

Dario Stazzone

La metafora architettonica ne *I Vicerè* di De Roberto

Abstract

L'articolo è incentrato sul valore che l'architettura assume ne *I Vicerè* di De Roberto. Nel romanzo, del tutto privo di compiacimenti oleografici, l'attenzione all'aspetto architettonico dei luoghi in cui si dipana l'intreccio non risponde all'esigenza di tracciare sfondi suggestivi e inerti dell'azione. Le architetture hanno invece un'alta valenza simbolica, e sono al servizio di una rappresentazione icastica dei rapporti di potere.

This article focuses on the value assumed by architecture in De Roberto's novel I Vicerè. The attention given to architecture is not functional to tracing the inert background of the tale. In this novel, as a matter of fact, there isn't any conventional appreciation. Architectural features, instead, are useful to the spatial symbolization and to the incisive representation of power relations.

L'attenzione per l'architettura percorre *I Vicerè* di De Roberto. Non si tratta di una cura meramente descrittiva, funzionale a delineare gli sfondi su cui agisce la famiglia aristocratica degli Uzeda, ma di una profonda comprensione della simbolizzazione spaziale sottesa da palazzi, portali, finestre, balconi, chiese e monasteri barocchi, luoghi o dettagli utili alla rappresentazione del potere e delle gerarchie sociali. Com'è noto, il romanziere non indugia in minuziose descrizioni della Catania in cui è ambientata la sua opera, non si concede a rappresentazioni oleografiche del cantiere tardo barocco cui avevano dato il loro contributo architetti del calibro di Vaccarini, Battaglia, Palazzotto e Ittar. Appena pochi dettagli, quasi per concrezione sineddochica, delineano con sapienza lo scenario urbano.

La Catania de *I Vicerè* è volutamente ridotta ad una dimensione simbolica e claustrale,¹ un mosaico di luoghi che non vengono visti nella loro complessità e nei loro rapporti reciproci. I singoli edifici, volta per volta, sono posti in rapporto alle vicende degli Uzeda e, in genere, vengono descritti nei loro spazi interni. Non è dunque possibile riscontrare, nel romanzo derobertiano, un interesse disteso per le articolazioni urbane e i loro connotati sociali: solo nel corso del Novecento alcuni quartieri popolari catanesi come San Berillo, zona della prostituzione ed area eslege, sono stati oggetto di rappresentazione nelle pagine di Brancati, Patti, Addamo e Goliarda Sapienza.² Tuttavia il lettore arguto, a conoscenza dei luoghi e della storia

¹ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2007, pp. 184-186.

² Cfr. M. Schillirò, *Catania di carta. Guida letteraria della città*, Palermo, Il Palindromo, 2015.

urbanistica della città etnea, potrà comprendere l'implicito che vi è nei rapidi cenni ai quartieri, allora periferici, in cui abitano amanti o servi di alcuni personaggi del romanzo. È il caso dell'amante dell'anziano don Alessandro Tagliava: «Ed ha la sua brava ragazza, in una casina al Borgo...»,³ oppure della Sigaraia di don Blasco che abita nel quartiere di case terragne sviluppatosi attorno al ricco monastero dei Benedettini.⁴

De Roberto ha bandito dalla sua «*machine* poderosa»⁵ suggestive aperture dedicate al paesaggio urbano, caratteristiche di tanta letteratura romantica, facendo muovere i suoi personaggi-funzione in uno spazio dalle connotazioni claustrali o carcerarie,⁶ sempre in bilico tra scrupolo documentario, esattezza dei toponimi, momenti di chiara referenzialità e deformazioni rappresentative che assolvono ad una forte funzione simbolica. Proprio in virtù di questa scelta assume rilievo la capacità dello scrittore di incastonare nella narrazione pochi ma significativi dettagli architettonici, grazie a quella sensibilità alle arti che, nei primi anni del Novecento, avrebbe trovato consacrazione nelle sue monografie dedicate a *Catania*⁷ ed a *Randazzo e la valle dell'Alcantara*,⁸ pubblicate in una prestigiosa collana dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo diretta da Corrado Ricci.⁹ Un vivace interesse per l'architettura e per lo stato dei luoghi cittadini, con l'insistenza sulla necessità di portare a termine alcuni monumenti rimasti incompiuti, è riscontrabile anche negli articoli dedicati al patrimonio artistico catanese del 1927, gli ultimi scritti dati alle stampe da De Roberto.¹⁰

In questa prospettiva è utile analizzare *I Vicerè* fin dalle pagine iniziali. Emblematicamente ad *incipit* del romanzo si trova un portone. Il portone monumentale del palazzo degli Uzeda è improvvisamente attraversato da una carrozza che reca la notizia della morte di Teresa Uzeda, principessa di Francalanza, evento da cui trae le mosse la narrazione. L'edificio, sinteticamente descritto, ha tutte le caratteristiche della dimora aristocratica del XVIII secolo, secondo quella ripartizione funzionale e simbolica degli spazi riscontrabile nel barocco della ricostruzione della Sicilia Orientale: il grande portale che denuncia il rango della

³ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori, 2004, p.442.

⁴ Ivi, p. 600.

⁵ G. Verga, lettera a F. De Roberto del 21 ottobre 1894, in A. Ciavarella, Catania, Romeo Prampolini Editore, 1955, p. 129.

⁶ Con particolare riferimento alla dimensione carceraria con cui è rappresentato il monastero di Benedettini cfr. il bel saggio di I. De Seta, *I luoghi della storia. Dimore, conventi, paesaggi ne «I Vicerè», «I vecchi e i giovani» e «Il gattopardo»*, Novate Milanese (MI), Prospero Editore, 2018.

⁷ F. De Roberto, *Catania*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1907. La monografia è stata recentemente proposta in una ristampa anastatica. Cfr. F. De Roberto, *Catania*, a cura di R. Galvagno e D. Stazzone, Enna, Papiro Editrice 2007. Tutte le successive citazioni saranno tratte da questa edizione.

⁸ F. De Roberto, *Randazzo e la valle dell'Alcantara*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1909.

⁹ Un notevole contributo alla conoscenza dei rapporti tra De Roberto e Ricci ed allo stesso *modus operandi* di De Roberto nella scrittura delle monografie viene dalla pubblicazione del carteggio tra il romanziere e lo studioso. Cfr. *La Sicilia di De Roberto. Lettere inedite a Corrado Ricci*, a cura di D. Barbera, Gioiosa Marea (ME), Pungitopo Editrice, 2008.

¹⁰ Gli articoli furono pubblicati dal maggio al luglio del 1927 sul "Giornale dell'Isola" e sono adesso riuniti in F. De Roberto, *Il patrimonio artistico di Catania*, a cura di D. Stazzone, Enna, Papiro Editrice, 2009.

famiglia e funge da vero e proprio «segno urbano»,¹¹ il vestibolo, l'organizzazione dell'edificio attorno a due cortili in cui si svolge la vita della servitù, le scuderie che si affacciano sul più interno dei cortili.¹² Sopra il portale campeggia lo stemma degli Uzeda, «lo scudo marmoreo infisso al sommo dell'arco», mentre nel vestibolo era un tempo inchiodata la rastrelliera in cui «i lanzi del principe appendevano le alabarde». Memoria questa che, introducendo un elemento in apparenza incongruo, vuole ricondurre il lettore ai fasti vicereali, ad un aspro e ferrigno Seicento affatto simile a quello manzoniano. La rastrelliera usata dai lanzi evoca la descrizione del palazzotto di don Rodrigo e la presenza dei bravi in armi che ne presidiano simmetricamente il portone, rigorosamente chiuso.¹³ Singolarmente, nella confusione determinata dalla notizia della morte della principessa, il portone degli Uzeda rimane a lungo aperto e consente a curiosi e sfaccendati di guardare all'interno dell'edificio commentando quanto accade, secondo la vocazione polifonica propria del romanzo. Per consuetudine la chiusura del portone avrebbe dovuto rappresentare all'esterno il lutto familiare. Più tardi, al diffondersi in città della notizia, «tutta la nobiltà sarebbe stata in lutto, tutti i portoni dei palazzi signorili, a quell'ora, si chiudevano o si socchiudevano, secondo il grado di parentela».¹⁴

Ne *I Vicerè* viene rappresentato abilmente il rapporto tra interno ed esterno del palazzo anche attraverso il ricorso a portoni e finestre, tecneni della visione, «figure della discontinuità» utili a diversificare lo spazio descritto.¹⁵ Con lo stesso scopo è rappresentata la distanza simbolica tra il pian terreno affollato di servi o impiegati e i piani superiori, con la loro funzione di rappresentanza, a cui accedono solo i membri della famiglia e i lavapiatti. Gli aristocratici si concentrano nella Sala Gialla, cui si giunge attraversando «la fila delle anticamere dagli usci dorati ma quasi prive di mobili».¹⁶ Un dettaglio non casuale, rappresentativo del lusso solo apparente degli Uzeda, l'antica casata che proprio la principessa di Francalanza aveva salvato, con energica ostinazione, dal collasso economico. Dopo il rapido avvio *ex abrupto* del romanzo incentrato sullo sconvolgimento che la morte della matriarca determina nel palazzo il ritmo narrativo rallenta, si frange in una sequenza di elenchi ed

¹¹ Quanto all'architettura come simbolizzazione dello spazio ed al ruolo dei segni urbani è utile la lettura di G. C. Argan, *Il significato della cupola*, in Id., *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 103-111.

¹² Come si evince dal terzo capitolo della seconda parte del romanzo, quando il giovane Consalvo Uzeda scende nella corte del palazzo avito e si reca nella scuderia per ascoltare ammaliato i discorsi del mozzo di stalla Salvatore. È molto probabile che, descrivendo il palazzo degli Uzeda, De Roberto avesse in mente palazzo del Toscano, l'unico edificio aristocratico catanese articolato in due cortili, di cui il secondo contenente le stalle. L'enorme palazzo che al pian terreno ha inglobato la vaccariniana villa Ermosa è opera dell'architetto napoletano Enrico Alvino e venne completato nel 1890. La sua inaugurazione fu caratterizzata da un mese di feste cui presero parte le principali famiglie nobiliari siciliane, proprio mentre De Roberto era intento a scrivere *I Vicerè*.

¹³ A. Manzoni, *I Promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1988, p. 98.

¹⁴ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 418.

¹⁵ Di «figure della discontinuità» ha parlato M. Toppano, *La configurazione dello spazio nella narrativa e nella poesia di Federico De Roberto*, in *Fotografia & letteratura*, vol. I, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2007, pp. 205-244. Cfr. anche M. Toppano, *Federico De Roberto: La folie de la vie et l'ordre de l'écriture*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012.

¹⁶ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 419.

enumerazioni atte a rappresentare i componenti della famiglia e la partecipazione dell'intera città alle esequie della principessa. Come ha notato Antonio Di Grado «...è il cicaleccio dei servi e dei parassiti ad inaugurare *I Vicerè*. La narrazione dei fatti e più dei nefasti d'una famiglia patrizia catanese e della sua secolare egemonia si dipana dalle memorabili sequenze iniziali della morte annunciata della principessa e dei magniloquenti funerali [...]. Il passo è quello lento di Flaubert, lenta è la carburazione della complessa e pesante *machine*».¹⁷ Tra gli elenchi incastonati nel capitolo è fondamentale l'enumerazione dei membri della famiglia ad opera di un ebanista, la cui bottega prospetta al pian terreno. Il dettaglio delle botteghe incluse nell'edificio nobiliare è indice di referenzialità, riconduce al rigore documentario che sostanzia la scrittura derobertiana. Come ha sottolineato Philippe Hamon, descrivere è «attualizzare un paradigma lessicale latente, sotteso da un sapere referenziale sul mondo»,¹⁸ ed è interessante notare come lo scrittore rappresenti una peculiarità propria delle abitazioni aristocratiche catanesi che, al piano terreno, non sono caratterizzati dalla presenza di finestre come accade a Palermo, Napoli o Roma, ma si aprono negli usci delle botteghe, rappresentative della storica vocazione commerciale della città. L'affitto delle botteghe permetteva alle famiglie nobiliari di incrementare significativamente le loro rendite.

All'interno di palazzo Uzeda la descrizione più dettagliata è riservata alla galleria dei ritratti, investita di un evidente valore simbolico. Già menzionata nel primo capitolo e minuziosamente rappresentata nel secondo capitolo della prima parte del romanzo, la galleria ospita la lettura del testamento della principessa, essenziale snodo narrativo:

...la Galleria, invece, conciliava la grandezza con la sontuosità, perché era vasta come due saloni messi in fila, e arredata di divani e sgabelli e mensole e tripodii dorati, e finalmente più degna per le generazioni d'avi pendenti in effigie dai muri, della solennità che radunava i nipoti. [...] Intorno alla tavola dodici seggioloni a braccioli aspettavano i testimoni e gl'interessati: quello del principe, più alto, volgeva la spalliera al grande ritratto centrale del viceré Lopez Ximenes de Uzeda, a cavallo e in atto di frenare la bestia con la sinistra e d'appuntar l'indice destro al suolo come dicendo: «Qui comando io...!». Torno torno, in alto e in basso, quanto la parete era lunga, quant'eran larghi i vani tra finestra e finestra nella parete di contro, una moltitudine d'antenati: uomini e donne, monaci e guerrieri, vescovi e dottori, dame e badesse, ambasciatori e viceré, di faccia, di profilo e di tre quarti; vestiti d'acciaio, di velluto, d'ermellino; col capo coronato d'alloro, o chiuso negli elmi, o coperto dai cappucci; con scettri e libri e bacoli e spade e fiori e mazze e ventagli in mano.¹⁹

Lo scrittore, rappresentando quest'ambiente, ricorre ad un motivo topico, quello dei ritratti degli antenati in cui si scorge l'alterigia dell'antica famiglia aristocratica. L'elenco dei dipinti, degli uomini o delle donne effigiati è caratterizzato dalla tensione unitiva della congiunzione coordinante «e» che lega spesso dittici di apposizioni o aggettivi antitetici, rappresentando emblematicamente quell'orditura di contrappunti che attraversa il romanzo. Il motivo topico delle immagini degli avi,

¹⁷ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 175.

¹⁸ P. Hamon, *Semiologia Lessico Leggibilità del testo letterario*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, p. 67.

¹⁹ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 458-459.

exempla o monito per i discendenti, è investito d'ironia nei versi del *Giorno* del Parini, uno dei probabili modelli della descrizione derobertiana se si considera la *varietas* delle fogge secentesche dei personaggi, rappresentative di diverse e prestigiose attività, e il voluto accostamento di fisionomie opposte.²⁰ Ma certo in *De Roberto* doveva agire anche la memoria manzoniana delle effigi degli avi, volitivi e terribili per aspetto, che sembrano rimproverare don Rodrigo dopo il mortificante duello verbale con padre Cristoforo.²¹ Tutto il romanzo derobertiano è affollato di teratologiche prosopografie emblematiche della degenerazione dell'antica razza vicereale. Come ha sottolineato Vittorio Spinazzola: «I ritratti appaiono investiti da una luce deformante, che ne ingigantisce le mostruosità in chiave burattinesca. Il lettore dovrebbe sentirsi invitato allo sfogo liberatorio d'una risata incattivita: ma non è così. Lo scrittore intende turbare l'animo di chi legge, non mai rassicurarlo».²² Il correlativo della decadenza fisica del casato è riscontrabile nel disordine edilizio delle dimore abitate dagli Uzeda, oggetto di continue trasformazioni e di folli superfetazioni. Così è sia per il palazzo di città che per la villa del Belvedere, edificata alle falde dell'Etna:

La villa degli Uzeda era tanto grande da capire un reggimento di soldati, non che gl'invitati del principe; ma, come il palazzo in città, a furia di modificazioni e di successivi riadattamenti, pareva composta di parecchie fette di fabbriche accozzate a casaccio: non c'erano due finestre dello stesso disegno né due facciate dello stesso colore; la distribuzione interna pareva l'opera di un pazzo, tante volte era stata mutata.²³

Paolo Mario Sipala ha contrapposto i labirinti architettonici degli Uzeda, investiti di valenza metaforica, alla pianta ortogonale del monastero benedettino di Catania: «Frutto e testimonianza di una sterminata ricchezza patrimoniale, l'immenso edificio risultava nel disegno architettonico, pur attraverso fasi successive di edificazione, un simbolo di stabilità e compostezza, mentre – per converso – le case degli Uzeda, sia il palazzo di città, sia la villa di campagna, rispecchiano nel disordine architettonico, il loro senso esclusivo della proprietà, l'arbitrarietà e la stravaganza delle loro decisioni».²⁴ Il cenobio benedettino è l'unico luogo del romanzo che, in virtù dell'attenta descrizione spaziale combinata a precisi riferimenti storici, possa ambire allo statuto di cronotopo,²⁵ un sito che *De Roberto* aveva ben conosciuto da studente dell'Istituto Tecnico Carlo Gemmellaro e poi da direttore della Biblioteca Civica catanese, istituzioni ospitate entrambe, in epoca postunitaria, nelle sale dell'ex monastero.²⁶ L'antico edificio, non casualmente, è descritto in ogni andito. Ma a

²⁰ G. Parini, *Il Giorno*, 1105-1144.

²¹ A. Manzoni, *I Promessi sposi*, cit., pp. 142-143.

²² V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 17.

²³ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 559.

²⁴ P. M. Sipala, *De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 58.

²⁵ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 188.

²⁶ Quanto al riutilizzo dei locali del cenobio benedettino di Catania dopo il 1866, cfr. F. Mannino, *Dopo i Benedettini, un secolo di "pubblica utilità"*, in *Breve storia del Monastero dei Benedettini di Catania*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 2015, pp. 97-93.

rileggere attentamente la rappresentazione dello scalone monumentale e dei suoi stucchi, dei grandi chiostri, dello smisurato Corridoio dell'Orologio, del Coro di Notte, del quartiere dell'abate, del museo e delle cucine non si ha la sensazione della simmetria e della chiarezza architettonica: al contrario le diverse *cumulationes*, il caracollare di putti tra i bassorilievi della scalea d'accesso, la vastità dei corridoi che, per quanto organizzati simmetricamente, proiettano il loro punto di fuga *ad infinitum*, la ricchezza delle feste religiose, in primo luogo quella del Santo Chiodo, riconducono all'esteriorità ed al fasto degli apparati barocchi. L'abilità descrittiva derobertiana, pur mantenendo elementi di referenzialità, fa del cenobio benedettino un'occasione espressiva incline alle iperboli, di chiara valenza allegorica. Il monastero, eterno «lavoro di Sisifo»,²⁷ è percepito dallo scrittore come un suggestivo esempio di barocco spagnolesco, ancora gravitante in un ambito secentista. Così tutta l'architettura storica catanese, come si evince dalla sua monografia del 1907: «un barocco che sotto l'influenza dello spagnolismo unito all'enfasi meridionale gonfia le gote dei suoi mascheroni, moltiplica le cariatidi ed i puttini, distende ed allaccia i più pesanti festoni, aduna ed ammonticchia i più vistosi motivi decorativi. Barocche sono tutte le chiese».²⁸ Poco importa, in questa sede, sottolineare come l'architettura del Settecento catanese rielabori i modelli del barocco romano e, almeno dal 1729 in poi, grazie all'esempio dell'architetto Giambattista Vaccarini,²⁹ parli un linguaggio europeo aggiornato, improntato ad un sostanziale borrominismo declinato con la leggerezza caratteristica del secolo. De Roberto, descrivendo il monastero, ne fa l'emblema del permanere di un *habitus* e di un'inclinazione allo sfarzo ancora secentisti, di una perdurante *hispanidad*. Del resto, per un romanzo storico è ineluttabile il confronto col modello manzoniano, e *I Vicerè* sono attraversati da non poche suggestioni che, in modo sottile o più evidente, rinviano ai *Promessi sposi*: per tutte basterebbe qui menzionare la *Bildung* del giovane Ludovico, destinato al chiosastro fin dalla nascita, costretto dalla madre ad un percorso formativo chiaramente ispirato a quello di Geltrude, futura monaca di Monza. In una sorta di manzonismo rovesciato lo scrittore non fa del Seicento una metafora della contemporaneità, ma scorge nella società a lui quasi contemporanea la permanenza di un costume secentista, di usi e costumi ancora feudali, della cupidigia di un'antica famiglia vicereale pronta ad approfittare del momento di frattura storica e del passaggio risorgimentale per riaffermare l'antica posizione di privilegio politico e sociale. Non a caso il monastero catanese è testimone di alcuni momenti nodali della storia

²⁷ F. De Roberto, *Catania*, cit., p. 102.

²⁸ Ivi, p. 94.

²⁹ Sull'opera dell'architetto Vaccarini, protagonista della ricostruzione settecentesca di Catania dopo il distruttivo terremoto del 1693, cfr. E. Magnano San Lio, *Giovan Battista Vaccarini, architetto siciliano del Settecento*, Siracusa, Lombardi Editore, 2008. Sul barocco siciliano della ricostruzione cfr. almeno A. Blunt, *Sicilian Baroque*, New York, Macmillan, 1968; S. Boscarino, *Sicilia barocca. Architettura e città 1610-1760*, atlante fotografico di Melo Minnella, Roma, Officina Edizioni, 1981; *1693 Val di Noto. La rinascita dopo il disastro*, a cura di L. Dufour e H. Raymond, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 1991; *Dal tardo barocco ai neostili. Il quadro europeo e le esperienze siciliane*, Atti della giornata di studio (Catania, 14 novembre 1997), a cura di G. Pagnano, Messina, Sicania Editrice, 2000.

nazionale come il passaggio di Garibaldi e dei garibaldini. La descrizione dello sfarzoso cenobio è tra le digressioni più note del romanzo:

Su per lo scalone reale, tutto di marmo, il ragazzo guardava le pareti decorate di grandi quadri a mezzo rilievo di stucco bianco sopra fondo azzurrognolo: San Nicola da Bari, il martirio di San Placido, il battesimo del Redentore, con sciami d'angeli in giro, corone, festoni e rami di palme sulla volta. Lo scalone sbucava nel corridoio di levante, dinanzi alla grande finestra che metteva nella terrazza del primo chiostro. [...] Consalvo era andato ad affacciarsi all'inferriata, guardava giù nel chiostro contornato da un portico che reggeva la terrazza superiore e pieno di statue, di vasche dove l'acqua cantava, di sedili distribuiti tra le aiuole simmetriche, con un padiglione in centro, di stile gotico, e quattro archi la cui volta di lastre lucide faceva specchietto al sole. [...] la comitiva dirigevasi al quartiere dell'Abate, posto accanto a quello del re, nel corridoio di mezzogiorno, dove ogni uscio era sormontato da grandi quadri rappresentanti le vite dei santi. Giunto innanzi alla sua porta, l'Abate diede qualche ordine al cameriere, poi tutti si diressero al Noviziato, pel corridoio dell'Orologio, lungo più di cento canne, il cui finestrone di fondo pareva piccolo, all'opposta estremità, come un occhio di bue.³⁰

È stato messo in evidenza dalla teoria letteraria come i momenti descrittivi non siano necessariamente contrapposti a quelli narrativi, ma contengano spesso impliciti diegetici e, ovviamente, si avvalgano di un reticolo simbolico funzionale allo stesso svolgimento narrativo.³¹ Ne *I Vicerè* persino l'antico Museo dei Benedettini, contenente una prestigiosa raccolta di *naturalia et antiquaria*, descritta con attenzione da molti viaggiatori del *Grand Tour*, è ricordato solo perché custodisce un «aborto animalesco», un teratologico reperto posto in rapporto con l'aborto di Chiara Uzeda, emblema della degenerazione dell'antica schiatta vicereale: «Al Museo dei Benedettini c'era infatti un altro aborto animalesco, un otricciuolo con le zampe, una vescica sconciamente membrificata; ma il parto di Chiara era più orribile».³² L'attenzione che De Roberto concentra sul cenobio comprendendo bene il valore catechetico della sua imponente architettura si estende alle aree limitrofe, in particolare alla splendida esedra disegnata dall'architetto polacco Stefano Ittar posta di fronte alla chiesa di San Nicola. L'esedra consta di tre eleganti edifici, ostenta nell'attico del corpo principale un bassorilievo rappresentante San Benedetto e fu voluta dai Padri Benedettini come quinta per le loro processioni, oltre che come nucleo primigenio del risanamento del quartiere in cui sorgeva il loro monastero.³³ L'edificio, caratterizzato da un raffinato andamento concavo, ha attirato l'attenzione del romanziere che così lo rappresenta: «Il convento possedeva una buona metà del

³⁰ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 587-588.

³¹ Il complesso rapporto tra *mimesis* e *diegesis* non può essere ridotto a mera contrapposizione. Come sottolineava Gérard Genette in una riflessione dedicata alle «frontiere del racconto» anche la descrizione può assolvere a funzioni diegetiche. Per il semiologo e teorico della letteratura vi sono infatti due principali funzioni del codice descrittivo, l'una meramente «decorativa», l'altra d'ordine «esplicativo e simbolico» insieme, per cui la descrizione, in seno alla modernità letteraria, diventa quella che era stata l'esposizione in epoca classica, con impliciti diegetici. Cfr. G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, p. 31.

³² F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 694.

³³ Per alcuni riscontri documentari relativi all'edificazione dell'esedra di San Nicola, posta di fronte al monastero dei Benedettini di Catania, cfr. S. M. Calogero, *L'Esedra di Catania. «La fabbrica del piano» dei Benedettini*, "Agorà", n.46, Ottobre-Dicembre 2013; S. M. Calogero, *Il "piano disegnato" di Catania dopo il terremoto del 1693*, "Incontri", Anno IV, n. 13, Ottobre-Dicembre 2015, pp. 35-46.

quartiere in mezzo al quale sorgeva: i tre palazzotti della piazza semicircolare dinanzi alla chiesa e una quantità di case terrene tutt'attorno alle mura». ³⁴ Nonostante De Roberto utilizzi un suffisso peggiorativo parlando di «palazzotti» (e il morfema modificante rappresenta emblematicamente la vocazione deformante del romanzo applicata al paesaggio urbano, talvolta diminutiva, altre volte accrescitiva e iperbolica), appare evidente la differenza tra questi corpi architettonici e il resto del quartiere di case terragne in cui vive la Sigaraia, amante di don Blasco: non è un caso che l'iroso monaco si batta con veemenza, fino a sfidare apertamente l'abate, perché la sua favorita possa abitare in un «bel quartierino» del palazzo di Mezzogiorno, impegnando la bottega sottostante come negozio di sigari. ³⁵

Come il monastero dei Padri Benedettini anche il resto della città etnea è ridotto ad una dimensione claustrofobica e carceraria ma, nonostante vie, palazzi e monumenti siano menzionati con esattezza toponomastica, dalla vaccariniana Fontana dell'Elefante al palazzo municipale, dal Teatro Comunale a via Crociferi, dal monastero di San Placido ai Cappuccini, rimangono certamente lontani dal compiacimento descrittivo che si può riscontrare nelle pagine dedicate al maggiore monastero catanese. ³⁶

Un'ultima notazione riguarda le esequie funebri per la principessa di Francalanza descritte ad *incipit* del romanzo. Se gli edifici degli Uzeda sono irregolari, irrazionali e labirintici, in apparenza non lo sono i funerali e le feste religiose, improntate ad un rituale rigoroso e codificato. Ma, come i vasti corridoi del monastero benedettino sembrano estendersi all'infinito grazie all'estensione degli spazi ed all'uso di ordini architettonici giganti, suscitando meraviglia nel visitatore, così le interminabili processioni descritte sono funzionali a comunicare fasto e potenza nello spettatore. Il funerale di Teresa Uzeda è scandito dalle enumerazioni, da uno spirito geometrico non estraneo alla cultura barocca, è interminabile e caratterizzato da molteplici trovate atte a suscitare meraviglia in chi lo osserva. Il catafalco stesso, situato nella chiesa dei Cappuccini, è una macchina architettonica effimera, con decori vegetali, di cartone o di cartapesta. Descrivendolo De Roberto non solo evoca le *machine* barocche, gli apparati effimeri, ma mette in evidenza, implicitamente, la valenza illusoria dell'apparato. Di fatto i sontuosi funerali sono l'esorcizzazione di un vuoto rappresentato emblematicamente dall'assenza del cadavere della principessa nella bara, ³⁷ un personaggio «paradossalmente presente per assenza», ³⁸ capace di condizionare anche *post mortem* le vite dei familiari. Il fasto barocco, le infinite

³⁴ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e racconti*, cit., p. 600.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Quanto al rapporto di De Roberto con la città di Catania cfr. R. Castelli, *La Catania gremba e prigionia di De Roberto*, in *La parola e il luogo*, Palermo, Gruppo Editoriale Kalòs, 2010, pp. 23-28; A. Di Grado, *De Roberto a Catania, la Catania di De Roberto*, in *Catania*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2012, pp. 125-132; mi permetto di rinviare anche a D. Stazzone, *La Catania odiosamata di Federico De Roberto*, «Agorà», 57, giugno-settembre 2016, pp. 15-16.

³⁷ N. Zago, *Il realismo allegorico dei Vicerè*, «Le forme e la storia», 1, 1996, p. 12.

³⁸ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto*, «La Repubblica», 14-15 agosto 1977.

enumerazioni,³⁹ i dispositivi architettonici, ancora una volta, testimoniano *horror vacui*, proprio come le ridondanze di quell'architettura «spagnolesca» di cui De Roberto parla ne *I Vicerè* e nella sua monografia dedicata a Catania.

³⁹ Studiate con attenzione da Rosalba Galvagno. Cfr. R. Galvagno, *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Venezia, Marsilio Editore, 2017, pp. 122-135.