

RODOMONTE E CORSAMONTE DEVONO MORIRE EROICITÀ, MORTE E FINE DEL RACCONTO A METÀ CINQUECENTO

Michele Comelli

Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Il contributo intende indagare il rapporto tra la nozione di eroe, la morte e la fine del racconto nella difficile transizione dal romanzo al poema eroico a metà Cinquecento, prima dell'esperienza tassiana. In particolare, vengono indagati e posti a confronto, al fine di metterne in rilievo gli elementi di continuità e discontinuità, i duelli risolutivi dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto e dell'*Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino, che rappresentano due poli opposti ma interdipendenti della suddetta transizione. Nei duelli tra Ruggiero e Rodomonte, e nella disfida di Lipadusa, nel poema ariostesco, e nella parabola di Corsamonte e nello scontro finale narrati da Trissino, si concretizza, attraverso la dialettica *epos*/romanzo, un nuovo modello eroico, in grado di rispondere alle esigenze della modernità.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, *Orlando Furioso*, Trissino, *Italia liberata dai Goti*, Rodomonte, Ruggiero, epica, romanzo, morte, duello, fine del racconto, battaglia di Lipadusa, Corsamonte

ABSTRACT: The essay investigates the relationship between the notion of Hero, Death and the End of the Story in the difficult transition from chivalric romance to heroic poem in the mid-sixteenth century. In particular, the decisive duels of Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* and of Gian Giorgio Trissino's *Italia liberata dai Goti* are investigated and compared, in order to highlight the continuity and discontinuity elements. The two poems represent two opposite but interdependent poles of this transition from chivalric romance to heroic poem. In the duels between Ruggiero and Rodomonte, and in the battle on Lipadusa (in Ariosto's poem), and in the Corsamonte's venture and in the final clash (in Trissino's poem), a new and modern heroic model takes shape through the dialectic between *epos* and chivalric romance.

KEY-WORDS: Ariosto, *Orlando Furioso*, Trissino, *Italia liberata dai Goti*, Rodomonte, Ruggiero, Epic, Romance, Death, Duel, End of the Story, Battle of Lipadusa, Corsamonte

[...] l'illustre dell'eroico è fondato sopra l'eccelsa virtù militare e sopra il magnanimo proponimento di morire, sopra la pietà, sopra la religione, e sopra l'azioni nelle quali risplendono queste virtù, che sono proprie dell'epopeia e non convengono tanto nella tragedia.¹

Così Tasso, in un celebre passo dei *Discorsi del poema eroico*, distingue lo stile illustre dell'epica da quello della tragedia, mettendo chiaramente in evidenza due elementi utili al nostro discorso: in primo luogo che, sulla scorta della *Poetica* di Aristotele, poema epico e poema eroico sono termini intercambiabili, poiché gli eroi sono necessariamente i protagonisti del genere;² in secondo luogo che la nozione di eroe implica di necessità l'idea della morte. Si tratta di considerazioni per certi versi ovvie, ma che forse non lo erano fino a qualche decennio prima. Più difficile è poi definire chiaramente quali siano per Tasso i confini di quella che chiama "virtù eroica", ossia la virtù che contraddistingue gli eroi (e dunque l'epica), che è a un tempo virtù militare, virtù religiosa e virtù civile. Tasso ritorna spesso sul concetto e prova a delinearne i tratti nel *Discorso della virtù eroica e della carità* (dove appunto la virtù eroica portata al suo estremo diventa carità),³ senza mai – mi pare – fornire una nozione perspicua, proprio come gli accade, per certi versi, nella trattazione poetica, a dimostrazione non tanto di una difficoltà classificatoria personale, quanto dell'impossibilità di fissare un "concetto" (come lo avrebbe definito lo stesso Tasso) in costante trasformazione, sia nello specifico campo letterario, sia nel più ampio panorama

¹ TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma]: 102. Leggermente (ma significativamente) diverso suonava il passo nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*: «[...] l'illustre dell'eroico è fondato sopra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sopra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione: le quali azioni, proprie dell'epopeia, per niuna guisa convengono alla tragedia» (ivi: 12).

² Alcune interessanti considerazioni sulla nozione di eroe in Tasso si leggono in CAPUTO 2017b e ID. 2021. FACCHI 2015 ha provato (anche se – mi pare – non in modo totalmente esaustivo, né sempre convincente) a ragionare sulla "comparsa" del termine eroe nel XVI secolo e sulle sue trasformazioni nel linguaggio tassiano.

³ Nella già citata pagina dei *Discorsi del poema eroico*, continua infatti spiegando che, diversamente dalla tragedia, nella quale le persone non sono «né buone, né cattive [...]». L'epico a l'incontro vuole il sommo de le virtù: però le persone sono eroiche come è la virtù. Si ritrova in Enea l'eccellenza de la pietà, de la fortezza militare in Achille, de la prudenza in Ulisse. E se alcuna volta il tragico e l'epico prendono per soggetto la persona medesima, è da loro considerata diversamente e con vari rispetti. Considera l'epico in Ercole, in Teseo, in Agamennone, in Aiace, in Pirro il valore e l'eccellenza de l'armi; gli riguarda il tragico come caduti per qualche errore ne l'infelicità» (TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma]: 102-103).

culturale del Cinquecento.⁴ Per Tasso sarebbe divenuto sempre più chiaro che tale nozione doveva essere necessariamente subordinata all'ordine sociale, ma questa acquisizione doveva passare per un percorso tortuoso che affondava le sue radici nei modelli precedenti.

Se dunque il Cinquecento si può dire segnato sul piano della poesia narrativa dal passaggio dal romanzo cavalleresco al poema eroico, possiamo dire che tale passaggio si fonda in buona parte anche su una crisi (o, in termini più neutri, su una trasformazione) delle nozioni di eroe e di eroicità; e con essa una crisi anche del rapporto con la morte. Non solo la morte è elemento intrinseco alla nozione di eroe (l'eroe è colui che non teme la morte, che la disprezza in nome dei suoi valori e che spesso muore prematuramente) e pende su quasi tutti gli eroi epici, ma essa instaura nella narrazione epica un profondo legame con il "senso della fine", della guerra ma anche del racconto.⁵ Da questa nozione di eroe non rifugge neppure la tradizione cavalleresca, che pure a metà Cinquecento istituisce con il registro epico appunto un rapporto non sempre pacifico.⁶ Anche nella tradizione romanzesca la morte dell'eroe porta verso la fine della narrazione e verso una dimensione epica; non sappiamo se Boiardo sarebbe davvero arrivato fino alla morte di Ruggiero, ma di fatto nell'*Innamoramento*, un poema inconcluso e per definizione "aperto", muoiono pochissimi personaggi.⁷

Senza la pretesa di esaurire qui il discorso sulle trasformazioni del senso della morte e della vita nel poema cinquecentesco, vorrei limitarmi a qualche riflessione sul

⁴ Sulla trasformazione della nozione di eroe, contestuale al passaggio dal romanzo cavalleresco al poema eroico, si vedano almeno BALDASSARRI 1982, MAZZACURATI 1996, ZATTI 1996, e JOSSA 2002a, ma è opportuno segnalare anche alcuni più recenti tentativi di indagare le evoluzioni della nozione di eroe su un più ampio spettro cronologico, come nei volumi collettanei CAPUTO 2017a e SABBATINO 2021.

⁵ Sulla questione, che ha in realtà un'amplia bibliografia, può bastare per il nostro discorso rimandare a KERMODE 2020, ZATTI 1990 e PRALORAN 2007.

⁶ Sulla conflittualità tra *epos* e romanzo nel passaggio da Ariosto a Tasso mi limito a rimandare a ZATTI 1990, ID. 1996, SBERLATI 2001, e ai già citati BALDASSARRI 1982 e JOSSA 2002a.

⁷ L'unico scontro mortale e di solennità epica è quello tra Orlando e Agricane, uno scontro tra due nobili eroi che è quasi un'eccezione e che conduce alla morte del saraceno solo perché il conflitto (che per altro era inizialmente stato fermato dalla cortesia dei due contendenti) viene riaperto dalla rivalità amorosa per Angelica e poi si conclude con il battesimo del pagano (BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], I xviii-xix); morale guerriera e cavalleresca, del resto, vengono in Boiardo subordinate all'amore, che è la nuova potenza che domina l'universo romanzesco.

fatto che, nel delicato passaggio tra poema romanzesco e poema eroico a metà Cinquecento, proprio il rapporto tra eroicità e morte, tra morte dell'eroe e strategie narrative gioca un ruolo centrale nella partita tra i due generi. Questa partita trova un suo coerente sviluppo in due poemi apparentemente in conflitto ma, in realtà, strettamente interdipendenti, l'*Orlando furioso* di Ariosto e l'*Italia liberata dai Goti* di Trissino: proprio nella transizione da *Furioso* a *Italia liberata*, la nozione di eroe epico o, più in generale, il rapporto tra eroicità e senso dell'onore, che Ariosto si limitava, a modo suo, a denunciare come debolezza del genere o del registro, diventa nel poema di Trissino il perno per uno scarto verso la modernità.

L'episodio dal quale vorrei prendere le mosse è la chiusura "virgiliana" del *Furioso*, una chiusura ancora oggi di difficile interpretazione e che, per quanto latamente "virgiliana", era o sarebbe diventata per i lettori coevi un'indiscutibile transizione di genere.⁸ Il lungo canto XLVI del *Furioso* non si chiude infatti semplicemente con il matrimonio tanto atteso tra Ruggiero e Bradamante, perché i festeggiamenti vengono bruscamente interrotti dall'arrivo di Rodomonte (le cui tracce si erano perse parecchi canti prima, al canto XXXV, quando si era ritirato mestamente «in una grotta scura» dopo la sconfitta subita da Bradamante); il re di Algeri accusa Ruggiero di aver tradito Agramante e lo sfida a duello. Il duello, condotto sulla scorta della topica cavalleresca, porta alla morte del saraceno e la narrazione ariostesca termina improvvisamente con un'ottava che richiama appunto esplicitamente la chiusura dell'*Enaide*:

E due e tre volte ne l'orribil fronte,
alzando, più ch'alzar si possa, il braccio,
il ferro del pugnale a Rodomonte
tutto nascose, e si levò d'impaccio.
Alle squallide ripe d'Acheronte,

⁸ Sull'ambiguità della chiusura del poema, sulla sua matrice epica o romanzesca, il dibattito critico è ancora vivace. Si rimanda almeno a CARNE-ROSS 1976: 201-213, ASCOLI 1987, ZATTI 1990, SITTERSON 1992, JAVITCH 1999 e, soprattutto, ID. 2010, SBERLATI 2007, GIUDICETTI 2008: 86-89, SANGIRARDI 2009, CONFALONIERI 2013, PAVLOVA 2013, FERRETTI 2016 e CASADEI 2018 (in particolare gli ultimi due contributi hanno il merito di riassumere il dibattito critico senza proporre una lettura univoca e definitiva del rapporto tra *epos* e romanzo, ma riconoscendo appunto nella contaminazione tra generi una specifica del poema ariostesco, giocata tra ironia, allusività e intertestualità).

sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio,
bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,
che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa.
(*OF* XLVI 140)⁹

Da leggersi chiaramente a fronte dei versi virgiliani:

hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit
fervidus; ast illi solvuntur frigore membra
vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.
(*Aen.* XII 950-952)

È opportuno però innanzitutto ricordare che Ruggiero e soprattutto Rodomonte non sono certo Enea e Turno. A ben vedere, anzi, a parte il richiamo evidente al modello virgiliano di quest'ultima ottava, il duello in sé ha davvero poco di epico e rientra più propriamente nel cosiddetto "duello in punto d'onore", la cui pratica all'epoca di Ariosto era non solo ordinaria, ma, pur tra dubbi e discussioni, strettamente connessa alla cavalleria e all'eroicità cavalleresca.¹⁰ Rodomonte sopraggiunge a interrompere i festeggiamenti delle nozze di Ruggiero e Bradamante, dopo aver saldato a sua volta il debito d'onore per la morte di Isabella, perché «Così a quel tempo solean per se stessi / punirsi i cavallier di tali eccessi» (cfr. ott. 102-103: ottave per altro aggiunte nella terza edizione del poema). Pur avendo avuto notizia delle sorti della guerra, Rodomonte «per non disdirsi» aveva dunque atteso a prendere le armi come «se non pertenesse il fatto ad esso» (103, 4), posponendo il suo dovere di alleato di Agramante al suo onore; trascorso il tempo promesso di un anno, un mese e un giorno, si presenta alla corte di Carlo Magno e,

⁹ Tutte le citazioni del testo ariostesco (*OF*), qualora non diversamente precisato, sono tratte da ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese].

¹⁰ Ricordiamo, anzi, che Ariosto aveva assistito a duelli, a uno dei quali, nel novembre 1509, aveva anche partecipato quel Francesco Salomone che aveva preso parte alla disfida di Barletta (cfr. ERSPAMER 1982: 16-17; e BRUNELLI 2017). Per una classificazione dei duelli nel *Furioso* si veda l'interessante contributo di GUSMANO 1987, anche se forse non dobbiamo necessariamente credere che Ariosto applicasse nel poema una tassonomia tanto serrata (cfr. BRUSCAGLI 2003: 220 n.). Ancora sui duelli nel *Furioso*, si possono vedere RIZZARELLI 2009 ed EAD. 2011. Per un discorso più generale sul duello nella cultura cinquecentesca e sulla sua storia si rimanda a ERSPAMER 1982, MUSACCHIO - MONORCHIO 1987, ANGELOZZI 1998 e CAVINA 2005.

disdegnando il re, sfida a singular tenzone Ruggiero accusandolo di infedeltà e tradimento nei confronti del loro defunto signore (105, 6-7). Secondo la prassi del duello in punto d'onore, Rodomonte si appresta a sfidare anche chiunque intenda difendere il nome di Ruggiero e scendere in campo al suo posto. Ruggiero ovviamente si dichiara pronto a dimostrare personalmente di non essere traditore, per quanto Rinaldo, Orlando, Oliviero, Grifone, Aquilante, Dudone e Marfisa si siano già fatti avanti in sua difesa (108). Ad armarlo con l'armatura incantata di Ettore (che Ruggiero aveva sottratto a Mandricardo), sono gli stessi Carlo Magno, Orlando, Bradamante e Marfisa, mentre Astolfo e Dudone gli tengono il cavallo e Rinaldo, Namò e Oliviero sgombrano lo «steccato»¹¹ per lo scontro (110).

Tutti gli astanti (donne, donzelle, plebe e anche gran parte dei cavalieri e dei baroni, che non conoscono Ruggiero) sono terrorizzati, perché non stimano Ruggiero all'altezza di Rodomonte, sia per la disparità fisica sia perché l'ardore guerriero di Rodomonte è ben fissato nella memoria di tutti dopo le prodezze compiute nell'assedio di Parigi (112). Come sa anche il lettore, non altrettanto si può dire di Ruggiero, le cui prove belliche, a parte quelle compiute di recente nella lontana Bulgaria e aggiunte solo nella terza redazione del poema, sono state ben poca cosa nel corso del poema. In verità, il lettore sa che Ruggiero ha però compiuto un'alta impresa funzionale a eliminare un altro eroe pagano strettamente legato a Rodomonte, Mandricardo, ancora una volta in un combattimento a metà tra duello giudiziario e duello in punto d'onore, tra ragione epica appunto e ragione cavalleresca (canto XXX).¹² L'unica che non considera Ruggiero inferiore a Rodomonte pare essere Bradamante (113), la quale, ciononostante, teme per l'amato e vorrebbe prendere su di sé la «pugna incerta»: anzi sarebbe disposta a morire più d'una volta, se fosse possibile, piuttosto che vedere il suo consorte a rischio della morte. Insomma, di fronte a una pratica che pare avere del barbaro oltre che del folle, l'unico occhio saggio e prudente parrebbe essere quello dell'amante.¹³

¹¹ Termine tecnico per indicare il luogo in cui, appunto, avvenivano i duelli.

¹² Sui parallelismi tra le figure di Mandricardo e Rodomonte si veda GIUDICETTI 2008.

¹³ Ribaltando, in sostanza il paradigma boiardo del duello tra Orlando e Agricane, dove l'Amore aveva anzi riacceso lo scontro laddove le ragioni della guerra e della cavalleria avevano portato la pace. È anzi da rilevare che Bradamante sembra mettere in dubbio la stessa legittimità del duello d'onore, una pratica discutibile che pretende di attribuire la «ragione» al vincitore: «Tremava, più ch'a tutti gli altri, il core / a Bradamante; non

A questo punto può iniziare lo scontro, che ripercorre perfettamente la topica cavalleresca. Si tratta di un duello insolitamente lungo per il *Furioso* e ricco di tensione, e alcune importanti puntualizzazioni dell'autore suggeriscono di ripercorrerlo nel dettaglio. I due si scontrano a cavallo con le lance, ma nulla può la lancia di Rodomonte contro l'armatura di Ettore che indossa Ruggiero (116), mentre Ruggiero penetra lo scudo di Rodomonte e avrebbe probabilmente messo fine alla battaglia al primo assalto se la lancia non si fosse rotta (117). Quando poi i due cavalieri rialzano i destrieri e tornano a colpirsi con le spade, le sorti inclinano nuovamente a favore di Ruggiero perché Rodomonte non indossa più la fatata armatura di Nembrot, che ha dismesso dopo la sconfitta contro Bradamante (XXXV, 51-52) e quella nuova, per quanto «assai buona», non è «perfetta» come la precedente; e in ogni caso, probabilmente, anche l'armatura di Nembrot non avrebbe retto a Balisarda, «a cui non ostanto incanto né fattura, / né finezza d'acciar né temprata eletta» (120, 5-6). Insanguinato e incapace di contrastare Ruggiero, Rodomonte si affida dunque alla rabbia e al furore che lo contraddistinguono: abbandona lo scudo e a due mani colpisce col brando Ruggiero in testa, ma a quest'ultimo «giova l'elmo incantato», perché altrimenti Rodomonte avrebbe tagliato in due l'avversario e il cavallo insieme (122). Due volte il saraceno fa crollare il capo di Ruggiero, ma alla terza la sua spada non regge la violenza degli urti e va in frantumi; Rodomonte allora prende il nemico per il collo e lo disarciona, e il paladino cristiano, incrociando lo sguardo di Bradamante, si vergogna e si affretta a riparare l'onta. Ruggiero trattiene il destriero di Rodomonte per le briglie e prova a ferirlo con la spada, mentre questi lo colpisce con il pomo che gli è rimasto in mano, finché Ruggiero «ch'a ragion vincer dovea» (127, 5) lo tira giù dal cavallo. A questo punto lo scontro corpo a corpo si fa violento, con Ruggiero che sta attento a stare distante dall'enorme corpo di Rodomonte e intanto lo ferisce in più punti con la spada, con la speranza che alla fine, esausto, il saraceno gli conceda la vittoria. Rodomonte scaglia l'elsa della sua spada contro Ruggiero così forte da farlo vacillare, ma

ch'ella credesse / che 'l Saracin di forza, e del valore / che vien dal cor, più di Ruggier potesse, / né che ragion, che spesso dà l'onore / a chi l'ha seco, Rodomonte avesse: / pur stare ella non può senza sospetto; / che di temere, amando, ha degno effetto. // Oh quanto volentier sopra sé toltà / l'impresa avria di quella pugna incerta, / ancor che rimaner di vita sciolta / per quella fosse stata più che certa! / Avria eletto a morir più d'una volta, / se può più d'una morte esser sofferta / più tosto che patir che 'l suo consorte / si ponesse a pericol de la morte» (113-114).

non riesce a lanciarsi su di lui a causa di una ferita alla gamba che lo fa cadere. Ruggiero lo «martella» nel petto e in faccia fino a farlo rovinare a terra; il pagano si rialza e abbraccia il nemico, ma ha perso molto sangue e forze; il paladino cristiano ha inoltre grande destrezza e arte nella lotta (132), per cui scorge i punti in cui il sangue esce più copioso dal corpo di Rodomonte e li mette più forza. Rodomonte pieno d'ira e di dispetto stringe Ruggiero per il collo e lo solleva e lo smuove come una marionetta, ma l'abile paladino riesce a ribaltare le prese dell'avversario e a spingerlo a terra¹⁴ e, con la Fortuna ormai dalla sua, si getta su di lui, immobilizzandolo con una mano alla gola e nell'altra il pugnale puntato agli occhi dell'avversario. A questo punto, il cavalleresco Ruggiero offre al nemico la vita in cambio della resa, ma Rodomonte, che non teme la morte più della viltà, cerca in tutti i modi di divincolarsi e riesce infine a liberare la mano armata di pugnale con cui cerca di colpire Ruggiero alle reni; quest'ultimo infine capisce che sarebbe un «errore [...] differire» ulteriormente la morte del pagano, e così gli immerge nella fronte due e tre volte il pugnale e lo uccide.

Si tratta di un duello appunto eccezionalmente lungo ed efferato, in particolare per il dettaglio finale dei ripetuti colpi alla fronte dell'avversario, in cui è molto difficile riconoscere la cavalleria dei duellanti. Evidentemente, per Ariosto non era questo il punto o, almeno, lo scopo; più urgenti per l'autore sembrano essere alcuni dettagli: l'insistenza sulle armi incantate che determinano le sorti del duello, il fatto che Ruggiero debba vincere «a ragion» (e dunque per un diritto superiore, impenetrabile e inoppugnabile), l'inopportunità di differire per l'ennesima volta la fine del duello, e il richiamo, pur con qualche ambiguità, a Enea e Turno.

Partiamo innanzitutto da quest'ultima urgenza. Come accennato, la critica ariostesca ha discusso molto negli ultimi tempi sul rapporto tra generi e sulla definizione del genere nel *Furioso*, e in particolare proprio riguardo all'episodio che chiude il poema si è interrogata se lo scontro tra Ruggiero e Rodomonte debba ascriversi al genere epico piuttosto che a quello romanzesco.¹⁵ Al di là del fatto che leggere Ariosto in termini

¹⁴ Da confrontarsi con Stat. *Theb.* VI 888-903.

¹⁵ Cfr. *supra*, n. 8. Caretti invitava a leggere il terzo *Furioso* «non come il sereno approdo di una omogenea linea di sviluppo, ma come la laboriosa e ardua ricomposizione, nella poesia, di un universo terremotato: risarcimento letterario delle illusioni perdute e della grave crisi politica, al tempo della caduta libertà italiana e dei grandi conflitti europei» (CARETTI 1961: 108; sull'intuizione di Caretti è ritornato anche REFINI 2018:

aristotelici è quantomeno anacronistico, e che sicuramente l'autore del *Furioso* non si poneva il problema del rapporto tra genere romanzesco ed epico come avrebbe fatto Tasso, non si può eludere che la scelta di chiudere il poema con un richiamo intertestuale a Virgilio significava rivolgersi verso una precisa tradizione e – direi – un genere, che Ariosto necessariamente distingueva da quello più composito, moderno e faceto cui aderiva il suo poema.¹⁶ Ce lo confermano – qualora ve ne fosse bisogno – l'esperimento inconcluso dell'*Obizzeide* così come i rapporti intertestuali con la tradizione classica nel *Furioso* e, da ultimo, l'allusione, proprio in questo XLVI canto, ai canti «eroici» che intrattengono il dedicatario, Ippolito d'Este.¹⁷ Ariosto probabilmente non vedeva come gli aristotelici l'impraticabilità di altre strade al di fuori delle norme eroiche, ma senz'altro era ben consapevole che l'epica aveva uno statuto e dei modelli di riferimento ben definiti; il suo poema romanzesco che aveva ambizioni “inclusive” verso tutti i generi era pronto, tra gli altri, ad accogliere anche quello che per lui doveva essere il genere epico e a ingaggiare, non senza perplessità, con esso un confronto. Decidere dunque di chiudere il poema contaminando un episodio evidentemente romanzesco con implicazioni epiche, doveva avere uno scopo ben preciso, quello di travalicare, come ultimo atto del *Furioso*, proprio i limiti della tradizione cavalleresca in direzione epica.¹⁸ Occorre anzi precisare

530, che insiste anzi sul fatto che i tre ultimi canti del poema, privi di ironia e incanto, si fondano in primo luogo sulla celebrazione di un mondo cortese totalmente altro rispetto al mondo del pubblico a cui il poema è rivolto; ivi: 534), ma sul dibattito critico sull'ultima parte del *Furioso* si veda anche RIVOLETTI 2018.

¹⁶ Quello che Brusciagli ha chiamato opportunamente «romanzo all'italiana» (cfr. BRUSCAGLI 1996: 685; e FERRETTI 2016: 103).

¹⁷ Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese], XLVI 92: «Di filosofi altrove e di poeti / si vede in mezzo un'onorata squadra. / Quel gli dipinge il corso de' pianeti, / questi la terra, quello il ciel gli squadra: / questi meste elegie, quel versi lieti, / quel canta eroici, o qualche oda leggiadra. / Musici ascolta, e varii suoni altrove; / né senza somma grazia un passo muove». L'ottava era già presente nella prima redazione (XL 65), mentre è opportuno ricordare che il lemma, se non erro, ha un'unica occorrenza nel poema, così come rare e puntuali sono le occorrenze di 'eroi': lemmi che – Ariosto sembra dire – bene si attagliano ai protagonisti del poema, ma più per il loro statuto che non per le imprese in cui sono coinvolti in questa specifica narrazione.

¹⁸ E d'altra parte la ricezione del finale in direzione virgiliana da parte dei contemporanei, per quanto opportunistica e sicuramente influenzata già negli anni Quaranta dall'aristotelismo, non può essere elusa. Sin dall'edizione Giolito (1542), nell'allegoria introduttiva al canto si precisava che: «Nel fine contiensi l'audacia & la morte di Rodomonte, in questa imitation di Virgilio il dotto Ariosto la sua colta, & leggiadra opera terminando» (ARIOSTO, *Orlando furioso* [Giolito]: 251v). Rimarcando in modo più significativo l'imitazione e polarizzando ulteriormente sul piano morale l'episodio, nell'allegoria al canto dell'edizione Valgrisi (1556) si leggeva: «Nella morte poi di Rodomonte, & nell'ultima vittoria di Ruggiero, & con che si finisce il

che questa nozione di registro/genere epico non era assolutamente estranea al poema di Boiardo che, pur in modo diverso, anche più di Ariosto aveva istituito, almeno col II libro e l'ingresso in scena della guerra, delle armate pagane e di Ruggiero, uno stretto legame con la tradizione epica.¹⁹

In fondo si tratta di un finale un po' forzato sul piano narrativo perché – avrebbe detto Tasso – non proprio necessario: Angelica era sparita da tempo e Orlando aveva recuperato il senno, la guerra si era risolta parecchi canti prima a Lipadusa, Ruggiero si era finalmente convertito e aveva potuto sposare Bradamante dopo qualche ulteriore impedimento. Rodomonte, dal canto suo, era sparito dal racconto mestamente; se nella prima metà del *Furioso* si era distinto per l'ardore combattivo e la ferocia, nella seconda metà del poema la sua superbia è costantemente mortificata, per altro da donne: prima abbandona il campo pagano per il rifiuto di Doralice, poi uccide stoltamente Isabella (dalla quale aveva ricevuto un altro rifiuto), infine viene umiliato da Bradamante in duello e si ritira per la vergogna come un eremita. Il suo ritorno finale sulla scena ad accusare Ruggiero (quando lui per primo non aveva certo brillato per fedeltà al suo signore, visto che aveva abbandonato l'esercito) è quantomeno pretestuoso eppure, si deve riconoscere,

libro, restano molto meglio edificati, & più sereni gli animi de' Lettori, & de gli ascoltanti, che in quella di Turno presso a Vergilio, poi che Rodomonte era venuto con tanto torto & con tanta temerità a disfidar Ruggiero; là ove il misero Turno non havea di nulla offeso già mai Enea, anzi era da lui disturbato nello stato, & nella moglie, fuor d'ogni colorata, non che giusta, ragione, se non quella del voler de' fati, che comunque ella fosse, o non dovea presupporsi per nota a Turno, o non lo fa però men degno di compassione» (*Orlando furioso* [Valgrisi]: 520). L'allegoria dell'edizione Valvassori (1553) si limitava invece solo a sottolineare l'empietà di Rodomonte: «Nel duello di Ruggiero, & di Rodomonte, appare, che molto più vale nel combattere, l'arte & la destrezza; che 'l furore, & la forza estrema. Sotto la morte violenta di Rodomonte crudele, & dispregiatore di Dio; contiensi che rarissime volte, o non mai si vede, ch'un dispietato, & empio faccia buon fine» (*Orlando furioso* [Valvassori]: 229v); mentre l'imitazione di Virgilio veniva annotata ne *L'Esposizione di historie, favole, allegorie...* (ivi: p. n.n.). È vero che sin da queste edizioni e in tutto il dibattito successivo il *Furioso* viene assoggettato a una lettura faziosa, che ne mette in luce la matrice "eroica" e il rapporto con Virgilio, così come è vero che occorre una certa cautela ad applicare al *Furioso* etichette di genere che verranno definite in modo più puntuale solo negli anni successivi; ma resta il dato di fatto che la centralità dei meccanismi intertestuali adottati da Ariosto (per cui si rimanda a CABANI 1990 ed EAD. 2016, e a JOSSA 1996) autorizza a "forzare la mano" in una direzione piuttosto che un'altra: il richiamo all'*Eneide*, per esempio, spesso contaminato con altri poemi epici classici (nella fattispecie la *Tebaide*) avviene sempre nel *Furioso* in modo talmente esplicito da rendere ineludibile un confronto col modello, percepito di necessità come alto, serio e soprattutto paradigma di genere (cfr. anche JAVITCH 1991, SBERLATI 2001 e ID. 2007).

¹⁹ Per il rapporto tra il mondo classico ed epico e il poema di Boiardo si rimanda almeno a ZAMPESE 1994.

per Ariosto doveva rappresentare un punto ineludibile, che non si modifica nelle tre redazioni.

Per certi versi è senz'altro vero che l'episodio serviva a Ruggiero a confermare eventualmente la propria caratura eroica e la legittimità della sua conversione (e non possiamo escludere che per Ariosto fosse quindi importante anticipare la fine della guerra rispetto alle nozze di Ruggiero e Bradamante, e far morire Agramante contestualmente al "naufragio mistico" di Ruggiero, così da liberare l'avo estense anche concretamente dal suo obbligo al re pagano; un affrancamento a cui contribuiva in qualche modo anche l'aggiunta dell'episodio di Leone, che allontanava ulteriormente l'ombra per il lettore del legame di fedeltà tra Ruggiero e Agramante),²⁰ assai più di quanto potesse servire a salvaguardare l'onore di Rodomonte.²¹ Il poema di Ariosto, in fondo, è tutto pieno di convertiti (oltre a Ruggiero, basti citare Marfisa, Brandimarte, Sobrino, ma gli stessi amori sono, per i personaggi ariosteschi, bandiere intercambiabili); anzi, i pagani sono progressivamente destinati o a convertirsi o a essere spazzati via. Dunque il tradimento di Ruggiero non costituisce di per sé un'onta a cui l'autore e il lettore possano credere: piuttosto è un dubbio che pende sul passaggio dal registro cavalleresco a quello epico e

²⁰ In Boiardo Ruggiero era il nuovo Achille (si pensi al rapporto con Atlante, che ricorda chiaramente quello di Achille con Tetide) discendente però da Ettore, e dunque rinsaldava in sé il sangue e le caratteristiche dei due eroi omerici. Questa eredità in Ariosto è meno sentita, e la vicenda di Ruggiero, fra traviamiento e ritorno all'ordine ha più elementi in comune con Enea che con gli eroi omerici. Tutto il percorso di rientro di Ruggiero nelle fila cristiane, che si attua nella seconda parte del poema, è segnato dal fato e dalla necessità di legittimare sul piano morale e sociale la sua conversione rispetto al patto di fedeltà che lo lega ad Agramante. Per Boiardo il passaggio da uno schieramento all'altro non costituiva un grosso problema, né lo era – sul piano cavalleresco – per Ariosto (visto che tanti personaggi si convertono nel poema). Se Ruggiero però doveva voltare le spalle al re a cui aveva giurato fiducia e doveva contribuire in qualche modo alla parte cristiana, salvaguardando – per quanto possibile (visto che nella prima parte del poema non si era certo distinto per irrepreensibilità) – la propria statura eroica, doveva anche rendere conto di tale scelta. E quale avversario migliore di Rodomonte, a sua volta cavaliere errante rispetto alla parte pagana e traditore di Agramante (come gli viene più volte rimproverato da Sobrino), perché Ruggiero desse il suo contributo alla parte cristiana e suggellasse l'onestà del suo tradimento? Che il tema della conversione in quegli anni diventasse sempre più scottante lo dimostra però il fatto che nei poemi successivi la conversione sarà ammissibile in modi molto più limitati, e di norma non per il predestinato fondatore di una dinastia cristiana: il sincretismo culturale, che fino ad Ariosto poteva essere anche un valore, verrà rimosso nel nome dell'unità cristiana.

²¹ Come ha cercato invece di dimostrare Maria Pavlova in un contributo che offre importanti e fini considerazioni sul ruolo non marginale di Rodomonte. Cfr. PAVLOVA 2013. Più in generale, sulla figura di Rodomonte e il suo ruolo epistemologico tra Boiardo e Ariosto, si vedano CAVALLO 2003 e RIZZARELLI 2017.

che, in qualche modo, il poeta deve necessariamente affrontare: nell'eroicità epica è accettabile la conversione o è un tradimento? Dunque, Ruggiero può essere oltre che un eroe cavalleresco un eroe epico? Questa mi pare sia la domanda a cui il combattimento con Rodomonte deve anche rispondere, perché effettivamente, in tutto il poema, di eroico in senso epico Ruggiero non ha fatto proprio nulla. Rodomonte deve dunque in primo luogo morire per legittimare l'assunzione di Ruggiero a uno statuto eroico superiore: non scevro da contraddizioni e problematicità, ma almeno letterariamente superiore, legittimato, appunto, dall'imitazione di Virgilio (e, in subordine, Stazio).

Come dicevamo però di Enea e Turno c'è ben poco nell'episodio; forse più di Tideo ed Enida (nella *Tebaide*), così come nel distico che chiude il poema si ravvisano evidenti richiami anche a Capaneo. Come sempre accade in Ariosto, d'altra parte, la tessera virgiliana espande i richiami intertestuali in più direzioni, per cui le «squallide ripe d'Acheronte» alludono anche, ironicamente, a un altro momento cruciale della vicenda di Rodomonte, a quella «ripa» della Senna che, «per miglior consiglio», aveva salvato la vita del re di Sarza durante l'assedio di Parigi (*Furioso*, XVIII 23). Sono però le altre indicazioni di Ariosto a offrirci una chiave di lettura più coerente: l'approdo epico (se così vogliamo chiamarlo) suona come un'ultima inevitabile rinuncia a tutte le «fole di romanzi» della cavalleria con le sue onorevoli quanto bislacche, irrealistiche e sempre più lontane regole. Il duello è in fondo determinato tanto dal valore quanto dalle armi incantate: chissà se avrebbe vinto ugualmente Ruggiero senza l'armatura di Ettore e Balisarda, e se Rodomonte avesse avuto l'armatura di Nembrot? Certo, la «ragion» del duello «dovea» essere di Ruggiero, ma il lettore conclude la sua lettura con qualche dubbio sulla necessità e sulla legittimità di questo duello, e sulla legittimità dei duelli d'onore in generale, così come sull'eroicità di Ruggiero: l'unica certezza sembra essere appunto che Rodomonte deve morire, per suggellare il passaggio a uno statuto epico di un personaggio e di un poema che di epico hanno ben poco.

La morte di Rodomonte, come sembra intuire saggiamente Ruggiero, non si può più differire, perché differirla significherebbe differire ancora la chiusura del poema e, dunque, del romanzo, che non può chiudersi se non in termini epici, con l'*exitus* dalla vita (evidentemente non bastava dalla scena) di un nemico. Ciò non significa necessariamente che Ariosto resti sospeso tra *epos* e romanzo, come è stato detto, ma che è però

almeno consapevole della complementarità dialettica di due generi che la tradizione gli aveva consegnato: una dialettica che non gli interessava risolvere, ma argutamente mettere a nudo in un momento cruciale come la conclusione dell'opera.²² Insomma, Ariosto è più che consapevole di proporre una chiusura inattesa, che acutamente suggellava anche la fine del genere romanzesco.

Qualche ulteriore dettaglio utile può venirci da una considerazione più generale dell'ultimo canto, almeno come veniva consegnato alla terza edizione del poema. La struttura del canto è piuttosto lineare:

- il lungo proemio sull'approdo del poema (opportunamente ampliato nella terza redazione);
- Melissa e Leone salvano Ruggiero;
- rientro di Ruggiero con Leone a corte, dove viene investito del regno di Bulgaria;
- agnizione di Ruggiero e rivelazione della sua identità a Bradamante;
- preparativi delle nozze e descrizione del padiglione di Cassandra (esaltazione di Ippolito d'Este e sua discendenza epica);
- nozze e festeggiamenti;
- duello con Rodomonte.

Ricordiamo, innanzitutto, che col canto XLVI, con la fine del poema, si chiude l'erranza romanzesca del poema e dell'autore,²³ insieme a quella di tutti i personaggi: tra le erranze di deve chiudere, dopo quella di Orlando "tornato" al suo ruolo, anche quella di Ruggiero, richiamato al suo ruolo epico di avo degli Este, di fondatore presto tradito e ucciso dai Maganzesi, proprio come fondatore, che sarebbe presto morto, era stato Enea. Il richiamo dunque all'eroicità epica e al modello eneadico è in qualche modo sostanziale alla chiusura del poema, che deve finire per riconsegnare al mito fondativo epico degli Este i suoi personaggi.

²² Come ricorda Gian Paolo Giudicetti, «in un'opera anti-ideologica come il *Furioso*, nessuna vittoria può essere trionfale, ogni passo in avanti elimina un'alternativa attraente che è stato necessario sacrificare» (GIUDICETTI 2008: 98).

²³ Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese], XLVI 1, 5-6: «ove, o di non tornar col legno intero /o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto».

Anche gli innesti di C rispetto ad A,²⁴ se sicuramente finiscono per rendere più marginale il duello finale,²⁵ pure contribuiscono a innescare, al contempo, una fittissima rete di richiami tematici utili a mettere in rilievo l'obiettivo dell'autore. Tutto il canto indugia sui temi del differimento, della morte, della «ragion» e dell'onore, quei temi che animano appunto il duello finale, oltre che l'intera seconda parte del poema: appunto il proemio si apre sul timore da parte dell'autore di «sempre errar» (presente anche in A), e dunque di un infinito differimento del ritorno in porto, che in qualche modo corrisponde a «l'errore / in che potea cader» Ruggiero «per differire» la morte di Rodomonte. Ancor più insistente è l'intersezione tra onore, provvidenza e morte: quest'ultima aleggia su tutto il canto,²⁶ poiché la narrazione si apre sull'immagine di Ruggiero in fin di vita a causa della lealtà cavalleresca che lo lega a Leone; il giuramento di fedeltà che costringe Ruggiero nei confronti di Leone pare anzi anticipare quella fedeltà che Rodomonte rimprovererà al paladino, ma proprio la rinuncia da parte di Leone al rispetto ligio del patto di cavalleria permette a Ruggiero di sposare Bradamante e dunque di uscire da un'*impasse* dettato dalle leggi dell'onore. La cortesia dunque è uno scarto di civiltà rispetto alle leggi dell'onore, così come lo è nei confronti dei matrimoni combinati e degli affetti; ciononostante, come detto in tutto il poema, non è sufficiente a mettere al riparo dalle minacce che incombono sull'esistenza: ce lo ricordano l'opportunistica trasformazione della madre di Bradamante (ora disposta ad accettare Ruggiero solo perché è diventato re), i Maganzesi pronti a tramare contro Ruggiero in un futuro poco lontano, e ancora l'arrivo di Rodomonte. Insomma, l'arrivo in porto è solo una fortuita, piccola parentesi di quiete, così come è provvisorio e poco festoso, e forse pure illusorio, il disegno provvidenziale verso cui vira il finale epico.²⁷

Per quanto allora si possa dire che il poema nell'ultimo canto chiuda i conti con più registri chiamati in causa nella narrazione (con quello lirico attraverso le nozze tra

²⁴ Utilizziamo l'invalsa identificazione delle tre redazioni del poema con A (1516), B (1521) e C (1532).

²⁵ Cfr. CASADEI 1988 e ID. 2001: 86.

²⁶ Si contano almeno una trentina di occorrenze dei lemmi 'morire' o 'morte' e delle loro flessioni, o di sintagmi che afferiscano al medesimo campo semantico (cfr. *Furioso*, XLVI 21, 5; 23, 8; 24, 6; 25, 8; 29, 8; 32, 6; 34, 4 e 7; 37, 2; 43, 5 e 6; 44, 8; 45, 6; 46, 4; 50, 4; 51, 2; 54, 3; 59, 6; 63, 5; 65, 1 e 8; 66, 6; 68, 1 e 6; 82, 1; 114, 5, 6 e 8; 137, 5; 139, 8).

²⁷ Come ricorda anche Annalisa Izzo, che parla appunto di trionfo provvisorio dell'*epos* sul romanzo (IZZO 2005: 243-246).

Ruggiero e Bradamante, con quello romanzesco-cortese attraverso la vicenda di Leone e Ruggiero, il cui innesto forse risponde anche a questa necessità, e con quello epico attraverso la morte di Rodomonte), è fuori discussione che decidere di convergere sin dalla prima edizione sul registro epico sia una scelta significativa, tanto più che la vicenda epica poteva dirsi conclusa già da un pezzo, con lo scontro di Lipadusa. L'inatteso ritorno di Rodomonte sulla scena rispondeva a esigenze più complesse connesse a una molteplicità di discorsi aperti dal poema.

L'importanza di un duello risolutore, non tanto o non solo della guerra ma dell'intera narrazione, sembra infatti essere un cruccio all'interno del poema almeno a partire dal duello con cui Ruggiero elimina dalla scena Mandricardo (XXX). Da lì in avanti le vicende dei personaggi vengono di frequente affidate a duelli che ambiscono ad essere risolutivi e che, per un motivo o per l'altro, vengono costantemente interrotti, con il conseguente differimento dell'epilogo della vicenda.²⁸ Si tratta – certo – di un modulo tipico dell'*entrelacement* arturiano, ma Ariosto pare utilizzarlo con una nuova consapevolezza di gioco tra generi.²⁹ Il duello sembra dunque essere proposto dall'autore come l'unico strumento possibile di chiusura provvidenzialmente (e pertanto teleologicamente) orientata: solo il duello nel mondo della cavalleria può offrire una soluzione giusta, «a ragion» alle varie trame imbastite. E così il duello in punto d'onore diventa lo strumento per il passaggio dal mondo romanzesco a quello epico: mentre infatti il duello romanzesco prevede anche e soprattutto la soluzione dell'interruzione o di un accordo³⁰ quello epico non prevede altra soluzione che la morte di uno dei duellanti (e di solito si sa anche a priori quale).

²⁸ Sulla funzione narrativa e ideologica del differimento nel *Furioso*, si veda in questo volume il saggio di Sabrina Stoppa.

²⁹ Sulla funzione strutturale e narrativa del duello nel poema ariostesco, si veda PRALORAN 1999: 51-55, 77-126; ma sul duello risolutore negli esperimenti post-ariosteschi, BALDASSARRI 1982: 78-86; sull'importanza dello scontro individuale nei poemi cavallereschi anche BRUSCAGLI 2003.

³⁰ Norma che per altro si verificava anche nella maggior parte dei duelli reali, nei quali spesso i contendenti si sfidavano per difendere l'onore più per convenzione sociale che per intenzione di battersi, per cui spesso le sfide si risolvevano con un accordo tra le parti.

Se a questo punto spostiamo l'attenzione sull'altro grande momento di tensione epica del poema, lo scontro a Lipadusa,³¹ che porta alla risoluzione della guerra, credo si possano notare alcune analogie nella funzione narrativa del duello e della morte da un lato, e dall'altro nella problematizzazione del genere epico e dell'eroicità epica, che preludono al dibattito successivo: come in tutto il crinale epico del poema, anche a Lipadusa la morte degli eroi è dettata dalle armi incantate, assai più che dalla superiorità del vincitore, proprio perché per Ariosto sembra valida la regola per cui nella cavalleria e nel registro romanzesco la morte non è contemplata. Finché si resta nel mondo romanzesco la morte si può evitare, ma quando si entra nel mondo epico ed eroico essa si fa prepotentemente strada come espressione però di un volere superiore, totalmente autonomo dalla virtù individuale. È lo stesso Agramante a chiudere il discorso con Brandimarte e con la sua proposta di una resa, poco prima della disfida di Lipadusa, ricordandogli che:

Ch'io vinca o perda, o debba nel mio regno
tornare antiquo, o sempre starne in bando,
in mente sua n'ha Dio fatto disegno,
il qual né io, né tu, né vede Orlando.
Sia quel che vuol, non potrà ad atto indegno
di re inchinarmi mai timor nefando.
S'io fossi certo di morir, vo' morto
prima restar, ch'al sangue mio far torto.
(OFXLI 44)

Pur trattandosi di uno dei momenti di massima tensione eroica del poema, Ariosto, come sempre, attiva una serie di cortocircuiti, e non è un caso che tali parole siano poste in bocca ad Agramante, che nell'ottava successiva, peraltro, rimprovera a Brandimarte le sue scarse doti persuasive; Agramante, Brandimarte e Gradasso troveranno la morte nella disfida del giorno dopo, in una battaglia corale il cui esito è determinato per lo più dalle

³¹ Per una lettura dell'episodio si vedano MONTEVERDI 1961, PRALORAN 1999: 127-142, e PERROTTA 2018. Ma per un'indagine sulla morte di Brandimarte si veda, in questo stesso volume, il contributo di Gabriele Bucchi.

armi incantate dei contendenti: fato, predestinazione, armi incantate ed echi classici mettono fine alla guerra al di là delle indiscutibili virtù di tutti i partecipanti.³² Per Ariosto l'imitazione del modello classico è ragione sufficiente che giustifica automaticamente qualsiasi scelta narrativa: una sorta di *deus ex machina* che risolve, appunto, il viluppo narrativo, sospendendo – almeno momentaneamente – il giudizio morale sui personaggi: così è per la caduta di Ruggiero nelle trame di Alcina, così è per la risoluzione della vicenda di Angelica, ma anche per la chiusura del poema e, appunto, per la risoluzione della guerra. L'aspetto però forse più interessante della battaglia di Lipadusa è la scelta non così scontata di uno scontro corale (tre contro tre), che aveva certo addentellati nella tradizione romanzesca (Rajna aveva indicato l'*Enfances Ogier*, e Praloran ha aggiunto il *Renaut de Montauban*),³³ ma anche nella tradizione classica (*Tebaide*, ma anche Orazi e Curiazi) e nella storia contemporanea (la disfida di Barletta), e che però denuncia anche la convinzione ariostesca che la fine di una guerra non si possa fondare sulla virtù individuale.

E in fondo Ariosto, con la morte di Rodomonte, così come con la progressiva eliminazione della maggior parte dei re pagani, saldava innanzitutto anche un debito con Boiardo che appunto, nell'inserire l'elemento bellico nel suo poema, aveva proiettato l'ombra della morte su tutto l'esercito pagano e specificamente su Rodomonte.³⁴

In Ariosto pertanto le proposte dei duelli, di Lipadusa e di quello finale tra Ruggiero e Rodomonte, mentre da un lato si giustificano sul piano letterario come riprese e adesione al registro epico, dall'altro non sono soluzioni neutre, che non tengano conto della centralità del duello nel mito della cavalleria e dell'onore. E per quanto nel XVI secolo fosse ormai chiaro per tutti che il duello giudiziario non avesse più alcuna

³² Come ricordava già Praloran, anzi, il colpo letale inferto da Orlando a Gradasso ricorda quello di Enea a Turno (PRALORAN 1991: 141). Il duello virgiliano diventa dunque una sorta di archetipo di tutti i duelli epici risolutivi del *Furioso*.

³³ Cfr. RAJNA 1900: 556-559 e PRALORAN 1999: 127; anche se quest'ultimo sottolineava la novità, anche rispetto al mondo classico, della soluzione ariostesca, che trovava un modello solo in Boiardo.

³⁴ Così, infatti, il re di Garamanta, indovino della spedizione saracena, aveva predetto: «Gente divota, oditi e ascoltati / ciò che vi dice il dio grande Apollino: / “Tutti color che in Franza fian portati, / dopo la pena del lungo camino, / morti sarran e per pezi tagliati: / non ne camperà grande o piccolino! / E Rodamonte, con sua gran possanza, / diverrà pasto de' corbi de Franza”» (BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], II i 59).

attendibilità e quello in punto d'onore fosse già sostanzialmente in crisi, esso non era ancora un'idea superata come ci conferma l'ampia letteratura coeva sull'argomento.³⁵ Basti l'esempio di Girolamo Muzio, figura tutt'altro che estranea al dibattito sul poema eroico, che nel suo trattato *Il duello* (1550) insisteva ancora a rivendicare l'opportunità del ricorso ai duelli e a dettare le regole per un duello perfetto, nella convinzione che, al di là di tutto, l'esito del duello fosse appannaggio della giustizia divina. Nel II libro, capitolo IX, anzi, si scagliava contro l'uso, diffuso ai suoi tempi, di malefici e incantagioni nel duello (i duellanti recitavano a bassa voce formule prima del duello, oppure ricorrevano ad altre pratiche occulte), perché l'arbitro del duello è Dio e presentarsi al suo giudizio con la scorta di armi diaboliche non era in alcun modo saggio; proponeva anzi che onesti duellanti dovessero giurare prima di un duello di non aver fatto ricorso a incantagioni, ricordando che «Dio è onnipotente, et che nelle mani sue è la vittoria de gli eserciti, non che di una spada particolare; & che egli non è da schernire, anzi contra gli schernitori si suole dimostrare acerbissimo vendicatore».³⁶

Con Muzio siamo cronologicamente oltre il *Furioso*, ma è ovvio che quando allora Ariosto precisa che gli esiti dei suoi duelli sono sostanzialmente determinati dalle incantagioni e sono manifestazioni della volontà divina assai più che della qualità militare dei cavalieri, sta evidentemente suonando corde condivise dal suo tempo. E dunque si tratta di un'ennesima stoccata ironica nei confronti del mito dell'eroicità cavalleresca, messa sostanzialmente da parte dai meccanismi latamente epici di forze magiche e divine, su cui l'autore come i suoi personaggi non hanno grandi ragioni. Quasi a dire che il discorso epico è una sorta di registro superiore sul quale lo stesso poeta sospende il giudizio e si lava le mani. Non obbligatoriamente un bene – sia chiaro – ma una strada univoca, priva di contingenze (che sono il vero terreno di lavoro del poeta romanzesco) e strettamente necessaria: ecco perché la morte di Agramante e Gradasso, ma anche quella di Brandimarte e soprattutto di Rodomonte sono in qualche modo necessarie (così come quella – pur proiettata oltre al testo – di Ruggiero) a conferma della crisi e dell'inadeguatezza del mito della cavalleria nella modernità.

³⁵ Per un panorama sui trattati del duello e la loro fortuna nel Cinquecento il punto di riferimento resta ancora ERSPAMER 1982.

³⁶ MUZIO, *Il duello*, II ix: 50v.

Centralità del duello come espediente narrativo, predestinazione, eroicità e morte sono dunque gli elementi con cui Ariosto non solo tesse la sua tela del rapporto tra *epos* e romanzo, ma più ampiamente dialoga coi suoi contemporanei su temi condivisi. Un'ulteriore conferma di ciò può venirci da un passo del secondo libro della *Monarchia* di Dante, nel quale non solo si legittima il duello come strumento provvidenziale per dirimere le cause secondo giustizia, ma si ricorre proprio agli esempi dei duelli epici dirimenti di Enea e Turno, o dei tre Orazi contro i tre Curiazi, e di tutti anzi i duelli storici, per dimostrare che «Romanus populus per duellum acquisivit imperium; ergo de iure acquisivit». ³⁷ Una tesi che Ariosto – al solito – sembra accogliere con le dovute cautele e perplessità (non per ultimo il feroce accanimento di Ruggiero sul volto del pur «altiero» Rodomonte), ma che appunto segnava il passaggio dal romanzo all'epica, dalla fantasia alla Storia, dal «tempo mitico della cavalleria», come avrebbe detto Calvino, alle «vicende contemporanee», al «presente di Ferrara e d'Italia» ³⁸. Tutta la pagina dantesca, che non sappiamo se e quanto potesse essere nota ad Ariosto, anche se la traduzione del trattato composta da Ficino ³⁹ lascia credere che l'opera non fosse estranea al contesto culturale ariostesco, sembra del resto costituire un ipotesto sotteso a buona parte dei richiami epici del poema ariostesco, non per ultimo alle affermazioni di San Giovanni sulla provvidenzialità della «monarchia» augustea, che era appunto un problema tutto attuale, viste le mire imperiali sull'Italia. Vale la pena riportarla per intero nella traduzione di Ficino, che ricorre appunto al termine «ragione» (*ius* in Dante) per indicare il diritto provvidenziale del successo romano:

Quello che s'acquista per duello, di ragione s'acquista. Inperò che dovunque l'humano giudicio manca, o per ignoranza o per none avere ricorso al giudicie, acciò che non rimanga adietro e veri giudici, si debba ricorrere a Colui che tanto amò la natura humana che quello ch'ella chiedeva, lui del propio sangue morendo supplì. Onde dice el salmo: «El Signore è giusto et amò la giustizia». E questo avviene quando per libero consentimento delle parti, non per odio, ma per amore di giustizia, facendo comparazione delle forze della anima e

³⁷ Dante, *Monarchia* [Chiesa - Tabarroni], II ix: 138.

³⁸ CALVINO 1974: 84.

³⁹ Sulla traduzione di Ficino si veda la *Nota introduttiva* in FICINO, *La "Monarchia" di Dante* [Ellero]: 453-460, ed ELLERO 2014 e 2015.

del corpo, dipoi si richiede el giudicio: e questa comparazione di combattere, perché fu trovata in principio tra uno ed uno, si chiama 'duello'. Ma sempre si vuole riguardare che, nelle cose belliche, prima si debbano tutte le cose tentare per disceptazione, ed ultimamente combattere, come Tulio e Vegezio comandano (Vegezio nell'*Arte militare*, e Tulio negli *Ufici*); ancora, nella cura medicinale prima si vuole provare ogni altro rimedio che 'l ferro e 'l fuoco; similmente, per avere el giudicio della lite, investigate tutte le vie, ultimamente a questo rimedio ricorriamo, costretti da una certa necessità di giustizia. Due ragioni formali del duello appariscono: l'una è ora detta; l'altra di sopra si toccò, e questo è che né per odio, né per amore, ma per solo zelo della giustizia con comune consenso e duo combattenti venghino in campo. E però Tulio, parlando di questa materia, bene disse: «Le battaglie, che pretendono alla corona dello imperio, debbono essere meno acerbe». Adunque, se le ragioni formali del duello s'hanno a conservare, perché altrimenti non sarebbe duello, quegli che sono per necessità di giustizia e comune consenso ragunati pel zelo della giustizia, certamente sono nel nome di Dio congregati. E se così è, Iddio istà nel mezzo di loro, conciosiaché nel *Vangelo* questo ci promette. E se Dio è presente, non è licito pensare che la giustizia possa perdere, la quale lui sopra tutto ama. E se la giustizia nel duello non può perdere, quello che s'acquista per duello s'acquista pe' ragione. Questa verità ancora e Gentili innanzi alla evangelica tromba conobbono, quando e' cercavano el giudicio dalla fortuna del duello. Onde Pirro, huomo generoso sì pel sangue d'Acchille, sì eziandio pe' costumi, rispuose a' legati romani mandati a lui pe' ricomperare e prigioni: «Io non apetisco oro, non mi date prezo alcuno; io non fo mercatanzia di guerra, anzi combatto per onore; con ferro, non con oro, combattiamo insieme, e così veggiamo chi vuole la fortuna che regni; proviamo colle virtù nostre chi esalta la fortuna. Io intendo perdonare a coloro che colla virtù loro hanno superata la fortuna; menategli con voi; io ve gli dono». Quello che Pirro chiama 'la fortuna' noi più rettamente chiamiamo 'divina provvidenzia'. E però si guardino e combattenti che non si propo[n]ghino prezo come cagione di loro combattere, ché non si chiamerebbe duello, ma mercato di sangue e d'ingiustizia; e non sarebbe quivi arbitro Iddio, ma quello antico nimico, el quale persuadeva liti. Adunque abbino sempre innanzi agli occhi loro e combattenti, se vogliono essere duelli, none mercatanti di sangue e d'ingiustizia, Pirro, el quale combattendo per lo imperio, come è detto, sprezzava l'oro. Ma se contro alla verità dichiarata alcuno s'opponga della imparità delle forze, come fare si suole, costui si confuterà per la vittoria di Davit contro a Golia; e se e Gentili richiedessono altro, confutino colui per la vittoria d'Ercule contro Anteo. Egli è molto paza cosa estimare che le forze da Dio confortate sieno inferiori alle forze de' combattenti.

Già è assai dichiarato che quello che s'acquista per duello s'acquista per ragione. El popolo romano acquistò lo 'mperio per duello, e questo si pruova con testimoni degni di fede; nella manifestazione de' quali non solamente apparirà questo, ma eziandio ciò ch'è Romani dal loro principio combatterono, essersi per duello combattuto. Imperò che nel principio, quando si combatteva della sedia d'Enea, primo padre di questo popolo, Turno re de' Rutolii vi si contrappose, e finalmente, per comune consenso d'amendue e re, per conoscere qual fusse el piacimento di Dio, tra loro due fue el combattimento, come canta Vergilio nell'ultimo. Nella quale battaglia fu tanto la clemenza d'Enea vincitore, che se non avessi veduto apresso a Turno el collare, el quale rubò a Pallante quando l'uccise, gli avrebbe perdonata la vita, come dice Virgilio. E dapoi che germinarono due populi della radice de' Romani (e questo fu el popolo romano e l'albano), et del segno dell'aquila e degli iddii familiare de' Troiani e degnità dello 'mperare lungo tempo si fu combattuto, in ultimo, di comune consentimento delle parti, per conoscere l'istanza, per tre fratelli Horazii et per altrettanti fratelli Croazii, nel cospetto de' re e de' populi, si combatté: ove, morti tre combattitori degli Albani, a due combattitori de' Romani l'onore della vittoria si concedette sotto el re Ostilio. E questo tractò diligentemente Livio nella prima parte, ed ancora Orosio lo manifesta. Dipoi co' populi a loro confini, osservata ogni ragione bellica, e co' Sabini et co' Sanniti, benché si combattessi con gran moltitudine, nientedimeno si combatté in forma di duello, come narra Livio; nel qual modo di combattere co' Sanniti si pentirono del proposito. [...] Qual sarà di sì grosso ingegno che non vega quel populo glorioso avere in forma di duello acquistato lo 'mperio del mondo? [...]. Egli è già manifesto che 'l populo romano per duello acquistò lo 'mperio: adunque pe' ragione lo acquistò; e questo è el proposto principale di questo libro.⁴⁰

Poco importa che Dante qui stia legittimando il duello giudiziario, mentre nel *Furioso* il duello tra Ruggiero e Rodomonte, così come quello di Lipadusa, abbia i tratti del duello in punto d'onore; si tratta evidentemente di una distinzione estranea ad Ariosto. Posto che i rapporti più in generale tra *Monarchia* e *Furioso* meriterebbero di essere indagati, e che forse anche la veste epica del *Furioso* o quantomeno il duello finale del poema instaura un legame più profondo con l'eventuale platonismo ariostesco o almeno con la riflessione storico-politica cui San Giovanni dà voce, in questa sede importa sottolineare che Ariosto poteva trovare nel trattato dantesco una serie di suggestioni utili a dare forma alla sua

⁴⁰ FICINO, *La "Monarchia" di Dante* [Ellero], II x: 507-510.

interpretazione della dimensione epica nel *Furioso* (in senso lato, non aristotelica, intesa innanzitutto come provvidenzialità della Storia), dalla centralità dei duelli alla provvidenzialità divina, ai modelli di riferimento. A ben vedere, anche l'impari statura e forza nel confronto tra Ruggiero e Rodomonte, così come i vari avvinghiamenti tra i due contendenti evocano insieme al modello di Enea e Turno, quelli di Davide e Golia, di Ercole e Anteo, così come le precisazioni sull'allenamento di Ruggiero sembrano rievocare la pagina dantesca.

Questi, che in Ariosto sono tutt'al più spunti, insieme ai molti altri dell'universo gnoseologico del *Furioso*, mi pare vengano colti in modo significativo proprio da un poeta tradizionalmente considerato una sorta di "anti-Ariosto", che pure fu – mi pare di poter dire – uno dei più attenti (per quanto severi) lettori del *Furioso*. Gian Giorgio Trissino nell'*Italia liberata dai Goti*, mentre cerca di indicare la strada di un nuovo poema eroico in lingua volgare, lontano dalle orme ariostesche e pedissequo seguace del modello omerico e delle regole aristoteliche,⁴¹ non può fare a meno di confrontarsi e di prendere le mosse proprio da quel paradigma ariostesco «che piace al vulgo».⁴²

Il poema trissiniano, che si propone come una libera rielaborazione della guerra gotica narrata da Procopio,⁴³ presenta due momenti che interessano per il nostro discorso:

⁴¹ Scarna, rispetto a quella relativa al *Furioso*, può dirsi la bibliografia sul poema di Trissino, che pure negli ultimi anni si è rinfoltita, con una sempre maggior attenzione alla compresenza dell'elemento romanzesco (pur accolto con le dovute cautele) accanto all'aristotelismo omerizzante che caratterizza il poema del vicentino, il quale esplicitamente intendeva ricollegarsi alla tradizione omerica sin dalla scelta della materia storica, dell'intreccio e della forma (l'endecasillabo sciolto). Sull'esperienza epica di Trissino, oltre ai già citati BALDASSARRI 1982, ZATTI 1996 (in part. pp. 56-110) e JOSSA 2002a, si vedano almeno POZZA 1980, GIGANTE 1998 e ID. 2010, ZATTI 1999, MUSACCHIO 2003, GALLO 2004, CORRIERI 2008 e ID. 2018, VITALE 2010, PECCI 2016, DI SANTO 2018, COMELLI 2010 e ID. 2021. Per il poema di Trissino (*IL*), per comodità si fa riferimento all'edizione ottocentesca di Scipione Maffei (TRISSINO, *Italia liberata dai Goti* [Maffei]), che uniforma all'uso moderno la grafia (eliminando dunque le lettere introdotte dall'autore nell'edizione cinquecentesca): al numero romano del libro si fa seguire il numero di pagina con l'indicazione della colonna (*a* o *b*), dal momento che i versi non sono numerati. Ci si è limitati a ripristinare le minuscole a inizio verso, laddove non seguano punto fermo.

⁴² È opportuno per altro ridimensionare in parte la severità critica di questo giudizio nei confronti di Ariosto da parte di Trissino, il quale, in realtà, restituiva così anche il favore all'autore del *Furioso*, che non aveva mancato di nominare il «Dresino» in C, nella schiera degli amici poeti ed eruditi che lo aspettavano al porto del suo viaggio (cfr. OFXLVI 12, 2).

⁴³ Sulle fonti del poema si veda PECCI 2016: 47-141.

la morte di Corsamonte (libro XXII), duca di Scizia e più forte condottiero dell'esercito di Belisario, e la disfida corale tra dieci condottieri bizantini e dieci condottieri goti (un vero e proprio torneo cavalleresco), che chiude la guerra e la narrazione (XXVII). Si tratta evidentemente di episodi chiave che hanno profonde implicazioni nella riflessione trissiniana sul genere epico.

La vicenda di Corsamonte è in realtà tutta peculiare e degna di interesse: novello Achille, si distingue per l'irruenza e la combattività, disprezza gli aiuti divini ed è facile preda degli amori passionali, tratti evidentemente comuni all'eroe classico ma anche – direi – a Rodomonte (che in fondo molto doveva al mito achilleico), così come all'eroicità a cui si può ricondurre Ruggiero (che in Boiardo più che in Ariosto ricalcava in molti aspetti le orme di Achille); proprio per questo a lui vengono delegate soprattutto alcune vicende romanzesche che popolano il poema. Si innamora della bella Elpidia, in suo nome si distingue nell'assedio di Napoli meritandone così la mano, e poi però litiga con il compagno Aquilino (ma in realtà è pronto a confrontarsi con l'intera Compagnia del Sole, gruppo eletto di condottieri del quale fa parte) fino a ferirlo, violando così le leggi imposte al campo da Belisario; di conseguenza abbandona l'esercito e si dedica con l'amico Achille (novello Patroclo) all'avventura romanzesco-allegorica di restituire la vista alla fata Plutina (così che la ricchezza torni ad accompagnarsi alla giustizia).⁴⁴ Come Achille, non accetta un'ambasceria che lo invita a ritornare in battaglia (XIV), ma si riappacifica con Belisario e torna nell'esercito bizantino solo quando scopre che i Goti hanno rapito la sua amata (abbandonando, per altro, impulsivamente la ventura allegorica di Plutina che stava quasi per portare a termine; XIX).⁴⁵ Sgomina achil-

⁴⁴ Un tema, quello del rapporto tra virtù e ricchezza, caro anche ad Ariosto, che, inserendo l'episodio di Leone e Ruggiero nella terza redazione del poema, dava appunto spazio al conflitto tra il matrimonio per amore e quello combinato per interessi economici; e d'altra parte, come sempre, anche in questo caso la risposta di Ariosto non era così univoca, visto che Ruggiero otteneva sì infine la mano dell'amata, ma solo dopo essersi procurato a sua volta un regno. Cfr. anche la lettura del canto XLIV di REFINI 2018.

⁴⁵ Anche la sua riappacificazione con Belisario non brilla certo per profondità, ma si fonda sul fatalismo che domina tutto il poema: «Illustre Capitano de le genti, / ben conosch'io, che saria stato il meglio / non solo per noi, ma per l'Italia tutta, / non esser nata la discordia nostra; / ma poi, ch'è morto quel [Aquilino], che ne fu la causa, / del cui morir però molto mi duole, / ch'egli era un uom di smisurato ardire, / e di forza maggiore assai, che senno; / or ch'egli è morto, e quella donna è presa, / per cui son stati questi acerbi mali, / depongo l'ira, e vengo a sottopormi / al vostro eccellentissimo governo» (TRISSINO, *Italia liberata dai Goti*

leicamente i Goti e uccide l'Ettore (ma anche Turno) goto, Turrismondo (XXI; ma Turrismondo è un Ettore sottotono, incapace di generare l'affetto del lettore) salvo poi cadere in un tranello dell'infido Burgenzo e morire (XXII) con la successiva celebrazione dei giochi funebri da parte dei suoi compagni (XXIII).

La vita da eroe di Corsamonte, diversamente dalla tradizione epica, si consuma tutta all'interno del poema, dall'errore al ritorno all'ordine (come Achille con Briseide, Enea con Didone, ma anche Ruggiero con Alcina), allo scontro epico col più forte degli avversari (Achille/Ettore, Enea/Turno, Ruggiero/Rodomonte), fino anche alla morte, rigorosamente attuata col tradimento.⁴⁶

Ora, nella vicenda di Corsamonte, Trissino si compiace di sovrapporre le figure e i fatti di Achille e Patroclo, ma i cambiamenti sono significativi:⁴⁷ l'eroe muore appunto all'interno della narrazione (la parte della vicenda di Achille che non è narrata nell'*Iliade*) e su di lui pende costantemente l'ombra, mai però chiaramente esplicitata, di una colpa e di un errore. È o non è un eroe? Per molti versi, sì; e anzi rispecchia in molte qualità la "virtù eroica" di cui avranno a parlare Pigna e Tasso, per esempio,⁴⁸ ma è fuori discussione che il vero eroe del poema sia Belisario, un eroe che si distingue per essere un saggio condottiero, non certo un cavaliere semplicemente forte e orgoglioso.⁴⁹ L'eroe epico della tradizione viene così declassato e subordinato al perfetto capitano, secondo quel percorso che troverà infine il suo compimento in Tasso, ma che è appunto un percorso graduale già innescato da Ariosto. Il mondo eroico di Trissino, d'altra parte, è totalmente soggiogato al volere divino e proprio all'inizio del libro XXI, dopo che Corsamonte è rientrato nell'esercito e ha già dato prova del suo valore tra i Goti, la sua sorte e quella dell'intera

[Maffei], XIX: 204a-b). L'eliminazione della controversia giuridica che opponeva Corsamonte ad Aquilino è ragione sufficiente per la rimozione dell'ira.

⁴⁶ Non si può a proposito ignorare la fortuna a metà secolo del modello dell'*Achilleide* e del paradigma del poema a unità d'eroe come alternativa al poema a unità d'azione (cfr. COMELLI 2013: 65-76).

⁴⁷ Sulla fortuna del mito achilleico nel poema cinquecentesco, si veda il capitolo *Achille, Rinaldo e Tasso* in COMELLI 2013: 413-452, e ancora CAPUTO 2017b.

⁴⁸ Prima di Tasso, infatti, anche Giovan Battista Pigna, altro personaggio centrale nella transizione da romanzo a poema eroico e per altro già autore di un trattato in tre libri sul duello (PIGNA, *Il duello*), aveva cercato di fornire un paradigma dell'eroe oltre che della poesia eroica in ID., *Gli eroici*, e ID., *Il principe*.

⁴⁹ Cfr. MAZZACURATI 1996.

guerra vengono tracciate da un concilio divino, in cui Dio giustifica anche la morte dell'eroe romano.

Gli argomenti che Dio porta per la morte di Corsamonte sono in realtà piuttosto deboli, ma alcuni spunti sono particolarmente significativi del fatto che in gioco qui per Trissino non sia tanto la sorte del suo personaggio, quanto questioni più scottanti di predestinazione e provvidenza, quelle medesime questioni che Ariosto aveva aperto nei confronti del registro epico, dell'eroicità e dell'onore, e che forse a metà Cinquecento potevano essere meno neutre di quanto potremmo oggi credere. Dio infatti raduna tutte le intelligenze angeliche, sia quelle delle stelle mobili sia quelle delle stelle fisse così come gli «angeli del cielo, / c'hanno in custodia le fontane, e i fiumi, / e le azion de le terrene genti», per metterle a parte della sua volontà. Quando il «celeste Re» apre bocca l'intero mondo si ferma:

Udite il mio parlar, sustanze eterne,
e riponetel dentr'a i vostri petti,
ch'io vuò scoprirvi il corso de la guerra,
che ha da seguire intra i Romani, e i Gotti,
acciò che voi sapendo il mio volere,
lo seguitiate, e non gli siate avverse.
Che s'alcuna di voi vorrà far opra
contra la voglia mia, le farò noto
con lor vergogna il mio potere immenso.
Io voglio adunque, che sian vinti e Gotti,
e sia posta l'Italia in libertade.
Ben voglio pria, che'l gran Signor de i Sciti [Corsamonte]
uccida Turrismo, e dopo questo
vuò, ch'ancor egli in brieve sia tradito,
e sia condotto indegnamente a morte,
nel tuor di prigionia la bella donna,
perché tale è 'l destin, sotto cui nacque;
poi so, ch'e' non faracci ancor gli onori,
né i sacrifici, che dovrebbe farci
per la sua nobilissima vittoria;

e però gli apparecchio questa pena.
E voglio ancor, che Belisario il grande
constringa a ritornarsi il Re de' Gotti
con tutte le sue genti entr' a Ravenna,
e poscia quivi combattendo, il prenda,
e lo meni prigion dentr' a Bisanzo;
onde l'Ausonia libera si resti
sotto tutela del Romano Impero;
e se poi le sia dato alcun disturbo
da i ribellanti Gotti, ancor sien vinti.
(*IL XXI: 217a-b*)

I demeriti di Corsamonte (gli onori e i sacrifici mancati agli dèi per la sua vittoria su Turrismondo) sembrano piuttosto pretestuosi e accessori rispetto al fatto che si debba compiere il suo destino. Sul piano narrativo, anzi, Dio anticipa nel dettaglio i contenuti dei restanti libri del poema: non è una novità, visto che anche la visione di Belisario al libro IX aveva già indicato gli sviluppi della guerra, ma è anche una questione di genere. La narrazione epica per Trissino non si fonda sulla *suspense* e sull'imprevedibilità narrativa; e d'altra parte, sin nella prima edizione i libri del poema sono introdotti da un endecasillabo che ne riassume il contenuto.⁵⁰ Il disegno provvidenziale e l'ammaestramento morale sono evidentemente per Trissino l'anima della narrazione eroica: gli eroi, come tutti i personaggi sulla scena, sono maschere, ognuna con qualche suo tratto distintivo, nelle mani delle forze angeliche che le indirizzano e le guidano, e soprattutto del gran burattinaio, Dio, alle cui decisioni ineluttabili sono soggette le stesse sostanze angeliche, come conferma la risposta dell'angelo Latonio:⁵¹

⁵⁰ D'altra parte, anche le edizioni del *Furioso* a quell'altezza cronologica, dopo la giolitina del 1542, premettevano un'ottava riassuntiva a ogni canto, accompagnata da un'immagine e da allegorie che veicolavano in direzione eroica la lettura, a discapito di *suspense* e imprevedibilità narrativa. Si vedano JAVITCH 1991, SBERLATI 2001 e ID. 2007, e CERRAI 2001.

⁵¹ Del resto, anche nella battaglia del libro precedente (XX), che segue piuttosto fedelmente la narrazione omerica, Trissino non si discosta molto dalla sua fonte neppure dal punto di vista ideologico, visto che ne eredita una visione fatalistica più che provvidenziale, per cui all'uomo non è lasciata libertà alcuna d'azione in un mondo totalmente programmato e gestito dagli dei, che intervengono non solo nella macrostoria, ma pure nelle vicende individuali; non c'è titanismo, così come non ci può essere merito né colpa: i cavalieri

Signor del ciel, che governate il mondo,
e reggete i negozi de i mortali,
con tanta provvidenza, e tanto senno,
ch'alcun nostro intelletto non v'aggiunge;
ben sappiam noi, né mai ci fu nascosto,
che a voi non si può far contrasto alcuno;
perché 'l vostro valor tanto è profondo,
ch'al par di quello il poter nostro è nulla.
Sì ch'io non credo, che nessun di noi
sia per opporsi al vostro alto volere,
né con fatti contrari, o con parole;
anzi tutti saremo per eseguirlo;
e se altrimenti pria si fosse fatto
per alcuna sustanzia de le nostre,
non fu per contraporsi a quel, ma solo,
perché non c'era noto il grande abisso
del vostro profondissimo consiglio.
Or che vostra mercè l'ha discoperto,
lo seguirem, né partiremci punto
da i vostri efficacissimi precetti.
(*IL XXI: 217b-218a*)

Come voleva dunque Dante, per Trissino i duelli e la guerra sono espressione del volere divino. Turrismo, l'Ettore goto, viene ingannato da un «sogno falso» inviato per «l'eburnea porta»⁵² e accetta così, convinto di vincere, la sfida lanciata da Corsamonte a tutti i Goti per dimostrare la loro virtù: il duello, che ripercorre lo scontro omerico (ma richiama in qualche punto anche quello virgiliano e quello ariostesco), inclina rapidamente in favore di Corsamonte, e Turrismo capisce di essere stato ingannato dal cielo, a cui rivolge il suo disprezzo; il guerriero goto prova un'ultima volta, di fronte alle cortesie cavalleresche di Corsamonte, a chiedere una tregua, ma l'eroe romano rifiuta

trissiniani non sono liberi neppure di scegliersi gli avversari contro cui combattere, perché sono gli angeli ad indicarglieli.

⁵² Evidente ripresa di VERG. *Aen.* VI 893-897.

spietatamente (occorre dire, per altro, in modo poco convincente, visto che in diverse altre occasioni era stato ben più generoso coi nemici) e, trovato poi un varco tra elmo e armatura, affonda la sua spada tra il collo e il petto dell'avversario. Diversamente però dal suo archetipo omerico, Corsamonte concede al nemico che il suo corpo sia reso senza scempio ai familiari per un'onorevole sepoltura.

A questo punto i Goti, che non disprezzano ricorrere all'inganno e alla villania per la vittoria (il re Vitige ricorda proprio in questo frangente che «la gente suol laudare il fine / de i gran negozi, e non guardare a i mezzi»),⁵³ decidono di eliminare Corsamonte con un inganno ordito dal fraudolento Burgenzo (novello Sinone). L'eroicità tra duellanti è il passato: la vera guerra si opera con l'inganno e l'astuzia. Turrismondo è stato rimosso facilmente, ma Corsamonte non ha risolto la guerra e viene anzi a sua volta eliminato con l'inganno. Altre virtù occorrono per realizzare la liberazione dell'Italia che non l'eroicità individuale e sopra a tutto resta l'imperscrutabile volontà divina. Questa insistenza sulla predestinazione e sul disegno provvidenziale non poteva non chiamare in causa in quegli anni un dibattito più urgente sul libero arbitrio.

Il libro XXII, dedicato alla morte di Corsamonte, si apre e chiude sulla constatazione che «l'ingegno è meglio, che la forza»⁵⁴: Dio offusca la mente di Corsamonte con l'amore per Elpidia, al punto che il guerriero romano non s'avvede della frode e appare in tutta la vicenda piuttosto sproveduto (non senza rimproveri dello stesso autore).⁵⁵ Non gli bastano l'ottima armatura, né la maniglia incantata datagli da Areta, né la sua forza sovrumana: i Goti lo seppelliscono sotto una torre e lo stesso Dio si dispiace de «la morte d'un tant'uom, ma consentilla, / per non si contrapporre al suo destino»:⁵⁶ per certi versi siamo ai limiti del grottesco (un'ombra che grava su tutto il poema trissiniano), ma è evidente che si tratta di un'urgenza per il poeta vicentino, di un nodo sul quale fatica a trovare una soluzione chiara e convincente; quel che è certo è che il poeta avverte l'inadeguatezza di quel modello eroico che aveva animato i poemi omerici

⁵³ TRISSINO, *Italia liberata dai Goti* [Maffei], XXI: 222a.

⁵⁴ Ivi, XXII: 229b; e ancora «chi si fida troppo ne la forza / è spesso vinto da l'altrui consiglio» ivi, XXII: 234b.

⁵⁵ «Ma chi spera aver ben, da chi gli è stato / nimico espresso, ha debole il consiglio» (ivi, XXII: 231a).

⁵⁶ Ivi, XXII: 233b.

e che ancora aveva permeato, pur con i dovuti cambiamenti e con le incertezze già riscontrate da Ariosto, il romanzo cavalleresco.

Stefano Jossa ha parlato, in modo piuttosto persuasivo, di “uccisione” del romanzo e, per Corsamonte, di morte dell’eroe cavalleresco:⁵⁷ Corsamonte d’altra parte incarna tutti gli errori dell’eroe individualista e cavalleresco (rifiuta le armi incantate e la protezione divina, disobbedisce al suo capitano, insegue venture romanzesche), al quale effettivamente viene opposto un modello di eroicità diversa, basata sul pluralismo, sull’organizzazione sociale, sull’obbedienza alle gerarchie, etc.; più che opposizione tra eroe cavalleresco ed eroe epico, visto che Corsamonte in fondo incarna l’eroicità achilleica ed epica, si tratta di una consapevole opposizione tra eroe antico e mitico ed eroe moderno, un eroe più credibile e più realistico, edotto dalla trattatistica e dalla storiografia contemporanea e soprattutto un eroe cristiano. È forse questo il più significativo lascito delle guerre d’Italia sulla nuova poesia narrativa: contro un modello semplice e monolitico di eroicità si propone la faticosa complessità del reale, in cui non basta la virtù individuale a garantire la vittoria.

In Trissino si avverte dunque un significativo cambiamento della nozione di eroe: i Goti, intanto, non hanno connotati positivi, per cui è bene e giusto che muoiano senza compianti (anche Turrismo, appunto, non ha uno statuto di personaggio); Corsamonte, che sembra rappresentare l’ultimo eroe arcaico, deve morire (con tanto di funerali, che oltre a riprendere il modello omerico suggellano un passaggio sacro), per sancire, all’interno della narrazione stessa, una cesura esplicita tra un vecchio modello eroico e l’eroe moderno, avvezzo alla complessità del reale, abile politico ed esperto del mondo.

Ancora più significativo di questa *impasse* in cui entra la nozione di eroicità è che la fine della narrazione e della guerra (per altro solo momentanea) è delegata a un nuovo scontro corale, una nuova disfida di Barletta *ante litteram* in cui vari personaggi, incarnazione di varie virtù, riportano la vittoria sui Goti.

Il duello risolutore tipico dell’epica, in sostanza, viene in Trissino declassato (il duello Corsamonte-Turrismo assume nel poema trissiniano la funzione di quello tra Achille ed Ettore, e tra Enea e Turno), non tanto perché non fondamentale all’esito

⁵⁷ JOSSA 2002a: 139-155.

dell'impresa, ma perché subordinato al disegno provvidenziale e alla missione collettiva: o meglio, il duello risolutore della vicenda bellica di Corsamonte non coincide con il duello risolutore dell'impresa, che è appunto affidato a Belisario, il quale rispetto ai suoi *alter ego* Achille, Enea e Corsamonte, concede pure salva la vita al suo avversario, dando a tutti i suoi predecessori una lezione di decoro. Insomma, c'è una precisa gerarchia rispetto ai duelli risolutori,⁵⁸ diametralmente opposta a quella di Ariosto ma che condivide con l'antecedente scrupoli e riflessioni sulla nozione stessa di eroe.

La fase conclusiva della guerra (che appunto non finisce in realtà nel poema trissiniano, dato che si ferma alla riconquista di Ravenna e all'imprigionamento di Vitige, il quale riprenderà poi le ostilità, come è preannunciato nel libro IX) è gestita da Belisario con prudenza militare, ma al solito sono le forze angeliche a dominare l'azione: la guerra è in una condizione di stallo e Belisario decide di attendere con pazienza la resa dei Goti, assediati a Ravenna; l'angelo Palladio però induce prima Vitige a puntare su una disfida tra dieci goti e dieci bizantini, poi convince lo stesso Belisario (inizialmente contrario perché «Non saria bene a pormi in tal periglio, / avendo quasi la vittoria in mano, / che'l vincere il nemico senza sangue, / è più sicura, e più lodevol opra, / che superarlo con battaglie e morti»)⁵⁹ ad accettare, puntando sull'onore.

La disfida, che doveva senz'altro ricordare ai lettori la risoluzione della guerra ariostesca (pur richiamando anche tutti gli altri illustri precedenti), mette nuovamente in campo quegli inganni e quelle slealtà che non potevano trovare spazio nel poema ariostesco, ma che per Trissino contraddistinguono la modernità e la guerra. E sono però di nuovo Dio e gli angeli a determinare le sorti dello scontro (Dio, anzi, omericamente, e ancora in modo un po' curioso rispetto a un disegno provvidenziale che aveva già illustrato, soppesa le sorti dei due eserciti con la bilancia e, quando il piatto dei bizantini sale alle stelle, tutti gli angeli abbandonano i guerrieri goti), perché, come confermano i versi finali del poema «le cose che si fanno in terra / tutte dipendon dal voler divino».⁶⁰ Se le sorti della guerra e di ogni cosa sono appannaggio del volere divino, Belisario riesce comunque a dimostrare uno statuto eroico superiore ai suoi predecessori e, pur forse

⁵⁸ Cfr. BALDASSARRI 1982: 78-86.

⁵⁹ TRISSINO, *Italia liberata dai Goti* [Maffei], XXVII: 289b.

⁶⁰ Ivi, XXVII: 296b.

eseguendo solo il disegno del destino (che prevede anzi il ritorno di Vitige e la ripresa delle ostilità), risparmia la vita al suo avversario.

Nello scontro corale, Trissino sembra mettere a tema molte delle suggestioni già proposte da Ariosto,⁶¹ a testimonianza del fatto che entrambi riconoscono un punto critico nell'accettazione della morale eroica nella modernità: Ariosto affida tutte le ragioni degli scontri e delle morti alle armi incantate (Balisarda, per esempio, è più fatata dell'armatura di Gradasso, e si giustifica così la morte del più forte pagano), Trissino, invece, a un non sempre convincente e chiaro volere divino. È evidente che per entrambi si tratta di una frattura problematica, difficile da risolvere. E sono questioni che non sfuggirono a un attento lettore tanto di Ariosto quanto di Trissino come Alamanni, che a suo modo riprendeva il problema nei suoi poemi epici, *Girone il cortese* e *Avarchide*,⁶² in una fase storica in cui l'aristotelismo non si configurava ancora come l'unica e rigida griglia di lettura del poema epico. La ricomposizione di questa frattura tra eroicità individuale e missione collettiva, tra eroicità e predestinazione, sarà – come è noto – uno dei nodi centrali dell'esperienza epica tassiana, che però prenderà vita in un contesto storico-culturale ormai radicalmente diverso e comunque fonderà le sue acquisizioni proprio sul dialogo, più o meno esplicito, tra i poemi dei suoi predecessori.

Si potrebbe anzi dire che, se Ariosto (in parte in sintonia con Boiardo) aveva opposto la morale cavalleresca, incarnata dal mondo carolingio, alla morale arcaica degli

⁶¹ Belisario resta disarcionato perché Vitige colpisce vigliaccamente, e con l'aiuto dell'angelo Gradivo, il suo cavallo, e tutti i Goti vilmente approfittano di questa sua debolezza per lanciarsi contro di lui. In Ariosto, Orlando veniva disarcionato da Gradasso semplicemente perché Gradasso aveva Baiardo, mentre Orlando un cavallo di poco conto, e ancora Brandimarte disarcionava Sobrino (non si sa se per fallo di Sobrino stesso o del suo cavallo). Brandimarte che trovava disonorevole scontrarsi con Sobrino, senza cavallo, e che lasciava perciò Sobrino a Orlando per lanciarsi contro Gradasso (procurandosi così la morte), richiama ancora la premura di Achille di dare a Belisario il suo cavallo dopo che era stato disarcionato.

⁶² E infatti il *Girone il cortese*, pubblicato nel 1548, in contemporanea con il poema di Trissino, si chiudeva a sua volta con uno scontro corale, non tanto risolutivo in sé (visto che non vi è un'effettiva guerra), ma utile a mettere in campo una nuova generazione di eroi, Tristano, Lancillotto, Segurano e Palamede, incaricati di liberare l'eroe eponimo Girone, e caratterizzati, rispetto al protagonista del poema ancorato alla morale cavalleresca, da una maggior attenzione all'interesse collettivo, alla strategia militare e alla frode; e ancora, nell'*Avarchide* (edita postuma nel 1570), ricalcando fedelmente la trama dell'*Iliade* sulla scorta di Trissino, metteva al centro della narrazione lo scontro tra l'orgoglio individuale del novello Achille, Lancillotto, e il capo della spedizione e della guerra, re Artù, novello Agamennone. Sull'esperienza epica di Alamanni si vedano JOSSA 2002b e COMELLI 2007a e ID. 2007b.

eroi epici saraceni (nei quali appunto sembrano maggiormente rispecchiarsi i valori del mondo eroico classico), non senza qualche allusione comica e dissacrante (e con la finezza che Ruggiero, in fondo, da convertito realizzava in sé entrambi questi mondi), con Trissino si verifica un'ulteriore transizione verso un nuovo e moderno modello di eroicità.

Trissino, al solito, corregge Ariosto partendo da Ariosto; ecco perché riordina gerarchicamente in sostanza la narrazione ariostesca: Ariosto, meno interessato alla possibilità di ricondurre Storia e narrazione a un ordine, che nella sua prospettiva non poteva che essere precario (in modo inevitabilmente provocatorio nel momento in cui accoglieva, secondo i moduli epici, un disegno provvidenziale), aveva chiuso prima la guerra, poi la partita tra Ruggiero e Rodomonte, rimandando a un futuro ancora tutto da inscenare (e forse i *Cinque canti* dovevano rispondere a questa nuova esigenza)⁶³ la morte dell'eroe predestinato a fondare la dinastia estense. Trissino, dal canto suo, con un'operazione ai limiti dell'ipercorrettismo, anche rispetto alla tradizione classica, narrando prima la morte dell'eroe nemico, poi la morte dell'eroe, e poi lo scontro corale risolutivo, ritornava in sostanza all'archetipo di tutti i poemi epici. Anche nel mito troiano Achille sarebbe morto dopo Ettore, ma prima dello scontro finale che avrebbe chiuso la guerra, così come Enea sarebbe morto dopo Turno ma prima della fondazione di Alba Longa da parte di Ascanio. E nel riordinare la tradizione però finiva anche col correggerla con l'esaltazione di un nuovo eroe, il capitano, a sostituire il cavaliere, che anche la storia contemporanea, con l'esperienza delle guerre d'Italia, sembrava relegare in secondo piano.

⁶³ Per un quadro riassuntivo sui *Cinque canti* si veda ZAMPESE 2016.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Giolito] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del S. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve esposizione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene*, Venezia, Giolito, 1542.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Valgrisi] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte le Annotationi, gli Avvertimenti, & le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'Autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna, gli Scontri de' luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione, la Dichiaratione di tutte le favole, il Vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili & necessarie*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1556.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Valvassori] = *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, & allegorie in ciascun Canto. Aggiuntovi nel file l'esposizione de' luoghi difficili. Et emendato secondo l'originale del proprio authore*, Venetia, Giovan Andrea Valvassore, 1553.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2013.
- BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2014.
- DANTE, *Monarchia* [Chiesa - Tabarroni] = Dante Alighieri, *Le Opere*, IV. *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma, Salerno editrice, 2013.
- FICINO, *La "Monarchia" di Dante* [Ellero] = Marsilio Ficino, *La "Monarchia" di Dante*, a cura di Diego Ellero, in DANTE, *Monarchia* [Chiesa - Tabarroni], 451-536.

- MUZIO, *Il duello* = Girolamo Muzio, *Il duello del Mutio Iustinopolitano*, Venezia, Giolito, 1550.
- PIGNA, *Gli eroici* = Giovan Battista Pigna, *Gli heroici di Gio. Battista Pigna, a Donno Alfonso da Este II, Duca di Ferrara*, Venezia, Giolito, 1561.
- PIGNA, *Il duello* = Giovan Battista Pigna, *Il duello di M. Giovan Battista Pigna, al S. Donno Alphonso da Este, prencipe di Ferrara, diviso in tre libri. Ne' quali dell'honore, & dell'ordine della Cavalleria con nuovo modo si tratta*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1554.
- PIGNA, *Il principe* = Giovan Battista Pigna, *Il principe di Gio. Battista Pigna, al Sereniss. Emanuele Filiberto Duca di Savoia. Nel quale si descrive come debba essere il Principe Heroico, sotto il cui governo un felice popolo, possa tranquilla & beatamente vivere*, Venezia, Francesco Sansovino, 1561.
- TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TRISSINO, *Italia liberata dai Goti* [Maffei] = Gian Giorgio Trissino, *La Italia liberata da Gotti, in Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino, non più raccolte*, 2 voll., Verona, Jacopo Vallarsi, vol. I.
- 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

- ANGELOZZI 1998 = Giancarlo Angelozzi, *Il duello nella trattatistica italiana della prima metà del XVI secolo*, in *Seminario sulla modernità*, a cura di Andrea Biondi, Bologna, Clueb, 1998, 9-31.
- ASCOLI 1987 = Albert Russell Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

- BALDASSARRI 1982 = Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- BRUNELLI 2017 = Giampiero Brunelli, *Salomone, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, 738-741.
- BRUSCAGLI 1996 = Riccardo Bruscoli, *Matteo Maria Boiardo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. III, Roma, Salerno editrice, 1996, 635-708.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscoli, *Incontrare il nemico. La gran bontà degli «antichi cavalieri»*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, 199-234.
- CABANI 1990 = Maria Cristina Cabani, *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.
- CABANI 2016 = Maria Cristina Cabani, *Intertestualità*, in IZZO 2016, 153-176.
- CALVINO 1974 = Italo Calvino, *La struttura dell'«Orlando»* [I ed. 1974], in Id., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, 68-77.
- CANOVA - VECCHI GALLI 2007 = *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.
- CAPUTO 2017a = *La «virtù eccellentissima». Eroe e antieroe nella letteratura italiana da Boccaccio a Tasso*, a cura di Vincenzo Caputo, Milano, FrancoAngeli, 2017.
- CAPUTO 2017b = Vincenzo Caputo, «Era dunque e non era eroe». *La riflessione di Torquato Tasso su Achille*, in CAPUTO 2017a, 117-137.
- CAPUTO 2021 = Vincenzo Caputo, *Su Carlo e Ubaldo (GL, XV): Torquato Tasso e la «virtù eroica»*, in SABBATINO 2021, 179-199.
- CARNE-ROSS 1976 = Donald S. Carne-Ross, *The One and the Many: a Reading of the «Orlando furioso»*, in «Arion: A Journal of Humanities and Classics», 3, 2 (1976), 146-219.
- CASADEI 1988 = Alberto Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- CASADEI 2001 = Alberto Casadei, *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, Il Mulino, 2001 [I ed. 1993].

- CASADEI 2018 = Alberto Casadei, *Canto XLVI*, in IZZO - TOMASI 2018, 567-587.
- CAVALLO 2003 = Jo Ann Cavallo, *The Pathways of Knowledge in Boiardo and Ariosto: The Case of Rodamonte*, in «Italice», LXXIX, 3 (2002), 305-320.
- CAVINA 2005 = Marco Cavina, *Il sangue dell'onore: storia del duello*, Bari - Roma, Laterza, 2005.
- CERRAI 2001 = Marzia Cerrai, *Una lettura del "Furioso" attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, in «Strumenti critici», 1 (2001), 99-133.
- COMELLI 2007a = Michele Comelli, *Il "Gyrone il Cortese" di Luigi Alamanni e la tradizione cavalleresca italiana*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 403-422.
- COMELLI 2007b = Michele Comelli, *L'errore di Lancillotto: riscrittura dell'ira di Achille nell'"Avarchide" di Luigi Alamanni*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra - Michele Mari, Milano, CUEM, 2007, 259-323.
- COMELLI 2010 = Michele Comelli, *Sortite notturne cinquecentesche. I casi di Trissino e Alamanni*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, LED, 2010, 233-264.
- COMELLI 2013 = Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel "Rinaldo" di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013.
- COMELLI 2021 = Michele Comelli, *Un poema "utile a tutte le guerre, che si faranno": scienza militare nell'"Italia liberata dai Goti" del Trissino*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019)*, a cura di Alberto Casadei - Francesca Fedi - Annalisa Nacinovich - Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021.
- CONFALONIERI 2013 = Corrado Confalonieri, *Quale Virgilio? Note sul finale del "Furioso"*, in «Parole rubate», 7 (2013), 55-66.
- CORRIERI 2008 = Alessandro Corrieri, *Rivisitazioni cavalleresche ne "L'Italia liberata da' Gotthi" di Giangiorgio Trissino*, «Schifanoia», XXXIV-XXXV (2008), 183-192.
- CORRIERI 2018 = Alessandro Corrieri, *I modelli epici latini e il decoro eroico nel Rinascimento: il caso de "L'Italia liberata da' Gotthi" di Giangiorgio Trissino*, in «Lettere Italiane», 70, 2 (2018), 345-380.

- DELCORNO BRANCA 2007 = Daniela Delcorno Branca, *La conclusione dell'“Orlando furioso”: qualche osservazione*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 127-137.
- DI SANTO 2018 = Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'“Iliade”: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.
- ERSPAMER 1982 = Francesco Erspamer, *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982.
- FACCHI 2015 = Francesca Facchi, *Cavaliere, “vir illustris”, poeta: l'evoluzione dell'eroe nell'opera di Torquato Tasso*, in «Studi italiani», 27, 1 (2015), 5-23.
- FERRETTI 2016 = Francesco Ferretti, *Generi*, in IZZO 2016, 99-126.
- ELLERO 2014 = Diego Ellero, *Il più antico volgarizzamento della “Monarchia” di Dante. Note per il profilo di un traduttore anonimo*, in «Lingua e Stile. Rivista di storia della lingua italiana», 19, 2 (2014), 185-218.
- ELLERO 2015 = Diego Ellero, *Tra il ritorno del volgare e il ritorno di Platone: i volgarizzamenti della “Monarchia” di Dante nella Firenze dei Medici*, in «Interpres», 33 (2015), 74-98.
- GALLO 2004 = Valentina Gallo, *Paradigmi etici dell'eroico e riuso mitologico nel V libro dell'“Italia” di Trissino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 181, fasc. 595 (2004), 373-414.
- GIGANTE 1998 = Claudio Gigante, *“Azioni formidabili e misericordiose”. L'esperimento epico del Trissino*, in «Filologia e Critica», 33, 1 (1998), 44-71 [poi col titolo *Un'interpretazione dell'“Italia liberata dai Goti”*, in Id., *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno editrice, 2003, 46-79].
- GIGANTE 2010 = Claudio Gigante, *Epica e romanzo in Trissino*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante - Giovanni Palumbo, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, 291-320.
- GIUDICETTI 2008 = Gian Paolo Giudicetti, *I vinti dell'“Orlando furioso”: Rodomonte e Mandricardo nella struttura del poema*, in «Studi e problemi di critica testuale», 76 (2008), 73-101.
- GUSMANO 1987 = Arianna Gusmano, *Tipologie del duello nell'“Orlando furioso”*, in «Schifanoia», 3 (1987), 85-102.

- IZZO 2005 = Annalisa Izzo, «*Al fin trarre l'impresa*». *Prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell'«Orlando furioso»*, in «Strumenti critici», XX, 2 (2005), 225-246.
- IZZO 2016 = *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016.
- IZZO - TOMASI 2018 = *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo - Franco Tomasi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2018.
- JAVITCH 1991 = Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic: The Canonization of «Orlando furioso»*, Princeton, University Press, 1991 [trad. it. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, Milano, Bruno Mondadori, 1999].
- JAVITCH 1999 = Daniel Javitch, *The Grafting of Virgilian Epic in «Orlando furioso»*, in *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*, ed. by Valeria Finucci, Durham, Duke University Press, 1999, 56-75 [trad. it. *L'innesto dell'«epos» virgiliano nell'«Orlando furioso»*, in JAVITCH 2012, 59-73].
- JAVITCH 2010 = Daniel Javitch, *Reconsidering the Last Part of «Orlando Furioso»: Romance to the Bitter End*, in «Modern Language Quarterly», 71, 4 (2010), 385-405 [trad. it. *Nuove considerazioni sull'ultima parte dell'«Orlando furioso»: un romanzo fino alla fine*, in JAVITCH 2012, 117-32].
- JAVITCH 2012 = Daniel Javitch, *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- JOSSA 2002a = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- JOSSA 2002b = Stefano Jossa, *Dal romanzo cavalleresco al poema omerico, il «Girone» e l'«Avarchide» di Luigi Alamanni*, in «Italianistica», 31 (2002), 13-37.
- KERMODE 2020 = Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, con un saggio di Daniele Giglioli, trad. it. di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Milano, Il Saggiatore, 2020 [I ed. 1967].
- MAZZACURATI 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *Dall'eroe errante al funzionario di Dio*, in Id., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, 79-88.

- MONTEVERDI 1961 = Angelo Monteverdi, *Lipadusa e Roncisvalle*, in «Lettere Italiane», XIII (1961), 401-409.
- MUSACCHIO 2003 = Enrico Musacchio, *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello epico e virgiliano*, in «Italice», 80 (2003), 334-352.
- MUSACCHIO - MONORCHIO 1987 = *Il duello*, a cura di Enrico Musacchio - Giuseppe Monorchio, Bologna, Cappelli, 1987.
- PECCI 2016 = Paola Pecci, *La «novella strada» del poema epico rinascimentale: Gian Giorgio Trissino e la “Italia Liberata da’ Gotthi”*, tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università degli Studi di Padova, tutor prof. Franco Tomasi, 2016.
- PERROTTA 2018 = Annalisa Perrotta, *Canto XLI*, in IZZO - TOMASI 2018, pp. 463-486.
- POZZA 1980 = *Atti del Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1980.
- PRALORAN 1999 = Marco Praloran, *Tempo e azione nell’“Orlando furioso”*, Firenze, Olschki, 1999.
- PRALORAN 2007 = Marco Praloran, *L’utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 15-39.
- RAJNA 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell’“Orlando furioso”*, II ed. corretta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1900.
- REFINI 2018 = Eugenio Refini, *Canto XLIV*, in IZZO - TOMASI 2018, 529-544.
- RIZZARELLI 2009 = Giovanna Rizzarelli, «Cominciar quivi una crudel battaglia». *Duelli in ottave nell’“Orlando furioso”*, in *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, a cura di Fabrizio Bondi - Nicola Catelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, 79-100.
- RIZZARELLI 2011 = Giovanni Rizzarelli, «E quivi s’incomincia una battaglia / di ch’altra mai non fu più fiera in vista». *I duelli nel “Furioso” e la loro rappresentazione nelle prime edizioni illustrate*, in *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani - Arnaldo Bruni - Anna Dolfi - Andrea Gareffi, 2 tt., Firenze, Olschki, 2011, t. I, 177-202.
- RIZZARELLI 2017 = Giovanna Rizzarelli, «D’ogni legge nimico e d’ogni fede». *Rodamonte e Rodomonte antieroi della conoscenza*, in CAPUTO 2017a, 43-65.

- SABBATINO 2021 = *Vita e morte dell'eroe epico. Percorsi dal Trecento al Seicento*, a cura di Marcello Sabbatino, Presentazione di Stefano Carrai, Pisa, Edizioni ETS, 2021.
- SANGIRARDI 2009 = Giuseppe Sangirardi, *Quanti sono i generi dell'“Orlando furioso”?*, in «Allegoria», 21 (2009), 42-55.
- SBERLATI 2001 = Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica fra Ariosto e Tasso*, Bulzoni, Roma, 2001.
- SBERLATI 2007 = Francesco Sberlati, *Magnanimi guerrieri. Modelli epici nel “Furioso”*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 453-473.
- SITTERSON 1992 = Joseph C. Sitterson, *Allusive and Elusive Meanings: Reading Ariosto's Vergilian Ending*, in «Renaissance Quarterly», XLV (1992), 1-19.
- VITALE 2010 = Maurizio Vitale, *L'Omerida italico: Gian Giorgio Trissino. Appunti sulla lingua dell'“Italia liberata da' Gotthi”*, Venezia, Istituto di Lettere, Scienza ed Arti, 2010.
- ZAMPESE 1994 = Cristina Zampese, «Or si fa rossa or pallida la luna» *La cultura classica nell'“Orlando innamorato”*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994.
- ZAMPESE 2016 = Cristina Zampese, «Acqua che bolle al foco» *Il laboratorio dei “Cinque canti”*, in «Carte Romanze», IV (2016), 207-258.
- ZATTI 1990 = Sergio Zatti, *Il “Furioso” fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990 [reprint Milano, Ledizioni, 2018].
- ZATTI 1996 = Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epos e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.
- ZATTI 1999 = Sergio Zatti, *Tasso lettore di Trissino*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, 2 voll., Firenze, Olschki, 1999, vol. II, 597-612.