

ALESSANDRO VIOLA

*Su alcuni paesaggi di Antonio Pennacchi e lo straniamento del pittoresco*

In

*Contemplate/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplate-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRO VIOLA

*Su alcuni paesaggi di Antonio Pennacchi e lo straniamento del pittoresco*

In Canale Mussolini Pennacchi descrive alcuni paesaggi con assoluto rigore geografico. Altri no: in un passo si parla di alcune scimmie avvistate sul Canale di Suez, e a un certo punto il narratore ricorda di alcuni salmoni che risalivano il canale vicino Borgo Podgora, in provincia di Latina. Il presente contributo si propone di indagare come l'impianto storico del libro interagisca con descrizioni di questo tipo. Se il narratore inventa simili cose riguardo dei paesaggi, cosa pensare della veridicità della ricostruzione storica? Si tratta, in qualche maniera, del vecchio - e problematico - rapporto tra Storia e Invenzione, tra verità e finzione, che però Pennacchi affronta in maniera inedita, attraverso una originale strategia narrativa.

*Gli olivi della Guascogna*

I *Misteri di Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe si apre con un paesaggio. Il romanzo si ambienta in Guascogna, e l'incipit presenta al lettore il tipico panorama della Francia meridionale:

Nel 1584, sulle ridenti sponde della Garonna, nella provincia della Guascogna, sorgeva il castello di Monsieur St. Aubert. Dalle finestre si scorgeva il paesaggio pastorale della Guienna e della Guascogna che si allargava lungo il fiume, allietato da boschi lussureggianti e piantagioni di olivi.<sup>1</sup>

Alla Radcliffe non interessa fornire una descrizione rigorosa della geografia del luogo, quanto piuttosto dare un'idea pittoresca della Guascogna e delle sue colline. Il lettore inglese di fine Settecento aveva una sua idea del paesaggio francese, e probabilmente non sarebbe stato capace di notare una cosa molto semplice: in Guascogna non ci sono olivi. Può sembrare un dettaglio, ma in realtà questo elemento sembra essere rivelatore di una tendenza tipica del romanzo gotico, generalmente proiettato verso tutto ciò che è stereotipo e pittoresco. Tendenza da cui, come ha sottolineato Margherita Ganeri, il romanzo dell'Ottocento cercherà di prendere le distanze:

Il romanzo ottocentesco si differenzia dalla narrativa seicentesca e settecentesca perché la storiografia diventa un referente centrale. Nei generi indicati sopra, come il picaresco e, soprattutto, il gotico, [...] la storia costituisce uno scenario pittoresco, uno sfondo immobile e stereotipato, un elemento quasi accessorio della narrazione. Dietro il romanzo romantico, invece, si iscrive la volontà di contrastare le omissioni e le falsificazioni della storiografia ufficiale. Il suo metodo compositivo, da Scott in poi, presuppone la documentazione d'archivio e postula l'invenzione letteraria come complementare ad essa.<sup>2</sup>

Sebbene mi permetta di dubitare del rigore storiografico di Scott - che definiva il suo *Ivanhoe* un romanzo una sorta di «modern gothic»<sup>3</sup> - è invece chiaro come i *Promessi sposi* di Manzoni si poggino su una solida ricerca archivistica, e che anche la descrizione dei paesaggi manzoniani siano condotte coerentemente con la geografia dei luoghi scelti. Il punto è che quando una narrazione si fonda su una base documentale, si avrà un'attenzione diversa non solo verso gli avvenimenti, ma anche verso i luoghi; se invece una narrazione punta su altri effetti (esotico, stereotipico, pittoresco), allora questa

<sup>1</sup> A. RADCLIFFE, *I misteri di Udolpho*, introduzione di Viola Papetti, traduzione e note di Vittoria Sanna, Milano, Bur, 2013, 1.

<sup>2</sup> M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia, Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Manni, 1999, 27-28.

<sup>3</sup> Cfr. W. SCOTT, *Dedicatory Epistle to the Rev. Dr Dryasdust, F. A. S., Residing in the Castle-Gate, York*, in Id., *Ivanhoe*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998, 7.

tendenza si manifesterà in vari aspetti del romanzo. Gli olivi della Guascogna, insomma, sembrano dire più di quanto appaia a un primo sguardo.

Se si prendono le opere di Antonio Pennacchi - e in particolare la sua opera maggiore, *Canale Mussolini* - si può notare una certa aderenza con quelle caratteristiche sottolineate dalla Gaveri: non solo la documentazione è complementare all'invenzione letteraria (al punto che le ultime pagine del libro sono occupate da una folta bibliografia),<sup>4</sup> ma anche la storia narrata mira a gettare luce su una vicenda trascurata dalla storiografia ufficiale (ovvero le migrazioni interne durante gli anni Trenta, al tempo della bonifica dell'Agro Pontino).<sup>5</sup> E questi sono solo alcuni degli elementi che rendono possibile accostare *Canale Mussolini* al vasto - e discusso - genere del romanzo storico.

Una cosa interessante, però, è che nel libro di Pennacchi si possono trovare sia paesaggi descritti con accuratezza geografica, sia descrizioni stereotipe e pittoresche. Si possono trovare, insomma, sia dei 'rami del lago di Como', sia degli 'olivi della Guascogna'.

Faccio qualche esempio. All'inizio del secondo capitolo Pennacchi offre una descrizione aerea delle paludi pontine che risente dello studio accurato di mappe e trattati geografici:

Subito dopo Roma difatti – se lei guarda una carta geografica – dal Tevere in giù si apre un rettangolo pianeggiante profondo una novantina di chilometri che ha, come lati lunghi, da una parte il mare Tirreno e dall'altra il sistema costituito dai Colli Albani e dai monti Lepini e Ausoni. In fondo – a novanta chilometri da Roma – il promontorio del Circeo e le rupi di Terracina. La prima parte di questo rettangolo però – dal Tevere al fiume Astura – è più propriamente chiamata Agro Romano ed è lunga una cinquantina di chilometri.<sup>6</sup>

Da qui Pennacchi continua la descrizione, spostando il suo sguardo aereo sempre più verso sud, fino ad attraversare Terracina, i Monti Lepini; e poi, percorrendo la «duna quaternaria», giunge fino a una zona «chiamata Quartaccio di Mazzocchio ed allagata regolarmente dai fiumi Ufente ed Amaseno».<sup>7</sup>

Tutta questa minuzia è funzionale, del resto, a giustificare la centralità del Canale Mussolini. Solo scavando questo solco, ci viene raccontato, sarebbe stato possibile iniziare la bonifica di tutta l'area.

Allo stesso tempo però il lettore si trova anche davanti a dei paesaggi che non presentano questo stesso rigore, e finiscono per somigliare più a quelli della Radcliffe che a quelli del Manzoni, più impressionistici e pittoreschi e molto meno accurati e documentari.

A un certo punto, sempre in *Canale Mussolini*, Pennacchi descrive il viaggio in barca di uno dei personaggi, partito in guerra verso il corno d'Africa. È il 1935, e quando la nave passa per il Canale di Suez zio Adelchi vede dei «macachi» sulle rive del Mar Rosso<sup>8</sup>. Naturalmente, una cosa del genere è l'esatto corrispettivo degli olivi della Guascogna.

Altra scena. In un breve passaggio che si trova nella terza e ultima parte del romanzo, il narratore si sofferma a descrivere la fauna che popola il Canale Mussolini, e inizia così un elenco di specie a dir poco improbabili:

---

<sup>4</sup> Cfr. A. PENNACCHI, *Canale Mussolini*, Mondadori, Milano, 2010, 457-60.

<sup>5</sup> A questo proposito rimando a R. COLOMBI, «*Canale Mussolini: un caso di «contro storia»*», in R. Caputo, a cura di, *Lungo Canale Mussolini. Antonio Pennacchi e la sua opera*, Milano, Mondadori, 2020, 33-58.

<sup>6</sup> PENNACCHI, *Canale Mussolini*, 140.

<sup>7</sup> Ivi, 141.

<sup>8</sup> Ivi, 247.

Le carpe, i galassi e i cavedani sì, ma mio cugino Paride diceva che c'erano anche i salmoni, che dal mare risalivano il Canale Mussolini a salti enormi su per tutte le briglie – salti da un metro, oltre i gradoni e le cascate – e andavano a deporre le uova al piede dei Lepini.<sup>9</sup>

È chiaro che ci si trovi davanti a descrizioni impressionistiche che in una narrazione storica dovrebbero ricevere uno spazio limitato. Anzi: simili scene, forse, non dovrebbero ricevere nessuno spazio, dal momento che cose di questo tipo potrebbero rischiare di mettere a repentaglio la fiducia del lettore nella veridicità storica del racconto. Se questi vedono i salmoni nel canale, potrebbe pensare il lettore, e i macachi a Suez, figuriamoci cosa dicono quando parlano dello sbarco di Anzio.

La verità è che ciò non avviene. E non avviene in virtù di uno specifico patto narrativo.

### *I salmoni del Canale Mussolini*

Quando si ha a che vedere col romanzo storico il confronto con Manzoni è pressoché inevitabile. Nel passaggio della Ganeri citato precedentemente, ad esempio, vengono passate in rassegna delle caratteristiche chiaramente manzoniane: la centralità della documentazione storica, il ruolo 'compensativo' dell'invenzione letteraria, e addirittura la missione, per così dire, del romanzo: ovvero quella di trattare aspetti negletti o falsificati dalla storia ufficiale.<sup>10</sup>

In Manzoni, inoltre, è possibile trovare anche un passaggio di incredibile attualità riguardo la natura dei patti narrativi. La questione, per come è delineata in *Del romanzo storico*, è così riassumibile: l'autore di un saggio storico richiede al proprio lettore la fiducia nella veridicità di ciò che sta scritto; l'autore di un'opera di immaginazione richiede al proprio lettore la consapevolezza di trovarsi davanti a un frutto della fantasia. Storia e immaginazione, insomma, presuppongono due patti narrativi differenti, che Manzoni chiama 'assentimenti'. Vi è un 'assentimento storico' e un 'assentimento poetico' e i due sono inconciliabili. Scrive Manzoni:

Prendendo in mano un romanzo storico, il lettore sa benissimo che ci troverà *facta atque infecta*, e cose avvenute e cose inventate, cioè due oggetti diversi dei due diversi, anzi opposti assentimenti. E voi accusate l'autore di far nascere una tale discordia, e gli prescrivete di mantenere nel corso dell'opera un'unità che era già stata portata via dal titolo!<sup>11</sup>

Questa osservazione mina le fondamenta stesse di un «componimento misto d'invenzione e di verità storica»<sup>12</sup> dal momento che, dice Manzoni, non c'è modo di tenere separate le due cose, di distinguerle attraverso due chiari patti narrativi. Il romanzo storico, chiosa l'autore, «non c'è verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio».<sup>13</sup>

Quello che Manzoni scrive sulla contraddittorietà dei patti narrativi si applica, nelle intenzioni dell'autore, a tutti i romanzi storici, ma credo - a distanza di due secoli - che queste osservazioni siano ancora più stimolanti se confrontate con l'emergere nella narrativa contemporanea del cosiddetto romanzo neo-storico<sup>14</sup> e con i

<sup>9</sup> Ivi, 402.

<sup>10</sup> Si tratta di aspetti ben noti della narrativa manzoniana. Mi limito, a questo proposito, a rimandare a G. BARBERI SQUAROTTI, *Il romanzo contro la storia. Studi sui Promessi Sposi*, Milano, Vita e Pensiero, 1980; e a E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>11</sup> A. MANZONI, *Del romanzo storico*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova, Introduzione di C. Segre, Milano, Rizzoli, 1990, 206.

<sup>12</sup> La celebre definizione è tratta da A. MANZONI, *Prefazione al «Carmagnola»*, in Ivi, 51.

<sup>13</sup> MANZONI, *Del romanzo storico*, 210.

<sup>14</sup> Per una ricognizione sull'argomento rimando a G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma, 2012.

romanzi di Pennacchi in particolare. Perché a ben guardare quello che fa Pennacchi è proprio inventare un nuovo patto narrativo che riesce a tenere insieme e a distinguere storia e invenzione.

Per rendersi conto di quanto detto basta leggere l'incipit del romanzo:

Per la fame. Siamo venuti giù per la fame. E perché se no? Se non era per la fame restavamo là. [...] Ci hanno cacciato, ecco il perché. Con il manico della scopa. Il conte Zorzi Vila. Ci ha spogliato di tutto. Derubati. Le bestie nostre. I vitelli. Le mucche con delle poppe così. Non ha idea del latte che facevamo. Con uno schizzo solo riempivamo un secchio. Non facevamo nemmeno in tempo a sederci sullo sgabello e a massaggiare un po' la tetta che via, come titillavi il primo capezzolo partiva un getto che lo riempiva. Dovevamo reggerlo forte tra le gambe perché non cadesse. Cosa fa, ride? non ci crede? Glielo avrei voluto far vedere. E i buoi? Avevamo certi buoi che tiravano gli aratri a due a due peggio di un caterpillar. Che fa, ride di nuovo?<sup>15</sup>

Due le cose da notare. La prima, la più evidente, è la marcata oralità della voce narrante (cosa che viene poi definitivamente esplicitata sul finale del libro, quando si scopre di aver assistito a un lunghissimo «filò», durato centinaia di pagine);<sup>16</sup> La seconda, è che, proprio come se fosse una conversazione, la voce narrante incorpora le reazioni - e ancora più spesso le obiezioni - del lettore.

Ogni testo presuppone, e in qualche maniera finisce col costruire, un proprio lettore modello.<sup>17</sup> Ma solitamente questa figura è un presupposto, un implicito narrativo. Non in questo caso. E il fatto che il lettore modello di Pennacchi non creda a tutte le storie che gli vengono raccontate, questo dovrebbe dirci qualcosa. Ci si trova davanti a un particolare patto narrativo che, facendo leva sull'oralità del racconto,<sup>18</sup> finisce per costruire un lettore sia scettico che fiducioso. In queste prime righe dell'incipit il lettore è indotto a credere nella veridicità della cacciata dei Peruzzi dal Veneto; ma allo stesso tempo è indotto a essere scettico sull'abbondanza del latte e sulla leggendaria potenza dei loro buoi. Storia e invenzione vengono così idealmente separati.

Veniamo adesso ai paesaggi. Zio Adelchi parte per la campagna d'Africa e la sua nave passa affraverso il canale di Suez. Stanno navigando il Mar rosso, e la truppa guarda un film western, quando a un certo punto sullo schermo compare un apache «tutto pieno di rughe» che «somiigliava spiccatamente al caposquadra loro [...] che era di Sezze».<sup>19</sup> Adelchi non riesce a trattenersi. Guarda lo schermo e urla: «Il sesése! Vardè il sesése fiòi, l'è proprio lù».<sup>20</sup> Tutta la nave inizia a ridere:

Subito s'è levato il grido: «Peruzzi!» del sergente offeso. Ma era tutto un coro oramai – «Il sesése!», «Il sesése!» – che si levava sempre più forte e sguaiato da ogni angolo della nave. Mancava che si mettessero a strillarlo anche i macachi dalla riva (come dice? che sul mar Rosso non ci stanno i macachi? Ma non mi stia a interrompere con queste monàde.<sup>21</sup>

Come si vede, anche in questo caso, i macachi di Suez vengono racchiusi in una bolla di scetticismo grazie al meccanismo dell'oralità. Il lettore ideale di Pennacchi crede che Adelchi va in

<sup>15</sup> PENNACCHI, *Canale Mussolini*, 9.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, 455.

<sup>17</sup> Qui, e nelle pagine a seguire, uso alcuni strumenti concettuali - ormai classici - quali 'lettore modello' e 'patto narrativo'. Per una esposizione accurata di questi concetti rimando, naturalmente, a U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, La nave di Teseo, 2011, 61-90.

<sup>18</sup> A proposito di questa dimensione orale si veda G. FERRONI, *Un'epica del quotidiano?*, in *Lungo Canale Mussolini*, 17-32.

<sup>19</sup> PENNACCHI, *Canale Mussolini*, 247.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Africa, crede nella storia del film e nella battuta sui sezzesi, ma non crede nei macachi sulle rive del Mar Rosso. E questa diffidenza viene segnalata all'interno della narrazione.

Altro caso. Abbiamo menzionato i salmoni che risalivano Canale Mussolini: «certi salmoni da un quintale e mezzo, le giuro, pescava certe volte mio cugino Paride, grossi come il maiale che avevamo in porcilaia – maiali volanti – sopra le briglie nostre del Canale Mussolini»<sup>22</sup>. Anche qui, però, l'infondatezza di questa memoria è segnalata dalle obiezioni del lettore ideale:

Come dice, scusi? non ho capito. Lei dice che il salmone vuole l'acqua fredda, i climi artici?  
[...] Non mi faccia incazzare, per cortesia, se no le ci metto pure gli orsi polari su quei gradoni  
- al posto degli aironi – a mangiarsi questi cavolo di salmoni.<sup>23</sup>

Il patto narrativo che fonda la scrittura di *Canale Mussolini* prevede un lettore scettico, e luoghi inverosimili vengono prontamente indicati come tali. Si finisce così per credere ai rami di Como, e a non credere agli ulivi della Guascogna.

### *I macachi di Suez*

Le osservazioni fatte sui paesaggi di Pennacchi non valgono solo per i luoghi geografici; e così come gli ulivi della Guascogna, anche i macachi di Suez sembrano dire più di quanto sembra. Proprio come nel caso della Radcliffe citato all'inizio, alcune narrazioni ambiscono a restituire un effetto pittoresco, e alcuni passaggi di *Canale Mussolini* sembrano voler assecondare proprio questa tendenza. Solo che in Pennacchi si assiste a una sorta di straniamento del pittoresco, dove le immagini vengono presentate con scetticismo, spesso sottolineandone la falsità, e talvolta perfino l'origine.

Perché il romanzo di Pennacchi è anche, e soprattutto, una lunga memoria; e tutti noi abbiamo una qualche esperienza dei giochi che possono fare i ricordi, che spesso - se non sempre - finiscono col restituire una immagine approssimata di ciò che veramente è stato. E in questo senso credo che i paesaggi di Pennacchi, specialmente quando deformati dal ricordo, ci restituiscono qualcosa di più che un territorio. Sono come piccole finestre che non affacciano su una geografia, ma su una mentalità.

Come mai zio Adelchi vede dei macachi sul Canale di Suez? Probabilmente per lo stesso motivo per cui Marco Polo vede un unicorno, o perché tanta gente giura di aver avvistato il mostro di Loch Ness. Come tutti i Peruzzi anche Zio Adelchi è ricolmo di immagini esotizzanti.<sup>24</sup> Chi parte porta con sé un bagaglio che non è solo materiale, ma fatto di immagini e credenze pregresse, e nulla vieta all'occhio di trovare ciò che sta cercando, magari in uno strano animale o in un'ombra che si muove lontano.

<sup>22</sup> PENNACCHI, *Canale Mussolini*, 402.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Ad esempio i Peruzzi chiamano la gente dell'Agro Pontino «marocchini» (cfr. Ivi, 262); la palude è associata al «deserto» (cfr. Ivi, 137; 139; 212); e Zio Iseo in un passaggio cita le scimmie africane (cfr. Ivi, 192).