di una vita fatta di finzione. Come ci ricorda Quondam (2009, XVIII), le corti si costituiscono «sulla base di una antropologica coazione al teatro. [...] Lo spazio della Corte si identifica con lo spazio del suo teatro: della sua *fiesta*, del suo *riso*»<sup>13</sup> rispetto all'occhio dell'altro che vede. La società cortigiana è retta da dinamiche essenzialmente legate alla teatralizzazione e esteriorizzazione del privato. Anche quando riguarda il singolo, il premio o la punizione elargiti dal sovrano investono la totalità dei sudditi<sup>14</sup>. Fino a tutto il XVI secolo, dunque, il potere ricorre al linguaggio scenico-teatrale dello spettacolo e della festa pubblica e a una retorica che fa ampio uso di metafore riferite alla visione, alla finzione e all'artificio della rappresentazione. Da qui nasce infine l'esigenza, come si accennava all'inizio, di ritornare a un genere di scrittura, il ritratto ideale del principe, che sul modello senecano del *De clementia* rilanciasse con forza il paradigma di un sovrano virtuoso, magnanimo e amato dai sudditi, clemente e temperato nei comportamenti, giusto e savio, tutto l'opposto della realtà *effettuale* del potere nel Cinquecento che, piuttosto, si serve della violenza e del terrore, della menzogna e delle sottili acutezze della parola, abile nel raggirare, violentare e annichilire la coscienza dei subalterni<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> QUONDAM (2009, XVIII), PAPAGNO – QUONDAM (1982).

<sup>14</sup> Di segno opposto al perdono, il supplizio nella società di tardo Cinquecento e Seicento ne replica però le dinamiche legate alla spettacolarizzazione della pena. Come ci mostra FOUCAULT (2014, 10) nel suo celebre *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, per essere davvero efficace la pena dev'essere pubblica, spettacolare e impressionante, affinché esempio di uno solo possa valere per molti.

<sup>15</sup> GUARAGNELLA (2009, 21-48): «La dinamica del doppio e della doppiezza, della necessità del fingere diventa tra 500 e 700 la principale strategia di potere e di sopravvivenza a corte sia quando esercitata dal principe sia quando esercitata dal suddito. Prudenza, maschera e simulazione sono le virtù consigliate nei Teatri del comportamento».

*L'Aristodemo di Carlo de' Dottori*

La crudele ragion di stato e la pietà degli affetti privati sono il terreno di scontro in cui si consuma il dramma dell'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori, nobile padovano autore di numerose opere, tra le quali questa tragedia in cinque atti composta nel 1653 e pubblicata nel 1657 a Padova da Matteo Cadorin<sup>16</sup>.

La tragedia è ispirata al dramma del re della Messenia che, in lotta con Sparta, delibera, suo malgrado, il sacrificio della figlia Merope sull'altare del potere, credendo in questo modo di placare gli dei e ottenere il regno e la vittoria sulla città nemica<sup>17</sup>. Il dramma per esplicita dichiarazione d'autore si ispira al teatro senecano ma, com'è stato sottolineato, esibisce tratti di originalità che lo svincolano dalla mera riproposizione del paradigma tragico latino<sup>18</sup>. Il personaggio di Aristodemo porta sulla scena gli esiti drammatici di un conflitto insanabile, quello tra l'istanza del potere e il richiamo dei sentimenti privati. Tragedia di inganni, nel gusto della drammaturgia barocca, di mutamenti repentini di fortuna, di *amartìa*, tragedia traboccante di oltranzes stilistiche e strutturali, l'*Aristodemo* si regge su un solido impianto discorsivo. L'eloquio concettoso e sovraccarico di figure retoriche che enfatizzano il conflitto – antitesi, chiasmi, inversioni<sup>19</sup> – e di misure ritmiche, quali *enjambements*, che spezzano di continuo il concitato parlare dei personaggi, lascia spazio al silenzio solo alla fine del dramma, quando ormai la morte, grandiosa ipostasi del tragico, si accampa sovrana sulla scena tragica. Come è stato segnalato, il silenzio è allegoria della sconfitta della volontà tirannica di dominio, correlativo simbolico del vuoto che regna sulla scena della vita<sup>20</sup>.

SOLDATO

O dèi!

S'uccise. Udite come. Egli partissi,  
poiché dannò sé stesso; io seguitai.

---

<sup>16</sup> GASPARINI (1989, 593-739). Apprezzata da Croce che nel 1948 ne allestì un'edizione critica, l'*Aristodemo* è un esempio tra i più alti di lingua poetica barocca. Tra gli studi critici si ricordano TROMBATORE (1903); CROCE (1946, 248-253); CROCE (1950); CROCE (1957); GETTO (1959, 455-72; poi 1969, 261-68); ARIANI (1973); DANIELE (1986); SANGUINETI WHITE (1988, 95-121); SACCO MESSINEO (2001, 377-86). Sul teatro tragico del Cinque/Seicento rinvio a ARIANI (1974 e 1977), RAIMONDI (1982) e ANGELINI (1986).

<sup>17</sup> L'oracolo chiede il sacrificio di Arena, figlia di Licisco, per favorire la vittoria di Itome su Sparta ma la giovane fugge e Aristodemo è costretto a ricorrere alla amatissima figlia. Invano Amfia, la moglie, e Policare, l'amante di Merope, tentano di dissuaderlo ricorrendo anche a ingenui inganni. L'ira omicida del tiranno avrà il sopravvento nell'atto finale del dramma con il suicidio sul corpo violato della giovane figlia.

<sup>18</sup> Si rinvia, in particolare, a SACCO MESSINEO (2001); per il teatro senecano a PICONE (1984); per la sua influenza nel Seicento a CHIABÒ – DOGLIO (1995).

<sup>19</sup> *Aristodemo* A. I 1: «Tanto piangesti tu, tanto io pregai, / ch'a' miei voti, a' tuoi pianti / il Ciel s'intenerì. Respiro, Amfia. / Uscì dall'urna l'infelice Arena; / restò Merope nostra / allo sposo, alla patria, a' genitori, / e, s'a noi tocca, di Messenia al regno. [...]».

<sup>20</sup> SACCO MESSINEO (2001).

Entrò l'infausta sanguinosa stanza,  
dove trafisse e lacerò la figlia;  
e qual tigre funesta il guardo acceso  
fieramente in me volse,  
minaccioso, terribile, veloce  
poi corse al luogo appunto del primiero  
suo misfatto, e commise anco il secondo.  
S'abbandonò su quella stessa spada,  
con che fu dianzi Merope trafitta;  
non parlò, non gemé: diede il romore  
segno della caduta. [...]  
Si passò il cor. Già vi dissero questa  
porta, e veder potrete  
come sen giaccia, e con le membra sue,  
quasi che coprir voglia il primo errore,  
quello spazio funesto ingombri tutto.  
(A. V 8)

Il corpo del tiranno giace immenso e crudele a sovrastare quello empiente violato di Merope, «quasi a coprire il primo errore», come a voler cancellare con il suicidio l'incontenibile furore omicida scatenato sul corpo inerme della figlia:

NUTRICE  
Aristodemo  
*simulò di placarsi*  
[...]  
*furioso, terribile, funesto*  
qual pe' getuli campi irto leone,  
che di recente oltraggio  
*mediti minacciando alta vendetta,*  
*corse* alla stanza custodita, i sacri  
vincoli *ruppe*; violò le porte,  
fugò i ministri attoniti: col proprio  
*furor le Furie vinse*  
tutelari del luogo, o al proprio aggiunse  
il furor di Cocito;  
e trovata giacer tra brune spoglie  
l'impallidita e *tacita* fanciulla,  
un certo che sol mormorò d'orrendo,  
e *trafisse* la vergine innocente,  
che generata avea. L'anima bella,  
osservando l'inditto  
*silenzio*, non si dolse.  
*Con un gemito sol rispose all'empio*  
fremere del padre;  
[...]  
e giacque.  
[...]



Ciò non bastò al *crudele*.  
Punì prima il delitto, e poi *cercollo*  
*nelle viscere intatte della figlia*.  
[...]  
*Il ferro quasi*  
*per gran dolor nel proprio seno immerse,*  
e si feria  
(A. V 1)

Tutta la scena è costruita sui toni foschi e lugubri della morte violenta, emblematicamente rappresentata dal sangue e dal silenzio che risuonano nelle battute finali del dramma. Il corpo straziato del tiranno sulla scena ipostatizza la morte tragica come morte simbolica di un potere ingiusto e distruttivo<sup>21</sup>.

Merope e Aristodemo incarnano due differenti tipi di solennità tragica: la prima rappresenta una moralità integrale, intima e spontanea, il secondo, invece, la coscienza tragica del moderno, scissa e tormentata dai dubbi, che lacerano la statuaria fermezza dell'agire del sovrano, come traspare dalla fitta serie di interrogative disgiuntive e dalle forti spezzature dei versi, brevi e brevissimi<sup>22</sup>. Aristodemo delira, dilaniato dall'orrore che prova per se stesso, la sua figura è *disumana* quanto quella di Merope è *sovrumana* e tutta già proiettata nell'aldilà e nella onorata gloria celeste. All'opposto, per Merope la scelta di morire corona quasi il desiderio ascetico di trovare pace lontano dagli affanni terreni nell'ottica di una visione ascetica della vita<sup>23</sup>.

L'*Aristodemo* è tragedia di inganni e di repentini mutamenti di fortuna, di verità occultissime che all'improvviso svelano intollerabili scenari, come quello che si configura per bocca di Licisco, e cioè che anche Arena è figlia del re, frutto dei suoi «furtivi antichi amori» con Erasitea, votatasi poi a Giunone<sup>24</sup>. Alla notizia Aristodemo è travolto dall'orrore, la sua coscienza è lacerata da opposte forze; da un lato egli si

---

<sup>21</sup> La centralità del corpo del tiranno che domina in tutta la sua grandezza fisica l'ultima scena (A. V 8) allude, come è stato segnalato (CARPANELLI 2006, 65-86), all'estrema disperata volontà di potenza esercitata dal potere dispotico.

<sup>22</sup> *Aristodemo* A. I 7: «Restan gli dèi scherniti? O chiedono questa / se perdonano a quella? Il Cielo è forse / diviso in parti? E alcun de' numi è fatto / compagno della fuga? O Febo mente? / Né son placati i Castori? E non basta/una vittima a Dite?» e poi ancora atto V 3: «Chi mi vuol, terra o inferno? / Mi soffre il cielo, o m'abborrisce? Un regno / mi promette la terra; / con orrendi prodigi / mi spaventa l'inferno, e dagli augurii / del ciel pende mia vita [...] È degno / di tanta gara Aristodemo o giusto, / o scelerato; [...] Offersi, e diedi / Merope a Dite: e se morì in vendetta / del sangue offeso, è la vendetta forse / nume ignoto e plebeo fra quei d'Averno? / Come peccò nel darla, / se meritò nell'offerirla il padre? / Se non peccai, di che pavento? Forse / fu illusione, fu sogno, e vano parto / della mente agitata [...]».

<sup>23</sup> Tra i tanti esempi, si vedano *Aristodemo* A. I 6: «Ho senso per i mali, / [...] I miei non furo / e non parvero mali; / ché troppo gloriosa era la morte / per atterrirmi. / [...] grande era l'onore di quella / morte liberatrice / della Messenia»; III 3s., dove rivolgendosi a Policare, la giovane sospira: *di morir mi piace / per te, / [...] Io cado offerta / dal padre, / [...] O petto, aduna / tutte le forze tue. Virtù debelli / i tumulti del senso*.

<sup>24</sup> *Aristodemo* A. V 5: «Ah sventurato parto, / ché non peristi? Io diedi / questa colpa alle stelle, / [...] / e tre volte un'ignota / voce notturna m'ammonì nel sonno, / [...] / ch'io la celassi alla sua patria, al padre».

assimila alla superiore istanza della Legge dello stato - «Custode della *legge* / il *giusto re*»<sup>25</sup> - dall'altro sente il prevalere della ferocia che lo trasforma in una creatura crudele e dannata:

ARISTODEMO

*O sventurato Aristodemo! O invano  
generoso alla patria, a te crudele!  
Volli perder la figlia,  
ma perderla innocente, e rea l'acquisto.  
[...] La stagion crudele  
mi fa crudele; gli dèi negletti, giusto:  
la patria e 'l padre offesi,  
giudice rigoroso; il mio furore  
vendicator. [...].  
Orribile furor, [...]  
Per l'attonito sen scorre un tumulto  
non più sentito, ed alle pigre mani  
Insegna un non so che di violento,  
e di feroce.*

(A. IV 6)

Così caratterizzato, Aristodemo è il ritratto del tiranno spietato, assetato di potere, accecato dal furore e dimentico delle virtù del buon sovrano, la temperanza, la saggezza, la giustizia e la forza morale. E mentre egli precipita rovinosamente negli abissi foschi dell'inferno, Merope piega il collo alla patria e rende la vita al genitore, pronta a risarcire l'orrenda violenza subita col sacrificio di se stessa<sup>26</sup>:

MEROPE

*io piego il collo  
ubbidiente alla Messenia, ai Fati:  
rendo al padre mia vita, e quando  
avvenga,  
che il sangue mio l'antiche colpe lavi,  
e ristori la patria, io già con grande  
obbligo resto alla / natura, al padre  
di quella vita, che impiegar si deve  
in sì nobil acquisto*

(A. IV 4)

L'empio e orribile misfatto se da un lato trasforma il sovrano in feroce tiranno, dall'altro lo inchioda a un destino altrettanto orribile. Vittima del Destino e della propria

---

<sup>25</sup> *Aristodemo* A. IV 1. Il re è giusto quando, secondo il modello platonico, incarna la Legge ed esercita il potere secondo Giustizia ma quando questa viene meno, il re si trasforma in tiranno assoluto.

<sup>26</sup> Il racconto della Nutrice (V 1) restituisce in tutta la sua icastica evidenza il furore selvaggio del tiranno nel momento apicale della tragedia, quando «Col ferro stesso aperse / il seno virginal. L'utero casto, / e voto ritrovò, senz'altri segni / che gli orribili, impressi / dal suo furor».

stessa sete di potere, Aristodemo sconta su di sé la sventura che perseguita i potenti secondo il motivo topico della contrapposizione della vita di corte, funestata dalle sciagure, a quella irenica dei pastori:

ARISTODEMO  
vendicossi dell'umano oltraggio  
natura, e fu l'ingegno umano appunto  
stromento alla vendetta,  
che 'l rigor dell'acciaro  
[...] produsse la guerra.  
[...] Fu allor che si divisero le genti  
in popoli distinti, [...]  
Quindi gli odii, le gare, e  
quindi l'armi,  
le stragi, le rapine,  
e da turbine eterno  
agitate vediam l'umane cose.  
[...] O mal trovato ferro,  
per cui nuotan nel sangue  
i patrii campi: ove sol Marte miete,  
Cerere esclusa, ove dall'empia spada  
tolto è l'uffizio all'ozioso aratro!  
(A. IV 6)

TISI  
O santa pace  
delle capanne, intorno a cui non rota  
*invidia di Fortuna!*  
[...] *Oh fortunato*  
*chi fra povere canne occulto vive*  
*/sicuramente! E la morte non cerca*  
*ma non la teme; e per lasciare il nome*  
*sopra un marmo loquace,*  
*ambizioso il proprio mal non segue*  
(A. II 3)

A Tisi, non a caso, sono affidate le considerazioni estreme al cospetto dell'orrenda strage appena compiuta, che suonano come amara riflessione sull'orribile spettacolo di sangue e di morte, a cui la sete di potere ha portato, e come condanna della stoltezza dei potenti e delle loro vane passioni:

TISI  
Ah, spettacolo indegno! In questa guisa  
regni, infelice! In questo modo porgi  
salute alla Messenia! O sfortunato,  
o furioso Aristodemo! O quanto  
sangue per una colpa ha sparso Itome!  
(A. V 8)

### Della Tirannide di Vittorio Alfieri

Il *libercoletto*, come lo definisce l'autore, *Della Tirannide* fu composto di getto nel 1777 quasi scaturito dal furore e dallo sdegno per la cecità del «moderno ignorantissimo volgo», che si lascia ingannare dai nomi falsi con cui si celano antiche forme di oppressione. Sull'onda delle idee illuministe, il trattato, dunque, nasce dalla volontà di far conoscere, di dissipare le tenebre dell'ignoranza nemiche del vero e, in questo modo, di aiutare i popoli a riconoscere il tiranno e a evitarlo:

Ma siccome per quanto io stenda in Europa lo sguardo, quasi in ogni sua contrada rimiro visi di schiavi; siccome non può oramai la universale oppressione più ascendere, ancorchè la non mai fissabile ruota delle umane cose appaja ora immobile starsi in favor dei tiranni, ogni uomo buono dee credere, e sperare, che non sia oramai molto lontana quella necessaria vicenda, per cui sottentrare al fin debba all'universale servaggio una quasi universal libertà<sup>27</sup>.

Dedicata alla Libertà, infatti, la piccola trattazione della tirannide si snoda in due libri fittamente articolati in brevi sezioni dedicate ora alla definizione della Tirannide, ora dei sentimenti che la caratterizzano, ora dei sudditi e del tiranno, al confronto tra l'antico e il moderno, a quello tra le tirannidi europee e asiatiche, allo stile di vita da tenere sotto una tirannide e allo stile del morire e, infine, a come si possa rimediare alla tirannide. La dedica alla Libertà stabilisce chiaramente fin dall'inizio le intenzioni dell'opera: svelare la verità sotto le menzogne e le adulazioni servili dell'Europa del tempo, e a tale questo, non abbandonare le carte degli scrittori:

Quindi non è maraviglia, se tu disdegni finora di volgere benigno il tuo sguardo ai moderni popoli, e di favorire in quelle contaminate carte alcune poche verità avviluppate dal timore fra sensi oscuri ed ambigui, e inorpellate dalla adulazione. Io, che in tal guisa scrivere non disegno; [...] io, che per nessun'altra cagione scriveva, se non perchè i tristi miei tempi mi vietavan di fare; io, che ad ogni vera incalzante necessità, abbandonerei tuttavia la penna per impugnare sotto il tuo nobile vessillo la spada; ardisco io a te sola dedicar questi fogli<sup>28</sup>.

La prima preoccupazione di Alfieri è, come si diceva, quella di definire il concetto di tiranno e di tirannide:

Tra le moderne nazioni non si dà dunque il titolo di tiranno, se non se (sommessamente e tremando) a quei soli principi, che tolgono senza formalità nessuna ai lor sudditi le vite, gli averi, e l'onore. Re all'incontro, o principi, si chiamano quelli, che di codeste cose tutte potendo pure ad arbitrio loro disporre, ai sudditi nondimanco le lasciano<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> *Della Tirannide* I 1.

<sup>28</sup> *Dedica Alla libertà*.

<sup>29</sup> *Della tirannide* I 1 *Cosa sia il tiranno*.

Emerge fin da subito la differenza tra Antichi e Moderni e tra il tiranno e il re; il primo è colui che usurpa il regno, toglie ai sudditi con la violenza e l'inganno, si appropria con la forza delle redini del governo, sostituendosi alle leggi stesse che con lui si identificano. Pertanto, tirannide è quel governo:

in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle; od anche soltanto deluderle, con sicurezza d'impunità. [...] ogni società, che lo ammette, è tirannide; ogni popolo, che lo sopporta, è schiavo<sup>30</sup>.

Dobbiamo a questo breve trattato anche la formulazione della paura, sentimento che si associa sempre alla tirannide e che caratterizza sia il suddito sia il tiranno. Teme l'oppresso perché sa che non c'è limite ai suoi patimenti se non nell'arbitrario capriccio dell'oppressore, ma teme altresì il tiranno, circondato sempre da sospetto e timore:

Rabbrivisce nella sua reggia il tiranno (se l'assoluta autorità non lo ha fatto stupido appieno) allorchè si fa egli ad esaminare quale smisurato odio il suo smisurato potere debba necessariamente destare nel cuore di tutti. [...]

Il timore e il sospetto, indivisibili compagni d'ogni forza illegittima (e illegittimo è tutto ciò che limiti non conosce) offuscano talmente l'intelletto del tiranno anche mite per indole, che egli ne diviene per forza crudele, e pronto sempre ad offendere, e a prevenire gli effetti dell'altrui odio meritato e sentito. Egli perciò crudelissimamente suole punire ogni menomo tentativo dei sudditi contro a quella sua propria autorità ch'egli stesso conosce eccessiva; e non lo punisce allor quando eseguito sia, o intrapreso, ma quando egli suppone, o finge anche di supporre, che un tal tentativo possa solamente essere stato concepito<sup>31</sup>.

Teme l'autorità assoluta il suddito ma lo stesso tiranno è tormentato dal terrore, perché ogni giorno vede offesa e vituperata la giustizia e sa che, se i magistrati fossero onesti il primo a cadere sotto le loro mani sarebbe proprio lui. Aumenta quindi il clima del sospetto, riduce le libertà, instaura un regime di controllo capillare della vita privata e pubblica, nell'illusione così facendo di assicurare lunga vita al proprio regime. Infine, si circonda di uomini crudeli quanto e più di lui, pronti a servirlo e a tradirlo in ogni istante:

al tiranno cattivo accostandosi i cattivi uomini, vi si fanno l'un l'altro pessimi; ma i ribaldi accostandosi all'ottimo tiranno, si fingono allora buoni, e lo ingannano [...] talchè la tirannide per lo più non risiede nella persona del tiranno, ma nell'abusiva e iniqua potenza di lui, amministrata dalla necessaria tristizia de' cortigiani. Ma, dovunque risieda la tirannide, pe' miseri sudditi la servitù riesce pur sempre la stessa;<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> *Della Tirannide I 2 Cosa sia la tirannide.*

<sup>31</sup> *Della Tirannide I 3 Della paura.*

<sup>32</sup> *Della Tirannide I 4 Della viltà.*

Le corti «son dunque per necessità ripienissime di pessima gente»<sup>33</sup>:

Quindi è, che dove un solo è signore di tutto e di tutti, non può allignare altra compagnia, se non se scellerata. [...] Il tiranno, ancorchè d'indole buona sia egli, rende immediatamente cattivi tutti coloro che a lui si avvicinano; perchè la sua sterminata potenza, di cui (benchè non ne abusi) mai non si spoglia, vie maggiormente riempie di timore coloro che più da presso la osservano: dal più temere nasce il più simulare; e dal simulare e tacere, l'esser pessimo e vile<sup>34</sup>

Ne risulta il contagio morale di ogni aspetto del vivere civile, il pervertimento delle virtù in vizi, la riduzione della religione e delle milizie a semplici strumenti del potere del tiranno. La diagnosi cruda e spietata delle odierne società europee serve ad Alfieri a fornire strumenti di difesa dal dispotismo assoluto. Sapere cos'è e come si manifesta il male, sostiene il nobile di Asti, dovrebbe aiutare a tenersene lontani, a evitare le lusinghe e le corruzioni a cui il tiranno ricorre per guadagnarsi il favore dei sudditi, insomma, a non avvicinarsi alla pestilenziale atmosfera delle corti.

Come si può rimediare allora alla tirannide, si domanda Alfieri avviandosi alla conclusione del trattato (II 7). Forse, risponde, il rimedio sta nell'eccesso stesso dell'arbitrio e della crudeltà del potere assoluto che, alla fine, spinge i sudditi a ribellarsi. Ed è proprio alla emancipazione dalla volontaria schiavitù che l'opera alfieriana vorrebbe spronare i popoli cui si rivolge, nella convinzione che se anche le tirannidi moderne non sono efferate quanto le antiche, tuttavia:

non sempre le più crudeli ingiurie son quelle che offendono più crudelmente; perchè si debbono misurare i mali dalla loro grandezza e dai loro effetti, più che dalla lor forza; perchè, in somma, colui che ti cava ogni giorno poche oncie di sangue ti uccide a lungo andare ugualmente che colui che ad un tratto ti svena, ma ti fa stentare assai più. Tutte le facultà dell'animo nostro intorpidite; tutti i diritti dell'uomo menomati o ritolti; tutte le magnanime volontà impedito o deviate dal vero; e mille e mille altre simili continue offese, che troppo lungo e pomposo declamatore parrei, se qui ad una ad una annoverarle volessi; ove la vita vera dell'uomo consista nell'anima e nell'intelletto, il vivere in tal modo tremando, non è egli un continuo morire?<sup>35</sup>

La forza della conoscenza, il potere delle virtù, la ricerca del bene operare, sembrano essere, allora come oggi, le uniche vie praticabili per mantenere la coscienza vigile, lontana dai vizi e dal pericolo di ritrovarsi nella trappola di una democrazia apparente, svuotata di ogni sua prerogativa, e sempre a rischio di trasformarsi in un governo senza libertà né stato di diritto<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> *Della Tirannide I 5 Dell'ambizione.*

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Della Tirannide II 7 Della milizia.*

<sup>36</sup> *Della Tirannide II 8 Della religione:* «quando si ritrovasse l'Italia nelle circostanze a ciò necessarie, quegli Italiani che a quei tempi si troveranno aver meglio letto e considerato tutto ciò che da Platone in poi

### *Conclusioni*

L'attraversamento di tre opere così diverse per caratteri formali, linguistici e stilistici, quali *Il Costantino* di Tasso, dialogo in forma di trattato speculativo sulle virtù del Principe nell'età della Controriforma, *l'Aristodemo* di Carlo de' Dottori, tragedia secentesca, il cui linguaggio scenico sposta con forza la riflessione sugli esiti funesti dell'avidità di potere e, infine, il trattato alfieriano, *Della Tirannide*, tutto intriso di antidispotismo nel risentito protagonismo dell'autore, ha mostrato la lunga durata e le trasformazioni del paradigma del tiranno tra XVI e XVIII secolo. E, se una costante, pur nella diversità dei linguaggi artistici e dei diversi contesti storici, è rappresentata dalla fisicità del corpo in scena del tiranno, si osserva però il passaggio graduale dalla ostentazione del corpo del re, simbolo del suo potere politico, alla progressiva sua sparizione dalla scena del teatro della mondo. Se, infatti, durante l'*Ancien régime* le forme del potere si esplicitano e legittimano nello spazio teatrale della corte o del palazzo – simbolo anch'esso della potenza illimitata del tiranno – e se nella fisicità del corpo risiede il potere incontrastato del tiranno, a partire dalla fine del XVIII secolo tali emblemi cambiano forma e linguaggio. Se la morte che Aristodemo infligge a Merope, straziandone il corpo, è il segno del suo incontrastato dominio, quella che egli si procura, dilaniando il proprio corpo davanti allo sguardo del pubblico dei sudditi, è lo spettacolo della punizione autoinflitta. Esanime sulla scena teatrale, il corpo del tiranno testimonia pubblicamente la fine del suo potere.

A partire da questo momento, il potere si trasferisce dal corpo politico del sovrano a quello 'politico' e sociale delle istituzioni moderne, a forme dunque meno spettacolari ma non per questo meno investite di potere politico<sup>37</sup>.

---

è stato scoperto e insegnato da tanti uomini sommi circa alla meno viziosa forma dei governi; *quegl'Italiani d'allora, che avran meglio studiato e conosciuto* nelle diverse storie, e nei diversi paesi dello stesso lor secolo, la natura, l'indole, i costumi, e le passioni degli uomini; quelli soli potranno allora *con adeguato senno provvedere* a ciò che operare allor si dovrebbe pel meglio; cioè, pel meno male».

<sup>37</sup> CARPANELLI (2006, 80); FOUCAULT (2014, 10: «in pochi decenni il corpo suppliziato, squartato, amputato, simbolicamente marchiato sul viso o sulla spalla, esposto vivo o morto, dato in spettacolo, è scomparso»); FOUCAULT (1977).

*referimenti bibliografici*

ANGELINI 1986

F. Angelini, *Il teatro barocco*, Bari.

ARIANI 1973

M. Ariani, *Note sullo stile tragico dell'Aristodemo di Carlo Dottori*, Firenze.

ARIANI 1974

M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze.

ARIANI 1977

M. Ariani, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Il teatro tragico. La tragedia del Cinquecento*, vol. II/1, Torino, VII-LXXXII.

BALDASSARRI 1999

G. Baldassarri, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in G. Venturi (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, II, Firenze 361-409.

BASILE 1982

B. Basile, *Tasso e le 'Sententiae' di Stobeo*, «Filologia e Critica» VII 114-24.

BASILE 2000

B. Basile, *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle 'Lettere' del poeta*, «Filologia e Critica» XXV/2-3 222-44.

CARINI 1962

A.M. Carini, *I postillati «Barberiani» del Tasso*, «Studi tassiani» XII 98-110.

CARPANELLI 2006

F. Carpanelli, *Admeto, Giasone, Ippolito: il corpo del principe e la favola infranta*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena*, Roma 65-86.

CAZZANI 1951

P. Cazzani (a cura di), *Scritti politici e morali*, vol. III/1, Asti.

CHIABÒ – DOGLIO 1995

M. Chiabò – F. Doglio (a cura di), *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Roma.

CROCE 1946

B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero. Poesia e Letteratura. Vita morale*, Bari.

CROCE 1950

B. Croce, *Lecture di poeti*, Bari.



CROCE – CARAMELLA 1930

B. Croce – S. Caramella (a cura di), *Politici e moralisti del Seicento*, Bari.

CROCE 1957

F. Croce, *Carlo de' Dottori*, Firenze.

DANIELE 1986

A. Daniele, *Lingua, cultura e aneddoti*, Padova.

DESCENDRE 2009

R. Descendre, *L'état du monde. Giovanni Botero entre raison d'état et géopolitique*, Genève.

FOUCAULT 1977

M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Torino.

FOUCAULT 2014

M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino.

GASPARINI 1989

G. Gasparini (a cura di), *La Tragedia classica dalle origini al Maffei*, Torino.

GETTO 1959

G. Getto, *L'Aristodemo capolavoro del barocco*, «Nuova Antologia» CDLXXV (fasc. 1900 aprile) 455-72.

GETTO 1969

G. Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Milano.

GUARAGNELLA 2009

P. Guaragnella, *Teatri di comportamento. La «regola» e il «difforme» da Torquato Tasso a Paolo Sarpi*, Napoli.

GUASTI 1852-1855

C. Guasti (a cura di), *T. Tasso, Lettere*, vol. V, Firenze.

GUASTI 1859

C. Guasti (a cura di), *T. Tasso, Dialoghi*, vol. III, Firenze.

LANZA 1977

D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino.

MALCOM 2004

N. Malcolm, *Thomas Hobbes (1588-1679), philosopher*, Oxford.

PAPAGNO – QUONDAM 1982

G. Papagno – A. Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio. Ferrara estense*, Roma, 3 voll.

PICONE 1984

G. Picone, *La fabula e il regno. Studi sul Thiestes di Seneca*, Palermo.

QUONDAM 2009

A. Quondam, *Introduzione*, in A. Quondam – N. Longo (a cura di), *B. Castiglione, Il Libro del Cortegiano*, Milano, VII-LI.

QUONDAM – LONGO 2009

A. Quondam – N. Longo (a cura di), *B. Castiglione, Il Libro del Cortegiano*, Milano.

RAIMONDI 1958

E. Raimondi (a cura di), *T. Tasso, Dialoghi*, 2 voll., Firenze.

RAIMONDI 1982

E. Raimondi, *Studi sul Seicento italiano*, Firenze.

SACCO MESSINEO 2001

M. Sacco Messineo, *Seneca e la scena barocca: Aristodemo di Carlo de' Dottori*, in A. Grilli – A. Simon (a cura di), *L'officina del teatro europeo*, 2 voll., I, Pisa 377-386.

SANGUINETI WHITE 1988

L. Sanguineti White, *Aristodemo, tragedia della libertà*, «Studi secenteschi» XXIX 95-121.

TENENTI 1992

A. Tenenti, *Dalla "Ragion di Stato" di Machiavelli a quella di Botero*, in A.E. Baldini (a cura di), *Botero e la "Ragion di Stato"*, Atti del Convegno in memoria di Luigi Firpo, Torino (8-10 marzo 1990), Firenze, 11-21.

TROMBATORE 1903

V. Trombatore, *La concezione tragica dell'Aristodemo di C. de' D.*, Palermo.

TURCHETTI 2001

M. Turchetti, *Tyrannie et tyrannicide de l'antiquité à nos jours*, Paris.

VENTURI 1999

G. Venturi (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, vol. III, Firenze.

VIROLI 1994

M. Viroli, *Dalla politica alla ragion di stato. La scienza del governo da XIII a XVII secolo*, Roma.