

Massimo Pulini, *Gli inestimabili. Quando Raffaello e Piero vennero rubati a Urbino*, Forlì, Cartacanta Editore 2011, collana I Cantastorie, pp. 192.

Due narrazioni si inanellano nei quarantasette micro-capitoli de *Gli inestimabili*, la cui struttura composita sfida la brevità. Accostando l'esposizione meticolosa di una vicenda veramente accaduta a squisite descrizioni di opere d'arte, Massimo Pulini crea due trame parallele che sembrano dipanarsi autonomamente, poi si rivelano congiunte. La mimesi è necessaria alla ricostruzione del fatto storico, l'ekphrasis trasporta l'*hic et nunc* in una dimensione speculativa. Il nucleo della scrittura è l'arte visiva: mentre si preoccupa di comprenderne l'essenza e il farsi in opera umana, l'autore la metamorfosa in storie la cui matrice è evidentemente autobiografica.

Il valore della scrittura efrastica di Pulini risiede nella creazione di un vasto archivio iconografico ed esperienziale dal quale scaturiscono molteplici percorsi narrativi. Nell'ekphrasis egli cerca risposta a una delle domande che in epoca post-moderna qualunque autore, di fronte alla messe di trame già scritte e riscritte, deve porsi: "Come iniziare a raccontare?". Ne *Gli inestimabili* la descrizione di opere d'arte è sia un modo per dare inizio alla narrazione sia un modo di narrazione, dà origine a una storia e la alimenta. Solo apparentemente la successione di ekphrasis è giustapposta al racconto e sussidiaria al testo: ognuna di esse è un *parergon* abilmente introdotto per delineare un limine attraverso il quale il lettore è condotto fuori da una sola narrazione, verso altre narrazioni.

Ne *La coperta del tempo. Dipinti e sculture in letargo* (2008), che racchiude quattro libri, il

racconto in prima persona si concentra sull'arte per dire di momenti epifanici. *Deposizioni, Il secondo sguardo, La mano nascosta e La parte muta* accompagnano il lettore in un lungo viaggio raccontato in pagine intime, quasi di diario, nelle quali lo scavo nelle vite degli artisti e la traduzione verbale di opere d'arte divengono una forma di lettura del mondo e arrivano ad assumere un valore euristico. Che Pulini abbia riflettuto sulla conoscenza e sulla rappresentazione si comprende quando ne *Gli Inestimabili* sono evocate le indagini capillari e avventurose intraprese nel libro precedente: "Adesso so che devo a quella stagione di pensieri e propositi, mossi contro lo scempio dei quadri tagliati, il primo spunto alla scrittura de *La parte muta*, che tratta dell'incompiuto e del frammento. In quelle pagine avevo cercato di scandagliare il fascino indicibile della parzialità, l'enigma magnetico del racconto interrotto" (p. 141). È talmente articolata, la rete di incontri, relazioni, pensieri ne *La coperta del tempo*, da produrre un effetto di vertigine. L'autore chiede al lettore di avvicinarsi e di entrare in empatia; mantenere la distanza pregiudicherebbe la comprensione.

Ne *Gli inestimabili* Pulini sceglie la stringatezza. La descrizione dell'arte si congiunge alla vita 'reale' attraverso la storia di un furto e la ricostruzione, apparentemente più convenzionale, dello specifico contesto storico e culturale nel quale avvenne. Sottoposti a una contiguità inusitata, l'ekphrasis e il romanzo poliziesco dimostrano di sapere stare insieme, potenziando sia la diegesi sia la meta-discorsività. È lo stesso autore a definire le analogie fra lo studio di un'opera d'arte e di un crimine: "Un dipinto anonimo in fondo è come il luogo di un delitto, nel quale una complessa vicenda si è misteriosamente compiuta. Nella sua scena un auto-

re ha lasciato immancabili tracce” (p. 65). Lucida e irrefutabile, la similitudine è ripresa più avanti, provocatoriamente sottoposta a revisione e in parte sovvertita. Piuttosto che un ripensamento, l’attenzione alle differenze fra indagare l’arte e il crimine indica che il paragone rientra in una più ampia interrogazione estetica ed esistenziale. Che verta intorno a un crimine o a un’opera d’arte, il fine dell’indagine è il disvelamento di un mistero. Vogliono raccontarlo con rigore sia il romanziere noir sia lo storico dell’arte, ma mentre il talento dell’uno si palesa nella scelta di procedure investigative che condurranno a esiti positivi, razionali, oggettivi, l’altro deve comprendere che è vano ricercare l’imparzialità, la risoluzione, la sentenza definitiva: “Se scoprire l’autore di un dipinto anonimo ha analogie con l’identificazione di un omicida, allora scrivere gialli non dovrebbe essere molto distante da esporre tesi di storia dell’arte. Posta in questi termini, in forma di equazione, la cosa diventa provocatoria. [...] Invece, più andavo avanti su piste ramificate, più mi convincevo che la forma del racconto si sarebbe potuta coniugare in modo armonico ai valori emotivi e sentimentali che sono i veri motori di ogni ricerca sull’arte” (p. 111). Poiché il ricercatore utilizza il proprio lessico per restituire il linguaggio dell’artista che sta indagando, la forma di ventriloquio che ne deriva invalida la presunta neutralità della scrittura critica: la voce dello studioso che vuole rendere quella dell’artista avrà una modulazione particolare, talora proromperà in note alte, talora abbasserà i toni. Anzi che referenziale e diretta, la scrittura dell’arte si appropria di componenti soggettive, particolari. Inutile cercare forme piane, suggerisce Pulini, poiché nel sondare la personalità dell’artista, nel decifrarne i moti creativi, la parola produce increspature e sinuosità.

È un commento sul gioco della scopa, la prima frase de *Gli inestimabili*, una puntualizzazione sulle varianti regionali, dato che “nel mazzo di carte romagnole il re bello non tiene in mano il disco dorato dei denari” (p. 7). Seppure iperbolicamente locale, l'incipit assume una portata universale alludendo al relativismo che definisce gli esseri umani: “a Pesaro non contava nulla, niente più di un cavallo, di uno stupido fante. Solo due chilometri più a nord, verso la Romagna, segnava un punto che spesso risultava decisivo” (p. 8).

Nel riportare il fatto di cronaca Pulini segue gli eventi con precisione cronologica e adotta un linguaggio lineare e puntuale, come fosse un giornalista. Mostra acume di psicologo, quando delinea la personalità, i comportamenti e i processi mentali di Elio Pazzaglia, trentenne di Pesaro, nullafacente, giocatore di carte e biliardo, di Rossana, la fidanzata infermiera ostinata nella volontà di correggerlo, e di Maurizio Balena, l'antiquario riminese il cui disincanto non riesce a sovrastare l'indole romantica, la cui ruvidezza si vena di sentimentalismo. Si cimenta in un'analisi sociologica rigorosa, quando descrive tipi umani disparati: i perditempo che frequentano il bar Rossini, gli sgangherati delinquenti di provincia, i vari poliziotti, commissari e procuratori talora efficienti, talaltra pigri, burocrati suscettibili, antiquari e galleristi in bilico fra eroismo e cinismo, raffinati collezionisti esposti a ottuse procedure burocratiche, storici dell'arte assoggettati all'alfabetizzazione informatica e ormai avvezzi “a fare attribuzioni aprendo un allegato di posta elettronica” (p. 143). Le osservazioni che intersecano la politica, la società e la cultura palesano l'orientamento ideologico di Pulini, intento a osservare l'Italia e fermamente convinto che definire valori estetici, ma anche stare nella socie-

tà, tramandare la memoria storica e fortificare l'identità culturale siano le finalità primarie di chi studia l'arte. Prende posizione quando, rievocando gli anni Settanta, individua nella reviviscenza della destra e nella xenofobia l'inizio di un declino civile che perdura. Il linguaggio alato dell'ekphrasis lascia spazio alla datità della storia per ricordare come, mentre le biblioteche e gli archivi continuavano a offrire dimore privilegiate ai ricercatori, qualcuno già notasse "i tentativi di riabilitazione del fascismo e del razzismo che si stavano apparecchiando nel clima politico di quegli anni e che avrebbero preparato, come un massaggio disinfettante prima dell'iniezione, la deriva antisociale che stiamo vivendo ora" (p. 67).

Produce un effetto paradossalmente straniante lo sguardo lenticolare che Pulini posa sulle Marche e la Romagna, le regioni coinvolte nel furto. Ne scruta le peculiarità con l'occhio addestrato del nativo e poi se ne discosta, le mette in vitro per scrutarle attraverso un diaframma: il lettore si trova ad aggiustare il fuoco per sostenere una duplice visione, al microscopio e al telescopio, aderente e distanziata, locale e immateriale. Le modalità con le quali nella notte fra il 5 e il 6 febbraio 1975 Elio Pazzaglia sottrasse dal Palazzo Ducale di Urbino il *Ritratto di Giovanna Feltria (la Muta)* di Raffaello, la *Flagellazione* e la *Madonna di Senigallia* di Piero della Francesca, i rozzi tentativi di ricettazione fra Italia e Svizzera, il recupero avvenuto il 23 marzo 1976 a Locarno e il processo svoltosi dopo circa un anno e giunto a sentenza il 25 maggio 1977 si fondono in un dramma molto nostrano eppure ineffabile, reale e surreale, giocato fra il sublime diletto del vivere in mezzo a un patrimonio artistico che si estende lungo tutta la penisola, in un immenso museo all'aperto, e l'immane fatica di amministrarlo.

Pulini sceglie di sospendere il giudizio sull'autore del furto. Ritraendosi da una facile riprovazione, preferisce sondarne la mentalità un'ultima volta nella pagina finale: alcune righe in corsivo registrano i pensieri di Pazzaglia, ne elucidano il movente sottolineandone i risvolti emotivi, ne mostrano la bizzarria involontariamente tragicomica nella frase conclusiva: "*mi sembra che siano ritornati al loro posto, no?*" (p. 187). Proprio perché Pulini sceglie di non infliggergli un esemplare castigo verbale, il ladro non assurge alla grandezza del vero malvagio, semmai arriva a esercitare l'attrattiva di un fuorige legge sentimentale. La mancanza di un illustre cattivo è compensata dalla presenza di un eroe garbato, quasi segreto. Senza fragore, clandestinamente il narratore restituisce al *Martirio di San Sebastiano* nel Duomo di Urbino il frammento tagliato con il ritratto di Antonio Bonaventura, fanciullo primogenito del committente di Federico Barocci. Il dipinto imprime alla narrazione un movimento circolare, che ha inizio nel secondo capitolo con la descrizione dell'opera e della mutilazione (p. 13), prosegue con il recupero del piccolo ritratto (pp. 173-174) e infine termina con il ricongiungimento (pp. 179-181), che regala un lieto fine temperato. Così *Gli inestimabili* svela un'altra sfaccettatura: in esso l'autore dichiara la propria identità di studioso che assegna un'importanza fondamentale all'impresa rischiosa dell'attribuzione. A motivare la sua ricerca sono tanto l'origine quanto le mutazioni delle opere d'arte, "la lunga stagione del dopo" (p. 73).

Pulini crede nelle reciproche illuminazioni dell'arte visiva e verbale, pratica l'interrogazione meta-artistica e utilizza un linguaggio autoriflessivo non solo per indagare questioni estetiche e interrogarsi sull'autonomia di ogni arte e sul dialogo fra le arti, ma anche per esplorare il

nesso fra arte e verità e definire il ruolo del critico. “In fondo il lavoro dello storico dell’arte è sempre stato questo: accompagnare idealmente le opere alla loro ideale appartenenza. Spesso i quadri sono come smemorati che hanno perduto la strada. [...] Identificarne l’autore è il primo atto sulla via del ritorno” (p. 20). L’essenza de *Gli inestimabili* risiede nella convinzione dell’autore che lo studio dell’arte abbia senso se sottende un *telos*, se contribuisce alla leggibilità del mondo.

Che la traduzione dell’immagine in parola presupponga un atto ermeneutico, sveli e generi significati sull’arte, l’artista, il critico, è evidente nella scrittura ecfraistica che Pulini dedica alle tre opere inestimabili. Per comunicare l’alterità che permea il *Ritratto di Giovanna Feltria* egli trasforma la figura di donna in un ibrido umano-animale: “La sua distanza da noi ha però qualcosa di animalesco. Ci guarda come potrebbe farlo un lama andino o un’antilope in riposo. Appartiene a un’altra razza, non per censo, ma per natura” (p. 90). L’ardita metamorfosi dell’icona muliebre compiuta da Pulini dimostra che il potere dell’ekphrasis risiede non solo nella capacità di evocare un’immagine mentale fedele all’originale, ma anche di generarne altre, esse stesse originali. Suscita stupore l’appropriatezza degli aggettivi che sceglie per definire l’affinità fisiognomica fra il viso della *Madonna di Senigallia*, del Bambino e dei due angeli: “Tutto è largo e posato, frontale e piano. I quattro volti sono filtrati da un ricordo di pienezza e di pace, da una essenzialità di tratti e di affetti. Tutti sono tra loro somiglianti, hanno il naso camuso, dalla radice schiacciata, adenoidea; le sopracciglia glabre, collinari; gli occhi rimpiccioliti e fissi; le bocche sono come mandorle chiuse, più amare che dolci” (p. 96). La descrizione evidenzia la volontà del narratore

di trovare, o costruire, una storia per immagini potenti, incantatrici. Quanto più intensa è l'immagine verbalizzata, tanto più forte sarà il rapporto dialettico con l'immagine dipinta. Alla *Flagellazione* dedica una struggente riflessione meta-artistica: "sapere che quella sublime impassibilità della pittura [...] abbia sopportato anche la prova di un trafugamento, che sia stata bendata come un prigioniero, trasportata nel bagagliaio di un'auto, venduta per quattro denari o perduta al gioco, assume un risvolto simbolico al quel nessuna persona che cerchi un senso nell'arte può rimanere indifferente" (p. 102). Ogni trasposizione verbale di opere d'arte visiva è portatrice di intuizioni, ipotesi, assunzioni, elaborazioni mentali. Pulini è critico ed è artista, lo si capisce dall'osmosi fra fare arte, tradurla in parola, tenerla in vita.

PAOLA SPINOZZI
(Università di Ferrara)