

«Attraversiamo un momento nel quale scrivere non è facile»

Pier Maria e Francesco Pasinetti, lettere scelte 1940-1942

a cura di Nicola Scarpelli

Introduzione

Nicola Scarpelli

Sommario 1 Due traiettorie distanti legate da un carteggio. – 2 Pasinetti-Ciardi: un «clan» di artisti. – 3 Francesco: la tensione tra teoria e pratica artistica. – 4 Pier Maria: la letteratura come missione. – 5 Il potere debole degli intellettuali funzionari.

1 Due traiettorie distanti legate da un carteggio

Sebbene funestata da dolorosi lutti familiari, la giovinezza di Francesco e di Pier Maria Pasinetti non fu priva di una agiata spensieratezza. Nati rispettivamente nel 1911 e nel 1913, persero la madre Maria Ciardi nel 1928 e il padre Carlo nel 1939, dovendo far fronte alla precoce scomparsa dei genitori sostenendosi vicendevolmente. Un destino amaro, che dovette però contribuire a consolidare il rapporto fraterno in un'intima amicizia. D'altro canto, nei ricordi dei due fratelli l'infanzia nella Venezia d'inizio Novecento è un'immagine fulgida: a metà strada tra *tableau vivant* e 'bottega d'artista' (Stringa 2011, 335-342), casa Pasinetti-Ciardi, con gli spettacoli di marionette di Francesco e Pier Maria, i dipinti del nonno Guglielmo e della zia Emma, i *fairy tales* della madre e gli umoristici aneddoti paterni non era solo un luogo di gioie e di svaghi, ma una culla del gusto e dell'intelletto (cf. Planes 1996, 32-34). Emma Ciardi, in particolare, ebbe un notevole influsso sulla formazione dei nipoti, abituandoli giovanissimi a muoversi tra i colori del suo studio a San Polo, in cui facevano bella mostra specchiere antiche, stoffe pregiate, manichini con abiti settecenteschi e, naturalmente, i quadri per cui era corteggiata da gallerie internazionali (cf. Zerbi 2011, 346-353). Sullo sfondo, la Prima Guerra Mondiale impen-sieriva più Carlo - primario all'Ospedale Civile - che i figli ancora piccoli, i quali ne serbarono un ricordo avventuroso piuttosto che traumatico (cf. P.M. Pasinetti 2010, 3-4).

La tranquilla estrazione borghese consentì ai due ragazzi di coltivare le proprie inclinazioni. Indirizzati a una cultura umanistica, frequentarono il liceo classico Foscarini e, in seguito, l'elitaria via universitaria fu scontata. Entrambi scelsero la facoltà di Lettere a Padova, assecondando con piani di studio diversi le relative vocazioni: nel 1933 Francesco discusse una tesi di storia del cinema, *summa* di un'indagine critica da tempo condotta

su quotidiani locali; nel 1935 Pier Maria presentò una dissertazione su James Joyce, esito di una ricerca svolta tra Oxford e Dublino.¹ Scelte poco ortodosse, in fondo, tra i curricula letterari dell'accademia italiana, certo incoraggiate da una educazione eclettica e liberale.

Colti e ricettivi, i Pasinetti inventavano, mettevano su pagina e inscenavano storie dalla più tenera età e già prima di laurearsi quello che era un *divertissement* domestico diventò una professione. Scrissero di letteratura, cinema e attualità per diverse testate fino a ideare una «Gazzetta di poesia». Dal 1932 al 1940 *Il Ventuno* (vedi Pietragnoli 2002) – titolo della pubblicazione gravitante nell'orbita del GUF (Gruppo Universitario Fascista) veneziano – trattò disparate questioni culturali, non senza la vivacità polemica che contraddistingueva molti periodici gufini e che pure non impensieriva più di tanto i quadri del regime. Tutto, in quei vitalissimi anni Trenta, faceva guardare al futuro con la gaia sfrontatezza di certi corsivi della rivista: poco più che ventenni entrambi guadagnavano cifre invidiabili con critiche e reportage; Francesco fondava il Cineclub veneziano e animava il Cineguf a livello nazionale, promuoveva il cinema a passo ridotto alla Mostra di Venezia e girava cortometraggi sperimentali, otteneva riconoscimenti ai primi Littoriali, sceneggiava film e commedie, dirigeva opere liriche e compilava una storia del cinema mondiale; Pier Maria scriveva corrispondenze dall'Inghilterra, attraversava l'Atlantico per studiare Hawthorne in Louisiana, frequentava gli scrittori Allan Seager e Robert Penn Warren, pubblicava racconti in inglese nella *Southern Review* e otteneva una borsa di studio per Berkeley. Acuti e disinvolti, fecero un ingresso sfavillante in società, distinguendosi per l'intelligenza, l'inventiva e il *savoir faire*. Da buoni veneziani, erano conversatori ironici e raffinati, per di più piacevano follemente alle donne.

La morte del padre e lo scoppio della guerra non ostacolarono il loro destino. Prossimi ai trent'anni godevano di lautí introiti, disponevano di proprietà tra Roma, Venezia e la campagna trevigiana, nonché di svariati dipinti di valore, avevano girovagato in lungo e in largo attraversando «diversissimi meridiani» (P.M. Pasinetti 1940, 4) e le carriere professionali erano ben avviate. Francesco si era stabilito da tempo nella Capitale per inseguire il sogno del cinema. Aveva lavorato presso l'Istituto per la cinematografia educativa e dal 1936 insegnava illuminazione e fotografia al Centro Sperimentale diretto da Luigi Chiarini, una meta cruciale: accanto alla consueta scrittura di testi per pellicole e palcoscenici, diresse una serie di documentari dalla diffusione nazionale per l'Istituto Luce e l'attività critica raggiunse piena maturità approdando su *Bianco & Nero*, *Cinema*, *Primato*, riviste che orientavano il dibattito culturale italiano. Nonostante

1 Sulla formazione universitaria dei fratelli Pasinetti si vedano Reberschak 2011, 89-99; 2002a.

la prolificità, il giovane cineasta mantenne una certa irrequietezza. L'attività teorica lo oberava a scapito della pratica e i lungometraggi incoraggiati dalla politica non sempre combaciavano con le sue aspirazioni, al punto che non arrivò mai a realizzare un film a soggetto. A nulla valsero le relazioni con grandi produttori e con personalità in vista come Alessandro Pavolini, Giuseppe Bottai, Vittorio Mussolini. Purtuttavia, proprio al Centro Sperimentale, in un clima fervente, euforico, spesso scanzonato, consolidò rapporti importanti. Con Alida Valli, per esempio, e con Carla Del Poggio, Luisella Beghi, Michelangelo Antonioni, Enrico Fulchignoni, o ancora con i fratelli Puccini e con Peppe De Santis, membri di quel 'gruppo romano' che dovette avere qualche influenza nel suo avvicinamento al CLN (Comitato di Liberazione Nazionale). Perché se non è semplice ricostruire come e quando maturò nell'animo una ferma condanna del fascismo, da lui stesso sappiamo che fu in contatto con il Partito d'Azione dall'agosto 1943, che si occupò di stampa clandestina e che si preoccupò di preservare opere e attrezzature del Luce. Appoggiato dal Comitato di liberazione, nel 1945 istituì un ufficio tecnico per rimettere in piedi l'attività cinematografica e per creare a Venezia un polo di produzione alternativo a Roma, desiderio infranto che cullava da quando mosse i primi passi tra carrelli e bobine.

Anche Pier Maria si faceva largo nel mondo à bâtons rompus. Tornato dagli Stati Uniti, aveva audacemente rinunciato a un dottorato alla Sapienza propostogli da Mario Praz,² si era trasferito a Berlino come insegnante d'italiano, tra il 1938 e il 1939, per poi tornare a Roma, dove aveva prestato servizio all'Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero. Poi fu la volta di Gottinga e anche qui, accanto all'insegnamento della lingua, mantenne vivo il culto delle lettere, del teatro, della settima arte e delle belle donne. Perfettamente a suo agio nei salotti della borghesia tedesca, si fece ben volere da allieve, professori e diplomatici con cui trascorreva amene serate. Continuò a scrivere di cultura per le stesse riviste siglate da Francesco, in particolare *Primato*, e fu attentissimo al dibattito intellettuale che ribolliva nelle pagine dei giornali italiani. Ma, proprio come per il fratello maggiore, l'attività pubblicitica e l'insegnamento non erano che occupazioni secondarie - talvolta distrazioni - rispetto a un suo febbrile desiderio: ritirarsi, magari da uomo sposato, nella placida campagna veneta e lì «fare dei libri».³ Non si sposò mai Pier Maria, né realizzò il sogno agreste, troppo distante, in verità, dai suoi vezzi mondani. Però scrisse, questo sì, racconti e romanzi, ottenendo positivi riscontri dai suoi pari e cercando, né più né meno di tanti suoi colleghi, l'attenzione dei notabili.

2 «Per l'anno 1938 autunno, se Lei non trova di meglio, Le proporrei di essere mio lettore qui a Roma. Pagan poco (456 lire al mese), ma c'è anche poco da fare, e sarebbe un principio. Che ne dice?» (Praz, *Lettera a Pier Maria Pasinetti*, 1937).

3 Cf. lettera 177, del 19 febbraio 1942.

Ma la fortuna letteraria non fu eguale ai successi di carriera: nel 1942 ottenne un dottorato a Stoccolma, dove diresse l'Istituto di Cultura Italiana; il romanzo messo in cantiere nel 1941 - quando la sua prima raccolta di racconti stava per essere pubblicata - uscì nel 1959; nel frattempo, a guerra finita, era tornato in America, aveva conseguito un Ph.D. con René Wellek ed era diventato docente di letterature comparate alla UCLA (University of California, Los Angeles). E, sempre in quegli anni, precisamente il 2 aprile 1949, aveva perso il fratello, colpito da un aneurisma aortico. Dopo *Rosso veneziano* - l'opera a lungo progettata - la produzione narrativa si intensificò, ma Pier Maria, che si poneva idealmente accanto a Vittorini e a Moravia,⁴ non giunse mai al successo immaginato, ricalcando in questo le sorti del fratello, che pur arrivato alla direzione del Centro Sperimentale non eguagliò gli ammirati modelli Clair, Pabst, De Sica.

Un'intima amicizia, si diceva all'inizio. Di essa rimane traccia in un fitto carteggio che si dipana lungo gli anni Trenta e Quaranta, scaturito dalla prolungata distanza dei due fratelli. Vi è la registrazione dello scorrere della giovinezza, tra ambizioni, difficoltà, successi e frustrazioni; c'è, soprattutto, un'affinità alimentata da un confronto continuo sui lavori personali e altrui. Un dialogo che riecheggia nelle pagine vistate dalla censura (impressionante, a immaginarlo, l'apparato di controllo) tra le cronache minute del quotidiano, talvolta amare, talvolta ricche di humour. Sfogliarle - e commentarle - richiede rispetto e cautela. Il rischio è appunto di mettere sullo stesso piano dettagli magari curiosi ma irrilevanti e questioni che possono dire qualcosa su posture e poetiche. C'è il rischio, insomma, di farsi sedurre dagli scartafacci e di leggere l'avantesto come un testo, giudicando corrvamente riflessioni parziali e private. Con le dovute precauzioni, considerare il punto di vista dei soggetti riflette l'idea di una antropologia che restituisca all'oggetto di studio la sua prospettiva. Questa sì pare rilevante per lo studioso interessato ai rapporti di forza sottesi alla produzione culturale.

2 Pasinetti-Ciardi: un «clan» di artisti

L'epistolario fa parte del vasto «Fondo P.M. Pasinetti», accolto nell'Archivio «Carte del contemporaneo» del Centro Interuniversitario di Studi Veneti (CISVe)⁵ nel 2006, grazie alla donazione delle eredi di Pier Maria di poco successiva alla morte dello scrittore. È composto di 397 documenti, tra lettere, cartoline e telegrammi, e copre l'arco cronologico che si estende dal 1934 al 1949. È lecito pensare che i messaggi mancanti (dalle missive

4 Cf. lettera 167, del 21 gennaio 1942.

5 (ACC/FPMP).

'superstiti' si deduce che sono più di 50 quelle non conservate) siano andati smarriti nel corso dei vari spostamenti di Pier Maria, che riuscì tuttavia a custodirne nel tempo una parte consistente. Meno probabile l'ipotesi della dispersione causata dall'incendio che nel 1970 divampò nella casa studio di San Polo: in quell'occasione andarono distrutte per lo più tele di Emma Ciardi e pellicole di Francesco, mentre Pier Maria non lamentò mai la scomparsa di documenti personali (Cecchetto 2011, 374).

La parte più ricca della corrispondenza - per quantità di lettere e per alternanza delle due voci - va dal 1940 al 1942. Sono date significative, soprattutto se si considera che le lettere viaggiano lungo l'asse Italia-Germania. In questo periodo, infatti, Francesco è stabile a Roma e Pier Maria si è da poco trasferito a trecento chilometri dalla capitale tedesca, a Gottinga. Per entrambi è un momento di rapida ascesa professionale e, per certi aspetti, di consacrazione: nel 1941 Pier Maria pubblica con Mondadori la sua prima raccolta di racconti e una sua *short story* entra nell'antologia americana curata da Edward J. O'Brien; nello stesso anno esce il primo cortometraggio di Francesco commissionato dall'Istituto Luce. È vero che i loro nomi circolavano già da qualche tempo negli ambienti intellettuali grazie al lavoro pubblicitario, teatrale e cinematografico, ma tanto l'edizione Mondadori quanto la produzione Luce rappresentano approdi fondamentali per un decisivo riconoscimento nazionale.

L'idea del periodo 1940-1942 come momento inaugurale della carriera dei Pasinetti nel campo artistico è alla base della selezione operata da questo studio. Dell'intero carteggio si è scelto di commentare 200 lettere scritte tra il 29 agosto 1940, data in cui Pier Maria giunge in Germania in vista dell'inizio del suo lettorato a Gottinga, e il 12 settembre 1942, giorno del suo arrivo a Stoccolma col quale può considerarsi concluso il 'periodo tedesco'. Da questo margine temporale sono state espunte una sessantina di lettere considerate poco rilevanti perché ripetitive nei contenuti o perché incentrate su comunicazioni di servizio: per lo più richieste di derrate alimentari, vestiario, documenti, letture. Un'ulteriore motivazione a sostegno della selezione sta nella considerazione di anni in cui il fascismo pare essere, per entrambi, l'unico orizzonte politico di riferimento o, quantomeno, in cui non c'è un ripudio esplicito del regime. Anche il conflitto rimane in secondo piano e, salvo qualche frammentaria riflessione, è difficile capire cosa provassero i due fratelli dinnanzi al *Maelstrom* della guerra. Il discrimine del 25 luglio 1943 incide, evidentemente, sulle lettere successive: la distanza dalla politica fascista diventa manifesta e le relazioni professionali con personalità legate al PNF (Partito Nazionale Fascista) si interrompono. Naturalmente ciò non toglie interesse alle lettere che seguono la destituzione di Mussolini, ma le lacune del carteggio ostacolano la lettura d'insieme, mentre ne risulterebbe più vantaggiosa una consultazione mirata. Dal 12 settembre 1942, la prima responsiva di Francesco conservata è del 29 luglio 1943; dell'annata 1943 restano 22

lettere, quasi tutte di Pier Maria; c'è poi un'interruzione delle comunicazioni tra il 31 agosto 1943 e il 29 aprile 1944, anno nel quale le missive di Francesco prevalgono di gran lunga sulle risposte di Pier Maria; appena 12 le lettere del 1945, con un buco tra febbraio e luglio, e 28 quelle scritte tra il 1946 e il 1949, di cui solo tre firmate da Francesco. Dal trasferimento di Pier Maria in Svezia in poi il diradersi della corrispondenza e i buchi dovuti alla dispersione delle lettere rendono quindi il carteggio troppo sbilanciato perché vi si possa leggere un chiaro dialogo, così come per le 6 missive scritte prima del 1940, tra il 1934 e il 1937.

In considerazione del periodo storico inquadrato e del ruolo dei protagonisti, la visuale prescelta per commentare le lettere selezionate è quella focalizzata sulla produzione e organizzazione della cultura, sulle dinamiche, cioè, del campo in cui i Pasinetti agiscono conformemente a molti altri intellettuali. Organizzazione culturale, quindi, in senso lato: dalla scrittura di racconti all'insegnamento dell'italiano all'estero, dall'attività pubblicistica a quella cinematografica. L'esperienza di due promettenti figli della colta borghesia veneziana impegnati nella letteratura, nel cinema, nel giornalismo e operanti nelle istituzioni dello Stato totalitario è, infatti, paradigmatica del percorso di una generazione di artisti e pensatori le cui biografie intersecarono il fascismo e può chiarire alcuni aspetti del funzionamento del campo artistico nel ventennio. La griglia interpretativa adottata è dichiaratamente desunta dalla teoria sociale e antropologica di Pierre Bourdieu. Parlare di 'campo' (vedi Bourdieu 2013), piuttosto che di 'classe' o di 'ceto', porta a mettere a fuoco l'articolazione dello spazio sociale sulla base delle regole, delle gerarchie e dei criteri percettivi e valutativi propri di gruppi relativamente autonomi generati dalla divisione del lavoro tipica delle società complesse; implica, altresì, posizionare socialmente gli agenti, stabilire, cioè, quanto le scelte artistiche di uno scrittore e di un regista siano determinate dalla loro collocazione nel campo di produzione e, dunque, dalle sue norme specifiche, senza dimenticare che queste sono generate da un conflitto continuo tra punti di vista diversi all'interno di uno stesso microcosmo (cf. Bourdieu 1998, 191-197). L'oggetto ambizioso dell'intenzione critica è - con un termine che Bourdieu sussume da Flaubert - la «poetica insciente» (Bourdieu 2007, 30), l'insieme dei principi che generano l'opera d'arte a partire da regole non codificate inscritte nel corpo dell'artista.

Come si è visto, l'investimento dei Pasinetti nel campo artistico è precoce, favorito da un contesto familiare in cui la 'vocazione' artistica ha tale forza da sovvertire il tradizionale ordine patriarcale: è il padre Carlo - nelle parole del figlio Pier Maria - a entrare nel «clan Ciardi» (Planes 1996, 24) e non il contrario. D'altronde, le relazioni parentali contigue ai due fratelli hanno un denominatore comune: Guglielmo sposa la figlia del pittore Locatello e sua sorella Maria si unisce al pittore Alessandro Milesi; dal matrimonio di Guglielmo con Linda Locatello nascono, oltre

alla madre dei Pasinetti, i pittori Beppe ed Emma. Il processo attraverso il quale i fratelli Pasinetti divengono, rispettivamente, l'uno cineasta e l'altro scrittore comincia dunque dall'infanzia (se non prima della nascita, nella misura in cui esso coinvolge il desiderio e le aspettative del 'clan') e continua scandito nel tempo da una serie di tappe coerenti con la posizione di partenza. La maturità classica e la laurea in Lettere, per limitarsi alla formazione scolastica, rappresentano alcune di queste tappe e rispecchiano – specie se si tiene a mente la riforma della scuola promossa da Gentile nel 1923 – il senso di appartenenza alla classe dirigente (vedi Luperini 1981, 339).⁶ Non è il destino, evidentemente, a orientare la traiettoria dei fratelli veneziani, bensì un *habitus*⁷ specifico che il carteggio aiuta a delineare. La questione della 'discendenza' artistica, per esempio, è molto cara a Francesco, che cerca nella genealogia familiare l'origine dello 'spirito creativo', riscontrandolo anche dal *côté* paterno in due antenati poeti⁸ (è una sensibilità, tra l'altro, che dimostra nella cura con cui si occupa dei dipinti di famiglia, gestendone la conservazione e la compravendita finalizzata alla valorizzazione). Lo stesso Pier Maria avverte e mette in risalto il carattere 'ereditario' dei propri interessi, parlando di sé e del fratello come di «organismi [...] nati a profondamente sentire».⁹

L'idea di un'identità essenziale sostenuta da una buona dotazione iniziale di capitale culturale ed economico si traduce così in un forte senso distintivo, che fa leva, in particolare, sulla venezianità, su «quel clima», scrive Francesco, «veneziano e veneto, [...] quel mondo tutto nostro e per altri quasi inaccessibile».¹⁰ È un «clima di magia»¹¹ nutrito di scenari

6 Uno sguardo all'iter scolastico dei Pasinetti è utile a rilevare l'adattamento, non necessariamente consapevole, alla posizione sociale: nonostante una bocciatura in quinta ginnasio, Francesco cambia istituto ma mantiene l'indirizzo classico e prosegue poi l'università con esiti non eclatanti, mostrando, quantomeno, una discrepanza tra attitudini e percorso formativo (cf. Reberschak 2011, 89-95); da parte sua, quando Pier Maria getta uno sguardo retrospettivo sul proprio curriculum rivendica con orgoglio l'avvio agli studi classici all'età di nove anni (cf. Pasinetti 2010, 8). In entrambi i casi non è così ovvio stabilire se sia l'allievo a scegliere la scuola o viceversa (a meno che non si riconosca a un bambino di nove anni una buona dose di consapevolezza), se a decidere, in fin dei conti, sia l'agente o l'istituzione (vedi Bourdieu 1998, 173).

7 Bourdieu descrive l'*habitus* come l'insieme delle strutture cognitive che l'individuo introietta in relazione alla sua conoscenza del mondo, esperito a partire da precise posizioni occupate nello spazio sociale (nella famiglia, nella scuola, nel settore produttivo...). Le strutture sociali, quindi, plasmano i criteri di percezione dell'individuo, governandone la sfera pratica: emozioni, condotte, disposizioni intellettuali che, in un rapporto circolare, plasmano a loro volta il mondo sociale (cf. Bourdieu 1980, 88-89).

8 Cf. lettera 183, del 27 febbraio 1942.

9 Lettera 90, del 20 giugno 1941.

10 Lettera 45, del 13 febbraio 1941.

11 Lettera 194, dell'8 giugno 1942.

strabilianti vissuti o immaginati (la Cavalchina alla Fenice durante il Carnevale, i ricevimenti lussuosi all'Hotel Bauer, gli amoreggiamenti celati dai felze delle gondole, «col dondolio, col ciac ciac del remo»¹²) e popolati da persone reali (amici di famiglia, conoscenti, individui singolari) e dalle loro intricate relazioni, spesso al centro di divertiti pettegolezzi («sono futili» scrive Pier Maria al fratello «ma è bello appunto parlare, scrivere, telefonare, occuparsi di queste cose: che si potrebbero appunto definire 'petessetti'. E la ghe ga dito e el ghe ga dito e la dise e el dise, e lu alora ghe ga dito e mi ghe digo e ela dise»¹³). Non è secondario, quindi, che l'italiano della corrispondenza sia attraversato ripetutamente da un gergo familiare e dal dialetto veneziano, a sua volta oggetto di disquisizioni metalinguistiche. Soprattutto nelle lettere di Pier Maria ciò dà luogo a esilaranti sviluppi narrativi, come quando si lamenta di non trovare scarpe adeguate alla grandezza del piede (un 46): «'Eh ti sa - direbbe un italo-veneto - lu ga sempre quela dificoltà de l'alluce'. Dove 'alluce' è parola scientifica, che va detta in lingua».¹⁴ È la continuazione per lettera delle farse che i Pasinetti bambini ideavano a partire da «frasi cospicue» (Pasinetti 2002, 35), battute memorabili a cavallo tra il dialetto e l'italiano di amici e congiunti. Questo gioco linguistico si evolve nel tempo in un esercizio retorico che ha una doppia finalità: da una parte rafforza la complicità col destinatario, dall'altro mette alla prova le abilità inventive dello scrivente. Si vedrà infatti come Pier Maria, la cui propensione estetizzante arricchisce il carteggio di un forte coefficiente letterario, usi spesso e volentieri le lettere a Francesco per 'testare' personaggi e scene dei suoi racconti. Lo scambio epistolare alimenta, dunque, una simbiosi instaurata su rievocazioni, formule dialettali, neologismi e storie che rimandano a un immaginario privato e dà forma a una sorta di 'isola pasinettiana' che accentua la distinzione noi-altri: «Tu sai», ammicca Pier Maria riprendendo il tema già proposto da Francesco, «che da bambino Giacomo [Leopardi] faceva racconti fantastici ai fratelli entusiasti; tu senza dubbio conosci quel loro mondo, dove avevano un linguaggio proprio, quasi inaccessibile agli estranei, per questo un po' ostico a chi non c'era in mezzo».¹⁵

La discendenza da una famiglia di artisti, la provenienza da un centro culturale come Venezia e la condizione altoborghese funzionano come strutture strutturate (perché preesistenti) che producono in Francesco e in Pier Maria disposizioni a loro volta strutturanti (Bourdieu 1980, 88-89), cui si accordano attese e poste in gioco. In cima a queste c'è l'idea stessa

12 Lettera 187, del 9 marzo 1942.

13 Lettera 44, dell'8 febbraio 1941.

14 Lettera 115, del 10 agosto 1941.

15 Lettera 100, dell'11 luglio 1941.

di intraprendere una professione creativa, che appare non solo percorribile, ma scontata: «Crescendo in questa famiglia, mio fratello ed io non abbiamo mai dubitato che il modo più interessante di vivere fosse il creare opere d'arte. Per noi era naturale» (Planes 1996, 24). Così dicendo Pier Maria rivela, involontariamente, la forza di questi condizionamenti sociali, percependo come innate disposizioni per nulla naturali, che presuppongono condizioni di possibilità particolari, non accessibili universalmente. L'ambiente familiare e le prove di riconoscimento ritualizzate dalla scuola, dai GUF e in generale dalle istituzioni sociali non fanno che rafforzare queste 'disposizioni', alimentando nei Pasinetti l'*'illusio'*,¹⁶ l'interesse per il campo in cui cercano di affermarsi in quanto «specialisti dell'ingegno».¹⁷

3 Francesco: la tensione tra teoria e pratica artistica

Il terreno in cui Pier Maria e Francesco si fanno largo e cercano riconoscimento è, dunque, quello della cultura. Più precisamente, i due veneziani si collocano in un punto preciso dello spazio sociale che coincide con il campo artistico. Sottoporli a una topologia sociale (cf. Bourdieu 1998, 141)¹⁸ consente di andare oltre l'essenziale ma insufficiente considerazione dell'*habitus* e di mettere in luce il nesso esistente tra scelte e interessi simbolici. Il campo letterario per Pier Maria e quello cinematografico per Francesco agiscono come prismi sulla loro percezione del mondo (cf. Boschetti 2007, 46). Rispetto a essi e alle loro logiche interne i due autori definiscono le proprie pratiche: le condotte, le scelte estetiche e persino quelle politiche non sono scindibili dalle regole del campo, dalle sue gerarchie e dalle sue istituzioni. Anche da questo punto di vista il carteggio è una chiave preziosa per l'interpretazione della prassi artistica, perché presenta abbastanza nitidamente il percorso personale attraverso il quale lo scrittore e il cineasta accumulano – o perdono – capitale simbolico. Con quale editore pubblicò Pier Maria? In quali riviste e di che argomenti scrisse? Come si posizionavano queste riviste rispetto alla pubblicistica del

16 «Alla base del funzionamento di tutti i campi sociali, si tratti del campo letterario o del campo del potere, c'è l'*illusio*, l'investimento nel gioco» (Bourdieu 2013, 91). Si veda anche quanto scrive Bourdieu nelle *Meditazioni pascaliane* (1998, 174): «Si può supporre che, per ottenere il sacrificio dell'*'amor proprio'* a favore di un altro oggetto d'investimento, inculcando così la disposizione durevole a investire nel gioco sociale che è uno dei prerequisiti di ogni apprendimento, il lavoro pedagogico nella sua forma elementare si appoggi a uno dei motori che saranno alla radice di tutti gli investimenti successivi: la *ricerca del riconoscimento*».

17 Lettera 92, del 23 giugno 1941.

18 Sulla giustapposizione delle posizioni che costituiscono lo spazio sociale si veda *La distinzione. Critica sociale del gusto* (Bourdieu 1983).

tempo? Quale casa cinematografica produsse i lavori di Francesco? Che generi sperimentò? Per quali istituzioni lavorarono i fratelli Pasinetti, e con quanto coinvolgimento? Leggere le lettere permette di cogliere con buona approssimazione l'«entusiasmo sincero» e i «vantaggi oggettivi» (Boschetti 2007, 48) alla base di scelte specifiche e di discriminare le opportunità dagli opportunismi. Si tratta, in fondo, di correlare la creazione poetica dei Pasinetti allo «spazio dei possibili», a quanto, cioè, essi avvertono come praticabile o impraticabile. Questa ricostruzione dà, oltretutto, nuove e significative informazioni sul sodalizio 'lavorativo' sotteso alla produzione artistica di Pier Maria e di Francesco, aspetto ancora poco indagato.

Di certo, le possibilità espressive di cui dispongono i due veneziani sono molteplici. Tra i tanti interessi di Francesco, il teatro occupa un posto tutt'altro che marginale. D'altra parte, nella famiglia Pasinetti «c'era, si può dire da sempre, lo spettacolo teatrale fatto in casa» (Pasinetti 2002, 35). In una memoria autobiografica Pier Maria ricorda, infatti, come i principali artefici della macchinazione spettacolare fossero il fratello e la madre, che a quattro mani componevano commedie in costume scandite da intrighi, amori e magie. Era il primo passo in un mondo in cui i due fratelli si sarebbero mossi con sempre maggiore dimestichezza: nelle tragedie e nelle farse improvvisate con burattini e marionette davanti ad amici e familiari c'era in potenza tutto il gusto per la rappresentazione di cui entrambi avrebbero fatto un mestiere. Per Francesco, in particolare, il teatro diventa nel tempo un'attività complementare al cinema, su cui esercitare la scrittura - di dialoghi, caratteri, azioni - e la messa in scena, aspetto in cui è maggiormente ravvisabile un suo allontanamento da stilemi tradizionali.

Nell'epistolario, un primo riferimento al lavoro teatrale è legato alla commedia *Lontananza* che, rappresentata nel 1937, nel 1940 è in fase di pubblicazione. Durante la correzione delle bozze Francesco chiede al fratello un commento all'opera. Nonostante le continue sollecitazioni dettate dai tempi editoriali, Pier Maria - che all'epoca della messa in scena si trovava negli Stati Uniti - impiega un mese per analizzare il testo e infine ne dà una lettura obiettiva e rigorosa: non risparmia la severità del giudizio su un lavoro il cui principale difetto sta, a suo avviso, nella mancanza d'azione, su cui prevale una «sentenziosità»¹⁹ che rende poco credibili i personaggi, specie il protagonista; alcuni interessanti momenti di approfondimento psicologico dei caratteri non reggono poi la prova della scrittura, che più di una volta si appiattisce su espressioni d'uso comune e su «una simbologia piuttosto trita». Le note di Pier Maria giungono in Italia tardi, quando ormai la stampa è avviata, ma Francesco accoglie positivamente le osservazioni ricevute e chiede aiuto per un altro testo: *La ricchezza*.

19 Lettera 15, del 7 ottobre 1940.

Anche in questo caso il giudizio arriva dopo una gestazione piuttosto lunga, ma il parere è nel complesso favorevole. Pier Maria sottolinea quelle che egli reputa delle debolezze, su tutte il finale simbolico provocato dalla morte del personaggio secondario di una bambina. Ma ciò che a suo avviso mancava in *Lontananza* e per cui consigliava «un esercizio intenso dell'inventiva»²⁰ pare stavolta raggiunto e finisce con il condividere anche la scelta della conclusione, che Francesco motiva con l'esigenza di alimentare un senso di ingiustizia, pur sapendo che questo avrebbe inasprito il giudizio del grande pubblico. La *pièce* va in scena al Teatro Sperimentale di Firenze il 18 gennaio 1941 con la regia di Enrico Fulchignoni e la scenografia di Leo Cattozzo. Il palcoscenico – lo stesso che aveva ospitato *Lontananza* – non è il più ambito da Francesco, poco convinto degli attori ingaggiati dal teatro gufino diretto da Giorgio Venturini, ma la rappresentazione ottiene critiche positive.

Dalle lettere si scopre anche che tra il 1940 e il 1941, sempre con l'amico Fulchignoni, Francesco ha in cantiere altri due progetti teatrali: la trasposizione del *Postmeister* di Ucicky, a sua volta tratto da un testo di Puskin, e della *Lettera scarlatta* di Hawthorne. Mentre il primo – ideato da Fulchignoni con Elsa Merlini e Renato Cialente – non ha sviluppi, il secondo prende consistenza. La riduzione in cinque atti è pronta verso la fine del 1940 e nel corso nell'anno successivo Fulchignoni la propone a svariate compagnie. L'opera piace – anche a Pier Maria, cui Francesco ha prontamente sottoposto il copione²¹ – ma l'affare non si conclude con nessuno. Il 16 dicembre 1941, infine, Francesco scrive al fratello di aver ottenuto il nullaosta ministeriale per la rappresentazione presso il Teatro di Firenze²² – programmata per il 18 febbraio 1942 con la regia dello stesso Venturini –, ma da questa lettera in poi l'argomento cade nel vuoto e in corrispondenza della data nessun elemento, nelle lettere, fa pensare all'avvenuta rappresentazione.

Nel 1941 sono invece rappresentate, e con un successo non raggiunto dalla produzione di prosa, le opere *Bastiano e Bastiana* di Mozart e *Le baruffe chiozzotte* di Malipiero. In passato Francesco si era già cimentato col teatro lirico e aveva anzi esordito proprio con *Orfeide* di Malipiero nel 1936, nell'ambito dei Littoriali. La messa in scena de *Le baruffe chiozzotte* piace alla critica e al pubblico. In essa Francesco gioca con le luci, colorando la scenografia in *pendant* con musica e azione. Si lamenta anzi con Pier Maria di non aver potuto curare anche la scena, affidata ad Alfredo Furiga, cosa che gli avrebbe consentito di controllare completamente il

20 Lettera 26, del 18 novembre 1940.

21 «Ora, tu, di Hawthorne, sei l'esegeta. Quindi il tuo controllo sul nostro lavoro sarà indispensabile» (lettera 8, del 26 settembre 1940).

22 Cf. lettera 156, del 16 dicembre 1941.

contrappunto di colori, che considera tra gli effetti più originali da sperimentare:

In fondo, ancora, della regia nel teatro i critici non si occupano, soprattutto quando si tratta di teatro lirico. Mentre ci sarebbe da fare molto nel teatro lirico, con regia scene e costumi; più che, in un certo senso, col teatro di prosa, dato il rapporto che si può istituire tra la musica e il colore. Oltre che quello tra il colore e la situazione drammatica.²³

L'unico a storcere un po' il naso è Chiarini, il quale – scrive Francesco – mal digerisce questa sua occupazione parallela al cinema.²⁴

Meno successo lo ottiene l'atto unico *Tutti hanno ragione*, rappresentato al Teatro dell'Università insieme ad altri tre atti rispettivamente di Fulchignoni, Longanesi e Brancati, in una serata organizzata dal GUF romano. I personaggi allegorici e stilizzati e l'intento parodico sembrano spiazzare il pubblico e lo stesso Francesco non dà eccessivo valore alla *pièce*, pur salvandone alcuni elementi: «Tu leggerai la commedia che non è a dire il vero una cosa eccezionale, ma qua e là è piuttosto divertente e non è priva di certe trovate»;²⁵ opinione evidentemente condivisa dai due principali quotidiani cattolici nazionali, *L'Avvenire d'Italia* e *L'Italia*, che giudicano l'opera la migliore tra quelle messe in scena.

D'altra parte, l'attività che più sta a cuore a Francesco è il cinema e il lavoro presso il Centro Sperimentale pare essere inizialmente un buon presupposto: «Io non vorrei lasciare il C.[entro]» confida a Pier Maria «e mi interesserebbe fare un film lì, cioè in un clima dove si può fare del buon cinema e dove il buon cinema viene apprezzato». ²⁶ In effetti, tra il 1940 e il 1942 la partecipazione a progetti direttamente o indirettamente legati al Centro è degna di nota. Francesco collabora al trattamento del film *Beatrice Cenci*, alle sceneggiature di *Via delle cinque lune* e de *La Locandiera* e riceve una serie di proposte da parte dell'Istituto Luce inerenti alla realizzazione di brevi documentari didattici sulla GIL (Giovenù italiana del littorio), su Asolo e su Torcello (dei quali sarà realizzato soltanto *Torcello*, ma nel 1947 e con diversa produzione), cui si aggiungono idee di documentari richiesti dalla Incom. Ma se la benedizione di Pavolini sull'attività filmica del Centro gli fa sperare di ottenere, prima o poi, la regia di un film a soggetto, col tempo le direttive di Chiarini lo disilludono: «In fondo mi accorgo di non fare niente che mi interessi. Mi interesserebbe soltanto fare dei film, e niente. 'Sti sog-

23 Lettera 72, del 5 maggio 1941.

24 Cf. lettera 67, del 20 aprile 1941.

25 Lettera 174, del 10 febbraio 1942.

26 Lettera 33, del 13 dicembre 1940.

getti, 'ste sceneggiature, 'sti articoli, 'sta segreteria didattica del Centro, 'sta pubblicazione di propaganda del Centro, tutte monae». ²⁷ A pochi mesi da quando vedeva nel Centro sperimentale il luogo più adatto per fare un cinema d'essai svincolato dal mercato, Francesco scrive al fratello di voler lasciare l'impiego per seguire da sé la propria vocazione: «io ho proprio il senso della ripresa, cioè sento i tempi delle inquadrature, i raccordi, gli attacchi, il ritmo del film». ²⁸ In questo, il dialogo epistolare mostra tutta la *naïveté* di Francesco («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» ²⁹) e, all'opposto, il pragmatismo di Pier Maria, che pur ponendo al centro dei suoi interessi la narrativa, non trascura l'importanza del lavoro statale («È vero che il mio scopo è scrivere; ma appunto, pensiamo, appunto, allo scrivere: chi me li dà i giorni liberi dal venerdì alle ore 15 al successivo martedì alle ore 14, come ho qui?» ³⁰). A far desistere Francesco dal mollare tutto contribuisce il presidente del Luce Fantechi, che gli sottopone uno scenario di Luigi Volpicelli sulla vita di Giacomo Leopardi destinato alla Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica. È, finalmente, una produzione importante per la quale si prevedono settantatré giorni di ripresa tra le città di Recanati, Roma, Napoli, Firenze, Pisa, Milano e Bologna, un budget di 220.000 lire e la realizzazione di due versioni, una lunga per le scuole e una più breve per il grande pubblico. Inaugurato il set nell'agosto del 1941, il film è pronto nell'ottobre seguente ed è proiettato all'inaugurazione del Centro didattico nazionale di Firenze alla presenza di Bottai, che con Pavolini l'aveva visto e apprezzato in anteprima.

Con *Sulle orme di Giacomo Leopardi* Francesco ha modo di esprimere alcuni elementi chiave della sua poetica, enucleata con precisione nelle lettere a Pier Maria. Dà molto rilievo alla fotografia degli interni e ancor di più degli esterni. La scenografia si fa dinamica, popolata da persone, animali, oggetti e il regista ne sperimenta una declinazione originale: «A Napoli ho voluto dare una caratteristica diversa della città, da quella usuale: non pescatori e mare, non Vesuvio ad ogni quadro, ma il barocco e il rococò delle chiese e degli obelischi sulle piazze, i tortiglioni, le volute, i puttini; e la folla per le strade e i mercati». ³¹ Centrale, poi, il sonoro, che Francesco considera sottovalutato da molti e che per lui ha invece la forza di un commento: «Vorrei evitare la musica, fare tutto con rumori naturali,

27 Lettera 75, del 17 maggio 1941.

28 Lettera 75.

29 Lettera 99, del 6 luglio 1941.

30 Lettera 175, del 14 febbraio 1942.

31 Lettera 125, del 22 settembre 1941

brusio di folla ecc.».³² Questa predilezione per la 'presa diretta' diviene *modus operandi*: il regista gira senza una sceneggiatura, lasciandosi ispirare da soggetto e ambientazione. Francesco è soddisfatto del lavoro (vi trova affinità con il cinema di Josef von Sternberg,³³ maestro nel dirigere fotografia, attori, montaggio e colonna sonora), e lo immagina propedeutico alla realizzazione di ulteriori film.

Il successo dell'operazione, in effetti, convince Fantechi ad affidargli documentari di ambientazione veneziana sull'accademia navale della GIL, sui piccioni, sulla gondola e sulla vita di Goldoni, idea originale di Francesco bocciata da Chiarini, rappresentante del Minculpop (Ministero della Cultura Popolare) nel consiglio tecnico della Cineteca Scolastica.³⁴ Di questi arriveranno a compimento, nel 1942, *I piccioni di Venezia*, *La gondola* e - nello stesso ciclo - *Venezia minore*, ma il carteggio ne conserva esili tracce. Rimane invece testimonianza del documentario caldeggiato dal Minculpop *Città bianca*, sul centro di cura e prevenzione della tubercolosi Forlanini: «un vero documentario, che avrà tuttavia un suo ritmo narrativo»,³⁵ anticipa in una lettera Francesco, il quale nello sviluppo scenico dà particolare attenzione alle figure dei bambini, altro motivo centrale della sua produzione. Realizzato all'inizio del 1942 in circa due mesi, è il suo primo lavoro di carattere scientifico, cui seguirà una lunga serie di filmati di operazioni chirurgiche.

La produzione documentaristica di Francesco - e la traccia che questa lascia nell'epistolario - è degna di nota per due motivi: da una parte, in essa l'autore consolida i propri stilemi in direzione realistica, lungo una corrente che sfocierà nel film *Ossessione* di Luchino Visconti; dall'altra, iscrive il suo lavoro nell'apparato istituzionale, tanto che Vittorio Mussolini gli propone, tra il 1941 e il 1942, di dirigere il Centro fotocinematografico dell'Aeronautica, ruolo analogo a quello ricoperto da De Robertis nella Marina. Francesco rifiuta per motivi di tempo, ma accetta l'incarico del montaggio di alcuni cortometraggi, di cui non lascia, però, che informazioni scarse³⁶ e nessun materiale.

Nello stesso periodo arrivano anche le proposte di film a soggetto. La Scalera suggerisce i due testi *Tutto per bene* e *Sperduti nel buio*, rispettivamente di Pirandello e di Bracco. Nessuno dei due progetti andrà in porto, ma è utile rilevare ciò che orienta Francesco verso il secondo, ossia la possibilità di ritrarre un quadro sociale degradato, in cui sia evidente lo scarto tra ceti diversi, non in un'ottica di denuncia - l'ambientazione in

32 Lettera 131, del 12 ottobre 1941.

33 Cf. lettera 116, del 19 agosto 1941.

34 Cf. lettera 174.

35 Lettera 174.

36 Cf. lettere 116, 156, 161, 168.

un tempo remoto, assicura, non implica né approvazioni né accuse – ma puramente estetica: «A me interessava molto per le possibilità cinematografiche, per quel tanto di ‘cinema’ che avrei fatto saltar fuori. Quindi piuttosto che ad una visione della società, io pensavo proprio a un atto di poesia, la quale poesia, si sa, è difficilmente raggiungibile. Ne sarebbe venuto fuori un film di atmosfera». ³⁷ Francesco ha in mente i film di Clair e di Duvivier, ma sa bene che i parametri di valutazione della censura sono altri e, infatti, il progetto non va oltre la presentazione del soggetto alla Direzione per la cinematografia. Lo stesso Pavolini gli preferisce *La locandiera*, ³⁸ sceneggiatura che Francesco ha in cantiere dal 1940 e che sarà trasposta in pellicola, probabilmente rimaneggiata, nel 1943, diretta da Chiarini per la Cines. Nel 1942 scrive anche la riduzione di *Colpi di timone* per la Lux e la sceneggiatura di *Danza del fuoco* per la Schermi nel Mondo, ma i lavori cui attende con più impegno sono altri.

Nell'anno precedente si dedica, in particolare, a un'idea originale di Pier Maria inizialmente intitolata genericamente *Il camion e la bambina*, poi *Fuga*, infine *Senza ritorno*. Francesco ne elabora il soggetto in un paio di versioni che propone alla Scia Film e che trascrive integralmente nelle lettere al fratello, lavorando sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi e costruendo la trama sulla dinamica sconvolgimento-ristabilimento dell'ordine. Il produttore Carlo Infascelli chiede maggiore drammaticità, cosa che da un lato paralizza Francesco e dall'altro indispettisce Pier Maria, chiamato a collaborare: «non si capisce bene perché questo Infascelli voglia er fattaccio; o meglio si capisce benissimo: deve continuare, insomma, la diseducazione del pubblico, la mentalità da romanzucolo d'appendice, il basarsi esclusivo sul meccanismo dei fatti e non sull'umanità delle persone». ³⁹ Il soggetto si incaglia definitivamente a fine novembre 1941, quando dalla Scia non arrivano più notizie. Nel frattempo, però, Guido Gatti della Lux commissiona una riduzione cinematografica de *Il mulino del Po* di Riccardo Bacchelli, cosa che entusiasma quasi più Pier Maria che il fratello:

sarebbe una cosa veramente stupenda [...] pensa quale gioia sarebbe girare un film da quelle parti. Il Po! Ferrara! Bastano i nomi: Adria Polesine, Comacchio, Codigoro. E poi nel libro ce ne sono molti altri anche più stupendi.

E certi momenti, certe situazioni, anche dal punto di vista ambientale: l'ingresso, ad es., di Lazzaro Scacerni a Ferrara, con la nebbia, mentre c'è la peste. ⁴⁰

³⁷ Lettera 178, del 22 febbraio 1942.

³⁸ Cf. lettera 172, del 4 febbraio 1942.

³⁹ Lettera 148, del 16 novembre 1941.

⁴⁰ Lettera 146, del 10 novembre 1941.

Nel giro di due mesi Francesco finisce il trattamento, ma emergono delle divergenze tra il romanziere e il produttore: il primo vorrebbe una trasposizione fedele, mentre il secondo propende per una soluzione cinematografica, non necessariamente aderente al romanzo. All'altezza del febbraio 1942, dopo due riscritture e nessuna convergenza tra le parti, Francesco perde interesse per il lavoro – anche perché si profila l'ipotesi di affidare la regia a Camerini – e al *Mulino del Po* non fa più cenno. Resta invece in piedi per qualche tempo, nello stesso periodo, *L'espresso del Guatemala*, un film scritto da Orio Vergani per Scalera di cui Francesco dovrebbe curare la regia. Il soggetto scalza il *Sogno d'amore* del russo Kosorotov, dramma per il quale Francesco aveva avanzato l'idea di un'ambientazione veneziana caratterizzata da un'atmosfera di tensione erotica e per il quale Pavolini aveva imposto come protagonista l'amante Doris Duranti. La storia di Vergani, racconto d'avventura e di formazione che ha per protagonisti degli adolescenti, pare subito più vicina alla sensibilità pasinettiana:

Il film la cui azione si svolge a Viterbo, e in gran parte quindi in esterni naturali, mi interessa per la possibilità di certe descrizioni ambientali, di caratteri, per gli esterni, per una rappresentazione del mondo visto dai ragazzetti. Tu pensa, voglio dire, ai *ragazzi della via Paal*, e a certi film americani di ragazzi, e al *Grande Amico* di Alain-Fournier; ma oltre a questi, pensa a noi, ragazzi, a Palazzo Morolin, pensa a noi, se fossimo stati in campagna, alla prima ginnasio; io concludo quindi, che ne potrebbe venir fuori un buon film.⁴¹

Ma nemmeno questo film va in porto e, dopo i sopralluoghi del marzo 1942, non se ne parla più. L'attività documentaristica continuerà negli anni a venire con un certo ritmo, ma la regia di un film di finzione – cui si era molto avvicinato con i progetti fin qui descritti – resterà un desiderio inesaudito, in parte a causa di un mercato monopolizzato da film di facile intrattenimento, in parte per le maggiori possibilità offerte dal cinema di propaganda.

Altra traccia importante conservata nelle lettere è quella del lavoro critico di Francesco, che corre parallelo al lavoro cinematografico accompagnando alla prassi un'ininterrotta riflessione teorica. In verità la critica precede di qualche anno *Entusiasmo* (il primo cortometraggio, girato nel 1932) con la recensione non firmata del film di John Ford *L'ultima gioia*, apparsa nel 1929 sul *Gazzettino*. Dall'esordio le pubblicazioni si moltiplicano occupando le pagine di riviste sempre più importanti e, tra il 1940 e il 1942, per molti appassionati e professionisti la firma di Pasinetti è un riferimento. C'è, nella vasta produzione pubblicistica, un'idea centrale da cui Francesco aveva preso le mosse già nella stesura della tesi di laurea

41 Lettera 178.

e della complementare *Storia del cinema dalle origini a oggi* del 1939: l'autonomia espressiva del cinema rispetto alle altre forme artistiche (vedi Gottardi 2002), idea ancora non del tutto condivisa nei primi anni Quaranta, pur se dibattuta da più di un decennio e patrocinata da nomi autorevoli, quali Canudo, Margadonna, Bontempelli, Croce e Arnheim, che con il suo *Film als Kunst* era stato un modello fondamentale per il giovane laureando.

Sin dalle origini, dunque, l'attività critica sonda le possibilità della settima arte, gli schemi, i modelli, la grammatica. Grazie alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia Francesco vede film francesi, americani, russi, almeno fino al 1938 (ma i russi boicottavano il festival dal 1935), quando le tensioni internazionali e la politica autarchica del regime restringono il panorama alle produzioni dei paesi amici. Sullo schermo Francesco cerca i barlumi di un cinema avvincente e scarta le cattive intenzioni dei produttori (cf. Aristarco 1949, 390). C'è, da una parte, una finalità pedagogica, l'intento di guidare il lettore alla comprensione della complessità tecnica del film e di affinarne il gusto (ed è lo stesso spirito del Pasinetti animatore del Cine-Guf); c'è, poi, la passione archivistica, quella che lo faceva fantasticare su «un antiquario che raccoglie film e non quadri e mobili»⁴² e che lo amareggiava all'idea della dispersione della cineteca del Centro Sperimentale, nel 1944. È questa passione a guidarlo nella compilazione di 550 voci per l'Enciclopedia Treccani, in vista, si presume, della pubblicazione di un'appendice. Nel novembre del 1941 il lavoro è pressoché ultimato - tra le definizioni, la principale è quella dedicata al 'cinematografo' -, ma l'impresa editoriale sembra interrompersi e lo stesso Francesco lascia cadere l'argomento. L'assenza del suo nome nell'elenco dei collaboratori dell'Enciclopedia fa pensare che il lavoro non sia andato oltre la stesura della prima bozza.

Nelle lettere si legge della preparazione di articoli per la *Gazzetta del popolo*, *Il Lavoro fascista*, *Primato*, *Bianco & Nero*, *l'Almanacco letterario Bompiani*, *Cinema* (di cui Francesco curava anche le rubriche «Capo di Buona Speranza» e «Parlatorio»), *Si gira* (con la rubrica «Vecchi e nuovi»). Sono scritti dettagliati, in cui il cinefilo annota gli elementi che determinano la specificità cinematografica. In «Climi americani», pubblicato su *Primato*, elogia la tecnica esecutiva di *Ombre rosse* di John Ford, mettendo in luce l'importanza di sceneggiatura, fotografia, colonna sonora, scenografia, costumi e montaggio, nonché l'intelligenza del produttore nell'asssecondare il regista. La professionalità dei tecnici trasforma un semplice viaggio in diligenza in uno dei più pregevoli film western americani:

Appunto perché non hanno temi importanti da sviluppare, ma si affidano a soggetti assolutamente lineari e senza la pretesa di raggiungere

42 Lettera 128, del 3 ottobre 1941.

uno scopo se non quello di offrire un buon spettacolo, le persone che fanno del cinema in America, si affidano, volendo fare un'opera più impegnativa del consueto, al cinema più autentico: alla buona forma. (F. Pasinetti 1980, 213)

Osservazioni che, in sintesi, Francesco condivide con Pier Maria prima che con i lettori («c'è una di quelle corse degne del miglior cinema. Circa un quarto d'ora del più autentico cinematografo, con un ritmo di montaggio di quelli buoni»⁴³), interlocutore privilegiato di discussioni cinematografiche che fanno frequentemente il punto della situazione. Interlocutore, tra l'altro, anche per insofferenze e scocciature, come quella procurata dagli errori commessi dalla redazione di *Primato* nella trascrizione del pezzo:

siccome avevo dimenticato una frase e l'ho dettata per telefono all'Airol-di, questi ha scritto sbagliando tutto. Per cui Bancroft è diventato Brancam e non si capisce più quello che volevo dire, tanto più che Sternberg è diventato Ford. Per fortuna che l'articolo è firmato con le sole iniziali.⁴⁴

I rilievi sulla tecnica e sull'autonomia registica tornano in un altro pezzo scritto per *Primato*: «Uomini sul fondo». Il film di De Robertis, fresco di successo, dà a Francesco la scusa per un *cahier de doléances*: ignorati dai finanziatori perché ritenuti poco appetibili per gli spettatori, i documentari sono pressoché assenti nelle sale; un circolo vizioso che impedisce di educare e appassionare il pubblico al genere, meritevole di attenzione per le sue potenzialità artistiche. *Uomini sul fondo* non è propriamente un documentario, ma Francesco guarda all'equilibrio tra narrazione e ambientazione ed estende la definizione del genere «a tutto ciò che nel film figura di essere autentico e genuino, coerente in tale autenticità: laddove appunto, in questa coerenza consistono, per esempio, valori di ritmo e di contrappunto, nonché suggestivi rapporti in ogni senso tra le immagini e i suoni». E proprio su questi rapporti si concentra con maggiore sensibilità:

Il difetto dell'opera consiste nel sonoro: in un commento musicale aggiunto che vuole rinforzare la già sufficiente evidenza delle immagini, e nel doppiato. Si doveva registrare le voci naturali di questi ufficiali di Marina, di questi marinai. Né era necessaria la musica descrittiva, la musica di sentimento. Bastavano i rumori i suoni le voci naturali. Osservate come è efficace il motivo dei passi del comandante che cammina su e giù, nel calmo silenzio del sottomarino in immersione; e i colpi degli strumenti del palombaro che tenta di aprire la valvola; e il grido della

43 Lettera 19, del 20 ottobre 1940.

44 Lettera 30, del 4 dicembre 1940.

folla che vede riemergere il sommergibile. No, non ci sarebbe stato bisogno di musica e commento, né di musica in generale se non per costituire eventualmente uno o più motivi legati a un personaggio o ad una situazione che ricorre, nello sviluppo della vicenda. (F. Pasinetti 1980, 218)

«Uomini sul fondo» è anche al centro, insieme a *Via delle cinque lune*, dell'articolo «Motivi di speranza», firmato con lo pseudonimo Carlo Jubanico su un numero di *Cinema* del 1941. Motivi di speranza alimentati dai film di De Robertis e di Chiarini per un «vero cinematografo», indipendente dalle tendenze commerciali di produttori e noleggiatori, orientati ai rifacimenti più che alle opere originali. Il Centro Sperimentale ha, scrive Francesco, un ruolo guida grazie alla sua «intransigenza assoluta verso tutto ciò che non ha fini artistici» e le idee da esso irradiate si fanno via via strada. Idee, si potrebbe aggiungere pensando a un film non consolatorio come *Via delle cinque lune*, sensibilmente divergenti rispetto a quelle diffuse dal megafono fascista.

Un discorso a parte merita il lavoro sotteso a *Il Ventuno domani*, che nella corrispondenza con Pier Maria ha maggior rilievo rispetto a quello per altre riviste. Già si è visto come la pubblicistica non occupasse il primo posto tra le priorità di Francesco, che vi vedeva un modo per arrotondare lo stipendio del Centro Sperimentale. Ma il *Ventuno* era una sua creatura e l'idea di mantenerlo in vita oltre la sua prima scalpitante stagione giovanile lo appassionava. Nel settembre del 1940 - a maggio il periodico aveva cessato le pubblicazioni - l'editore Amadasi propone il suo sostegno e Francesco chiede al fratello cosa pensi di un periodico senza articoli, di soli racconti e commedie di autori italiani, americani e tedeschi. L'idea è di uscire in gennaio ma, scrive, «mi è indispensabile la tua collaborazione. Altrimenti rinuncio a questa offerta».⁴⁵ Pier Maria suggerisce una più precisa pianificazione che fissi periodicità, numero di pagine, compensi; indica Visentini e Vecchietti come utili consiglieri e mette in guardia sulla difficoltà di reperire racconti e di pagarli. Suggerisce diversi autori, tra cui Alvaro, Moravia, Comisso, Buzzati e avanza l'idea di inserire scritti critici e profili di scrittori.⁴⁶ Francesco pensa a un mensile di 80 pagine nello stile di *Pegaso* e di *Solaria*, ipotizza compensi che vadano dalle 500 alle 1.500 lire e con Gianni Puccini e Giuseppe De Santis stila un lungo elenco di potenziali autori, tra i quali figurano le più interessanti penne dell'epoca, esordienti e consacrate.⁴⁷ A febbraio, però, *Trovatore* (il titolo è proposto da Visentini) non è pronto: Amadasi ha abbandonato il progetto e anche Bompiani - interpellato - non

45 Lettera 13, del 29 settembre 1940.

46 Cf. lettera 15.

47 Cf. lettera 18, del 17 ottobre 1941.

è interessato. Si fanno avanti Chilanti, Petrone e Pratulini che - col sostegno del Ministero dell'educazione nazionale e di finanziatori milanesi - vogliono curare un settimanale. Nel marzo del 1941 nasce così *Il Ventuno domani*, di cui Francesco mantiene la responsabilità editoriale delegando la gestione redazionale. Il risultato del primo numero non è ottimale. Francesco - che fatica a tenere i contatti con la redazione milanese - non apprezza la veste grafica e c'è qualche intoppo con i permessi ministeriali per la periodicità. In effetti, l'amministrazione risulta dispersiva e male organizzata e già dal terzo numero emergono problemi finanziari, perché i proventi della pubblicità e degli abbonamenti sono nulli. Francesco, tra l'altro, non ha più il ruolo di direttore come nel primo *Ventuno* e in due occasioni si lamenta con Pier Maria di essere scavalcato dalla redazione. Mantiene comunque un ruolo non secondario nelle relazioni pubbliche: è lui a rapportarsi con Alessandro Pavolini per discutere di sovvenzioni e periodicità⁴⁸ e il ministro gli fa sapere - tra l'altro - che Mussolini apprezza la rivista,⁴⁹ su cui scrive anche il figlio Vittorio. Nel mese di settembre una fase di riorganizzazione sposta la stampa da Milano a Tivoli e avanza l'ipotesi di affidare l'edizione a Vallecchi, senonché la pubblicazione viene bloccata: «*Dom.[ani]*», scrive Francesco a Pier Maria nell'ottobre 1941, «è stato sospeso (non si sa ancora se temporaneam.[ente] o definit.[ivamente]) dalle altissime autorità per il tono generale degli ultimi numeri, un po' acceso. La causa è Chilanti, bravo giovine ma troppo avventuroso». ⁵⁰ Con queste poche righe e un po' di rammarico Francesco commenta la breve vita del nuovo *Ventuno*, progetto in definitiva molto distante dalla gazzetta nata nel sestiere veneziano di San Polo quasi dieci anni prima.

4 Pier Maria: la letteratura come missione

Rispetto a Francesco, Pier Maria dà forse l'idea di essere più indipendente come 'autore'. Leggendo il dialogo epistolare si coglie, non senza divertimento per la proverbiale ironia, il suo 'appetito' per questioni culturali italiane («Non fai che dire: leggo sul *Tesoretto* questo, leggo quest'altro [...] ed è come quando uno tiene in mano una figura e la guarda e dice:

48 Il *Ventuno domani* fa parte della lunga lista di periodici e giornali sovvenzionati dalla politica, che dal 1936 aumentò in maniera consistente le elargizioni, spesso sollecitate dagli stessi interessati. Dalle 367 mila lire destinate a riviste e quotidiani nell'esercizio 1933-1934, si superarono i 41 milioni nel 1941-1942; nello stesso arco di tempo, si passò da 400 mila lire versate a giornalisti, scrittori e artisti, a 3 milioni e 600 mila lire (Ferrara 1995, 60).

49 Dalla lettera 88 si deduce che la verifica del duce è sistematica: «si è ricevuta un'altra lettera di approvazione da Pavolini il quale comunica che come il solito ha sottoposto il periodico alla Superiore visione».

50 Lettera 127, dell'1 ottobre 1941.

Che bello - senza mostrare agli altri. Gli altri ne hanno un ansioso fastidio. Me l'hai mica mandato, insomma?»⁵¹), così come si coglie la pazienza con cui Francesco soddisfa ogni richiesta. Dal punto di vista creativo, però, gli equilibri cambiano. Se in più di un'occasione Francesco invoca il 'soccorso' del fratello minore nella stesura di soggetti e sceneggiature, Pier Maria sfoggia una maggiore sicurezza. Eppure, nella fase di revisione (ma non di rado anche nell'*inventio*), tra suggestioni, critiche e interventi diretti, l'apporto di Francesco risulta spesso decisivo, anche perché è lui a fare da *trait-d'union* indispensabile tra Pier Maria e l'Italia.

Durante il soggiorno tedesco, Pier Maria scrive numerosi articoli (per *Oggi*, *Gazzetta del popolo*, *Cinema*, *Primato*), attività collaterale utile a rimpinguare il compenso da lettore. È un'occupazione che gli sta a cuore, che gli consente di mantenere un legame col proprio paese e di sentirsi inserito nel campo artistico, ma che lui stesso paragona a «una chiacchiera al caffè».⁵² E se si sfogliano gli scritti sul cinema, l'*understatement* non è poi così ingiustificato: 'chiacchiere' argute e meno rigorose, tuttavia, delle analisi del Francesco *cinéophile*. Pier Maria adotta uno sguardo panoramico, commenta più film nella stessa recensione e si tiene alla larga dai tecnicismi, soffermandosi più volentieri su aspetti immediati come la recitazione. «Compendio berlinese», pubblicato in due puntate su *Cinema* nel 1941, è - esemplarmente - una registrazione diaristica dei film visti a Berlino durante le vacanze pasquali: il recensore non mette a fuoco le trame, né dà grandi dettagli sulle produzioni, per tratteggiare invece le qualità attoriali di Heinz Rühmann, Emil Jannings e Heinrich George. Una recensione volutamente impressionistica, il cui titolo rimanda a un dettaglio secondario, quasi a sovvertire la gerarchia tematica dello scritto. Spedito l'articolo a Gianni Puccini, Pier Maria chiede a Francesco di 'sorvegliare' la pubblicazione affinché non sia sottoposta a tagli.⁵³

Altra collaborazione importante è quella con *Primato* (che «contiene qualche cosa barbosa, ma anche qualche cosa bella»⁵⁴), rivista per cui Pier Maria, prima di partire per Gottinga, svolge anche un lavoro redazionale analogo a quello svolto per *Cinema* (dettagli, questi, rivelati proprio dal carteggio). Tra gli interventi, nel periodo 1941-1942 Pier Maria scrive un «Quaderno tedesco» inizialmente pensato quasi come una rubrica (almeno dal caporedattore Cabella, che ne immaginò una puntata al mese), infine composto da tre ampi articoli che in redazione risultano molto apprezza-

51 Lettera 42, del 26 gennaio 1941.

52 Lettera 85, del 14 giugno.

53 Lettera 70, del 29 aprile 1941.

54 Lettera 129, del 4 ottobre 1941.

ti.⁵⁵ Come in «Compendio berlinese», l'impianto - esplicitato sin dal titolo e dall'incipit - è diaristico: «Se io fossi un altro, se io non fossi inquieto e impaziente, insomma se io tenessi un diario, queste pagine ne sarebbero una sottile scelta» (P.M. Pasinetti 1941a). Vi si legge, a tutti gli effetti, un compendio di pensieri sparsi su argomenti che variano dallo stato della filologia romanza in Germania alla ricezione, nello stesso paese, della letteratura americana, dalla vita nei paesi di provincia alla descrizione di Berlino in epoca nazista. Sono riflessioni abbozzate che sfiorano appena questioni urgenti, come nel caso delle istantanee 'scattate' dal finestrino del treno lungo la via Monaco-Berlino: «Qui le immagini cinematografiche delle partenze per il fronte e delle migrazioni di minoranze etniche si confondono». Descrizioni troppo asciutte per essere decifrabili, *pendant* di quel tema ricorrente che è l'adattamento allo stato di guerra («si pensa alla possibilità d'adattarsi a questa come ad una condizione perenne, come il terremoto per certe isole»). L'antiaerea, i rifugi sotterranei, i contrasti geopolitici sono parte di un quotidiano che, apparentemente, non scuote Pier Maria, il quale sembra cercare un'ideale neutralità ponendosi al di sopra del conflitto. Ricorda di essere stato in passato con un amico tedesco in «località dell'Inghilterra che ora, sotto altra luce, sono citate nei bollettini dell'Oberkommando» e di aver spedito lettere da «luoghi che ora sono *besetztes Gebiet*, e ad esse è stato risposto da luoghi che ora sono macerie e fiamma» e si domanda:

è mutato forse il tono delle nostre voci, sono mutate le nostre speranze, è mutata, per usare una parola frusta, la nostra umanità? Ben al contrario, ci ritroviamo con una fiducia uguale, ed un affetto più forte. Credo di non andare errato dicendo che in noi è l'Europa, l'antica, tragica Europa, e chi appartiene ad essa dev'essere ognora più forte di chi ne è estraneo.

Non parla di fratture o di fazioni, né dà giudizi sugli eventi in corso. Si limita a rimarcare un'intima differenza sorta tra europei e americani, attribuendo ai primi un «mutato atteggiamento a cospetto del tragico, [...] un nuovo e differente senso della morte» e aggiunge: «Mi vien da pensare che quando, dopo la guerra, rivisiteremo l'America, ci riconosceranno per istrada, la nostra provenienza ci sarà letta negli occhi». Non può dirsi, questa, una chiacchiera da caffè. Sono parole che lasciano intravedere valutazioni personali, seppure dal segno incerto e sospeso, se non accantonate, al di fuori della pagina. Un indizio sul motivo di questa reticenza lo si trova in una lettera in cui Pier Maria annuncia un suo pezzo per *Il Ventuno Domani*:

55 Cf. lettera 150, del 28 novembre 1941.

Manderò presto per *Domani*. Io ho qui mezzo fatto un affare su Berlino, ma temo che sia troppo personale: qualcosa come una confessione una raccolta di impressioni e ricordi, con una conclusione non ottimistica: per molte ragioni dunque forse poco adatta. Ma vedrò. Attraversiamo un momento nel quale scrivere non è facile. Si può raccogliere, registrare; ma mettere ordine, scendere a conclusioni, è complesso.

Ed io non sono purtroppo capace di scrivere altro che cose le quali contengano almeno un accenno al fondamentale, alle idee madri.⁵⁶

Altre informazioni interessanti desumibili dal carteggio sono quelle relative alla scrittura dei racconti, vettori dell'ambizione letteraria dell'aspirante scrittore. Nell'aprile del 1940, qualche mese prima del trasferimento a Gottinga, Pier Maria firma con Mondadori il contratto per la pubblicazione de *Lira di Dio*. È la raccolta di tre testi scritti negli anni Trenta: «Un matrimonio», «Il soldato Smatek» e «Storia di famiglia». Solo quest'ultimo era già stato pubblicato in inglese nella *Southern Review*, nel 1939, e nel 1940 sta per essere pubblicato nell'antologia *The Best Short Stories* curata da Edward J. O'Brien. È Francesco a darne comunicazione, ricostruendo l'odissea dell'annuncio ufficiale: nel settembre 1940 O'Brien invia una missiva a Baton Rouge, presso la redazione della *Southern Review*; essendo Pier Maria tornato in Europa da tre anni, la busta è reindirizzata a Venezia, ma finisce per errore a Venice, in California. Altra spedizione e la lettera giunge finalmente a Francesco a inizio gennaio 1941. Vi è solo la richiesta di una breve nota autobiografica dell'autore, tenuto all'oscuro del racconto selezionato. La reazione di Pier Maria è entusiastica:

La questione O'Brien, ti puoi immaginare quali considerazioni abbia suscitato in me. Nota che quel tizio è appunto quello che raccoglie ogni anno una antologia *I migliori racconti dell'anno*; sicché tu capisci benissimo con che cosa possa esser messa in relazione una sua richiesta di notizie biografiche mie. È fra l'altro quello che ha lanciato Seager.⁵⁷

L'opera scelta gli sarà comunicata nel maggio seguente da Robert Penn Warren, assieme alla notizia della morte del curatore: «fatalità», scrive Pier Maria a proposito dell'amara coincidenza, «tipica dei ns/ tempi».⁵⁸

Nel 1941 l'edizione mondadoriana è ancora ferma. Pier Maria non freme, è convinto sia un periodo sfavorevole per uscire nelle librerie, ma Francesco lo incoraggia osservando come, in generale, si legga molto. I

⁵⁶ Lettera 85.

⁵⁷ Lettera 40, del 16 gennaio 1941.

⁵⁸ Lettera 74, del 12 maggio 1941.

libri, scrive, vanno esauriti appena messi in catalogo.⁵⁹ È lui, dunque, a insistere affinché il fratello pungoli Arnaldo Mondadori. Nell'ottobre del 1941 la macchina editoriale si mette in moto e Pier Maria può finalmente spedire il dattiloscritto a Francesco, che avvia un'attenta lettura. La revisione passa in rassegna sviste grammaticali, refusi e impaginazione e il 23 novembre Francesco scrive: «oggi ho finalmente finito di correggere le bozze dell'*Ira*. Non ho potuto far prima, perché la correzione doveva essere accuratissima, e perché ho voluto rileggere tutto due volte».⁶⁰ Contestualmente domanda una precisazione sul titolo originale di «Storia di famiglia», utile a una nota introduttiva che ne valorizzi l'edizione inglese, cui Pier Maria così risponde:

Il titolo del racconto in America è «FAMILY HISTORY», così senza articolo. È infatti, così, magnificamente ambiguo: il significato più preciso essendone quello di 'storia familiare', come si direbbe 'storia antica', 'storia romana'. Significato più bello ed acconcio di quello puro e semplice di 'storia' nel senso di 'racconto'. Vero? Gli dà un che di distaccato, di ironicamente solenne come. Ironicamente sino ad un certo punto, del resto. Insomma 'history' non 'story'.⁶¹

Il messaggio è di dicembre, il che fa capire le difficoltà dettate da una comunicazione epistolare troppo lenta rispetto ai tempi editoriali, originariamente programmati in funzione di una propizia pubblicazione natalizia. È uno dei motivi per cui lo stesso Pier Maria si affida completamente al fratello, incaricato di spedire le bozze corrette senza la sua supervisione alla casa editrice. Raccomanda soltanto di porre particolare attenzione alla nota introduttiva e alla dedica al padre Carlo. L'ottimizzazione dei passaggi non è però risolutiva: Mondadori accoglie le bozze corrette e le rende, impaginate, a Francesco, il quale le restituisce approvate a metà dicembre. Il libro esce nelle librerie, con un po' di ritardo, a metà gennaio. Accanto alle canoniche recensioni tratte dal comunicato stampa della Mondadori, vi sono i giudizi contrastanti dei critici più attenti, come Alicata e Contini, il primo sensibile alle influenze americane (frutto - scrive non senza temerarietà su *Primato* - di «un'educazione letteraria libera larga e ricca, e perciò in tutti i modi la precisa testimonianza di una civiltà»), il secondo più scettico di fronte al nesso tra i personaggi e la loro crisi esistenziale. Ancora una volta le lettere di Francesco sono fondamentali per dar conto a Pier Maria della ricezione dell'opera.

59 Cf. lettera 112, del 6 agosto 1941.

60 Lettera 153.

61 Lettera 154, del 6 dicembre 1941.

In corrispondenza di questa pubblicazione nella collana dello *Specchio*, Pier Maria sviluppa alcuni temi dei tre racconti in un altro testo, che si configura inizialmente come un ampio racconto intitolato *I lunghi inverni*. Il confronto generazionale tra genitori e figli, l'indifferenza moraviana di personaggi inetti o disincantati, il lutto come motore di relazioni familiari ne costituiscono la materia prima, il cui legante è il ricordo, «l'affollarsi irrisolvibile delle memorie». ⁶² Nelle lettere a Francesco, Pier Maria esprime sin dall'inizio il valore che questo lavoro, meglio di altri, assume per lui:

sarà un racconto di centrale importanza per quest'epoca della mia esistenza. Io credo che uno debba appunto scrivere non per ricerca di immediata diffusione o per altri motivi contingenti e materiali, ma per esprimere la propria esistenza nelle sue varie fasi di sviluppo. L'unica salvaguardia è nella sincerità precisa, 'senza residui': la totale garanzia è la moralità artistica. L'unica sicurezza insomma la si può avere da se stessi. Rispondiamo di noi di fronte a noi. ⁶³

Messo sul «telaio», il testo è intessuto con brani sottoposti periodicamente a Francesco e già nel 1942 l'idea del racconto lascia spazio a un'ipotesi di romanzo. Pier Maria propone al suo 'primo lettore' studi di caratteri, di ambienti e di dialoghi attingendo a un repertorio comune di immagini il cui sfondo privilegiato è il Veneto. È stata rilevata dalla critica l'impronta autobiografica che caratterizza *Rosso veneziano* (Crotti 2011, 193) e il carteggio conferma la presenza di temi legati all'esperienza personale di Pier Maria già nella forma embrionale dell'opera. Su tutti, il travagliato rapporto con le proprie origini raffigurato da una distanza, colmata dal movimento emblematico da nord a sud, dall'estero all'Italia, indotto dalla morte di un parente; altro tema - questo della morte «come superiorità, come estrema esperienza» ⁶⁴ - ricorrente e fondamentale, perché essenziale alle ragioni della scrittura in tempo di guerra. ⁶⁵ Rispetto all'originaria previsione di un anno di lavoro, l'opera sarà pubblicata nel 1959 dall'editore Colombo con il titolo definitivo *Rosso Veneziano*, dopo sostanziosi cambiamenti strutturali e non poche difficoltà editoriali.

Non si può dire, per questo, che Pier Maria fosse improduttivo. Nell'ottobre del 1940, prima dell'uscita dell'*Ira*, Alberto Mondadori gli domanda contributi per *Tempo* e per l'almanacco letterario dello *Specchio*, *Il Teso-*

⁶² Lettera 159, del 21 dicembre 1941.

⁶³ Lettera 195, del 2 luglio 1942.

⁶⁴ Lettera 138, del 20 ottobre 1941.

⁶⁵ Cf. lettera 103, del 19 luglio 1941.

retto. Scartata la prima proposta (trova la rivista «racchissima»⁶⁶), il veneziano invia un breve racconto per l'almanacco mondadoriano: «Gli orsi di Yosemite». Ancora, il carattere autobiografico si manifesta nel viaggio di ritorno che il protagonista compie dall'America al Vecchio Continente con cui si apre il racconto. Il contrasto tra la natura sterminata dello Yosemite e l'atmosfera nordeuropea della città che lo accoglie (una Berlino mai espressamente nominata) confligge nell'animo del giovane, la cui aridità trova ragione nel distacco da una ragazza americana. Come già ne «Il soldato Smatek» e in «Storia di famiglia», la morte si rivela presto fulcro della storia e ritorna la percezione della guerra come evento catastrofico e naturale, al pari di uragani e inondazioni. Non è casuale che, in questo stesso periodo, Pier Maria ragioni con Francesco su una raccolta (irrealizzata) intitolata «Gli uragani sulle isole», in cui inserire, oltre a «Gli orsi di Yosemite», un vecchio racconto uscito su *Tempo*, «L'inondazione», dove il viaggio, la guerra, l'alluvione e il rapporto col femminile sono ancora una volta centrali.

Altri propositi, poi, emergono dalla corrispondenza: in più lettere Pier Maria esprime l'intenzione di curare un'antologia di scrittori italiani contemporanei, o di tradurre in tedesco una commedia goldoniana per il teatro di Gottinga; nel 1942 gli si prospetta anche un'interessante collaborazione con Einaudi, promossa da Alicata e Muscetta, per la traduzione delle lettere di Jonathan Swift. Pier Maria, che non vuole ricalcare il precedente Prezzoliniano, contropropone l'epistolario di Lord Chesterfield ma, dopo una lettera scritta a Francesco nel mese di maggio, non fa più cenno al progetto. Accoglie poi con favore la proposta del fratello di una riduzione cinematografica de «Il soldato Smatek», ma ancora una volta la distanza tra i due non è d'aiuto. Ha più fortuna «Un uomo d'ordine», uscito nel 1942 su *Primato* nonostante la connotazione del protagonista, calco impietoso del carrierista cresciuto nell'ombra dei Palazzi romani. Figura deprecata («un farabutto» secondo uno dei personaggi) sin dal titolo: «per chi abbia letto il racconto, di tremendo e tranquillo sarcasmo». Racconto giovanile pubblicato nel 1937 nella *Southern Review* come «Home coming», «Un uomo d'ordine» ha in nuce temi che si ritroveranno nelle opere della maturità, su tutti la divergenza morale esistente tra ceti politico e società civile. Come sempre, il primo 'consulente' è Francesco, il quale - pur preferendo lo «Smatek» e «L'inondazione» (nel quale lui e il fratello sono protagonisti) - rileva l'originalità dell'architettura narrativa, esprimendo particolare interesse per il personaggio centrale.⁶⁷

Non meno appassionata è l'attività didattica che Pier Maria svolge con continuità dopo il conseguimento della laurea. In qualità di lettore

66 Lettera 23, dell'1 novembre 1940.

67 Lettera 164, dell'8 gennaio 1942.

di italiano si occupa con convinzione della promozione della letteratura italiana, insegnando grammatica con l'ausilio dei classici e orientando i propri allievi su autori contemporanei. Sappiamo così che fu efficace il suggerimento alla tedesca Charlotte Birnbaum di tradurre in Germania *Gente in Aspromonte* di Corrado Alvaro, indicazione coerente a una precisa idea che Pier Maria aveva del proprio ruolo di intellettuale italiano all'estero:

È interessante che io sia stato il primo a parlare di Alvaro e degli altri ns/ scrittori attuali in questa sede. Tale forma di diffusione della nostra arte e della nostra cultura è certamente assai più importante e positiva di certe più vuote e burocratiche manifestazioni. I nostri scrittori recenti suscitano sempre interesse nel lettore intelligente di qui, al quale accada di farli conoscere. C'è effettivamente in loro un'altezza di tono, una nobiltà, un'atmosfera poetica che costituiscono qualcosa di nuovo e di cui ci s'accorge appunto vivendo fuori ed accostando i loro testi a palati inavvezzi.⁶⁸

In queste poche righe scritte a Francesco c'è molto della visione pasinettiana. Ci sono la superiorità dell'arte sulla politica, l'antipatia per la retorica del regime (screditata sin dai tempi del *Ventuno*), il senso di appartenenza culturale e, infine, la necessità di una lettura aperta che allarghi gli orizzonti delle letterature nazionali. Sintesi dell'«atteggiamento più vitale e più ricco di prospettive» (P.M. Pasinetti 1941d) che, secondo Pier Maria, si possa assumere nello svolgere la professione letteraria.

5 Il potere debole degli intellettuali funzionari

Come si vede dalla ricostruzione dei progetti portati avanti tra il 1940 e il 1942, il dialogo epistolare consente di ripercorrere la prassi artistica dei Pasinetti nelle sue fasi preparatorie, da un punto di vista soggettivo e, entro i limiti imposti dal controllo censorio, schietto. In questo senso assumono rilievo i tanti riferimenti culturali messi a confronto che riguardano opere e autori. Sul cinema è evidentemente più preparato Francesco, ma la presenza di Pier Maria in Germania consente a quest'ultimo di anticipare al fratello le novità della produzione tedesca. A lui Francesco domanda aggiornamenti e fotografie di scena da riutilizzare per la stesura di articoli e rassegne. Hans Schweikart, Josef von Sternberg e Georg Wilhelm Pabst sono i registi più apprezzati (particolarmente divertente la lettera in cui Francesco immagina Pabst suo ospite a San Polo, 'accudito'

68 Lettera 78, del 23 maggio 1941.

dal factotum veneziano di famiglia: «Una cosa stupenda: Armando che parla con Pabst. Armando che dice: Sior Pab (o Past) el venga qua. E lui, Pabst, andare»⁶⁹); tra gli americani e gli inglesi primeggiano John Ford e Alfred Hitchcock e tra gli italiani – di cui spesso Francesco vede i film in anteprima al Centro Sperimentale – De Sica, Camerini e Soldati. Per la letteratura, invece, è naturalmente Pier Maria a indirizzare il fratello. Già si è detto dell'importanza che ha nella sua formazione Joyce; altri nomi a lui cari sono Faulkner, Eliot, Fielding e Hawthorne, mentre per gli italiani la lista è lunga e raffinata, ma su tutti spiccano i contemporanei Moravia, Montale, Alvaro, Bacchelli e, in modo particolare, Vittorini. Notevole, tra l'altro, che Pier Maria rimarchi più volte una sua affinità con lo scrittore siracusano: è con lui l'unico scrittore – scrive a proposito dei racconti del *Tesoretto* del 1941 – ad affrontare la situazione morale del tempo.⁷⁰ Merita infine un cenno la bibliofilia di Francesco, collezionista di poesia del Cinque, Sei e Settecento veneziano. Assieme alla raccolta di incisioni e dipinti della tradizione veneta (cui Pier Maria attinge per rimediare al 'cattivo gusto' dell'arredamento tedesco), esprime la curiosità dell'erudito e l'attaccamento del veneziano alla sua terra. D'altra parte, l'amore per il dialetto natio è alla fonte dell'ammirazione che entrambi i fratelli nutrono per Goldoni, autore tra i più citati del carteggio.

Fin qui l'*analysis situs* (vedi Bourdieu 1998, 141-142) dei fratelli Pasinetti in relazione alla prassi artistica, la ricostruzione della loro funzione autoriale attraverso l'incessante scambio di idee veicolato dalle missive. Ne emerge una forte motivazione da ambo le parti, rinfocolata da un'alta concezione della cultura cui fanno da forte contrappeso direttive politiche ben precise. La lettura del carteggio tra Pier Maria e Francesco dalla prospettiva della loro collocazione sociale aiuta a definire queste diverse forze in atto e a spiegare alcune delle decisioni meno comprensibili dei due agenti.

Al netto dell'intima coerenza dell'agire rispetto al posizionamento sociale (vedi Baldini 2007, 11), i Pasinetti acquisiscono concrete competenze artistiche e la lunga traiettoria nel campo culturale non stupisce. Può stupire, invece, che due giovani liberali, lettori di Joyce, Eliot, Faulkner, ammiratori di Ford, Hitchcock, Renoir, entusiasti esploratori degli Stati Uniti, dell'Inghilterra e dei rispettivi costumi aderiscano al fascismo. Perché è fuor di dubbio che la volontaria integrazione entro le strutture autoritarie del regime coincide con l'adesione – magari dubbiosa più che intransigente, fluida più che granitica, ma tutto sommato docile – a un progetto politico avviato. Non sarebbe stato possibile, altrimenti, scrivere su testate come la *Gazzetta del popolo* e *Il Lavoro fascista*, ancora meno

69 Lettera 125.

70 Cf. lettera 103.

scalare la gerarchia degli istituti di cultura, ottenere una cattedra al Centro Sperimentale e dirigere documentari Luce. Anche da questo punto di vista il carteggio è un documento rilevante, da cui emerge il doppio filo che lega l'attività professionale dei due Pasinetti all'universo fascista. Quando Francesco vuole 'sbloccare' la rappresentazione di una sua commedia, pensa di rivolgersi direttamente a Leopoldo Zurlo, capo dell'Ufficio censura teatrale, così come in più occasioni Alessandro Pavolini, ministro della cultura popolare, è il suo referente per la discussione di progetti cinematografici ed editoriali: non solo il beneplacito del gerarca risulta vincolante (ed è chiaro come questo dipenda dal Duce), ma da lui vengono anche indicazioni su temi da trattare e attori da ingaggiare. Ogni progetto è valutato, così, per le sue potenzialità estetiche e, non secondariamente, per la sua liceità, perché Francesco è ben consapevole che senza il nullaosta della Direzione generale per la Cinematografia non arriverebbe nemmeno ad accendere le luci di scena. Per le stesse ragioni, Pier Maria omaggia Bottai con una copia del suo libro d'esordio e intesse rapporti professionali, ma anche amicali, con Luciano De Feo, direttore dell'IRCE (Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero), e con Giuseppe Renzetti, *trait-d'union* tra Hitler e Mussolini. Gli esempi potrebbero continuare con le relazioni messe in luce dal carteggio con altri papaveri dell'Italia anni Quaranta: Luigi Freddi, Giorgio Vecchietti, Fernando Mezzasoma, Vittorio Mussolini, personalità certo non in odore di antifascismo. Il punto è che i Pasinetti, nella loro irriducibile specificità, sono a contatto con questa galassia. Specificità che lo stesso dialogo epistolare aiuta a illuminare. Perché se l'adesione al fascismo è concreta, lo è altrettanto l'allergia per certe sue espressioni, come la retorica magniloquente, la svolta autarchica, l'arrivismo dei commendatori. Pier Maria riserva un commento particolarmente acre a una recensione dell'amico Fulchignoni pubblicata su *Primato*, incentrata su due pellicole tedesche di propaganda. Sono film, confida al fratello, tendenziosi, scadenti e intollerabili.⁷¹ E a proposito di un lungometraggio sui giovani auspicato da Pavolini e per il quale Francesco chiede suggerimenti al fratello, Pier Maria risponde che «occorrerebbe per dir così carta bianca. [...] sono temi già in partenza difficili; difficilissimi se non impossibili, poi, quando si tratti della partenza per una corsa con ostacoli: asticelle difficilmente sospese, bottiglie in bilico, uova in equilibri assurdi. Ora, le acrobazie possono essere interessanti. C'è gente che sa camminare sulle mani. Ma è certo che sui piedi si cammina più speditamente; e un film deve poter camminare speditamente».⁷² Sono indizi di una chiara incompatibilità riscontrabile anche in Francesco, che non mostra troppa reticenza quando, con *Tutti hanno ragione*, mette alla

71 Lettera 132.

72 Lettera 95, del 3 luglio 1941.

berlina l'arrivismo e la meschinità dei tempi sul palco del Teatro dell'Università di Roma, o quando firma un articolo polemico su Cinecittà che finisce col procurare qualche mal di pancia.⁷³

Resta che, appartenenti alla generazione cresciuta nel ventennio, Pier Maria e Francesco sono «fascisti naturaliter» (Addis Saba 1973, 13).⁷⁴ L'insoddisfazione per il patriottismo affettato, l'infatuazione per il Modernismo letterario e l'attrazione per lo spirito liberale americano non collidono - fino a un certo momento - con la dittatura. Come tanti coetanei i Pasinetti partecipano alle manifestazioni fasciste «senza credere affatto alle formule fasciste ma senza soffrire della contraddizione» (Fortini 2003, 30) e nelle lettere così come nelle opere non traspare - fino alla fine del 1942 - una decisa presa di coscienza politica.⁷⁵ Nel 1940 Francesco, che certo non può essere sospettato di razzismo,⁷⁶ apprezza un film come *Süss l'ebreo* mostrando di anteporre questioni formali (a dire il vero di scarso rilievo) al contenuto antisemita del film e Pier Maria non è meno corrivo - negli scritti pubblici - nel parlare dei bombardamenti come di un fenomeno cui ci si possa abituare, salvo poi manifestare - nella scrittura privata - insoddisfazione per la mancanza di generi di conforto e per la modestia della sua abitazione («non posso vivere come un *bécero*»⁷⁷ scrive al fratello richiedendo lenzuola e asciugamani dall'Italia). Si ha l'impressione di un atteggiamento incongruo che sembra derivare da un'incertezza di fondo, o da un certo distacco rispetto alle questioni politiche. Le questioni artistiche vengono prima di tutto il resto. C'entra la convinzione radicata del 'primato' della cultura: in Francesco ciò si traduce in un atteggiamento disinteressato (il *Ventuno Domani* diventa rivista politica non per volontà del suo padre nobile ma dell'«avventuroso» Chilanti), nella ricerca formale orientata da «fini artistici» e nel collezionismo antiquario; in Pier Maria, che pur non rientrando nella schiera degli scrittori soldati è impaziente di

73 Cf. lettera 127.

74 Si fa qui riferimento alla prefazione di Ugoberto Alfassio Grimaldi.

75 È importante rilevare che dal momento in cui P.M. si trasferisce in Svezia nelle lettere si coglie un 'doppio fondo'. Dietro a «dati bibliografici» e a «studi dialettali» si celano messaggi cifrati che paiono coinvolgere, insieme ai Pasinetti, Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni, Alberto Pasinetti e Glauco Pellegrini. È un linguaggio allusivo che si può riscontrare dalla fine del 1942 (dunque nelle missive posteriori a quelle qui presentate): gli avvenimenti bellici stanno mostrando la disfatta del paese, il regime è in crisi e il 2 dicembre Gianni Puccini viene arrestato, avvenimento per ovvie ragioni sottaciuto dal carteggio ma che non può non segnare, in particolare, Francesco. Matura presumibilmente in questo contesto un'opposizione le cui ragioni erano covate da tempo.

76 Collaboratore del *Ventuno* era stato l'ebreo Teo Ducci, che Francesco continua a frequentare anche dopo lo scioglimento della redazione. È anche in contatto con Mario Macchioro, che per la sua fede religiosa era nella lista degli scrittori non graditi al regime.

77 Lettera 105, del 20 luglio 1941.

vedere la guerra con i propri occhi, è sublimata nell'utopia di una comunione europea accudita dall'intelligenza italiana, uno dei temi conduttori di *Primato*:

potrebbe essere precisamente la guerra che assegna a una forte Italia nazionale il compito di insegnare ai popoli, perplessi fra tante dottrine, storditi fra tante parole, una realtà emersa da duemila anni di storia: giacché solo gli intellettuali di un popolo forte e veramente unito possono avere autorità per ammonire gli altri popoli a badare che non si avverino le oscure profezie di tramonto della civiltà dell'Occidente. (Lupinacci 1940, 3)⁷⁸

Con l'avanzare del tempo cresce, però, l'amezza per un «dolorosissimo, desertico stato di cose»⁷⁹ e il conflitto suscita un disagio morale evidente, ma a lungo questo non sfocia in un impegno individuale. Perché il regime riesce a normalizzare prodotti culturali antitetici ai suoi principi, prodotti che sono molti e diffusi: nonostante l'embargo del 1938, per esempio, nel 1940 Francesco può ancora vedere film americani e recensirli;⁸⁰ o, ancora, è grazie a una rivista organica come *Primato* che molti giovani scoprono l'esistenzialismo, leggono Montale, Gadda e Faulkner, del quale è proprio Pier Maria a scrivere; gli stessi intellettuali che oltrepassano i confini dell'ortodossia appaiono ai più come dei regolari, perché regolari sono i canali da essi utilizzati, come nel caso di Vittorini che, nonostante diversi episodi di censura, nel 1942 è a Weimar a rappresentare ufficialmente la letteratura italiana (Bonsaver 2013, 112-123). Difficile che un messaggio antifascista o afascista attraversasse indenne questi canali per arrivare al cuore delle persone esplicito e senza connotazioni. Così, se anche nell'agire pubblico e privato non mancano certe arditezze – e il carteggio lo dimostra –, è un agire dall'interno, minoritario e generazionale, che il più delle volte manifesta non tanto una divergenza politica, quanto un conflitto gerarchico intrinseco ai campi dello spazio sociale, lotta dei nuovi entranti per ottenere consacrazione (vedi Boschetti 2003, 60-61). Sin dalla prima giovinezza i Pasinetti cercano questa consacrazione dimo-

78 «l'idea di far fare un articolo al Lupinacci su quel tema, mi appartiene, e chi avrà orecchi intenderà», scrive P.M. a Letizia Balboni (Pasinetti *Lettera a Letizia Balboni* [1940a] [dal contenuto si desume che la missiva è di poco precedente al 15 marzo 1940]). In una lettera successiva all'amica aggiungerà: «Preghiamo Dio che questa guerra finisca presto altrimenti non si sa mica che cosa troveremo di Europa alla fine. Certo quello che troveremo dovrà essere Europa, e non un conglomerato di tribù che si massacrano» (Pasinetti *Lettera a Letizia Balboni* [1940b] [la lettera è senza data, ma in base al contenuto è collocabile tra i mesi di aprile e maggio del 1940]).

79 Lettera 122, del 16 settembre 1941.

80 Cf. lettera 19.

strando un ottimo senso del gioco. Il Cine-Guf veneziano, *Il Ventuno*, la partecipazione ai Littoriali (che Francesco vince nel 1934, nella sezione della regia cinematografica) fanno parte di una strategia di affermazione che usufruisce del sistema educativo messo in piedi dal partito fascista per formare le coscienze di un'intera generazione. Una strategia fruttuosa per i Pasinetti, che per il loro *engagement* giovanile accedono rapidamente a posti di lavoro prestigiosi, ma più ancora per il regime, che attraverso gli spazi dedicati ai gruppi universitari subordina le intelligenze e riassorbe le spinte eterodosse (vedi La Rovere 2003, 265-276).

Col fascismo i due fratelli veneziani soddisfano le proprie ambizioni, appagano un'ansia di vita e di avventura che ha contraddistinto la loro generazione (vedi Addis Saba 1973, 176). Dall'epistolario trapela l'exasperazione di Francesco per la difficoltà di accesso al mercato cinematografico delle *major* e la committenza di un cortometraggio da parte di un ente pubblico quale il Luce è accolta come una svolta eccezionale e risolutiva; altrettanto appagante è per Pier Maria il mestiere di lettore all'estero, vissuto come una missione pionieristica di diffusione della cultura italiana⁸¹ che gli permette, tra l'altro, l'esercizio letterario. In una lettera scritta a Letizia Balboni pochi mesi prima di partire per Gottinga è lui stesso, d'altronde, a manifestare la curiosità di visitare la Germania: «non ho mai visto un paese in guerra [...] e soprattutto, se non si può staccarsene in forma definitiva, allora ai pasticci è meglio andarcisi a mettere più in mezzo che sia possibile».⁸² Né si possono ignorare i vantaggi economici conseguenti alle posizioni ricoperte e il prestigio che ne deriva: dall'IRCE Pier Maria riceve un compenso mensile di 1.600 lire e per un pezzo su *Primato* guadagna tra le 150 e le 500 lire; la rassegna cinematografica che Francesco redige sulla rivista di Bottai aggiunge allo stipendio del Centro Sperimentale (che pare non dovesse essere troppo al di sotto delle 2.000 lire)⁸³ 400 lire fisse. A ciò si sommano gli introiti derivanti dalle svariate collaborazioni giornalistiche, favorite anche dalla risonanza che il nome Pasinetti ottiene circolando su pubblicazioni diffuse come *Il Tesoretto e Cinema*.

La possibilità di lavorare come operatori della cultura, la prestigiosità, la garanzia di diffusione e la gratificazione economica sono rese possibili da un apparato statale che dal 1922 in avanti è cresciuto esponenzialmente (vedi Castronovo 1976, 121) per la necessità di gestire la produzione

81 Cf. lettera 87, del 19 giugno 1941.

82 (Pasinetti *Lettera a Letizia Balboni* [1940b]). Si può inoltre escludere che da Gottinga P.M. cercasse di ottenere un trasferimento in un paese neutrale: il 19 giugno 1941 valuta uno spostamento a Kyoto (lettera 87) e il 27 luglio dello stesso anno considera mete interessanti Berlino e il fronte orientale.

83 Cf. lettera 13.

ideologica di massa, impiegando, tra l'altro, pratiche coercitive ereditate dall'Italia prefascista cui il fascismo dà il supporto di una teoria e di un'organizzazione capillare (Isnenghi 1975). L'Istituto per le relazioni culturali con l'estero, gli istituti italiani di cultura, Cinecittà, il Centro Sperimentale, l'Istituto Luce sono alcuni degli enti che stabiliscono un inedito collegamento tra gli intellettuali e le masse. Posto un freno alla loro proletarizzazione e alla democratizzazione della cultura, il fascismo li integra nello Stato in un'ottica corporativa, inquadrandoli come lavoratori e riconoscendone, tuttavia, la particolare dignità creativa. È una distinzione sociale rafforzata da un sistema formativo elitario (si pensi alla Riforma Gentile e a manifestazioni come i Littoriali, rigorosamente riservati ai rampolli della borghesia) (vedi La Rovere 2003, 276) che alimenta la forza simbolica del capitale culturale, il suo potere – in accordo con Bourdieu – di conferire un'essenza sociale (una ragion d'essere) e l'autorità di consacrare, riconoscere, stabilire ciò che merita di essere riconosciuto (vedi Bourdieu 2003, 126). La posta in gioco dei fratelli Pasinetti è l'acquisizione di questa specificità che coincide, per chi ottiene la consacrazione (attraverso onorificenze, premi, cariche), con la funzione delegata dal regime di 'guida' della società. Che nella cultura i Pasinetti ravvisino i segni distintivi di un primato lo confermano anche i loro rapporti interpersonali. Il caso di Carla Del Poggio, nome tra i più ricorrenti nel carteggio, è emblematico. Con lei Francesco instaura una relazione maestro-allieva piuttosto inquieta, non estranea a una reciproca attrazione che gli causa qualche disagio con i familiari della ragazza. Durante la lavorazione alla sceneggiatura del film *Via delle cinque lune* immagina per lei una parte ma, scrive, «è necessario che si formi intellettualmente e la sto indirizzando».⁸⁴ Interpellato, Pier Maria prende la questione estremamente sul serio:

Bisognerà forse, data l'età quasi puerile del soggetto, incominciare ad educarne la fantasia: introdurla in un mondo, il quale vada lentamente dai fratelli Grimm a Hofmann [sic] ed a Poe; da Andersen e da *Pinocchio* a De Chirico. Mi spiego? Indulgere anche nei gusti che possono essere naturali in una giovanetta: la sua storia per il momento può essere vista anche attraverso le vite romanzate delle belle donne della storia; ecc. Ma per ora, che cosa fa? Legge? Ha degli studi? Che basi ha? E le lingue, beninteso, quelle sarebbero uno strumento essenziale. Non ci sarebbe niente di male che imparasse a memoria qualche pezzo di Shakespeare o qualche breve poesia di Baudelaire, negli originali. E lo stesso, è superfluo dire, vale per qualcuno dei nostri poeti.⁸⁵

84 Lettera 34.41.

85 P.M. Pasinetti *Lettera a Francesco* 1941.

Impiegando un esercito di funzionari e operatori culturali il regime risponde alle attese di coloro che, ventenni o poco più negli anni Trenta, avevano immaginato di diventare i futuri membri della classe dirigente del paese, magari col sogno di produrre e utilizzare la cultura ai fini di un rinnovamento del fascismo (vedi Mangoni 1982, 544). Di fatto, quei ragazzi restano incastrati in una logica di classe, assimilando e perpetuando un atteggiamento paternalistico fondato su una presunta aristocrazia del pensiero che trasfigura in rapporto di senso un rapporto di forza. Forza ritenuta legittima quanto più misconosciuta (vedi Bourdieu 1998, 254). L'effetto simbolico del capitale culturale spiega, tra l'altro, l'opposizione strutturale che si crea all'interno del campo del potere tra la borghesia dotata di capitale economico e gli intellettuali appartenenti alla medesima classe sociale. La polemica antiborghese di cui anche i Pasinetti si fanno promotori (specie ai tempi del *Ventuno*, ma strascichi polemici sono ancora leggibili in un racconto come «Un uomo d'ordine») trova giustificazione in questo antagonismo, basato su una visione della borghesia come categoria etica più che economica (vedi Addis Saba 1973, 210). Ecco perché nella stampa dei GUF è facile riscontrare una commistione di ribellismo e conformismo che rivela la doppia natura degli intellettuali, dominanti rispetto al proletariato e dominati rispetto alla borghesia industriale. Nel ventennio questo rapporto si risolve in una marcata subordinazione dei campi artistici rispetto al campo politico: il regime, distinguendo tra una 'cultura laboratorio' e una 'cultura azione', mantiene all'interno del campo artistico un equilibrio favorevole tra libertà e organizzazione, fondato sul comune valore che intellettuali fascisti e antifascisti attribuiscono alla cultura. Nel considerarla valore supremo dell'umanità i 'letterati-letterati' e i 'letterati-ideologi' optano, rispettivamente, per la 'torre d'avorio' o per la militanza fedele, accettando, di fatto, la subalternità rispetto al potere (vedi Luperini 1981, 355-367). L'esperienza di *Primato* ne è il paradigma. In un momento in cui gli eventi politico-militari avevano disilluso molti 'intellettuali-ideologi' indirizzandoli all'antifascismo, Bottai fa leva sullo spirito di corpo per catalizzare fiancheggiatori e dissidenti attorno a un progetto editoriale che di liberale o frondista non ha nulla, dedicato al ruolo che gli intellettuali avrebbero assunto nel contesto del Nuovo ordine europeo.⁸⁶

Pier Maria e Francesco sono tra coloro i quali rispondono alla chiamata del ministro dell'Educazione. Nella presunta autonomia dell'esercizio e della diffusione dell'arte, complici *habitus* e collocazione, accettano e replicano quei rapporti di forza imposti e legittimati dall'ordine capitalistico della società moderna. Si può escludere, come si è visto, che i Pasinetti si riconoscano incondizionatamente nel fascismo, ma la loro essenza sociale

86 Sulla messa in discussione dell'idea di *Primato* come traghetto verso un progetto politico antitetico rispetto al fascismo vedi Serri 2005.

è vincolata all'adesione al gruppo che conferisce tale funzione e, tra gli anni Venti e Quaranta, tale gruppo paga una pesante eteronomia rispetto al potere politico. Esistere socialmente implica la costrizione - non necessariamente consapevole - entro reti di relazioni che si manifestano nella forma di consensi, obblighi, doveri (Bourdieu 2013, 81-85). La percezione di una progressione culturale induce così a tollerare anche la cupa realtà della coercizione. Ne consegue uno 'spazio dei possibili' letterari, cinematografici e teatrali ben delimitato, in cui le scelte di Pier Maria e di Francesco sono condizionate da una continua negoziazione tra istanze di indipendenza e subordinazione.

