GIORDANO RODDA

La tragicommedia di Edoardo II nella Vergine parigina *di Francesco Fulvio Frugoni*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024), a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca, Roma, Adi editore, 2026

Panel «Il teatro delle contaminazioni: incontri, viaggi e intersezioni»
a cura di M.C. Figorilli, V. Merola
Gruppo di Ricerca AdI "Letteratura e Teatro"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

GIORDANO RODDA

La tragicommedia di Edoardo II nella Vergine parigina *di Francesco Fulvio Frugoni*

Nel contesto dell'instabilità dei generi connaturata al teatro barocco, è ipotizzabile un'altra prospettiva, oltre a quella basata sulle forze centripete che fanno convergere sulla scena del periodo elementi non strettamente drammatici: si tratta delle ibridazioni che portano, in direzione opposta, procedimenti e meccanismi tipicamente teatrali nella novellistica, nella prosa sacra, nel romanzo. Il presente contributo intende indagare l'ampio spazio dato alla storia di Edoardo II re d'Inghilterra nel primo romanzo di Francesco Fulvio Frugoni, La vergine parigina *(1661): un inserto pensato come tragicommedia in cinque atti e doppia azione, la cui contiguità con lo spazio teatrale è più volte ribadita dallo stesso autore, a metà tra i* masque *a tinte forti del periodo giacobita e le soluzioni edificanti della produzione gesuitica.*

«La novella picaresca, la miniatura surrealistica nel gusto dei *Suenos* di Quevedo, la parodia antiscolastica d'impronta rabelaisiana, la bambocciata maccheronica, il romanzo allegorico-politico alla Barclay, il dialogo lucianesco, la diceria paradossale, l'invettiva predicatoria, il colloquio erasmiano, la cronaca di costume, il ragguaglio critico».[1] Così, senza pretese di esaustività, Ezio Raimondi riassunse la lista degli ingredienti di quel colossale *pastiche* satirico che è il *Cane di Diogene* di Francesco Fulvio Frugoni, destinato a saziare la stragrande maggioranza dei suoi lettori ben prima di terminare le sue più di quattromilacinquecento pagine. Non sorprende che la massa di questo paradigma dell'eccesso tardobarocco sia tale da attrarre buona parte dell'interesse critico intorno al frate genovese, con la conseguenza di ridurre lo studio delle opere precedenti, quando e se singolarmente prese, a un'esplorazione cursoria, non del tutto a torto e con le dovute eccezioni (in primo luogo le fondamentali ricognizioni di Davide Conrieri e Quinto Marini).[2]

È però altrettanto vero che il gusto per la mescidanza oltranzista e l'ibridazione dei generi hanno radici più remote nella produzione letteraria di Frugoni, anche quella più specificatamente teatrale. Lo dimostra il più tardo dei testi drammatici, l'*Epulone* del 1675, il cui paratesto – per limitarsi al dato meramente quantitativo – conta dodici pagine di dedicatoria a Giovan Battista Nani, sei di *Sentimenti e risentimenti dell'autore al lettor discretto e non numerico*, una *Agli ignoranti critici*, una *Agli Epuloni dei libri*, una terza *Ai Lazari dei libri*, il *Discorso critico intorno alla poesia drammatica* (39 pagine), le *Due parenesi relative agli Epuloni e alle Zambre moderni* (55 e 46), più una seconda parte dell'opera in cui, dopo un'altra dedicatoria al Nani, si susseguono 167 pagine di *Moralizzamenti critici*, 165 di *Riflessi arguti* e 22 di *Consolatoria ai moderni Lazari*, senza contare altri paratesti di servizio.

Certo: appare paradossale che nel *Discorso critico* incluso in questa impressionante chimera (per un confronto, il testo della tragicommedia – o, come la chiama Frugoni, e ci torneremo, «opera melodramatica» – è di 162 pagine) l'autore se la prenda con le «improprietà di sproporzione» e le «tinte, e mischie a scombuglio»[3] con cui altri poetastri disonorano le Muse. Non è la prima volta in cui si può notare la disinvoltura con cui Frugoni considera superabile ogni barriera tra testo e paratesto o tra genere e genere, nonché tra mondo (narrato) e teatro, per un assalto retorico-moralizzante che si avvale di qualsiasi strumento praticabile per aumentare la propria efficacia. In questa sede, in particolare, mi interessa fornire qualche ragguaglio su un episodio collocato al centro

[1] *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, XIX.

[2] Si vedano innanzitutto, per il romanzo, D. CONRIERI, *Il romanzo ligure nell'età barocca*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, IV (1974), 3, 1107-1139, e D. CONRIERI, *Scritture e riscritture secentesche*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2005, 181-217; B. ZANDRINO, *Il mondo alla rovescia. Saggi su Francesco Fulvio Frugoni*, Firenze, Alinea editrice, 1984, 62-91; Q. MARINI, *Frati barocchi. Studi su A.G. Brignole Sale, G.A. De Marini, A. Aprosio, F.F. Frugoni, P. Segneri*, Modena, Mucchi editore, 2000, 181-210 e 282-286.

[3] F.F. FRUGONI, *Discorso critico della poesia dramatica*, in Id., *L'epulone. Opera melodramatica esposta con le prose morali-critiche*, in Venezia, presso Combi e La Noù, 1675, 163.

del primo romanzo frugoniano, la *Vergine parigina* del 1661, dove prosa narrativa e dramma si compenetrano.

La storia della vita di Aurelia di Francia, oscura santa francese del decimo secolo e figlia fuggitiva del re Ugo Capeto, allude alla biografia della protettrice di Frugoni, Aurelia Spinola. Già nell'avvertimento al lettore si evidenzia la stratificazione di questo testo a chiave, parlando di un romanzo morale adornato «con vezzi di perle»,[4] ricco di «bellissime peripezie»[5] orientate verso il *climax* della santità ma senza disdegnare «accidenti digressivi» da intrecciare nel tessuto narrativo; sempre, s'intende, non «iscostato dal verisimile» ma «iscortato da vero». Le sue «azioni», terminologia che dice già molto, sono o «in parte vere, benché mascherate», oppure «tirate col filo dell'imitazione di un fatto non improbabile»,[6] in un'anticipazione della dinamica tra vero e verosimile che impegnerà diverse pagine dell'introduzione al romanzo successivo, *L'eroina intrepida*, quando la storia di Aurelia Spinola verrà raccontata senza ulteriori infingimenti.

L'episodio qui analizzato, collocato nel secondo libro della *Vergine parigina*, riguarda uno di questi «accidenti digressivi». Il protagonista è il principe Eluviano, promesso sposo della pia Aurelia, che ha abbandonato Parigi per evitare il matrimonio e abbracciare la vita monacale. Giunto sulle coste inglesi alla ricerca della fuggiasca, Eluviano capisce di trovarsi in un covo di vizi e peccato, come si conviene alla terra blasfema – l'«empio lido e spergiura infame arena» della *Reina di Scotia*[7] – dello scismatico Enrico VIII e di Elisabetta I, l'assassina di Maria Stuarda, entrambi frequenti bersagli degli strali frugoniani. È un'ambientazione la cui tetraggine si desume anche dalle poche pennellate che descrivono il paesaggio, tutto tetre foreste, «sterpi e spinai», per arrivare alla «casaccia antica»[8] dove viene sepolto il cadavere dello sfortunato Edoardo; e perfino la «valle amena, che nel suo grembo era fecondata dei più deliziosi concerti della natura» dove si trova il palazzo di Elfreda è un prevedibile *locus amoenus* illusorio («nell'architettura parea l'albergo di Cibele, ma nell'interiore lo era di una Proserpina»), ideale dimora di un'incantatrice.[9] La cornice ben si adatta a una tragedia cristiana memore sia degli stilemi del teatro gesuitico (di cui riprende certe sfumature neoplatoniche, a partire dalla corte terrena come riflesso della corte celeste), sia delle atmosfere dellavalliane. Al di sopra di tutto pare agire il modello dell'*Hermenegildus* di Tesauro, autore caro a Frugoni, colto nel suo dialogare con Corneille (nel *Cane di Diogene*, il «poeta il più assennato della Senna»).[10] La vicenda forzatamente collocata da Frugoni in questa sezione del testo, quella di Edoardo II Plantageneto, pur nella sua formale natura romanzesca rientra a pieno titolo in una dimensione teatrale, che grazie al contesto può beneficiare di una libertà ben maggiore nei confronti della precettistica. Le spie lessicali di queste pagine sono eloquenti, a partire dall'arrivo di Eluviano a Londra, quando la città viene descritta come una «scena destinata dalle sue incostanze a rappresentare, più che meraviglie, catastrofi».[11] Dall'acutezza barocca si passa alla più severa dimensione spettacolare del dramma cristiano.

---

[4] F.F. FRUGONI, *La vergine parigina*, in Venetia, presso Combi & La Noù, 1661, I, 50.
[5] Ivi, I, 52.
[6] Ivi, I, 54.
[7] F. DELLA VALLE, *La Reina di Scotia*, in Id., *Tragedie*, a cura di A. Gareffi, Milano, Mursia, 1988, 231.
[8] FRUGONI, *La vergine parigina*, II, 171.
[9] Ivi, II, 172. E ancora: «Ben si saria immaginato l'occhio pellegrinante che fosse quello il palazzo favoleggiato da' romanzieri, o di Armida, o di Alcina; non era però favola il creder ch'ivi alloggiasse una Circe» (*ibidem*).
[10] F.F. FRUGONI, *Del cane di Diogene opera massima del P. Francesco Fulvio Frugoni minimo*, in Venetia, per Antonio Bosio, 1687-1689, I, *I primi latrati*, 1689, V, 232.
[11] FRUGONI, *La vergine parigina*…, II, 140.

L'inserto para-teatrale della *Vergine* inizia quando Eluviano e lo scudiero Dangulfo, allontanatisi di qualche miglio dalla capitale, si trovano di fronte un commovente spettacolo con tutta la plasticità di una pietà cattolica: all'ombra di una quercia, un anziano cavaliere tiene tra le braccia un giovane appena spirato e abbigliato in vesti regali. La situazione viene subito chiarita: il ragazzo sorretto dall'anziano aio Elearco altri non è se non il defunto re. La successiva *Historia di Edoardo Re d'Inghilterra*, come viene rubricata, narrata da Elearco, è una lunga analessi che costituisce il testo della tragedia, o meglio della prima azione di una tragicommedia.

L'evidente sottotesto cristologico della vicenda di Edoardo – figlio della prima moglie del re Edegaro, «aurora benefica di questo cielo», di «indole tutta celeste»[12] che genera un sole di virtù – si incrocia con la semantica rifrattiva barocca, così adatta alla traslazione scenica. Edoardo è pertanto «copia»[13] della madre, così come la seconda moglie di Edegaro, la viziosa Elfreda, figlia del duca di Cornovaglia, porta lo stesso nome della defunta. Seguendo il *topos* già cortese e petrarchesco dell'innamoramento per fama attivato attraverso un ritratto, di rinomata fortuna nel romanzo del Seicento (basterà citare la *Dianea* di Giovan Francesco Loredano, la *Stratonica* dell'Assarino, *Il principe ermafrodito* di Ferrante Pallavicino),[14] Edegaro si invaghisce di Elfreda dopo averne ammirato le fattezze in un quadro. Il re invia il fido vassallo Edelvoldo a verificare di persona se i lineamenti della donna corrispondano a un ritratto così splendido, ma questi se ne innamora a sua volta, la sposa in segreto e torna dal re asserendo che la povera Elfreda è stata «deformata come una maschera»[15] da una malattia, come dimostra un più recente e falso quadro, tutt'altro che lusinghiero.

Edelvoldo ed Elfreda vivono in segreto come marito e moglie, fino a quanto il sospettoso re Edegaro decide di recarsi a fare visita al castello del vassallo e conosce Elfreda, presentata da Edelvoldo come una sua parente scozzese. Tra i due nasce un'immediata attrazione, racconta Elearco, che rintraccia in questo prossimo adulterio il vero inizio della tragica vicenda. Ma qui il racconto si interrompe per l'arrivo dei cavalieri di Elfreda – nel frattempo divenuta regina – che vengono sgominati dal valore di Eluviano e Dangulfo; in seguito, un più nutrito drappello riesce ad avere la meglio e a rinchiudere i tre in carcere. Questa alternanza tra racconto e cornice, che vede il primo interrompersi regolarmente nei momenti di maggiore *suspense*, permette di dividere lo pseudo-dramma in cinque parti o atti, separate da altrettanti intermezzi in cui la misura non è più l'*historia* ma la cronaca.

Atto primo	Innamoramento di Edelvoldo per Elfreda; re Edegaro ingannato; Edegaro ed Elfreda diventano amanti.
Seconda azione: I	Arrivo dei cavalieri di Elfreda; Eluviano ed Elearco vengono imprigionati.
Atto secondo	Edelvoldo ed Elfreda tornano a Londra; beffa della nana nel letto di Edevoldo.
Seconda azione: II	Elearco viene portato al cospetto di Elfreda, che gli chiede di sostenerla.
Atto terzo	Esecuzione di Edelvoldo; nozze di Edegaro ed Elfreda; governo dissennato di Elfreda; nascita di Etelredo.
Seconda azione: III	Cena in maschera; tentativo di seduzione di Eluviano da parte di Elfreda.
Atto quarto	Ultimi anni del regno di Edegaro e sua morte; Edoardo sale sul trono.

[12] Ivi, II, 144.
[13] Ivi, II, 145.
[14] Cfr. M. SAVORETTI, *«L'amare però una pittura è il pessimo dei mali». La funzione del ritratto nella* Dianea *di Giovan Francesco Loredano*, in *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di G. Barberi Squarotti e V. Boggione, Avellino, Sinestesie, 2012, 201-217.
[15] FRUGONI, *La vergine parigina*…, II, 150.

Seconda azione: IV	Alcuni cavalieri armati irrompono nelle stanze dei prigionieri e portano via Dangulfo.
Atto quinto	Assassinio di Edoardo.
Seconda azione: V	Conversione di Elfreda.

Gli intermezzi costituiscono più propriamente una seconda azione con finale lieto, finendo col delineare una tragicommedia basata su quel modello di tragedia a doppia azione – con esito felice per i buoni e nefasto per i malvagi – considerato lecito, pur se deteriore, nella *Poetica*[16] (con l'esempio dell'*Odissea* che però, noterà Castelvetro, in quanto epopea non era tenuta ad avere personaggi di una sola levatura[17]). La questione viene recuperata da Frugoni – oltre che con lo studio, per lui fondamentale, del commento alla *Poetica* di Antonio Riccoboni, fonte primaria anche per numero di citazioni – attraverso la lettura, nei due *Verrati* e poi nel *Compendio della poesia tragicomica*, della disputa Guarini-Denores sul *Pastor Fido*. La visione di Frugoni sulla tragicommedia cristiana, derivata da queste e altre riflessioni, verrà poi espressa nel *Discorso critico* a proposito dell'*Epulone*:[18]

> Questo mio componimento espresso, ed esposto da me più per profitto che per diletto comune […] non è tragedia, ancorché il suggetto principale abbia tragico il fine: commedia non è, sebbene la peripezia dell'altra azione connessa abbia comico, cioè fortunato il termine; dunque sarà tragicommedia, perché di tragico, e di comico si componte, professando l'addoppiato intento delle due azioni adempiuto, poiché il periodo circolare dell'una ha funesta, e quello dell'altra, ha felice la conchiusione […].[19]

Il frontespizio dell'opera indica l'*Epulone* come «opera melodramatica» e non tragicommedia. Nel *Discorso critico* Frugoni sostiene di averlo fatto per il timore «d'aver trasgredito qualche d'uno dei precetti, benché non per disprezzo, o per incuria»,[20] in particolare perché l'epulone Nineuse è personaggio di manifesta empietà e non «mediocris probitatis, aut improbitatis» come scriveva Riccoboni a proposito dei protagonisti tragici.[21] In realtà è assai probabile che la questione riguardi l'indubbio successo della definizione di tragicommedia secondo Guarini nel *Compendio*, laddove il ferrarese aveva legittimato la mancanza di castighi e finali tragici per il *Pastor fido* puntando sull'alternanza di parti tragiche e comiche («et questo basta per farla simile alla doppia legittima del filosofo, la quale non può negarsi che non sia fatta di parti tragiche, e comiche»,[22] per quanto in questo caso il diletto non sia comico *tout court*, ma comico «a paragone del tragico tragichissimo»[23]). Frugoni, conscio di essere formalmente più vicino alla tragedia doppia aristotelica per quanto riguarda i finali ma di aver a sua volta incluso nell'*Epulone* momenti potenzialmente incongrui con il tono tragico (gli amori boscherecci, e se vogliamo guariniani, tra Zelfa ed Elidoro), non può che rivendicare l'utilizzo del genere tragicomico per entrambe le tipologie:

---

16 ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Pesce, Milano, Bompiani, 2000, 89.
17 L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Roma-Bari, Laterza, I, 383.
18 Si vedano le pagine di B. ZANDRINO, *Il mondo alla rovescia*, 20-22.
19 FRUGONI, *Discorso critico*…, 179.
20 *Ibidem*.
21 Ivi, 180, ma cfr. A. RICCOBONI, *Poetica Aristotelis ad Antonio Riccobono latine conversa*, Patavii, apud Paulum Meietum, 1587, 80.
22 B. GUARINI, *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Roma-Bari, Laterza, 1914, 259.
23 Ivi, 260.

> Che mi si opponga che 'l *Pastor fido*, e altare gaie composizioni di tal genere s'inscrivano tragicommedie, né pur abbiano in loro due azioni contrarie in ordine al fine consimile dell'una, e dell'altra, risponderò che la loro denominazione sia estrinseca, e non specificante […]. Ma non per isbandire dalle scene tragicomiche alcuni, seben rari, bellissimi drami che vi compariscono ad illustrarle con un grave così come festivo, e perciò eterogeneo portamento, calzando in un tempo stesso e socco, e coturno, dirò che, sebbene hanno le favole da quelle rappresentate, prospero il successo, mentre pur contengano infausto il mezzo, non devono dalla poesia tragicomica esiliarsi, tanto maggiormente perché introducono i personaggi di alta mano, che sono unicamente suggetti proporzionati del tragico, cioè del nobile: siccome hanno felici gli eventi, che sol convegno ai suggetti del comico, cioè del fortunato, abenché populare, avvenimento. In proposito di ciò è provato dalla pratica, la quale sempre più accresce l'invenzione che la tragedia ha nella peripezia del comico, siccome la commedia del tragico, non solamente per ciò che appartiene al ridicolo, e al funesto, rispetto alle parti rappresentanti, ma molto più per quello che si esprime di lieto, e di malinconico nelle parti rappresentate. Ma non pertanto sarà egualmente tragicommedia un drama che porti le azioni alla felicità, con la rivoluzione della mestizia, che un altro che oppostamente le chiuda con esito sfortunato, e giulivo.[24]

A ben guardare, la tragicommedia (com'è dunque corretto definirla, nell'ottica frugoniana) nascosta nella *Vergine parigina* mette in atto un'inversione rispetto alla tragedia di doppia costituzione: ai buoni come Edoardo spetta un esito tragico, mentre i malvagi vengono salvati (Elfreda che si converte). L'inversione barocca è permessa dall'analessi – che consente di raccontare la fine del giovane re collocandola sullo stesso piano narrativo, ma non temporale, della vicenda di Elfreda – ma soprattutto dalla natura cristiana del dramma e dalla finalità moralizzante. L'*Epulone* si concluderà con la canonica condanna alla Gehenna di Nineuse, mentre Lazzaro sarà accolto nel Limbo; il gusto neotestamentario della *Vergine parigina* consente invece la possibilità di pentimento e riscatto per la regina grazie al sacrificio di Edoardo, sulle cui tinte cristologiche si è già riferito più sopra. Non è solo l'opposto finale (per quanto *sui generis*, visto lo sfasamento cronologico) a sancire la natura tragicomica di questa lunga sezione. Pur prevedendo solo personaggi di estrazione nobiliare, il testo si concede alcuni rari inserti comico-grotteschi, tra cui spicca quello della nana (che indossa «una maschera così imitadrice del volto di Elfreda, che certo la effigiava mirabilmente alle lineature, ma molto più per essere di cartone»[25]), infilata per crudele burla da Elfreda e Edegaro nel letto di Edelvoldo. Il lessico utilizzato continua a essere apertamente teatrale:

> Fra questi tre personaggi [Elfreda, Edegaro, Edelvoldo] passarono in pochi giorni bellissime scene, benché per il soggetto indegne di essere replicate. Ad una però più considerabile non posso a meno di non ritrar la cortina. Voi riderete signore, poiché ne rise sbaffatamente tutta la corte ed io ve la faccio passar sott'occhio, come intramezzo, che non è improprio di una tragedia qual è la nostra.[26]

---

[24] FRUGONI, *Discorso critico*…, 182.

[25] FRUGONI, *Vergine parigina*…, II, 182.

[26] Ivi, II, 178. Non si tratta, si badi, di una vicinanza solo macrostrutturale all'azione drammatica, ma anche e soprattutto di regia e ritmo, con dialoghi spesso serrati, scambi di battute sottolineati da didascalie, fino a soliloqui ispirati dalle passioni e a una prossemica tutta teatrale. Si prenda ad esempio il lamento di Elearco a p. 169: «Infausto giorno! (sclamava) Sorte crudele! Cieli adirati! Misero rege! Regno infelice! Sfortunato Elearco! Empia regina! Dunque è toccato a me l'essere spettatore di tanto scempio? E non mi sarà concesso in grazia il morire, se non m'è dato il poter chiuder in un sepolcro il mio riverito Edoardo? Ah Dio! E sarà vero che questa esanime salma del mio signor riverito non riceva d me quegli estremi uffici che non si diniegano dai barbari. Ahi Elarco! Elearco angosciato, ma senza frutto! Ahi sire, sire pianto, ma senza effetto…»; o, ancora, la rappresentazione della disperazione di Edelvoldo: «Come toro di Xarama in catena, punto prima nel capo, e poi nel cuore muggiva, rimproverando a sé stesso la cagione d'ogni suo male. Si mordeva le mani, degrignava i denti, dibatteva le piante, dimenava la testa arrabbiato, infierito, furioso

Nell'ambiente cortigiano dove tutto è doppiezza e tutti sono «mostri che hanno il bel viso di allettatori adescamenti inveschiato, ma poi nascondono sotto le penne gli artigli uncinosi»,[27] la maschera e la finzione sono le inevitabili invarianti del gioco, sublimate nella metafora (da Frugoni molto abusata) del lupo vestito da agnello. In qualità di consigliere della sfortunata Aurelia Spinola, sposa infelice di Ercole Grimaldi rimasta vedova nell'ostile corte monegasca, il frate minimo ha potuto toccare con mano gli stratagemmi degli invidiosi e dei maldicenti; la polemica contro i cortigiani è uno dei filoni che più frequentemente innervano i suoi testi, dalla stessa *Vergine parigina* ai *Ritratti critici*. Per affrancarsi dagli inganni della corte, spesso non c'è alternativa alla morte. Così accade con il martirio del pentito Edelvoldo condannato alla decapitazione, in una scena di statuaria teatralità:

> Bendossi da sé stesso; piegò le ginocchia, innalzò lo spirto, abbassò la cervice, e con intrepida sofferenza sostenne sostenne il colpo; stupore! Puote a questo spettacolo ristar Elfreda gioiosa, e lanciar con l'avvido sguardo questo detto crudele: *il nodo è sciolto*. Maraviglia! Allo sgorgo vermiglio che uscì dal collo reciso di quel cadavere, grondarono di quasi che tutti li spettatori lagrime compassive, e quello, che come reo fu pria lacerato da tante lingue, come punito fu pianto più assai da più numerose pupille. Così finì Edelvoldo la sua tragedia, e subentrò assai presto Elfreda a rappresentare con socco giulivo la sua entrata pubblica, poiché di già l'avea fatta privatamente nel regio talamo.[28]

L'apice di questa atmosfera iper-rappresentativa di finzioni e camuffamenti è il terzo episodio della seconda azione, curiosamente simile a un *dumbshow* in un *masque* di teatro giacobita. Assistiamo a una processione in maschera di muti servitori che portano il pasto ai prigionieri Eluviano ed Elearco, permettendo così alla regina, nascosta tra loro, di vedere coi propri occhi l'affascinante principe francese. Resosi conto dello stratagemma, Eluviano loda sarcasticamente l'idea che gli offre l'occasione di essere al tempo stesso oggetto e soggetto in uno spettacolo privato – con doppia rifrazione spettatore-attore-spettatore – mentre nella risposta di Elearco si ribadisce la saldatura tra gioco cortigiano e gioco teatrale:

> […] tutti erano mascherati, con abiti lunghi alla donnesca, e con travisanti buffiere sopra de' visi. Furo non poco sorpresi i presi dalla novità stravagante, dubitando che non si covasse sotto il finto burlesco un tragico vero: ma sedarono alquanto li movimenti del cuor palpitoso, quando osservarono in quella fresca non esser introdotta che con intento di squadrar bene il tratto, e la figura di Eluviano. Misurandosi questo sopra la regola di una grave sì, ma affabil modestia, con più esatta attenzione che non richiedea la dimestichezza che lo familiarizzava con Elearco, si assise a mensa con lui, negli occhi del quale, entro ad una cifra di sguardo furtivamente ghighante, capì che fra quella folla di servidori supposti si trovava Elfreda la folle, di quei più serva, perché soggetta a' propri appetiti, per tributare alla curiosità, si rendea indecentemente di quei compagna. «Buona festa abbiam questa sera (disse il principe) e non sembra già qui esservi carcere, dove anco si introduce col buon trattamento dell'utile nelle vivande, il buon trattenimento del dilettevole nelle maschere?». «Sì (ripigliò Elaerco) […]. Non ve ne fate, però, signor maraviglia, perché la corte è solita andar in mascara; la nostra poi d'Inghilterra, anco le sue tragedie più sanguinose le fa portar in palco da mascherati; ond'è perciò così falsa, in coloro, parlo, che la sovvertono, che ancor quando fan da vero compariscono finti, forse perché non ardiscono mostrar faccia».[29]

---

fanatico […] Inchiodatosi […] sopra di una sedia, col capo sostenuto dalla sinistra, rodevasi l'unghie alla destra» (ivi, 183).

[27] Ivi, II, 198-199.

[28] Ivi, II, 205.

[29] Ivi, II, 218-221.

La catastrofe di questo singolare dramma romanzesco, e cioè l'atteso assassinio di Edoardo, viene annunciata con un eloquente «siamo giunti al più tragico della scena»[30] e collocata all'interno di una caccia, situazione già di per sé ad alto tasso di allegorismo performativo e a sua volta travestimento delle dinamiche cortigiane; è d'altronde lo stesso Frugoni ad ammettere che «può nella caccia un prencipe che sia saggio imparare, in un corso, quella morale politica che non si capisce in un secolo».[31] La morte di Edoardo, assassinato a pugnalate da un sicario di Elfreda e raccolto morente da Elearco (così come lo troverà Eluviano, a chiusura del cerchio), è un altro momento pensato per il palcoscenico, perfino accompagnato da incisi simili a didascalie. Anche Maria Stuarda aveva detto «Io sodisfatta moro e contenta, poiché so che vera cagion de la mia morte è l'esser io fedele al mio Signor»,[32] mostrando tutta la distanza tra il vizio degli assolutisti anglicani e la ragion di stato ispirata ai principi della fede cattolica:

> «Hai vinto, Elfreda (sclamò ma con fioca voce palpitoso, e spirante). Hai vinto! Ora regna contenta col tuo Etelredo, perché mi spogliasti in uno della vita, e del regno!». Qui si fermò per breve dimora ad occhi chiusi, ma lagrimosi a pensare: indi rasserenando il sembiante, e alzando lievemente la destra, per impalmarmi, così ripigliò più costante. «Ma che favello, o mio Nume adorato? È felicità il perdere vita, e regno, per vivere, per regnare con voi. Perdono dunque di tutto cuore a chi mi diede, e mi fe' dare la morte, perché mi diede, e dar mi fe' il Paradiso […]».[33]

L'azione che lo stesso Elarco aveva definito «l'istoria tragica di Edoardo»[34] ora dovrebbe virare verso i più ortodossi lidi della narrativa tradizionale, se non mancasse ancora lo scioglimento della seconda azione. Dal momento della mascherata, l'obiettivo delle mire dell'insaziabile Elfreda è Eluviano, e la rettitudine del principe diventa l'unica possibile garanzia per l'uniformità del tono tragico. Elearco sottolinea che i passati amori della regina «son soggetti da socco e non da coturno» (la stessa espressione, si ricorderà, poi usata nel *Discorso critico*), aggiungendo che «ora par che si debba sol applicare a scioglier il gruppo di questa nostra tragedia, in cui voi signore entraste ancora rappresentante per renderla ancora più grave, e fare che abbia più assai del regio».[35] Non sfugge la metateatralità del compito affidato ad Eluviano: non solo salvare il regno, ma innalzare il dramma dal grottesco in cui è precipitato con il regno di Elfreda per ricondurlo dove si conviene e portando a un simmetrico compimento entrambe le azioni.

Il luogo deputato per concludere la seconda peripezia è la stanza privata della regina, *wunderkammer* al culmine della dissimulazione barocca. In questo regno dell'equivoco nulla è come appare, tra quadri licenziosi che ricoprono le pareti nascondendo e poi rivelando i soggetti, sedili tanto decorati da sembrare troni, lampadari che sono soli raggianti, fino al colossale letto a baldacchino nell'alcova, destinato «ai faticosi riposi della libidine».[36] Frugoni ci informa che ci troviamo di fronte a una «scena» dove si muove un «personaggio lascivioso», che «compare a riempirla con fastoso andamento».[37] Ma Elfreda, la Venere di vizi blasfemi che cerca di incrinare la corazza di virtù di Eluviano, fallisce ogni suo assalto. È invece Eluviano, con la sua purezza da

[30] Ivi, II, 247.
[31] Ivi, II, 246.
[32] DELLA VALLE, *La Reina di Scotia*…, 291.
[33] FRUGONI, *La vergine parigina*…, II, 255.
[34] Ivi, II, 156.
[35] Ivi, II, 258.
[36] Ivi, II, 277.
[37] *Ibidem*.

 © Adi editore 2026

chevalier parfait e armato solo del racconto appassionato del suo amore per Aurelia, a stimolare il repentino rimorso della donna: pentimento indotto dall'esempio altrui, come un controcanto dell'innamoramento per fama che aveva dato inizio alla vita licenziosa della regina. Nel giro di appena un paio di pagine, Elfreda si vota al Dio cattolico e abdica a favore del secondo figlio, Etelredo. «Variossi la scena con cangiamento felice»,[38] commenta l'autore. L'esito «sfortunato» e «giulivo» delle due azioni è stato scritto; mentre si chiude la cortina su un'Inghilterra che già ha fatto presagire le sue future blasfemie, Eluviano riparte alla ricerca dell'amata, scendendo dal palcoscenico e tornando a calpestare i sentieri del romanzo.

[38] Ivi, II, 283.