

## The social function of the Mad from the Middle Ages to the Renaissance

*Anna Di Ninni\**

### *Abstract*

In the autumn of 2024, the Louvre in Paris hosted a major exhibition entitled *Figures of the Fool: From the Middle Ages to the Romantics*. This paper draws on some of the exhibition's themes to explore the changes in the social function of the fool during the period from the Middle Ages to the Renaissance.

We begin with the medieval fool – the insane who denies God's existence and serves as the emblematic representative of all human evils and vices. We then move through the village and court simpleton - the fool who is laughed at – before arriving at the wise fool of Renaissance courts, who embodies a critical or subversive gaze that remains communicative: the fool with whom one laughs.

In the modern era, the proliferation of fools, exemplified in *The Ship of Fools*, reflects a society on the brink of chaos. In the work of Hieronymus Bosch in the 16th century, one can discern an ironic ambiguity and a critical, communicative function of the mad, which, according to Foucault, would gradually be lost in the centuries that followed.

Building on these insights from the exhibition, we aim to highlight the protean figure of the fool and his varied yet constant social function, pausing at the threshold where the scientific observation of madness begins and the fool undergoes contemporary medicalization.

*Keywords:* social order; social disorder; critical function of the fool; ironic function of the fool; social representation of the fool.

---

\* Psychiatrist, Psychotherapist, Teacher of the Specialization Course in Psychoanalytic Psychotherapy - Clinical Psychological Intervention and Analysis of Demand, Editor of *Quaderni di Psicologia Clinica*. Email: annadininni51@gmail.com

## La funzione sociale del folle dal Medioevo al Rinascimento

*Anna Di Ninni\**

### *Abstract*

Nell'autunno 2024, presso il Louvre di Parigi, è stata allestita una importante mostra, dal titolo *Immagini del folle dal Medioevo al Romanticismo*. A partire da quello spunto, in questo lavoro intendiamo cogliere i mutamenti nella funzione sociale del folle nel tempo che va dal Medioevo al Rinascimento.

Partendo dal folle medievale, dall'insano che non riconosce l'esistenza di Dio, emblematico rappresentante di tutti i mali e i vizi degli uomini, passando per lo stupido del villaggio e delle corti, ovvero il folle di cui si ride, si approda al folle saggio delle corti rinascimentali, colui che ne è lo sguardo critico o sovversivo, comunque comunicativo, il folle con cui si ride. Con l'età moderna i folli si moltiplicano e nella "Nave dei folli" diventano specchio di una società impazzita. Nell'opera di H. Bosh, nel XVI secolo, si rintraccia una ambiguità ironica, una funzione critica e comunicativa del folle che, nella lettura di Foucault, presto si perderà, come nei secoli a venire. Si intende sottolineare, a partire da questi spunti offerti dalla mostra, la proteiforme figura del folle, la sua diversa e costante funzione sociale, arrestandoci sulla soglia che apre alla osservazione scientifica la conoscenza della follia e al folle la sua contemporanea medicalizzazione.

*Parole chiave:* ordine sociale; disordine sociale; funzione critica del folle; funzione ironica del folle; rappresentazione sociale del folle.

---

\* Psichiatra, Psicoterapeuta, docente del Corso di specializzazione in psicoterapia psicoanalitica – Intervento Psicologico Clinico e Analisi della Domanda, editor di *Quaderni di Psicologia Clinica*. E-mail: annadininni51@gmail.com

## **Premessa**

Nell'autunno 2024, presso il Louvre di Parigi, è stata allestita una importante mostra, dal titolo "Immagini del folle dal Medioevo al Romanticismo" (Antoine-König & Le Pogam). Bella da vedere, interessante da ripensare. Può essere lo spunto per una riflessione sulla presenza della follia nella nostra cultura, a partire da alcuni momenti storici in cui il suo significato è stato molto molto diverso da oggi. Ripercorrendo bellissime testimonianze proposte dall'arte, specie restringendo il campo a quello speciale momento storico che è stato il cosiddetto passaggio dal Medioevo al Rinascimento, possiamo cogliere mutamenti nella rappresentazione del folle e quindi mutamenti nella sua funzione sociale.

Nella nostra attualità, quando ci interroghiamo sulla malattia mentale, riflettendo sul nostro lavoro e sul nostro metodo, operiamo un continuo slittamento fra il folle e la follia: abbiamo a che fare col folle e parliamo di follia. È quello che succede quando mettiamo le mani su qualcosa di squisitamente umano: lo vorremmo padroneggiare, rendere un oggetto mentale, ma infine non possiamo disincarnarlo.

La mostra trova qui il suo interesse: non ci presenta una storia della follia, si concentra, attraverso l'arte, sulla presenza del folle nel tempo in cui vive, propone il contributo che questa forma dell'umano, il folle appunto, dà alla vita e al senso del suo tempo. Estraggo dalla mostra alcuni importanti momenti di definizione e di cambiamento della presenza del folle nella cultura del tempo. Proporrò di fare attenzione ad alcuni di questi passaggi.

Sappiamo bene che i cambiamenti culturali lasciano tracce centenarie, che siamo dunque attraversati da concezioni a cui negheremmo di credere. Il folle dal Medioevo al Rinascimento ci fa ancora l'occholino e ci invita a seguire le sue tracce.

Se da un lato oggi, e almeno da due secoli, il folle è perlopiù riassunto nella concezione del malato mentale, dall'altro la follia, come fenomeno umano ubiquitario, non cessa di segnare le vicissitudini della storia, anche nei nostri tempi. Per lo meno, così si direbbe a prestare orecchio al discorso comune: nel linguaggio ordinario il termine follia ricorre moltissimo, perfino nella politica, attribuito con leggerezza alle più diverse situazioni. È un costrutto che si pensa poco e si usa tanto.

## **Il senza Dio, il pazzo di Dio**

Ma torniamo alla mostra e alle immagini del folle su cui intendiamo soffermarci, alla funzione sociale che ne emerge.

È nel Medioevo che si definiscono quei tratti iconografici del folle che rimarranno stabili nei secoli a venire. Vediamo da dove nascono.

Dal tardo Medioevo il termine latino *stultitia*, poi tradotto con "follia", era considerato il contrario di *sapientia*, cioè "saggezza", nel senso di consapevolezza dei propri limiti e di umiltà davanti a Dio. Il concetto cristiano di *sapientia* trova la sua origine in una frase del re Salomone, riportata nella Bibbia: "Timor Domini principium scientiae, Sapientiam atque doctrinam stulti despiciunt" (Nova Vulgata, Prov 1:7). In italiano tradotto con "Il timore del Signore è principio di conoscenza; saggezza e disciplina gli stolti disprezzano" (Bibbia Concordata, Pr 1:7). Il *timor Domini* alla base della *sapientia* indicava dunque la consapevolezza della sproporzione tra umano e divino. La follia, dal canto suo, non potrebbe quindi emanare che dall'opposto assoluto del timore di Dio, dal negarne l'esistenza. *Stultitia* si incarnava nello *stultus*, il "folle", in latino anche *insipiens*, "non sapiens", nel senso dell'essere che, appunto, è privo di *sapientia*. Inizialmente dunque la figura paradigmatica del pazzo assume una connotazione essenzialmente teologica.

Le prime rappresentazioni pittoriche del pazzo compaiono nell'arte religiosa, in particolare nelle miniature dei Salmi. Più precisamente, è il caso del Salmo 53, che inizia così: "Dixit insipiens in corde suo: non est Deus" (Nova Vulgata, Ps 53:1), "Dice lo stolto nel suo cuore: Non c'è Dio" (Bibbia Concordata, Ps 53:1).

---

<sup>1</sup> La citazione è tratta da *Qohélet o dell'Ecclesiaste*, traduzione a cura di Guido Ceronetti, pubblicata da Einaudi nel 1970 (p. 5).

A partire dal XIII secolo, questa negazione di Dio con cui si apre il salmo 53 fu illustrata da miniature che rappresentavano sistematicamente chi è colui che può proferire queste parole, lo *stultus* o *insipiens*. Le bellissime figurine miniate del folle sono iscritte nella pancia della D maiuscola di *Dixit*. Il personaggio del folle divenne gradualmente un archetipo visivamente ben definito, e dotato di segni e simboli caratteristici. Il folle ha una marotta, ovvero un bastone con in cima una testa, la sua stessa immagine. In testa ha un berretto ornato di campanelli con orecchie d'asino e spesso una cresta di gallo. In mano porta sovente una cornamusa, o un uovo, o una sacchetta: oggetti cavi, che rappresentano quel vuoto di senno inscritto nel suo nome. Il termine folle infatti ha probabilmente una origine onomatopeica, “ffff”, soffio. *Follis* in latino. Inizialmente designava un mantice o un soffietto, da cui appunto un uomo con la testa vuota di senno, come già detto. Oltre che la dimensione teologica notiamo che da subito questa prima rappresentazione del folle richiama anche la sua posizione sociale: lo scemo del villaggio, il vagabondo, il girovago, inizialmente soprattutto un disgraziato vestito di stracci o nudo, inseguito da cani e bambini, dai quali si difende con la sua marotta, il suo bastone. Vedremo come queste diverse accezioni prenderanno risalto in diversi momenti storici. Inizialmente il folle compare come il povero stolto che poi abiterà l'immaginario dei secoli a venire. Osserviamo una delle tante bellissime illustrazioni esposte<sup>2</sup>.



Figura 1. Jacquemart de Hesdin, *Le Fou avec une massue croquant un fruit*, folio 106r del *Psautier de Jean de Berry* (1386). *Bibliothèque nationale de France, MS Français 13091, Parigi. 28)*

L'immagine è una delle molte in cui all'inizio del Salmo 53 troviamo rappresentato il soggetto del *Dixit*, *l'insipiens*, colui che pronuncia la frase “*non est Deus*”

<sup>2</sup> Le immagini riprodotte in questo articolo, provengono da collezioni digitali ad accesso aperto di istituzioni museali e biblioteche (Bibliothèque nationale de France, Rijksmuseum, Musée du Louvre, Library of Congress, National Gallery of Art, Wellcome Collection, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon) e sono opere in pubblico dominio secondo la normativa italiana (L. 633/1941) ed europea sul diritto d'autore. Le fonti complete sono elencate in bibliografia.



Ricapitoliamo: comparsa inizialmente nell'arte religiosa, la rappresentazione pittorica e scultorea del pazzo, tra cui ricordiamo le numerose vergini folli, si è dotata e via via arricchita di tratti distintivi: il berretto a sonagli, la marotta con cui si difende con in cima una testa che è la propria testa di legno, in mano un uovo, una zampogna o un altro oggetto cavo, tutti metafora della sua testa vuota, talora lo specchio, gli abiti laceri o comunque sbrindellati, le movenze scomposte e ridicole.

Alla fine del Medioevo il pazzo, come tipo, era noto a tutti. Ma non era ancora una figura essenziale del suo tempo.

### ***Un tempo di crisi: I folli come allegoria di una umanità smarrita***

Ora collochiamoci fra il XV e il XVI secolo.

Secondo Werner Mezger (2024), uno studioso tedesco di antropologia culturale, fu in questa epoca che il folle conquistò gradualmente una vita propria, acquisendo una caratteristica funzione sociale, diventando un personaggio non conforme anche se mai sovversivo.

Lasciando il campo della finzione, cioè quello delle parole e delle immagini (miniature, pitture, illustrazioni), il riconoscibile vivo folle irrompe nella realtà [...] I folli sono invitati nella vita sociale nelle vesti dell'eccentrico, vivono tra i potenti di questo mondo, di cui sono buffoni o giullari. Sono i personaggi fondamentali dei Carnevali e figure comiche nel teatro, nelle farse" (p. 226, traduzione dell'autore).

Non dimentichiamolo: nel mondo reale c'erano i veri pazzi, stigmatizzati e allontanati per le loro disturbanti deficienze mentali o infermità fisiche, ma questi non compaiono nella nostra storia se non come sfondo opaco. Piuttosto soffermiamoci sulla presenza in alcune corti dei "folli naturali", gli stolti, ammessi, assieme ad altri portatori di anomalie come i nani, spesso raffigurati anch'essi vicino alle tavole dei signori. C'è un passaggio, non abbastanza studiato, dallo stupido al folle nelle corti. Talvolta designati rispettivamente come "folle naturale e folle di professione"; quello di cui si ride e quello con cui si ride, il folle saggio<sup>3</sup>. Fra i primi è ben documentata nei ritratti e nelle scene di corte dei Duchi di Borgogna la figura di Coquinet, lo stolto di Filippo il Buono.



Figura 3. Scuola fiamminga (anonimo), *Jardin d'amour à la cour de Philippe le Bon* (ca. 1560). Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.

<sup>3</sup> Si veda Antoine-König (2024).

In questa immagine si rappresenta una festa campestre alla corte dei duchi di Borgogna. Nel bianco degli invitati prende risalto lui, Coquinet, lo stolto di corte, isolato ed essenziale. Quale funzione in questo mondo per il semplice, lo stupido, accudito, ben vestito, marginale e di spicco al tempo stesso?

Sottolineiamolo di nuovo: inizialmente simbolo di insania, immagine del vizio e del male, rappresentato per intero o attraverso le sue insegne simboliche, all'inizio del Rinascimento il folle compare come un vivo personaggio nel modo reale delle corti. Come si diceva, il folle nelle vesti dello stupido, del semplice di spirito viene ricercato, scelto, apprezzato nelle corti. Talora viene affidato ai pittori di corte per essere ritratto. Attraverso queste immagini ne vediamo emergere una insospettata funzione sociale: la presenza del folle ha una funzione comunicativa, forse critica. Il folle dà senso all'insieme.

In un arazzo di cui non ci è consentita la riproduzione, si evidenzia la rilevante funzione, attraverso la sua eccentricità, che la figura del folle ha acquisito nelle corti del pieno 1500<sup>4</sup>.

L'arazzo presenta la parabola del figliol prodigo, tema molto frequente al tempo. La parabola vera e propria è illustrata da alcune piccole scene relegate sullo sfondo. Ciò che campeggia in primo piano è una scena con due dame ed un signore riccamente vestiti, scena di banchetto con musica e sfoggio di ricchezze. Staccato dai tre, ma sempre in primo piano come parte della situazione rappresentata, un folle. Il trio centrale mette in scena la dissipazione, tema della parabola, ma il folle non ne partecipa. È una presenza, ma una figura incongrua, semmai interessata al suo gatto, che indica, mentre si rispecchia nella testa della sua marotta. È un testimone, è la figura del commentatore, forse ha una funzione di denuncia dei tempi della dissipazione. Potremmo dire: mentre gli altri sono personaggi dei fatti della corte, o della parabola, il folle ha una funzione critica, o morale, o mentale.

È successo qualcosa di nuovo. I cento anni fra la fine del 1400 e l'inizio del 1500 sono un'epoca di rottura. Quella dei grandi viaggi, della scoperta di nuovi mondi, della rivoluzione nella comunicazione grazie alla stampa, con la relativa diffusione di idee e di immagini. È il tempo della crisi delle gerarchie ecclesiastiche, il tempo della critica all'interno del mondo cristiano che porterà alla Riforma. Un tempo che con le parole della nostra contemporaneità definiremmo di crisi geopolitica, della comunicazione, dei valori.

La progressiva trasformazione dell'immagine del folle sembra emblematica di questo passaggio ai tempi moderni. Lo vediamo attraverso tre eventi: la pubblicazione de *La nave dei folli* di Sébastien Brant (1494/2003); la pittura del medesimo tema da parte di Bosch; la pubblicazione di *L'elogio della follia* da parte di Erasmo da Rotterdam (1511/2011).

Iniziamo da Sébastien Brant, professore di diritto e dotto umanista. Nel 1494 pubblicò a Basilea l'opera *La nave dei folli*, in cui affermava che gli enormi sconvolgimenti intellettuali, sociali e religiosi del suo tempo erano conseguenza della follia che si stava diffondendo come un'epidemia. La figura del pazzo diventa un personaggio chiave dei nuovi tempi. Brant, profondamente turbato dai cambiamenti inquietanti che percepisce intorno a sé, concepisce l'immagine della nave stracolma di pazzi, che, navigando verso il paese immaginario di Narragonia, va alla deriva senza timone né bussola sul mare del mondo e si dirige verso la sua stessa rovina. Nell'opera di Brant la nave dei folli senza governo è una metafora del suo tempo, illustrata attraverso numerosi esempi. È l'umanità con i suoi vizi e senza Dio che va verso la sua perdizione. Sebbene l'Autore non riproponga nel corso del suo testo in modo sistematico la metafora della nave, limitandosi a ripeterla qua e là, la sua immagine è iscritta nella memoria culturale dei suoi contemporanei e delle generazioni successive attraverso le xilografie che illustrano l'opera, generalmente attribuite, in gran parte, al giovane Albrecht Dürer. Tutti sottolineano l'enorme successo di questo libro, ormai a stampa. Molti riportano che abbia avuto una tiratura, dunque una vendita e una diffusione, seconda soltanto alla Bibbia.

---

<sup>4</sup> È possibile visionare l'arazzo – *L'Enfant prodigue*, scuola francese (ca. 1560-1570) – al seguente link: <https://collections.madparis.fr/document/tapisserie/627a8bdb3edd95462246b2cd>



Figura 5. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff* (1494). Library of Congress, Washington.

Una nave stipata di folli e guidata da folli si dirige in un viaggio fantastico verso il paradiso dei folli, Narragonia, passando per il Paese di Cuccagna, fino al tragico epilogo del naufragio finale.

Nella xilografia, attribuita a Dürer, la ciurma sembra trascinata inconsapevolmente da se stessa, dall'intensità delle emozioni. *Gaudeamus omnes* è il testo del canto. I personaggi che descrive e illustrati nel libro sono per lo più tipi morali, come il ghiottone, il sensuale, l'orgoglioso. Il "folle" è l'uomo incolto, rozzo, che viene meno ai dieci comandamenti e incorre nei sette peccati capitali: Superbia, Lussuria, Avarizia, Ira, Gola, Invidia, e Accidia. Ogni vizio è impersonato da un personaggio simbolico; nelle incisioni che illustrano il libro sfilano i rappresentanti della cultura, del potere, della vita civile, politica e religiosa, tutti rapiti dalla cecità degli istinti.

Brant, nella sua poetica del viaggio e della nave, evidentemente si appoggia sia alla tradizione delle processioni fluviali che si tenevano durante il carnevale germanico, sia a noti miti religiosi e dell'età classica. Al tempo stesso, capovolge tutti i motivi mistici e religiosi della navigazione eroica dell'antichità: Noè, Ulisse, gli Argonauti. Diversamente da questi ultimi, i folli naviganti che si imbarcano diretti a Narragonia non troveranno il proprio paradiso, ma la sciagura della tempesta e del naufragio. Il libro ha un tono tragico, malgrado la sua veste satirica e grottesca.

Man mano che si avanza nel pieno Rinascimento, si rarefa la figura medievale e carnevalesca del matto, quella capace di irridere con la sua presenza insensata se non addirittura critica, i ruoli e le gerarchie, attraverso la sua parola ingenua o forse libera dal vincolo della sanità. La figura del folle si trasforma in allegoria della instabilità, della precarietà e della insensatezza della condizione umana. In pieno Medioevo il folle era appartenuto alla sfera del sacro, era una manifestazione di Dio o del demonio, una maschera del mistero, la personificazione della lotta tra Bene e Male. Alla fine del XV secolo si osservano i segni di un cambiamento nella concezione della follia: c'è l'affiorare di una visione che la pone non più nella sfera mistico-religiosa, ma in quella delle manifestazioni terrene. La follia non viene più vista come una realtà oscura del mondo, ma come una debolezza dell'uomo, connaturata alla fragilità della sua condizione.

Questo cambiamento appare chiaramente nel dipinto di Hieronymus Bosch, anch'esso intitolato *La nave dei folli* e probabilmente ispirato dall'omonimo libro di Brant.



Figura 6. Hieronymus Bosch, *La Nef des fous* (1505-1515). Musée du Louvre, Parigi.

L'ipotesi degli studiosi è che questa tavola fosse parte di un trittico e rappresentasse i sette peccati capitali: Gola e Lussuria a sinistra, Avarizia e Invidia a destra, Superbia, Ira e Accidia nel perduto pannello centrale. Nel frammento conosciuto come *La nave dei folli* vediamo un gruppo di dieci personaggi raccolti all'interno di una piccola barca, buona parte dei quali, con l'espressione inebetita e la bocca spalancata, cerca di addentare una focaccia appesa all'albero. In primo piano, uno di fronte all'altra, ci sono un monaco francescano e una suora che suona il liuto. Su una sorta di asse che funge da tavolo è posato un piatto di ciliegie, come il liuto simbolo dei piaceri della carne. Un personaggio è appollaiato su un ramo; sotto di lui, un altro è intento a vomitare; altri due amoreggiano (la brocca, l'otre, sono simboli sessuali e fallici). Intanto un ladro sbucato da un cespuglio cerca di rubare quella che sembra un'anatra arrosto, legata all'albero.

Il vascello naviga senza pilota, uno dei folli rema con quello che sembra un mestolo gigante, mentre l'albero maestro, privo di vela, altro non è che l'albero della cuccagna, sulla cui cima è legato un ramo di nocciolo, pianta simbolo della bestialità, tra le cui foglie sogghigna una maschera di gufo. Sotto le fronde sventola un'orifiamma, uno stendardo con l'immagine della luna crescente, che probabilmente rimanda all'instabilità dei lunatici.

“Follia” è questa umanità persa dietro ai vizi, a questa tavola di gola e lussuria. I folli imbarcati sono in tutto e per tutto stereotipi della sregolatezza e dell'insensatezza della condizione umana, resi protagonisti di un viaggio a sua volta insensato alla volta del nulla. Non c'è più il singolo uomo *insanus* dei salmi, dei manoscritti. Folle è questa umanità di peccatori lontani da Dio, che fluttuano sull'acqua in preda al proprio destino di stolti, come anime alla deriva.

Bosch realizza un ritratto impietoso ma realista della società del suo tempo: la dissolutezza del clero si accompagna con la depravazione della grassa borghesia e dei popolani ignoranti e viziosi. Come *la Stultifera navis* di Brant, anche l'opera del pittore olandese mostra una visione negativa della follia, intesa come peccato ed empietà, un compendio dei vizi morali e sociali dell'uomo nel tardo Medioevo. È ancora la concezione di follia tramandata dall'antico Testamento, che considera la vita terrena come un mondo di tenebre, in cui il folle, cioè il peccatore, accecato dai suoi sensi o dai piaceri effimeri, è preda del demonio e delle tentazioni.

## *Il saggio è folle*

Ma è tutto così lineare nella pittura di Bosch? Appollaiato su un ramo, c'è un personaggio misterioso: è gibboso, indossa il costume da buffone con il cappuccio con le orecchie d'asino e tiene in mano la marotta (lo scettro dei buffoni). Si tratta del Folle. Ha voltato la propria gobba ai compagni di navigazione, quindi alla follia, e si tiene in disparte rispetto al resto del gruppo in un atteggiamento che pare quasi di meditazione. Nelle illustrazioni che accompagnavano il poema di Brant, tutti i personaggi erano vestiti come folli. Nel dipinto di Bosch, invece, l'unico del gruppo chiaramente identificabile come folle se ne sta isolato, in alto. Si direbbe situato in un altro spazio, diverso da quello occupato dal resto dell'equipaggio. Il colore pallido e uniforme del suo costume è lontano dai colori vivaci e variopinti dei buffoni del carnevale. Anche lui beve qualcosa, ma il suo sembra un gesto che non desta euforia; la sua solitudine, il suo modo di stare tranquillo e quasi pensoso sono in contrasto con la licenziosità disordinata degli altri membri dell'equipaggio. Al di là della satira dell'imperanza del clero, la tavola di Bosch nasconde una concezione ambigua della follia. C'è una legge morale e la sua folle trasgressione, ma c'è anche quel folle che non è un moralizzatore. È fuori dal conflitto, ne rappresenta lo sguardo. L'insano è diventato testimone o forse a sua volta saggio.

Possiamo non stupirci. Forse lo sapremo meglio interpretare dopo aver ricordato che nel 1511 esce *L'Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam. Un testo davvero di rottura. La trovata letteraria è questa: Madama Follia parla in prima persona, sale su un pulpito e tesse il suo proprio elogio rivolgendo il suo intelligente, ironico, gioioso discorso a tutte le componenti sociali della contemporaneità.

Per Erasmo follia non è più blasfema insanità. Il suo testo presenta una trasformazione profonda e radicale della follia, inaugurando una nuova era, quella che vede trionfare la figura positiva del folle-saggio, le cui apparenti contraddizioni sono in realtà ricche di senso. Questa inversione di rotta deriva dal mutamento religioso operato dall'umanesimo rinascimentale, che si allontana dall'insegnamento dell'Antico Testamento a favore del Nuovo. Soprattutto, il saggio non è più colui che si conforma e si piega alle gerarchie, laiche o clericali, ma colui che segue la strada tracciata da Cristo che il mondo e la Chiesa hanno abbandonato deliberatamente.

È dunque alla insensatezza di una gerarchia ecclesiastica, fanatica o corrotta, che Erasmo oppone la follia-saggezza contenuta nei Vangeli. Un rovesciamento ben più radicale di quello accennato dal folle di Dio San Francesco in pieno Medioevo. *L'Elogio* legittima la follia come sorgente di gioia creatrice e di energia vitale, vero rimedio ai mali dell'umanità.

Di più. Questa visione della follia rende vana ogni opposizione tra follia e saggezza: occorre essere folli per intraprendere la strada della saggezza. Colui che si crede il vero saggio è certamente il più folle dei folli. La pretesa della ragione umana di ergersi incontrastata, come verità assoluta, sulla follia, è essa stessa follia. Follia e ragione sono insolubilmente congiunte, si negano e affermano l'un l'altra. La ragione umana può solo specchiarsi nella follia e vedere, nei suoi limiti, i propri. Madama Follia invita il suo uditorio a essere follemente cristiano:

Se la religione cristiana sembra avere qualche parentela con la follia, con la sapienza non ha proprio nulla a che fare [...]. Vedete bene che i primi fondatori della religione, con mirabile slancio, scelsero la semplicità, mentre furono nemici acerrimi della cultura. Infatti non c'è folle che sembri più folle di coloro che furono conquistati una volta e totalmente da un'ardente devozione cristiana: costoro, gli infatuati di Dio, sono prodighi dei loro beni, trascurano le offese, tollerano gli inganni, non fanno distinzione tra amici e nemici, hanno orrore del piacere; digiuni, veglie, lacrime, fatiche, ingiurie, sono il loro nutrimento; per nulla attaccati alla vita, desiderano solo la morte; per dirla in breve, sembrano insensibili alle esigenze del senso comune, come se il loro spirito vivesse altrove, e non nel loro corpo. E che altro è questo se non follia? (Erasmo Da Rotterdam, 1511/2011, p. 124).

Erasmo introduce ambiguità, ironia: la verità dice *stultizia*, rovina la felicità, mentre l'errore la dona. Ma è un errore che non è peccare. Infatti, solo gli esseri dotati di ragione possono peccare, non *stultizia*!

Ripensiamo alla concezione ambigua della follia che avevamo trovato nell'opera di Bosch: da una parte la barca folle è vista come l'emblema di un mondo alla deriva, che ha rotto con l'ordine divino e per questo è votato al caos. Dall'altra, il folle è considerato come l'unica vera guida sicura in questo mondo alla deriva: riesce a guardare più lontano, a tenersi fuori dalle tentazioni e dalle dispute. La saggezza del folle può insegnare a non cedere alle lusinghe e alle delizie terrene.

Non c'è alcun tratto carnevalesco nella nave di Bosh e non brillanti, colorate sono le insegne del suo folle. Tuttavia, il suo vascello traghetta l'Europa oltre il Medioevo, anticipando motivi che saranno propri del Rinascimento.

Sebastian Brant, pubblica il suo testo nel 1494, il dipinto di Hieronimus Bosch è del 1510 circa, Erasmo da Rotterdam, monaco, teologo, filosofo, pubblica il suo libro nel 1511. Queste opere si concentrano in un arco temporale di meno di 20 anni. Nel frattempo, in Europa si susseguono lotte terribili, come le sanguinose rivolte dei contadini. Lutero espone le sue 95 tesi nel 1521. La battaglia delle idee è tutt'altro che incruenta. Intanto i commerci fanno crescere vertiginosamente le ricchezze. Certo non erano tempi molto più calmi dei nostri. Insomma, queste opere parlano del loro tempo: di conflitti culturali, della crisi della loro contemporaneità. Ne parlano affidando a questa figura concettuale così densa, emersa dal mondo medievale che è la follia, il compito di evidenziare la crisi e insieme ripensarla.

Per illustrare il rovesciamento di senso a cui nei secoli la figura del folle è andata incontro, ecco un'immagine del tutto nuova. Il folle non abita, non commenta, non irride, non ammonisce il mondo: lo contiene. Guardiamo questa incisione.



Figura 7. Jean de Gourmont, *O caput elleboro dignum* (1590). Bibliothèque nationale de France, Parigi.

“*O caput elleboro dignum*”. È il suo titolo.

Il folle è sparito, ne rimangono solo le insegne. Il mondo è preso nella sua follia. Si tratta di un mappamondo all'interno di un cappuccio a orecchie d'asino. Le medaglie sono proverbi che dicono che la follia è ovunque, alcune estratte dall'Ecclesiaste: “infinito è il numero dei folli”. La marotta anziché rappresentare la testa del folle, è una bolla di sapone, l'assoluta fragilità; porta scritto: “Vanità delle vanità, tutto è vanità”. È una immagine ironica o apocalittica?

### ***La figura del folle si marginalizza***

A partire dalla seconda metà del XVI secolo, la figura del pazzo, fino ad allora onnipresente, si fece via via più rara. Man mano il folle diviene un individuo singolare, e contemporaneamente perde la sua forza sociale, fino a divenire parte dell'ampio mondo della marginalità.

Per riflettere su questa trasformazione, non possiamo non ricordare il lavoro di Michel Foucault sulla “Storia della follia nell'età classica” (1961/1976), che prende le mosse da questo stesso periodo storico. Come rilegge Foucault la nave dei folli e più in generale questo straordinario momento di passaggio alla modernità? Foucault ci riporta alle condizioni sociali della vita di quel tempo.

Al di là delle produzioni letterarie, non va dimenticato il sostrato reale da cui gli artisti presero spunto. I pazzi nel Medioevo vivevano per lo più un'esistenza vagabonda e senza una meta; se avessero trovato una città che offriva loro la possibilità di rimanere e di sopravvivere, ci si sarebbero insediati. È documentato che spesso le

autorità cittadine, nel vedere le loro strade stracolme di queste masse d'umanità varia, ricorrevano ai servigi di battelli di passaggio o di spedizioni mercantili per far accompagnare quelle scomode presenze in altri posti. Le cronache del tempo raccontano che queste bizzarre comitive – via terra o via acqua – raggiungevano borghi contadini, ma soprattutto i grandi mercati e i luoghi di venerazione in occasione di pellegrinaggi. Naturalmente, a loro volta, le nuove comunità, raggiunto il limite di sopportazione, si adoperavano per trovare ai devianti, anormali, folli, nuove sistemazioni.

Foucault vede in queste migrazioni forzate non solo la necessità sociale di liberarsi da fastidi e disordini, ma anche la celebrazione di antiche ritualità di esclusione. Leggiamo cosa dice del folle:

Egli è prigioniero in mezzo alla più libera, alla più aperta delle strade: solidamente incatenato all'infinito crocevia. È il passeggero per eccellenza, cioè il prigioniero del Passaggio. E non si conosce il paese al quale approderà, come, quando mette piede a terra, non si sa da quale paese venga. Egli non ha né verità né patria se non in questa distesa infeconda fra due terre che non possono appartenergli (pp. 24-25).

Fin qui Foucault. Ed è proprio questa condizione di confine, fra prigionia e libertà, fra saggezza e insania che continuerà a dare alla follia un posto centrale nelle controversie filosofiche, morali, disciplinari, politiche successive. Foucault studia la follia come territorio di conflitto fra saperi, fra poteri che si contendono il predominio sull'uomo moderno.

Il passaggio è la prigione dell'uomo folle medievale: né inserito nella società, né escluso dal mondo, il folle è sempre limitato nel proprio recinto. Recinto che è posto al margine: la periferia, il contado, la nave in mezzo all'acqua, né in questo né in quello; ma sempre posto su un confine, fisico o simbolico che sia.

Per Foucault con l'ingresso nella modernità si produce, nella concezione della follia, un cambiamento che vede separarsi ciò che la cultura medievale aveva conservato unitariamente attraverso l'appartenenza del folle alla sfera del sacro. Leggiamo le sue parole:

Le figure della visione cosmica da un lato e i movimenti di riflessione morale dall'altro, ovvero l'elemento tragico e l'elemento critico, andranno sempre più separandosi, aprendo nell'unità profonda della follia una frattura che non sarà mai più colmata (p. 44).

È questo il contributo che, a parere di Foucault, la follia post-rinascimentale consegna all'uomo moderno: una scissione che l'uomo medievale non conosceva. L'ambiguità, l'ironia, la funzione critica e comunicativa che abbiamo colto nelle opere di Bosch e di Erasmo sono i segni premonitori di questa scissione. Fino a portarci nella nostra condizione.



Figura 8. *Jacob Cornelisz van Oostsanen (attr.), Laughing Fool (ca. 1500). Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, Wellesley (MA).*

Concludiamo con un dipinto, fra i più iconici che la mostra di Parigi ci ha dato modo di ammirare. Il folle che ride attraverso le dita aperte della sua mano.

Nel commento a questo ritratto redatto per la mostra, Michel Weemans (2024, p. 388) ci parla della espressione proverbiale che il gesto illustra, molto in uso nei Paesi Bassi. “Guardare attraverso le dita” è traducibile con il nostro “chiudere un occhio su qualcosa”, un’espressione riferita al marito che non vuol vedere l’adulterio della moglie perché adultero a sua volta. Chi può permettersi questo sguardo e questo divertimento? Chi può ricordarci che chiudiamo un occhio contemporaneamente sull’altro e su noi stessi? È straordinario il riso ironico, aperto, non beffardo del folle rinascimentale che ci interpella, con tutti i suoi più sgargianti attributi, da dietro le dita sporche di un uomo.

### Bibliografia

- Antoine-König, É. (2024). Du “sot” au “fol” qui fait le sage. In É. Antoine-König, & P.Y. Le Pogam (Eds.), *Figures du fou: Du Moyen Âge aux Romantiques* [Figures du fou: From the Middle Ages to the Romantics] (pp. 106-109). Musée du Louvre / Gallimard.
- Antoine-König, É., & Le Pogam, P.Y. (Eds.). (2024). *Figures du fou: Du Moyen âge aux Romantiques* [Figures of the Fool: From the Middle Ages to the Romantics]. (Exposition, Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2024 -3 février 2025). Paris - Musée du Louvre: Gallimard.
- Brant, S. (2003). *La nave dei folli* [The Ship of Fools] (Trad. A. Ceni). Milano: Spirali (Original work published 1494).
- Qohélet. (1973). *Qohélet o dell’Ecclesiaste* [Qoheleth or Ecclesiastes] (G. Ceronetti, Trad.). Torino: Einaudi.
- Erasmus da Rotterdam (2011). *Elogio della follia* [In Praise of Folly] (S. Fiorini, Trad.). Milano: Feltrinelli (Original work published 1511).
- Foucault, M. (1976). *Storia della follia nell’età classica* [History of Madness in the Classical Age] (F. Ferrarucci, Trad.). Milano: BUR (Original work published 1961).
- La Bibbia concordata (Società Biblica Italiana, Ed.). (1968). Mondadori.
- Mezger, W. (2024). De la nef des fous à l’éloge de la folie. In É. Antoine-König, & P.Y. Le Pogam (Eds.), *Figures du fou: Du Moyen Âge aux Romantiques* [Figures du fou: From the Middle Ages to the Romantics] (pp.226-229). Musée du Louvre / Gallimard.
- Weemans, M. (2024). Portrait de fou regardant entre ses doights. In É. Antoine-König, & P.Y. Le Pogam (Eds.), *Figures du fou: Du Moyen Âge aux Romantiques* [Figures du fou: From the Middle Ages to the Romantics] (pp. 388-389). Musée du Louvre / Gallimard.

### Fonti iconografiche

- Bosch, H. (1505-1515). *La Nef des fous* [The Ship of Fools] (Dipinto). Musée du Louvre, Parigi. Retrieved from <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062860>
- Brant, S. (1494). *Das Narrenschiff* [The Ship of Fools] (Libro illustrato). Library of Congress, Washington, DC. Retrieved from <https://www.loc.gov/item/48031313/>
- Gourmont, J. de (1590). *O caput elleboro dignum* [O head worthy of hellebore] (Incisione). Bibliothèque nationale de France, Parigi. Retrieved from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7710391q>
- Hesdin, J. de (1386). *Le Fou avec une massue croquant un fruit* [The Fool with a Club Crunching a Fruit], folio 106r del Psautier de Jean de Berry (Manoscritto miniato). Bibliothèque nationale de France, MS Français 13091, Parigi. Retrieved from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84546905>
- Hogenberg, F. (1560-1570). *Stultorum Chorea* [The Dance of Fools] (Incisione). Rijksmuseum, Amsterdam. Retrieved from <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-3163>

- Scuola fiamminga (ca. 1560). *Jardin d'amour à la cour de Philippe le Bon* [Garden of Love at the Court of Philip the Good] (Dipinto). Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. Retrieved from [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro\\_borgognone,\\_giardino\\_d'amore\\_alla\\_corte\\_di\\_filippo\\_il\\_buono,\\_1460\\_circa,\\_versailles.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_borgognone,_giardino_d'amore_alla_corte_di_filippo_il_buono,_1460_circa,_versailles.jpg)
- Scuola francese (ca. 1560-1570). *L'Enfant prodigue* [The Prodigal Son] (Arazzo). Musée des Arts Décoratifs, inv. 25884, Parigi. Immagine riprodotta su autorizzazione. © MAD, Paris / Photothèque. Retrieved from <https://collections.madparis.fr/document/tapisserie/627a8bdb3edd95462246b2cd>
- Van Oostanen, J. C. (attr.) (ca. 1500). *Laughing Fool* (Dipinto). Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts. Retrieved from [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laughing\\_Fool.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laughing_Fool.jpg)