

Michela Scolaro

La musica di Babele. L'arte di Pirro Cuniberti

Una sola parola, nella cultura orientale, indica il disegno e la scrittura, l'essenzialità del tratto grafico e l'effusione della pittura. In un unico suono, che la trascrizione occidentale rende in tre lettere, si concentrano i parametri fondamentali dell'esistenza, lo spazio delle arti figurative, il tempo della poesia e della musica. *Hua* è l'universo sconfinato e infinitamente vario del pensiero creatore, dell'invenzione. Il luogo misterioso in cui le emozioni, i significati, gli ideali, i ricordi e i sogni scelgono come diventare visibili, la forma elettiva in cui calarsi. E' la dimensione che Pirro Cuniberti esplora da oltre mezzo secolo, paziente come un archeologo, preciso come uno scienziato, oscuro e fantastico come un alchimista.

Severo con se stesso e concessivo con la Musa, di quell'universo fecondo e disorientante, nel lungo corso della sua carriera, l'artista ha accolto tutto: linee, colori, forme, numeri, lettere, note, tracce labili e graffi profondi, grumi, tratti e macchie, velature e smalti rilucenti, laghi neri e nuvole, corpi nudi, volti, alberi piegati dal vento, fari, pali della luce, foglie indecise come coriandoli, se posarsi o meno e dove, orizzonti alti, crinali obliqui, frammenti di luna, insetti e aeroplani. Ogni cosa – vista, immaginata, sentita –, Cuniberti l'ha raccolta e ordinata in una sua personalissima tassonomia, rigorosa e, in fondo, indecifrabile come la collezione enciclopedica di un principe umanista. Opera in continua evoluzione, microcosmo retto da leggi proprie, in tutto dipendente e rispecchiante l'identità di colui che l'ha composta. Vero artefice di ogni oggetto, al di là del singolo autore, il collezionista, nel momento in

cui individua e sceglie un elemento, lo seleziona e lo svincola dal caos indistinto del creato, gli assicura una nuova, misteriosa e significativa esistenza. Precisata dagli accostamenti, dai rapporti istituiti con l'ambiente e con l'insieme del quale è entrato a far parte. Che sono configurazioni per lo più straordinarie, assetti creativi da scoprire e da comprendere per rinvenire il pensiero dal quale hanno avuto origine, la volontà, la passione, le necessità interiori che hanno assicurato la loro forma.

Ripercorrere anche solo un tratto del percorso di Pirro Cuniberti, di foglio in foglio o attraverso le pagine dei libri d'artista<sup>1</sup> che "anima" dall'inizio degli anni Sessanta, significa, anche, vedere all'opera il collezionista naturale, l'occhio infallibile nel riconoscere il soggetto da trasformare, la mano lievissima e perentoria nel compiere la metamorfosi. Che fissa incanti effimeri nello spazio circoscritto della carta da disegno, sulla tavola liscia di masonite, mescolando figurativo e astrazione lirica, cifre, lettere e dettagli naturalistici, stati d'animo, ricordi e letture.

Niente di meglio per un omaggio, che offrire, riuniti ad arte, icone, simboli, indici e paradigmi, poesie di colori, *bouquets* di segni, melodie sorte improvvisate dagli accordi imprevisti delle linee, su pentagrammi inediti disseminati di virgole e di note, subito scompaginati da volute eleganti come chiavi di violino.

Pirro Cuniberti è un artista gentiluomo del 1923. Forse non amerà la definizione di gentiluomo, per via del fascino persistente che avvolge la figura del creatore che dissipa se stesso e i suoi giorni, dell'aura letteraria che accompagna l'irregolare, *maudit* perfino, e *bohémien*, fino al proverbiale genio e sregolatezza. Ma lui appartiene a un'altra storia. Che si racconta con modi, ritmi, accenti diversi. Privi d'enfasi ma compensati dall'addolcita sfumatura dell'inflessione locale. E' la storia più segreta di un uomo di pianura, nato quasi per

<sup>1</sup> Dal 1962, pagina dopo pagina, Cuniberti ha riempito oltre trenta volumi di immagini, per un totale di circa 4000 fogli: sono figure, paesaggi, animali, invenzioni singole e sintetiche alternate a storie complesse che paiono emerse dal dialogo ininterrotto con uno spazio pervaso di presenze, convinte dall'artista a manifestarsi in qualche modo sulla carta. Sono opere eseguite a penna, a matita, a pennello, a colori o solo a inchiostro, seguendo un ritmo obbligato e spontaneo come il respiro.

caso a Padulle di Sala Bolognese e vissuto poco lontano, nel capoluogo emiliano, lasciato raramente e sempre per breve tempo, che ama viaggiare solo col pensiero, seguendo un testo, un motivo musicale, i pastelli colorati sul foglio o, tutt'al più, il corto raggio delle evoluzioni di un aeromodello, progettato e costruito con cura, mescolando l'invenzione al disegno geometrico, il rigore alla fantasia assoluta. Più Piccolo principe che Barone rosso, spericolato pilota T con i piedi ben piantati al suolo, Cuniberti potrebbe sottoscrivere molte delle affermazioni di Bruno Munari<sup>2</sup>, uno spirito davvero fraterno per tanti aspetti, a cominciare da quelle antimitologiche dell'arte come mestiere. Da praticare un giorno dopo l'altro, senza clamori, protetto dall'ombra antica delle torri e dalla timidezza, distante dai grandi centri, dalla retorica degli eventi, dal protagonismo dei personaggi. Per innato *understatement* e poi per scelta precisa, Cuniberti si definisce preferibilmente grafico e illustratore piuttosto che *designer*, termine sospetto in questi tempi di *archistars*, ricordando l'impegno professionale negli ambiti industriali e di comunicazione, per i quali ha inventato le etichette per i vini e i logo per le aziende, le testate dei giornali e i cassettoni portaminuterie in plastica colorata. Vero artista contemporaneo anche sotto questo profilo Pirro condivide, e ha espresso lungo l'intero arco della sua carriera, l'identità multipla dell'interprete novecentesco. Sua principale fatica è stata, forse, quella di comporre una unitaria, senza rinunciare a nulla, senza nulla escludere, accettando anche fragilità e inquietudine, l'ombra spessa che cancella il sorriso, ponendo la propria esistenza e il proprio operare sotto il segno meno romanzesco ma più veritiero di una quotidiana *Art as experience*<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Basta scorrere i titoli di alcune delle opere di Bruno Munari il *perfettissimo* (Milano, 1907-1998), per avere la conferma di una vera e propria affinità elettiva: dalle *Macchine aeree* (1930) alle *Macchine inutili* (1933), dalle *Sculture illeggibili di popoli sconosciuti* (1947) a quelle "da viaggio", sembrano proprio i protagonisti di un racconto di Cuniberti.

<sup>3</sup> John Dewey, *Art as experience*, 1934. Fondamento concettuale del filosofo e pedagogista americano è che l'uomo interagisce attivamente con l'ambiente in cui si trova. Da questa relazione, di natura eminentemente sociale, deriva l'esperienza, sulla quale si elaborano poi il pensiero e l'estetica.

*Nella camera di Vincent*

Perfino nei giorni cupi della guerra, dell'addestramento militare in Germania<sup>4</sup>, possono giungere insospettabili segnali di speranza. Tracce inconsistenti da non perdere per fuggire in altri tempi, in altri luoghi, in altre esistenze. E non è indispensabile che siano felici. Ma autentiche, questo sì, e umane. Come la *Chambre d'Arles* amorosamente ritratta da Van Gogh nel 1889, che Cuniberti, richiamato sotto le armi e spedito nella Foresta nera, aveva trovato riprodotta. Immenso potere di un minuscolo foglio. Capace di salvare, di orientare per la vita. Sotto il segno bruciante e liberatorio di Vincent, il giovane artista tornato civile avrebbe condotto la sua ricerca, allievo, a Bologna, del corso d'incisione di Giorgio Morandi<sup>5</sup>. A un tempo, ed è una verità paradossale, sommo maestro e pessimo docente. "Non voglio fare delle scimmie", si difendeva il pittore delle bottiglie, che parlava dialetto con i maschi e italiano con le signorine, contraddiccendosi poi subito nella pratica, perché insegnava – ricorda Cuniberti – soltanto la sua tecnica. E mai azzardava un parere, un'indicazione, una traccia da seguire per ampliare una prospettiva che gli eventi della storia e il decentramento geografico del capoluogo emiliano contribuivano a restringere. A impedire, a soffocare. Chissà di quanto questo mancato incontro, l'impossibilità di trasformare una circostanza quasi fortuita in un'esperienza fundamenta-

<sup>4</sup> Arruolato alla fine del 1942, Cuniberti è tra i Granatieri di Sardegna in servizio a Roma. Nel settembre del 1943, a un posto di blocco sulla Casilina, resiste all'attacco dei tedeschi, ignaro di difendere postazioni inutili, poiché il re era già scappato. E' congedato per alcuni mesi. Richiamato alle armi dal Governo della Repubblica Sociale, alla fine di febbraio del 1944, viene inserito nella Divisione Alpina Monterosa, tra gli artiglieri da montagna, sottoposta a sei mesi di addestramento intensivo, in condizioni di vita durissime, nei campi di Stetten Baden e di Munzingen nel Wurtemberg. Doveva difendere l'arco alpino dagli alleati, già sbarcati nella Francia meridionale, e assicurare rifornimenti e collegamenti verso la Liguria e verso la pianura padana. Resiste fino ai primi di ottobre quando, sfinito, sopraffatto dal senso di inutilità e dall'orrore, diserta e dopo quattro giorni di viaggio con mezzi di fortuna si ripresenta a casa.

<sup>5</sup> Nel 1930 Giorgio Morandi ottenne, "per chiara fama" e senza concorso, la Cattedra appena istituita di Tecniche dell'incisione presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove avrebbe insegnato per 26 anni.

le per la vita, ha influito sulla successiva vicenda, iniziata nel marzo del 1953, di Pirro Cuniberti docente. Che “non vedeva l’ora, ogni mattina, di arrivare a scuola”, carico di volumi illustrati da sfogliare insieme agli studenti. Si trattava di allievi di scuola tecnica, da avviare alla decorazione della ceramica.

Ascoltando Cuniberti che racconta di come per lui l’insegnamento fosse un’avventura “meravigliosa”, di scambio e di sperimentazione continua in vista di un obiettivo comune di crescita, rivive nell’accezione più intensa l’antico concetto del tramando, dove l’equazione arte e vita si articola su termini coincidenti senza i brividi romantici del sublime bensì con la naturalezza di un modo di essere che trova la sua espressione ideale, spontanea e consapevole. In quelle aule spoglie, riempiendo di contenuti e invenzioni l’attesa indistinta della giovinezza, l’artista “spaventato negli incontri” dava il meglio di sé. Esercizi di composizione: cinque punti dentro un quadrato, da disporre a piacere. Oppure, tre punti e due linee, di colori e grandezza a scelta. Sembrava un gioco, ossia un impegno della massima serietà. E quegli apprendisti *designer* o decoratori per metà ancora nell’infanzia, “capivano subito che la scuola era una cosa importante”. Da quasi tutti otteneva buoni risultati e non era il solo a riscontrarli, a giudicare dai tanti premi riportati dai “suoi ragazzi”, un anno via l’altro.

Anche in questo caso, non si può non ricordare Munari, il pioniere della didattica creativa, che invitava gli adulti, genitori e insegnanti, a far crescere i bambini liberi da stereotipi, sottolineando che il loro compito era di aiutarli a sviluppare tutti i sensi, a diventare più sensibili e fantasiosi. Si direbbe che Cuniberti maestro e padre di famiglia abbia applicato istintivamente quanto Munari avrebbe poi illustrato nel suo metodo e certo, in cuor suo, condivide l’idea espressa dall’artista milanese nelle pagine di *Da cosa nasce cosa*: “Fino a un certo punto gli adulti dovrebbero insegnare ai bambini, poi dovrebbero imparare da loro a conoscere il mondo”.

Oltre alle presenze fondamentali di Morandi e di Virgilio Guidi, il suo illustre corrispettivo nella cattedra bolognese di pittura, nel contesto culturale che accolse Cuniberti alla conclusione della guerra, si riscontravano istanze e tensioni quanto

mai diversificate e contraddittorie. Mentre il clima politico sollecitava la ripresa di modalità espressive direttamente riconducibili a matrici realiste, di fatto già superate ma ritenute ancora veicolo ottimale di ampie intenzionalità sociali, testimoniali e celebrative<sup>6</sup>, l'ansia di uscire dall'isolamento imposto dalla chiusura autarchica del periodo bellico, spingeva non soltanto i giovanissimi a cercare il confronto su orizzonti più vasti, recuperando perfino quella insopprimibile volontà di innovare che era stata l'impulso più tenace e travisato delle avanguardie storiche.

Certo che a Bologna, dove era esplosa la polemica tra realismo e astrattismo, un concentrato di risentimenti ideologici e politici più che uno scambio di opinioni su argomenti artistici, la presa di posizione di Palmiro Togliatti<sup>7</sup>, aveva reso ancora più difficoltosa la possibilità di riflettere e di sintonizzarsi sulle esperienze che si andavano conducendo in ambito internazionale, per dare voce al più profondo disagio dell'essere, all'ineadeguatezza dei modelli, operativi e lessicali, messi a punto solo pochi anni prima.

Dall'intensa stagione informale, delle poetiche e delle pratiche di dissoluzione delle forme, che erano riuscite a far breccia perfino nella scettica sede dell'Alma Mater Studiorum, grazie all'immediata sensibilità di un interprete come Francesco Arcangeli, Cuniberti trasse importanti conferme sulle effettive possibilità di dare raffigurazione a dimensioni interiori, a universi fantastici liberi da vincoli mimetici. Nelle opere di quegli anni, tra improvvisi addensamenti di colori e di segni, domina il senso di un'urgenza assoluta di fissare epifanie tanto labili quanto imperiose. Entità *in fieri*, fugaci e faticose apparizioni di possibilità allo stato nascente che l'artista deve cogliere e

<sup>6</sup> Un utile riscontro, in merito, viene dalla considerazione dei molti concorsi e premi dedicati ai temi della Resistenza, occasioni importanti dal punto di vista della riaffermazione di valori sociali e civili, di nessun rilievo a livello di elaborazione di proposte stilistiche più adeguate e corrispondenti alla nuova realtà. Riprese simboliste, ripetizioni di schemi e di modelli espressivi tardonovecentisti caratterizzano buona parte della produzione superstita di quel difficile periodo.

<sup>7</sup> In occasione della mostra allestita in Palazzo del Podestà dall'Alleanza della Cultura, Togliatti definì "scemenze", sulle pagine di "Rinascita", le opere meno tradizionali dal punto di vista stilistico e dei contenuti.

trasformare in realtà. E' questa tensione che si trasmette al gesto a richiedere gli spazi ampi che Cuniberti governa in quell'antica stagione, che sfalda la materia per favorirne l'originario *cupio dissolvi*, la tragica vocazione del creato indispensabile per generare nuovamente. Attraverso fantasmi e nebulose di colore affiorano memorie zoomorfe o tracce quasi fossili di foglie, a convalidare la lettura arcangeliana, che avvertiva nella declinazione "lieve" dell'informale elaborata dall'artista, un perdurante e ancora fecondo legame col naturale. Il segno della sua appartenenza, pur contrastata, da uomo moderno, alla "famiglia spirituale" per eccellenza, quella dei maestri di *Natura ed espressione*<sup>8</sup>, dei pittori "vaganti, irrequieti, 'bohème'", "partecipanti a un'enorme vicenda...".

Per quanto più giovane degli *Ultimi naturalisti*<sup>9</sup>, dei quali Arcangeli aveva fornito una generosa e profonda lettura, Cuniberti ne condivideva l'attenzione febbrile "al momento generante della natura", rivelata nell'opera non già oggetto di analisi bensì "[...] quasi medianicamente intuita". Riportano alla declinazione materica dell'Informale le *Muffe*, gli animali surreali evocati da una pennellata spessa e arruffata, indispettita come se qualcosa le opponesse resistenza, e le grandi *Teste*, a pastello e grafite. Alla versione segnica, gli insetti, a tratto sottile d'inchiostro di china o a penna biro, i cavalli, gli strani personaggi scarabocchiate e i paesaggi di un'esilità quasi telegrafica di punto-punto-linea. Opere in cui si rivela l'amore dell'artista per il minuto, il preciso, il lieve e lineare, qualità che avevano indotto Arcangeli<sup>10</sup> a collegarlo a Wols, andando a cercare verso Nord affinità e parentele in grado di gettare luce su questa personalità *in progress*. E se certe sintesi paiono addirittura anticipare, nello scatto che cancella le identità appena definite, la gestualità irruenta di un Arnulf Rainer, altre volgono le spalle alle terre brucianti dello *Sturm und Drang* contemporaneo,

<sup>8</sup> F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte Bolognese-emiliana*, cat. della mostra, Bologna, 1970; ristampa anastatica a cura di M. Scolaro, Bologna, 2003.

<sup>9</sup> Idem, *Gli ultimi naturalisti*, in "Paragone", 1954, pp. 29-43, poi in *Dal Romanticismo all'informale*, Torino, 1977, t. II, pp. 313-326.

<sup>10</sup> Nel 1957, in occasione di una personale al Circolo di Cultura di Bologna, Arcangeli presenta l'opera di Cuniberti.

per tentare, come sulle tracce del poco maggiore Fausto Melotti, una più composta e pacificata misura mediterranea.

Anche delle immagini di Pirro si può affermare che “macchiano l'occhio”, “toccano le ragioni del cuore prima di aver raggiunto il cervello che medita e che seleziona”. E, probabilmente, era proprio questo il carattere sul quale intervenire, l'aspetto che necessitava un correttivo per rendere l'espressione più aderente alla sua personalità. Complessa e in bilico tra la razionalità e l'istinto, la concretezza oggettuale dell'arte applicata e la creatività pura, l'energia travolgente e dissipata di Van Gogh e la trasparente tensione intellettuale di Kandinskij.

Tra l'adolescenza eterna di Arthur Rimbaud e l'eternità mitica di Paul Valéry.

#### *La serietà dell'infanzia e della fiaba*

*“Il genio non è che l'infanzia ritrovata a volontà”.*

Charles Baudelaire

*“Nell'arte si può anche cominciare da capo, e ciò è evidente più che altrove [...] nella stanza riservata ai bambini [...] Anche i bambini conoscono l'arte e ci mettono molta saggezza [...] Se oggi si vuole procedere a una riforma, tutto questo è da prendere molto sul serio, più sul serio di tutte le pinacoteche del mondo”.*

Paul Klee

Ci volevano l'equilibrio, l'armonia, la misura magica di Paul Klee per consentire a Cuniberti di perfezionare senza incertezze la sua cifra definitiva. Alla Biennale di Venezia del 1948, oltre all'atteso confronto con il maestro della *Chambre d'Arles*, doveva aver luogo l'incontro fondamentale, la scoperta di un'attitudine spirituale e artistica in cui rispecchiarsi. Altri esempi naturalmente, oltre al grande olandese portato per mesi sotto la divisa, avevano contribuito a formare la sua estetica, corrispondendo alle esigenze del gusto e del temperamento. C'era tutta la malinconia dell'esilio individuale e millenario nell'urgenza pittorica di Chaïm Soutine. Una tragica volontà di *deraciné* figlio di *deracinés*, condannato dalla storia e dalla vita ai bordi della società, della salute, dell'amore, di ancorare in



quegli strati densi di colore fisionomie, paesaggi, oggetti, tracce dell'essere, sempre e comunque precarie, mutevoli, fragili e sfuggenti. Opere dalla spazialità inquietante, violenta di scorciature, di sott'insù, evocata da punti di vista emarginati o negata da una frontalità perentoria che rifiuta ogni illusione, che non riconosce altra realtà al di fuori di quella a due dimensioni della tela. Capolavori di un lirismo straziante, che non potevano non attrarre e lasciare ammutolito l'antico ammiratore di Van Gogh. Ma mancava qualcosa affinché coincidesse appieno alla sua indole. Qualcosa capace di redimere da tanta disperazione. Un filo di luce nel colore, appena un respiro. Se non, di già, la consolazione universale della favola.

Trovare è la conseguenza di cercare. Si dice: *chi cerca trova* ma è vero solo per poco.

E' vero per coloro che quando cercano qualcosa di fuori ne hanno già una parte dentro di loro. Questo trovare è un ricreare o, almeno, uno scoprire e un confessarsi

Ernesto N. Rogers

Forse ancora dal reticolo ben disegnato dei campi emiliani, come un Mondrian dalle scansioni più morbide, variabili a seconda delle stagioni e delle colture, deriva a Cuniberti quella particolare sensibilità lineare, quel principio d'ordine segreto che sovrintende anche la sovversione, mirabile nelle sue opere, dove ogni segno, ogni contrasto, tra i colori o tra gli oggetti e gli sfondi, tra i particolari definiti con perizia calligrafica e le velature effusive, risultano sempre, in fondo, riconducibili a una misura, a un equilibrio. Capace perfino di comprendere senza annullarli lo scatto dei nervi, la forza del polso. Eternati nella materia resa più spessa dagli strati sovrapposti, a smentire l'assoluto della trasparenza e della leggerezza che pare dominarne l'universo.

Scatto, forza, levità e trasparenza, bilanciata armonia degli opposti, le qualità fondamentali dell'arte di Pirro Cuniberti, ancora ne indicano come naturale ambito d'appartenenza quello delle più antiche e raffinate ideologie orientali<sup>11</sup>. Non è

<sup>11</sup> Si vedano, al proposito, i testi riuniti e commentati da F. Cheng, in *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.

arbitrario ritrovare nell'opera di Cuniberti i fondamenti della filosofia della "via", della "creazione in atto" del *Tao*, concezione cosmologica prima che estetica, limpida costruzione intellettuale basata sull'interazione dei principi vitali dello *Yin* e dello *Yang*, articolati e resi attivi dal respiro del Vuoto. Tanto più se si considera, al suo interno, l'importanza del ruolo attribuito alla creazione artistica, espressione privilegiata della spiritualità, modalità alternativa di dare vita a una trama dal caos. Vale a dire a un ordine, idolo/ideale polemico della tradizione occidentale novecentesca. "Ordonner un chaos, voilà la création", aveva spiegato Guillaume Apollinaire<sup>12</sup>, le *mal-aimé*, il critico esegeta del Cubismo ritratto dal dioscuro De Chirico, il poeta Orfico di *Alcools* e dei *Calligrammes*, l'ultimo lirico prima della catastrofe.

A ribadire la pertinenza del confronto si può osservare, inoltre, che, secondo la concezione taoista, l'unità di base, l'elemento strutturante primario, nell'ordine pittorico, è il tratto di pennello, compimento in sé e promessa di infinite metamorfosi. Traduzione visiva del respiro, del soffio vitale, il tratto implica ritmo, volume, colore e movimento. Secondo i testi, dal *Libro della Via e della sua Virtù* al più tardo *Libro dei Mutamenti*, il Tratto è l'Uno e il Molteplice, l'Origine e la Trasformazione. E l'artista che possiede il Tratto fondamentale possiede tutti gli altri, vale a dire possiede il principio della vita. Quello che cercavano di recuperare i maestri dell'Informale, creatori e distruttori a un tempo, perché figli sopravvissuti e veri eredi di un'età dilaniata senza precedenti e paragoni.

Era durata ben poco l'accensione materica del bolognese, partito dal segno e ritornato al segno. O al Tratto, che dir si voglia. Alle cifre e alle note, organizzate in codici comuni o lasciati alla libertà senza limiti dell'invenzione.

Sottile conoscitore del pensiero orientale e delle sue forme figurate, Paul Klee riuniva ed esprimeva con la miglior pienezza proprio le qualità che cercava di far emergere e di affinare, di organizzare in discorso organico il giovane Cuniberti.

<sup>12</sup> Tra il 1907 e il 1914, anno in cui rispose a un'inchiesta sull'ideale dei poeti, Guillaume Apollinaire espresse a più riprese la convinzione che la finalità dell'artista fosse quella di perseguire un ordine, che era "la plus divine des audaces".

Nelle opere dello svizzero erano affrontati e risolti in termini perfetti di poesia tutti i nuclei problematici e concettuali intorno ai quali ragionava allora Cuniberti. Sulle pagine minuziose dei suoi acquerelli, come nelle esigue pitture a olio, Klee, fantastico costruttore di burattini e marionette, non solo per la gioia del piccolo Félix, riuniva grafica e figurazione, frammenti di realtà trasformati dal sogno, lettere, cifre, simboli, colori liquidissimi, fluidi e trasparenti alternati a dense campiture *à plat*, alludeva a spazi aerei o concentrava universi di tratti e significati in pochi centimetri quadrati, segni sottili, forme semplificate, sapienti e infantili. D'ora in poi, a Pirro, per essere integralmente e 'visibilmente' se stesso non sarebbe occorso altro.

Tutt'al più ricordare ciò che Klee aveva aggiunto a un paesaggio tunisino di Kairouan: "versione originaria prima della natura". O uno dei tanti passi fondamentali della *Confessione creatrice* (1920), lo scritto celebre sull'arte che non restituisce "il visibile" ma "che rende visibile":

una volta si rappresentavano cose che si potevano osservare sulla terra, che si vedevano volentieri o si sarebbero viste volentieri. Ora si manifesta la realtà delle cose visibili e con questo si esprime il fatto che ciò che è visibile, in rapporto all'universo, è solo un esempio isolato e che altre verità sono latenti e innumerevoli. Le cose appaiono in senso lato e molteplice e spesso contraddicono le esperienze razionali del passato.

Che sia da attribuire alla tecnica raffinata, al mestiere o all'esperienza, nelle opere di Cuniberti degli ultimi vent'anni sembrano comprendersi e disporsi con totale spontaneità gli opposti più inconciliabili, evocati fatalmente sempre insieme in uno spazio vieppiù contratto, che ha assunto dimensioni ridotte e controllabili senza perdere risonanza, capacità di attrarre e di avvicinare. Ai gesti ampi che danno alla sensibilità contemporanea solo l'illusione di fondare ambiti di libertà l'artista, nella maturità, ha preferito la concretezza contenuta di microcosmi a portata di mano. "Preferisco lavorare in orizzontale", spiega con *nonchalance* indicando il tavolo, per evitare ogni riferimento ai brucianti eroismi pollockiani. Anche se poi ammette che tra segno puro e spazio, ancora oggi si

confronta con le ricerche più radicali degli anni Cinquanta. Quelle che in ambito cittadino condivideva con Sergio Romiti, raggelato esploratore dei valori costruttivi della luce.

Sull'area perimetrata del foglio, *a, e, i, o, u*, con i colori attribuiti da Rimbaud, bastano a comporre infiniti poemi e sconfinati paesaggi. E sono sufficienti i decimali per calcolare intere cosmologie. Con tanto di stelle fisse e variabili, a orientare e smarrire gli abitanti giù in basso, quelli che scrutano il cielo sempre dalla stessa familiare collina.

Per loro, naviganti senza mare, piloti in cerca di profondità celesti o bambini cattivi, l'artista riprende foglio dopo foglio, di giorno in giorno, il suo racconto. La *Fata* di Pirro sarà anche *Distratta* ma non si lascia sfuggire un brivido di stagione, di luce, di cuore. Le opere sono lì a testimoniare. Così come attestano, rivelata con comprensibile sospensione di giudizio, di una sintonia più che segreta e inconsapevole, di una sensibilità profonda e misteriosa come un istinto, capace di captare tensioni anomale a distanza, che ha spinto l'autore, mentre a New York gli aerei kamikaze entravano nei grattacieli gemelli, inaugurando ancora una volta nel sangue una nuova epoca, a immaginare lo slancio elegante di una torre, fragile e audace costruzione di fasci di segni passati e ripassati, matita bianca su grafite e ancora matita bianca, per contraddirli subito, per infrangerli. Meglio, per distruggerli. Foglio dopo foglio, infatti, sotto un colpo invisibile la sequenza mostra la torre che si sfalda, disseminando pezzi nello spazio circostante. Resti di un equilibrio dissolto, frantumi che volteggiano nell'aria prima di cadere al suolo. La data in basso, vicina alla firma, come sempre, a china, è nitida e sottile. Eppure, adesso, sembra avvolta da un riverbero oscuro. E' 11 settembre 2001. I notiziari ancora non avevano trasmesso in Europa le immagini degli aerei lanciati contro le *Twin towers*. Altre opere, più tardi, Cuniberti, un cugino tra i sopravvissuti, avrebbe dedicato a quella sconvolgente ecatombe: le tavole di *Tragedia a N.Y.*

Come il poeta e il filosofo, dunque, anche il pittore può essere veggente. Ma non si tratta in questo caso della figura mitica alla quale tendeva Giorgio de Chirico, concentrando

oracoli, misteri ed enigmi nel tempo sospeso di un teatrino in scatola. Qui non ci sono rebus da sciogliere o riti da compiere per giungere a verità occulte. E' piuttosto questione del perdere attiva di una capacità originaria di sintonia, di comunicazione in profondità con la dimensione più ampia dalla quale si deriva e si appartiene. L'effetto del ricordo lontano, inavvertito a livello di coscienza, di un'essenza condivisa. Che per i più sbiadisce di giorno in giorno fino ad essere del tutto irrecuperabile. A meno che non si conosca e si pratichi l'incantesimo del ritorno.

Occorre, dunque, allora e in primo luogo, ritrovarne la formula. Le formule.

Magari disseminate, tra Oriente e Occidente, nelle mille e mille pagine in cui i favolisti, anime fraterne dei poeti, hanno raccolto l'antica abitudine a trasformare in storie le emozioni e gli interrogativi, le esperienze, le paure e le aspettative, i fantasmi e i falò notturni, gli infiniti dettagli di una realtà sempre più risonante di quanto possa sembrare a un primo ascolto, di quanto possa apparire a una prima occhiata. Non a caso gli esegeti del genere parlano di cornice, di quadro, di immagini e di arabeschi, relativamente alla struttura narrativa, pronta a complicarsi trasformandosi l'una nell'altro, e di referenti fantastici e reali, di passato e presente che si scambiano posto e ruolo, e di potere demiurgico della parola che rende in termini concreti verità percepite intuitivamente. Proprio come fa il pittore, sciamano dei segni e dei colori.

Nell'infanzia ritrovata a volontà del genio artistico, ad accompagnare Pirro Cuniberti nelle più recenti avventure creative, sono, quindi, *alter ego* di diverse identità e di identica natura. Musicisti, poeti, indovini, filosofi e favolisti, ma anche metereologi, semiologi e analisti delle strutture ricorrenti del pensiero e del linguaggio. Personalità e personaggi che riflettono aspetti, modalità di un essere che si conferma multiforme e unitario. Certo, pensando alla sua persona, Mago parrebbe più appropriato rispetto a Fata, la figura che compare in tante storie, protagonista di tante opere. E se è vero, come insegnavano gli antichi, che "ogni dipintore dipinge sé", non è un caso che questo artista contemporaneo, tra i pochissimi che

non si confronta mai con la propria immagine, abbia escluso o cancellato quasi totalmente dal suo repertorio anche il Mago. Per ritrovarlo Vladimir Propp, il padre dello strutturalismo, potrebbe suggerire di far intervenire l'Eroe, mettendo a disposizione le otto categorie di agenti e le trentuno funzioni censite nella sua *Morfologia della fiaba*<sup>13</sup>. Per rintracciare, tra i mille segni disseminati da Cuniberti su tavole e carte, il filo che corre dall'iniziale equilibrio infranto all'ordine ristabilito, cadendo in una trappola dopo l'altra, superando infinite insidie, i cimenti classici che temprano e manifestano il carattere, che trasformano l'uomo in Eroe. Dalla fuga iniziale al matrimonio con la principessa. Dall'avventura del quotidiano all'opera d'arte.

<sup>13</sup> V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Leningrado, 1928. Lo studioso sosteneva che i racconti di magia, cioè le fiabe "nel senso proprio della parola", traessero origine dagli antichi riti di iniziazione e presentassero tutte, al di là dell'area geografica di appartenenza, una stessa struttura, con elementi e azioni costanti. "Gli elementi costanti, stabili della fiaba sono le funzioni dei personaggi, indipendentemente da chi essi siano e in che modo le assolvano".



Fig. 1. Pirro Cuniberti, *Mappa del Lago Nero tracciata da P.A. Cuniberti il 23.3.94*, 1994, acrilico su tavola, 42x52.



Fig. 2. Pirro Cuniberti, *Dal manuale per l'impiego dei segni inutili*, 2001, acrilico su tavola, 40x33.



Fig. 3. Pirro Cuniberti, *Danza di segni per una losanga grigia*, 1988, acrilico su tavola, 40x34,5.



Fig. 4. Pirro Cuniberti, *Nel giardino dell'Imperatore*, 1986, acrilico su tavola, 39,7x33,7.



Fig. 5. Pirro Cuniberti, *La caduta del campionato*, 1987, acrilico su tavola, 33x28.