

La modernità inquietante della Storia:
***La oscura fabbrica del Duomo* di Andrea Sartori**

Hajar Medhat SEIFELNASR

Facoltà di Lingue *Al-Asun*

Università di *Ain Shams*

hajar.medhat@alsun.asu.edu.eg

Abstract in italiano:

L'intervento prende in esame «*La Oscura fabbrica del Duomo*», un romanzo di recente pubblicazione scritto da Andrea Sartori, un autore italiano esordiente, analizzando come egli abbia dato voce alle crisi che travagliano l'uomo moderno. È acclarato che l'autore contemporaneizza, non sempre coscientemente, espedienti saldamente radicati in ben note diramazioni della tradizione letteraria e storica occidentali, personalizzandone le impostazioni, per dare alla luce una seria opera di intrattenimento intellettuale. Di questi espedienti si esaminano alcuni aspetti classici, folkloristici, fantastici nonché storici per capire come sia avvenuta la risemantizzazione di questi motivi, i quali vengono poi inseriti in un romanzo di stampo storico. Tale risemantizzazione avviene a partire dalla creazione di un lembo paratestuale in cui l'amico lettore è costretto ad affrontare un testo di origine incerta, ma anche collegando il motivo folkloristico del diavolo e della conseguente perdizione al modello letterario più celebre in assoluto della perdizione nella dantesca selva oscura, il quale continua a richiamare alla memoria del pubblico il peccato originale, per poi mettere in atto la dinamica del modo fantastico con lo

scopo di creare un crescendo di *suspense* che vede alla fine la risoluzione dell'enigma solo in parte. La lacerazione del paradigma di realtà avviene ricorrendo inoltre al tema del sogno che si trasforma in un motivo di inchiesta, in quanto mette in discussione, nella fattispecie, la magnitudo effettiva dei poteri del Maligno, presunti o non che siano. Segue alla fine un'intervista reale via mail all'autore per approfondire alcune questioni di ordine teorico.

Parole-chiave: modernità; Sartori; fantastico; inquietudine; lettore; manoscritto; crisi.

Abstract in English:

This paper approaches “*La Oscura fabbrica del Duomo*”, a recently published novel written by Andrea Sartori, a debut Italian author, analysing how he listens and gives voice to the crises that afflict the modern man. The conclusion is that the author contemporizes, not always consciously, devices belonging to well-known branches of Western literary and historical traditions, to produce a serious work of intellectual entertainment. Some classical, folkloric, fantastic, and historical aspects of these devices are examined to understand how these motifs are resemantized, and then inserted into an historical novel. This resemantization begins with the creation of a paratextual patch in which the reader is forced to tackle a text of uncertain origin, but also by connecting the folkloric motif of the devil and the consequent damnation to its most famous literary model in Dante's dark forest, which continues to evoke the memory of the original sin in the public's mind, and then enacts the dynamics of the fantastic mode in order to create a *crescendo* of suspense that ultimately resolves the enigma only partially. The rupture of the reality paradigm also occurs by resorting to the theme of the dream, which transforms into a motif of investigation, as it questions, in this case, the actual magnitude of the powers

of the Devil, whether they are alleged or not. Finally, a real interview via email with the author follows to delve into certain theoretical issues.

Keywords: modernity; Sartori; fantastic; uncanny; reader; manuscript; crisis.

«Il mondo ha un suo ordine. Spesso chi vuole cercare di essere santo e puro diventa un demone che infesta il mondo»¹.

La oscura fabbrica del Duomo è un romanzo di ampio respiro scritto da Andrea Sartori² tra il 2016 e il 2017 ma

¹ Andrea Sartori, *La oscura fabbrica del Duomo*. Reggio Emilia: IBUC. 2019. p.92. D'ora in poi ci si riferirà al romanzo usando la forma accorciata *La fabbrica*.

² Andrea Sartori è un giovane autore nato nel 1977 che, dopo essersi diplomato presso il liceo classico "Benedetto Cairoli" di Vigevano, si laurea in Lettere Classiche presso l'Università degli Studi di Pavia con una tesi sull'Egitto greco-romano. Giornalista pubblicitario, insegna per qualche anno presso una scuola privata vigevanese prima di intraprendere la carriera giornalistica prima come corrispondente locale presso i giornali *L'Informatore Lomellino*, *La Lomellina* e *La Provincia Pavese* per poi trasferirsi a Mosca dove insegna la lingua italiana presso la scuola steineriana di *Laryushino* (Oblast' di Mosca) e collaborare con la facoltà di medicina dell'Università Statale di Mosca per la cura dell'opera di Galeno. È stato finalista ai premi di poesia *Settembre a Milano* (1998) e *Val di Magra* (1999). Continua a collaborare giornalmisticamente col *Giornale di Reggio* per il quale recensisce alcune mostre a Mosca. Tornato in Italia nel 2018 collabora alla pagina culturale del *Wall Street International Magazine*. Debutta sul mercato editoriale italiano con *Dionisie: la prima inchiesta di Timandro il Cane*, pubblicato nel 2016 sempre da IBUC edizioni. Qui siamo al suo secondo romanzo, cui invece seguirà *Il misterioso caso della Dama in*

pubblicato solo nel 2020 da IBUC. L'ispirazione dell'autore nasce, come scrive egli stesso alla fine del libro, dalla leggenda popolare che narra la visione avuta da Gian Galeazzo Visconti nel quattordicesimo secolo per l'edificazione della cattedrale dedicata a Santa Maria Nascente a Milano, meglio nota come il Duomo di Milano, facendone la sua chiave di lettura di entrambe, nascita e gestione del progetto architettonico, per avvicinare argomenti come le crisi che la modernità impone, l'importanza, l'esercizio e il disinganno della fede nonché l'ascesa al potere e ciò che questa implica.

Della figura di Gian Galeazzo la storia dipinge tratti di un uomo ambizioso ed attaccato al potere. Sfortunato in amore (perde figli maschi e resta vedovo della prima moglie) rimane un personaggio capace di esercitare l'arte del possibile fino all'estremo pur di realizzarsi³. Egli ottiene il potere nel 1385 con un colpo di stato che ai tempi è una semplice manifestazione di egemonia politica, incarcerando suo zio cinque anni dopo che ne ha sposato la figlia Caterina:

«Addì sei di maggio [...] Giovanni Galeazzo conte di Virtù fece prigioniero Bernabò fratello di suo padre, e prese, cosa incredibile, la signoria tutta dello zio, senza alcuna contradizione, dopo aver Bernabò regnato per trent'anni con tanta austerità, che era temuto non solo in Lombardia, ma in tutta Italia, ed anche nelle più lontane nazioni»⁴.

La storia architettonica dell'edificazione della cattedrale conferma abbastanza quanto constatato dai libri di storia, giacché si nota che attorno alla costruzione si formano due forze quasi antitetiche: la *Fabbrica* che intravede nella

Nero pubblicato da Kraken edizioni nel 2021 per tornare da IBUC edizioni nel 2022 con *La Vergine di Nazaret*.

³ Andrea Gamberini, [GIAN GALEAZZO Visconti, duca di Milano](#), in [Dizionario biografico degli italiani](#), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 05 giugno 2023.

⁴ Egidio de' Magri et al., *L'istoria di Milano. riveduta e annotata dal prof. E. de' Magri* (A. Butti e L. Ferrario). Milano: Franco Colombo 1855-1857. VOL. II, p.321.

Cattedrale una chiesa della *comunità*, e Gian Galeazzo stesso il quale pur di perseguire le sue ambizioni politiche concepisce l'impresa come un proprio mausoleo personale⁵. Regna, dunque, un eccessivo spirito di disputa⁶ che potrebbe alimentare tante storie e diversi pettegolezzi. Tutto può dare alito alla leggenda che ne narra la coalizione col Diavolo.

Il romanzo è composto di 28 capitoli dai titoli semplici che ne anticipano gli eventi. Comincia con *Il sogno* ossia la visione di Gian Galeazzo Visconti, in cui il Diavolo gli ordina di costruire una chiesa, la stessa voluta dal popolo al posto di altre due chiese costruite sui resti di un tempio dedicato a Minerva. Gian Galeazzo interpella subito i Maestri Comacini i quali, essendo esperti sin dai tempi di Re Salomone, sembrano la soluzione migliore per adempiere agli ordini ricevuti nel sonno da un volto non nuovo a Gian Galeazzo. Mentre il tutto si svolge, con l'arrivo del Carnevale comincia a verificarsi un fatto strano in seno ad una realtà abbastanza stabile e poco turbata dall'inusuale: i bambini di Milano spariscono. Ma non solo. Si interpolano sparizioni di massa anche a livello di animali domestici tranne che gli asini. Un crescendo di eventi vorrà che la stessa Caterina di Visconti si presenti presso Frate Beltramino da Cernusco, designato inquisitore generale della Lombardia, a denunciare molto in confidenza che il figlio, dichiarato nato morto, ha in realtà fatto la fine di tutti gli altri bimbi a ridosso del Carnevale. Intanto si reincontrano Sibilla Zanni e Pierina Bugatis, due donne precedentemente processate con l'accusa di stregoneria, ma rimandate perché si è capito trattarsi solo di riti legati a sopravvivenze di culti pagani contadini. Pierina intende rientrare nella comunità cristiana, mentre Sibilla invece vuole tornare a far parte di quello che viene chiamato

⁵ Francesca Tasso, *Documenti sul Duomo e Gian Galeazzo Visconti tra ingegneri della cattedrale e artisti di corte* in «*Il Duomo di Milano, incontro di studio (Milano, 22 marzo 2007)*», a cura di G. Sacchi Landriani, A Robbiati Bianchi, Milano 2013, p. 32.

⁶ Cfr. *Ivi.* pp. 31-50

Gioco di Madonna Oriente. In questo quadro generale, quindi, si svolgono le avventure e le stregonerie di una setta segreta che si rivelerà fautrice di innumerevoli incidenti di sparizione sia dei bimbi sia degli animali. Le avventure dei diversi personaggi si intrecciano per portare alla fine allo svelamento della misteriosa setta e a scoprire che Santa Maria Nascente, al cui onore è dedicata la cattedrale in costruzione, non è Maria Vergine bensì la pagana dea Diana. Si scopre, inoltre, il coinvolgimento degli stessi Visconti e dello stesso arcivescovo, il quale ha cercato più volte di ostacolare le indagini. Chiude il cerchio il Diavolo che torna a trovare Gian Galeazzo in sogno per chiedergli di esaudire la sua parte nel patto che aveva stretto con lui per avere il potere.

Se «[m]olto vario è il comportamento delle generazioni attive verso la tradizione rispettata o meno»⁷, nel nostro caso, Sartori, nel suo romanzo, non taglia affatto i ponti con quest'ultima. La risemantizzazione di un contesto storico, attuata da Sartori nella particolare lettura fatta di una leggenda popolare, è di grande rilievo. La narrazione della visione di Gian Galeazzo Visconti in questo ambito pone già di per sé un'inchiesta, in quanto diventa questa stessa narrazione del sogno (titolo del primo capitolo del romanzo) un modo per *inseguirlo*⁸.

In effetti, trattamento insolito della circostanza che ha dato alla luce il Duomo di Milano a parte, di questa opera si apprezza la macchina narrativa che ha incorporato vari *generi* e/o *modi* letterari tra quelli considerati *inferiori*⁹ perché

⁷ Oreste Macrì, «Maggiori» e «minori» o di una teoria dei valori letterari in Enzo Esposito (a cura di), *Il «Minore» nella storiografia letteraria. Convegno Internazionale di studi, Roma 10-12 marzo 1983*. Ravenna: Longo, 1984.p.45.

⁸ Cfr. Gianni Celati, *Finzioni occidentali*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2001. p.211.

⁹ Cfr. Arnaldo Di Benedetto, *Considerazioni sui «minori»* in Enzo Esposito (a cura di) *cit.* p. 158.

altamente codificati e di consumo¹⁰ o di alcuni loro tratti distintivi, per elaborare un'opera moderna che affonda le sue radici nella tradizione letteraria, dalle cui pagine trapela lo spirito di ricerca che ha dominato la fase iniziale della stesura¹¹.

I. La fabbrica del manoscritto

Affrontando l'analisi della *Fabbrica* di Sartori, l'io narrante risulta interessante per svariati motivi. *In primis* per l'entrata plateale che fa nell'*incipit*:

«In Nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Laudetur Iesus Christus. Haec chronica Mediolani terribilis anni MCCCXC quam ego, humilis servus Dei, scripsi et tradidi futuro saeculo ob aedificationem et salutem animarum. O Sancta Virgo salva nos a peccatis et Satanam, serpentem antiquam, in inferum detrude»¹².

L'INCIPIT CHRONICA MEDIOLANESIS A.D. 1390 richiama il cosiddetto *topos* del manoscritto ritrovato, un artificio letterario preciso e stabile¹³, un espediente e insieme pretesto, che è risaputo far parte di diversi generi e modi letterari, dal fantastico allo storico, legando in questo modo il paradigma di realtà narrato a quella che potrebbe essere la

¹⁰ Cfr. Riccardo Scrivano, *Generi minori e storiografia letteraria* in Enzo Esposito (a cura di) *cit.* p. 329.

¹¹Tale osservazione sfata il mito per cui «una distinzione fra opere maggiori e opere minori [equivale alla separazione] solo fra opere di maggiore o di consapevolmente minore impegno» Enzo Giudici, *Il giuoco degli scacchi nella letteratura: simbologia e retorica* in Enzo Esposito (a cura di), *cit.* p. 397. Sia che con *impegno* si intenda l'impegno del singolo autore che elabora la sua opera o che si guardi lo scopo per cui l'opera stessa viene scritta e pubblicata, anche il solo intrattenimento del lettore è un traguardo ambito di tutto rispetto poiché è chiaro che una lettura deve, in ogni caso, risultare piacevole.

¹² *La fabbrica cit.* p. 9.

¹³ Per una breve ma esaustiva storicizzazione del *topos* si ritiene utile leggere il saggio di Richard Maxwell, *Manoscritti ritrovati, strane storie, metaromanzi* in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. Vol. IV Temi, luoghi, eroi*. Torino: Giuliano Einaudi editore. 2003. pp. 237-262.

realità conosciuta e/o vissuta dal suo lettore, attraverso l'insinuazione di verosimiglianza tra il primo e la seconda.

In realtà, oltre a rappresentare, in generale, una meditazione sulla stessa attività di scrittura, esso svolge molteplici funzioni nel testo: delimitare le responsabilità dell'autore verso il suo narrato giacché si indica che il testo in via di trasmissione non è proprietà intellettuale esclusiva di chi lo trasmette bensì ricavato da altre fonti, ma anche legittimare la propria opera come vera¹⁴, da qui far credere *realmente* esistito autore e depositario della narrazione, quindi plasmare come *vera* la *sua* storia. Due funzioni svolte perfettamente in questo caso.

Peraltro, ancora prima dell'incipit, soglia che segna l'inizio del testo, sul risvolto di copertina vi è questa dichiarazione d'intenti da parte dell'autore: «La storia, i personaggi e i luoghi descritti in questo libro sono opera di fantasia»¹⁵. Tale dichiarazione, essendo collocata subito dopo il titolo del romanzo mira ad ambientare la storia nel regno della pura fantasia. In ogni caso, non tutti i riferimenti a persone o eventi sono casuali: i personaggi sono esistiti realmente, la costruzione della chiesa anche, perfino il processo delle streghe e il personaggio dell'inquisitore citato, nonché l'esatta collocazione storica degli eventi, sono tutti dettagli atti ad aumentare la referenzialità del testo e quindi a creare una verosimiglianza di un certo spessore: il libro vanta una vasta ibridazione tra accadimenti reali ed invenzioni d'autore per plasmarlo proprio come romanzo storico¹⁶, cosa che ammette l'autore stesso nell'intervista inserita in calce a questo contributo.

Da ciò si genera un circuito chiuso in cui l'amico lettore è costretto a inseguire parti di una storia di cui gli è stato esplicitamente detto che non è vera, ma a cui è continuamente

¹⁴ Monica Farnetti, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2005. pp. 20 - 23.

¹⁵ *La fabbrica cit.* p. 6

¹⁶ Cfr. Monica Farnetti *cit.* p. 141.

invitato e tentato di credere. Il tutto mira a gettare luci misteriose su tutta quanta la narrazione come vedremo più avanti.

Un altro aspetto interessante di questo *incipit*, ma che diventerà costante anche del romanzo, è che il nostro narratore trascende spazio e tempo: è una semplice voce e non un personaggio. Anche spogliando meticolosamente l'opera, a parte le autorivelazioni controllate e prudenti, non è possibile rinvenire quanto basta di ingredienti per capire l'ente narrante di che natura sia. Potremmo solo azzardare che il nostro è un narratore onnisciente, intradiegetico, che riemerge ogni tanto tra le pagine per fare irruzione, ma non con l'intento di confermare la sua autorialità, poiché è risaputo che «la mancata definizione testuale della fisionomia di chi “scrive narrando” ne mina l'autorevolezza e indebolisce il polo primario del dialogismo romanzesco»¹⁷. Riferendo i fatti misteriosi anche del lontanissimo 1390 che sono stati riportati nella sua trascrizione, lo fa dettagliatamente e in prima persona, come se fosse onnipresente, segnalando lo sdoppiamento della voce dell'autore, ormai diviso tra *la cornice* della trascrizione e il suo contenuto¹⁸:

«Un contadino del Lambro si recò in lacrime a Sant'Eustorgio, per domandar perdono per un suo terribile peccato ai Frati Predicatori. *Ricordo bene quell'uomo*. Un villano sulla quarantina, sporco, malvestito, con pochi denti in bocca e il fiato che odorava di vino e povertà. Parlava un linguaggio volgare, arcaico, sconnesso e difficile da comprendere. [...] *Cercammo* tutti di calmarlo. Gli *offrimmo* un tozzo di pane e un bicchiere d'acqua.»¹⁹

Oltre a questo non sappiamo come egli diventi depositario dell'accaduto. Pur essendo vero che il *manoscritto ritrovato* solitamente trova la sua radice in un testo scritto²⁰, qui

¹⁷ Giovanna Rosa, *Il patto narrativo*. Milano: Il Saggiatore, 2008. p.233.

¹⁸ Cfr. Monica Farnetti *cit.* p.22.

¹⁹ *La fabbrica cit.* pp.17-18. Corsivi miei.

²⁰ Cfr. Monica Farnetti *cit.* p.21.

potremmo anche non escludere la supposizione che *La fabbrica* sia la trascrizione di un fatto misterioso tramandato oralmente e filtrato attraverso la coscienza dell'umile servitore di Dio. Il tutto è giustificato poiché si inserisce nell'ambito di un'impresa tra il religioso e il pedagogico: «devi prima conoscere la radice di tanto male, che ebbe la sua manifestazione cinque anni prima dell'anno di grazia 1390-»²¹. Il fatto è che non importa tanto dove sia stata reperita la storia quanto lasciarla in eredità alle future generazioni: «[I]'origine del testo è insomma un enigma: vuoto originario che fa parte integrante del testo a scatola cinese»²² destinato ad ispirare il nostro scriba, che ha come scopo quello di ammonire i comuni uomini contro il Maligno nonché contro lo smarrimento e la perdizione dell'uomo. Ciò porta a dedicare la massima attenzione alla storia stessa, agli eventi narrati, alle congetture del popolo ed alla verifica di queste e crea subito il collegamento tra un artificio letterario millenario e la crisi identitaria della modernità.

Dopo questa solenne dichiarazione di intenti in latino, troviamo della stessa una parafrasi (poiché traduzione esatta non è) in italiano odierno, come sarà tutta la narrazione eccetto per i casi in cui, ad esempio, l'inquisitore parla di un'evenienza religiosa oppure si rivolge al popolo della chiesa: «*Noli timere*, non avere paura – disse nuovamente l'inquisitore. – Sono qui per ascoltare e, dove possibile, liberare dal male. Questo è il mio alto ufficio che, seppur indegnamente, cerco di adempiere»²³. È un modo, anche questo, per compiere il salto temporale dagli anni a ridosso del 1390 fino ai giorni nostri, con lo scopo di raggiungere il suo vero pubblico. In effetti, egli si rivolge al vero fruitore della sua *trascrizione* in due posizioni precise: in *incipit* ed all'inizio del primo capitolo *Il sogno*. Il narratore considera il

²¹ *La fabbrica cit.* p. 11.

²² Jan Herman e Malden Kozul, *Il romanzo legittimato, o la retorica delle prefazioni* in Franco Moretti (a cura di) *cit.* p.151.

²³ *La fabbrica cit.* pp. 21-22. I corsivi sono dell'autore.

lettore, come si è già accennato, addirittura come *amico*²⁴ e con lui «il patto narrativo [...] si modula sui timbri chiari della confidenza amicale»²⁵. Il riferimento del narratore al suo *amico lettore* in questa posizione di eccezione non è casuale: è ormai risaputo che «[s]ulla soglia del racconto, il narratore porge le istruzioni per l'uso, rende esplicito il codice formalizzatore, delinea la fisionomia del lettore elettivo, ne orienta l'attenzione fruitiva [e] chiarisce i suoi intenti»²⁶.

Impostata in tal modo l'elaborazione di questo artificio, viene introdotta la suggestione continua dell'alone dantesco: *la retta via che era smarrita* non tarderà a palesarsi poche righe più avanti, poiché gli eventi della trascrizione con cui il narratore ci sta dilettaando hanno uno specifico ruolo, in quanto fungono da «ammonimento verso tutti coloro che smarriscono la retta via»²⁷.

Chi racconta è un Viriglio appena accennato ma allo stesso tempo che si perpetua nel tempo per raggiungere il suo pubblico che guiderà nei gironi della narrazione. Il collegamento tra il narratore e il Sommo poeta e con la sua celeberrima opera non pare affatto azzardato.

Anzitutto, la citazione sul risvolto di copertina del romanzo, «Giustizia mosse il *mio* alto fattore»²⁸ colloca immediatamente il lettore nella selva dantesca, precludendo ad un'opera classicheggiante poiché l'autore ci indica, argutamente, che siamo nel *suo* antinferno, e che presto egli arriverà in vesti virgiliane ad accompagnarci nella sua *fabbrica oscura*.

Inoltre, il preludio promette sorprese, avventure ed inseguimenti nella *città dolente*. In effetti, la *selva oscura* ricompare in diverse scene del romanzo accompagnando il

²⁴ *Ivi.* p. 11.

²⁵ Giovanna Rosa *cit.* p.220.

²⁶ *Ivi.* p. 11.

²⁷ *La fabbrica cit.* p. 9.

²⁸ *Ivi.* p. 7. Corsivi miei.

motivo della sparizione e/o perdizione di animali e bambini nel bosco, spazio privilegiato della prova dell'eroe contro le forze sconosciute dell'universo²⁹:

«Il garzone era stato mandato nel bosco alla ricerca di una vacca che aveva perduto. [...] Il figlio si era come dileguato in quella notte. Aspettarono giorni e giorni prima di decidersi di setacciare il bosco, con il terrore di trovare solo pochi resti del pasto di qualche lupo. E invece nulla»³⁰.

E non mancheranno nemmeno i riferimenti espliciti alla *Commedia* ed al viaggio di Dante Alighieri nel mondo dell'oltretomba:

«Alcuni, scherzando, sostenevano che assomigliava ad uno di quei grossi diavoli che si potevano vedere negli affreschi raffiguranti l'inferno, oppure a quel Barbariccia trombettiere infernale che Dante Alighieri, il poeta toscano, aveva incontrato durante il suo viaggio attraverso i mondi dell'aldilà, dove aveva avuto il privilegio di vedere i dannati nelle tenebre e i beati nella luce»³¹.

Il pensiero di Dante si plasma addirittura come un assioma logico da cui prendere spunto e in base al quale sviluppare ragionamenti: «Il Diavolo è logico, scriveva Dante»³².

II. *Semel in anno licet insanire*

La peculiarità dell'espedito del *manoscritto ritrovato* ha un impatto moderno sull'impostazione del romanzo, poiché funge da particolare cornice la quale, «esplicitando in sede incipitale la circostanza sociale ed emotiva che giustifica e provoca l'atto di narrazione che seguirà»³³, permette di coniugare tematiche da sempre centrali dell'esistenza dell'uomo a dibattiti attuali. In realtà, la stessa Farnetti,

²⁹ Cfr. Catherine Pont-Humbert, a cura di Cecilia Gatto Trocchi, *Dizionario dei simboli, dei riti e delle credenze*. Roma: Editori Riuniti. 1997. p 102.

³⁰ *La fabbrica cit.* p.18.

³¹ *Ivi.* p.34.

³² *Ivi.* p. 97.

³³ Lucio Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore* in Remo Ceserani et al., *La narrazione fantastica*. Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983.. p. 232 n.35.

domandandosi retoricamente i motivi di utilizzo del *topos* del manoscritto ritrovato da parte del narratore si chiederà: «Quale inquietudine lo sollecita?»³⁴.

La nozione di *inquietudine* ci interessa in modo particolare perché ci aiuta a rilevare l'uso contemporaneizzato del fantastico in un romanzo solo apparentemente storico. Todorov, nel suo celeberrimo saggio, definisce come condizione essenziale di questa categoria la cosiddetta *esitazione*: se in un testo «[v]i è un fenomeno strano che si può spiegare in due modi grazie a dei tipi di cause naturali e soprannaturali [,l]a possibilità di esitare fra le prime e le seconde crea l'effetto fantastico»³⁵. Pertanto, si parla di scandalo razionale dovuto allo scontro tra due sistemi o ordini di realtà³⁶. Si preferisce nel nostro studio, tutta via, la definizione italiana di Lugnani dove «il *fantastico* è il racconto d'uno scarto del reale e d'una lacerazione del paradigma»³⁷. Da qui la sfasatura di percepire il reale, i dubbi e le incertezze riguardo alla trasgressione, il che porta verso le connotazioni di pericolo, di ambiguità³⁸ nonché di inquietudine.

L'esitazione è presente ed attiva sin nel chiuso circuito paratestuale di cui si è appena fatto accenno dove il lettore rimane bloccato fino a quando non intraprende la lettura del testo. L'amico lettore porterà con sé, infatti, sconforto e esitazione anche affrontando quanto presente nella storia. Il narratore lascia al suo *amico* la libertà di scegliere se continuare la lettura con l'annessa *discesa agli inferi* ossia «il

³⁴ Monica Farnetti *cit.* p.21.

³⁵ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988.p. 29.

³⁶ Cfr. Rosalba Campra, *Il fantastico: una isotopia della trasgressione* in «Strumenti critici», giugno 1981, fascicolo II, p. 203.

³⁷ Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»* in Remo Ceserani et al. *La narrazione fantastica cit.* p.55. Corsivi dell'autore.

³⁸ Cfr. Rosalba Campra *cit.* pp. 203 e 209.

viaggio nelle tenebre»³⁹, che richiama, insieme alla *selva oscura* sopracitata, l'archetipo di iniziazione dell'eroe, per esaudire l'intento pedagogico del narratore. Difatti, pur ricordando le tenebre, nella fattispecie, il ventre della terra dove la discesa equivarrebbe ad un abbandono dello schema conosciuto e la sostituzione di questi con una realtà altra, fonte di terrore poiché collegata al diavolo, allo stesso tempo «spesso ogni riemersione dell'eroe o degli eroi del viaggio dagli abissi comporta un aumento di conoscenza, di coscienza, della creatura eroica»⁴⁰.

Va da sé che il lettore cade nella tentazione e decide di intraprendere un viaggio più temporale che spaziale. Le tenebre in questo caso sono infatti l'anno da temere. Inoltre, è alquanto misterioso ed ambiguo affidarsi a sentir narrare storie di cui si ignora la fonte, ma fa parte della discesa agli inferi, e ciò diventa, esso stesso, segnale dell'incerto e dell'ambiguo, cosa che permette di scorgere gli elementi altamente codificati. Se per Roger Caillois il fantastico si basa, oltretutto, sui concetti di inquietudine e rottura⁴¹ rispetto all'abitudinario quotidiano normalmente vissuto, già dal titolo, *La oscura fabbrica del Duomo*, si intravede la matrice fantastica della narrazione come nella migliore delle tradizioni letterarie in quanto riecheggia delle suggestioni macabre che notoriamente fanno parte del *fantastique*.

Exempli gratia, mentre Beltramino riflette sulla logica del diavolo, egli dovrebbe poi oltrepassare la *fabbrica* per recarsi nel bosco ove si sarebbe dovuto tenere il rito demoniaco⁴². Questa elaborazione trasforma la *fabbrica* nella soglia da attraversare per passare allo spazio inquietante dove hanno luogo gli strani accadimenti instaurando così un'altra

³⁹ *La fabbrica cit.* p. 11

⁴⁰ Paolo Orvieto, *Labirinti. Castelli. Giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*. Roma: Salerno editrice, 2004. p.313.

⁴¹ Cfr. Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico*. Milano: ABSCONDATA, 2004. p.14.

⁴² *La fabbrica cit.* p. 268.

peculiarità del fantastico. Nelle narrazioni forgiate sulla categoria del fantastico si è soliti incontrare i cosiddetti *passaggi di soglia*, con cui si fa riferimento ai passaggi dei personaggi dalla dimensione dove vige il paradigma della realtà a quella della sua lacerazione, quindi dell'inquietudine, del sogno o della follia⁴³. La soglia è dunque da ritenersi come porta d'accesso al mondo dove accade l'evento inusuale. Lo stesso anno di grazia 1390 funge da parte liminale tra il medioevo e la modernità, come spiegherà l'autore rispondendo all'ultima domanda dell'intervista.

In questa ottica, quella del sogno di Gian Galeazzo Visconti come tema centrale del romanzo si rivela la scelta giusta da parte dell'autore, in quanto proietta ulteriormente il lettore nel regno dell'incerto e dell'ambiguo, perché «nulla ci darà la certezza che quel che si è vanificato abbia qualche analogia con quel che viene fissato attraverso i barlumi della memoria»⁴⁴. Raccontare infatti un sogno, specie se attraversato da frammenti di un avvenimento inquietante, crea uno spirito di ricerca e di inseguimento di un oggetto per antonomasia perduto e non in grado di ricondurci all'unità del tutto⁴⁵.

A corroborare l'elaborazione fantastica degli accadimenti è la scelta della circostanza temporale del Carnevale. Se è vero che a *Carnevale ogni scherzo vale*, non risulterebbe azzardata la scelta di questo momento per ambientare il romanzo perché, si sa, «nel tempo di Carnevale nel quale l'ordine del mondo è capovolto»⁴⁶ tutto può accadere. A tal proposito, torna utile ricordare come Bachtin, nella sua *Opera di Rebalais e la cultura popolare*, asserisca che le basi dei riti comici e degli spettacoli che hanno luogo durante Carnevale siano libere di ogni forma di dogmatismo religioso, ossia prive del concetto di preghiera, da arrivare

⁴³ Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino. 1996. p. 80.

⁴⁴ Gianni Celati *cit.* p.211.

⁴⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁶ *La fabbrica cit.* p. 9

addirittura a deridere la Chiesa. È uno spettacolo continuo, non solo ammirato ma anche e soprattutto vissuto dal pubblico, perciò quando è tempo di Carnevale, c'è solo il Carnevale e null'altro, tutto segue le sue leggi che sono quelle della sua stessa libertà⁴⁷. Diventa, questo, perciò, al contempo, «tempo astorico, indifferenziato, somigliante più al tempo dei sogni e come i sogni capace di esercitare fascino o terrore»⁴⁸. Il Carnevale segna quindi la liberazione da ogni ordine stabilito nonché la sospensione del proibito⁴⁹.

La presenza nefasta avvertita dai milanesi nell'anno da temere è aiutata da questo momento prediletto dal Maligno e dai suoi collaboratori poiché «[l]e streghe, gli stregoni, il diavolo della consuetudine cristiana, agiscono, quando capita, nell'ambito di tempi anomali o alterati»⁵⁰. Difatti «era l'unico periodo dell'anno che faceva realmente sentire [Sibilla] libera»⁵¹. «Era il rovesciamento dei ruoli che lei tanto amava»⁵² poiché è un capovolgimento di situazione che dava a questa collaboratrice del Gioco la possibilità di agire in base al suo credo eretico e di eseguire quindi i suoi riti di stregoneria.

47 Cfr. Mikhail Bakhtin, *Rebalais and his world*, Bloomington, Indiana University Press, 1984. p. 7. Interessante è, in questo caso, pure il contributo di Sergio Bertellie e Giulia Calvi «L'Alto e Il Basso Ovvero La Storia e Il Suo Rovescio.» in *Archivio Storico Italiano*, vol. 139, no. 4 (510), 1981, pp. 551–79. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/26211555>. cliccato il 20 luglio 2023.

48 Sandro Corso, *Il manifestarsi dell'ambiguo. Uno studio sul fantastico in letteratura*, Cagliari, CUEC, 1993. p.97.

49 Cfr. Mikhail Bakhtin *cit.*, p.10.

⁵⁰ Cfr. Adalberto Cersosimo, *Il tempo nella tradizione popolare della leggenda e della fiaba*, In AA.VV. «Il Tempo Tra Scienza, Fantastico E Mito Atti Di Fancon 92, 18. Congresso Nazionale Della Fantascienza E Del Fantastico Courmayeur 30 Aprile-3 Maggio 1992». Aosta: Keltia, 1992. Print. Gli Ontani 1. p. 46.

⁵¹ *La fabbrica cit.* p. 64.

⁵² *Ibidem.*

L'ordine capovolto delle cose del mondo parte dal nodo centrale del racconto per stravolgere la normalità del narrato, poiché «[i]l tempo di Carnevale sembrava aver aperto il vaso del disordine, e le corti dei miracoli [...] popolavano le strade con urla e schiamazzi»⁵³. Esso sembra rovesciare perfino i concetti più solidi, come quello della preghiera: «Il patto va comunque rispettato. Il tempio sarà costruito nella struttura tipica di una cattedrale consacrata ai Santi, con l'abside rivolta verso oriente. Sarà come una chiesa comune, ma l'idea di preghiera sarà capovolta»⁵⁴.

Del resto, il narratore manipola la prospettiva del protagonista, l'inquisitore generale della Lombardia, frate Beltramino da Cernusco, come punto di dissipazione delle dicerie della gente, in quanto da lui presentate come ingannevoli, anche se alla fine, alle prese con poteri più grandi di lui, Beltramino è costretto a far condannare a morte soltanto due streghe. L'impostazione di questo personaggio come un vero religioso, intelligente ed istruito, contro il popolo superstizioso e poco colto, è la ragione che fa sì che il lettore senta un'esitazione di stampo fantastico lungo tutto il romanzo. In effetti, l'inquietudine creata a livello paratestuale funge solo da preludio a «i fatti davvero oscuri, e non le semplici voci»⁵⁵,

Partendo dalla circostanza carnevalesca, il narratore ci riferisce di un accadimento alquanto terrificante che si comincia a palesare un poco alla volta grazie alla *recherche* compiuta dall'inquisitore generale, il quale viene incaricato di indagare sull'inspiegabile scomparsa prima degli animali e poi dei bambini nella Milano degli anni a ridosso del 1390: «Alcuni contadini e pastori videro sparire i loro animali: capre, pecore, cani. Sul momento, non si diede gran peso alla

⁵³ *Ivi.* p.53.

⁵⁴ *Ivi.* p. 42.

⁵⁵ *Ivi.* p. 16.

cosa. Potevano essere semplicemente i lupi che, spinti dal freddo, arrivavano sino ai villaggi per sbranare gli animali»⁵⁶.

Da qui si va verso un crescendo di eventi che seminano inquietudine poiché «i resti delle bestie scomparse non furono mai ritrovati»⁵⁷. La suggestione di paura cresce di paragrafo in paragrafo, considerando «il fatto che la notte in cui un animale veniva presumibilmente rapito, ne spariva un altro di sesso opposto»⁵⁸ e che «solo gli asini parevano non correre rischi. Infatti, in quelle settimane, non scomparve neppure un asino»⁵⁹, il che insinua la presenza di un fattore soprannaturale su cui del resto fino a questo punto già vi sono stati riferimenti espliciti: «Sono scomparsi anche alcuni bambini, eccellentissimo inquisitore. Il popolo parla di voli notturni, e di riti sabbatici nel bosco nei pressi di Porta Romana»⁶⁰.

Collabora molto, in questo senso, la simbiosi tra l'oscurità del titolo e la sparizione degli animali e dei bimbi in quanto toglie la luce della speranza ai personaggi del libro, tormentati ciascuno a modo suo (come se dal peccato originale non avessero ancora ottenuto la redenzione), e li lascia in balia di un buio metaforico: la presenza dei bambini indebolisce le forme oscure come dice la stessa Sibilla: «[l]a generazione ci inchioda alla bassa materialità, il generare uccide anche le nostre abilità di guaritrici»⁶¹.

La sparizione degli animali e dei bambini è dunque l'evento *strano* o *soprannaturale* che romperà la quiete della Milano viscontea. Stefano Lazzarin definisce fantastico «un testo nel quale compare un oggetto o un essere o un evento soprannaturale, in cui tale *apparizione* (in senso lato) è il tramite di una percezione “conflittuale” – che mette l'uno

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*. pp. 16-17.

⁵⁸ *Ivi*. p. 17.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*. p.55.

⁶¹ *Ivi*. p. 66.

contro l'altro il mondo delle nostre certezze quotidiane e [...] il mondo dell'impossibile»⁶².

Da qui il fondamentale ruolo che il personaggio di frate Beltramino da Cernusco svolge come inquisitore e quindi autenticatore o meno degli accadimenti strani ed inusuali che hanno luogo nel romanzo, atto a mantenere alta la *suspense* del lettore. Per dare rilevanza al suo ruolo ed al suo *mestiere*, il narratore getta ombre di dubbio sempre e comunque su ogni accadimento riferito dal popolo. In questa ottica, l'inquisitore comincia a distinguersi dalla massa:

«Sono la vox populi che non è vox Dei, voce di Dio, come erroneamente pensava Alcuino di York, mal interpretando un passo di Isaia. Il popolo ha quasi sempre torto, perché si lascia prendere dalle sue passioni e dalla sua ignoranza. E spesso l'ignoranza può portare qualcuno a pensare che tali cose siano vere e a provare tali illusioni.»⁶³

Il narratore riempie la sua trascrizione di voci della gente comune, che acquisiscono pertanto un alone di incertezza e riecheggiano di molti dettagli sfumati. Per esempio «[d]icono che tutto sia iniziato da un sogno che tormentò il nostro signore, il conte di Virtù, Gian Galeazzo Visconti per anni, apparso la prima volta in una notte di maggio»⁶⁴, ma «[n]on si sa ancora di preciso cosa vide il conte di Virtù»⁶⁵, perché tutte le possibilità sono aperte: può aver visto «[f]orse uno spettro, forse il Diavolo stesso»⁶⁶. Poco dopo, il narratore tornerà a gettare un'ombra di dubbio sulle dicerie della gente: «Alcuni pensano che possa essersi trattata di una burla o di un'allucinazione dovuta alle strane forme assunte dalla fiamma delle candele nella camera da letto»⁶⁷. Questi fatti

⁶² Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*. Roma – Bari, Laterza, 2000. p.14. Corsivi dell'autore.

⁶³ *La fabbrica cit.* p. 94.

⁶⁴ *Ivi.* p. 11.

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem.*

verranno corroborati quando cominceranno a «circolare le voci su poco chiari commerci col Maligno»⁶⁸.

Frate Beltramino da Cernusco diventa la voce della razionalità in virtù della sua fede e della sua istruzione: «Ovviamente non credo alla magia e alla stregoneria[...]. Solo i pazzi, gli illetterati e gli eretici vi credono.»⁶⁹. Egli è irremovibile, una persona dalla mentalità molto rigida, poiché mosso da una profonda e convinta formazione religiosa, e dichiara che il suo mestiere e la sua missione gli hanno insegnato «anche a leggere i segni dell'anima. Il Filosofo sosteneva che l'anima fosse la forma del corpo, *forma corporis*, e l'anima dona forma al corpo nelle emozioni, che modellano voce ed espressioni facciali»⁷⁰. Il suo compito è sfatare sistematicamente tutte le ipotesi di fatti magici e straordinari che il popolo manipola e tramanda di generazione in generazione:

«"La magia e la stregoneria non esistono! [...] Si parla magari di voli notturni, che non sono che illusioni demoniache. Allucinazioni, e chi vi crede è da trattare come se fosse un infedele. Certo, alcuni culti pagani sono sopravvissuti nei villaggi, nei pagi appunto, ma non è nulla che minacci l'ordine del mondo"»⁷¹.

Tornerà ancora all'ipotesi dei voli notturni che turbano, insieme all'effettiva sparizione delle belle creature, la quiete del popolo: «[l]e storie di voli notturni sono fole, favole per bambini, chiacchiere di vecchie ignoranti»⁷². E ancora:

«La stregoneria è solo un inganno diabolico. Il *Canon Episcopi* su questo è molto chiaro. La condanna della pratica della magia però è chiarissima: dopo l'ammonizione fraterna, ci deve essere l'allontanamento dalle parrocchie, anche se si tratta del signore di Milano. Deve però essere lui a confessare».⁷³

⁶⁸ *Ivi.* p. 13.

⁶⁹ *Ivi.* pp. 83-84.

⁷⁰ *Ivi.* pp. 82-83.

⁷¹ *Ivi.* p. 29.

⁷² *Ivi.* pp. 93-94.

⁷³ *Ivi.* p. 30.

Tutti questi episodi che irrompono in seno ad una Milano solo apparentemente calma sono il vero elemento perturbante del romanzo, in quanto focalizzano l'elemento angosciante e destabilizzano l'ordine del mondo suggerendo, insieme, orrore e fascinazione⁷⁴: « Tutto è una parodia delle Scritture»⁷⁵. Essi permettono la coesistenza di due versioni diverse e incompatibili, il che crea una incertezza intellettuale⁷⁶. Lo spiega l'inquisitore stesso:

«[V]engono portati animali a coppie, come sull'arca di Noé, ad eccezione degli asini, perché l'asino era la cavalcatura con la quale Nostro Signore entrò in Gerusalemme. Il sabba o tregenda non è simile a quello di cui solitamente parlano le voci popolari, con l'apparizione del Demonio e l'osculum infame delle adepte nei confronti di Satana. Invece, secondo quel che è stato raccolto, apparirebbe una figura femminile misteriosa chiamata Madonna Oriente, detta anche la signora del Gioco».⁷⁷

Così, con la stessa perentorietà dell'arroganza della penna⁷⁸, frate Beltramino decifra il sogno che Caterina Visconti è corsa a riferirgli:

«La pratica della magia va certo sradicata, ma spesso si tratta solo di povere donne sciagurate e di sopravvivenze delle superstizioni degli antichi. I sogni del vostro signore, perché certamente di sogni si tratta, sono il rimorso per quello che ha fatto a vostro padre». Caterina ebbe un attimo di *esitazione*⁷⁹.

Questa esitazione vedrà partecipe anche il lettore fino all'ultimo del capitolo del romanzo, l'*Epilogo*, dove, anche se il lettore scopre con il suo *alter ego*, frate Beltramino, che i riti ci sono stati veramente e testimonia il processo alle due

⁷⁴ Cfr. Giorgio Raimondi. *Dall'Unheimlich all'oggetto «a»: il concetto di 'perturbante' in Freud e Lacan* in Monica Farnetti (a cura di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze: L.S.Olschi, 1995. pp. 170-176.

⁷⁵ *Ivi.* p. 57.

⁷⁶ Cfr. Remo Ceserani *cit.* pp.17-19.

⁷⁷ *La fabbrica cit.* p. 57.

⁷⁸ Cfr. Gianni Celati *cit.* p. 211.

⁷⁹ *La fabbrica cit.* p. 30. Corsivi miei.

streghe, non saprà mai se la visione di Gian Galeazzo Visconti sia stata vera o meno.

La mancata sostituzione del mondo soprannaturale all'universo *reale*⁸⁰ garantisce, perciò, una lettura *gratificante*⁸¹ del testo.

III. Il Gioco del Maligno

La seconda citazione sul risvolto di copertina del romanzo è da Dostoevskij, nello specifico da *I demoni hanno fede, ma tremano*, e mette immediatamente sotto i riflettori quello che sarà il tema portante di tutto il libro, ossia la questione della crisi della fede del protagonista, crisi che si pone in contrapposizione alle opere demoniache sparse per le pagine del romanzo. La crisi della fede viene esplicitata attraverso la figura del diavolo, costante nella narrazione, nonché tramite alcuni effetti a sorpresa come l'infiltrazione del male all'interno dello stesso arcivescovato, in maniera tale che il nodo del duello tra il Bene ed il Male si snodi ai massimi livelli: chiesa e satana, con traditori da ambo le parti.

Poiché «[i]l diavolo è la scimmia di Dio»⁸², il motivo folkloristico del Diavolo diventa il *leit motiv* dell'*Oscura fabbrica del Duomo* in contrapposizione al suo narratore che è un umile servo dell'Altissimo e al suo protagonista che è un frate, e addirittura l'inquisitore generale della Lombardia, «perché il fantastico è gremio di motivi melodici e contrappuntistici»⁸³. In ogni tradizione e in ogni religione il

⁸⁰ Roger Caillois interpreta il fantastico come «rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale». *Id. Op. Cit.* p. 92.

⁸¹ Cfr. Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York, Methuen, 1981. pp. 1-2.

⁸² *La fabbrica cit.* p. 42.

⁸³ Lucio Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore cit.* p. 249.

Diavolo rappresenta «l'essenza della seduzione del male»⁸⁴ poiché figura opposta a quella del Creatore.

Il libro inizia con la ripresa inquietante della leggenda popolare sull'impresa della costruzione del Duomo di Milano che nasce come un monumento che glorifica il Maligno:

«Era il punto più profondo della notte e il signore dormiva nella sua camera, accanto alla moglie, quando improvvisamente udì chiamare il suo nome. Quando aprì gli occhi vide una figura emergere nell'oscurità». «Chi era?» «Dicono che fosse una forma evanescente, nera, dagli occhi rossi come la brace, il corpo peloso, le mani artigliate»⁸⁵.

Verso la fine avremo una visione simile:

«Nel castello, lontano da quei luoghi, Gian Galeazzo giaceva solo nel suo letto. [...] Sapeva che ancora una volta c'era lui. Era lì vicino, ne sentiva chiaramente la presenza. Non lo voleva però vedere, temeva di incrociarne gli occhi di bragia del demone. «Avrai quello che vuoi questa notte. Dopo la consacrazione del tempio io ti darò il potere su tutta l'Italia, come tu desideri [...] Ma i Visconti si estingueranno con me, dopo stanotte». Una risata potente echeggiò nella stanza del castello»⁸⁶.

La presenza del Diavolo accerchia il romanzo e ne accompagna i personaggi dall'inizio alla fine lasciando sia nelle loro anime sia nelle loro fattezze fisiche un'impronta indelebile. La stessa impronta che, a suo tempo, ha avuto la discesa di Adamo e Eva sulla Terra.

Da ciò derivano diversi fatti, primo fra questi è l'affiliazione satanica dei Maestri Comacini, gli *strani maestri*⁸⁷ incaricati di eseguire l'impresa. Su questo legame si sofferma dapprima una breve allusione:

«Le opere di cotali Maestri hanno in sé qualcosa di miracoloso, in quanto chiunque abbia mai osservato con occhio esperto le loro costruzioni non può fare a meno di domandarsi in qual maniera riescano a reggersi in piedi. Si mormora che i Maestri Comacini siano depositari di una sapienza antica, risalente a quella degli

⁸⁴ Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1967 .p.354.

⁸⁵ *La fabbrica cit.* p.11.

⁸⁶ *Ivi.* p. 272.

⁸⁷Cfr. *Ivi.* p.12

architetti romani o addirittura a Salomone, e che tramandano esclusivamente ai propri affiliati.»⁸⁸

Ma poi un po' alla volta si rivelerà la loro devozione al Maligno:

«Questo è il pentalfa che è iscritto sulla fronte di Bafometto. Non è il sigillo di Salomone, che doma i demoni: ha infatti una punta di meno. È ciò che ti può rendere potente come un demone. La luce è quella del vero portatore di luce, Lucifero o Lucifello»⁸⁹.

I due architetti Comacini che si occupano dell'impresa sono: Simone da Orsenigo e Marco Frisone da Campione. Il primo ha il nome sintomatico che tradisce le sue fattezze fisiche tanto che si mormora «assomigl[i] ad uno di quei grossi diavoli che si potevano vedere negli affreschi raffiguranti l'inferno»⁹⁰. Marco da Campione invece è una figura esile e schiva, ma non per questo meno importante, anzi: egli è «la vera mente dei Comacini arrivati a Milano»⁹¹. I Maestri Comacini assumono subito la fisionomia di una setta nata dal nulla e che nel nulla vive:

«Stupiva, in questi maestri, il loro stile di vita. Non avevano famiglia, né sembravano avere parenti. Vivevano come monaci, totalmente assorbiti nell'architettura quasi fosse, per loro, una specie di preghiera. Una preghiera però riservata a loro soli, che sembravano non voler spartire: il segreto della loro perizia di architetti...»⁹².

Attraverso questo stile di vita e questa preghiera, che non è come le altre preghiere, attraverso questa sapienza arcaica, Marco Frisone e la strega Sibilla Zanni consolideranno i loro comuni intenti. L'impresa viscontea è da subito quindi presentata come opera del demonio, trova subito un'alleata nella congregazione delle *Dominae Nocturnae*: «questa nuova cattedrale sarà casa del demonio. Ho visto anche quelle donne entrare nella cattedrale. Quelle che si dice frequentino

⁸⁸ *Ivi.* p.33.

⁸⁹ *Ivi.* p. 262.

⁹⁰ *Ivi.* p.34.

⁹¹ *Ivi.* p.35.

⁹² *Ibidem.*

il Gioco»⁹³. Il Gioco altro non è se non il rito pagano praticato dalla suddetta associazione consacrata alla pagana Diana, praticato come «“omaggio a Lucifello, al quale vivi e morti rendono omaggio. Madonna Oriente è la parte femminile di Lucifello”. Lucifello era il nome che le due donne davano al Nemico, Lucifero o Satana»⁹⁴.

Questo, quindi, è il motivo dietro la sparizione degli animali e dei bambini, e non i voli notturni. Vanno a lamentarsi infatti presso l’Inquisitore anche due genitori, oltre che un villano della campagna anche la stessa Caterina Visconti che dice: «“Vi prego, ciò che ho visto e subito è terribile. Il Maligno – continu[a], respirando a fatica – è penetrato sino nel castello. Il malocchio, il malocchio” continu[a] a ripetere ossessivamente»⁹⁵ come se fosse posseduta. Anzi, perché era effettivamente posseduta già dall’inizio giacché «[i]l suo sguardo aveva qualcosa di *perturbante*, avresti detto *demoniaco*. [...]Per un attimo tutti provarono un brivido di paura, come se il Demonio fosse penetrato nelle mura del convento»⁹⁶.

In effetti, tramite Pierina, frate Beltramino riesce a venire a conoscenza del nome del posto ove si terrà il rito. Le sue indagini sui Comacini gli fanno comprendere che vi è una sapienza segreta e che forse Santa Maria Nascente non è la Vergine Maria. L’Inquisitore, accompagnato in incognito al luogo del rito, assieme ad alcuni uomini che devono arrestare le streghe, sta per assistere al sacrificio di bambini da parte dei partecipanti mascherati. Dà ordine di intervenire, per poi accorgersi che la sacerdotessa è nientemeno che Caterina Visconti in persona, e il suo assistente frate Pietro da Alzate, il quale gli rivela che lo stesso arcivescovo è coinvolto in questi riti: Santa Maria Nascente è una mascheratura di Madonna Oriente, ovvero la pagana Diana. Capisce che gli

⁹³ *Ivi.* p.12.

⁹⁴ *Ivi.* p.283.

⁹⁵ *Ivi.* p. 20.

⁹⁶ *Ibidem.* Corsivi miei.

stessi Visconti sono coinvolti: «Il discorso di Beltramino si interruppe quando alzò lo sguardo su Madonna Oriente senza maschera. Riconobbe la donna. La voce gli si strozzò in gola. “Caterina Visconti...”»⁹⁷.

Il *gioco del Maligno* si esplica in un’ulteriore dimensione nel duello verbale tra le due streghe, attrici prime del *patto col Diavolo* presumibilmente stipulato da Gian Galeazzo Visconti per realizzare altre inquietanti imprese nel passato:

«L’ambizione era tale per cui Gian Galeazzo aveva deciso di rivolgersi anche a forze oscure per raggiungere l’obiettivo. E per questo si era rivolto a Sibilla Zanni e Pierina Bugatis, le streghe, le signore del Gioco, che lo avevano aiutato lanciando malefizi sull’odiato Bernabò, facendolo cadere nella trappola tesagli dal nipote.»⁹⁸

Dopo il primo processo Pierina si pente del suo operato e decide di fare una vita da donna di casa, tant’è che «porta il marchio dell’infamia quasi con orgoglio sulla testa»⁹⁹, mentre Sibilla lo fa solo apparentemente, ovvero «[n]on si [cura] di mostrare quel segno di pentimento che l’[ha] salvata da pene ben più gravi, in quanto non era certamente pentita.»¹⁰⁰

In realtà le due streghe si presentano una in controluce dell’altra. Mentre Sibilla è convinta che le *Dominae Nocturnae* siano capaci di fare imprese maestose e che la loro sapienza superi di gran lunga quel che una povera massaia può realizzare in tutta la sua vita, Pierina si sente liberata dal peso di questa setta e vuole dedicarsi alla sua nuova vita ed alla famiglia, anche se avrebbe dovuto o almeno potuto ereditare le carte del gioco da sua zia, «una delle più gradi donne del Gioco. Madonna Oriente ne possedeva spesso il corpo durante le [...] riunioni notturne»¹⁰¹. Pierina ammette

⁹⁷ *Ivi.* p. 276.

⁹⁸ *Ivi.* p.44.

⁹⁹ *Ivi.* p. 65.

¹⁰⁰ *Ivi.* p. 64.

¹⁰¹ *Ivi.* P.66.

di aver sostituito la zia, non con l'intento per far parte del gioco, bensì soltanto per permetterle di morire:

«Sibilla, io ho preso il posto di mia zia solo per consentirle di morire. Sai benissimo anche tu che sono entrata nel Gioco per questo. Mia zia era una grande guaritrice, come te esperta nei segreti delle erbe. Io non sono così, anche se ha cercato di tramandarmi la sua arte. Io ero fatta per sposarmi, avere figli...»¹⁰²

Beltramino da Cernusco è convinto che il Diavolo abbia dei limiti per agire, e che tutto ciò che segue alla tentazione del Diavolo sia opera delle mani dell'uomo, giacché «[i]l popolo crede che il Diavolo possa elargire grandi favori in termini di potenza. Qualcuno può essere tentato nel vedere se è vero».»¹⁰³

Infatti, il dialogo tra Pierina e Sibilla riecheggia dell'incontro tra il Maligno ed Eva. Tale suggestione è instaurata attraverso la mela che Sibilla addenta affamata, chiaro segno della sua affiliazione diabolica:

«Davanti a Pierina, la donna aveva mascherato l'inedia che tormentava il suo stomaco. Ora invece addentava la mela con maggior forza, come per calmare i terribili morsi della fame che la tormentavano. Ora che non doveva più mostrarsi forte davanti alla sua compagna, divorava il frutto con golosità quasi rabbiosa. [...] Gettò la mela, pensando alla storia della mela di Eva»¹⁰⁴.

Di fronte alla poco convinta soddisfazione di Pierina per la propria vita, Sibilla non può restare ferma e continua il suo ragionamento paragonando lo stato effimero, precario e per forza temporaneo dell'uomo a quello quasi immortale, *immune* del super potere diabolico e maligno:

«Certamente – disse con aria ironica Sibilla, – sperando che l'anno prossimo la grandine o la siccità o troppa neve non distruggano i raccolti, sperando che non scoppi una guerra, una carestia o una pestilenza... Dove noi abitiamo la peste non arriva, e solo noi streghe ne siamo immuni.»¹⁰⁵

¹⁰² *Ivi.* p.66.

¹⁰³ *Ivi.* p.94.

¹⁰⁴ *Ivi.* p. 74.

¹⁰⁵ *Ivi.* p.67.

Continua, inoltre, a incitare Marco Frisone ad attenersi al patto col Diavolo:

«Il tuo nome supererà in fama e gloria quello degli altri architetti, come promesso. Non temere. Le sue promesse non cadono mai nel vuoto, a differenza di Colui che viene implorato nelle chiese, sordo alle suppliche di chi brucia inutili incensi. Lui mantiene la parola.»¹⁰⁶

Sibilla diventa pertanto la proiezione del Maligno, ne sostiene le cause e ne recluta i futuri seguaci perché «questa donna, pur illetterata, sa usare la logica in maniera sorprendente»¹⁰⁷.

IV. Conclusioni

«È esattamente la rottura dell'unità del pensiero che oscuramente, avventurosamente, la modernità fa emergere dagli scarti»¹⁰⁸.

In ultima analisi, sembra che l'impresa di realizzare un'opera moderna contemporaneizzando elementi tutti classici e tradizionali senza schiacciarli¹⁰⁹ sia approdata a buon fine. La crisi epistemologica che viene provocata attraverso il modo fantastico, il motivo della sparizione dei bambini e degli animali, la perdizione senza speranza che ricorda la dannazione del genere umano, la crisi della fede esposta attraverso il travaglio interiore di Frate Beltramino, il tutto crea dei poli perturbanti che espongono le crisi identitarie dell'uomo moderno nella sua vulnerabilità.

Il manoscritto medievale redatto in italiano odierno e rivolto al pubblico, al *vulgus*, è comunque in sé un aspetto di modernità, poiché il testo si rende conto della sua funzione basilare. La lingua della *Fabbrica* è lineare, semplice e scorrevole, il che agevola tanto la lettura del libro quanto il coinvolgimento emotivo ed intellettuale del lettore. In realtà,

¹⁰⁶ *Ivi.* p.46.

¹⁰⁷ *Ivi.* p.97.

¹⁰⁸ Gianni Celati *cit.* p.206.

¹⁰⁹ Il concetto è esposto da Macrì riguardo ai concetti della letteratura militante, ma crearvi un collegamento ed adattarla in questa sede mi è sembrato molto opportuno perché, a mio modesto avviso, l'impresa di Sartori è stata appunto questa. Cfr. Oreste Macrì *cit.* p.47.

il libro, qualsiasi libro, è delegato come mezzo di comunicazione: di idee, di convinzioni, di percezioni di un mondo, questo o un altro. Come tale, ad esso viene ancorata la missione di rendere partecipe il suo fruitore, il lettore.

Il *topos* del manoscritto ritrovato garantisce, inoltre, una buona coesione del testo¹¹⁰ poiché i vari motivi verso cui il romanzo volge lo sguardo sono al suo interno sciolti e saldamente amalgamati. Infine, nonostante abbia sulle spalle più di duemila anni di età¹¹¹, pare sia sempre un buon trampolino da lancio per aprire, sia pure di scorcio, una dibattito su ruolo e responsabilità dell'autore verso la sua narrazione ma anche verso il suo lettore. Il circuito creato da Sartori all'inizio del romanzo trasforma il lettore in un Sisifo moderno destinato a girare incerto nel lembo del paratesto anche leggendo il testo. Segue così lo scarto della narrativa tradizionale e si va verso la finzione argomentata¹¹²: l'autore, una volta calatosi nei panni del narratore che sceglie cosa riferire al pubblico e perché farlo, diventa in una certa misura, editore di se stesso.

La messa in discussione della crisi della vulnerabilità dell'uomo attraverso la scelta dell'inchiesta onirica e della realtà storica che non si può costruire con certezza, «introduce nel presente l'effetto d'una apocalisse sotterranea e invisibile appena passata, o ancora in atto»¹¹³, il modo fantastico si adatta perfettamente ad affrontare tutte le ragioni di essere di un fenomeno straordinario, probabili e/o non.

L'ammodernamento dell'oralità – da sempre sottovalutata come fonte di informazioni – attuato con la rivisitazione attenta ed erudita della leggenda, nonché la messinscena dei meccanismi della narrazione fantastica, pare abbiano dato alla luce un esito felice. Affermare la referenzialità del

¹¹⁰ Cfr. Jan Herman e Malden Kozul *cit.* p.150.

¹¹¹ Cfr. Richard Maxwell, *Manoscritti ritrovati, strane storie, metaromanzi cit.* p.237.

¹¹² Jan Herman e Malden Kozul *cit.* p.153.

¹¹³ Gianni Celati *cit.* p. 211.

romanzo¹¹⁴ anche attraverso le datazioni precise ed i dettagli sia delle scene sia dei lunghi dialoghi dei personaggi, incrementa l'impatto dello scarto del reale e ne rende la lacerazione più evidente all'occhio del lettore. Pur volgendo Sartori lo sguardo verso motivi e tecniche popolari, folkloristici codificati, la sua sensibilità e la sua cultura danno alla luce un testo veramente accessibile e di innegabile qualità.

V. A dialogo con l'autore

Su alcune delle questioni trattate ho ritenuto interessante ragionare con l'autore del romanzo, motivo per il quale gli ho proposto l'idea di un'intervista via *mail* che egli ha colto con piacere, e di questo lo ringrazio sentitamente.

- 1. L'opera riecheggia di un lavoro di ricerca, anche filologica, di alto livello. Mi spieghi come dalla battuta casuale di tua moglie¹¹⁵ tu sia approdato a questa ricerca profonda? Vorrei azzardare l'ipotesi che questo tipo di scrittura possa pure essere il tratto distintivo della tua produzione letteraria. Saresti d'accordo con me?**

A.S.: Dalla battuta di mia moglie è partita solo la cosiddetta ispirazione, ovvero il punto di partenza, dal quale poi si doveva costruire tutta la storia: trovai affascinante la leggenda secondo cui il Diavolo stesso avrebbe ordinato la costruzione del Duomo a Gian Galeazzo Visconti, leggenda nata proprio a causa delle figure mostruose che il popolo vedeva sopra la chiesa. Mi sono detto: Victor Hugo si è inventato tutta una storia su Notre Dame, il Duomo di Milano ha una storia pronta, perché non cavarci qualcosa? Altre

¹¹⁴ Cfr. Rosalba Campra *cit.* p. 216.

¹¹⁵ L'ispirazione di Sartori nasce, come scrive egli stesso alla fine del libro, grazie al racconto della moglie, l'ingegnere e psicologa russa Anna Borisova, della visione di Gian Galeazzo.

nazioni l'avrebbero già sfruttata a pieno. È stata la scintilla per un lavoro di documentazione profondo che non sapevo ancora dove mi avrebbe condotto. Ho pensato che avrei risentito, data l'ambientazione medievale, dell'influsso di Eco. Invece il lavoro filologico e toponomastico sulla città come doveva essere nel 1390 mi ha condotto a sentirmi più "manzoniano": mi sono immerso in testi d'archivio e studi per ricostruire il più possibile l'ambiente dell'epoca. Senza volermi certo paragonare ad un modello grande come quello che sto per citare, direi che ho risentito profondamente del "vero storico" manzoniano. Non solo nella descrizione degli ambienti, nella ricerca degli edifici, delle strade come pure delle funzioni che determinati luoghi avevano in un determinato periodo: ignoravo del tutto che la chiesa di Sant'Eustorgio, tanto familiare a noi lombardi, fosse la sede dell'Inquisizione lombarda. Così come ho cercato di mantenere una veridicità storica al di là di luoghi comuni su determinati periodi: in questo, ad esempio, ho consapevolmente scelto una strada diversa da quella di Umberto Eco nel *Nome della Rosa*. Il romanziere di Alessandria, pur essendo di formazione medievista, ha mantenuto diversi luoghi comuni presenti nell'immaginario collettivo sul Medioevo, come ad esempio quello sulla caccia alle streghe (pratica più comune in epoca di Riforma e Controriforma e rarissima nel Medioevo vero e proprio). Però nonostante questa ricerca del vero storico nelle ambientazioni, non potevo ignorare l'elemento fantastico perché, come detto, il tutto parte da una leggenda popolare, e quindi il vero manzoniano è stato pian piano integrato con diversi elementi fantastici che mi hanno fatto collegare i riti di una congregazione di streghe alla leggenda del Diavolo che ordina al Signore di Milano di edificargli un tempio. E qui ho avuto un modello che apparentemente è lontanissimo da quelli citati sopra, Eco e Manzoni: Michail Bulgakov. *Il Maestro e Margherita*, dove tra l'altro il Diavolo ha un ruolo fondamentale esattamente come nel mio romanzo, è il

capostipite di quel genere che si può definire “realismo magico”: la descrizione precisa e realistica della Mosca staliniana si mescola con l’elemento fantastico. A differenza del realismo magico bulgakoviano, che si inserisce in un ambiente contemporaneo, il mio è stato un realismo magico “storico”, portato in un’epoca lontana. Nel mio primo romanzo, “*Dionisie*”, la ricerca filologica era precisa e priva di elementi fantastici, ma calata in un contesto completamente realistico in quanto alla fine si inseriva nel classico filone del giallo storico. Quindi sì, sono d’accordo sul fatto che la ricerca filologica è un tratto distintivo della mia scrittura. In questo caso una ricerca filologica che però si mescola con elementi fantastici. Elementi fantastici che, va detto, erano anche creduti reali dalle persone del tempo.

2. Nel corso della lettura non ho potuto fare a meno di riscontrare alcune corrispondenze autobiografiche tra te e frate Beltramino da Cernusco. Mi parli di questo personaggio? Ritieni la mia ipotesi plausibile?

A.S.: Beltramino è diventato protagonista "per caso". Nelle ricerche sulla nascita del Duomo ho ritrovato gli atti di questo processo che avevo deciso di mettere come sottotrama. In realtà Beltramino doveva essere uno fra i tanti personaggi perché pensavo ad un romanzo corale, col Duomo come vero protagonista. Pian piano è diventato quello che in gergo tecnico si definisce un *breakout character*. Beltramino da Cernusco è un personaggio realmente esistito, così come Sibilla Zanni e Pierina Bugatis, Simone Orsenigo e Marco Frisone e persino Marco Carelli. Ho semplicemente modificato leggermente il suo nome, dato che il nome originale era "Beltramino da Cernusculo": quel "Cernusculo" suonava eccessivamente pesante. Di lui si sa poco più che è stato inquisitore a Milano nel 1390, ma non si sa per quanti anni: sicuramente dopo il 1384, anno nel quale

si sa che l'inquisitore era Ruggero da Casale, e prima del 1403, quando fu sostituito da Pietro di Alzate (non a caso uno dei *villain* del libro e che resterà inquisitore sino al 1415). Il modello che avevo in mente era il frate Cristoforo manzoniano: Manzoni trovò notizie di questo padre Cristoforo Picenardi da Cremona che prestò servizio al lazzeretto durante la peste del 1630, ma nulla più: da questo personaggio non solo minore, ma addirittura minimo della storia ricavò uno dei suoi protagonisti inventando praticamente tutto dal nulla. Tornando a Beltramino, il suo essere inquisitore si prestava a farlo diventare un detective, però un inquisitore è anche feroce e inflessibile, e su questo punto avevo un modello più moderno, ovvero l'Eymerich di Valerio Evangelisti. Ho voluto farlo severo, ma non feroce, e tormentato. Ho voluto ribaltare il luogo comune sull'inquisizione medievale basandomi su documenti storici (addirittura dando del terribile Bernardo Gui una visione opposta a quella di Eco). Beltramino, tra l'altro, vive il trapasso tra Medioevo e Rinascimento e, al contrario di quel che si pensa, è nel Rinascimento che si comincia davvero a dar la caccia alle streghe. Così come ho voluto sottolineare come le autorità civili (rappresentate da Gian Galeazzo e dal terribile Bernabò) fossero alquanto più feroci, Certo, in Beltramino ci sono elementi autobiografici perché diventa inevitabile per uno scrittore metterci elementi autobiografici per cui sì, plausibile che sia autobiografico: questo accade anche nel già citato padre Cristoforo manzoniano, che riprende un tratto fondamentale della biografia dell'autore: la conversione. Certamente autobiografica la passione per la filosofia e la ricerca spirituale che ho attribuito al frate. Credo che la ricerca della verità e la critica che Beltramino fa ad autorità corrotte sia perfettamente autobiografico. Forse lo è anche quella sua rigidità sulla questione filosofica della verità, che viene messo in crisi. O meglio, è un elemento che apparteneva alla giovinezza dell'autore e che è stato messo in crisi. La severità su ciò che si crede non credo mi appartenga.

Non è autobiografica tutta la parte della formazione: l'immagine del Dio invisibile come il vento, primo approccio di Beltramino con la filosofia, è una citazione dal racconto *Le Horlà* di Guy de Maupassant: là è una forza demoniaca però. Ho ribaltato la metafora di Maupassant. Pesantemente autobiografico è il bisogno di Beltramino di credere in qualcosa è la terribile crisi di fiducia finale. In quello consapevolmente ci ho messo molto della mia esperienza.

3. Il romanzo è veramente denso sia di informazioni vere che di notizie rielaborate e rinarrate a modo tuo. In ogni caso la narrazione è scorrevole ed accattivante. Ti è venuta spontanea questa resa o hai studiato come renderla spontanea?

A.S.: Una spontaneità studiata, certo. In realtà non mi aspettavo che il processo alle streghe poi avesse uno spazio così grande. Come nel caso del *Don Chisciotte* di Cervantes, che parte come semplice racconto-parodia dei romanzi cavallereschi e poi è diventato quel che è diventato a dispetto delle intenzioni iniziali dell'autore. Nelle intenzioni iniziali lo sfondo principale doveva essere l'ambiente esoterico degli architetti del Duomo. Quando mi sono accorto che la scrittura stava portando la mia scrittura spontaneamente verso una preminenza assoluta della sottotrama che riguardava il processo alle streghe ho preso in mano consapevolmente la cosa "romanzando" la cosa e incrociando le vicende di Sibilla Zanni e Marco Frisone. Però ad un certo punto ho capito che dovevo cercare prima di tutto di incrociare le due sottotrame e anche di non perdere di vista l'aspetto del Duomo e dei suoi ingegneri. Quindi sì, se c'è una spontaneità apparente, che a me è parsa apparente, ma che in realtà è molto studiata, di cui mi sono accorto solamente in seguito: dopo che infatti ho capito che il libro stava prendendo una strada tutta sua. Certamente l'inizio e la fine del libro erano ben chiari nella mia testa sin da subito, così come era chiaro l'epilogo

che doveva avere la storia principale, ovvero quella riguardante il Diavolo e Gian Galeazzo: in questo epilogo dovevano sfociare le due storie principali, sia quella riguardante la costruzione vera e propria del Duomo, sia quella riguardante il processo alle streghe che dovevano entrambe convergere in un unico finale, e anche in uno spazio non troppo grande. Sì, certo, una "spontaneità studiata" per il fatto che, nonostante il libro fosse partito sicuramente da qualcosa di spontaneo come un'ispirazione, e nonostante il fatto che la scrittura di questo fosse certamente spontanea sotto molti aspetti, tale ispirazione in parte naturale è stata certamente subordinata alla ricerca filologica e storica, al portare entrambe le sottotrame intrecciate ad un'unica soluzione che riguarda appunto l'apparizione principale.

4. Nel corso della mia analisi ho riscontrato l'uso di vari elementi codificati della letteratura cosiddetta *minore o inferiore*. In modo particolare, l'*esitazione* alla Todorov e la *rottura del quotidiano* alla Caillois sono ben presenti nel romanzo ed hanno collaborato molto, insieme ad altri fattori, a creare una divertente *suspense*. Prima di scrivere questo romanzo, hai preso visione di questi aspetti teorici?

A.S.: Apparentemente non ho preso in considerazione alcuna teoria letteraria. Il primo motore è stato l'evasione mia e la mia voglia di scrivere per divertirmi e divertire, e partire da una leggenda che mi aveva intrigato e affascinato, come appunto quella del Diavolo che appare al Visconti ordinandogli la costruzione del Duomo di Milano. A questo si lega la storia della natura fantastica del cosiddetto "Gioco", ovvero dei riti stregonici che si svolgevano nemmeno tanto lontani dal luogo ove, nelle intenzioni sia del Signore di Milano, doveva sorgere il Duomo. Se riprendiamo il saggio di Tzvetan Todorov "*La letteratura fantastica*" troviamo quindi il concetto di *hésitation*. Cosa significa questo? Ecco

la definizione che Todorov dà di questo concetto: "In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote". Todorov quindi pone lo scrittore davanti ad un bivio: o ti trovi davanti allo "strano", ovvero a qualcosa spiegabile razionalmente, oppure al "meraviglioso", qualcosa che rompe completamente le barriere del razionale e va nel fantastico. Ovviamente nelle intenzioni del protagonista, Beltramino, tutto dovrebbe andare nel razionale: non è un caso che l'inquisitore domenicano citi continuamente il *Canon Episcopi*, un manuale dell'inquisitore del tempo, nel quale si dice che la stregoneria non esiste. Però bisogna anche tener conto della mentalità medievale che governa l'opera: e per un uomo medievale il Diavolo era una figura reale che interveniva concretamente nella vita degli uomini.

Grazie a Giuseppe Lippi, che mi è stato amico, ho conosciuto l'opera di due maestri del fantastico americano della cui opera Lippi si è occupato per tutta la vita: H.P. Lovecraft e Robert E. Howard. In una lettera ad Howard datata 4 ottobre 1930 Lovecraft scrive "Qualcosa di reale c'era sotto la superficie, così che di tanto in tanto la gente s'imbatteva davvero in esperienze concrete che confermavano tutto quanto si vociferava a proposito di streghe". Lovecraft si riferiva ai processi alle streghe di Salem, il caso più noto almeno nella storia degli Stati Uniti. E in qualche maniera voglio far intendere che qualcosa di reale c'è, ma ho cercato di lasciare che sia il lettore a decidere se la faccenda è reale o meno. Certamente vi è anche

la rottura del quotidiano come intesa da Caillois "una rottura del mondo riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale" perché il Gioco si inserisce in un contesto molto quotidiano per gli abitanti delle campagne milanesi dell'epoca, che vedono sparire l'animale o addirittura i figli. Allo stesso tempo un contadino milanese del XIV secolo, davanti ad eventi simili, tendeva a considerare prima una spiegazione "non razionale" come l'intervento diabolico o di streghe rispetto a quella che noi consideriamo una soluzione razionale "alla Sherlock Holmes". L'inquisitore avrebbe il compito di ricondurre tutto al razionale. Ma faccio capire che, come scrive Lovecraft a proposito delle streghe di Salem nella lettera al giovane Howard, forse qualcosa di vero c'è, ed è quel qualcosa che spiazza anche Beltramino. In realtà ho lasciato una via mediana, soprattutto riguardo il punto che è motore di tutta la storia, ovvero il Diavolo che ordina al Visconti la costruzione della cattedrale in suo onore (poi mascherata con l'intitolazione a Santa Maria Nascente che si collega ai riti a Diana): non spiego se l'apparizione è reale o solo il frutto di una proiezione dell'inconscio di Gian Galeazzo. Anche il confondersi del volto del Diavolo con quello dello zio Bernabò ha questa funzione: da un lato Bernabò aveva realmente la fama di essere una sorta di demone (come oggi potrebbe esserlo un Hitler o uno Stalin), dall'altro potrebbe anche solo essere una proiezione inconscia del nipote che si era comunque macchiato dell'omicidio dello zio. La rottura del quotidiano c'è, ma fino ad un certo punto: per l'uomo dell'epoca i riti stregoneschi erano qualcosa di reale ed effettivamente avvenivano: tant'è che del Gioco di Diana si trova traccia negli archivi, non è un'invenzione mia. Bisogna solo scegliere se dietro questi riti e dietro l'apparizione al Signore di Milano vi era effettivamente un qualcosa di sovrannaturale, e quindi optare per l'opzione che Todorov definisce del "meraviglioso"

oppure se la cosa è spiegabile razionalmente, propendendo per lo "strano", Conan Doyle, ad esempio, nel "*Mastino dei Baskerville*" trova una soluzione che va verso lo "strano": la storia del cane-fantasma è spiegabile razionalmente, anche perché è quello che i suoi lettori chiedono. Io ho citato prima *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov e il "realismo magico": alla fine del libro le autorità sovietiche cercano di dare una spiegazione razionale agli eventi: il misterioso Woland altri non sarebbe altri, secondo la versione ufficiale, che un abilissimo ipnotizzatore che ha appunto ipnotizzato le sue vittime facendo loro vedere fatto soprannaturali. Ma il lettore sa che invece Woland era effettivamente Satana che si è divertito a mettere scompiglio a Mosca prendendosi gioco delle teorie materialiste del marxismo-leninismo.

La mia soluzione sta a metà tra Conan Doyle e Bulgakov. Il sabba finale era certamente pensato affinché tutte le certezze di Beltramino sull'ordine razionale del mondo fossero scosse. Tuttavia, l'apparizione del Diavolo nelle mie intenzioni deve restare in una zona a metà tra il fantastico e il reale lasciando al lettore il compito di decidere se si tratta davvero del Diavolo, dello spettro dannato di Bernabò o di una proiezione inconscia di Gian Galeazzo. Tenendo conto sempre di un aspetto importante: siamo noi moderni che diamo a questi fenomeni delle spiegazioni razionali, mentre per un uomo del Medioevo questo era qualcosa di reale. Quindi quello che forse per noi rientra nel meraviglioso, per Beltramino o Gian Galeazzo o un contadino dell'epoca rientra semplicemente nello "strano".

5. Per concludere, nelle sue *Finzioni occidentali*, e in particolare nel saggio intitolato *Il bazar archeologico*, Gianni Celati scrive: "Tutta la *quête* della Storia è una ricerca di identità per i diversi gruppi sociali".

Come vedresti questa *quête* in vesti moderne in questo 2023?

A.S.: La *quête* della Storia nell'era della modernità può essere vista come un capovolgimento di quello che accadeva nel 1390. Nell'epoca in cui è ambientato il libro, quindi prima della modernità, la ricerca era di un ordine razionale che era rappresentato dall'ortodossia cristiana pur armonizzata da reminiscenze della filosofia antica, Aristotele in particolare. L'inquisitore era di norma un domenicano, quindi un confratello di San Tommaso d'Aquino o Sant'Alberto Magno, i massimi esponenti di questa visione dell'ordine. Il "clandestino" era una persona che si poneva o fuori dal Cristianesimo come le streghe "pagane" o che ne aveva una visione non ortodossa come i costruttori delle cattedrali. Oggi, nella nostra modernità occidentale (ma non solo, basti pensare anche alla modernità "robotica" dell'Estremo Oriente) la visione dell'ordine in Occidente si è capovolta e il Cristianesimo, visto all'epoca come la "razionalità" è ora spinto alla clandestinità e considerato "irrazionale", mentre altre visioni, ostili al "Medioevo", occupano i posti inquisitoriali. Questo processo di capovolgimento comincia nel Rinascimento, l'era che inaugura davvero la modernità (nel 1390 siamo alla soglia dei due mondi, ancora nel Medioevo ma già con un piede nel mondo moderno) con lo sdoganamento di visioni magiche e iniziative nelle corti e poi esploderà dopo la Rivoluzione francese.

Riferimenti bibliografici:

- AA. VV. in Enzo Esposito (a cura di), *Il «Minore» nella storiografia letteraria. Convegno Internazionale di studi, Roma 10-12 marzo 1983*. Ravenna: Longo, 1984.
- In AA.VV. «*Il Tempo Tra Scienza, Fantastico E Mito Atti Di Fancon 92, 18. Congresso Nazionale Della Fantascienza E Del Fantastico Courmayeur 30 Aprile-3 Maggio 1992*». Aosta: Keltia, 1992.

- Bakhtin, Mikhail, *Rebalais and his world*. Translated by Hélène Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Caillois, Roger. *Nel cuore del fantastico*. Tradotto da Laura Guarino. Milano: ABSCONDITA, 2004.
- Campra, Rosalba. "Il fantastico: una isotopia della trasgressione." *Strumenti critici*, giugno 1981, fascicolo II.
- Celati, Gianni. *Finzioni occidentali*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2001.
- Ceserani, Remo. *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino, 1996.
- Ceserani, Remo et al. *La narrazione fantastica*. Pisa: Nistri-Lischi editori, 1983.
- Corso, Sandro. *Il manifestarsi dell'ambiguo. Uno studio sul fantastico in letteratura*. Cagliari: CUEC, 1993.
- De Magri, Egidio, Angelo Butti, and Luigi Ferrario. *L'istoria di Milano riveduta e annotata dal prof. Egidio De Magri [dal prof. Angelo Butti e da Luigi Ferrario]*. Milano: Franco Colombo, 1885.
- *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. [Dizionario biografico degli italiani](#) URL consultato il 05 giugno 2023.
- Farnetti, Monica. (a cura di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze: L.S.Olschi, 1995.
- *Id. Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2005.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.
- Lazzarin, Stefano. *Il modo fantastico*. Roma – Bari: Laterza, 2000.
- Monti, Carla Maria. "L'epistola come strumento di propaganda politica nella cancelleria di Gian Galeazzo Visconti." *Mélanges de l'École française*

de Rome - Moyen Âge [Online], 128-1 | 2016, Messo online il 19 febbraio 2016, <
<http://journals.openedition.org/mefrm/2985>>
(Ultima consultazione: 13/04/2021).

- Moretti, Franco (a cura di). *Il romanzo. Vol. IV Temi, luoghi, eroi*. Torino: Giuliano Einaudi editore, 2003.
- Orvieto, Paolo. *Labirinti. Castelli. Giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*. Roma: Salerno editrice, 2004.
- Pont-Humbert, Catherine, *Dizionario dei simboli, dei riti e delle credenze* a cura di Gatto Trocchi, Cecilia. Roma: Editori Riuniti. 1997. p 102.
- Rosa, Giovanna. *Il patto narrativo*. Milano: Il Saggiatore, 2008.
- Sartori, Andrea. *La oscura fabbrica del Duomo*. Reggio Emilia: IBUC, 2019.
- Tasso, Francesca. "*Documenti sul Duomo e Gian Galeazzo Visconti tra ingegneri della cattedrale e artisti di corte.*" *Il Duomo di Milano, incontro di studio (Milano, 22 marzo 2007)*, a cura di G. Sacchi Landriani, A Robbiati Bianchi. Milano, 2013.
- Thompson, Stith. *La fiaba nella tradizione popolare*. Tradotto da Quirino Maffi. Milano: Il Saggiatore, 1967.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Tradotto da Elina Klersy Imberciadori. Milano: Garzanti Editore, 1988.