

“La festa di tutti i matti.” L’ospedale de’ pazzi incurabili di Tomaso Garzoni

Marcello Sabbatino

Volume 42, Number 2, 2021

Strange Encounters in the Italian Baroque

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1094647ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/q.i.v42i2.39699>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sabbatino, M. (2021). “La festa di tutti i matti.” L’ospedale de’ pazzi incurabili di Tomaso Garzoni. *Quaderni d'Italianistica*, 42(2), 275–299.
<https://doi.org/10.33137/q.i.v42i2.39699>

Article abstract

Nessuno prima del poligrafo Tomaso Garzoni da Bagnacavallo aveva immaginato di trasformare un’opera letteraria in un edificio per i folli. Per una civiltà che coltiva la suprema dignità della natura umana, la prospettiva delle linee e la geometria architettonica, l’oscurità della mente diviene la più terribile minaccia. Secondo Ariosto, Astolfo non avrebbe potuto rintracciare sulla Luna la pazzia, che “sta qua giù, né se ne parte mai” (Orlando furioso 34.81.8). Quasi su invito del suo autore, Garzoni cerca di contenere la diffusione della follia e, come in un giorno di “festa di tutti i matti,” apre al mondo “le porte” della sua “fabbrica” per accogliere gli “onorati spettatori.” L’ospedale de’ pazzi incurabili, apparso nel 1586 presso tre tipografie, ripercorre la storia umana senza cercare una linea evolutiva, ma individuando le falle della ragione e il diffondersi dell’insania. In questo percorso irregolare, simile ad un segmento tratteggiato, fatto di vuoto e pieno, assenza e presenza, la pazzia rivela la sua natura poliedrica e si presenta nella molteplicità delle manifestazioni particolari, mostrando il lato tenebroso del cammino degli uomini. L’ospedale si colloca al tramonto di un secolo e di una civiltà letteraria e all’alba di una nuova concezione dell’arte e del mondo.

“LA FESTA DI TUTTI I MATTI.” *L’OSPIDALE DE’ PAZZI*
INCURABILI DI TOMASO GARZONI

MARCELLO SABBATINO

Abstract: Nessuno prima del poligrafo Tomaso Garzoni da Bagnacavallo aveva immaginato di trasformare un’opera letteraria in un edificio per i folli. Per una civiltà che coltiva la suprema dignità della natura umana, la prospettiva delle linee e la geometria architettonica, l’oscurità della mente diviene la più terribile minaccia. Secondo Ariosto, Astolfo non avrebbe potuto rintracciare sulla Luna la pazzia, che “sta qua giù, né se ne parte mai” (*Orlando furioso* 34.81.8). Quasi su invito del suo autore, Garzoni cerca di contenere la diffusione della follia e, come in un giorno di “festa di tutti i matti,” apre al mondo “le porte” della sua “fabbrica” per accogliere gli “onorati spettatori.” *L’ospidale de’ pazzi incurabili*, apparso nel 1586 presso tre tipografie, ripercorre la storia umana senza cercare una linea evolutiva, ma individuando le falle della ragione e il diffondersi dell’insania. In questo percorso irregolare, simile ad un segmento tratteggiato, fatto di vuoto e pieno, assenza e presenza, la pazzia rivela la sua natura poliedrica e si presenta nella molteplicità delle manifestazioni particolari, mostrando il lato tenebroso del cammino degli uomini. *L’ospidale* si colloca al tramonto di un secolo e di una civiltà letteraria e all’alba di una nuova concezione dell’arte e del mondo.

1. “Questo solennissimo Ospidale”

In *The Marriage of Heaven and Hell*, tra i *Proverbs of Hell*, William Blake scrisse: “If others had not been foolish, we should be so” (“Se gli altri non fossero stati pazzi, lo saremmo noi”; 21). La follia non è una malattia da cui si può essere immunizzati. La storia umana funge da banco di prova ineccepibile. Ripercorrendone il corso, si vince l’impotenza all’improvviso sopraggiungere del male, che ricompare sotto forme diverse. Del resto, se non avevano potuto sottrarsi né un semidio, Ercole, né il più valoroso degli antichi eroi dopo Achille, Aiace Telamone, cosa possono

i comuni mortali? Nessun'altra epoca, ad eccezione forse del Novecento, nutrì un interesse per la follia maggiore di quella del Rinascimento. Per una civiltà che coltiva la suprema dignità della natura umana, la prospettiva delle linee e la geometria architettonica, l'oscurità della mente diviene la più terribile minaccia. La follia, che apparve nella cultura europea già sul finire del Medioevo, secondo Foucault, è il simbolo dell'"inquietudine" che avanza e sconvolge, al punto tale che la stessa follia e il folle diventano personaggi importanti nella loro ambiguità: "minaccia e derisione, vertiginosa irragionevolezza del mondo, e meschino ridicolo degli uomini" (Foucault 36). Un'intensa "circolazione di folli" affligge molte città europee: allontanati dai centri urbani, il vagabondaggio si associa alla mancanza di uno spazio specifico a loro riservato. Nel XIV secolo viene designato un luogo non statico ma, quasi a voler ricalcarne il destino di isolamento, *in itinere*: una nave che vagava per i fiumi e i mari della vecchia Europa (30–35). Nella più celebre rappresentazione della *stultifera navis*, quella di Hieronymus Bosch, individui di gruppi e ceti sociali diversi sono ritratti insieme.¹

Nessuno prima del poligrafo Tomaso Garzoni da Bagnacavallo² aveva immaginato di trasformare un'opera letteraria in un edificio per i folli. *L'ospitale de' pazzi incurabili* appare nel 1586 presso tre tipografie, a Venezia, Ferrara e Piacenza.³ Dal mare alla terraferma, i folli sono sottratti "al fiume dalle mille braccia, al mare dalle mille strade, a questa grande incertezza esteriore a tutto" (34). Dalla "nave da cui non si evade," nel disordine di assembramenti confusi, sono accolti in modo ordinato in un ospedale. Non si tratta di un luogo di detenzione riservato agli alienati, quali furono lo Châtelet di Melun, la Tour aux Fous di Caen o i Narrtürmer tedeschi, ma, come chiarito nel "Prologo dell'autore a' spettatori," di un "solennissimo Ospitale," ove "ciascuno" può godere di "celle distinte, dentro

¹ Per una corposa rassegna iconografica dal XIV al XIX sec. cfr. Gilman, *Seeing the Insane* e Gilman, *Immagini della malattia: dalla follia all'AIDS*. Per una raccolta iconografica dall'antichità al XX sec., cfr. Alessandrini, *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*.

² Per una introduzione alla biografia dell'autore e alla sua opera cfr. Niccoli, "Garzoni, Tomaso." Per un'attenta analisi della vita culturale e artistica durante il Rinascimento a Bagnacavallo cfr. Varotti, "Tomaso Garzoni e la cultura del tempo in Bagnacavallo" 125–64.

³ La contemporaneità delle edizioni, a giudizio di Barelli, è una riprova della notorietà acquisita da Garzoni verso la fine del secolo, dopo la pubblicazione di opere fortunatissime quali il *Teatro de' vari e diversi cervelli mondani* e *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*; cfr. Barelli, "Introduzione," IX–X. Tutte le successive citazioni de *L'ospitale* saranno tratte dall'edizione a cura di Barelli e indicate con il solo numero di pagina.

alle quali tutti possano commodamente e con molto agio loro riposare” (10). Se i folli incarcerati a Norimberga erano abbandonati a loro stessi,⁴ nell’“Ospidal de’ pazzi” sono affidati alle cure del “filosofo carissimo e medico eccellent[issim]o” (3–4) Bernardino Paterno. La dedica non è casuale: chi meglio del dedicatario, che “con la sapienza della sua dottrina *illumina* le scuole e l’ademie” (4; il corsivo è nostro), può sanare quella piaga? Tocca alla luce della ragione diradare le tenebre.

Non è possibile affermare con certezza se per la sua opera Garzoni “si sia ispirato a un luogo realmente esistente o se le sue descrizioni siano soltanto frutto della sua fertile immaginazione. Ma un fatto è certo: che i pazzi finiscano in un ospedale loro riservato non è poi un’idea insolita” (Roscioni IX) sul finire del Cinquecento. Nel corso del secolo, infatti, in molte città italiane erano sorti degli appositi istituti, chiamati “ospedali dei pazzi,” in cui gli alienati erano custoditi e curati.⁵ L’ospedale eretto da Garzoni con le parole, capace di comprendere e rinchiudere tutte le tipologie di insanità mentale, mira a una duplice finalità. Innanzitutto quella di confinare, come gli dèi olimpici fecero con i Titani, il nemico più inquietante. Simile al Tartaro, l’“Ospedale” versa nel buio e nel totale “disagio,” come può accorgersi il dedicatario entrando dalla porta principale:

Entrate adunque eccellentissimo signore dentro nell’Ospedale, e mirate a vostro bell’agio in quanto disagio stan questi pazzi, e quanto han bisogno della visita di Vostra Eccellenza, che io fratanto l’aspettarò di fuori, e sarò la tromba delle sue lodi, sperando il mio Ospedale, dalla presenza della virtù vostra onorato, dover in breve racquistar le perdute sue forze, e tramutarsi in quel castello d’Atlante, dove le genti d’ogni nazione non conoscevano altro che vita lieta, felice e tranquilla. (5–6)

⁴ Nel carcere di Norimberga, tra il 1377–78 e il 1381–97, “si contarono trentasette folli messi in prigione,” diciassette dei quali erano stranieri (Foucault 32n30).

⁵ Uno di questi è l’ospedale di Santa Maria della Pietà di Roma, realizzato intorno alla metà del Cinquecento da un gruppo di spagnoli vicini alla Compagnia di Gesù, e sul finire del secolo ne sorge un altro a Milano, l’ospedale di San Vincenzo in Prato. Sul modello dell’ospedale romano, intorno alla metà del Seicento, un frate carmelitano, padre Alberto Leoni, fonda un nuovo istituto a Firenze, la Pia Casa di Santa Dorotea; cfr. Roscioni, *Il governo della follia* 47–68. Per un’efficace sintesi sul dibattito relativo alla curabilità delle diverse forme della malattia mentale, ai trattamenti medici e al luogo in cui custodire e assistere i pazzi si rimanda a Stumpo, *I bambini innocenti* 311–48.

L'intera dedica è strutturata sull'opposizione *esterno-interno*. Costretto nell'oscurità, simbolo della cecità provocata dalla follia, l'"Ospedale" rappresenta la notte del mondo e dell'uomo. Se al suo interno domina il "disagio" di chi è rinchiuso, all'esterno regna il "bell'agio" di un mondo purificato.⁶ I due piani spaziali, però, non sono separati da un solco invalicabile, ma restano comunicanti. Dall'esterno penetra all'interno la luce della conoscenza e della speranza. La "visita" di un uomo dotato di somma "virtù" può trasformare il desolato luogo nell'ariostesco Castello d'Atlante, nel "palazzo altiero" abbellito "di vari marmi con suttile lavoro" (*Orlando furioso* 12.8.1–2), con letti "d'oro e di seta" (12.10.1), ove lo stesso Orlando confessa di poter felicemente risiedere ("Qui dimorar potrei"; 12.13.3).⁷ In attesa di un simile cambiamento lo scrittore può dirsi sicuro di aspettare "di fuori" poiché la follia è stata estirpata dal mondo, come un'ortica pronta a moltiplicarsi nel geometrico giardino dell'universo rinascimentale. Tra chi si appresta ad inoltrarsi nei bui corridoi dell'"Ospedale" e chi resta fuori si istituisce un rapporto di stretta collaborazione. Il primo, Bernardino Paterno, è l'"autore" della cura vera e propria, che "a guisa d'un altro Ippocrate s'affatichi per guarir l'insania di Democrito" con la sua arte medica e filosofica (non era, del resto, Ippocrate, filosofo e medico insieme, l'unico in grado di trattare il caso della pazzia del filosofo di Abdera?); il secondo, "instromento" della "sanità" del mondo, si impegna a diffondere con la sua voce, simile a una "tromba," le imprese del primo. In un tempo in cui il canto delle "lodi" conta tanto quanto le azioni, l'intento encomiastico basterebbe da solo per indicare la partecipazione dello scrittore alla grande opera di risanamento, ma egli fa di più, esortando i visitatori a unirsi. Prega "con varie orazioni" gli "dei degli antichi" per la guarigione di "questo ammorbato gregge di pazzi" (5). In misura diversa entrambi partecipano al risanamento. Le solenni preghiere per la liberazione da uno stato di precarietà rappresentano una forma d'intervento scandita dalle parole. Sin dalla produzione medievale romanza si incontrano lunghe orazioni rivolte a Dio⁸ o, come avviene

⁶ Il richiamo al "bell'agio," quasi a farne il tratto distintivo degli "spettatori," ritorna a chiusura dell'opera nel "Ragionamento dell'autore a' spettatori sovra quella parte dell'ospedale che contien le femine": "non è poco favore a poter con bell'agio rimirare" quelle celle, dal momento che le donne pazze "a rari e di raro si mostrano per la vergogna del sesso, la più parte ignudo" (166).

⁷ Si cita da Ariosto, *Orlando furioso*. Introduzione, note e bibliografia di Lanfranco Caretti, Presentazione di Italo Calvino.

⁸ Per un'ampia disamina del tema si rimanda a Di Girolamo, "Longino che vide. Una riflessione sulle preghiere formulari e una nota per Arnaut Daniel" 384–405.

nel *Teseida* del Boccaccio, agli dèi pagani.⁹ Lo stesso Garzoni, attento alla scelta della divinità a cui rivolgersi per ciascuna forma di pazzia, stabilendo un preciso legame tra implorazione e invocazione, sembra conoscere e inserirsi in questo specifico filone che attraversa i secoli.

Il proposito caritatevole di chi ha ideato la struttura dell’ospedale è ribadito nel “Prologo dell’auttore a’ spettatori” proprio in virtù della “bellissima invenzione” (10) di affidare ciascuna tipologia di infermi ad una specifica divinità.¹⁰ Poiché solo in questo “edificio” c’è speranza di salvezza, lo scrittore rivolge agli spettatori un accorato appello alla preghiera, affinché gli dèi custodiscano la casa universale dei folli e prestino soccorso agli infermi:

Ma fra tanto scongiura i dei Penati ch’abbiano buona cura di questa casa de’ pazzi universale; i dei Tutelari che pigliano la tutela di questo nuovo Ospidale; la dea Ope che soccorra con rimedi opportuni a tanti infermi e nudi d’ogni senno; la dea Meditrina che gli medichi bene; il dio Esculapio che col miracoloso elleboro gli purghi a modo; la dea Sospita gli risani affatto; il dio Giano che lasci entrar ciascuno dentro alla porta di questo ospizio per veder la miseria di questi infelici e sfortunati; e quel dí massime che si fa la festa di tutti i matti, come facevano i Romani, desidera l’auttore che si spalanchino le porte [...].
(11–12)

Se le prime divinità sono invocate per proteggere le fondamenta della struttura, alle altre tocca occuparsi degli ospiti “nudi d’ogni senno.” Attraverso cure e medicamenti diversi “questi infelici e sfortunati” devono recuperare quanto hanno perduto. In mancanza di un cavaliere disposto a solcare i cieli su un animale alato fino al luogo ove è possibile ritrovare gli oggetti smarriti sulla Terra, si ricercano anche rimedi leggendari, quale il “miracoloso elleboro.” Quest’erba dalle proprietà purgative, considerata capace, fin dall’antichità, di bilanciare l’alterazione degli

⁹ Cfr. Sabbatino, “Preghiere formulari per la richiesta di una grazia nel *Teseida delle nozze d’Emilia*” 149–77.

¹⁰ Nel “Prologo” si legge: “E in questo si vedrà quanto sia stato pio l’auttore di questa fabrica, che oltra l’edificio fatto a istanza di tanti infermi e poveri di cervello, con bellissima invenzione ha cercato di raccomandargli tutti a qualche dio, sotto la cui tutela sian custoditi, o dalla lor pazzia, più che possibil sia, difesi et aiutati” (10). Subito dopo si anticipa in modo schematico l’ordinamento dei malati in relazione al dio a cui sono stati affidati.

umori corporali, è stata scolpita nella memoria secolare dei popoli come un efficace rimedio contro la pazzia (Starobinski 13–16). Come in un giorno di “festa di tutti i matti,” lo scrittore intende aprire al mondo “le porte” del suo Ospedale, il quale diviene un campionario quasi inesauribile di stranezze. Quanto è possibile immaginare di più bizzarro non solo del tempo presente ma della storia dell’uomo è lì contenuto, e tutti gli uomini, “passeggiando per questo Ospedale, vedranno la sciocchezza essergli madre, la buffoneria sorella, la melonagine compagna per la vita” (13). Gli “onorati spettatori,” che, osservando la stolta schiera di “queste ocche selvatiche,” proveranno certamente “sollazzo e trastullo,” sono tenuti a pagare una moneta da venti soldi. L’autore, a guisa di un giullare, proclama la novità e l’interesse della sua opera e richiede un compenso adeguato per le “inaudite et insolite pazzie” che si appresta a mostrare.

2. Universale e particolare

Nell’*Ospedale* la pazzia rivela la sua natura poliedrica. Per la prima volta si configura nella molteplicità delle manifestazioni particolari, mostrando le sue mille forme. Il “Discorso I. Della pazzia universale,” però, come si evince dal titolo, prende le mosse dall’universale, poiché è giusto compito di chi scrive mettere in guardia i visitatori. E in base al noto si prova a comprendere l’ignoto: “d’aspetto più difforme che il serpente di Cadmo, più brutta che la Chimera, più velenosa che ’l dragone dell’Esperidi, più nociva che ’l mostro di Corebo, più terribile che il Minotauro di Teseo, più orribile di presenza che Gerione da tre teste” (15). I miti hanno qui valore gnoseologico: sono necessari per descrivere ciò che non viene colto nella visione diretta. Le orribili fattezze dei mostri mitologici già possono tracciare, pur se in modo incompleto e approssimativo, i contorni di un altro ben più spaventoso. Il tocco nefasto di questo mostro antico e moderno rende insane le menti delle vittime, “ma il peggio” è l’incoscienza del furore, poiché il “più matto” si ritiene in realtà il “più savio” (16). Questa creatura, incurante di ordine e ceti, ha soggiogato uomini di ogni tempo e luogo:

La pazzia dunque è quella che, disseminata e sparsa per tutte le provincie e paesi del mondo, travaglia i mortali di mala maniera e tien soggette al suo imperio tirannico una infinità di popoli e di persone, essendo più che vero il detto dell’Ecclesiaste che *stultorum infinitus est numerus*, [...]. Questa non perdona a regi, non porta rispetto a imperatori, non istima capitani, non tien conto di dotti, non fa stima

di ricchi, non ha timor di nobili, non ha un risguardo alcuno che l’affreni, dando mazzate da orbo e per dritto e per traverscio a tutto il seme de’ mortali. (16–17)

La pazzia, come la morte, non risparmia alcuno e tocca tanto i nobili avvolti in abiti setosi quanto gli eroi nelle scintillanti armature. Simile all’azione che la peste eserciterà nel romanzo del Manzoni, la pazzia sconfigge ogni barriera e gerarchia sociale. Gli uomini stretti nei suoi “mostruosi denti” (16), indipendentemente dal titolo, perdono la precedente condizione di privilegio e rientrano nella folta schiera dei folli. Il caso dei “dotti” è ancora più emblematico. Se coloro che sono considerati i più saggi dimostrano di essere più stolti degli altri, ciò dà la misura di “quanta pazzia regni negli uomini” (18).

Un’enciclopedia della pazzia, però, è un’opera al di là delle umane forze. Uno studio esaustivo che tenga conto di tutte le folli gesta degli uomini a partire dall’antichità non è ponderabile. Lo scrittore si serve di una formula di modestia per definire i limiti del suo progetto: “il debile ingegno e la memoria roza d’un minimo scrittore come son io” (20). Chiunque intenda raccontare tutte le follie che gli uomini hanno compiuto si farebbe carico di “un peso da straccare Atlante.” In un campionario della pazzia, che per quanto dettagliato ed esaustivo vuole essere esemplificativo, moderno e antico si intrecciano. Simili furori, del resto, hanno accecato gli antichi quanto i moderni. Passato e presente sono speculari nell’indagine che si prepara. Pertanto l’autore si domanda: “Ma che vo io contando le follie degli antichi, se l’età nostra presente è un vero simulacro di pazzia, anzi l’armario di tutte le vanie che può commetter l’uomo al mondo?” (21). Il racconto della pazzia, dunque, partendo dall’antichità dovrà giungere alla contemporaneità. In un’epoca che sanciva la superiorità degli antichi rispetto ai moderni, la follia rappresenta l’oscuro morbo che invade l’illustre e idealizzato mondo classico e lo avvicina al presente, scalfendone le pareti di cristallo.

Come affermato alla fine del “Discorso I,” poiché “meglio si conosce l’universale quando si discorre sopra le specie,” si avrà una “compita e perfetta cognizione” della pazzia solo meditando su esempi di “pazzi particolari” (25). Il “Discorso I,” dunque, che “è l’unico a non presentare un aspetto analitico,” non resta, come crede Barelli, “isolato” (“Introduzione” XXXIIIn75), ma funge da *ouverture* e definisce i tratti universali della pazzia prima della trattazione dei singoli casi. “Dedica,” “Prologo dell’auttore a’ spettatori” e “Discorso I” costituiscono una sorta di *cornice in tre tempi*, che introduce l’ordinamento e la disposizione delle celle e fornisce una moderna chiave di lettura delle tipologie di insanità mentale.

Se un discorso sulla pazzia non era mai stato affrontato prima di Garzoni in modo sistematico (e Garzoni era cosciente di tale mancanza), solo un metodo induttivo avrebbe portato a nuove conoscenze. Infatti, secondo Aristotele, l'induzione consente di allargare i campi del sapere, mentre la deduzione, pur essendo sempre vera nelle premesse e nel contenuto, muovendo dal generale al particolare, non riesce a giungere all'ignoto. Perché questo metodo sia efficace, però, necessita di una parte generale che incanali i diversi momenti dell'analisi verso un unico punto.

3. L'“Ospedale” e il mondo

Il decantato primato della ragione in un tempo di rinascita deve fare i conti con lo spettro della pazzia. Neanche il presente è privo di zone d'ombra. Per Ariosto, Astolfo non avrebbe potuto rintracciare sulla Luna la pazzia, che “sta qua giù, né se ne parte mai” (*Orlando furioso* 34.81.8). Quasi su invito del suo autore,¹¹ Garzoni cerca di contenere la diffusione della follia. Durante il Rinascimento fu forte il desiderio di mettere sottochiave la follia e *L'ospedale* sembra rispondere a questo bisogno di contenimento. Tuttavia esso non è, “contrariamente a quanto si potrebbe credere, l'espressione di un'espulsione dal mondo: è invece esso stesso il mondo, rappresentato *sub specie stultitiae*” (“Introduzione” XLV). A giudizio di Barelli, ciò provoca un'esclusione dei savi dal mondo, “proclamando l'incontrastato dominio della pazzia,” comprovato dal fatto che “dei pazzi si può conoscere tutto, mentre dei visitatori dell'ospedale o del suo guardiano non si viene a sapere nulla” (XLV–XLVI). Tali conclusioni, però, appaiono in contrasto con la “Dedica,” interamente strutturata sul binomio oppositivo *esterno* (luce della ragione e “agio”) e *interno* (cecità della mente e “disagio”). L'ospedale, dunque, è *una parte del mondo* e non tutto il mondo. La “saviezza” è così esclusa soltanto dalla parte tenuta ben sigillata e, per di più, in modo temporaneo, fino al recupero della salute mentale grazie alla “luce” che, appunto, deve provenire dal di fuori. Del resto, per un uomo animato dal desiderio di conoscenza enciclopedica, soprattutto nell'ultima parte della sua vita e della sua produzione (in particolar modo nelle opere *Il teatro de' vari e diversi cervelli mondani* e *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*), cos'altro contava se non essere definito, quanto meno, “savio”? A maggior ragione se, come

¹¹ Le opere di Garzoni sono disseminate di citazioni o ricordi ariosteschi. Nell'*Ospedale* sin dal “Prologo” Garzoni si richiama al pellegrinaggio simbolico di Ruggero dall'isola di Alcina al palazzo di Logistilla. Cfr. Ossola, “Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI^e siècle” 190.

ha dimostrato Cherchi, si prova a riconoscere le vere (e meno numerose di quanto si possa immaginare) fonti celate al di sotto della coltre erudita che copre ogni pagina e che impressionò probabilmente anche i lettori contemporanei.¹² *L’ospidale* ripercorre l’intero corso della storia umana senza cercare una linea evolutiva, ma individuando le falle della ragione e il diffondersi dell’insania. In questo percorso irregolare, simile ad un segmento tratteggiato, fatto di vuoto e pieno, assenza e presenza, si rivela il lato tenebroso del cammino degli uomini.

Nel “Discorso II. De’ pazzi frenetici e deliri” (il primo destinato alla trattazione delle follie particolari) si evincono ancora alcune precisazioni di metodo. Cherchi ha notato che la prima parte traduce in alcuni punti alla lettera il primo paragrafo del cap. 7 (“De phrenetide”) del *De medendis humani corporis malis* di Donato Antonio Altomare (1520–66),¹³ il cui nome, però, compare solo nel “Discorso III,” insieme a “Giovan Fernellio Ambiano” (34), noto rappresentante della medicina galenica cinquecentesca (Jean François Fernel).¹⁴ Quando si esaurisce il peso dei riferimenti scientifici, lo scrittore interviene per chiarire la direzione del suo lavoro: “della pazzia non intendo io di parlare tanto secondo i medici quanto secondo il favellar del volgo” (27). E ne fornisce subito una riprova strutturale:

per questo ho posto i pazzi frenetici e deliranti in una specie, perché comunemente si suol dire, quando uno dà in *bus* et in *bas* in qualche cosa, che quel tale frenetica e delira, accadendo a quel tale quel che avviene a coloro che dal delirio o dalla frenesia propriamente oppressi sono. Adunque i pazzi frenetici e deliranti presso a noi son quelli che con una certa imitazione del proprio delirio e della propria frenesia non stanno in cervello niente, e nel parlare sono inconstanti e di modo s’intricano [...], perché il parlare l’hanno in pronto, et alla mano, ma i fantasmi vanno su ’l caval pegaseo volando mo’ di qua, mo’ di là a tutta briglia. (27–28)

¹² Cfr. Cherchi, *Enciclopedismo e politica della riscrittura: Tomaso Garzoni*.

¹³ Garzoni, *Opere*, a cura di Paolo Cherchi 261n1.

¹⁴ Sull’ampio numero di fonti moderne di cui poté servirsi Garzoni, sebbene nel testo non ne faccia menzione, cfr. Baruchello, “Tomaso Garzoni precursore della psichiatria moderna” 179–204.

In un sapiente disegno compositivo Garzoni ribadisce l'estraneità della sua opera a ogni trattazione di tipo medico della materia, ma solo dopo aver mostrato di essere capace di perseguire anche quella strada che esclude. Di fronte al titolo del libro, un lettore della fine del XVI secolo avrebbe potuto credere (non a torto) di trovarsi dinanzi ad un trattato medico-scientifico. L'analisi del Garzoni, invece, si pone sull'altro versante della trattatistica, ovvero quello letterario, che vantava sul tema, sebbene declinato in modo diverso, l'esempio più illustre nell'*Elogio della follia* di Erasmo, indubbiamente conosciuto dall'autore di Bagnacavallo al tempo dell'*Ospedale*.¹⁵

La disamina dei primi due esempi di folli, presenti in *Textor (Officina 4, "De homine: De furiosis ac maniacis")*, già sembra infrangere il disegno organico del progetto. Il primo è un uomo, Sparso, di cui Seneca scrive nelle *Epistole*, raccontando che "fra scolastici parlava come insano, e fra gli insani ragionava come scolastico; ove così in una parte come nell'altra il delirio della sua mente era evidente a tutti" (28). Il secondo è una "una certa femina," Acco, nominata da Celio Rodigino nelle *Antiche lezioni*,¹⁶ che impazzisce nel vedere allo specchio la deformazione del viso prodotta dalla vecchiaia e, non riconoscendo se stessa nel proprio riflesso, parla all'immagine riverberata come ad un estraneo: "rideva con essa, confabulava seco; la menacciava talora; e talora le prometteva qualche cosa; qualche volta la lusingava; e qualche volta ancora freneticando a questa maniera si corrucciava con quella; e quando era lieta come un'Alcina, quando come un'altra Gabrina di astio e di dispetto piena" (28–29). L'esempio di pazzia femminile produce una evidente stonatura nell'ordine dell'*Ospedale*, sia in quanto spazio letterario, ove la pazzia femminile è affrontata nel "Ragionamento" conclusivo, sia in quanto spazio architettonico disegnato con le parole, dato che l'ala femminile è separata da quella maschile. Subito nel campionario di stranezze osservate si pone anche l'anomalia (che è pur sempre una forma di stranezza) dell'autore. La descrizione della pazzia frenetica e delirante prosegue poi in modo ordinato, attingendo dal presente e osservando analiticamente "fra il volgo" (29) le azioni di Talpino da

¹⁵ L'indagine condotta da Seidel Menchi ha mostrato le tortuose strade della diffusione e circolazione in Italia dell'opera erasmiana. Se "l'Erasmo che ebbe corso nell'Italia del Cinquecento era un eretico pestilenziale, un seminatore di scandalo, un principio di lacerazione," ciò non impedì che fu anche "l'autore maggiormente richiesto" (Seidel Menchi, *Erasmo in Italia 1520–1580* 15, 342).

¹⁶ Il caso di Acco è utilizzato da Garzoni anche in *Il teatro de' vari e diversi cervelli mondani*, "Discorso XXII. De' cervelluzzi sciocchi e scempi."

Bergomo (citato anche nel “Discorso VIII” della *Piazza di tutte le professioni del mondo*) e di Santino dalla Tripalda.

Tra antico e moderno sono organizzati i successivi discorsi. In questa direzione, una cella, denominata “stanza dell’oblio” (53), è riservata ai pazzi smemorati o dementi (“Discorso VI”), ove insieme a Calvisio, che Seneca descrive dotato di “sì fragile memoria” (52) da non ricordare il nome di Ulisse, di Priamo e di Achille, può ben stare l’intero popolo dei Traci, “di così obtuso ingegno e di memoria sì labile” da non riuscire a contare oltre il numero quattro.¹⁷ Per Garzoni, che sulla scia di Galeno crede alla necessità di una robusta memoria per meditare, la smemoratezza è una mancanza grave e pericolosa. Anche Schopenhauer legherà pazzia e memoria: la perdita di quest’ultima, a suo avviso, getta l’uomo nel baratro della follia.

In quest’ampio catalogo di stravaganze hanno un posto riservato i pazzi balordi (“Discorso X”). Incapaci di adattarsi alle circostanze, essi agiscono in ritardo o parlano a sproposito o non hanno riguardo della dignità degli interlocutori e sono definiti, a partire dalla descrizione che ne fa Cicerone nel *De oratore* (2.4.17), “inetti.” Il primo e più significativo esempio di questa categoria è offerto da un medico, Acesia, il quale era solito curare i suoi pazienti “al rovescio di quello che si richiedeva” (67–68). Simile alla categoria di pazzi balordi è quella successiva di goffi e fatui (“Discorso XI”), anch’essi “inetti nell’operare, o procedere, o negoziare,” contraddistinti da modi “melensi nel ragionare” e “sgarbatì nel proferire” (72). Il caso più emblematico, prelevato da Textor (*Officina* 7, “De variis virtutibus ac vitiis: De stultitia ac iis qui parum sapientes iudicati sunt”) e già ripreso nel “Discorso XXII” del *Teatro de’ vari e diversi cervelli mondani*, è quello di Melitide, che giunse a Troia e offrì il suo aiuto al re Priamo quando la città era già caduta sotto i colpi degli Achei. Da qui il proverbio “Melitius auxilium” per indicare un soccorso fuori tempo da parte di uomini goffi, che è un rifacimento di quello erasmiano negli *Adagia* (“Melitide stultior”), già segnalato da Textor.

Il racconto della pazzia risale fino al principio della cultura occidentale nel “Discorso XIV,” dedicato ai pazzi ridicoli. Anche il più grande poeta dell’antichità classica non è immune dal male della follia:

¹⁷ La fonte è ancora Textor, *Officina* 6, “De artibus et artificibus: De oblivione et iis qui memoria exciderunt.» Il caso è utilizzato anche nel “Discorso XXI. De’ cervelluzzi smemorati, trascurati e detti cervelluzzi di gatta” del *Teatro de’ vari e diversi cervelli mondani*.

La pazzia d'Omero è posta ancor essa fra le pazzie ridicole, imperoché di lui si narra che volse la sua vita con un laccio miseramente finire per questa causa sola, perché non aveva saputo sciogliere un certo enigma il qual da certi marinari o barcaruoli a sorte gli era stato proposto.
(84)

Omero “si trova all’inizio di tutte le immagini e di tutte le idee.”¹⁸ A partire dai suoi poemi sorge lo spirito della civiltà occidentale, che celebra gli eroi e si riconosce in nuovi valori. Il capostipite della cultura poetica, i cui rami giungevano ben folti fino all'epoca del Garzoni, è annebbiato dalla follia. L'aneddoto, attinto dall'*Officina* di Textor, fonte di gran parte degli esempi descritti nell'*Ospidale*, giustifica la reclusione del poeta tra i pazzi ridicoli, insieme, fra gli altri, al re degli Assiri Sardanapalo, al poeta Filemone, al personaggio Margutte del *Morgante* di Pulci, a Nerone e al re di Siria Antioco. Affidati dall'“autore” al dio Riso perché siano ricondotti nella luce della ragione, senza di loro “tutto l'Ospidale sarebbe in grammezza, né si conoscerebbe altro che mestizia e maninconia da per tutto” (88). Grazie alla protezione e all'ausilio del dio a loro predisposto, essi “tengon pur i ministri allegri, e levano dagli animi quel dispiacere che ricevono da quegli umori frenetici e deliri, da quei maninconici e selvatici, e da tanti altri simili a costoro.” La definizione degli infermieri come “ministri” ben denota l'aura sacrale in cui è avvolto il luogo. Gli uomini addetti alla cura dei pazzi devono, ancor prima di adoperare misture, pregare gli dèi, unendosi alle implorazioni dell'autore. Non la farmacopea può risanare le menti malate ma l'intervento divino. Infatti alla “grandissima dea delle dee, regina del cielo” (94), Giunone, sono affidati i “matti dei matti,” i re dei folli, nel “Discorso XV. De' pazzi gloriosi.”

La cella dei pazzi gloriosi è il centro dell'opera, che, come in una spirale, si delinea intorno ad essa. Infatti, come disegnato fin dal “Prologo dell'autore a' spettatori,” l'intento di raffigurare “la vanità manifesta, la sciochezza evidente, l'insania” di quei “miserrimi et infelicissimi,” che hanno il “capo gonfio d'alterigia” e “la nuca più leggera d'un pan cucco,” spinge l'autore “a fabricare” dopo *Il teatro de' vari e diversi cervelli mondani* “questo solennissimo Ospidale, dove la gloriosa pazzia di costoro ha da vedersi a lettere maiuscole in un camerone appartato, con sì bella e maestrevol prospettiva,” in una struttura che dispone “gl'altri pazzi” a guisa di “corona intorno” (9–10). Una cella più grande è riservata a questa categoria non solo per l'importanza ma anche per l'elevato numero di

¹⁸ Starobinski, *L'inchiostro della malinconia* 7.

insani.¹⁹ Nella ricostruzione della storia del mondo e dell’uomo, dall’antichità alla contemporaneità, la vanagloria è il tarlo che ha corroso la maggioranza delle menti. La struttura iperbolica delle proposizioni che ripercorrono l’intensità del desiderio e la bramosia degli intenti, attraverso il consueto metodo comparativo per accrescimento (“perché niente amano più, niente più intensamente cercano, niente con maggiore ansietà concupiscono quanto la gloria del mondo, della quale son più vaghi che gli avari dell’oro, gli orsi del mele e l’api de’ fiori”), è in contrasto con l’oggetto ricercato, per natura “volatile” e “fugace come il vento” (89–90). In individui simili tutto è studiato e regolato con estrema cura. Ma in loro tutto è finto, come un attore che recita guardandosi allo specchio. L’unico intento che li anima è il raggiungimento di una chimera. La gloria è volubile, può giungere e già dissiparsi un attimo più tardi.

Per Esiodo la “rinomanza,” che “non tutta muore, se tanta gente la sparge,” è un “dio” (*Erga* 763–64).²⁰ In Virgilio, sotto il nome della fama, assume tratti mostruosi: possiede tanti vigili occhi, tante lingue e orecchie quante piume ha sul corpo. Come un rapace, vola di notte stridendo nell’ombra. Senza cedere al sonno, annuncia il vero e il falso (*Aeneidos* 4.173–88). Per i moralisti classici, l’amore della gloria, sorella dell’ambizione, porta ai più ridicoli eccessi. Chamfort proverà orrore dinanzi all’idea di avere successo. Molti uomini, a suo giudizio, si smarriscono fra i sentieri sinuosi che conducono alla gloria. Per Garzoni ambizioni spropositate conducono addirittura alla perdita del senno. Possono Marico, il grammatico Appione, il medico Mecenate, l’imperatore Domiziano, richiedere di essere chiamati come dèi o garantire ai loro seguaci l’immortalità? Possono gli uomini paragonarsi agli dèi, come osarono Caligola, che fece erigere per sé statue col nome di Giove, o Nerone, che intendeva dare il suo nome ad un mese del calendario e alla città di Roma?²¹ Anche Alessandro Magno vantò di essere

¹⁹ All’inizio del discorso è subito rilevato l’affollamento di questa cella: “Il maggior numero de’ matti che si trovi è forse quello del quale al presente ragionando facciamo chiara e gloriosa menzione appresso al mondo, e con vocabolo glorioso pazzi gloriosi gli dimandiamo” (89). Le ragioni di una simile ressa sono chiarite più avanti: “Et in vero che la schiera de’ gloriosi è maggior d’ogn’altra, perché da tutti i tempi s’è conosciuto in prova il camino del cerebro fumare più da questa che da ciascun altra parte” (91).

²⁰ Si cita da Esiodo, *Opere*. Testi introdotti, tradotti e commentati da Graziano Arrighetti. Negli *Erga*, in seguito al contatto col mondo umano, Esiodo arricchisce il numero degli dèi rispetto a quello offerto nella *Teogonia*, e nel nuovo pantheon c’è posto anche per la “fama.”

²¹ Cfr. *L’ospidale de’ pazzi incurabili*, 92–93.

“figliuolo di Giove Ammone” (93).²² Altri due esempi, nella loro diversità, sono degni di nota:

Annone cartaginese era solito di pigliar degli uccelli, a' quali insegnava di prononciar queste parole: “Annone è Dio.” [...] E finalmente Empedocle agrigentino pazzo sopra tutti i pazzi si gettò da se stesso nelle fiamme del monte Etna, accioché gli uomini pensassero che lui senza alcun dubbio fosse volato al cielo. (93–94)

Annone, raccolti uccelli di specie diverse, insegnò a venerarlo con queste parole: “*Annone è un gran Dio.*” Poi li lasciava in libertà così che potessero, come fedeli apostoli, diffondere nel mondo il messaggio della sua divina natura. Tale mito è certamente ripreso da una delle fonti dichiarate esplicitamente nell'*Ospidale*, ovvero da Claudio Eliano, *Varia Historia* 14.²³ La vita del filosofo di Agrigento, invece, secondo fonti storiche, terminò nel Peloponneso, lontano dalla terra natale. Tuttavia Garzoni, attingendo da antiche leggende, intravede nell'intento suicida di Empedocle lo scacco della follia sull'uomo che coltivò per l'intera esistenza il culto del sapere. Infatti, proprio il vulcano, ove egli aveva studiato i quattro elementi, si trasforma in luogo esiziale. Nel baratro del cratere in eruzione, in cui si gettò a capofitto, Empedocle scorse la via d'accesso per l'Olimpo. Fu l'Etna a rivelare la verità, sputando fuori i suoi gambali di bronzo e mostrando fin dove si era spinto l'eccesso di gloria di un uomo che si riteneva immortale. La vicenda di Empedocle chiude il racconto degli antichi casi e apre a quelli moderni, che non sono meno numerosi: “Nei tempi nostri ancora questo numero di matti gloriosi è tanto in colmo, che non è luogo sì picciolo dove non si veda una turba grandissima di loro” (94).

Una singolare schiera si trova nella cella successiva, quella dei “pazzi simulati, ovvero da burla” (97), descritti nel “Discorso XVI.” Dissimulando la saviezza al

²² L'accostamento di Giove e Ammone è il frutto della convinzione, riportata già in Erodoto, che la religione greca fosse stata improntata su quella egizia, così ogni divinità del pantheon aveva il suo corrispondente nella cultura religiosa egizia. Per creare un perfetto parallelismo tra gli dèi olimpici e quelli egizi, Erodoto amplia a “dodici” il numero delle divinità egizie, mentre il loro numero oscilla dagli otto originari ai nove della lista canonica di Eliopoli. Cfr. Erodoto, *Storie (I–II)* 371–ss.

²³ Sulla probabile fonte di questo esempio di follia tacciono sia Cherchi sia Barelli. Eliano è direttamente citato in due punti dell'*Ospidale*: I.19 e XXIX.1.

momento giusto, questi uomini possono addirittura essere definiti saggi, poiché, come disse Catone, “stultitia simulare loco, prudentia summa est” (“simulare la stupidità al momento opportuno è massima saggezza”; *Disticha Catonis* 120). La più nitida prova è offerta dal “prudentissimo Ulisse,” che, per non salpare verso Troia, “a guisa di matto seminava il sale, e congiongendo vari e diversi animali all’aratro, della sua presente insania diede ammirazione a tutti” (97). Tuttavia non riuscì a convincere Palamede, che pose fra i solchi il piccolo Telemaco, cautamente evitato dal padre. In tal modo Ulisse diede prova “di essere in cervello, e niente matto.” L’episodio di Ulisse che si finge insano è in Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, che dalla metà del Cinquecento circola nella traduzione volgare di Giuseppe Betussi (*Genealogia de gli dei*, Comin da Trino di Monferrato, 1547).²⁴ Nel medaglione “De Ulixè” Boccaccio narra l’episodio per dimostrare che Ulisse è capace di trovare di volta in volta il modo per affrontare le molteplici situazioni:

rapta Helena a Paride, dum delectum Grecorum faceret Palamedes, ut dicit Servius, ire ad Troiam fugere conatus est, se insanum simulans, et veniente ad Ytachiam Palamede, animalia diversi generis iugo iunxit ad aratrum, et salem seminare compertus est. Verum Palamedes astutiam viri suspicatus, capto parvulo Thelemaco, ad explorandam ingenii sui fraudem, eum aratro opposuit. Ulixes autem, viso Thelemaco, confestim dimovit aratrum, et sic cognitus in expeditionem ire coactus est. (*Genealogie deorum gentilium* 1140)

quando Elena fu rapita da Paride, mentre Palamede faceva l’arruolamento dei Greci per andare a Troia, come dice Servio, tentò di fuggire e si finse pazzo e, quando Palamede venne ad Itaca, aggiogò all’aratro diverse sorte di animali e fu trovato a seminare sale. Ma Palamede, sospettando l’astuzia dell’uomo, prese il piccolo Telemaco e lo mise davanti all’aratro, per far prova della frode del suo ingegno. Ulisse allora, visto Telemaco, subito rimosse l’aratro e, riconosciuto, fu costretto ad andare alla guerra.

Garzoni resta un ammiratore di Ulisse e coglie l’occasione per celebrarne la saggezza, simulando l’insania al momento giusto. Infatti egli avverte il lettore,

²⁴ Sulla figura di Ulisse, contrapposta a quella di Aiace Telamone, grande rivale nella lotta per la conquista delle armi di Achille, cfr. Sabbatino, “Declinazioni dell’eroico” 11–40.

giunto davanti alla cella numero quindici, che i pazzi simulati o da scherno non sono “pazzi da senno come gli altri” e quindi “non sarebbe quasi dovere” (97) porli nell’“Ospedale.”

Hanno, invece, un posto di “dovere” i pazzi d’amore, ai quali è dedicato il “Discorso XVIII.” Per la trattazione di un simile argomento l’ingegno deve elevarsi e la parola deve assumere “quella solennità che si conviene.” Tale solennità, inoltre, è resa necessaria dall’aggravarsi del male. Le pene e i sospiri d’amore provocano un tale stato di insanità che “la sua materia avanza qualunque altra” finora narrata. Come un morbo latente, non sempre la malattia d’amore si rivela sintomatica: spesso si nasconde sotto le “mill’altre specie di follie” che “da questo ceppo” traggono “prencipio et origine.” Nel pazzo d’amore il mondo diventa espressione del suo stesso desiderio. Egli non brama altro che il corpo e il cuore della dama, e “tesori,” “ricchezze,” “stati,” “dominii,” “potenze” e “imperi” non sono che strumenti per raggiungere “la cosa amata.” Tutto è per lui lecito. Come un eroe machiavelliano trasferito dalla politica all’amore, pensa che il fine giustifichi i mezzi. Sarebbe disposto a ricorrere “a incanti, a stregarie, a ammagliamenti, a ogni sorte di magica fattura” (106) o alla leggendaria gemma incastonata nell’anello di re Gige o all’erba elitropia per rendersi invisibile. Non esiterebbe a far uso della negromanzia, ad adoperare l’amuleto di Salomone in riti magici e persino a “sforzare i demoni” (107). Scriverebbe lettere e biglietti, si trasformerebbe in poeta per tessere componimenti d’amore nelle forme metriche più gettonate. Pur di accedere nella camera dell’amata, anela diventare “uno pulice o una mosca, overamente una formica,” oppure scavare cunicoli come un coniglio; per ottenere la sua “grazia” brama di possedere ogni forma “di grandezza, di bellezza, di doni, di grazia, di saper sopra tutto il mondo.” Sa che per “dar stabilimento ai suoi pensieri,” per “non stentar più,” per non patire “più affanni” né “tormenti” (108), deve riuscire nel suo intento. Basterebbe come “unico esempio” quello di Marcantonio, che per amore di Cleopatra perse “l’imperio, la vita e l’onore.” Eppure, per rinforzare la lunga premessa (in alcuni discorsi l’attenzione è subito proiettata sulle espressioni di follia), Garzoni non rinuncia a ricordare altri casi, esibendo un campionario universale delle pazzie d’amore. Si va dai casi di suicidio (Piramo e Tisbe, il tebano Emone, Saffo, Fedra, Didone, Fillide) a quelli stravaganti (Ercole “matto dell’amor d’Onfale regina de’ Lidi, per amor di quella s’indusse a vestir da putta, e filar come le femine in compagnia delle donzelle”; Aristotele offrì a una concubina l’incenso “come a una dea”; Nerone “si maritò con Sporo fanciullo e Doriforo liberto” 109–10), dalla necrofilia (il corinzio Periandro giacque con il cadavere

della meretrice Melissa) all’agalmatofilia (Pigmalione e Alchida per statue), dalla zoofilia erotica (Semiramide impazzi d’amore per un toro, il pastore Crati per una capra, Aristone per un’asina, il romano Fulvio per una cavalla “dalla quale ebbe una figlia nominata Ippona,” Ciparisso per una cerva 110–11) alla dendrofilia (Serse che impazzi per un platano). Tutti vengono affidati al dio Cupido dai visitatori oranti, i quali lo implorano di avere pietà per i pazzi d’amore caduti nella sua rete e di mostrarsi a loro senza le armi e i tipici strumenti del tormento (“lacci,” “ami,” “saette,” “arco” 112).

L’opera di Garzoni dispone secondo *climax ascendente* le diverse tipologie di pazzi. Nell’ultima parte dell’ala maschile sono rinchiusi in celle di massima sicurezza i pazienti più pericolosi. Non più individui affetti da stupidità, smemoratezza, grossezza o balordaggine, ma forsennati. Giunti quasi alle estreme manifestazioni di quell’orrendo morbo, la pazzia si accompagna sempre alla violenza. In una stanza a più letti ci sono, insieme ad altri, Aiace, Orlando e Atamante. Nel “Discorso XXIV,” intitolato “De’ pazzi furibondi, bestiali, da ligare, o da catena,” Garzoni accosta le tre vicende:

Non c’è fra la razza de’ pazzi cosa più insopportabile di quelli che pazzi furibondi e bestiali dimandiamo, imperoché la proprietà del lor cervello è tanto precipitosa e scapestrata che bisogna fuggir da quelli come dal furor delle bestie sfrenate e maledette, né solamente sono insani contra gli altri, facendo lor del danno con la bestialità ch’in essi regna, ma in sé medesimi ancora convertono il furore, che gli rapisce il cerebro a ogni sorte di male che imaginar si possa. [...] E dall’istesso furore induce Ovidio nel XIII delle *Metamorfosi* esser stato rapito Aiace figliuolo di Telamone per il giudizio fatto da’ Greci che l’armi d’Achille si dovessero più presto dar a Ulisse che a lui. Così l’Ariosto descrive il pazzo furor d’Orlando raramente in quelle due stanze particolari, nella prima che dice:

Tagliò lo scritto e ’l sasso, e infin al cielo
a volo alzar fa le minute schegge.

E nell’altra che dice:

che rami, cespi, tronchi e sassi e zolle
non cessò di gettar nelle bell’onde,

finché da sommo ad imo sí turbolle,
che non furon mai più chiare né monde.

E questa è la causa che altrove descrive, che quando Astolfo lo volle risanare bisognò legarlo con più funi, come pazzo da catena ch'era divenuto. Atamante figliuolo d'Eolo vien descritto per tanto bestiale e furioso ancora lui da Ovidio, che in quel suo furibondo umore uccise il suo proprio figlio ch'aveva nome Leacro, e quelli sono versi d'Ovidio nel VI de' *Fasti*:

*Hinc agitur furcis Athamas sub imagine falsa
tuque cadis patria parve Learche manu.*

(Quindi Atamante, dietro false immagini, è agitato dalle furie;
e tu, piccolo Learco, cadi per mano paterna). (134–35)

I versi di Ariosto, *Orlando furioso* 23.130.1–2 e 131.1–4, sono collocati tra due richiami ovidiani (*Metamorfosi* 13.384–86 e *Fasti* 6.489–90). La pazzia di Orlando è stretta tra altre due forme di pazzia. Il “furor d'Orlando” non è meno distruttivo di quello di Aiace. Entrambe le espressioni di follia sono autolesioniste e si consumano nel mondo sotterraneo della coscienza individuale; ciò che appare è solo una piccola scintilla dell'incendio interiore. Diverse, però, sono le cause. Orlando impazzisce per amore. Medoro gli ha sottratto Angelica e lui non sa darsi pace. Squarcia i propri abiti, segno simbolico dell'allontanamento dall'orizzonte razionale e umano. L'episodio narrato da Ariosto ha illustri precedenti nella tradizione cavalleresca e si richiama in particolare alla follia di Tristano, convinto (ma a torto) del tradimento di Isotta.²⁵ La follia nell'universo cavalleresco sembra “seguire un cerimoniale ben preciso,” che comincia con lo “spogliamento” (degli abiti e delle armi) per proseguire con la fuga nella foresta, finché il cavaliere impazzito non si trasforma in un “uomo selvaggio” (Segre 91–2).

In Aiace l'accecamento della ragione è indotto dalla sconfitta nella lotta per l'eredità. Possono le armi del valoroso Achille finire nelle mani di Ulisse, “qui clam,

²⁵ Cfr. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, 394–408. Le fonti rintracciate da Rajna vanno integrate almeno con i materiali raccolti da Ménard, “Les fous dans la société médiévale” 433–59. Si vedano anche in questa direzione gli studi di Daniela Delcorno Branca, tra cui *L'Orlando furioso* e il romanzo cavalleresco medievale e il recente *L'inchiesta di Orlando. Il «Furioso» e la tradizione romanza*.

qui semper inermis / rem gerit et furtis incautum decipit hostem?” (“lui che agisce sempre di nascosto, senza un’arma in mano e inganna l’incauto nemico con tranelli?”; *Metamorfosi* 13.103–04).²⁶ L’elmo d’oro scintillante non rivelerebbe il nascondiglio ove sta acquattato? E la massiccia lancia di legno del figlio di Peleo e il suo imponente scudo, sul quale è incisa l’immagine del mondo, non rallenterebbero le sue manovre di soppiatto? Odisseo non è neppur degno di gareggiare con Aiace: indubbiamente perderà, ma nella sconfitta sarà ricoperto di gloria perché il suo nome è stato accostato a quello di un simile avversario (*Metamorfosi* 13.16–20). Anche l’oggetto stesso della contesa riceverebbe onore dalla designazione di Aiace come erede (13.95–96). In chiusura del suo discorso Aiace invita il concilio a testare il valore dei contendenti tra la polvere dell’arena: “Denique, quid verbis opus est? Spectemur agendo!” (“Ma insomma, perché stare a discutere a parole? Guardateci nell’azione!”; 120). Fino all’ultimo istante Aiace resta legato al proprio orgoglio. Egli accetta la morte, ma non può riconoscere la sconfitta. Il concilio degli uomini e degli dèi, non assegnando a lui le armi di Achille, ne ha decretato il funesto declino. La spada di Ettore, ottenuta al termine del duello col rivale, chiude il cerchio della sofferenza dell’eroe. Ad Orlando sarebbe toccata la medesima fine se non fosse intervenuto l’amico. La mano di Astolfo salva Orlando da morte certa.

L’ultimo caso di questa illustre trilogia è quello di Atamante. Il suo furore è di natura diversa. Incarna la collera divina che punisce l’umana colpa. Giunone lo acceca con il delirio perché la moglie Ino aveva salvato il piccolo Bacco e lo aveva affidato alle ninfe di Nisa. La pazzia di Atamante non si consuma nell’interiorità, ma trova manifestazione all’esterno e sugli altri: collima con l’omicidio. L’uccisione del figlio annienta un’intera dinastia. Per il mondo antico, ove la memoria delle gesta diviene il principio primo dell’agire (come dimostra la scelta di Achille di combattere a Troia), significa macchiarsi della più grave colpa. La pazzia spinge l’uomo a tralignare. L’impeto guida la mano armata contro i valori condivisi dell’universo sociale. Il processo conoscitivo si fonda sulla comparazione, basata non solo sulla somiglianza ma soprattutto sulla dissomiglianza. Il furore di Atamante, proiettato tutto verso l’esterno, è antinomico rispetto a quelli di Aiace e di Orlando, che vertono su un piano *interno* all’io.

La pazzia di Aiace, però, rappresenta un caso liminare. Essa compare anche nel “Discorso LII” del *Teatro de’ vari e diversi cervelli mondani* insieme ad una

²⁶ Si cita da Ovidio, *Metamorfosi*.

citazione della traduzione dell'Anguillara delle *Metamorfosi*.²⁷ Garzoni ha presente il racconto ovidiano della morte dell'eroe. Egli certamente non ignora la tradizione precedente, ma l'affidamento al testo ovidiano l'ha privato di un particolare della personalità di Aiace presente fin da Omero e poi divenuto il centro nevralgico dell'*Aiace* sofocleo: la mancanza di *eusebeia* (εὐσέβεια). Già nell'*Iliade* Aiace, consapevole delle sue doti guerriere, è incurante dell'aiuto divino. Nella tragedia di Sofocle, accecato dall'odio per il rivale Odisseo, disobbedisce ai comandi di Atena con il proposito di vendicarsi. Il veggente Calcante, infatti, individua il difetto di Aiace nella sua natura umana tesa oltre gli umani limiti: "Le smisurate creature insane / ai gravi colpi degli dèi soccombono – / soggiunse il vate – se chi è germe d'uomo / nel pensiero s'esalta oltre l'umano" (*Aiace* 850–53).²⁸ Anche lui, simile ai pazzi colmi di superbia e senza venerazione per gli dèi del "Discorso XXX," "fuit impius in homines sine deorum respectu" ("Fu empio contro gli uomini, senza rispetto per gli dèi"; *Saturnalia* 3.5.9). Seguendo le fonti greche, Aiace, affetto dalla "più ferigna," dalla "più strana e maledetta spezie" (161) di pazzia, avrebbe trovato posto nella cella dei pazzi del diavolo, accanto, fra gli altri, agli empi Giganti, al re d'Arcadia Licaone, a Serse, al Plegia virgiliano, al terribile Attila.

4. Fine e inizio

Nel "Ragionamento dell'auttore a' spettatori sopra quella parte dell'ospedale che contien le femine, ove gentilmente dipinge tutte le specie di pazzia sopradette ritrovarsi in loro," come il titolo anticipa, l'autore invita il suo pubblico a dirigere lo sguardo in altra direzione, "qua da man sinistra" (166), dove si estende "quella tirata lunga di camere," che, nella stessa disposizione del reparto maschile, racchiude la follia delle donne. Come a teatro, gli "onorati spettatori" hanno osservato "assai commodamente" le celle maschili e dal "misero spettacolo degli occhi altrui" hanno tratto gran "diletto." Anche nel "Prologo" il sintagma "onorati spettatori" è utilizzato per segnalare il "solazzo e trastullo" e il "non picciol diletto e piacere" (13) che l'autore promette ai lettori. E alla fine del "Prologo," in modo quasi teatrale, li esorta a ritirarsi "alquanto" rispetto alla scena, dal momento che è pronto a slegare "il monstro," e a restare "ben con gli occhi affissi," se intendono "stupirsi al primo tratto" (14).

²⁷ Il riferimento alla pazzia di Aiace nella traduzione cinquecentesca del testo ovidiano si legge in Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi*, 13.129–31.

²⁸ Si cita da Sofocle, *Le tragedie*.

Nel “Ragionamento” conclusivo il “tanto maggior sollazzo” destato dalla visita di “questo albergo” diviene la ragione principale della circolarità del sapere: “pieni di maggior stupore andrete per il mondo, predicando e magnificando l’orribili pazzie che da me saran mostrate a voi, e da voi apprese daran nel riferirle sommo contento ad altri” (166). Alla fine dell’avventurosa visita incomincia il percorso degli “spettatori,” divenuti a loro volta “auttori.” Il racconto di secondo grado, che potrebbe a sua volta essere riferito così da garantire diffusione universale al discorso garzoniano, non perde nulla della sua giocondità e può recare, come il racconto primo, “per diverse strade piacere e meraviglia.” L’arte si trasforma in diletto e da esso acquisisce fascino e potere incantatorio. Il “trattato scientifico,” secondo gli insegnamenti oraziani, risponde ai criteri di utilità e piacere. Se il primo polo risponde ancora alle esigenze umanistiche e rinascimentali, il secondo già apre la strada alla poetica del secolo successivo, la quale farà dello “stupore” e della “meraviglia” (termini impiegati più volte da Garzoni) i propri pilastri. Con *L’ospidale* si assiste al tramonto di un secolo e di una civiltà letteraria e già si intravedono i segnali di una nuova concezione dell’arte e del mondo. Al termine della visita al padiglione femminile, l’“auttore” avverte gli “onorati spettatori” di uscire senza avvicinarsi all’ultima cella, quella di Ostilia Mutinense, “femina inspiritata, diabolica, e d’ogni cattiverie piena” (183), chiude le porte dell’ospedale e conclude la sua rassegna e la sua opera:

Talché, onorati spettatori, io conchiudo questo, che meglio sarà per voi non accostarvi a patto alcuno alla sua cella, perciocché, se costei s’accorge del vostro star qua intorno, fate conto che a guisa d’un’Alcina vi mutarà tutti in bestie o in sterpi o sassi; e in cambio d’essere entrati dentro in un Ospidale da matti, vi troverete in quel palazzo dove la fata pessima trasforma gli uomini in asini, e questo è quello che da costei potresti guadagnare. Chiudiamo dunque le porte dell’Ospidale, e uscite alla larga, che quel ch’avete visto d’avanzo basta. (184)

Il richiamo al potere incantatorio della maga Alcina, anticipato dal veloce accenno alle “diaboliche malie” di Circe, sigilla il testo con un segno di apertura verso nuove strade. La mutabilità delle forme, seppur per opera di un oscuro incantesimo, richiama al polimorfismo del genere umano. Il tema delle trasformazioni sarà argomento privilegiato dell’epoca barocca per suscitare meraviglia e stupore,

e proprio Circe ne diventerà l'emblema.²⁹ Anche Garzoni lo adopera per un simile intento: lasciare meravigliati e stupiti i suoi spettatori davanti al variopinto campionario di mostruosità.

Nella sua enciclopedia della pazzia Garzoni ancora sintetizza e raziona per singole celle le informazioni, organizza la materia in una precisa trama, smussa le angolosità e lascia fuori altri possibili esempi. Qui sta il carattere rinascimentale dell'*Ospedale*. Trentacinque anni più tardi, in una grande summa barocca, *The Anatomy of Melancholy*, Robert Burton raccolse e compendiò in tre partizioni tutto ciò che era stato detto e scritto sulla malinconia. Il trattato dell'intellettuale inglese, che si firma come *Democritus Junior*, ben rappresenta l'eccesso e l'accumulazione a cui giunge la cultura barocca. Anche nella trattatistica, come nel poema, bisogna anzitutto stupire. Il lettore del XVII secolo deve restare impressionato e stordito dalla mole di nozioni che gli viene fornita. Egli avrebbe certamente trovato quanto cerca, ma, come in una grande biblioteca sprovvista di cataloghi, deve prima affrontare e domare le pile del sapere. Alla fine della lunga introduzione programmatica, prima di avviare la trattazione vera e propria, il novello Democrito, cosciente della pazzia universale, non può che augurare a se stesso e ai lettori salute e saggezza:

To conclude, this being granted that all the World is melancholy or mad, dotes, and every member of it, I have ended mi taske, and sufficiently illustrated that which I tooke upon me to demonstrate at first. At this present I have no more to say, *His sanam mentem Democritus*, I can but wish my selfe, and them a good Physitian, and all of us a better mind (*The Anatomy of Melancholy* 260).

Per concludere, mi pare sia ormai assodato che il mondo intero è malinconico o pazzo, e che ognuno compie stravaganze; con questo, ho concluso il mio compito e ho illustrato a sufficienza ciò che mi ero assunto l'onere di dimostrare all'inizio. Ora non ho più nulla da dire, *His sanam mentem Democritus*; non posso far altro che augurare a me e a loro un buon medico e, a tutti noi, una mente più sana.

²⁹ Sulla figura della maga come emblema di un mondo in movimento si consulti almeno il volume di Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*.

Un simile auspicio avrebbe trovato favorevole anche Garzoni, che nel “Prologo” avverte di aver costruito con le parole il suo ospedale affinché lettori e spettatori, “scoprendo le pazzie degli altri,” si dimostrino “tanto più saggi” (14).

Università degli Studi di Firenze

WORKS CITED

- Alessandrini, Marco. *Immagini della follia. La follia nell’arte figurativa*. Magi edizioni, 2002.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Introduzione, note e bibliografia di Lanfranco Caretti, presentazione di Italo Calvino, Einaudi, 1992. 2 voll.
- Barelli, Stefano. “Introduzione.” In Tomaso Garzoni. *L’ospedale de’ pazzi incurabili*. A cura di Stefano Barelli, Antenore, 2004, pp. IX–LXII.
- Baruchello, François. “Tomaso Garzoni precursore della psichiatria moderna.” In Baruchello, *Tomaso Garzoni. Uno zingaro in convento. Celebrazioni garzoniane, IV centenario (1589–1989). Ravenna-Bagnacavallo 1989–1990*. Longo, 1990, pp. 179–204.
- Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. John W. Luce and Company, 1906.
- Boccaccio, Giovanni. *Geneologia de gli dei. I quindici libri di m. Gioianni Boccaccio sopra la origine, et discendenza di tutti gli dei de’ gentili, con la spositione, et sensi allegorici delle fauole, et con la dichiarazione dell’historie appartenenti a detta materia. Tradotti et adornati per m. Giuseppe Betussi da Bassano*. Venezia: per Comin da Trino di Monferrato, 1547.
- Boccaccio, Giovanni. *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vittorio Zaccaria. In *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vol. 7–8. A cura di Vittore Branca, Mondadori, 1998.
- Burton, Robert. *L’anatomia della malinconia*. Traduzione e note di Luca Manini, introduzioni di Luca Manini et al., traduzione delle citazioni latine e revisione generale di Amneris Roselli, testo inglese a cura di Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling, Rhonda L. Blair, Bompiani, 2020.
- Cato. *Disticha Catonis*. Recensuit et apparatus critico instruxit Marcus Boas; opus post Marci Boas mortem edendum curavit Henricus Johannes Botschuyver, North-Holland publishing company, 1952.

- Cherchi, Paolo. *Enciclopedia e politica della riscrittura: Tomaso Garzoni*. Pacini, 1980.
- Delcorno Branca, Daniela. *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*. Olschki, 1973.
- Delcorno Branca, Daniela. *L'inchiesta di Orlando. Il «Furioso» e la tradizione romanza*. Edizioni del Galluzzo, 2022.
- Dell'Anguillara, Giovanni Andrea. *Le Metamorfosi d'Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, con le annotationi di M. Giuseppe degli Horologi, e gli argomenti, e le postille di M. Francesco Turchi, in questa nova impressione di vaghe figure adornate*. Venezia: presso Bernardo Giunti, 1584.
- Di Girolamo, Costanzo. “Longino che vide. Una riflessione sulle preghiere formulari e una nota per Arnaut Daniel.” *Romania*, vol. 123, 2005, pp. 384–405, <https://doi.org/10.3406/roma.2005.1361>.
- Erodoto. *Storie (Libri I–II)*. Introduzione di Filippo Càssola, traduzione di Augusta Izzo D'Accinni, premessa al testo e note di Daniela Fausti, Rizzoli, 2019.
- Esiodo. *Opere*. Testi introdotti, tradotti e commentati da Graziano Arrighetti, Einaudi-Gallimard, 1998.
- Foucault, Michel. *Storia della follia*. Rizzoli, 1963.
- Garzoni, Tomaso. *L'ospedale de' pazzi incurabili*. A cura di Stefano Barelli, Antenore, 2004.
- Garzoni, Tomaso. *Opere*. A cura di Paolo Cherchi. Longo, 1993.
- Gilman, L. Sander. *Seeing the Insane*. John Wiley & Sons, 1982.
- Gilman, L. Sander. *Immagini della malattia: dalla follia all'AIDS*. Il Mulino, 1993.
- Macrobius. *Saturnalia*. A cura di e traduzione di Robert A. Kaster, Harvard UP, 2011. 3 vol.
- Ménard, Philippe. “Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII^e et au XIII^e siècle.” *Romania*, vol. 98, 1977, pp. 433–59, <https://doi.org/10.3406/roma.1977.2537>.
- Niccoli, Ottavia. “Garzoni, Tomaso.” *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1999.
- Ossola, Carlo. “Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI^e siècle.” *Folie et déraison à la Renaissance. Colloque international tenu en novembre 1973 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Société pour l'Etude de la Renaissance*. Université Libre de Bruxelles, 1973, pp. 171–96.

- Ovidio. *Metamorfosi*. A cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Einaudi, 1979.
- Rajna, Pio. *Le fonti dell’Orlando furioso*. Sansoni, 1900.
- Roscioni, Lisa. *Il governo della follia. Ospedali, medici e pazzi nell’età moderna*. Mondadori, 2003.
- Rousset, Jean. *La letteratura dell’età barocca in Francia. Circe e il pavone*. Il Mulino, 1985.
- Sabbatino, Marcello. “Preghiere formulari per la richiesta di una grazia nel *Teseida delle nozze d’Emilia*.” *Studi sul Boccaccio*, no. 45, 2017, pp. 149–77.
- Sabbatino, Marcello. “Declinazioni dell’eroico. Le figure di Ulisse e Aiace in Boccaccio, Garzoni e Tasso.” In *Vita e morte dell’eroe epico. Percorsi dal Trecento al Seicento*, a cura di Marcello Sabbatino, Presentazione di Stefano Carrai, ETS, 2021, pp. 11–40.
- Segre, Cesare. *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell’aldilà*. Einaudi, 1990.
- Seidel Menchi, Silvana. *Erasmus in Italia 1520–1580*. Boringhieri, 1987.
- Sofocle. *Le tragedie*. A cura di Giuseppina Lombardo Radice, Einaudi, 1966.
- Starobinski, Jean. *L’inchostro della malinconia*. Traduzione di Mario Marchetti, postfazione di Fernando Vidal, Einaudi, 2014.
- Stumpo, Enrico. *I bambini innocenti. Storia della malattia mentale nell’Italia moderna (secoli XVI–XVIII)*. Le Lettere, 2000.
- Textor, Joannes Ravisius. *Officina Ioan. Ravisii Textoris Nivernensis, nunc demum post tot editiones diligenter emendata, aucta et in longe commodiorem ordinem redacta*. Venetiis: Apud Ioannem Antonium Iulianum, 1617 (I edizione: 1520).
- Varotti, P. Albino. “Tomaso Garzoni e la cultura del tempo in Bagnacavallo.” In *Tomaso Garzoni. Uno zingaro in convento. Celebrazioni garzoniane, IV centenario (1589–1989). Ravenna-Bagnacavallo 1989–1990*. Longo, 1990, pp. 125–64.
- Virgilio. *Eneide*. A cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Mondadori, 1989.