

# FEDRA AL COLLEGIO ROMANO DEI GESUITI



Di Francesca Niutta

*The Jesuit theatre was a very important cultural phenomenon during the Counter-Reformation, with its own purposes and rules, established by the Ratio studiorum. Complementary to the teaching of rhetoric, it was meant to support the students in their future struggle against the Protestants. In this paper I will focus on the tragedy Crispus by Bernardino Stefonio, performed in 1597 during the carnival, and on its educational aim. The subject was borrowed from the classical tragedies Hippolytus by Euripides and Phaedra by Seneca, but it was set in the age of the emperor Constantine, who condemned his innocent son Crispus, just like Hippolytus was punished by his father.*

Mi aveva incuriosita anni fa, spigolando tra i manoscritti dei Gesuiti del Collegio Romano, la tragedia Crispus ispirata alla vicenda di Fedra e Ippolito. Mi sembrava un tema anomalo rispetto alle vite di santi e martiri, ai soggetti biblici, alle allegorie pedagogiche del teatro dei Gesuiti; e alquanto sorprendente in ambiente religioso, e per degli adolescenti. Mi aveva incuriosito anche perché la vicenda di Crispo è narrata da Zosimo, storico bizantino anticristiano, vietatissimo al tempo della Controriforma. La riprendo ora con uno sguardo anche sull'ambiente e gli antecedenti, dedicando questi appunti a Outi, grande amica, studiosa insigne, conoscitrice profonda di teatro e musica.

Il manifesto affisso al Collegio Romano nel carnevale del 1597 annunciava: "Crispus tragoedia gemina cum Hippolyto" (tragedia Crispo gemella di Ippolito). Un secondo cartellone spiegava:

Iulius Flavius Crispus Caesar / Flavii Constantini Augusti filius / ex Alamannico bello victor / tertium consul / foris parta pace, domi bellum offendit. / Cum fortiter cadere quam turpiter facere maluisset / Faustam novercam Phaedrae, patrem Theseo simillimos est expertus, Hippolito ipse constantior.

Giulio Flavio Crispo Cesare, figlio di Flavio Costantino Augusto, vincitore nella guerra contro i Germani, console per la terza volta, conquistata la pace fuori, in patria trova la guerra. Poiché preferì

immolarsi da forte piuttosto che comportarsi vilmente, gli toccò sperimentare come la matrigna Fausta fosse uguale a Fedra e il padre a Teseo, essendo egli più incorruttibile di Ippolito.

Il *Crispus* fu allora ed è tuttora considerato il testo migliore uscito dalla Compagnia di Gesù che già da qualche decennio si era volta al teatro, complemento dei corsi di retorica. L'autore era Bernardino Stefonio (Poggio Mirteto 1560-Modena 1620) che appunto retorica insegnava al Collegio Romano.<sup>1</sup> Il cartellone pubblicitario condensa in poche parole una trama che si preannunciava capace di suscitare le forti emozioni che al teatro si richiedevano. Ci furono tre repliche e la tragedia fu ripresa per lungo tempo in Italia e fuori.

I manifesti sono riportati dal confratello e devoto allievo dell'autore Tarquinio Galluzzi (Montebuono 1573-Roma 1649) nella sua *Difesa del Crispo* pubblicata di seguito al saggio *Rinovazione dell'antica tragedia* molti anni dopo (1633), quando Stefonio era mancato da un po' ma il suo *Crispo* era ancora vivo.<sup>2</sup> Il volume di Galluzzi, che traccia una storia della tragedia opponendo Platone ad Aristotele e con abbondanza di argomentazioni difende il *Crispo* da accuse (vere o presunte)<sup>3</sup> e ne fa il prototipo della nuova tragedia cristiana – che mette a frutto l'eredità umanistica – era dedicato al cardinale Francesco Barberini (1597-1679), nipote di Urbano VIII (Maffeo Barberini, 1623-1644), che era stato allievo dei Gesuiti a Firenze e poi a Roma, e che rimase sempre legato alla Compagnia di Gesù. Francesco Barberini nel nuovo palazzo alle Quattro Fontane aveva fatto costruire un teatro inaugurato nel carnevale dell'anno prima, il 21 febbraio, col *Sant'Alessio* di un altro ex allievo del Collegio Romano, Giulio Rospigliosi,

---

<sup>1</sup> Del *Crispus* c'è l'edizione critica con traduzione italiana curata da A. Torino (Stefonio 2007) basata sulla stampa di Napoli del 1604 che presenta modifiche dell'autore rispetto alla *princeps* del 1601; Torino ha analizzato anche la tradizione del testo (Torino 2003 B). Una precedente edizione basata sulla *princeps* si deve a Strappini 1998. Un apografo del *Crispus* si trova nel manoscritto Ges. 23 della Biblioteca Nazionale di Roma. Manca una biografia esauriente di Stefonio; c'è quella sintetica di Lucoli 2019 nel *DBI*.

<sup>2</sup> Galluzzi 1633, 109: consapevole *ante litteram* dell'importanza della pubblicità, Stefonio fece fare “una tavola come per manifesto”; il termine “cartellone” è usato da Galluzzi stesso. Il secondo testo costituirà l'*argumentum* nelle edizioni a stampa dalla *princeps* del 1601 in poi. Su Galluzzi: Berardini 1998. Il *Crispo* continuò ad essere rappresentato almeno fino al 1673 (ma in traduzione italiana): Filippi 2001, 467-469.

<sup>3</sup> Gli studiosi moderni, sulla base di questa *Difesa*, parlano di critiche subite dal *Crispus*. Difatti Galluzzi, che in primo luogo esalta il successo del *Crispo* continuamente messo in scena – c'era chi a forza di ascoltarlo ne riteneva a memoria la maggior parte – contesta otto imputazioni (*opposizioni*) che gli sarebbero state mosse; ma non fa i nomi dei critici. L'unico con cui polemizza, forse non solo per questioni di poetica, è Ludovico Castelvetro (1505-1571) – vicino alla Riforma, perseguitato dall'Inquisizione, morto in esilio – il cui commento alla *Poetica* di Aristotele risaliva a oltre 60 anni prima (Vienna 1570 e Basilea 1575).

con musica di Stefano Landi e scenografie di Gian Lorenzo Bernini.<sup>4</sup> (Il Rospigliosi dopo una brillante carriera curiale e diplomatica nel 1567 sarebbe diventato papa col nome di Clemente IX).<sup>5</sup> Il carattere del teatro Barberini era naturalmente diverso da quello gesuitico: non era secondario che le rappresentazioni si tenessero in una sala appositamente costruita, anche perché esso assolveva ad una funzione politico-diplomatica di intrattenimento per i visitatori della corte pontificia. Ma c'erano punti di contatto. Quello del *Sant'Alessio*, giovane di famiglia nobilissima che abbandona tutto per darsi ad una vita di elemosine, era un tema 'sacro' con risvolto pedagogico – anche se è paradossale pensarlo in un ambiente fastoso come il palazzo Barberini. E d'altro canto gli allestimenti spettacolari non mancavano nel teatro gesuitico: anche Stefonio ricorse a macchinari e prodigi mirabolanti nella *Flavia tragoedia*, grande successo dell'anno giubilare 1600, in cui sorgono dalle fiamme, evocati dal mago Apollonio di Tiana, mostri che si trasformano in bellissimi giovinetti da mandare in omaggio all'imperatore Domiziano.<sup>6</sup> Certo, diversi erano gli intendimenti e le finalità del teatro dei Gesuiti fissati anche nella *Ratio studiorum*; ma il pubblico di elezione: prelati e famiglie aristocratiche, era lo stesso, così come il collegio dei Gesuiti era la scuola di provenienza di molti degli spettatori.<sup>7</sup> Prima che entrasse in funzione il teatro Barberini, nel 1600 a Roma si era assistito ad un diverso tipo di realizzazione teatrale-musicale: a febbraio era andato in scena presso la congregazione di s. Filippo Neri (futuro Oratorio dei Filippini), la *Rappresentazione di anima et di corpo* di Emilio de' Cavalieri.<sup>8</sup> Era grande ovunque e in crescita la fame di teatro; Stefonio era quasi coetaneo di Shakespeare (1564-1616); Rospigliosi (1600-1669) nacque lo stesso anno di Calderòn de la Barca (1600-1681). E poi sarebbero arrivati Corneille e Racine...

---

<sup>4</sup> Morelli 2012, saggio documentatissimo che corregge anche qualche aspetto della vulgata.

<sup>5</sup> Per la sua biografia, Meloncelli & Osbat 1982.

<sup>6</sup> Gnerghi 1907, 24, dà una descrizione della particolarmente complessa messa in scena del *Christus iudex* di Stefano Tucci del 1573.

<sup>7</sup> Sarebbe da indagare meglio quella che sembrerebbe un'osmosi, o una contaminazione, fra le due iniziative teatrali. Per il carnevale del 1634 un Lomellini convittore del Collegio Romano, certamente della nobile famiglia genovese che ebbe gesuiti illustri, dedicava a Francesco Barberini lo "scenario", cioè l'argomento, del *Teodoberto*: Filippi 1995, 168, nota 6.

<sup>8</sup> Kirkendale 1979 lo analizza dal punto di vista scenico e musicale e lo definisce "il primo melodramma sacro". Più di recente Tricomi 2014 mostra la lunga gestazione del melodramma fra Firenze e Roma e afferma che sono "rischiose e fuorvianti le attribuzioni di priorità"; ma cfr. anche la nuova proposta di Miranda 2004 e 2019, *infra* nota 14.

A Roma la tragedia classica era rinata un secolo prima, nel 1486, proprio con l'*Hippolytus* di Seneca,<sup>9</sup> che non doveva destare grande scandalo perché fu messo in scena presso la dimora di un cardinale, Raffaele Riario, da Sulpicio da Veroli, socio dell'accademia pomponiana.<sup>10</sup> Ma il teatro gesuitico nel secolo XVI aveva avuto inizio, prima che a Roma, in Sicilia, nel Collegio Mamertino di Messina “forse dai primi anni del secondo cinquantennio”. Proveniva da lì Stefano Tucci (Monforte 1540-Roma 1597) – “una delle personalità più significative della Compagnia di Gesù” lo dice Mirella Saulini, massima esperta di teatro gesuitico – che aveva studiato retorica, greco ed ebraico, e prima di lasciare la sua terra compose tragedie di argomento biblico e cristologico, poi rappresentate anche a Roma.<sup>11</sup> Professore di teologia, ebbe un ruolo fondamentale nella commissione insediata nel 1583 per redigere una nuova e definitiva *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu* (Ordinamento degli studi della Compagnia di Gesù) che vide la luce nel 1599 e che regolamentava ogni aspetto della vita, scolastica e non, degli studenti.<sup>12</sup> Si tende invece a dimenticare, a causa della *damnatio memoriae* dell'autore, che a Roma già rispettivamente nel 1565 e nel 1566 erano andate in scena al Collegio Germanico dei Gesuiti *Achabus* e *Saul*, di fonte biblica, le prime tragedie gesuitiche di cui abbiamo conoscenza diretta (altre andarono perdute). Erano state composte a Coimbra da Miguel Venegas (1529-dopo il 1588).<sup>13</sup> Venegas venne radiato dalla Compagnia di Gesù per comportamenti scandalosi nel 1567.<sup>14</sup>

Bernardino Stefonio (Poggio Mirteto 1560-Modena 1620) era stato allievo di Francesco Benci (Acquapendente 1542-Roma 1594) professore di retorica al

---

<sup>9</sup> Così la tragedia è intitolata, anziché *Phaedra*, nella prima edizione a stampa (Ferrara, presso Andrea Beaufort, 1478) e in quelle immediatamente successive: Petrini 1999, 127 e 142.

<sup>10</sup> L'evento è ben noto e citato; cfr. Petrini 1999, 127 e 147; Cavietti 2019.

<sup>11</sup> Tucci 2011, con edizione, introduzione, traduzione di Mirella Saulini, XXIII; cfr. inoltre Saulini 2020.

<sup>12</sup> Risaliva al 1569 la precedente *Ratio studiorum Borgiana*. Su tutto questo Bianchi 2002, 28-37, con testo e traduzione italiana e documentatissima introduzione.

<sup>13</sup> Nel *Saul* Venegas indugia sull'amicizia di David e Gionata con interpolazioni espresse in un linguaggio tipico della passione amorosa: “Amo te amandi quanta vis mihi est data” (Ti amo con tutta la forza di amare che mi è data), dice David: Gnerghi 1907, *passim* e 99; Salvarani 2012, 54-55.

<sup>14</sup> Su Venegas Salvarani 2012, Casalini & Salvarani 2013. Miranda 2004 e 2019, che ha portato alla luce il ruolo di Venegas grazie anche a fonti d'archivio dedicandogli nel 2019 una interessante monografia, argomenta che a lui si deve la nascita del teatro gesuitico (afferma anche che Tucci e Stefonio “may be considered disciples of Venegas”, 149); ritiene inoltre che *Saul* e *Achabus*, andati in scena a Coimbra nel 1559 e nel 1562 con i cori del musicista Francisco de Santa Maria, siano all'origine della *tragedia sacra* (Miranda 2004, 261, e Miranda 2019, 174-195).

Collegio Romano, a sua volta discepolo del già allora celebre Marc-Antoine Muret (Limoges 1526-Roma 1585), professore dal 1563 allo *Studium* romano prima di filosofia, poi di diritto e dal 1572 di retorica, nonché possessore di una biblioteca aggiornatissima e ricca anche di manoscritti, poi ereditata dal Collegio Romano, e usata dai Gesuiti;<sup>15</sup> anche Muret in giovane età aveva composto tragedie da far recitare, forse, nel Collège de Guyenne di Bordeaux dove insegnava; sopravvive il *Giulio Cesare*.<sup>16</sup> Possedette sette edizioni di Euripide, con due copie dell'aldina del 1503.<sup>17</sup> Appassionato di Euripide, che nelle *Variae lectiones* chiama *meae deliciae* (la mia delizia), e in particolare dell'*Ippolito*, ne traduce in latino i vv. 73-83 (preghiera ad Artemide), per far godere il loro profumo anche chi non intendeva il greco.<sup>18</sup> Ma è sulla perversione del personaggio di Fedra che si concentra la sua attenzione: in un capitolo dedicato a otto donne che, respinte, calunniarono le loro vittime, commenta la passione impudica di Fedra per Ippolito.<sup>19</sup> E riporta le violente parole di Ippolito (vv. 640-643) contro le donne istruite.<sup>20</sup> Benci ebbe in dono da Muret una copia dei *Variarum lectionum libri XV*.<sup>21</sup> Stefonio lesse e glossò Zosimo nella sua edizione degli storici greci minori.<sup>22</sup>

Nel 1597 Stefonio insegna retorica, e ha al suo attivo altre due tragedie.<sup>23</sup> La prima, appartenente ad un genere molto praticato presso i Gesuiti, è *Sancta Symphorosa*, dedicata alla martire cristiana mandata a morte insieme ai suoi sette figli e al marito Getulio dall'imperatore Adriano a Tivoli. Venne rappresentata nel carnevale del 1591. Due anni dopo Stefonio mise in scena una tragedia di carattere allegorico scopertamente mirante all'edificazione morale dei giovani allievi, altro genere frequentato dai Gesuiti: il *Mimus*, con le tentazioni messe in atto da Sonno, Gioco e Lusso.<sup>24</sup> Il suo maestro Benci

---

<sup>15</sup> La biblioteca del Collegio Romano venne variamente smembrata dopo l'unità d'Italia: Niutta 2023. L'Archivio della Pontificia Università Gregoriana (APUG), che conserva numerosissimi manoscritti provenienti dal Collegio Romano, ha avviato sotto la direzione di Martín M. Morales, con Irene Pedretti, un progetto di valorizzazione dei propri testi teatrali; cfr. *Quando i Gesuiti facevano teatro* nel sito dell'APUG.

<sup>16</sup> Cfr. Girot 2013, 92. Un convegno tenuto nel 2013 a Roma, i cui atti sono usciti nel 2020, ha contribuito a far meglio conoscere Muret, la sua opera e la sua biblioteca: Bernard-Pradelle 2020 (ed.).

<sup>17</sup> Renzi 1993, 89-90.

<sup>18</sup> Muret 1580, l. VIII, 1 (186-187).

<sup>19</sup> Muret 1580, l. I, 4 (12-15).

<sup>20</sup> Muret 1580, l. VIII, 21 (214-215).

<sup>21</sup> È l'esemplare segnato 71.2.B.7, passato dal Collegio Romano alla Biblioteca Nazionale di Roma. Però la nota sul frontespizio "Marcus Antonius Muretus Francisco Bentio .... dono dedi" non mi sembra di mano di Muret.

<sup>22</sup> V. *infra*.

<sup>23</sup> Lucioli 2019.

<sup>24</sup> *Symphorosa* e *Mimus* vennero pubblicate a stampa con i *Carmina* molto più tardi, nel 1655.

pochi anni prima aveva composto *Ergastus* (1587), che presentava le personificazioni di Onore, Virtù, Fama, Gloria, Giustizia, e *Philotimus* (1590).<sup>25</sup> Per il carnevale del Giubileo del 1600 Stefonio sarebbe tornato al genere storico con *Flavia tragoedia*: ancora martiri, questa volta i figli adottivi di Domiziano, denunciati come cristiani dal mago Apollonio di Tiana e condannati dall'imperatore-padre adottivo durante i *ludi saeculares* dell'anno 88.<sup>26</sup> Non abbiamo notizie di altre tragedie composte da lui, che continuò però a intervenire con modifiche sul *Crispus*, come ha mostrato Alessio Torino.<sup>27</sup> Stefonio trascorse poi lunghi periodi a Napoli, dove nel 1604 vide la luce un'edizione accresciuta del *Crispus* e più tardi (1615) la traduzione in volgare fatta da Giuseppe Caropreso. (In seguito fu prefetto degli studi di lettere (1615-1619) al Collegio Romano. Infine fu chiamato come precettore dei figli di Cesare d'Este a Modena, dove morì poco dopo. Ha lasciato una vasta produzione di carattere retorico e oratorio in prosa e in versi).

L'esercizio del teatro, complementare all'insegnamento della retorica,<sup>28</sup> spettava agli studenti di retorica e umanità selezionati e particolarmente dotati, che riuniti in una "accademia" svolgevano attività supplementari rispetto a quelle curricolari. Dell'accademia facevano parte gli aderenti alla congregazione della Beata Vergine e i religiosi che studiavano al Collegio Romano.<sup>29</sup> Lo scopo era fornire ai giovani strumenti linguistici e dialettici, oltre al dominio della lingua latina, e allenarli alla "disputatio", anche pubblica, fra singoli e fra squadre, perché fossero in grado di contrastare vittoriosamente la riforma protestante. Le rappresentazioni teatrali avevano luogo a fine anno, insieme alla cerimonia di premiazione degli studenti migliori, e a carnevale. *Crispus* andò in scena nel carnevale del 1597. Ma Stefonio nella premessa alla *princeps*, che ritroveremo costantemente nelle edizioni successive, non lo chiama *carnevale*, occasione profana da cui rifuggire per le intemperanze cui a Roma dava luogo; lo indica invece con la

---

<sup>25</sup> Nella produzione di Benci c'è anche un poema, *Quinque martyres e Societate Iesu in India* (ed. originale Venezia 1591) sull'uccisione di Rodolfo Acquaviva e dei suoi compagni, di cui ha curato di recente l'edizione critica con traduzione e commento Paul Gwynne (Benci 2018).

<sup>26</sup> Edita di recente da Saulini: Stefonio 2021; la *princeps* è del 1621. Nel manoscritto APUG 1115, c. 2r della *Flavia* c'è la segnalazione, altrimenti non frequente, della musica di Asprilio Paccini (Pacelli?).

<sup>27</sup> Torino 2003 B ha ricostruito tre fasi testuali con una *recensio* dei manoscritti e delle stampe; cfr. anche Torino in Stefonio 2007, 497-499.

<sup>28</sup> Sulle finalità e i caratteri del teatro dei Gesuiti la bibliografia è immensa; cito solo Fois 1995; Fumaroli 1995; Bianchi 2002, 42-46.

<sup>29</sup> Questo secondo l'art. 23 delle Regole del rettore della *Ratio studiorum* (p. 120), che sarebbe uscita nel 1599, ma che già prima circolava per essere sottoposta a valutazione dai soci della Compagnia; per le accademie cfr. Bianchi 2002, 57-78 e 326.

definizione di *feriae antecinerales*, “vacanze precedenti le Ceneri”, quando si celebravano i *ludi parthenici* in onore della Vergine – da contrapporre ai festeggiamenti blasfemi del carnevale.<sup>30</sup>

Il *Crispo* ricalcava trasportandola nel tardo impero, con modifiche e aggiunte nella trama e nei personaggi, la tragedia *Fedra* di Seneca, ispirata a sua volta all'*Ippolito* di Euripide, che narrava, con qualche variante, come Fedra, moglie del re d'Atene Teseo, fosse affetta da una passione d'amore per il figliastro Ippolito, irrefrenabile come quella di sua madre Pasifae, figlia di Minosse, per il toro di Creta. Respinta dal giovane inorridito dalle sue profferte, si vendica accusandolo di averla insidiata. Ippolito viene dilaniato da un mostro marino suscitato dal padre, che troppo tardi scoprirà la sua innocenza; Fedra si suicida. In Euripide Ippolito in fin di vita perdona il padre; non nella versione di Seneca, che si chiude con la maledizione di Teseo a Fedra.

Nel *Crispo* Fedra è continuamente evocata; la sua ombra tormentata, che sconta negli Inferi le sciagure provocate, appare in apertura, nel primo atto, insieme al *malus daemon* che la induce a seminare sventure affinché Cristo sia sconfitto. Fedra è il modello di Fausta, moglie di Costantino e madre di Costantino Minore, il quale nella tragedia ha un ruolo determinante.<sup>31</sup> Ippolito, che in Euripide e Seneca è un bellissimo giovane rigidamente misogino amante solo della caccia e della vita solitaria nei boschi, è Crispo, il primogenito di Costantino, qui dato come non legittimo perché figlio di Minervina, concubina (ma era forse la prima moglie) di Costantino. Crispo, grandemente amato e stimato dal padre, nominato Cesare e console per la terza volta, sta tornando vincitore dalla guerra contro i Germani.<sup>32</sup> L'azione si svolge a Roma, dove si prepara per lui il trionfo; ma Crispo, come Ippolito, sta per cadere in una rete di inganni e calunnie. Compare subito, nella seconda scena del primo atto, il fratellastro Costantino, un personaggio aggiunto da Stefonio, roso dalla gelosia per i successi di Crispo, che teme possa essere designato erede dell'impero. Nella scena successiva il tribuno militare

---

<sup>30</sup> Fumaroli 1996<sup>2</sup>, 145, nota 111, spiega che *ludi parthenici* erano “les jeux en l'honneur de la Vierge”, e precisa che *parthenicus* è un aggettivo squisitamente gesuitico; la *Parthenos* era appunto la Vergine. Ma non spiega *feriae antecinerales*, espressione conosciuta e usata credo solo dai Gesuiti, che ben rende l'idea dell'intento di cristianizzare le feste del Carnevale.

<sup>31</sup> I figli erano tre: Costantino II, Costanzo II e Costante.

<sup>32</sup> Era stato nominato cesare e poi console quando nacque (317) il fratellastro Costantino, insieme con questo. Le cronologie sono incerte, ma Costantino era di dieci anni almeno più giovane di Crispo; difficile che potesse architettare trame all'età di cinque anni. Stefonio, che aveva a disposizione gli *Annales ecclesiastici* di Baronio dove tutto è narrato con abbondanza di fonti (v. anche *infra*), a Costantino Minore attribuisce solo la qualifica di console e tratta con una certa disinvoltura la cronologia. Torino (2003 A, 342), ha mostrato che anche la presenza nella tragedia di Artemio, che fu *dux* in Egitto molto più tardi, nel 360, è “al limite della mistificazione cronologica”.

Artemio – anche questo personaggio nuovo fa un minuzioso racconto della battaglia all'imperatore Costantino, che se ne compiace vivamente; viene decretato il trionfo per Crispo. Il secondo atto è quasi interamente occupato dalla matrigna Fausta, che però compare solo attraverso le parole degli altri: del suo vecchio e ingenuo tutore (*custos*: svolge in realtà il ruolo che nelle tragedie antiche è della nutrice; Torino traduce *aio*), e dell'eunuco suo servo, che commentano col coro la passione per Crispo che la divora; il vecchio sostiene che Fausta ama Crispo come un figlio; ma poi deve accettare l'evidenza. Il coro sentenzia: "Humana raro ingenia spectantur probe / muliebri nunquam" (le inclinazioni umane di rado si fanno ben discernere; quelle delle donne, mai). L'imperatore viene a sapere che Fausta è consumata da un male: alterna pallore e rossore, riso, gemiti e lacrime; e invoca sempre Crispo. Costantino è preso da timori, non sa nemmeno lui per che cosa. Ma un oscuro presentimento affiora:

Timeo, nec ipse video quod timeo. Mei / causam timoris quae miscet  
metus / praesaga mens ignorat.

Ho paura, neppure io so di che cosa. La mente ha un presentimento, ma ignora la causa della mia paura, la causa che suscita angosce.

Cambia la scena; appare l'esercito di Crispo ancora esultante per la vittoria. Nell'ultima scena del secondo atto c'è un lungo dialogo, con sfoggio di riferimenti classici a battaglie, di Crispo con l'imperatore, orgoglioso e commosso per il successo del figlio. "Nunc ad vocantem confer Augustam pedem" (ora vai dall'Augusta che ti chiama), gli dice Costantino. Due cori esaltano Roma e Crispo. Ma si prepara la catastrofe.

L'episodio successivo è raccontato da Crispo nel disperato monologo che apre il terzo atto. La matrigna gli ha dichiarato la sua passione; inorridito, lui è fuggito. È innocente, ma si sente colpevole, portatore di danni ("sum nocuus ipse") come accade alle vittime di colpe altrui:

Licet impudicos solverim amplexus pavens / et foeda fugiam tecta, sum  
foedus tamen.

Sebbene, spaventato, mi sia sottratto agli abbracci immondi e stia fuggendo da quella dimora corrotta, sono corrotto anch'io.

Ormai tutti sanno. L'eunuco e il fratellastro Costantino si accordano con Fausta per preparare l'inganno: "Scelus tegatur scelere" (si copra il crimine con un altro crimine), sentenzia l'eunuco: Crispo sarà accusato di tentato incesto. Nel quarto atto il figlio Costantino denuncia la fuga di Crispo all'imperatore, che corre da Fausta – la cui voce non udiamo neppure questa volta perché tutto questo è raccontato da un messaggero e dal coro – la quale incolpa il figliastro. Appare di nuovo sulla scena l'esercito di Crispo, pronto a raggiungere Roma per celebrare il trionfo. Ma Costantino, che ha creduto



alle accuse contro il figlio, emette un editto: l'esercito deve abbandonare le armi pena l'incriminazione per lesa maestà; Crispo deve presentarsi a Roma per essere giudicato. L'esercito vorrebbe marciare contro l'imperatore. Ma Crispo lo frena, nonostante le suppliche del fido Artemio che ha capito che egli è ormai condannato; Crispo oppone tenacemente il dovere dell'obbedienza verso l'imperatore e verso il padre: "turpis videri malo, quam patri impius" (preferisco sembrare abietto piuttosto che privo di venerazione verso mio padre). Ma esprime il desiderio di vedere la nonna, l'augusta Elena, e la sua gemella Elena, che però si trovano a Tivoli per celebrare la festa di santa Sinforosa e dei sette figli martiri, raccoglierne le ceneri e fondare una chiesa in loro onore. Il IV atto si chiude con un flebile barlume di speranza nella giustizia perché Ablavio, *palatii comes* di Elena, giunto da Tivoli per partecipare al trionfo di Crispo, non crede alla sua colpevolezza e subodora l'inganno del fratellastro.

Nell'ultimo atto, Crispo, come gli è stato ordinato, si presenta a Roma, dove incontra l'imperatore, il prefetto, i giudici. In un lungo scambio di battute cerca di convincere il padre ad ascoltarlo in privato – perché non lo dice, ma non vuole che altri sappiano della colpa dell'imperatrice. Costantino rifiuta. Però l'abilità retorica del figlio – modellata evidentemente sugli insegnamenti del Collegio Romano – ha fatto breccia. Dopo che Crispo si è allontanato la sua certezza barcolla, si riaffaccia un presentimento negativo. Il giovane viene condannato. Crispo è morto invocando Gesù, canta il coro. Costantino scopre troppo tardi (atto V, scena III) le menzogne di Fausta. In un lungo monologo riconosce la propria colpa, cade nella disperazione, invoca il perdono del figlio: "Heu parce, nate, parce!" (perdonami, figlio, perdonami!).

Come si vede, si alternano episodi rappresentati e raccontati. Ben due sono le scene di massa con l'esercito di Crispo che dovevano ispirare un grande senso di potenza – e che davano d'altro canto la possibilità a numerosi convittori di calcare le scene, sia pure come comparse. Fausta, la vera protagonista, non compare mai di persona, perché la *Ratio studiorum* vietava che ci fossero figure femminili, anche interpretate da uomini in maschera. L'altro ruolo femminile, quello della nutrice, confidente e complice di Fedra, è sdoppiato in due figure maschili, il vecchio e fedele tutore e il malevolo eunuco consigliere di nefandezze. L'augusta Elena e la nipote omonima figurano solo nelle parole di Crispo, perché Stefonio sapientemente le colloca lontano dal palazzo, a Tivoli. Stefonio aggiunge sulla scena altri due personaggi di minor rilievo, Artemio e Ablavio – attinti dagli *Annales ecclesiastici* di Baronio.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Torino 2003 A, 334-339, e *supra*, nota 32.

L'ambizioso Costantino Minore è l'aggiunta principale di Stefonio; è il primo personaggio che compare sulla scena dopo la presaga ombra di Fedra e del demonio. La sete di potere, che manca del tutto nella tragedia di Seneca e in quella di Euripide, è qui un potente motore che l'autore mette subito in luce; porterà con sé menzogna, inganno, complicità, corruzione, testimonianze coartate.<sup>34</sup> Nell'ultima scena del III atto Costantino gioisce per l'inganno ordito dalla madre contro il fratellastro, e con l'eunuco escogita un ulteriore passo per assicurarsi il successo: subornerà i senatori per ottenere la condanna di Crispo (l'autore intende fustigare allusivamente la corruzione del suo tempo?). Stefonio qui introduce anche un elemento di dotta comicità con un gioco di parole sui nomi dei senatori corruttibili ispirati a Cicerone e Tacito.<sup>35</sup>

Il legame di Crispo con la nonna Elena era noto a Stefonio dalle fonti storiche. Invece l'accento al soggiorno di nonna e nipote a Tivoli per onorare santa Sinforosa sembra essere una sua interpolazione; non ho trovato alcuna connessione di Elena con Tivoli. La chiesa di Santa Sinforosa era stata eretta pochi anni prima per volontà del cardinale Matteo Contarelli (Mathieu Cointrel, 1519-1585) presso il collegio dei Gesuiti di Tivoli, dei quali il cardinale era protettore, e completata nel 1587.<sup>36</sup> L'anno dopo Fulvio Cardulo, confratello di Stefonio, aveva pubblicato la *Passio sanctorum martyrum Getulii, Amantii, Cerealis, Primitivi, Symphorosae, ac septem filiorum* (Roma, F. Zanetti). Nella dedica Cardulo ricorda il card. Contarelli e la traslazione delle reliquie nella chiesa, e non fa alcun accenno ad un presunto precedente della madre di Costantino. Forse Elena è solo un'innocente aggiunta pubblicitaria di Stefonio per ricordare la sua tragedia *Sancta Symphorosa*.

Crispo, l'eroe puro, doveva avere una primaria funzione di esempio di castità per i giovani allievi del Collegio Romano; tanto più che non era affetto dalla misoginia radicale del suo modello Ippolito.<sup>37</sup> La vena misogina, piuttosto usuale nella letteratura dell'epoca – ne ha fornito un campione Muret – è qui assente (tranne in qualche battuta di maniera del coro e

---

<sup>34</sup> In Euripide lo spunto è appena accennato: la nutrice ammonisce Fedra che se lei morisse Ippolito potrebbe impadronirsi dell'eredità (vv. 305-306) sottraendola ai suoi figli.

<sup>35</sup> Per cui si veda Torino in Stefonio 2007, 705 e 715. Stefonio doveva essere dotato di una vena comica, perché compose anche un poema e una commedia in versi maccheronici: Lucoli 2019.

<sup>36</sup> La chiesa, che ho cercato inutilmente a Tivoli, non esiste più perché bombardata nel 1944 dagli eserciti alleati e mai restaurata. Un affettuoso ringraziamento ad Antonietta Conti per questa informazione e le indicazioni bibliografiche che mi ha fornito.

<sup>37</sup> Si veda il suo lungo monologo nell'*Ippolito* di Euripide, vv. 616-669; Seneca, *Fedra*: vv. 229-332; ai vv. 559-579 la sua dichiarazione di odio contro le donne (v. 566: "detestor omnis, horreo, fugio, execro", le detesto tutte, ne ho orrore, rifuggo da loro, le maledico).

dell'esecrabile eunuco). Ma Crispo è anche campione di ubbidienza. L'ubbidienza – che lo porterà alla morte – è una virtù da lui continuamente evocata. La sua dedizione all'ubbidienza appare fin dal primo incontro col padre, al ritorno dalla guerra, quando la tragedia è ancora lontana. È la sua regola di vita: “Parere possum, debeo, exopto, scio” (posso, devo, desidero, so ubbidire: atto II, scena V). Dopo l'editto del padre-imperatore potrebbe fuggire, ma non lo fa in nome dell'ubbidienza (atto IV, scena IV): “Miles duci, natus parenti pareat, ut semper, pie” (il soldato ubbidisce al comandante, il figlio al padre, come sempre, devotamente). Non ottemperare all'editto imperiale è un crimine:

Genitor hoc ipsum monet: obtemperandum. Caesari / nolle obsequi  
iusta imperanti / crimen est, patri scelus.

Il padre questo ingiunge; si deve ubbidire. Non eseguire i giusti ordini  
di Cesare è un crimine; quelli del padre una colpa.

Nella figura di Crispo l'ubbidienza prevale su ogni altro sentimento. In Euripide Ippolito perdona spontaneamente il padre (v. 1449: “ti assolve dalla colpa di questa uccisione”), che quasi non gli crede (“Che dici? Mi perdoni per il sangue versato?”). In Crispo non c'è perdono. È Costantino, che Stefonio dipinge come più umanamente problematico e ricco di sfumature, prima entusiasta per il successo del figlio poi pronto a condannarlo senza appello, pieno intime esitazioni, che invoca il perdono.

La pretesa rivalità del piccolo Costantino col fratellastro, la presenza un po' anacronistica del *tribunus militum* Artemio e la collocazione dell'augusta Elena a Tivoli mostrano che Stefonio non disdegnava qualche contraffazione, piccola o grande, funzionale alla trama. La sua fonte principale fu il nuovissimo (è del 1592 la prima edizione) III volume degli *Annales ecclesiastici* di Cesare Baronio, dedicato quasi interamente a Costantino (anno 324). Baronio raccoglie una gran quantità di fonti che sottopone ad analisi minuziosa. Tra queste c'è Zosimo, storico bizantino ostile al cristianesimo (fine del V-inizio del VI sec.), a sua volta tanto invisibile ai cristiani che si è salvato un solo manoscritto della *Historia nea* (Vat. gr. 156 della Biblioteca Apostolica Vaticana), e che fa un'efficace sintesi della vicenda (II 29, 2).<sup>38</sup> Alessio Torino ha mostrato che Stefonio non conobbe Zosimo solo di seconda mano attraverso Baronio, ma lo lesse direttamente nella traduzione latina di Giovanni Leunclavio (uscita la prima volta a Basilea nel 1576 e riportata nell'edizione degli *Historiae Romanae scriptores Graeci*

---

<sup>38</sup> Baronio lesse certamente Zosimo nella traduzione di Giovanni Leunclavio, prima edizione completa dell'*Historia nea* (Basilea 1576), che compare nel suo inventario (Finocchiaro 2008, 236: *Zosimo historia et aliorum Basileae*); sono grata a Giuseppe Finocchiaro per questa informazione. Sulle edizioni di Zosimo Niutta 2016, 174-198.

*minores* di Friedrich Sylburg, vol. III, Francoforte 1590). E qui ritorna la connessione Stefonio-Benci-Muret, perché Stefonio lo lesse nella copia di Sylburg appartenuta a Marc-Antoine Muret, passata in eredità al Collegio Romano e da questo alla Biblioteca Nazionale di Roma (7.3.M.20): a margine dei passi sulla morte di Crispo, Stefonio appose delle glosse, scoperte da Torino.<sup>39</sup> L'*Historia nea* di Zosimo, opera nel secondo Cinquecento ambita da molti, nel clima postridentino incorse nella condanna prima delle autorità vaticane, che strapparono di mano a Marc-Antoine Muret, smembrandola, la copia che aveva fatto fare dal Vat. gr. 156<sup>40</sup>, poi della Congregazione dell'Indice, che ne mise al bando le edizioni a stampa (1590 e 1593).<sup>41</sup> *Crispus* andò in scena nel 1597. Stefonio ebbe un'autorizzazione speciale per la lettura? O semplicemente non la rese nota? O il Collegio Romano, con la sua autorevolezza culturale e religiosa, era zona franca?

L'incesto è un tema variamente sfruttato nel teatro di tutti i tempi. Un altro dotto gesuita, il siciliano Ortensio Scammacca (1562 circa-1648), aveva trasportato l'Ippolito di Euripide tra i Goti.<sup>42</sup> È come se nel mondo cattolico il tema godesse di una franchigia, forse perché comportava la condanna della lussuria. Quindi l'argomento del *Crispus*, all'apparenza alquanto *osé*, era "sacro e pio", come doveva essere secondo in dettami della *Ratio studiorum*.<sup>43</sup> col trionfo della castità (e dell'ubbidienza!) costi quel che costi.

Crispo è stato equiparato da alcuni studiosi ad un martire cristiano. Di conseguenza Costantino era equiparabile ai suoi predecessori e mandanti di uccisioni, gli imperatori Domiziano e Adriano. Ma Costantino sconta la sua colpa col rimorso, ci fa capire Stefonio – che non ci dice nulla sulla sua conversione, tema quanto mai controverso.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> Torino 2003 A, in particolare 339-342; Torino in Stefonio 2007, 503.

<sup>40</sup> A Muret rimase solo un frammento con i primi due libri e l'inizio del III, Vat. gr. 2351 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Il resto, Vat. gr. 1206, venne nascosto in un luogo inaccessibile della Biblioteca Vaticana: Niutta 2020, 136-144.

<sup>41</sup> Torino 2003 A, 328; Niutta 2016, 166.

<sup>42</sup> Saulini in Tucci 2011, LII.

<sup>43</sup> Bianchi 2002, 118.

<sup>44</sup> Non finisce così in Zosimo (II 29, 2) la storia di Crispo (riportata, ma naturalmente contestata, anche da Baronio): Costantino, per alleviare lo sdegno e il dolore della madre Elena per l'uccisione del nipote, "quasi per consolarla" fa morire Fausta in un bagno bollente. Poi cerca e trova l'espiazione, negatagli dai suoi sacerdoti, nella più indulgente religione cristiana (II 29, 3-4).

## Bibliografia

- Angrisani, Maria Luisa 2020, “Il teatro didattico dei Gesuiti e la festa di santa Sinfiorosa”, *Atti e memorie della Società tiburtina di storia e d'arte*, 93, 115-159.
- Benci, Francesco 2018, *Quinque martyres*, ed. Paul Gwynne, Leiden.
- Berardini, Manuela 1998, “Galluzzi, Tarquinio”, *DBI* 51. [https://www.treccani.it/enciclopedia/tarquinio-galluzzi\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=GALLUZZI%2C%20Tarquinio](https://www.treccani.it/enciclopedia/tarquinio-galluzzi_(Dizionario-Biografico)/?search=GALLUZZI%2C%20Tarquinio) (consultato 10.5.2023).
- Bianchi, Angelo 2002, *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, Milano (Biblioteca universale Rizzoli).
- Casalini, Cristiano & Luana Salvarani 2013, “Roma 1566. I collegi gesuiti alle origini del teatro barocco”, *Educazione. Giornale di pedagogia critica*, 2, 1 (2013), 29-51, [www.giornaledipedagogiacritica.it](http://www.giornaledipedagogiacritica.it) (consultato 15.5.2023).
- Cavietti, Marco 2019, “Sulpicio Giovanni Antonio, detto Sulpicio da Veroli”, *DBI* 94.
- Chiabò, Maria & Federico Doglio (eds.) 1995, *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa: Convegno di studi, Roma 26-29 ottobre 1994 Anagni 30 ottobre 1994, Roma*.
- DBI = Dizionario biografico degli Italiani, Roma 1960-, online
- Filippi, Bruna 1995, “Il teatro al Collegio Romano: dal testo drammatico al contesto scenico”, Chiabò & Doglio 1995, 161-182.
- Filippi, Bruna 2001, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Roma.
- Finocchiaro, Giuseppe 2008, *I libri di Cesare Baronio in Vallicelliana*, Roma (*Fonti e studi vallicelliani*).
- Fois, Mario 1995, “La retorica nella pedagogia ignaziana. Prime attuazioni teatrali e possibili modelli”, Chiabò & Doglio 1995, 57-99.
- Fumaroli, Marc 1975, “Le *Crispus* et la *Flavia* du p. Bernardino Stefonio S.J. Contribution à l’histoire du théâtre au Collegio Romano (1597-1628)”, *Les fêtes de la Renaissance*, eds.: Jean Jacqot & Elie Konigson, Paris, 3, 505-524.
- Fumaroli, Marc 1995, “Les jésuites et la pédagogie de la parole”, Chiabò & Doglio 1995, 39-56.
- Fumaroli, Marc 1996<sup>2</sup>, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève.
- Galluzzi, Tarquinio 1633, *Rinovazione dell’antica tragedia. Difesa del Crispo*, Roma: Stamperia Vaticana.

- Giroto 2013, “L’arte di far parlare i libri”, *Homo in libris ac litterulis abditus. I libri di Marc Antoine Muret alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, Roma 22 maggio-20 giugno 2013, eds.: Marina Venier & Jean-Eudes Giroto, 25-47, Roma.
- Gnerghi, Gualtiero 1907, *Il teatro gesuitico ne’ suoi primordi a Roma*, Roma.
- K[azhdan], A[lexander] & N[ancy] P. Š[evčenko] 1991, “Artemios”, *Oxford Dictionary of Byzantium*, ed.: Alexander P. Kazhdan, 1, New York-Oxford.
- Kirkendale, Warren 1979, “Cavalieri, Emilio de”, *DBI* 22, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_%28Dizionario-Biografico%29/), (consultato 10.4.2023).
- Lucioli, Francesco 2019, “Stefonio, Bernardino”, *DBI* 94, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-stefonio\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=STEFONIO%2C%20Bernardino](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-stefonio_(Dizionario-Biografico)/?search=STEFONIO%2C%20Bernardino) (consultato 10.4.2023).
- Meloncelli, Raoul & Luciano Osbat 1982, “Gregorio IX”, *DBI* 26, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-ix\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=GREGORIO%20IX](https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-ix_(Dizionario-Biografico)/?search=GREGORIO%20IX) (consultato 10.4.2023).
- Miranda, Margarida 2004, “Nas origins do melodrama: a Tragédia neolatina em Portugal”, *Peninsula* 1, 251-262, online <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo13191.pdf> (consultato 8.11.2023).
- Miranda, Margarida 2019, *Miguel Venegas and the Earliest Jesuit Theater. Choruses for Tragedies in Sixteenth-Century Europe*, Leiden (*Jesuit Studies* 23).
- Morelli, Arnaldo 2012, “Alexius Romanorum nobilissimus dagli altari alle scene. Il Sant’Alessio di Rospigliosi/Landi: contesto, drammaturgia e recezione di una *historia sacra*”, *Mélanges de l’École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* 124-2, <http://journals.openedition.org/mefrim/944> (consultato 28.5.2023).
- Muret, Marc-Antoine 1580, *Variarum lectionum libri XV*, Anversa: Plantin.
- Negri, Renzo 1966, “Benci, Francesco”, *DBI* 8, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-benci\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=BENCI%2C%20Francesco](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-benci_(Dizionario-Biografico)/?search=BENCI%2C%20Francesco) (consultato 12.5.2023).
- Niutta, Francesca 2016, “Zosimus historicus”, *Catalogus translationum et commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated Lists and Guides*, 11, eds.: Greti Dinkova-Bruun, Julia Haig Gaisser and James Hankins, Toronto, 153-209.
- Niutta, Francesca 2020, “Per la biblioteca manoscritta greca di Marc Antoine Muret”, *Marc Antoine Muret, un humaniste français en Italie*, eds.: Laurence Bernard-Pradelle, Christine de Buzon, Jean-Eudes Giroto &

- Raphaële Mouren, Genève (*Travaux d'Humanisme et Renaissance* 610), 113-144.
- Niutta, Francesca 2023, "Alla ricerca della biblioteca manoscritta del Collegio Romano dei Gesuiti", *Medieval and Early Modern Libraries: Knowledge Repositories, Guardians of Tradition and Catalyst of Change*, eds.: Outi Merisalo, Nataša Golob and Leonardo Magiorami, Turnhout (*Bibliologia* 68), 137-148.
- Petrini, Annamaria 1999, "La tragedia", *Seneca. Mostra bibliografica e iconografica. Teatro dei Dioscuri, Roma 19 gennaio-24 febbraio 1999*, eds.: Francesca Niutta & Carmela Santucci, Roma, 127-162.
- Renzi, Paolo 1993, *I libri del mestiere. La Bibliotheca Mureti del Collegio Romano*, Siena.
- Salvarani, Luana 2012, "Venegas e gli altri. Il teatro nella prassi pedagogica gesuita del Cinquecento", *Educazione. Giornale di pedagogia critica*, 1, 1 (2012), 53-72. [www.giornaledipedagogiacritica.it](http://www.giornaledipedagogiacritica.it) (consultato 15.5.2023).
- Saulini, Mirella 2020, "Tucci, Stefano", *DBI* 97, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-tucci\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=TUCCI%2C%20Stefano](https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-tucci_(Dizionario-Biografico)/?search=TUCCI%2C%20Stefano) (consultato 13.5.2023).
- Stefonio, Bernardino 2021, *Flavia tragoedia*, ed.: Mirella Saulini, Roma.
- Stefonio, Bernardino 1998, *Crispus. Tragoedia*, ed.: Lucia Strappini; appendice paratestuale a cura di Luigi Trenti, Roma
- Stefonio, Bernardino 2007, *Crispus. Tragoedia*, ed.: Alessio Torino, *Atti della Accademia nazionale dei Lincei, Classe scienze morali, storiche e filologiche. Memorie*, s. 9, 22/3, 489-724.
- Torino, Alessio 2003 A, "Bernardino Stefonio difensore di Costantino nel *Crispus* e sue postille all'*Historia nova* di Zosimo", *Atti della Accademia nazionale dei Lincei, Classe scienze morali, storiche e filologiche, Rendiconti*, s. 9, 14, 325-347.
- Torino, Alessio 2003 B, "La tradizione testuale del *Crispus* di Bernardino Stefonio", *Atti della Accademia nazionale dei Lincei, Classe scienze morali, storiche e filologiche, Rendiconti*, s. 9, 14, 579-608.
- Tricomi, Fabio 2014, "Nascita del melodramma" in *Storia della civiltà europea. Il Seicento. Musica*. A cura di Umberto Eco, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/nascita-del-melodramma\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nascita-del-melodramma_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/) (consultato 8.11. 2023).
- Tucci, Stefano 2011, *Christus nascens, Christus patiens, Christus iudex. Tragoediae*, ed.: Mirella Saulini, Roma (*Monumenta historica Societatis Iesu* NS, 8).

Zosimus, *Histoire nouvelle* 1971, ed.: François Paschoud, I: 1-2 (*Collection des universités de France*).