

DIFFERIRE O UCCIDERE LA MORTE TRA I DUELLI DEL *FURIOSO*

Sabrina Stroppa
Università per Stranieri di Perugia

RIASSUNTO: In un genere, come quello cavalleresco, nel quale l'esercizio d'armi è la manifestazione più insigne del valore del cavaliere, una parte consistente della narrazione si risolve in una serie di duelli. Il *Furioso* si struttura fin dall'esordio come radicalmente diverso rispetto all'*Innamorato*: se la sequela di duelli che punteggiano il poema boiardesco culminano, già nel libro primo, nel lungo e mortale duello tra Orlando e Agricane, Ariosto oppone una struttura basata sul differimento e l'elusione. Il saggio mira a evidenziare come nella prima parte del *Furioso* i duelli siano più giochi d'arme che battaglie sanguinose, e come, procedendo con la narrazione, il romanzo si incupisca e vada verso una fine tragica.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso*, duello, Ariosto, morte, differimento, finale tragico

ABSTRACT: In a literary genre such as the chivalric romance, in which the practice of the arms is the noblest manifestation of the *virtus* of a knight, a big part of the narration consists in a series of duels. The *Furioso* appears radically different from the *Innamorato* from its very beginning. In Boiardo's work, as early as the first book, duels culminate with the combat between Orlando and Agricane, ending with the death of the pagan hero; instead, Ariosto's poem is based on the frequent deployment of narrative deferral. The essay aims to demonstrate that, in the first part of the *Furioso*, the duels are treated as martial games rather than fierce battles, and that in its second part the poem darkens progressing to its bitter end.

KEY-WORDS: *Orlando furioso*, duel, Ariosto, death, deferral, bitter end

Un celebre saggio di Mario Roques sulla *Chanson de Roland* esordiva osservando il sottofondo di morti anonime e plurime, istantanee, che percorre l'opera. Una folla di guerrieri muore, le membra troncate da colpi di spada, senza avere il tempo di rivolgere un pensiero alla vita che fugge. Se ne distaccano, come luminosa e tragica eccezione, alcuni eroi cristiani che vengono feriti a morte e crollano a terra, ma, negli ultimi istanti di vita, ricevono in dono la possibilità di raccogliere i pensieri per prepararsi a morire cristianamente:

Chrétien et Sarrasins, les combattants meurent, dans la *Chanson de Roland*, «à cents et à milliers» et leur mort est presque toujours instantanée: percés d'un coup d'épieu, jetés d'un coup de lance à bas de leur cheval, fendus du heaume à la ceinture par un seul coup d'épée, ils n'ont pas le plus bref répit pour se préparer à l'éternel sommeil.

Trois exceptions: les héros chrétiens, Olivier, Turpin, Roland, épuisés, déchirés de blessures, sentent venir leur fin; ils gardent quelques instants de force pour les pensées, les gestes ou les mots de la mort chrétienne.¹

Nel romanzo cavalleresco, la morte non è la *livella*: non tutti i combattenti sono pari di fronte alla fine della vita, che anzi distingue gli eroi, gettando luce solo su alcuni (solo tre, nella *Chanson de Roland*), mentre consente loro di prepararsi ad affrontare il passaggio nell'aldilà. L'osservazione di Mario Roques è ancora preziosa perché sottolinea l'elemento del *tempo*: morte istantanea nel caso delle morti anonime, morte rallentata e differita nel caso delle morti eroiche.

La narrazione cavalleresca si basa per sua natura sulla contrapposizione tra l'uno e i molti, tra il perfetto paladino e la massa dei combattenti, e dunque il principio funziona perfettamente anche nella "macchina" ariostesca. In più, l'approfondimento psicologico dei personaggi e dei loro moventi consente ad Ariosto di innestare varianti di non poco peso sullo schema "semplice" dell'eroe cristiano che *sent venir sa fin*, applicandolo ad esempio anche agli eroi pagani, ai quali viene prestata, o negata, la possibilità di vedere il proprio corpo andare verso il dismembramento e la morte.

¹ ROQUES 1940-1941: 355.

Se, a metà del duello a sei di Lipadusa, la morte di Brandimarte viene rappresentata, dal punto di vista soggettivo, come uno stupore di fronte all'evento impensato (*OF* XLI 101, 5-6: «Brandimarte con faccia sbigottita / giù del destrier si riversciò di botto»), avendo però ben più ampia risonanza nel cuore di chi lo ama, tragica e senza riparo è la resa psicologica del re Gradasso di fronte alla morte che vede incombere su di lui per mano di Orlando (XLII 10), dopo che già aveva dovuto assistere al tradimento del corpo di fronte ai colpi del paladino (XLI 95, 1-2: «Gradasso *disperato*, che si vede / del proprio sangue tutto molle e brutto»), ricevendone ferite che gli danno «dispetto e angoscia» (84, 5).² È vero che il re di Sericana non si converte vedendo prossima la fine, ma quello della *confessio in extremis* è un orizzonte, e un modo di morire, che non sembrano appartenere all'orizzonte ariostesco, dove in punto di morte si può tutt'al più confessare una colpa (Polinesso) o proclamare fedeltà amorosa (Zerbino). Ciò che viene meno, in Gradasso, è invece la fede nella potenza fisica, nel vigore del braccio e dell'arma, ovvero nel principio vitale che l'aveva sorretto fino a quel punto (XLI 85, 1-2: «Non bisogna più aver ne l'arme fede, / come avea dianzi; che la prova è fatta»). Morire per dissanguamento, come accade a Gradasso e a Zerbino – e come era accaduto a Jacopo e Buonconte nel quinto del *Purgatorio* –, consente di sentir arrivare la morte, nell'apertura di uno spazio di pensiero che ogni personaggio interpreta a suo modo. Una morte priva di quel tempo riflessivo, ma che anzi prolunga al momento della fuga dalla vita l'attitudine superba che l'aveva contraddistinta, è invece quella di Rodomonte (XLVI 140, 7-8: «bestemmiando fuggi l'alma sdegnosa, / che *fu sì altiera al mondo* e sì orgogliosa»), ultima e non pacificata immagine del romanzo.

² Tutte le citazioni del *Furioso* (d'ora in poi *OF*) si intendono da ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese]; i corsivi nelle citazioni sono miei. Per Gradasso che sperimenta per la prima volta la vulnerabilità del proprio corpo rimando a STROPPA 2006: 59-62; per la morte di Brandimarte, al saggio di Gabriele Bucchi in questo stesso volume. Alcuni passaggi, qui esposti in forma rapida, saranno esplicitati in un volume sul duello nel *Furioso* che sto preparando.

1. LA MORTE DI RODOMONTE E LA FINE DEL DIFFERIMENTO

Il *Furioso* non prevede una riconciliazione finale dopo la vendetta con cui si conclude il suo ultimo duello, così come non la prevedeva l'*Eneide*. La rappresentazione della morte di Rodomonte, la cui irruzione nel contesto celebrativo finale faceva riemergere in tutta la sua nettezza priva di residui «la violenza del male»,³ si pone come trauma, senza poter essere riassorbita in un processo di elaborazione del lutto. Sebbene si sia interpretata la fine nel senso di una possibile apertura,⁴ anche del *Furioso*, come dell'*Eneide*, si potrà dire che la tensione ideologica si arresta non sul polo luminoso dell'utopia, ma su quello sanguinoso della storia.⁵

In qualunque modo si voglia interpretare il finale – chiuso o aperto, risolto o ambiguo – e con esso l'opera intera, la ferocia senza residui dell'ultimo duello, che porta alla morte di Rodomonte «evitando di trasformare il poema in un'apoteosi della virtù trionfante»,⁶ appare difficilmente compatibile con l'andamento giocoso dei primi confronti.⁷ Nell'*Eneide*, il colpo finale calato da Enea su Turno è del tutto coerente con la successione di sanguigni duelli guerreschi negli ultimi tre libri, e con l'idea che la morte del nemico sia la giusta retribuzione di un suo passato atto di *hybris*. Per poterne accettare la ripetizione – perché di ripetizione si dovrà parlare per quegli ultimi versi, così scopertamente aderenti al modello –, il lettore del *Furioso* deve attraversare un racconto che dalla lode della «bontà» dei cavalieri antichi, capaci di accantonare le rivalità per adeguarsi alle mille difformi sorprese del reale, è giunto a rappresentare la ferocia della vendetta, nel duello di Lipadusa, e dunque l'inaudita necessità di uccidere il nemico. Ma è ormai acclarato che struttura e intenti del *Furioso* sono problematici e complessi. Se ancora nel 1986 Michele Feo poteva sottolineare la differenza tra «la ferita storica che lascia in Enea la *necessità* di uccidere», e gli esiti mai tragici in Ariosto,⁸ le riflessioni successive hanno

³ CASADEI 2018: 576.

⁴ Cfr. ancora CASADEI 2018: 585-587.

⁵ TRAINA 2017: 2-4 e 207-217.

⁶ CASADEI 2011: 5.

⁷ Per una riflessione sul senso del finale del *Furioso* in relazione all'*Eneide* cfr. CONFALONIERI 2013, che fa il punto su interventi importanti sul tema (SITTERSON 1992, QUINT 1994, DELCORNO BRANCA 2007, JAVITCH 2010).

⁸ FEO 1986: 339-340.

sottolineato la coerenza del *bitter end* del *Furioso* con l'andamento del poema,⁹ e le interferenze della morte di Brandimarte con la prefigurazione della morte di Orlando a Roncisvalle: un destino che, dal punto di vista della storia del genere, gli sta alle spalle, ma che allunga la sua ombra inquietante anche sulla narrazione italiana.¹⁰

Se è vero, tuttavia, che la lotta conclusiva «spiazza ogni attesa», parendo ricondurre «l'equilibrio faticosamente raggiunto allo stadio di precarietà»,¹¹ è anche vero che il momento decisivo del duello tra Ruggiero e Rodomonte, da cui dipende la morte del feroce pagano, è coerente con una serie di elementi strutturali che qui trovano una loro risoluzione, sia dal punto di vista sincronico che da quello diacronico.

Restando ai versi estremi delle due opere, si noterà che la morte di Turno e quella di Rodomonte discendono da un atto riflessivo dei loro oppositori. Enea è raffigurato in un atteggiamento di esitazione di fronte alla richiesta di Turno di non dar corso ulteriore al contrasto («ulterius ne tende odiis»): Virgilio lo mostra mentre sospende ogni gesto di fronte al nemico («stetit acer in armis», emistichio che significativamente completa il verso aperto dall'estrema supplica di Turno), volge gli occhi e arresta la mano che stringe l'arma («volvens oculos dextramque repressit»)¹². Enea, insomma, pare inclinare, con quell'esitazione, verso le parole di supplica del latino («et iam iamque magis cunctantem flectere sermo / coeperat»);¹³ la vista del balteo di Pallante precipita poi l'azione, muovendo l'«ira terribilis» dell'eroe, il suo sdegno e il colpo fatale. È precisamente a Enea *cunctans* che guarda Ariosto rappresentando Ruggiero che, nel medesimo atto di sovra-

⁹ Cfr. ancora, ad esempio, CASADEI 2010: 5 («Proprio la problematicità della conquista di un'etica flessibile e ironica impedisce di chiudere il poema con un esito tutto sommato incongruo rispetto alle tante prove di malvagità, oltre che di pazzia»), e naturalmente JAVITCH 2010.

¹⁰ Il rimando mentale e strutturale a Roncisvalle, richiamato nel *Furioso* dalla morte di Brandimarte che può essere considerata come una morte sostitutiva, era stato proposto da Angelo Monteverdi, e sviluppato da David Quint (cfr. MONTEVERDI 1961, e QUINT 1994). Queste ombre, che fanno parte di un sapere condiviso riguardo le vicende dei personaggi, nonostante gli eventi luttuosi non siano compresi nella narrazione presente, riguardano anche Ruggiero: cfr. CONFALONIERI 2013: 35-36 («Lo scontro tra Rodomonte e Ruggiero, più che perfezionare una *Bildung* oramai completa, sembra allora collegarsi a quelle fosche ombre che fin dall'avvio del poema gravavano sull'imminente futuro del cavaliere cristiano») e 37 («L'ombra verso cui corre l'anima di Rodomonte si allunga su Ruggiero ed è pronta, come sappiamo, ad accoglierlo»).

¹¹ CASADEI 2018: 576.

¹² Per questo gesto si veda il secondo passaggio del libro XII dell'*Encide* studiato da ANDERSON 1971.

¹³ Cfr. VERG. *Aen.* XII 938-941.

stare il nemico a terra, prima tenta di convincere il pagano alla resa, con minacce e persuasioni (*OFXLVI* 137, 1-4: «Alla vista de l'elmo gli appresenta / la punta del pugnall ch'avea già tratto; / e che si renda, minacciando, tenta, / e di lasciarlo vivo gli fa patto»), poi, accorgendosi che Rodomonte non desiste dal tentativo di ferirlo, gli assesta il colpo finale.

In entrambi i casi, la morte dell'eroe nemico – strenuo avversario di lunga data, non opponente casuale – è determinata da ciò che egli ha fatto (Turno) o fa (Rodomonte): non del tutto dissimile appaiono la *hybris* di Turno e il tentativo di Rodomonte di colpire l'avversario «sotto le rene» (139, 5). Agli occhi di Enea, il balteo che improvvisamente scorge sul petto di Turno rende visibile ed evidente il fatto che il latino abbia negato al nemico l'onore delle armi; Rodomonte che si dibatte e prolunga il combattimento, pur gettato a terra e sovrastato dall'avversario, sta di fatto negando la superiorità di Ruggiero, negandogli il riconoscimento della vittoria.¹⁴ Pure, l'ammissione della sconfitta da parte di chi si trova nella sua posizione dovrebbe essere di prammatica in un duello come quello che si sta combattendo, iniziato sotto tutti i crismi della norma cavalleresca (si considerino la “mentita” di Ruggiero, ott. 107; la sua vestizione, ott. 110; l'assieparsi del pubblico, ott. 111-112; l'inizio dello scontro a cavallo e con la lancia, ott. 115, 5-8);¹⁵ ma, giunti a questo punto del poema, dopo il *turning point* rappresentato dall'ira ultrice di Orlando seguita alla demistificazione del suo oggetto del desiderio, e nonostante le melodrammatiche prove reciproche di virtù da parte di Ruggiero e Leone,¹⁶ la «gran bontà» degli antichi cavalieri pare ormai lontana. È tempo di morire.

¹⁴ Mi riservo di approfondire il tema, ma non è un caso che l'immagine-guida forse più importante del duello sia quella del combattimento tra l'alano e il mastino (ott. 138); «mastino significa cane grande e mordace», spiegava Cristoforo Landino per *Inf.* XXVII 46, ma l'aspetto più rilevante mi sembra quello che, non essendo animale gregario come il lupo, il cane non riconosce la superiorità dell'avversario, e se non è fermato combatte fino alla morte.

¹⁵ Per questi caratteri del duello narrato si può ancora fruttuosamente rimandare al cap. VI, «*E pon la lancia in resta*»: per una tipologia del duello nei romanzi, di ERSPAMER 1982; per la costruzione di una “scienza del duello” nel Rinascimento rimando ai numerosi saggi di Marco Cavina, a partire dalla sua monografia del 2005; cfr. poi in part. CAVINA 2016. Da rivedere sono le tipologie delineate in GUSMANO 1987, sulla cui schematicità, e forse riduttività, muoveva un appunto Riccardo Brusagli (cfr. BRUSCAGLI 2003: 220 n.).

¹⁶ Sul primo caso mi permetto di rimandare a STROPPA 2006; sul fatto che l'innamoramento di Angelica per Medoro e la perdita della verginità segnino «nella trama uno snodo irreversibile» («Il processo di concretizzazione del personaggio femminile, in questo senso, si potrà idealmente inserire in un più ampio disegno di

2. DIFFERIRE LA MORTE, SOSPENDERE IL GESTO

Riconsiderando a ritroso l'opera a partire da questo duello, risulta evidente che Ariosto insceni una sensibile variazione, o per meglio dire un'evoluzione discensiva, nella funzione strutturante dei valori cavallereschi che l'avevano sorretta fin qui. Eloquente è l'arco oppositivo disegnato dall'atteggiamento dei duellanti estremi, Ruggiero e Rodomonte, rispetto a quello dei primi e virtuosi cavalieri.

I combattimenti dei primi canti fanno parte a tutti gli effetti di quella "festa" rituale e incruenta che è il duello. Il lettore muove i primi passi nell'universo ariostesco imbattendosi nelle reiterate esibizioni di cavalleria di Bradamante, che scontrandosi – volente o nolente – con uomini in armi e sulla carta vincenti, come Sacripante e il mago Atlante,¹⁷ si dichiara soddisfatta della battaglia, e la abbandona, quando vede il primo cadere a terra, e il secondo manifestarsi in tutta la sua veneranda età:

L'incognito campion che restò ritto,
e vide l'altro col cavallo in terra,
stimando aver assai di quel conflitto,
non si curò di rinovar la guerra.
(OFI 64, 1-4)

Disegnando levargli ella la testa,
alza la man vittoriosa in fretta;
ma poi che 'l viso mira, il colpo arresta,
quasi sdegnando sì bassa vendetta.
(OFIV 27, 1-4)

demistificazione che tocca le ragioni profonde, interdiscorsive, della follia di Orlando») cfr. RONCACCIA 2016: 464; riguardo a Leone e Ruggiero, non è un caso che l'episodio sia riscritto nel *Ruggiero o L'eroica gratitudine* (1771) di Metastasio, ma che funga da riferimento anche per la gara virtuosa su cui si regge l'*Olimpiade*.

¹⁷ Per quanto riguarda la prima apparizione di quest'ultimo nel canto secondo, giustamente Riccardo Brusagli osserva che «niente [...] ci fa presagire che dentro la lucente armatura del cavaliere alato si celi la vizza scorza del vecchio incantatore», che scopriremo, per folgorante agnizione, solo nel canto quarto, alla fine del duello con Bradamante (BRUSAGLI 2016: 154-155).

Poco prima aveva rifiutato di uccidere Brunello (IV 14), trasgredendo all'imperiosa indicazione di Melissa: «dagli la morte; né pietà t'inchini / che tu non metta il mio consiglio in opra» (III 74, 3).

Non arrivare all'ultimo sangue nei duelli sembra essere la cifra ricorrente dei combattimenti dell'eroina: sia che Ariosto voglia definire, per contrasto con il giudizio che «spesso erra» dei famosi paladini, la bella e cortese virtù guerresca di una donna – che fa il paio con la felice, sagace intuizione del *kairòs* da parte della bella Angelica, che fugge dal campo cristiano al momento opportuno, mentre Orlando sbaglia tutto quando ve la conduce –, sia che voglia appositamente avviare il romanzo come macchina difettosa, soggetta a inciampi e differimenti continui, è un fatto che gli scontri dei primi canti non diano luogo a fatti cruenti.

“Differire”, in particolare, è il verbo che segna l'esito sospeso del primo duello narrato, quello tra Rinaldo e Ferrù. Iniziato anch'esso secondo i crismi cavallereschi, codificati da Boiardo (I 17, 1: «Cominciar quivi una crudel battaglia»), il confronto si conclude a causa della perdita dell'oggetto che l'aveva originato, portando con sé non solo la tregua, ma anche la cancellazione delle passioni ostili da cui era stato mosso (I 21, 2-4: «così fu *differita* la tenzone; / e tal tregua tra lor subito nacque, / sì l'odio e l'ira va in oblivione [...]»). Il differimento connota anche l'arrivo in scena di Bradamante, replicandosi nel corso del romanzo: il gesto sospeso della donna, che gettato «in terra» il mago Atlante alza con impeto l'arma ma poi si arresta, verrà replicato e amplificato, nel canto XIX, da Zerbino, che afferra per i capelli Medoro appiedato, ed egualmente sospende il gesto di vendetta dopo aver fissato in volto il giovane saraceno:

Stese la mano in quella chioma d'oro,
e strascinollo a sé con violenza:
ma come gli occhi a quel bel volto mise,
gli ne venne pietade, e non l'uccise.
(OF XIX 10, 5-8)

In questo caso il motivo è diametralmente opposto, ovvero l'incanto del «bel volto» del giovane, ma identico è l'atteggiamento di chi scopre la vera identità dell'avversario – un vecchio imbelles, un giovane innocente –, valuta l'eccessiva disparità di condizione tra i

duellanti, e sospende la conclusione cruenta. Sospendere l'atto che potrebbe dare la morte dà l'esatta misura del valore del guerriero, lungi dal diminuirlo.

Si tratta di una reazione, per inciso, strettamente connessa con la vicinanza fisica consentita dal duello all'arma bianca, durante il quale agli avversari è dato fissarsi in volto, spiare le reciproche reazioni, misurare forze e atti di valore; ed è dato, anche, rallentare o sospendere il tempo del colpo fatale. Il «brutto poter» dell'arma da fuoco, invece, può annoverare anche questo come effetto deleterio, che l'abbattimento dell'avversario avviene a una distanza tale da negare ogni possibile riflessione o sosta o ripensamento sull'atto che si sta compiendo.

Anche per questo Orlando non ha esitazioni né mostra pietà quando raggiunge Cimosco che fugge, dopo averlo fatto segno di un «ardente strale». Il fatto che Cimosco non sia riuscito a uccidere il paladino è determinato in ultimo dal tremore delle mani al momento di imbracciare l'archibugio (IX 76, 3-4: «o sia che il cor, tremando come foglia, / faccia insieme tremare e mani e braccia»), tremore perfettamente consentaneo alla sua codardia e viltà (ivi, 63, 6-8: «ma quel, che né virtù né cortesia / conobbe mai, drizzò tutto il suo intento / alla fraude, all'inganno, al tradimento») che gli meritano una morte istantanea, puramente fisica, priva di soste temporali o riflessive, e senza commenti: «[Orlando] Lo giunse in poca strada; ed alla cima / de l'elmo alza la spada, e sì lo fiede, / che gli parte la testa fin al collo, / e in terra il manda a dar l'ultimo crollo» (80, 5-8).¹⁸ Privato di ogni individualità, il re viene ridotto a puro oggetto grammaticale (*lo giunse, lo fiede, il manda*), fino a quando il suo corpo si abbatte a terra senza vita, come senza anima virtuosa si è condotto fino a quel punto. Cimosco si è guadagnato la sua morte ingloriosa con la codardia con cui affronta il paladino: avendo tentato di aver ragione di Orlando con un accerchiamento di trenta a uno e con trattative truffaldine, si è autoescluso dal novero dei personaggi la cui morte potrebbe avere una risonanza emotiva nel cuore del lettore (si è «nientificato» da solo, per usare un'espressione di Alvaro Barbieri).¹⁹ Al

¹⁸ Sulla rima *collo* : *crollo* Emilio Bigi riporta un'osservazione di Ceserani (cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese], 322: «Le rime *collo* : *crollo*... suggellano spesso le scene di strage: cfr. XIV 122, 7-8; [XV 55, 7-8]; XXIII 59, 7-8, ecc.»).

¹⁹ Rinvio all'ampio *Schemi dell'aggressività e lessico della violenza in Chrétien de Troyes*, terza parte di BARBIERI 2017: 81-184 (e cfr. p. 130: «Potente e micidiale, il colpo eroico scompone la totalità, smembra l'unità

contrario, la sua morte silenziata e brutale soddisfa l'attesa di vendetta di chi parteggia per l'eroe del romanzo.

In più, Cimosco ha tentato di *uccidere*, non di *affrontare* Orlando.²⁰ Nel confronto con lui, dunque, non c'è spazio per un eventuale patteggiamento da parte del paladino cristiano. All'opposto, Zerbino che riconosce la bellezza del volto di Medoro, anticipando l'innamoramento di Angelica per quello stesso volto, implicitamente rende omaggio al valore del «povero fante», che ha rischiato la vita per la fedeltà verso il suo signore (e, di nuovo, annunciando l'«insolita pietade» di Angelica all'ascolto del «suo caso»: XIX 20, 5-8).

Soltanto in un'epoca ormai adusa alle armi da fuoco sarà consentito a chi imbraccia un fucile prendersi il tempo di sospendere il colpo fatale, dilatandolo poi, quel tempo, nella riflessione a posteriori su quel “non-gesto”. Penso a una delle poesie originate dall'esperienza della prima guerra mondiale, *Perché non t'uccisi* di Fausto Maria Martini, nelle cui prime quartine – il metro che per tanta parte del Novecento sostituisce, nella forma del poemetto, la complessità dell'ottava – si coglie ancora un'eco lontana della sospensione “per incanto” della morte di Medoro, insieme alla tragica fatalità della guerra che, macchina cieca, travolge gli uomini («la sera stessa [...] fosti [...] fatto inerte e muto») vanificando quella sospensione, riducendo a niente la tregua concessa al nemico scoperto d'improvviso fratello, e tutto riconducendo all'inevitabile morte:

Non per viltà – tu non l'avrai creduto,
tu, che la sera stessa, sotto un folle
riso di stelle, fosti, tra le zolle,
zolla di grumi, fatto inerte e muto –

non per viltà mancai la giusta impresa
di trapassarti il cuore: fu perché,
sullo sfondo inumano, vidi te
così biondo, te, dalla faccia accesa

dei corpi [...]. Mediante la distruzione dell'integrità corporea, lo smembramento disumanizza e nientifica i viventi»).

²⁰ Il duello è in fondo l'atto supremo che consente di *Incontrare il nemico*, come si intitola un bel saggio di Riccardo Bruscaagli (BRUSCAGLI 2003: 199-234).

d'un rossor di fanciullo, avido, anelo,
[...] con due gocce di cielo
per occhi (non più scorderò quegli occhi
che predaron la mia trafitta fronte!) [...].²¹

3. L'UNO E I MOLTI

Ma riprendiamo il filo. Il primo duello del *Furioso*, quello tra Rinaldo e Ferrau, sortisce quasi subito in una tregua e un differimento, a seguito della piccola ma articolata concione del primo, che addita al secondo lo scarso «guadagno» ricavabile da una messa alla prova reciproca funzionale a conquistare un oggetto che nel frattempo si è involato (*OF I 19-20*); il secondo, tra Sacripante e l'ancora incognito cavaliere bianco, cessa alla caduta del pagano (*I 64*); il terzo, tra Rinaldo e Sacripante – che, come si vede, inizia a intrecciare i destini dei personaggi messi in campo –, si risolve in sostanza in un gran digrignare di denti e aspro ringhiare, come «duo can mordenti» (*II 5*), poi in un'esibizione di abilità schermistica (*ott. 9*): solo alla fine un colpo di Rinaldo va veramente a segno, fendendo lo scudo d'osso e la piastra metallica che lo ricopre (*ott. 10*). Sacripante però non ne viene ferito: il colpo lascia solo «al Saracin stordito il braccio».

L'avvio del romanzo comprende insomma una serie di confronti d'abilità e di parola, funzionali a mettere in campo i protagonisti della narrazione, e il loro valore. I cavalieri ne escono regolarmente indenni: anche quando combattono contro le forze evidentemente superiori del mago Atlante, come fanno Ruggiero e Gradasso nel canto secondo, l'esito è la prigionia, non la morte.

Morirà in duello Polinesso, alla fine del canto quinto: ma è personaggio «iniquo e fraudolente», che senza speranza alcuna affronta un duello giudiziario di cui può già presagire l'esito, conoscendo la propria colpa. La morte l'ha già dipinta in volto al momento di scendere in lizza (*V 88, 1-2*: «Sta Polinesso con la faccia mesta, / col cor tremante e con pallida guancia»), e alla sua ritrosia a combattere («al terzo suon mette la lancia in resta») si oppone, in un'ottava di struttura 3+5, la baldanza di Rinaldo, che si

²¹ Cito da CORTELLESA 1998: 191.

lancia verso di lui con chiara e netta *intentio*, e con piena riuscita («né discorde al disir seguì l'effetto»), provocando l'inevitabile ferita mortale, coronata dalla finale confessione del reo (89, 7-8).

Per analogia retribuzione di viltà, come abbiamo già visto, muore Cimosco, su cui Orlando incombe «con sì fiero sembante aspro et orrendo» da rendere inarrestabile la sua avanzata, e inevitabile il crudo gesto finale sul nemico che vorrebbe sottrarsi al confronto. Prima di Cimosco muoiono i suoi uomini – colpevoli d'aver obbedito «alla fraude, all'inganno, al tradimento» del loro re (63, 8) –: a loro Ariosto dedica la similitudine iperbolica delle rane infilzate (IX 69), che vale a disattivare ogni possibile forma di empatia nei confronti dei morituri. Vale la pena ricordare che questa similitudine era stata pensata per Ruggiero di fronte a Marganorre, nella giunta del canto XXXVII per l'edizione C, e originariamente collocata, insieme a un'altra stanza, tra le attuali ottave 100 e 101; le due, poi, come attesta l'autografo, furono cassate, spostate nel canto IX e assegnate a Orlando. Il motivo dello spostamento delle rane infilzate sarà da addebitare, come è stato osservato, al fatto che nel canto trentasettesimo si sta preparando e avviando il cupo finale, nel quale non ci sarà più posto per le similitudini scherzose e per un «tema della strage» che nella tradizione precedente era stato «trattato con ingenuità iperbolica dai canterini, con gusto bizzarramente parodistico dal Pulci, con comicità gagliarda dal Boiardo»,²² e che Ariosto sceglie di introdurre in maniera graduata nel *Furioso*, spegnendolo nel finale.

Procedendo tra i canti, continuiamo ad assistere a duelli incruenti e a un moderato spargimento di sangue.²³ Aperta dimostrazione di sapiente gioco d'armi è il duello tra Orlando e Ferràù, fuori dal castello di Atlante, nel quale armi e corpi fatati fungono da dispositivi di moltiplicazione della meraviglia della prodezza guerriera (XII 47).

²² Il commento di Remo Ceserani (ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti]: 236, nota a V 66, 1) è citato in COPELLO 2012: 88 e n. (il saggio è compreso anche in EAD. 2013: 137-159). Si veda, a testo (dove si ricostruisce la filiera critica riguardante lo spostamento delle due ottave), l'osservazione dell'autrice: «il rischio, nel canto XXXVII, era forse quello di abbassare in modo eccessivo il registro espressivo proprio della terza sequenza narrativa».

²³ Non comprendo nel computo le morti estranee ai duelli, come quella di Gabrina e Odorico, «mala vecchia» e «traditore» legati insieme da un patto che viene imposto all'amico infedele dal pietoso Zerbino, ma che non ha la forza di modificare la sua natura: l'unico esito, ironico, è di allacciarlo alla donna con una morte uguale alla sua (XXIV 45).

Nel canto XIX, la prova impari di Marfisa nella città delle donne omicide porta alla rapida morte dei primi nove contendenti: ma sono morti trattate come pure sconfitte in battaglia, abbattimenti di corpi senza nome, funzionali alla sola esaltazione della forza di Marfisa. Numerosi sono gli elementi attraverso i quali Ariosto costruisce questa serie di morti, facendole apparire completamente neutralizzate nella loro carica potenzialmente patetica. Il primo è la cancellazione dell'identità dei guerrieri che affrontano Marfisa: l'unico isolato e ben focalizzato in campo è il «primo cavallier ch'apparve inante», che dà segni di «valer» da solo «tutto il resto» della brigata (XIX 78, 7-8), e al cui destriero, come già a quello di Marfisa, viene dedicata un'ottava intera (rispettivamente 77 e 79), ma che poi si limiterà ad assistere da spettatore al combattimento. Il secondo elemento è la cancellazione del movente personale che spinge al duello: se Guidon Selvaggio si ritira dalla mischia perché antepone la sua «cortesìa» alle «leggi [...] di quel regno», alle quali pure è sottoposto (80, 5-6), e dunque rifiuta di combattere poggiando su un vantaggio numerico, traendosi da parte in attesa (80, 3 e 7; ripetuto a 88, 3-4), gli altri nove accettano senza discutere la «costumanza» delle femmine omicide. Agiscono dunque come un corpo unico e indistinto («nove guerrier l'aste chinano a un tratto»: 80, 2), menzionato solo con il numero complessivo, e via via rapidamente scemante, di coloro che tentano invano di resistere, soccombendo, all'impeto di Marfisa:²⁴ «ch'una sola asta farà contra a nove», «che quattro uomini avriano a pena retta», «aperse al primo che trovò, sì il petto», «a chi venia secondo, / et a chi terzo», «Sopra di lei più lance rotte furo», «gli altri», «All'uno [...] all'altro [...]; e un altro», «Ad uno che fuggia» (ott. 80-87), fino alla conclusione: «In somma *tutti un dopo l'altro* uccise, / o ferì sì ch'ogni vigor n'emunse» (87, 5-6). Ogni ferita (o botta o abbattimento) è poi designata con i dettagli nudi dell'atto, privi di qualsiasi sottolineatura patetica o comunque di coinvolgimento emotivo del narratore: il primo oppositore di Marfisa viene trapassato con tale foga dalla sua lancia, che il ferro gli esce per un braccio dalla schiena, dopo aver trapassato scudo e corazza (ott. 82):²⁵ l'osservazione sul fatto ch'egli venga trapassato esatta-

²⁴ Alberto Roncaccia accenna alla grande «velocità narrativa di queste ottave», accentuata certo dalla «totale mancanza di interventi in discorso diretto» (che contraddistinguono invece il confronto con Guidon Selvaggio), ma impressa in primo luogo dalla rapida enumerazione (cfr. RONCACCIA 2016: 473).

²⁵ Noto qui per inciso che, a differenza della descrizione topica degli effetti del colpo di lancia, che enumerava le parti perforate a partire da quella più esterna (si veda già nel colpo di Turno a Pallante, *Aen.* X 482-485,

mente come se «fosse stato nudo» non mette in realtà precisamente a nudo il corpo ferito, ma predica l'inutilità effettiva della sua corazza a fronte dell'impeto della donna. I colpi successivi di Marfisa, designati attraverso la loro potenza («sì terribil botta»), e paragonati a un colpo di bombarda che «apre» le squadre sul campo di battaglia (ott. 83), hanno effetti diversi, ma tutti anonimizzati («rotto ne la schena uscir del mondo / fe' l'uno e l'altro», «sbarragliolli e sciolse»), e infine divertiti: «Lo partì, dico, per dritta misura, / [...] / e lo fe' rimaner mezza figura, qual dinanzi all'imagini divine / posto d'argento, e più di cera pura / son da genti lontane e da vicine» (86, 1-6); «e 'l capo e 'l collo in modo gli divide, / che medico mai più non lo raggiunse» (87, 3-4).

Ma, certo, forza è che i guerrieri inizino a morire. Tra il canto XVIII e il XIX troviamo, strettamente connesse, una serie di ferite e di morti in combattimento di cui Ariosto mostra il lato idillico, eroico. Se l'eroismo solitario di Dardinello, il re «fanciullo» che arditamente sfida Rinaldo, è premiato dalla sua morte poetica (XVIII 153, 1 «Come purpureo fior languendo muore [...]»), la ferita di Medoro, frutto di scortesie subito sanzionata da Zerbino (XIX 13), è una prova ulteriore della sua nobiltà d'animo, ed è funzionale a innestare la lunga comparazione antitetica con quella, amorosa, inferta ad Angelica. Ai suoi piedi cade Cloridano, trafitto da una fedeltà all'amico tardiva ma tenace, che lo porta a scegliere dove morire, cioè accanto al suo Medoro, mentre «al fin venir si mira» (ott. 15). Seguendo la vicenda di Zerbino, lo ritroviamo a sua volta ferito: ma quella «non profunda piaga», descritta com'è noto come ornamento più che come strazio del corpo (XXIV 66), è una delle prime a mettere il lettore di fronte all'esito irreversibile di un duello. Di nuovo ci troviamo di fronte a un combattimento sospeso, perché Mandricardo abbandona la contesa per intercessione di Doralice, pregata da Isabella; ma questa volta, iniziando a inclinare verso toni più cupi, il disperato Zerbino, che è stato incapace di scalfire l'armatura di Mandricardo, è destinato a non rialzarsi più. La ferita dunque è mortale per lui, e frutto di disperazione in chi assiste al suo mancare senza potervi porre rimedio. È occasione, tuttavia, di un pensiero che proietta l'amore reciproco in un tempo e un luogo *altri*, rinsaldandolo nella speranza – o promessa – di un ricongiungimento.

(l'enumerazione successiva di scudo, corazza e petto), Ariosto inverte in questo caso l'ordine, partendo dal petto per retrocedere a corazza e soprapetto, e arrivare allo scudo.

Muore, ancora, al termine del duello con Ruggiero proprio il forte e orgoglioso Mandricardo, che aveva lasciato Zerbino insanguinato e che quando viene ferito a sua volta si lascia andare non allo spavento, come accadrà, dieci canti più in là, a Gradasso, ma all'ira, segno di rifiuto e resistenza (XXX 60, 2-4: «lasciò ferito il Tartaro nel fianco, / che 'l ciel bestemmia, e di tant'ira freme / che 'l tempestoso mar è orribil manco»). La sua sconfitta, al termine di un lungo e feroce duello, è accompagnata da una serie di formule che insinuano una certa partecipazione del narratore alla vicenda (64, 4-7: «sì che conven che Mandricardo cada / [...] / e da la *cara vita* cada insieme»;²⁶ 65, 1: «Non morì *quel meschin* senza vendetta»), nonché dalla reciprocità dei colpi finali, che lasciano il pubblico in dubbio su chi abbia effettivamente vinto (67, 1-2: «Il primo fu Ruggier, ch'andò per terra; / e dipoi stette l'altro a cader tanto [...]»), attenuando il trauma della morte di Mandricardo per l'effetto di lenizione provocato dalla confusione momentanea di vivo e morto. Quando la confusione si scioglie (68, 1-2: «Ma poi ch'appare a manifesti segni / vivo chi vive, e senza vita il morto»), Doralice ha già avuto il tempo di esultare per quella che pensa di dover interpretare come vittoria (ott. 67), abbassando ulteriormente il tasso di tragedia irreversibile eventualmente associabile alla morte dell'eroe pagano.

In tutta questa serie, l'unica zona cupa e rosseggiante è quella della strage durante l'assedio di Parigi, provocata dal feroce Rodomonte tra i suoi stessi uomini. Macchia indelebile alla fama del capitano, che induce Ariosto alla celebre distinzione del prologo del canto XV tra la vittoria incruenta e quella che mette a repentaglio la vita dei propri soldati, l'azione sanguinosa del re di Sarza si traduce prima in una lista infinita di uccisi (XIV 121-125), poi provoca la creazione di una vera «valle inferna» con il sacrificio dei suoi (XV 5). Ai primi, Ariosto offre la dignità di un nome – anche con tratti ironici e divertiti, in fondo umanissimi (ott. 124) – perché i loro corpi smembrati non sono funzionali a esaltare la potenza del gesto di Rodomonte, ma a sottolinearne la brutalità.

Mettendo in campo i suoi personaggi, e facendoli agire nel teatro del suo romanzo, Ariosto li porta dunque a scontrarsi in modi che prevedono come conclusione un differimento, o una ferita (o morte) poetica, lenita da passaggi consolatori e abbellita da metafore e lirismi. Solo in corrispondenza del canto XXXIX la narrazione inizia a

²⁶ Per la rielaborazione di questa ottava da A a C si vedano le considerazioni del commentatore in ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese], ad loc.

incupirsi, i fili narrativi a precipitare verso il sanguinoso scioglimento, e la morte a proporsi nella sua realtà più cruda.²⁷ Elemento connesso con l'avanzamento della narrazione, il differimento deve dunque cessare con la conclusione della narrazione stessa; la decisione di Ruggiero di non poter più differire il colpo fatale che metterà fine al combattimento è un segno di quella “fine degli incanti” che si traduce nella decisione di passare dalla prova d'armi giocosa o avventurosa, funzionale alla misurazione dei valori in campo – momento specifico del confronto con l'*altro*, sempre produttivo di rafforzamento identitario – alla questione di vita o di morte, in un duello che da semplice abbattimento diventa scontro all'ultimo sangue, anche per via della resistenza del nemico a riconoscere le regole della cavalleria.

In un modo non troppo dissimile da quello di Turno, Rodomonte si è meritato la morte con i suoi atti. La sua uccisione chiude un cerchio, che passa per le reiterate pronunce di Ariosto sulla crudeltà della guerra e delle passioni che vi entrano in gioco, la prima delle quali, nel proemio al canto XV, era originata proprio dal re di Sarza, dalla sua impetuosa e sanguinosa impresa nell'assedio di Parigi, che lo rivela «troppo in suo danno audace» (XV 3, 1). Nulla sappiamo circa l'impatto che nel «buon Ruggiero» provoca l'atto di dare la morte in duello, lui che il *Furioso* mostra volentieri come eternamente procrastinante, ma di certo quella di Rodomonte è una morte configurata come inevitabile e necessaria.

Resta da compiere qualche considerazione sulla sua qualificazione come “eroe”. Lo si può considerare tale solo nella prospettiva della *virtus* guerriera, non certo nell'aura di *aristia* che accompagna e circonda il perfetto paladino. La sua morte non fa che confermarne il carattere, configurandosi come retribuzione necessaria al suo agire – quasi un contrappasso per analogia. La sua figura viene da lontano: nel canto sesto del secondo libro dell'*Innamorato*, venendo a uno scalpitante Rodomonte fermo ad Algeri in attesa di attraversare il mare, Boiardo “alza al canto la voce” per poter parlare di lui, «un giovane tanto aspro e sì feroce / che quasi prese il mondo a disertare».²⁸ Disertare il mondo sembra essere la sua cifra, di lui che più di ogni altro personaggio, nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, si trova a combattere contro intere schiere di avversari. Nello stesso canto sesto, dopo aver

²⁷ Cfr. BOZZOLA 2012.

²⁸ Cfr. BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], II vi 1.

sfidato il vento e aver costretto il nocchiero a salpare, attraversando una tempesta infernale senza sbigottirsi, il re di Sarza si oppone con granitica solidità alla massa dei cristiani che lo assalgono sulle coste di Monaco: in mezzo al lancio di «dardi e saxi e foco ardente»²⁹ che lo colpisce da ogni lato, «Esso rasembra in mezo 'l mar un scoglio»,³⁰ e a grandi falcate copre lo spazio che lo separa dalla terraferma.

Rodomonte passa come potenza inarrestabile e feroce tra le schiere dei cristiani, sia nell'ariostesco assedio di Parigi che nell'*Innamorato*, obbligando Boiardo a chiedersi, in apertura al canto settimo, se la Provvidenza abbia voluto «donar tanta prodecia ad un pagano» – tanto incomprensibile appare la sua potenza in una prospettiva teleologica –, o se «[i]l demonio ussito delo 'nferno / combattesse per lui quel giorno al piano».³¹ Il quadro del combattimento si stringe, nell'ottava successiva, intorno all'immagine delle «schiere» che calano verso la costa, e «dal'altra parte Rodamonte armato» che miete i cristiani come se la sua spada fosse la falce della morte stessa («La nostra gente comme erba di prato / taglia a traverso e manda morta al bàso»), accumulando uno sull'altro cadaveri di «pedoni e cavalieri», di uomini «debili e forti» indistintamente.³²

La trattazione boiardesca non è lontana da quella che sarà assunta da Ariosto. Al contrario di quanto accade nei duelli singolari, nessuna sosta increspa qui il combattimento, nessun pensiero relativo al colpo definitivo tocca i guerrieri che combattono: a Rodomonte che agisce come una macchina da guerra rispondono gli atti degli avversari, altrettanto irriflessi. Non essendo un confronto a due, finiscono per cadere gli elementi che lo contraddistinguono appunto come *confronto*, permanendo solo quelli della battaglia. In luogo della sosta, agisce come *pivot* centrale, nel punto in cui l'iniziale vantaggio di Bradamante si tramuta in sconfitta, l'irrisione di Rodomonte: «Rideva el saracin questo mirando», nel momento in cui tutti finalmente gli si gettano addosso, «come colui che fu senza paura».³³ Il suo riso segna il punto in cui la forza prodigiosa del pagano, sospinta da un coraggio che è puro prodotto di superbia, rovescia senza sforzo alcuno le sorti del duello.

²⁹ Ivi, II vi 39, 4.

³⁰ Ivi, II vi 40, 1.

³¹ Ivi, II vii 2, 1-4.

³² Ivi, II vii 3.

³³ Ivi, II vii 8, 3-4.

La morte cui Rodomonte va incontro alla fine del *Furioso* si può dire dunque che abbia qui le sue radici, nella rappresentazione di un personaggio che non ha visto, davanti a sé, altro che sangue.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e Cinque Canti*, a cura di Remo Ceserani - Sergio Zatti, 2 voll., Torino, UTET, 1997.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012.
- BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- VERG. *Aen.* = Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, in Id., *Opera*, a cura di Mario Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008 (edizione digitale a cura di Silvia Arrigoni - Isabella Canetta - Massimo Gioseffi, disponibile all'indirizzo <<http://www.mqdq.it/texts/VERG|aene|001>>).

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANDERSON 1971 = William S. Anderson, *Two Passages from Book Twelve of the "Aeneid"*, in «California Studies in Classical Antiquity» – II. *The Meaning of Aeneas' "Rolling eyes" in 12.939*, IV (1971), 49-65.
- BARBIERI 2017 = Alvaro Barbieri, *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, Esedra, 2017.
- BOZZOLA 2012 = Sergio Bozzola, *Letture del canto XXXIX dell'"Orlando furioso"*, in «Per leggere», 22 (2012), 23-57.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscastelli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- BRUSCAGLI 2106 = Riccardo Bruscastelli, *Canto II*, in BUCCHI - TOMASI 2016, 145-158.

- BUCCHI - TOMASI 2016 = *Lettura dell'“Orlando furioso”*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2016.
- CASADEI 2011 = Alberto Casadei, *Il finale e la poetica del “Furioso”*, in «Chroniques italiennes web», 19, 1 (2011), 1-21.
- CASADEI 2018 = Alberto Casadei, *Canto XLVI*, in IZZO - TOMASI 2018, 567-587.
- CAVINA 2005 = Marco Cavina, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma - Bari, Laterza, 2005.
- CAVINA 2016 = Marco Cavina, *Science of Duel and Science of Honour in the Modern Age: The Construction of a New Science between Customs, Jurisprudence, Literature and Philosophy*, in *Late Medieval and Early Modern Fight Books. Transmission and Tradition of Martial Arts in Europe (14th-17th Centuries)*, ed. by Daniel Jaquet - Karin Verelst - Timothy Dawson, Leiden - Boston, Brill, 2016, 571-593.
- CONFALONIERI 2013 = Corrado Confalonieri, *Quale Virgilio? Note sul finale del “Furioso”*, in «Parole rubate», 7 (2013), 27-38.
- COPELLO 2012 = Veronica Copello, *L'elaborazione delle similitudini nell'“Orlando furioso”: i canti XXXVII e XLVI*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», XV (2012), 77-96.
- COPELLO 2013 = Veronica Copello, *Valori e funzioni delle similitudini nell'“Orlando furioso”*, Bologna, I libri di Emil, 2013.
- CORTELESSA 1998 = *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, a cura di Andrea Cortellessa, prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori, 1998 [nuova ed. accresciuta, Milano, Bompiani, 2018].
- DELCORNO BRANCA 2007 = Daniela Delcorno Branca, *La conclusione dell'“Orlando furioso”: qualche osservazione*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 127-137.
- ERSPAMER 1982 = Francesco Erspamer, *La biblioteca di don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982.
- FEO 1986 = Michele Feo, *Tradizione latina*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. V. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, 311-378.
- GUSMANO 1987 = Arianna Gusmano, *Tipologie del duello nell'“Orlando furioso”*, in «Schifanoia», III (1987), 85-102.

- IZZO - TOMASI 2018 = *Lettura dell'“Orlando furioso”*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo - Franco Tomasi, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2018.
- JAVITCH 2010 = Daniel Javitch, *Reconsidering the Last Part of “Orlando Furioso”: Romance to the Bitter End*, in «Modern Language Quarterly», LXXI, 4 (2010), 385-405.
- MONTEVERDI 1961 = Angelo Monteverdi, *Lipadusa e Roncisvalle*, in «Lettere italiane», XIII, 4 (1961), 401-409.
- QUINT 1994 = David Quint, *The Death of Brandimarte and the Ending of the “Orlando Furioso”*, in «Annali d'Italianistica», XII (1994), 75-85.
- RONCACCIA 2016 = Alberto Roncaccia, *Canto XIX*, in BUCCHI - TOMASI 2016, 457-476.
- ROQUES 1940-1941 = Mario Roques, *L'attitude du héros mourant dans la Chanson de Roland*, in «Romania», LXVI (1940-1941), 355-366 [poi in Id., *Etudes de littérature française*, Lille - Genève, Giard - Droz, 1949].
- SITTERSON 1992 = Joseph C. Sitterson, *Allusive and Elusive Meanings: Reading Ariosto's Vergilian Ending*, in «Renaissance Quarterly», XLV (1992), 1-19.
- STROPPIA 2006 = Sabrina Stroppa, *L'ira di Orlando. “Orlando Furioso” XLI 95-XLII 10*, in «Per Leggere», VI, 11 (2006), 49-72.
- TRAINA 2017 = *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'“Eneide” e antologia delle opere*, a cura di Alfonso Traina, Edizione riveduta, aggiornata e ampliata, Bologna, Pàtron, 2017 [I ed. 1997 e II ed. 2004].