

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Alberto Prandi

VENEZIA FOTOGRAFATA:
L'ESPERIENZA DI FRANCESCO PASINETTI 1932-1949

Vi sono dei fenomeni in cui la partecipazione della fotografia e il coinvolgimento delle fotografie è così intenso, da far nascere il sospetto che la rappresentazione fotografica ne costituisca una parte strutturale. Il mio intervento *Venezia fotografata: l'esperienza di Francesco Pasinetti 1932-1949*, riguarda uno di questi fenomeni. In particolare esamina il ruolo di Francesco Pasinetti nell'assegnare alla partecipazione della rappresentazione fotografica un ruolo centrale nell'affermazione d'una particolare interpretazione di Venezia.

Nei primi anni del secolo Ventesimo comincia a prendere forma un'idea fortemente pervasiva della Venezia contemporanea che si diffonde progressivamente a partire dai giorni successivi alla conclusione della Grande guerra per imporsi alla fine degli anni trenta del Novecento, in corrispondenza con la crisi del regime fascista, e poi proiettarsi nel secondo dopoguerra, rimanendo ancor oggi latente.

Tra le interpretazioni della città coincide con un'idea di Venezia, che nella sua declinazione più ingenua, immagina la Venezia contemporanea in forma d'una città radicalmente bipartita, polarizzata in tutti gli aspetti che la riguardano attorno a due poli opposti e alternativi tra loro. Uno di questi poli, quello che, implicitamente e nell'accezione corrente indica l'identità d'una Venezia meno partecipe alla contemporaneità è nota sotto il nome di: "Venezia minore". Quest'idea corrisponde nella realtà a una nozione volubile, suscettibile di differenti declinazioni, che a Venezia assumerà differenti valenze. Alcune di queste varianze avranno un ruolo centrale rispetto alla percezione della città, tanto da divenire esse stesse, uno degli elementi costitutivi d'uno stereotipo, ancora molto diffuso.

L'occasione che mi ha portato ad abbozzare l'indagine che presento oggi, è stata offerta dalla possibilità di accedere agli archivi personali appartenuti ai fratelli Pasinetti. In particolare, è stata determinante la possibilità di indagare il fondo fotografico appartenuto a Francesco Pasinetti, conservato nell'Archivio Carlo Montanaro (ACM), che

grazie al lavoro di condizionamento e di riordino, recentemente concluso è accessibile, e alla possibilità di accedere alla corrispondenza del fondo di Pier Maria Pasinetti, la cui accessibilità, anche in questo caso, è consentita dal riordino a cura del Centro interuniversitario di Studi Veneti (CISVe) dov'è conservato.

Esaminando le immagini fotografiche, e in particolare un consistente gruppo di documenti omogenei a soggetto veneziano, ho individuato una serie di buste caratterizzate da una inusuale marcatura comune. Queste buste sono contrassegnate da una numerazione racchiusa in un quadrato e sono numerate progressivamente. I documenti fotografici in questione sono costituiti da delle piccole buste, di quelle adatte a contenere i biglietti da visita, che Francesco utilizzò per costituire e organizzare un proprio archivio iconografico. Ogni busta reca applicato all'esterno un provino a contatto del negativo allegato, ma talvolta i negativi inseriti nella busta sono più d'uno, in tal caso il provino è generalmente scelto tra le immagini rappresentative del soggetto. Ogni busta, poi reca varie marcature, numerazioni, spuntature in lapis, indicazioni per la stampa e altro. Appariva con evidenza che la serie marcata dalla numerazione racchiusa nel quadrato si differenziava dalle altre immagini di soggetto analogo, e doveva appartenere a un progetto particolare di cui non si aveva riscontro nelle opere edite lasciateci da Francesco.

Recentemente l'individuazione d'una breve corrispondenza tra Daria Guarnati e Francesco Pasinetti conservata nel Fondo Pier Maria Pasinetti, ha permesso di far luce sul progetto a cui quelle fotografie fanno riferimento, e ha fornito gli elementi decisivi che consentono di aggiungere un nuovo tassello al mosaico delle proposte che Francesco immaginò per la sua Venezia.

Daria Guarnati il 25 gennaio 1943 scrive: «Carissimo Pasinetti, Potete mandarmi subito espresso raccomandato Alb. Europa Milano le v[ostre] foto di Venezia? Avevate pensato ad un testo? Quanto tempo per prepararlo? Quale compenso per foto e testo? Rispondetemi con la vostra solita rapidità e chiarezza!»¹.

¹ VENEZIA, *Centro interuniversitario di Studi Veneti* (d'ora in poi CISVe), Carte del contemporaneo, Fondo Pier Maria Pasinetti, Serie corrispondenza, Unità archivistica Francesco Pasinetti 11.45, Daria [Guarnati] a [Francesco] Pasinetti, Milano 25 gennaio 1943.

Una copia d'una lettera datata 28 gennaio, priva di destinatario, reca la risposta inequivocabile e sollecita di Francesco, e chiarisce che il progetto riguarda la realizzazione d'un libro fotografico. Francesco risponde a Daria: «Io ho pensato, ed è già pronto, ad un breve testo introduttivo. Poi soltanto fotografie», prospetta Francesco: «Una per ogni pagina, con un breve titolo sotto ciascuna. [...] Le fotografie tutte uguali, di formato, per esempio 10 x 14, e di conseguenza il formato pagina. La disposizione delle pagine potrebbe essere, secondo la mia idea, pressappoco questa». E seguita, dopo aver lasciato lo spazio utile a tracciare la gabbia d'impaginazione: «Il titolo del volume, pensavo e penso tutt'ora, che potrebbe essere il seguente: Questa è Venezia vista da Francesco Pasinetti in duecento tavole fotografiche»².

Trattandosi della copia della lettera, presumibilmente, Francesco non ha ritenuto di dover riportare lo schema della gabbia grafica che aveva immaginato per il volume. Per ricostruirne il progetto ci viene in aiuto la breve nota con le indicazioni di massima, e soprattutto un'altra opera di Francesco Pasinetti: la seconda edizione della Guida di Venezia, apparsa nel novembre del 1946, che venne notevolmente incrementata rispetto alla prima edizione, e arricchita da una selezione di 23 fotografie tratte dalle immagini riprese da Francesco³. La guida propone degli inserti che rispecchiano le indicazioni suggerite nella lettera di fine gennaio 1943. Ogni pagina reca in testa una fotografia con un abbondante margine bianco e al piede la didascalia.

Francesco selezionò per Daria Guarnati 210 immagini, come attesta la numerazione marcata sulle buste. La serie di provini fotografici recanti la marcatura caratteristica, individuata fino a oggi, è costituita da 169 immagini per un totale di 163 differenti soggetti. Le lacune maggiori si rilevano nella sequenza iniziale, tra le numerazioni basse che corrispondono alle immagini di apertura del libro.

Non sono a conoscenza dell'esistenza d'altri riferimenti diretti al progetto del libro. Pertanto per prospettare come fosse, negli intendimenti di Francesco, la fisionomia del libro, devo riferirmi in primo

² Ivi, Unità archivistica Francesco Pasinetti 11.46, Francesco Pasinetti a [Daria Guarnati], 28 gennaio 1943.

³ *Guida di Venezia. Guide de Venise. Guide-Book of Venice*, a cura di Francesco Pasinetti, Venezia, Casa Editrice Rialto, 1946. Alla fine dello stesso anno apparve la seconda edizione notevolmente accresciuta e integrata con 23 fotografie di Francesco Pasinetti.

luogo alla sequenza individuata. La selezione si può ritenere rappresentativa sia perché è composta dall'80% per cento delle immagini scelte da Francesco, sia perché la numerazione progressiva propone una possibile sequenza d'impaginazione. Inoltre il *modus operandi* di Francesco, abituato a procedere in modo sistematico, risolutivo e poco propenso a pentimenti, permette di supporre che la selezione possa corrispondere sufficientemente alle proprie intenzioni, infine è verificabile la sintonia con l'altra narrazione di Venezia che più si avvicina al progetto di *Questa è Venezia vista da Francesco Pasinetti*: il cortometraggio *Venezia minore*, diretto da Francesco nel 1942⁴.

Il racconto visivo immaginato da Francesco s'apre evocando una Venezia città di mare e città d'acqua. La narrazione inizia con il leone marciano, simbolo della città e della sua antica Repubblica, si sofferma sull'area Marciana, descrive il canal Grande, e infine penetra nella città per terminare con l'immagine di un'isola della laguna: Costanziana, «dove non c'è né fiore, né frutto, né albero che diano il presentimento delle stagioni e seguano il maturare del tempo»⁵. Non si cura di proporre itinerari corrispondenti a percorsi reali, ma si concentra sugli aspetti che ritiene peculiari della città lagunare. Li osserva forzando lo sguardo oltre gli schemi convenzionali: fissa 'sorpreso' l'apparizione degli sfondamenti prospettici che improvvisamente s'incontrano, gli scorci che si proiettano verso l'alto, oltre la quota dall'occhio, o, con un ribaltamento del punto d'osservazione, le viste della città dall'alto, dove l'occhio non può giungere senza la complicità di chi l'abita.

Questo progetto editoriale, di cui non conosciamo le ragioni del suo abbandono, dovette rivestire una particolare importanza per Francesco. La richiesta della Guarnati risale alla fine di gennaio del 1943. Francesco è impegnato, come di consueto, in una moltitudine d'iniziativa che s'incrociano e s'intersecano nel ricco palinsesto dei suoi multiformi progetti. Quella di Francesco è un'attitudine operativa alimentata in parte dalla propensione a immaginare ogni impresa in

⁴ *Venezia minore*, 16', Istituto nazionale LUCE, 1942. Regia, sceneggiatura e montaggio di Francesco Pasinetti, fotografia di Antonio Schiavinotto, consulenza artistica di Guido Cadorin.

⁵ GALEAZZO BIADENE, *Costanziana*, «Il Ventuno», IV (1935), fasc. 25, n. 2, p. 11. Con 3 fotografie di Francesco Pasinetti.

forma di progetto potenzialmente proiettato nel tempo, capace inoltre di generare nuove occasioni e differenti opportunità, e in parte sollecitato dalle necessità economiche. L'occasione di pubblicare un libro fotografico interamente dedicato a Venezia dovette apparire a Francesco come la conferma che l'abbrivo d'un progetto sulla città, sofferto e maturato nell'arco d'un lustro, e decollato solamente nel 1942 con la realizzazione del cortometraggio *Venezia minore*, stese prendendo finalmente corpo.

Questa è Venezia vista da Francesco Pasinetti avrebbe rappresentato per Francesco una ulteriore tessera significativa del mosaico d'iniziativa editoriali e cinematografiche centrate sulla città nell'intenzione di valorizzare la particolare connotazione che essa possiede al fine di proporre una rilettura identitaria di Venezia. Alcune di queste ideali tessere editoriali, come la *Guida di Venezia*, videro la luce negli anni immediatamente successivi alla liberazione nazionale, altre come l'antologia della poesia veneziana o la ristampa anastatica de *Le arti che vanno per via nella città di Venezia* di Gaetano Zompini, Francesco non ebbe il tempo di condurle al termine⁶.

Le immagini con cui Francesco compose la sequenza erano frutto d'una raccolta avviata nel 1934, in coincidenza con il lavoro di produzione dei due film sperimentali diretti dallo stesso Francesco: *Venezia numero due* e *Una città che vive*. In parte già pubblicate ne *Il Ventuno*, la selezione è costituita da fotografie riprese in differenti occasioni, talune nel corso dei sopralluoghi per la realizzazione dei film o nel corso delle riprese dei film, altre ottenute direttamente dalla stampa dei fotogrammi del girato.

Riguardo l'origine di tale eterogeneità dei documenti fotografici è opportuno soffermarsi perché essa costituisce, per l'epoca, un fatto significativo, che riguarda la pratica fotografica e quella cinematografica.

La generazione di giovani intellettuali e appassionati di cinema a cui appartenne Francesco, non lesinò parole di critica, dure e decise,

⁶ CISVe, Carte del contemporaneo, Fondo Pier Maria Pasinetti, Serie corrispondenza, Unità archivistica Francesco Pasinetti 11.46, Francesco Pasinetti a [Daria Guarnati], 28 gennaio 1943.

verso le grossolane ricostruzioni scenografiche e l'approssimata ed enfatica recitazione proposta dalla cinematografia corrente. La distanza tra la descrizione visiva presentata nelle narrazioni filmiche e la descrizione visiva esibita dal fotoreportage con la sua nuova e coinvolgente narrazione visiva che andava affermandosi con forza, parve incolmabile. Una distanza che per i giovani coetanei di Francesco rappresentava l'indice più eloquente della distanza esistente tra il cinema d'allora e la realtà a loro contemporanea.

A tale proposito vi è un intervento significativo di Emilio Cecchi, che difficilmente poté sfuggire a Francesco poiché a Cecchi e alla sua attività in seno alla Cines Francesco guardò con assoluto interesse sin dai tempi delle prime recensioni. L'intervento apparve nel numero di agosto 1936 della rivista *Cinema* che così presenta l'articolo: «Emilio Cecchi stabilisce qui un raffronto documentario, d'alto valore umano e sociale, tra i "gangsters" della realtà e quelli del cinema»⁷. La comparazione tra le fotografie offerte dalla cronaca e le immagini cinematografiche esemplificate dalle foto di scena, con cui Cecchi corredò l'articolo, rende evidente l'incolmabile distanza tra la realtà contingente e la finzione cinematografica. A meno d'un anno di distanza Francesco riprese il tema del confronto tra realtà e finzione proposto da Cecchi, e in una doppia pagina pubblicata nella medesima rivista affrontò il tema di Venezia nei film e Venezia dal vero⁸. L'articolo è illustrato con sei fotografie di Francesco che rileggono Venezia con taglio modernista e sono messe a confronto con le ricostruzioni cinematografiche della città. Di fronte all'eloquenza della comparazione e riferendosi alle ambientazioni scalciate e sconnesse d'una lunga serie di film puntigliosamente elencati, Francesco annotò sconsolato: «Davvero Venezia non ha avuto fortuna, sullo schermo!».

La frattura tra le messa in scena e la realtà corrispondente trova nelle osservazioni dei Pasinetti una analogia nella distanza che separava il film dalle fotografie che lo illustravano e lo promuovevano. Un fenomeno aggravato dal fatto che le fotografie generalmente finivano per conservare pochi punti in comune con la scena ripresa, ma erano

⁷ EMILIO CECCHI, *Gangsters al cinema*, «Cinema», I (1936), n. 4, p. 139.

⁸ FRANCESCO PASINETTI, *Venezia nei film e nella realtà*, «Cinema», II (1937), n. 26, p. 50-51. Con 6 fotografie di Francesco Pasinetti e 8 fotografie tratte da film ambientati a Venezia.

proprio quelle immagini a essere presentate al pubblico e non di rado a essere utilizzate dai critici cinematografici per recensire il film. Ancora nel 1941, Pier Maria ribadirà a Francesco: «le fotografie, specialmente quelle dei si-gira, rivelano un grado di imbecillaggine quasi inconcepibile. [Rivelano], appunto, come tutto sia ancora da rifare, da cominciare daccapo, dopo aver distrutto tutto ciò che ora esiste»⁹.

In questo contesto il rifiuto all'utilizzo di fotografie di scena approssimative e artefatte e il ricorso alle immagini tratte dal girato, affiancate dalle immagini dalle documentazioni dei sopralluoghi e dalle immagini del "si gira" divenne per Pasinetti e i giovani animatori del Circolo del Cinema Francesco Pasinetti la prima più conseguente azione per affermare una strategia di "ritorno alla realtà". Con queste premesse la possibilità di costruire una crasi tra la rappresentazione fotografica e rappresentazione cinematografia fu per questi giovani un'ipotesi di lavoro suggestiva. La consuetudine di trarre fotografie dai negativi dei film è peraltro documentata¹⁰. Né parla esplicitamente, per esempio, Glauco Pellegrini, uomo di cinema, regista amico e collaboratore di Pasinetti, in una nota a una lettera di Francesco pubblicata postuma: «Dai negativi del mio documentario *Giotto e la Cappella Scrovegni* del 1942 avevo fatto ricavare una serie di fotografie che attirarono l'interesse di artisti e critici, tra i quali, a Venezia, il professor Rodolfo Pallucchini»¹¹.

Le fotografie di Francesco che illustrano l'articolo *Venezia nei film e Venezia dal vero*, apparse nel 1937, che ritroveremo puntualmente nella selezione destinata a *Questa è Venezia vista da Francesco Pasinetti*, verranno in parte riproposte nel 1939 in un inserto di otto fotografie a corredo del proprio articolo *Goldoni e il cinema*¹², per poi

⁹ CISVe, Carte del contemporaneo, Fondo Pier Maria Pasinetti, Serie corrispondenza, Unità archivistica Francesco Pasinetti 6.98, Pier Maria Pasinetti a Francesco Pasinetti, Gottinga 10 giugno 1941.

¹⁰ CARLO MONTANARO, *Francesco Pasinetti: il cineasta e la fotografia di scena, comunicazione in occasione della giornata di studio: Venezia capitale della cultura e delle arti. Francesco Pasinetti, sogni e realtà di una generazione*. Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, giovedì 19 aprile 2012. In corso di pubblicazione.

¹¹ GLAUCO PELLEGRINI, *Una lettera di Francesco Pasinetti del 1943*, in ID., *Un maestro veneziano*, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1981, p. 26.

¹² FRANCESCO PASINETTI, *Goldoni e il cinema*, «Il Ventuno», VIII (1939), fasc. 54, pp. 15; 16-17 e 22-23. Con 8 fotografie di Francesco Pasinetti.

confluire nella *Guida di Venezia* del 1946. Di fatto, con la sistematica riproposizione delle fotografie, Francesco avvia consapevolmente un progetto di valorizzazione delle proprie immagini a soggetto veneziano che coincide sempre più con la necessità d'una rilettura della città e con l'urgenza della sua pubblicizzazione.

La vicenda di alcune delle fotografie selezionate da Francesco per il progetto del volume *Questa è Venezia* vista da Francesco Pasinetti e il loro ricorrente utilizzo ne *Il Ventuno* sino dal 1935¹³, permettono di cogliere, se pure a grandi linee, alcuni passaggi del percorso che portarono Francesco a centrare con sempre maggior interesse la sua attenzione su Venezia. In queste vicende avrà ruolo centrale il coinvolgente dispositivo costituito dalle attività dei Gruppi giovanili fascisti, a cui Francesco e i molti giovani suoi coetanei parteciparono con notevoli aspettative, almeno nel primo quinquennio di attività.

Francesco Pasinetti e i ragazzi con cui condivise l'avventura de *Il Ventuno* (1932-1941) avevano rivolto la loro attenzione alla città in varie occasioni. In particolare Francesco aveva all'attivo due film sperimentali prodotti nell'ambito delle attività dei Gruppi universitari fascisti, entrambi ambientati e centrati su *Venezia: Una città che vive* (1934) e *Venezia numero due* (1934), tutti realizzati avvalendosi della fotografia di Mario Damicelli, oltre al lungometraggio *Il canale degli angeli* (1934) affidato per la fotografia a Giulio De Luca¹⁴. Gli impegni successivi, porteranno Francesco a Roma, città che con l'istituzione del Centro Sperimentale di Cinematografia (1935) e l'edificazione di Cinecittà (1935-1937) lo distoglieranno dagli interessi più contingenti verso Venezia.

Le prime esperienze cinematografiche, testimoniano la misura dell'impegno, che il gruppo di giovani raccolto attorno a Francesco spese nella realizzazione d'un programma, variegato e frammentario quanto si vuole, ma fortemente ancorato alla convinzione che fosse necessaria, per la loro stessa prospettiva, una profonda revisione del-

¹³ BIADENE, *Costanziaca*, p. 10. Con 3 fotografie di Francesco Pasinetti.

¹⁴ *Una città che vive*, 1934. Realizzato da Francesco Pasinetti, operatore Mario Damicelli e *Venezia numero due*, Cineclub Venezia 1934. Realizzato da Francesco Pasinetti con la fotografia di Mario Damicelli. Le copie dei due film sono disperse. *Il canale degli angeli*, 48', Venezia Film 1934. Soggetto di Pier Maria Pasinetti, direttore artistico Francesco Pasinetti, operatore Giulio De Luca.

l'immagine identitaria della città. Quasi un manifesto per questi giovani fu l'articolo di Pier Maria Pasinetti *Prosa di Venezia* pubblicato nel 1932 in apertura del secondo numero de *Il Ventuno*¹⁵. «Oggi operata con la fantasia quella distruzione che il futurista auspicò addirittura in realtà (esageratone)» sostiene Pier Maria, «il veneziano qualunque dovrebbe incominciare a ricostruirsi mentalmente Venezia, vale a dire operare una revisione da cima a fondo»¹⁶. I tre film menzionati esprimono tutti, sebbene in misura differente, una tensione verso la revisione dell'immagine della città. La proposta che giunge da questi lavori precoci e sperimentali, e la lettura che ne fecero all'epoca, è orientata a interpretare in chiave antiretorica l'immagine di Venezia, offrendo un'alternativa sia alla radicale semplificazione sostenuta dalla pubblicistica deteriorata, sia al dominio mercantile d'un turismo di massa attento solamente alle banalizzazioni imposte da un romanticismo di maniera, e si concentra sulla valorizzazione della città innovativa, operosa e industriale. «La regina dell'Adriatico» riferirà *Il Secolo XIX* recensendo *Una città che vive*, «è illustrata attraverso le costruzioni industriali di Porto Marghera, le navi, i campi sportivi, l'aeroporto, il traffico marinaro, l'attività industriale»¹⁷.

I giovani che si raccolsero attorno a *Il Ventuno*, pur con le ambiguità e le inammissibili forzature che il regime andava proponendo, si riconobbero nel progetto di dare alla città un moderno profilo culturale, politico e sociale. A partire dal 1934, *Il Ventuno*, abbandonò la veste grafica mutuata da modelli delle avanguardie, e propose un'immagine meno aggressiva, pacatamente modernista nella gabbia e nella scelta dei caratteri. La scelta grafica s'indirizzò su di una copertina con una finestra centrale destinata a proporre un'immagine caratterizzante differente per ogni numero della rivista. I primi numeri pubblicati con la nuova veste grafica alternarono riproduzioni di disegni e dipinti, ma con il gennaio 1935, l'immagine caratterizzante sarà sempre una fotografia, e le fotografie saranno prevalentemente di mano di Francesco.

¹⁵ PIER MARIA PASINETTI, *La prosa di Venezia*, «Il Ventuno», 1 (1932), n. 2, pp. 1-2.

¹⁶ Ivi, p. 2.

¹⁷ *Littoriali del Cinema*, «Il Secolo XIX», 28 aprile 1934.

La fotografia d'un povero ricovero, disteso sul basso profilo d'una barena e riflesso sull'acqua, è tutto ciò che rimane di quella che fu un tempo il nucleo altomedievale di Costanziaca. Un'immagine che ritorna sistematicamente nelle preferenze di Francesco¹⁸. L'abitato di Costanziaca, fiorito nel periodo bizantino e già scomparso nel XIII secolo, è proposto a illustrazione d'una prosa di Galeazzo Biadene. La fotografia fu scelta per il valore metaforico che rappresenta la vicenda dell'isola abbandonata: «Ma a Costanziaca nessuno approda perché nessuno vi abita e niente c'è da coltivare e la vita pare bandita da secoli in quest'isola che conserva solo la ricchezza di un nome prestigioso»¹⁹. La metafora dell'isola che appartenne agli uomini e che la natura volle nuovamente a sé, diviene, nella proposta fotografica di Francesco, l'icona del destino che potrebbe incombere su Venezia: «Costanziaca è bandita dal tempo, essa è un monito scolpito, duro, freddo»²⁰, asserisce Biadene.

In città non s'era ancora spenta l'eco della recentissima edizione veneziana dei Littoriali della Cultura e dell'Arte²¹. Francesco Pasinetti ne *Il Ventuno* tracciò tempestivamente un bilancio delle iniziative e sostenne la validità dell'esperienza dei Littoriali²². Di lì a poco, la testata diretta da Francesco sino dalla sua fondazione nel 1932, s'arricchirà d'un titolo secondario: *Rivista dei Littoriali*. Da quel momento le strategie che permisero a Francesco di costruire una proficua sinergia tra le potenzialità espresse dai giovani che gravitarono attorno alla rivista, le proprie aspirazioni, e gli obiettivi dei Littoriali stabiliti dalle politiche di regime, divennero inefficaci. Non è difficile leggere nella trasformazione subita da *Il Ventuno*, che mutò da appassionato foglio di cultura a laconico bollettino destinato a enumerare le interminabili serie di nomi dei partecipanti alle competizioni, l'insofferenza dei gio-

¹⁸ La fotografia di Costanziaca è pubblicata in BIADENE, *Costanziaca*, p. 10, e in PASINETTI, *Guida di Venezia*, p. 289 con il titolo *Torcello*.

¹⁹ BIADENE, *Costanziaca*, p. 10.

²⁰ Ivi, p. 11.

²¹ La terza edizione dei Littoriali della Cultura e dell'Arte si tenne a Venezia dal 20 al 26 febbraio 1936.

²² FRANCESCO PASINETTI, *Funzione dei Littoriali della cultura e dell'arte*, «Il Ventuno», 5 (1936), fasc. 38, n. 7, pp. 14-15. Con 1 fotografia di Francesco Pasinetti.

vani verso l'invadente e conclamata occupazione della loro rivista. Il silenzio della redazione si protrarrà per oltre un anno. Poi nell'ultimo fascicolo del 1937, la rubrica d'apertura a cura di Pier Maria Pasinetti, sotto l'ironico titolo «Previsioni del tempo»²³, sancì la rottura con l'apparato di regime che con la sua ingerenza «burocratica» aveva avocato a sé il controllo redazionale della rivista riducendola a Bollettino delle attività dei Littoriali.

A Francesco occorre un semestre per riorganizzare la rivista. Nel giugno 1938 apparve il nuovo fascicolo. Tornata sotto il controllo di Pasinetti, la veste editoriale della rivista venne rinnovata. Venne adottata una copertina monacale, senza immagini e con il nome della sola testata forato in campo blu impresso su carta grigia, che appare come una netta presa di distanza dalla chiassosa retorica di regime che aveva improntato le copertine del Bollettino delle attività dei Littoriali. Il testo d'apertura di Dino Cargnello, *Memoria di un'antichissima Venezia*, è introdotto da un'immagine fosca come l'aria e l'atmosfera che oramai avvolge Venezia e la nazione. La fotografia che illustra il testo è di Francesco. Ripresa, come tante altre, dall'altana della casa di San Polo che fu teatro delle spigliate sperimentazioni giovanili, mostra una Venezia irriconoscibile, se non per i pochi dettagli familiari di un'altana e dei pinnacoli della Basilica dei Frari, completamente immersa in un buio innaturale. Città e cielo indistinti e separati solo da un chiarore che anima un sottile squarcio all'orizzonte: «Così adesso mi appare la città» afferma Cargnello, «più come un sentimento defunto che come una realtà viva»²⁴.

Le avvisaglie della crisi d'un modello di sviluppo della città che aveva catalizzato l'interesse di tanti giovani erano affiorate in occasione dell'articolo che nel luglio 1937 Francesco dedicò a *Venezia nei film e Venezia dal vero*. La distanza tra la messa in scena cinematografica della città e l'immagine percepita da chi la vive e ne condivide quotidianamente le sorti, offre l'occasione a Francesco per dare corso a una nuova stagione di progetti riguardanti Venezia: «Il cattivo gusto di produttori

²³ *Previsioni del tempo*, a cura di Pier Maria Pasinetti, «Il Ventuno», 6 (1937), fasc. 48, n. 9-12, pp. 6-7.

²⁴ DINO CARGNELLO, *Memoria di un'antichissima Venezia*, «Il Ventuno», VII (1938), fasc. 49, n. 1, pp. 7-9. Con 2 fotografie di Francesco Pasinetti.

e di registi è stato il suo peggior nemico: come ogni veneziano del tempo antico “buon cortesan” è stato fin troppo ospitale e gentile, ma non ha rivelato i suoi segreti: i luoghi riposti, i ponti, le calli, i canali, i campi inaccessibili ai cineasti dallo sguardo superficiale»²⁵. Prende forma con questo testo un’attenzione che, abbandonati gli entusiasmi giovanili e allentato il sostegno alla battaglia per la costruzione d’una Venezia modernista, volge lo sguardo a una “venezianità” radicata nella particolare configurazione della città. Una seconda Venezia che non s’identifica più nell’intervento rivitalizzatore delle grandi opere di regime, ma piuttosto nell’idea di valorizzare la città qual è, così come si ritiene sia percepita e conosciuta da chi vi abita e da chi l’anima.

La rottura con l’apparato di regime farà sentire le sue conseguenze anche sulle attività romane, dove Francesco ostinatamente rimarrà fino ad abbandonare la capitale in conseguenza del primo bombardamento della città, avvenuto il 19 luglio 1943. Per Francesco, gli spazi in cui operare si restrinsero progressivamente. Nel 1941 le preoccupazioni in conseguenza delle difficoltà di lavoro trovano spazio nello scambio epistolare con il fratello, e Venezia, in quella situazione, torna a essere il luogo privilegiato degli interessi di Francesco. Caduti, con il disamore per il regime e con i funesti presagi di cui fu portatore, anche i miti delle proposte moderniste, Venezia appare ai due fratelli nuovamente abbandonata a sé stessa e ai propri abitanti. «È bene recare sempre nuovi contributi a quel clima veneziano e veneto a quel mondo tutto nostro e per altri quasi inaccessibile»²⁶ scrive a metà febbraio 1941 Francesco a Pier Maria con cui intrattiene una corrispondenza avviata al tempo della partenza del fratello per la Germania. Pier Maria replica incalzandolo: «Cariss[imo] Franc[esco], è importante infatti che tu esegua que’ documentarj pella Luce, ed è augurabile che sia questa la strada verso quell’attività più pratica e concreta, che meglio si adegua alle tue possibilità»²⁷. La risposta di Francesco è perentoria:

²⁵ PASINETTI, *Venezia nei film e nella realtà*, p. 51.

²⁶ CISVe, Carte del contemporaneo, Fondo Pier Maria Pasinetti, Serie corrispondenza, Unità archivistica Francesco Pasinetti 34.42, Francesco Pasinetti a Pier Maria Pasinetti, 14 febbraio 1941.

²⁷ Ivi, Unità archivistica Francesco Pasinetti 6.98, Pier Maria Pasinetti a Francesco Pasinetti, Gottinga, 10 giugno 1941.

«Ma ormai ho deciso: o regia di film o niente. Ovvero la regia di film sia la cosa principale e tutto il resto deve essere accessorio»²⁸.

Nasce in questo contesto, *Venezia minore*, *La gondola* e *I piccioni di Venezia* i cortometraggi che rappresentano l'ultima "fonte" da cui Francesco attinge le immagini per allestire il progetto del suo volume fotografico dedicato a Venezia. In particolare *Venezia Minore*, il documentario che «intende rivelare una Venezia sconosciuta o inosservata», come si legge nel progetto di Francesco, e «vuol esporre un quadro della caratteristica vita veneziana, colta nella sua intimità»²⁹, è una straordinaria, ironica beffa ai danni del LUCE, del Centro Sperimentale di Cinematografia e dell'apparato di regime. La Venezia di Pasinetti, fotografata e ripresa a due anni dal termine della guerra, è abitata da bambini, donne, anziane signore, da pochi uomini impegnati in mansioni elementari ma proprie d'una città d'acqua, e da una coppia d'innamorati. Assente ogni persona con funzioni istituzionali o ruoli di potere, la città è dominata soprattutto dai bambini. Bambini ovunque, portatori di una energia vitale incontenibile e insostituibile. Il cortometraggio *Venezia minore*, che pare un canto alla Venezia degli umili, si rivela essere la celebrazione degli innocenti. S'apre con l'immagine del campanile di San Marco, "El parón de casa!", e si conclude con l'immagine d'un angelo che lo veglia, ma non prima che si compia la chiamata a giudizio degli uomini e della storia, annunciata dalle trombe d'un drappello d'angeli vigilanti la città. La *Venezia minore* è, negli intendimenti di Francesco, la narrazione metaforica del destino "irrevocabile" che attende il regime³⁰.

Il film, accantonata la metafora, verrà letto prevalentemente alla luce d'una sostanziale coincidenza tra la Venezia rappresentata e la Venezia "reale" prestandosi a interpretazioni che riflettono sentimenti ricorrenti ancor oggi. Pier Maria Pasinetti, in un'intervista rilasciata

²⁸ Ivi, Unità archivistica Francesco Pasinetti 34.6, Francesco Pasinetti a Pier Maria Pasinetti, 6 luglio 1941.

²⁹ FRANCESCO PASINETTI, "Venezia minore". *Il progetto originale di Francesco Pasinetti*, «La cosa vista», II (1986), n. 3, p. 68.

³⁰ Si veda il mio "Una certa Venezia". *Lo sguardo dei fotografi. 1933-1968*, in *L'ultima Venezia. Fotografie 1963*, a cura di Paola Costantini, Firenze-Milano, Giunti, 2013, pp. 136-137.

alla metà degli anni ottanta del Novecento, rivendicando la concordanza con il fratello nella ricerca d'una visione antiretorica della città, ricorda che «Quel poemetto straordinario che è Venezia minore, è abitato da [...] personaggi reali». E seguita: «Se voi guardate queste figure ottocentesche, che sono la cosa più rischiosa da fare, in un documentario quasi per necessità dovrebbero essere delle figure convenzionalissime ecc. e invece devo dire che mi appaiono dei signori e delle signore che si incontrano per strada»³¹.

La lettura di Pier Maria è paradigmatica di un sentire diffuso. Nell'ambiguità dell'associazione tra le persone "reali" che abitano Venezia e la percezione ottocentesca delle figure che animano il cortometraggio Venezia minore, avvalorata l'idea d'una Venezia "altra" individuabile nelle sopravvivenze parzialmente indenni dalla contaminazione della modernità. Una Venezia a cui guardare per riconoscere quei caratteri originari che, «grazie al cielo», osserverà Elio Zorzi nel 1950, «è rimasta quello che era, quella che è da secoli, e che oggi consiste nell'essere una cellula di bellezza nel grigiore opaco del mostruoso organismo della società moderna, un limpido respiro di pace e di raccoglimento nel diabolico turbinio di un'età che s'affanna, sempre più presto, sempre più presto, verso il nulla, in una vita meccanizzata e soffocante»³².

La lettura di Venezia che i giovani della generazione dei fratelli Pasinetti, immaginando un città moderna e operosa, proposero in opposizione alle interpretazioni letterarie tardo romantiche, s'offre così a sostegno delle tante declinazioni formulate nel tempo per definire la "seconda" Venezia: immaginata come una parte della città bipartita in cui s'oppongono la Venezia moderna e la Venezia della tradizione, oppure la Venezia monumentale e la Venezia minore, la Venezia dei suoi abitanti e la Venezia dei suoi ospiti, e così via!

L'idea moderna della compresenza nella città d'una "seconda" Venezia, aveva fatto la sua comparsa nei giorni successivi alla conclusione

³¹ STELLA RASMAN, GIULIANA CARBI, *Intervista a Pier Maria Pasinetti*, «La cosa vista», II (1986), n. 3, p. 71.

³² ELIO ZORZI, *Continuità di Venezia*, «Venezia. Illustrazione d'arte e turismo», III (1950), p. [13].

della Grande guerra. Anticipatore acuto fu Emilio Cecchi, con il suo *Venezia minore*. Apparso ne *La Ronda*, il fortunato articolo venne scritto da Cecchi tra il 22 e il 24 aprile 1920, in occasione della sua visita alla XII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia dove, come critico d'arte inviato dalla rivista *Il Convegno*, redasse una serie di corrispondenze³³. Integrato da Cecchi, dopo la prima pubblicazione, con l'inserimento d'un brano dedicato a Goldoni venne ripetutamente riproposto.

«Gli aspetti minori di Venezia, i segni della sua pigrizia e immobilità nel tempo, non m'interessano meno delle glorie e dei capolavori», esordisce Cecchi per poi seguitare sottolineando la teatralità della vita a Venezia: «Per queste “mercerie” e piazzette e caffè, godo nel riconoscere gli usi, i riti e le pantomime. Ma qui la fedeltà antica è tutta festosa e nativa; e più che nei monumenti è preservata nell'ingenua commedia della vita popolare»³⁴. La dimensione “minore” di Venezia alla quale Cecchi si riferisce è quella della teatralità settecentesca, percepita all'epoca come l'ultima autorevole impronta identitaria riconosciuta alla città³⁵.

Sarà Corrado Pavolini, in apertura d'una biografia apparsa ne *L'Italia che scrive*, a proporre *Venezia minore* come il testo che meglio sottolineava la qualità della narrativa di Emilio Cecchi, e a indicare l'autore come il «solo in Italia ad aver fuso armoniosamente la tendenza astrattiva, analogica, sfuggente e dilapidata della lirica contemporanea, nei calchi solidi, odorosi come il pane o come il legno, del carattere regionale eterno, sopravvivate a tutte le modernità, eternamente moderno»³⁶.

A quasi vent'anni di distanza dalla sua prima pubblicazione, la “Venezia minore” di Cecchi suggerisce a Francesco Pasinetti l'alternativa più convincente alla dissoluzione del progetto modernista proposto dal regime fascista. In singolare concordanza con il giudizio di

³³ EMILIO CECCHI, *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, p. 1751.

³⁴ ID., *Venezia minore*, «La Ronda», 2 (1920), n. 4, p. 245.

³⁵ PAOLO LEONCINI, *Paesaggi italiani di Emilio Cecchi tra natura e pittura, tra essay e reportage*, in *Il viaggio in Italia. Modelli, stili, lingue*, a cura di Ilaria Crotti, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, p. 180.

³⁶ CORRADO PAVOLINI, *Emilio Cecchi*, «L'Italia che scrive», VII (1924), n. 9, p. 158.

Pavolini circa l'opera di Cecchi, la riproposizione d'una Venezia irripetibile, e a tratti immutabile, appare a Francesco la più solida delle argomentazioni a favore l'affermazione del carattere particolare della città, del suo valore identitario capace di sopravvivere alla modernità perché intrinsecamente moderno. In questa prospettiva, la protezione dell'alterità della città coincide con la difesa identitaria dei propri abitanti e diviene, nei programmi di Francesco, un'urgenza inderogabile.

L'attività di Francesco Pasinetti, i suoi progetti, i suoi documentari e le sue fotografie riflettono un sentire che fu comune a molti dei giovani maturati nella fucina universitaria patavina. In particolare, l'attenzione verso una ridefinizione identitaria forte e originale, capace di trovare nel passato di Venezia le radici della sua modernità, fu nelle aspettative di molti degli allievi di Giuseppe Fiocco. Primo fra tutti Sergio Bettini che propose un'interpretazione della singolarità di Venezia che ha costituito il riferimento paradigmatico più suggestivo e pervasivo del secondo dopoguerra. Con Bettini una folta schiera di personalità formatesi alla scuola di Fiocco furono attive a Venezia nel secondo dopoguerra: Elena Bassi, Alessandro Bettagno, Rodolfo Pallucchini, Terisio Pignatti, Francesco Valcanover, per indicarne solamente alcuni.

Le loro esperienze s'incroceranno con la dinamica presenza dell'Istituto universitario di Architettura di Venezia (IUAV) per dar vita a una vivace stagione caratterizzata da una ricca serie di proposte progettuali rivolte alla città. La scomparsa precoce non consentì a Francesco di prendervi parte, e interruppe il suo lavoro consegnandocelo nella condizione risultante dalla sua repentina sospensione. La sua morte s'interseca con la pubblicazione degli esiti d'una ricerca destinata a segnare profondamente la conoscenza del patrimonio architettonico della città storica: *Venezia minore* di Egle Trincanato³⁷. La Trincanato, sostenuta da Giuseppe Samonà, pubblicò nell'inverno del 1948, per i tipi delle Edizioni del Milione, il rilievo dell'edilizia minore, eseguito in due sestieri veneziani, accompagnato da un'analisi sistematica della stessa. L'opera, frutto d'un lavoro impegnativo in sintonia con gli interessi sviluppati nel corso d'un decennio dallo IUAV³⁸, trovò imme-

³⁷ EGLE TRINCANATO, *Venezia minore*, Milano, Edizioni del Milione, 1948.

³⁸ MADDALENA SCIMEMI, *Riscrivere l'architettura. Venezia minore e il volto della città*, in

diata eco nel clima di revisione dei canoni dell'architettura razionalista, e riproponendo una centralità dell'architettura nei rapporti tra città e tessuto urbano offrì una solida argomentazione a favore della valorizzazione del tessuto storico della città.

Venezia minore di Egle Trincanato venne introdotta da un lungo testo di Agnoldomenico Pica, il quale pur circostanziando con consapevolezza le ragioni della ricerca lascia trasparire, forse inconsapevolmente, con quel *Sapore di Venezia* assegnato come titolo della sua presentazione, la condizione ambigua e volubile insita nelle interpretazioni che si rifanno all'idea di "Venezia minore". Un'idea permanentemente in bilico tra l'inattuabilità d'una conservazione esasperata e la consapevolezza critica della necessità d'un adeguamento alla contemporaneità. La stessa volubilità che mantengono ancora oggi le immagini di Francesco e molte riletture del progetto pasinettiano.