

## Il platonismo di Ariosto

Lucia Dell'Aia

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

---

### Abstract

A partire dall'episodio lunare del *Furioso*, si ricostruisce in una prospettiva estetica e storico-culturale il particolare modo in cui Ariosto ha tradotto in forma la contrapposizione platonica fra l'Idea e la copia. Si inserisce, così, Ariosto nella tradizione platonica dell'Umanesimo-Rinascimento tenendo conto dei legami con la cultura ferrarese del suo tempo.

---

### Parole chiave

*Furioso*, Luna, Idea, copia, mito.

### Contatti

lucia.dellaia@virgilio.it

---

1. Nel primo dei *Cinque Canti* (ottave LXXVIII-LXXIX), Ariosto fa riferimento al palazzo che, per ordine di «Gloricia incantatrice», i demoni avevano costruito ispirandosi alle «idee incorrotte» del palazzo di Vulcano a Lemno; e sottolinea il fatto che la perfezione di questa costruzione, resa possibile dall'ispirazione alle «idee incorrotte», non sarebbe stata raggiungibile nemmeno se per la sua messa in opera fossero stati a disposizione l'oro di Creso, l'«artificio» e il «senno» di Leon Battista Alberti, di Bramante e di Vitruvio, e un lasso di tempo di duecento anni (*Opere minori* 608-609).

Che in questi versi le «idee incorrotte» di cui parla Ariosto siano riferibili agli archetipi platonici è una constatazione evidente tanto quanto è autorevole il suggerimento offerto da Cesare Segre a interpretare la Luna del *Furioso* (Canti XXXIV-XXXV) come «un mondo di archetipi» e come un «centro di propulsione» nello scambio con la Terra. Sulla Luna hanno sede le Parche, che costruiscono il destino riservato agli uomini sulla Terra, e il Tempo, che ne custodisce la memoria; e, soprattutto, come scrive ancora Segre, essa appare allo stesso tempo «il magazzino delle vanità e il deposito di quel senno che gli uomini smarriscono tanto facilmente» (*Manuale* 339).

È sempre Segre (*Esperienze ariostesche* 89-95) ad aver riflettuto sul fatto che la valle delle cose perdute dell'episodio lunare del *Furioso* è una delle invenzioni sviluppate con maggior fantasia dal poeta ferrarese e che tale creazione può essere messa in relazione soprattutto con il «paese dei sogni» di una delle venticinque *Intercenali* (*Somnium*) di Leon Battista Alberti,<sup>1</sup> pubblicate nel 1964 da Eugenio Garin dopo il loro ritrovamento in un manoscritto della Biblioteca del Convento di San Domenico a Pistoia.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Egli scrive in *Esperienze ariostesche* che non sa con quale ordine di precedenza, ma sono stati in molti ad accorgersi dei rapporti di *Somnium* con il *Furioso*. Nel 1964 sono usciti anche degli articoli sull'argomento di Martelli e di Ceserani.

<sup>2</sup> Per la vicenda filologica si rimanda a Garin, *Venticinque Intercenali inedite* e ad Alberti, *Intercenali inedite* (e al più recente volume, con la traduzione italiana, *Intercenales*).

Dal confronto intertestuale si può rilevare che nel paese dei sogni dell'intercenale di Alberti «fra le montagne ci sono valli dove si conservano le cose smarrite» e «si ritrova tutto quello che si è perso», con la importante differenza però, rispetto all'episodio lunare di Ariosto, che «da quel paese non si può portar via niente» (*Intercenales* 235), mentre, come è ben noto, nel *Furioso* il viaggio di Astolfo sulla Luna consente l'importante svolta narrativa del recupero del senno di Orlando in una ampolla.

Come scrive Segre, le ottave 72-82 del canto XXXIV del *Furioso* sono profondamente debitrice del testo di Alberti e in alcuni versi vi sono casi di vere e proprie traduzioni; tale rapporto di derivazione, quindi, rivela in modo significativo l'«eccezionale sintonia in cui l'Ariosto si deve esser trovato con lo spirito dell'invenzione albertiana», dal momento che proprio quelle ottave sono «tra le più ariostesche del poema» (*Esperienze ariostesche* 90). Non si tratta, come ci suggerisce ancora Segre, di ricercare un «semplice riscontro erudito», ma queste derivazioni albertiane sono importanti tanto per riflettere sulla storia delle *Intercenali*, e sulla loro sotterranea azione nella cultura rinascimentale italiana, quanto sui rapporti fra Ariosto e la cultura umanistica, dato che «non sono molti gli scrittori non classici a cui l'Ariosto attinga con tanta attenzione formale come all'Alberti, e pochissimi sono gli umanisti delle cui concezioni l'Ariosto sembri aver risentito» (95). Tanto più interessante appare la questione del rapporto con Alberti se si pensa, come ha suggerito Pampaloni (*Le Intercenali e il Furioso* 322), che Ariosto ha fatto ricorso in ottave cruciali del suo capolavoro ad un autore che Garin dice essere stato sottoposto «ad una sorta di rigida censura» o condannato «a una circolazione sotterranea e bizzarra» che ha determinato la sua «sfortuna» di scrittore e pensatore (*Il pensiero di Leon Battista Alberti* 506).

Non ci proponiamo in questa sede di fare uno studio specifico sul rapporto fra Ariosto e Alberti, che pure sarebbe assai interessante e che, dopo il suggerimento di Segre, è rimasto ancora aperto, ma vogliamo indagare in una prospettiva storico-culturale quali siano i rapporti di Ariosto con la cultura umanistico-rinascimentale e quale sia il suo originale contributo estetico dato ad essa, partendo proprio dalla suggestione platonica dell'episodio lunare del *Furioso*. Non si può non aggiungere che una tale ricerca, ancora in corso, non può che essere per il momento parziale rispetto alla ampiezza e all'importanza della questione; tuttavia rimandiamo a futuri lavori il compito di renderla più ricca e più documentata.

Riteniamo interessante lo spunto critico offerto da Stefano Jossa che auspica una riconfigurazione degli studi su Ariosto partendo dalla necessità di restituirlo «al suo tempo e alla sua cultura», all'indomani del percorso critico del secolo scorso, fra idealismo, storicismo, strutturalismo e psicanalisi, che ha avuto senz'altro il merito di averci consegnato un «Ariosto *classico*», che non è più, come voleva De Sanctis, «ideologicamente orientato a rappresentare il trionfo della forma sul contenuto», né, come pretendeva Croce, «estetivamente proiettato a divenire il paradigma di un'intera concezione della poesia». L'ultimo secolo di studi su Ariosto, dunque, facendo di lui, appunto, un classico, lo ha reso «capace di stare al tempo stesso, come diceva Borges, sulla terra e sulla luna, nel suo e nel nostro tempo» (*Ariosto* 141).<sup>3</sup>

Sarà nostro compito, pertanto, indagare quale sia il rapporto di Ariosto con la cultura del suo tempo, anche quella ferrarese, e quale idea di classicità ci restituisce la sua poetica

---

<sup>3</sup> Fra i contributi più recenti su Ariosto rimandiamo al volume curato da Bolzoni, Cabani, Casadei: *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso* e, inoltre, a quello di Sangirardi (*Ludovico Ariosto*), di Marangoni (*Ariosto. Un amore assoluto per la narrazione*), di Mariani (*Alla ricerca dell'Ariosto perduto*), di Seddio (*Ludovico Ariosto*).

non teoricamente dichiarata, e quale sia l'idea di tradizione, di rapporto con il passato, che si può ricavare dalla sua operazione poetica, anche al di là di uno studio specifico e sistematico sulle fonti.

2. Il rapporto fra l'intercenale *Somnium* e l'episodio lunare del poema non esaurisce affatto le possibilità di indagine sulla fonte albertiana, perché, come è stato già messo in luce,<sup>4</sup> anche per l'apologo della luna contenuto nella Satira III (vv. 208-31) può stabilirsi un rapporto di derivazione con Alberti, in particolare con il Proemio al libro VII delle *Intercenali*, che si apre con l'immagine di molti fauni e satiri, «divinità di poco cervello», che si erano «innamorati alla follia della luna» (*Intercenales* 445). Altrettanto degna di attenzione per il contesto platonizzante del viaggio lunare del *Furioso* è stata anche l'intercenale *Fatum et Fortuna* la quale rimanda alla tradizione del sogno filosofico, che affonda le sue radici nel mito di Er, contenuto nella *Repubblica* di Platone, nel *Somnium Scipionis* di Cicerone e nella apparizione della Filosofia nel *De consolatione Philosophiae* di Boezio.

Essendo ormai totalmente acquisita dagli studi filologici l'idea che Ariosto possa aver letto le intercenali di Alberti,<sup>5</sup> risulta degno di attenzione il fatto che si tratta di un autore che Garin definisce uno «scrittore inquietante, imprevedibile e bizzarro» la cui immagine, invece, «suole collocarsi sotto il segno dell'armonia e della misura, col riferimento d'obbligo alla "monumentalità" della *Famiglia* e della *Architettura*» (*Il pensiero* 502). Come scrive ancora Garin, Alberti è stato «un giudice amaro di un mondo difficile, e testimone di un'epoca più complicata delle formule in cui tuttora si ama definirla» e la sua posizione è stata soprattutto deformata dallo sforzo che ha fatto Landino di avvicinarlo ai ficiniani (521). Che Ariosto sia particolarmente in sintonia con Alberti è senz'altro un dato che può contribuire a collocare Ariosto nel solco di una tradizione culturale che egli stesso contribuisce ad arricchire con nuove forme.

Rajna, che non poteva conoscere l'intercenale di Alberti, attribuisce all'episodio lunare del *Furioso* una particolare originalità, collocandolo nella tradizione di Luciano (*Icaromenippo* e *Storia vera*) e dei suoi imitatori, oltre che della terza cantica dantesca e dei suoi progenitori, fra cui anche il Cicerone del *Somnium Scipionis*, l'*Anabatikòs d'Isaia* e il *Testamento di Levi*. Secondo Rajna, Ariosto, «senza trascendere i termini del decoro, prende un tono di parodia, e trasporta lassù i bisogni e le abitudini del nostro basso mondo» e, «partendo dall'immaginazione di certi filosofi, che tutto quanto avviene sulla terra abbia una corrispondenza nel cielo, ci descrive le cose di lassù per rappresentarci in esse i fatti degli uomini». È l'allegoria la forma prevalente che Ariosto usa in questo episodio per creare poeticamente un «riflesso della realtà» che ci mette a nudo il suo «valore intrinseco»; mentre nel caso del senno umano perduto e raccolto nelle ampolle, Rajna scrive che A-

---

<sup>4</sup> Oltre che *Esperienze ariostesche*, di Segre si vedano anche i capitoli 8 e 9 del volume *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*.

<sup>5</sup> Scrive Segre: «Che proprio a Ferrara le *Intercenali* diano segni di vita quasi un secolo dopo la stesura, non può stupire chi ricordi: I) i soggiorni dell'Alberti a Bologna, e nel periodo dei suoi studi, e più avanti; II) i vari passaggi dell'Alberti a Mantova, i cui signori erano legati da parentela e amicizia con gli Estensi, e a Ferrara stessa, dove tra l'altro progettò il campanile della Cattedrale; III) i legami dell'Alberti con Lionello d'Este, cui dedicò il *Philodoxeos*, il *Teogenio*, il *De equo animante*, e col ferrarese F. Marescalchi, destinatario degli *Apologi*; IV) il fatto che l'Alberti cominciò a Bologna la stesura delle *Intercenali*, durante la sua giovinezza; V) la provenienza bolognese del principale codice delle *Intercenali* (Canon. 172 della Bodleiana di Oxford)» (*Esperienze ariostesche* 94).

riosto «si contenta di concretarlo, senza proprio ridurlo ad un'espressione allegorica» (*Le fonti dell'Orlando furioso* 545-46).

Il mondo della Luna di Ariosto concentra «in un vallone fra due montagne istretto» ciò che si perde «o per nostro difetto, / o per colpa di tempo o di Fortuna» (*Orlando furioso* 901) e per il tramite dell'allegoria usata dal poeta, come scrive Rajna, di questi oggetti della realtà è possibile percepire il significato intrinseco. Per comprendere la natura del rapporto che Ariosto stabilisce fra la Terra e la Luna, Segre ha fornito una imprescindibile precisazione riguardante l'accezione in cui il poeta ha usato in questi versi il verbo "perdere" in riferimento alle attività umane. Anche se Ariosto non distingue le diverse sfumature di significato, il verbo è usato per indicare contemporaneamente: I) ciò che si cessa di avere, come ad esempio succede per le ricchezze; II) ciò che si produce senza risultato o con risultati precari, ed è il caso dell'accumulo sulla luna di lacrime, sospiri, amori non ricambiati, progetti e desideri vani, doni e poesie per i potenti, adulazioni, trattati (come la donazione di Costantino), complotti, furti; III) ciò che si spreca, come avviene per il tempo dedicato al gioco e all'ozio; IV) ciò che cessa di esistere, ciò che si esaurisce, come ad esempio succede per i regni o per la bellezza (*Fuori del mondo* 105).

Continuando a seguire le indicazioni critiche di Segre, possiamo senz'altro fare nostra l'idea che l'episodio lunare sia «di ispirazione platonica», dal momento che il mondo della luna è per Ariosto «una specie di mondo degli archetipi» e che perciò anche il rapporto con Luciano e Alberti è meno vistoso che quello con Platone, dato che per i primi due «l'intenzione satirica e morale prevale sui problemi topologici e filosofici» (*Fuori* 107). In continuità rispetto alle riflessioni di Segre, anche Savarese ha insistito sul fatto che nell'invenzione del regno lunare l'immaginario ariostesco «non si arresta al livello di suggestioni lucianè», sia pure rinnovate «dalla scpsi criticamente positiva di Valla, Alberti, Erasmo». Infatti, nei canti della luna del *Furioso* vi è l'allusione ad una concezione escatologica di stampo platonico nei miti, qui risemantizzati, delle Parche, di Natura e Morte, del Tempo, del Fiume Lete e dell'Immortalità. I miti platonici a cui Savarese si riferisce sono le escatologie contenute nel *Gorgia*, nel *Fedone*, nel *Fedro*, e soprattutto nella *Repubblica* (il mito di Er). Non trascurabile appare per Savarese, inoltre, il fatto che la guida di Astolfo in tale regno sia proprio Giovanni, «lo scrittore de l'oscura Apocalisse» (*Lo spazio dell'impostura* 734).

Per capire quale sia la specificità della suggestione platonica nella costruzione del mondo della luna di Ariosto, ci è di grande utilità la conclusione cui perviene sempre Savarese quando sostiene che la specularità fra la Terra e la Luna è una «corrispondenza fondata su un rapporto tra il flusso confuso, occasionale ed autonomo degli eventi terreni ed una sorta di loro formalizzazione», grazie alla quale «quegli eventi riappaiono sulla luna, come in un terminale di processo induttivo, ma tradotti e memorizzati in cifre, simboli e parvenze estremamente semplificate» (737).

A noi sembra che una simile interpretazione della complementarità fra Terra e Luna, del tutto condivisibile, debba in primo luogo tenere conto che la suggestione platonica, senz'altro presente nel testo, va compresa alla luce di quel punto di svolta fondamentale che per Panofsky ha segnato la storia della concezione estetica dell'Idea platonica: l'*Orator* di Cicerone. In questa opera, infatti, come scrive Panofsky, si «interpreta l'Idea platonica non più come oggettivo paradigma ideale sul quale siano state modellate le cose, né come forma animatrice ed organizzatrice della materia, vale a dire al modo di Platone o di Aristotele, bensì come "forma pensata", cioè interiore, che dà luogo all'espressione artistica» (*Idea* IX).

Se, infatti, in una operazione di ricostruzione culturale e filosofica vogliamo ipotizzare l'esistenza di un platonismo ariostesco, non certo da lui teorizzato, ma che si può ricavare dall'invenzione lunare, senz'altro dobbiamo partire dalla considerazione che si tratta di una sua declinazione prima di tutto estetica, cioè concretamente ricavabile dalle forme, e non da una poetica, che, come è ben noto, non è mai stata elaborata dall'autore.

L'interpretazione dell'Idea come "forma pensata" consente di comprendere che la creazione della Luna nel *Furioso* non è il prodotto di una riflessione filosofica di ordine metafisico, ma di una riflessione prima di tutto estetico-formale che però, come vedremo meglio più avanti, presuppone molte implicazioni di ordine filosofico-culturale.

Più che sui miti escatologici contenuti nell'episodio, vorremmo soffermarci sulla natura archetipica degli oggetti perduti che si trovano nel vallone lunare. Come abbiamo già detto avvalendoci del suggerimento di Panofsky, tali oggetti umani perduti che Ariosto allegoricamente ci rende intelleggibili sulla Luna non sono propriamente le idee dell'iperuranio di Platone, ovvero il puro modello sulla base del quale si costruiscono le cose, ma delle "forme pensate" delle cose, presenti alla mente del poeta, e che la creazione artistica rende visibili grazie alla proliferazione di significati che fa scaturire da esse.

Come ha fatto notare Savarese, in tempi successivi ad Ariosto (1567), Celio Agostino Curione, effettuando delle aggiunte agli *Hieroglyphica* di Valeriano, con pretese di validità scientifica, avrebbe registrato l'ipotesi di chiara marca platonica che faceva della luna la sede delle idee incorruttibili (*Lo spazio* 731). In Ariosto, invece, la suggestione lunare è inserita in un contesto favoloso, che egli però ha saputo mantenere lontano dai paradossi dell'irrealtà assoluta, nel quale si simula un disinteresse per l'astrofisica e per la cosmografia contemporanee: «Non stette il duca a ricercare il tutto; / che là non era ascenso a quello effetto» (XXXIV, 73, 1-2).

Cercheremo di discutere in seguito quanto tale disinteresse per le nozioni astronomiche del suo tempo in realtà sia solo simulato, e vogliamo invece adesso ricondurre la natura degli oggetti perduti sulla Terra e raccolti sulla Luna ad un particolare problema che la tradizione del platonismo porta con sé e che, a nostro avviso, è stato recepito da Ariosto e trasformato in forme artistiche: il problema dell'idea e della sua copia, ovvero del simulacro.

3. Nelle biografie del poeta è attestato il fatto che la sua formazione culturale sia stata molto influenzata dallo studio di Platone: Giulio Natali riferisce che Ariosto aveva frequentato all'Università ferrarese le lezioni del medico e filosofo Sebastiano dell'Aquila, che spiegava il *Timeo* di Platone (*Ludovico Ariosto* 4). Anche Ferroni riferisce della circolazione ampia a Ferrara dei testi di Platone e dei neoplatonici fiorentini e della importanza della epistola latina di Ariosto ad Aldo Manuzio del 1498 che contiene una richiesta di libri del Ficino e di traduzioni latine di opere di Platone (*Ariosto* 108).<sup>6</sup>

Quando parliamo, infatti, di un platonismo ariostesco, la cui natura vogliamo indagare, con tutte le limitazioni che abbiamo già indicato, consideriamo ormai acquisita dagli studi umanistici la considerazione che fa Kristeller a proposito del concetto stesso di tradizione filosofica: «Il concetto di una tradizione filosofica, soggetta a molti cambiamenti e variazioni ma fondamentalmente uniforme e continua, sembra sia stato formulato dai

---

<sup>6</sup> Per una approfondita bibliografia delle opere sulla biografia di Ariosto rimandiamo alla monografia di Ferroni già citata (432). All'esauriente elenco di Giulio Ferroni aggiungiamo solo il volume di Adriana Flamini e Rosella Mangaroni (*Ariosto. Una biografia esemplare*)

Platonici del Rinascimento» (*Concetti rinascimentali dell'uomo* 129). Egli sostiene, infatti, che il Platonismo, sotto l'influenza dell'eclettismo rinascimentale e per mezzo anche della suggestione che veniva dal neoplatonico Proclo, fece propria l'idea che anche gli scritti apocrifi composti nei secoli tardi dell'antichità e attribuiti ad Ermete Trismegisto, Zoroastro, Orfeo e Pitagora contenessero elementi del pensiero platonico assorbiti dall'ambiente di Alessandria. Per tale ragione, come scrive Kristeller, «Ficino poteva considerare se stesso come un nuovo anello di una tradizione filosofica cominciata con gli antichi saggi, culminante in Platone e continuata attraverso le scuole platoniche dell'antichità, Sant'Agostino, i Platonici medievali arabi e latini fino alla sua età» (130). D'altra parte, i Platonici del Rinascimento furono influenzati anche da altre correnti intellettuali «che non avevano toccato i loro predecessori medievali, come per esempio dall'umanesimo e perfino dall'aristotelismo scolastico» (129). Kristeller, pertanto, scrive che la tradizione platonica merita il nome di *philosophia perennis* (una definizione di cui molte tradizioni filosofiche si sono impossessate dopo che Agostino Steuco l'ha usata come titolo di una sua opera)<sup>7</sup> dal momento che «il platonismo rinascimentale fu pienamente consapevole di fare parte di una tradizione e si rese conto che questa tradizione, benché di origine antica, aveva avuto una esistenza più o meno continua nel Medio Evo» (131-132). Secondo lo studioso tedesco, «il concetto di tradizione che trova la sua espressione nell'idea di una *philosophia perennis* può ancora servirci come modello e come guida» (133), dal momento che «il pensiero filosofico durante il Rinascimento, pur non abbandonando i suoi rapporti con la teologia, rafforzò il suo legame con le discipline umanistiche e le scienze naturali e (possiamo aggiungere) con la letteratura e le arti, diventando così sempre più laico nella sua prospettiva generale» (132).

È nostra intenzione, pertanto, inserire Ariosto, anche se si tratta di un letterato, per quanto dotto, nella tradizione del platonismo rinascimentale, intesa secondo una sua definizione più ampia, valorizzando proprio la considerazione che fa Kristeller a proposito del legame stretto che la civiltà umanistico-rinascimentale ha saputo creare fra le forme del sapere e quelle letterarie: «L'umanesimo fu un corpo di erudizione e letteratura di carattere laico, senza essere scientifico, e occupò un ruolo suo proprio, indipendente, anche se non opposto, sia rispetto alla teologia che alle scienze» (139). Pertanto, egli auspica che «quanti fra noi sono storici e studiosi di letteratura» considerino a ragione gli umanisti «i nostri predecessori» e rendano «giustizia ai risultati da loro raggiunti» (140).

4. Ci sembra, dunque, che della filosofia perenne del platonismo Ariosto traduca in forma artistica un problema specifico: quello della copia dell'idea, come abbiamo già detto. L'universo del *Furioso* è costellato, come è ben noto, dal tema della apparizione di false sembianze, di oggetti frutto di artifici magici, dal castello di Atlante al simulacro di Angelica. Il cruccio della copia è la cifra fondamentale che informa tutta la narrazione

---

<sup>7</sup> Agostino Steuco (1497-1548) è stato un teologo cattolico legato alla tradizione platonica o pseudo-platonica, della scuola di Ficino e di Pico: intitolò la sua opera principale *De perenni philosophia*. Kristeller scrive che il concetto di filosofia perenne presuppone l'idea di una saggezza che pervade tutta la storia del pensiero umano, alla ricerca dell'unità della verità. In polemica con Garin che aveva scritto che Agostino Steuco era un tomista, Kristeller afferma che Steuco era un platonico rinascimentale che «aveva in mente un Platone fundamentalmente d'accordo con Aristotele e con altri filosofi antichi su numerosi punti e soprattutto con i teologi ebraici e cristiani» (75). Garin, invece, scrive: «Il tomismo aveva insistito sull'unità del vero; per lo Steuco l'unità del vero si documenta e si manifesta nell'unità della filosofia perenne» (*L'umanesimo italiano* 152).

dell'opera e nell'episodio lunare le copie delle idee, che attraversano tutto il *Furioso*, trovano finalmente una loro formalizzazione in archetipi, compatta e unitaria, che rivela il loro significato più profondo e intrinseco, perché allegoricamente raccolte in un unico luogo fisico: «ciò che in somma qua giù perdesti mai, / là su salendo ritrovar potrai» (XXXIV, 75, 7-8). Il Regno della Luna, che appare per la maggior parte «come un acciar che non ha macchia alcuna» (XXXIV, 70, 4), è un luogo altro rispetto alla Terra (ottava 72), ma non si tratta di un luogo di perfezione assoluta, perché ad Ariosto interessa la relatività del punto di vista; infatti nell'ottava 71 riferisce della «maraviglia» che prova Astolfo a vedere quanto la Luna sia grande se si calpesta il suo suolo, nonostante a noi dalla Terra appaia «un picciol tondo» e, invece, «ch'aguzzar conviengli ambe le ciglia, / s'indi la terra e 'l mar ch'intorno spande/ discerner vuob». E del resto, l'anafora di "altri" per indicare l'alterità del territorio lunare nell'ottava 72 ritorna nell'ottava 85 in riferimento ai modi in cui sulla Terra, luogo altro rispetto alla Luna, si perde il senno che lì è raccolto in gran quantità.

Il poeta non costruisce il mondo lunare come se fosse l'iperuranio platonico, cioè un luogo metafisico, ma la sua intenzione estetica sembra essere quella di dare forma ideale, e quindi maggiormente intellegibile, alle copie delle idee che sulla terra creano falsi miraggi, illusioni e simulacri. In un contesto di analisi assai diverso dal nostro e per ragioni differenti, Stefano Jossa ha usato per Ariosto la definizione di «realismo ideale» (*La fantasia e la memoria* 45)<sup>8</sup> che vorremmo riprendere, per quanto in una accezione diversa. Dare vita, infatti, ad un riflesso ideale degli oggetti e delle passioni della Terra significa per Ariosto rendere questi oggetti e queste passioni più reali, in quanto intellegibili poeticamente. Che l'episodio lunare prosegua poi nel canto XXXV (14-15) con l'esaltazione dei veri poeti, i cigni, ci sembra confermare la tensione metaforica dell'episodio verso la riflessione sulla poesia. E improntate ad un realismo ideale appaiono anche le prime due ottave del XXXV canto che risolvono con un omaggio alla donna amata, in stile madrigalesco, la ricerca del senno del poeta che, a differenza di quello di Orlando, non è necessario che si vada a cercarlo sulla luna, ma sul corpo della donna che ne ha causato la perdita: «Ne' bei vostri occhi e nel sereno viso, / nel sen d'avorio e alabastrini poggi / se ne va errando; et io con queste labbia / lo corrò, se vi par ch'io lo riabbia». Del resto, anche per le *Rime* volgari di Ariosto Stefano Bianchi ha parlato di un «orientamento realistico» (*Rime* 18) che allontana il nostro poeta dal petrarchismo platonizzante, inteso come idealizzazione dell'oggetto amato. Il corpo della donna amata, nei versi precedentemente citati del XXXV canto, assume qui le stesse caratteristiche della Luna, cioè quelle di un luogo altro in rapporto di reciproco scambio con l'amato e che raccoglie su di sé, facendolo poi ritrovare, il senno perduto o, meglio, la forma pensata del senno (o l'idea) che diventa così ai nostri occhi reale e concreta mentre il poeta la raccoglie con le labbra.

---

<sup>8</sup> Stefano Jossa scrive: «Il *Furioso* costruisce la sua "armonia" come risultato di un linguaggio poetico estremamente equilibrato nella sua ricchezza, quasi "idealistico", se ci è consentito un implicito rinvio alle suggestioni platoniche della cultura quattro-cinquecentesca. La parola ha bisogno di un potenziamento che la avvicini al *fantasma* [...]; sostituendo alla *mimesis* la *phantasia*, l'Ariosto privilegia l'idea sulla rappresentazione. Non soggettivismo, dunque (ne siamo, anzi, quanto mai lontani), ma un realismo "ideale", appunto, platonico, in altri termini: l'armonia, insomma. Come in un quadro di Raffaello (*La fantasia e la memoria* 45).

5. Quanto questa particolare forma di platonismo sia debitrice della più importante scuola platonica dell'Umanesimo-Rinascimento, quella di Ficino, è una questione su cui vorremmo tentare una ipotesi, a partire proprio dal fatto che di sicuro Ariosto si è interessato agli scritti platonici di Ficino, come testimonia l'epistola latina ad Aldo Manuzio già menzionata. Secondo Kristeller, Ficino «non ha mai avuto l'intenzione di dare una vera e propria estetica o teoria dell'arte» e «non voleva nemmeno comprendere il bello sensibile in se stesso, ma voleva inquadrarlo semplicemente in un sistema metafisico» (*Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino* 285). Non ci sembra, quindi, che sia propriamente questo aspetto del pensiero ficiniano che ha interessato Ariosto, perché, come abbiamo visto, alla base della descrizione del regno della luna non sembra esserci una riflessione filosofica di ordine metafisico.

Se consideriamo la posizione storica che per Kristeller è occupata da Marsilio Ficino, apprendiamo che «il suo non è un qualsiasi platonismo, ma un platonismo cristiano che sostituisce l'essere intellegibile col concetto di Dio» ed esso «fu fondato in questa forma per la prima volta da S. Agostino» (216). Anche per quanto riguarda questo aspetto del pensiero di Ficino nutriamo seri dubbi che possa aver avuto una influenza sul nostro poeta, dato che, come vedremo meglio in seguito, Ariosto è ben saldamente ancorato alla tradizione laica della cultura ferrarese e riteniamo, inoltre, di grande suggestione quello che scrive Franco Fortini a proposito della difficoltà che trova chi legge l'*Orlando furioso* ad «accettare il suo ateismo, anzi la qualità del suo ateismo, di sostenerne la vista» (*I silenzi dell'Ariosto* 1509), dato che la proliferazione di fantasmi nell'opera fa sì che «se vuoi capire l'Ariosto devi [...] accettare di farti inghiottire dalla macchina prodigiosa e di penetrare in un universo della ripetizione, dove tutto ha senso a breve, ed è insensato a lungo termine» (1510).

A noi sembra che Ariosto potesse trovare di grande interesse la ampia riflessione sulla teoria delle idee contenuta nelle opere di Ficino il quale, sempre secondo Kristeller, «sotto l'impressione immediata delle fonti antiche, espone la teoria delle idee con maggiore estensione e precisione» rispetto alle epoche precedenti e ciò costituisce il suo apporto più originale e nuovo alla tradizione del platonismo. Per Ficino, le idee sono «forme intellegibili, cioè archetipi delle forme sostanziali ed accidentali contenute nelle cose create e conoscibili in queste» (263). In altri termini, a nostro avviso, Ariosto, pur essendo lontano dall'universo metafisico ed ermetico del platonismo ficiniano, trova qui la descrizione più completa della teoria delle idee platonica, che era il suo reale oggetto di interesse. E non si dimentichi il fatto che Ariosto, non conoscendo il greco, non poteva leggere Platone in lingua originale.

Non intendiamo qui sviluppare il suggerimento offerto da Jossa che riconduce l'interesse giovanile di Ariosto per i testi platonici di Ficino a «curiosità ermetiche e religiose che sono ancora in gran parte da esplorare» (*Ariosto* 104). E ci poniamo, invece, in continuità con l'idea di Ferroni, secondo cui il neoplatonismo e l'ermetismo sono prospettive filosofiche sfiorate da Ariosto, e da cui ricava «importanti materiali di costruzione, senza però dividerne la sistematicità ideologica» (*Ariosto* 208). Ed è lo stesso Ferroni a sostenere che il carne frammentario in esametri, che è stato intitolato *De laudibus Sophiae ad Herculem Ferrariae ducem II*, nel quale in un contesto neoplatonico ed ermetico si colloca l'origine della Sapienza nell'antico Egitto, «rivela la curiosità del giovane Ariosto per le tendenze neoplatoniche ed ermetiche che dall'area fiorentina si erano variamente diffuse», ma si tratta, conclude Ferroni, soltanto di «una curiosità di tipo esterno, inserita nel quadro di un uso pubblico di schemi culturali correnti, entro l'affermazione di un va-

rio entusiasmo per gli studi, e non pare sufficiente a qualificare l'Ariosto nella prospettiva di un platonismo ermetizzante» (28).

6. Se torniamo all'importanza della affinità culturale fra Ariosto e Alberti, si comprende che anche ad Ariosto potremmo riferire la stessa attenzione per una «concezione fenomenica dell'antichità» (*L'imitazione* 23), di contro a quella metafisica dei ficiniani, che Ferruccio Ulivi, con la terminologia di Panofsky, attribuisce a Leon Battista Alberti. Panofsky scrive: «Alberti, [...] definendo in tal modo delle concezioni di estetica che saranno vevoli per oltre un secolo, contrappone a quella concezione *metafisica* l'altra, puramente *fenomenica*, della classicità greca» (*Idea* 39). Se per i ficiniani le Idee sono realtà metafisiche, l'Idea di Alberti, grazie alla mediazione di Cicerone, «vale a dimostrare l'illimitata potenza dell'ingegno artistico» e pertanto «la teoria del Rinascimento», entro la quale si inserisce Alberti, «non volendo né potendo sacrificare al concetto di Idea il suo credo realistico tanto faticosamente conquistato, aveva invece trasformato quel concetto a tal segno che potesse conciliarsi non solo con quel suo credo, ma addirittura convalidarlo» (43). È evidente che Ariosto si colloca in continuità con questa tradizione, dato che l'Idea per lui non è una visione celeste, ma una concreta esperienza poetica dalla quale si ricava una percezione fenomenica e non metafisica degli oggetti rappresentati.

A proposito delle affinità fra artisti, Croce fa riferimento alla «poca verità» contenuta nella definizione data da Tasso, «forse motteggiando», di Ariosto come «l'Omero ferrarese» (*Ariosto* 68). Forse, invece, questa definizione potrebbe essere valorizzata se pensiamo che la nostra discussione intorno al platonismo, inteso per Ariosto come ripresa del problema dell'Idea e della sua copia, è questione presente nella cultura greca prima della soluzione filosofica che ne dà Platone. Non si può trascurare il fatto che in Omero non vi sia mai una menzione del simulacro di Elena, che invece Euripide rende protagonista di una delle sue due tragedie dedicate alla vicenda (*Elena*), nella quale è, appunto, il simulacro della donna ad aver seguito Paride. Il mito di Elena è nel mondo greco strettamente connesso con il problema del potere del simulacro, dato che Elena è la prescelta, l'unica, la più bella, ma nasce, secondo alcune versioni del mito, nello stesso guscio con i Dioscuri, i gemelli; pertanto sin dall'origine il suo destino è segnato dalla ambiguità della copia. La filosofia di Platone riduce il mondo fenomenico a copie dell'Idea metafisica, come è ben noto, risolvendo filosoficamente l'ambiguità che la tradizione mitica delle parvenze si portava con sé.

Nell'universo estetico del *Furioso* assistiamo ad una proliferazione fenomenica continua, che Saccone ha definito un «andirivieni», cioè un movimento incessante di sparizione e apparizione (*Il soggetto* 235) che trova un senso, a nostro avviso, nell'episodio lunare in cui ritroviamo gli oggetti perduti e il senno. Ed è proprio grazie alla proiezione ideale in un mondo altro che il fenomeno acquista maggiore concretezza. Parlando della difesa che Pigna fa della poetica ariostesca nel secondo libro del trattato *I romanzi* (1554), Javitch riferisce che, facendo la biografia del poeta, il commentatore ritiene opportuno, per conferire maggiore serietà al *Furioso*, parlare dei vari tipi di conoscenze che Ariosto dovette acquisire nel suo tirocinio poetico. Fra queste, Pigna menziona anche la mitologia antica (*Ariosto classico* 45).

Che Ariosto abbia a cuore l'universo mitologico lo dimostra anche il fatto che nei *Cinque Canti* egli inserisce la figura di Demogorgone, il padre degli dèi pagani, che è presente in Boiardo, ma che risale alle *Genealogie degli dèi* di Boccaccio (e prima di Boccaccio a Lucano e a Lattanzio). Secondo Saccone, il riferimento a Demogorgone nei *Cinque Canti*

è riconducibile alla figura del Demiurgo della tradizione gnostica la cui suggestione sarebbe giunta ad Ariosto soprattutto attraverso la mediazione della traduzione del *Corpus Hermeticum* fatta da Ficino (*Il soggetto* 128). Se invece valorizziamo la fonte più immediata della figura di Demogorgone, che è senz'altro Boiardo, ma che è anche Boccaccio, forse possiamo comprendere meglio quale sia in Ariosto il rapporto fra la narrazione intricata, l'andirivieni dei simulacri e delle parvenze, e la cosiddetta disciplina del caos che il *Furioso* opera da un punto di vista formale.

A proposito delle *Genealogie* di Boccaccio, Anna Clara Bova ha valorizzato l'importanza in questa opera del «procedimento genealogico», mettendolo in relazione con la riflessione filosofica intorno al problema dell'esistenza di una «forma di conciliazione delle diverse potenze originarie della natura, che ne lascia tuttavia sussistere la conflittualità» (*Del mito* 82), dato che non le riconduce ad un principio d'ordine unitario. Demogorgone, in quanto padre degli dèi pagani, ma non causa prima della natura, rimanda ad una particolare concezione della poesia (di cui si fa non a caso in questa opera una difesa nei libri XIV e XV) come «teologia fisica», ovvero come «sapienza mondana». La genealogia, quindi, è il procedimento stesso che sta alla base della poesia, nel suo stretto legame con il mito, dal momento che gli dèi pagani non sono altro che «un'espressione favolosa, poetica, di fenomeni naturali e umani, non ricondotti a un unico principio, a una verità stabile, ma imitati, rappresentati, nella mutevolezza e nella conflittualità delle loro apparenze, e concepiti come potenze legate l'una all'altra da un sistema di successive filiazioni e di parentele». Grazie a questi legami, dunque, «si ricompone in una sequenza unitaria di racconti delle origini la totalità delle forme della natura e degli eventi istitutivi della civiltà» (80).

Non intendiamo qui interrogarci sulla funzione che il personaggio di Demogorgone svolge nell'ambito dei *Cinque Canti*, ma ci interessa individuare, per la menzione stessa che egli fa di questo dio terribile e oscuro, il rapporto di Ariosto, da qui ricavabile, a nostro avviso, con la tradizione laica dell'umanesimo boccacciano. Ci sembra, infatti, che il sistema genealogico possa far meglio comprendere le ragioni della composizione formale del *Furioso*, il suo essere labirinto, contraddizione, ma anche ricomposizione (si veda l'episodio lunare in cui si ritrovano gli oggetti smarriti), senza perciò rimandare ad un ordine severo e unitario della materia, così come nelle *Genealogie* Demogorgone, da cui discendono tutti gli dèi attraverso un rapporto di filiazione, è sì il padre degli dèi, ma non la causa prima della natura. E pensiamo, inoltre, che questo rapporto con la mitologia pagana faccia meglio comprendere le ragioni dell'interesse ariostesco per una narrazione fenomenica della realtà, che si moltiplica continuamente nell'andirivieni delle sue parvenze.

7. Per questo ordine nella molteplicità, caratteristico del modo formale di risolvere il rapporto fra l'Idea e la copia in Ariosto, ci sembra che ben si adatti il principio stilistico che Warburg definisce della «mobilità idealizzante all'antica» (*La rinascita* 267). Come ha scritto Gertrud Bing, Warburg, partendo dalle arti figurative, ha individuato nella figura delle fanciulle in corsa o danzanti, dalle vesti svolazzanti e dai capelli al vento, dette "Ninfe", uno scopo stilistico. Esse, infatti, danno forma, a suo avviso, allo «sforzio di esprimere i moti del corpo attraverso le linee agitate d'un tessuto sottile, come gli antichi avevano mostrato che era possibile fare», e nel XV secolo quello stile era considerato classico. Questa concezione della classicità, come fa ancora notare Bing, rappresentava una «rottura netta con la nozione generalmente accettata della serenità classica». Con Warburg,

infatti, è stato messo in discussione il dogma di Winckelmann (XIX-XX). L'influsso degli antichi sulla cultura artistica del Rinascimento italiano, secondo Warburg, è consistito proprio nella «trasformazione stilistica della figura umana» che così veniva ad avere una «mobilità intensificata del corpo e delle vesti, ispirata a modelli dell'arte figurativa e della poesia antica» (249).

L'andirivieni della narrazione del *Furioso*, la sua “mobilità idealizzante all'antica”, potrebbe infatti anche essere tradotta nella figura della ninfa Cloride «che per l'aria vola / dietro all'Aurora, all'apparir del sole, / e dal raccolto lembo de la stola / gigli spargendo va, rose e viole. / Mercurio tanto questa ninfa attese, / che con la rete in aria un di la prese» (XV, 57, 3-8). E potremmo suggestivamente dire per Ariosto quello che Warburg riferisce a Botticelli quando scrive che «da stessa plastica antica gli mostrava come il mondo delle divinità greche danza la sua ronda in sfere superiori al suono della melodia platonica» (268).

Grazie alla mediazione del pensiero di Warburg e di questa particolare nozione di classicità, crediamo che la considerazione di Ariosto come autore emblematico della cosiddetta “cultura della contraddizione” (Ferroni 418) assuma un significato stilistico più profondo, relativo ad un universo mosso, contraddittorio, appunto, perché riproduce la tensione fenomenica dell'antichità pagana.

8. Non appare privo di importanza, d'altra parte, ricondurre questa idea della classicità che abbiamo appena evocato proprio al clima del platonismo. Infatti, è Garin che spiega la preferenza per Platone, costantemente riscontrabile nelle posizioni umanistiche, come indicativa di «una direzione verso un mondo aperto, discontinuo e contraddittorio, dai volti innumerevoli e cangianti» e che rispecchia «l'infinita varietà delle cose», rifiutando «le articolazioni rigide di una logica statica inetta a cogliere la plastica mobilità dell'essere». E, come scrive ancora Garin, «le parventi contraddizioni dei dialoghi svelavano quanto l'occhio acuto di Platone “divino” avesse afferrato le contraddizioni della realtà» (*L'umanesimo italiano* 17).

Risulta ancora più significativo per il nostro discorso ricordare che l'ambiente culturale ferrarese era sin dai tempi della Scuola di Guarino profondamente intriso di platonismo, se, come sembra, proprio Guarino comincia la sua attività di dotto lavorando appunto su Platone (Garin, *La cultura filosofica* 416). L'importante impronta che ha dato Guarino alla cultura ferrarese fa sì che anche il platonismo che qui si è sviluppato desse preminenza agli «autori di cose piuttosto che ai testi ove predominassero parole» (406). E, d'altra parte, sempre per Garin, non comprenderemmo nulla della cultura filosofica, e non solo filosofica, del Quattrocento e del Cinquecento, se non tenessimo conto del fatto che il ritorno a Platone in questo contesto ha avuto prima di tutto una carica polemica non contro Aristotele, ma contro la «teologia aristotelica», contro il «cristianesimo aristotelizzante», contro la «filosofia cattedratica». Per questa via, quindi, il ritorno a Platone ha rappresentato gradualmente anche il «ritorno a Epicuro, ritorno a Socrate, ritorno al naturalismo presocratico» contro «l'aristotelismo metafisico, ossia contro una filosofia come teologia» (418).

E per tornare alle questioni specifiche che riguardano il rapporto di Ariosto con il platonismo ferrarese, non si può affatto dimenticare che sull'invenzione lunare del *Furioso* ha avuto una fondamentale influenza proprio il rilievo che qui ebbero le indagini astronomiche. Basti ricordare, fra le altre cose, che a Ferrara insegnò anche il Novara, maestro di Copernico. I platonici ferraresi, dunque, furono «intenti allo studio dei cieli, e alla po-

sizione del Sole, e al numero dei moti celesti, e al significato delle leggi del cosmo» (Garin *La cultura* 419). Ma ciò che più ancora conta per il nostro studio è il fatto che a Ferrara Ariosto ha vissuto in un «clima platonico», nel quale, fra «deità pagane e filosofie della natura» si mescolavano i miti antichi, le divinità celesti e le anime stellari insieme a «quel gusto delle favole poetiche che mantiene così spesso l'astrologia rinascimentale al limite fra poesia, religione e scienza, finché le splendide immaginazioni non si separeranno dai rigorosi ragionamenti» (420).

È stato Savarese ad aver magistralmente dimostrato che la luna del *Furioso*, «oltre che i tratti di un fantastico di stampo luciano, presenta tratti inconfondibili di una cosmologia poetico-filosofica installata nel vivo della cultura del Rinascimento» (*Lo spazio* 731). La Luna di Ariosto è davvero molto vicina alla Terra proprio come suggeriva la cultura celeste a lui contemporanea, incline a considerare la luna parte integrante della terra: «terra celeste» o «cielo terrestre» (730). E proprio perché la Luna del *Furioso* si trova in una zona di confine «fra eterno e contingenza», la fantasia di Ariosto, muovendosi all'unisono con la filosofia naturale del Rinascimento, ha fatto in modo che la trascendenza diventasse una immanenza, intuendo così la complementarità della luna e della terra anche in una «accezione rigorosamente fisica» (736).

Come scrive Vasoli, appare impossibile sottrarsi all'idea che il regno lunare ariostesco sia debitore della scienza celeste ferrarese ed è sua convinzione, anzi, che «la poesia del *Furioso* sia davvero il massimo frutto della civiltà estense», ossia di «una cultura che, per gran parte di questo secolo, è anche uno dei centri focali dello sviluppo delle *scientiae de coelestibus*» e nella quale «l'elemento astrologico-magico» svolge un ruolo dominante «sia che si affidi alla meditazione di grandi medici» sia che si esprima «nelle immagini enigmatiche di Schifanoia» (*La cultura delle corti* 131).

Anche la frequentazione da parte di Ariosto di Celio Calcagnini contribuisce a rafforzare l'idea della sua integrazione culturale in un simile contesto. Non va dimenticato, infatti, che Calcagnini è stato, come scrive Vasoli, un uomo di «ricca erudizione e molteplici interessi filosofici, scientifici e religiosi». Egli in una sua opera (*Quod coelum stat, terra moveatur, vel de perenni motu*) ha fatto riferimento ad una possibile teoria eliocentrica, anche se i limiti scientifici del metodo non la pongono affatto in relazione con la futura teoria copernicana. Tuttavia, «il fatto che un umanista potesse cercare di smantellare la fiduciosa credenza nei sensi, per affermare il moto della terra, è pur sempre un indizio non trascurabile almeno in sede di storia della cultura» (149). D'altra parte, sempre secondo Vasoli, non si potrebbe comprendere la novità del metodo di Copernico e della sua ricerca se la si considera come «un dato isolato, la scoperta di un "tecnico", estranea alla vasta trasformazione culturale ed al profondo rinnovamento di tutte le forme del sapere che era in corso da un secolo». Essa, invece, è nata in un ambiente intellettuale «già proteso verso la costruzione di un nuovo concetto della Natura, dell'uomo e della scienza», ovvero in quella civiltà italiana del primo Cinquecento con cui Copernico ebbe rapporti decisivi nella sua giovinezza prima di iniziare la lunga elaborazione del *De revolutionibus*. (*I miti e gli astri* 317).

9. La cultura ferrarese che Ariosto assorbe, come abbiamo già detto, era di quelle in cui le immaginazioni poetiche, la filosofia e le intuizioni scientifiche naturalistiche convivevano in un suggestivo equilibrio, quello creato appunto dalla tradizione umanistica, e che consente ad un poeta doctus come lui di dare un contributo alla storia della cultura sul piano che egli aveva scelto per sé, quello delle forme.

Intendiamo concludere il presente scritto con una ipotesi che per ora possiamo solo accennare, perché prevede una serie di verifiche, ma che ci sembra importante per la nostra direzione di ricerca.<sup>9</sup> Nel 1509 Aldo Manuzio pubblica a Venezia l'editio princeps dei *Moralia* di Plutarco. L'opera contiene un trattato dal titolo: *De facie quae in orbe lunae apparet*. Come ben sappiamo, Ariosto non conosceva il greco antico, ma se studi specifici sulla circolazione nell'ambiente ferrarese delle traduzioni latine di questo trattato (precedenti o successive al 1509) ci dessero conferma dell'ipotesi, si potrebbe pensare che questa opera possa avere avuto una importanza nella tradizione delle fonti del canto lunare. A proposito delle traduzioni latine dei *Moralia* nel Quattrocento, Claudio Beveggi scrive che fra i trattati definiti "scritti scientifici di filosofia", ovvero quelli di contenuto tecnico e destinati ad un pubblico specialistico, di cui il *De facie* farebbe parte, nessuno sia stato tradotto per intero nel corso del XV secolo (*Appunti* 75). Del resto, però, il fatto che non vi fosse una traduzione integrale, non significa che non possano aver avuto una circolazione parziale o che possa prima o poi «emergere dall'oblio una traduzione e modificare le nostre conoscenze in materia» (77).

Sembra assai improbabile che a Ferrara questo trattato non sia stato tradotto prima o dopo il 1509, se pure solo parzialmente, dato che Guarino aveva tradotto in latino altri trattati dei *Moralia*, e dato l'interesse per la scienza celeste così sviluppato nella cultura filosofica della città. In ogni caso, ciò che vogliamo qui mettere in luce è che si tratta di un'opera, come ha fatto notare Del Corno, che pur presentandosi apparentemente come un trattato, mette in crisi la rigidità di questo genere di scrittura rivendicando «una libertà di forme e di idee» (Plutarco *Il volto* 13). In polemica con la cosmologia dello Stoicismo e con la pretesa di dimostrare ogni dato con intransigenza, l'opera si presenta come un dialogo scientifico volto a dimostrare «la natura terrestre della luna» senza però pronunciarsi in favore di nessuna spiegazione scientifica fornita e si conclude con la narrazione di un mito. Luciano nasceva durante gli ultimi anni di vita di Plutarco e sarebbe diventato lui il capostipite con la *Storia vera* delle avventure di esplorazione della luna.

Il *De facie* appare interessante per il nostro discorso perché è un'opera che, in uno stile estroso e variegato, mette in discussione la separazione fra la scienza della natura e quella dell'uomo e auspica una loro conciliazione richiamandosi alla autorità dei sapienti prima di Socrate (17). Che però questo «capriccio», che presenta un «carattere rapsodico», contenga molta sapienza è dimostrato dal fatto che il suo primo commentatore in epoca moderna è stato Keplero, che si è anche ispirato ad esso per comporre *Somnium*, una «geniale invenzione di un mondo organizzato secondo una realtà fisica affatto diversa da quella terrestre» (21).

In conclusione, quindi, è molto probabile che il *De facie* possa aver avuto una influenza sulla realtà culturale del platonismo ferrarese (e su Ariosto) per il tema lunare e per la polemica contro una forma di sapere deterministico che non tenga conto contemporaneamente dell'uomo e della natura in una prospettiva culturale unitaria. Ci sembra che anche l'episodio lunare del *Furioso*, e in generale la prospettiva platonica che abbiamo cercato di ricavarne, traduca in forme immaginifiche questo importante problema culturale che l'Umanesimo ha elaborato, sentendo di appartenere ad una lunga tradizione che affonda le sue radici nel mondo antico.

---

<sup>9</sup> Ringrazio molto Marco Carmello per i suggerimenti bibliografici.

## Bibliografia

- Ariosto, Ludovico. *Opere minori*. Ed. Cesare Segre. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1954. Stampa. La letteratura italiana. Storia e testi. Volume 20.
- . *Orlando furioso*. Ed. Cesare Segre. Milano: Mondadori, 2006. Stampa. I Meridiani.
- . *Rime*. Ed. Stefano Bianchi. Milano: Bur, 2002. Stampa.
- . *Satire*. Ed. Cesare Segre. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1987. Stampa.
- Alberti, Leon Battista. *Intervenali inedite*. Ed. Eugenio Garin. Firenze: Sansoni, 1965. Stampa.
- . *Intervenales*. Ed. Franco Bacchelli, Luca D'Ascia. Bologna: Pendragon, 2003. Stampa.
- Battisti, Eugenio. *Rinascimento e Barocco*. Torino: Einaudi, 1960. Stampa.
- Beveggi, Claudio. "Appunti sulle traduzioni latine dei *Moralia* di Plutarco nel Quattrocento". *Studi umanistici piceni*. 14. (1994): 71-84. Stampa.
- Bologna, Corrado. *La macchina del "Furioso"*. Torino: Einaudi, 1998. Stampa.
- . "L'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto". *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*. Ed. Alberto Asor Rosa. Vol. II. Torino: Einaudi, 1993. 4-152. Stampa.
- Bolzoni, Lina e Cabani, Maria Cristina e Casadei, Alberto, eds. *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2009. Stampa.
- Bova, Anna Clara. *Del mito e della poesia*. Bari: Edizioni B. A. Graphis, 2007. Stampa.
- Caretti, Lanfranco. *Ariosto e Tasso*. Torino: Einaudi, 2001. Stampa.
- Casadei, Alberto. *Il percorso del "Furioso". Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*. Bologna: il Mulino, 1993. Stampa.
- Cassirer, Ernst. *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*. Eds. Friederike Plaga e Claus Rosenkranz. Torino: Bollati Boringhieri, 2012. Stampa. La Nuova Cultura.
- Ceserani, Remo. "Ariosto e Alberti". *Giornale storico della letteratura italiana*. CXLI (1964): 269-270. Stampa.
- Croce, Benedetto. *Ariosto, Shakespeare, Corneille*. Bari: Laterza, 1968. Stampa.
- Ferroni, Giulio. *Ariosto*. Roma: Salerno Editrice, 2008. Stampa.
- Flamini, Adriana e Mangaroni, Rossella. *Ariosto. Una biografia esemplare*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1990. Stampa.
- Fortini, Franco. "I silenzi dell'Ariosto". *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori, 2003. 1508-1513. Stampa. I Meridiani.
- Gareffi, Andrea. *Figure dell'immaginario nell'"Orlando furioso"*. Roma: Bulzoni Editore, 1984. Stampa.
- Garin, Eugenio. "Il pensiero di Leon Battista Alberti e la cultura del Quattrocento". *Belfagor*. 5. XXVII (1972): 501-521. Stampa.
- . *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*. Firenze: Sansoni, 1961. Stampa.
- . *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari: Laterza, 1968. Stampa.

- . "Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del sec. XV". Istituto di filosofia dell'Università di Roma. *Medioevo e Rinascimento: studi in onore di Bruno Nardi*. Vol. I. Firenze: Sansoni 1955. 341-374. Stampa.
- . "Venticinque *Intercenali* inedite e sconosciute di Leon Battista Alberti". *Belfagor*. 4. XIX (1964): 377-96. Stampa.
- Javitch, Daniel. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*. Milano: Mondadori, 1999. Stampa.
- . *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando furioso*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2012. Stampa.
- Jossa, Stefano. *Ariosto*. Bologna: il Mulino, 2009. Stampa.
- . *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*. Napoli: Liguori, 1996. Stampa.
- Kristeller, Paul Oskar. *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*. Firenze: La Nuova Italia, 1978. Stampa.
- . *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*. Firenze: Le Lettere, 1988. Stampa.
- Marangoni, Marco. *Ariosto. Un amore assoluto per la narrazione*. Napoli: Liguori, 2008. Stampa.
- Mariani, Paolo. *Alla ricerca dell'Ariosto perduto. Dalle manipolazioni critiche verso il pieno significato de "L'Orlando furioso"*. Milano: Aquilegia, 2009. Stampa.
- Martelli, Mario. "Ariosto e Alberti". *La bibliofilia*. LXVI (1964): 163-170. Stampa.
- Natali, Giulio. *Ludovico Ariosto*. Firenze: La Nuova Italia, 1966. Stampa.
- Pampaloni, Leonzio. "Le *Intercenali* e il *Furioso*: noterelle sui rapporti Alberti-Ariosto". *Belfagor*. 3. XXIX (1974): 317-25. Stampa.
- Panofsky, Erwin. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*. Firenze: La Nuova Italia, 1973. Stampa.
- Pasquazi, Silvio. *Rinascimento ferrarese*. Caltanissetta: Sciascia Editore, 1957. Stampa.
- Piomalli, Antonio. *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*. Firenze: La Nuova Italia, 1953. Stampa.
- Plutarco. *Il volto della luna*. Ed. Dario Del Corno. Milano: Adelphi, 1991. Stampa.
- Rajna, Pio. *Le fonti dell'Orlando furioso*. Firenze: Sansoni, 1900. Stampa.
- Saccone, Eduardo. *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*. Napoli: Liguori Editore, 1974. Stampa.
- Sangirardi, Giuseppe. *Ludovico Ariosto*. Milano: Mondadori Education, 2006. Stampa.
- Santoro, Mario. *L'anello di Angelica*. Napoli: Federico e Ardia Editore, 1983. Stampa.
- Savarese, Gennaro. "Lo spazio dell'«impostura». Il *Furioso* e la luna". *La corte e lo spazio: Ferrara estense*. Eds Papageno e Quondam. Vol. II. Roma: Bulzoni, 1982. 717-737. Stampa.
- Seddio, Pietro. *Ludovico Ariosto*. Catanzaro: Montecovello, 2011. Stampa.
- Segre, Cesare. *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi., 1966. Stampa.
- . *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi, 1990. Stampa.

- . "Orlando furioso". *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Eds. Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo. Vol. II. Torino: Bollati Boringhieri, 1994. 323-350. Stampa.
- Spampinato Beretta, Margherita. "La cornice delle *Mille e una notte* ed il canto XXVIII dell'*Orlando furioso*". *Medioevo romanzo e orientale*. Eds Pioletti e Rizzo. Soveria Mannelli: Rubbettino, 1999. 229-249. Stampa.
- Tateo, Francesco. *Modernità dell'Umanesimo*. Salerno: Edisud, 2010. Stampa.
- . *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*. Bari: Dedalo, 1967. Stampa.
- Turchi, Marcello. *Ariosto o della liberazione fantastica*. Ravenna: Longo, 1969. Stampa.
- Ulivi, Ferruccio. *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*. Milano: Marzorati Editore, 1959. Stampa.
- Vasoli, Cesare. *I miti e gli astri*. Napoli: Guida Editori, 1977. Stampa.
- . *La cultura delle corti*. Bologna: Cappelli Editore, 1980. Stampa.
- Warburg, Aby. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*. Firenze: La Nuova Italia, 1996. Stampa.
- Zatti, Sergio. *Il Furioso tra Epos e Romanzo*. Lucca: Pacini Fazzi, 1990. Stampa.