

Joan Miró, l'arte alla portata di tutti

Maria Lluïsa Borràs

Miró alchimista del segno offre un ventaglio molto ampio e rilevante dell'opera di Miró degli anni Sessanta e Settanta, ovvero di un'epoca di cui lo stesso Miró descrive anticipatamente le caratteristiche particolari in una delle rare dichiarazioni sulla sua propria opera e sulla sua propria persona¹. In essa si paragonava a un ortolano, un contadino catalano, e assicurava che in un dipinto si deve poter scoprire qualcosa di nuovo ogni volta che lo si osserva. E aggiungeva che a volte si può contemplare un quadro per un'intera settimana e poi non pensarci più, ma che altre volte, non appena visto, esso rimane impresso nella mente e si ricorda per tutta la vita.

“Per me un quadro è come la scintilla della luce, deve abbagliare come la bellezza di una donna o di un poema ed essere come le pietre di cui si servono i pastori dei Pirenei per accendere la pipa”.

Questi venti anni corrispondono ad un periodo di piena maturità e totale dominio dei mezzi espressivi, raggiunti attraverso un lungo e paziente processo di elaborazione di un linguaggio che farà di lui, senza dubbio, il creatore più originale e genuino del secolo XX.

Se André Breton diceva nel 1928 che Miró era “il surrealista più completo di tutti noi²”, trent'anni dopo, il surrealismo era solo una tappa del passato e, completamente affrancato da qualsiasi tendenza, Miró poteva esprimersi con piena libertà, essendo riuscito a eliminare ogni dettaglio superfluo o anedddotico col risultato che il suo apporto, oltre ad essere diventato il più versatile, ricco e genuino che si possa immaginare, si concentrava su ciò che era assolutamente essenziale.

Effettivamente, alla fine degli anni Cinquanta, la sua opera entrava nella maturità e segnava un nuovo inizio, un nuovo punto di partenza che non a caso coincide con alcuni fatti determinanti della sua vita. In primo luogo, fissa la sua definitiva residenza in Maiorca, di dove è originaria Pilar, sua moglie. Inoltre, dispone per la prima volta di uno studio spazioso costruito appositamente per lui dall'amico architetto José Lluís Sert, uno dei fondatori dello ADLAN durante la seconda Repubblica³; egli vede in tal modo realizzato il sogno che aveva accarezzato ansiosamente per venti anni⁴. Terzo, si manifesta con forza un sentimento che era andato crescendo nel suo intimo, l'urgenza di fare arrivare l'arte al maggior numero possibile di persone.

Un nuovo studio non significa solamente poter lavorare con maggiore comodità, ma soprattutto poter contemplare, negli anni, le opere che aveva realizzato fino ad allora e che aveva conservato per sé, proprio per poterle confrontare tra loro con un atteggiamento di autocritica vera e sincera. Diceva a Rosamond Bernier nell'estate del 1961⁵:

“Per la prima volta disponevo di spazio. Ho potuto vuotare le casse che contenevano opere accumulate in tanti anni e che non avevo visto da quando lasciai Parigi e il Boulevard Blanqui prima della guerra... Le ho prese tutte e ho cominciato a fare un'autocritica. Mi correggevo freddamente, obbiettivamente, come faceva il professore della Grande Chaumière⁶. Sono stato spietato e ho distrutto un mucchio di tele, ma soprattutto disegni e gouaches... In quegli anni ho fatto un altro paio di grandi selezioni”.

Il nuovo periodo rappresentava, quindi, una sorta di azzeramento e, al tempo stesso, una revisione del passato. Il terzo fattore, la sua preoccupazione di fare arrivare l'arte ad ampi settori della società, si traduce in quello che lui chiama “anonimato”, che consiste da una parte nel separare l'atto creativo e dall'altra nel sottrarre l'opera d'arte ai circuiti artistici per

metterla invece alla portata della gente. Quell'anonimato, almeno parzialmente, lo fornisce la collaborazione con gli artigiani, che gli permette di realizzare un'opera atta a incidere più direttamente su un vasto pubblico; e, senza abbandonare né la pittura né la scultura, il suo interesse si volge verso la grafica, la ceramica, la scultura urbana e monumentale, l'arazzo e anche il vetro.

“La materia e gli utensili mi dettano la tecnica, il mezzo per dar vita al materiale. Se attacco il legno con la sgorbia, ciò mi provoca uno stato d'animo diverso di quando attacco la pietra litografica con una spazzola, o il rame con una punta. L'incontro degli utensili con la materia mi produce un impatto, qualcosa di molto vivo che credo si ripercuota nello spettatore. C'è differenza perfino nell'attaccare un rame splendente o una tavola opaca... La lucentezza della ceramica mi seduce, benché derivi dalla lotta con gli elementi, terra o fuoco che siano... Mi seduce anche per quello che ha di imprevedibile: nonostante si applichi la stessa formula, lo stesso grado di cottura, non si ottiene mai lo stesso risultato. L'imprevisto è qualcosa che mi attrae... Anche nell'incidere esiste l'imprevisto e quanto maggiore è la sorpresa, più mi appassiona”⁷.

La sua piena maturità, che comporta implicitamente tali inquietudini, viene avventurosamente annunciata da una serie di successi, sottolineati dal riconoscimento del pubblico: nel 1954 riceve il Gran Premio di incisione alla Biennale di Venezia e nel 1958 il Premio Internazionale Guggenheim per l'opera di ceramica realizzata in collaborazione con Llorens Artigas, il che li conduce entrambi alla Casa Bianca dove sono ricevuti dal presidente Eisenhower. La collaborazione tra il pittore e il ceramista, negli anni ai quali si riferisce questa mostra, non può essere più fruttuosa e intensa. Per tutto il decennio Sessanta e Settanta si succedono i grandi murali ai quali Miró si dedicava con l'ansia di “portare la pittura nella strada”.

Il suo interesse per gli oggetti, la sua inveterata abitudine di raccogliere da terra tutto ciò che attirava la sua attenzione, per poi convertirlo in opere d'arte, dapprima negli anni Venti in campagna a Montroig, dove ci sono pietre a ciottoli, ortaggi dalle forme bizzarre, canne particolarmente ossute o una zucca, e più tardi, ormai stabilitosi in Maiorca, nelle sue passeggiate mattutine sulla spiaggia di Cala Major faceva tesoro di tutto ciò che il mare quotidianamente portava sulla sabbia: un ciottolo di forma sorprendente, un cristallo arrotondato dalle onde e convertito in una specie di gioiello che attirava la sua attenzione, una scheggia, un ramo, un cactus, o una brocca, attrezzi di lavoro e quindi tutta una serie di oggetti di carattere popolare a cui il mare aveva dato una forma capricciosa:

“Considero il mio atelier come un orto. Qui ci sono i carciofi, lì le patate. Perché i frutti crescano si devono tagliare le foglie, e in un determinato momento bisogna anche potare. Lavoro come l'ortolano, come il vendemmiatore. Le cose vengono a poco a poco. Il mio vocabolario di forme, ad esempio, non l'ho scoperto subito, esso si è formato quasi senza che me ne accorgessi. Le cose seguono il loro corso naturale. Crescono, maturano. Si devono fare degli innesti. E anche irrigare, com'è il caso della lattuga. Tutto deve maturare nel mio spirito ed è per questo che lavoro con molte cose alla volta. Anche in ambiti diversi: pittura, incisione, litografia, scultura, ceramica”⁸.

Molto probabilmente quegli oggetti, le cui forme attiravano la sua attenzione, gli ispirarono le prime ceramiche che fece con Llorens Artigas, col quale intrattenne una di quelle collaborazioni stellari che non si verificano spesso nel mondo dell'arte. Da giovani si erano incontrati prima in Sant Lluç, dove conobbero anche Joan Prats, che come loro disegnava dal vivo, e poi nella Agrupación Courbet (1918 - 1919), dove Llorens svolgeva un importante ruolo di promotore. In questa collaborazione vi furono un primo periodo tra il 1944 e il 1946 e

un secondo tra il 1954 e il 1956, più fruttuosi perché coincisero con il momento in cui, tra il 1954 e il 1956, Miró smise di dipingere. Ma sarà tra il 1963 e il 1968 che realizzeranno la loro principale opera, quella di più grande importanza, ottenuta con straordinaria maestria e straripante creatività. Mi riferisco al Labirinto della Fondazione Maeght in Saint-Paul-de-Vence, un percorso bello e intricato attraverso il giardino che riempiono di uccelli e di draghi, di stelle del firmamento come di soli e di lune, di strani animali e mostri, di bocche che versano getti d'acqua e di simboli sessuali, tutto in scala monumentale.

La collaborazione, incredibilmente fertile, si concretizzò in più di duecentotrenta pezzi, targhe, piatti e vasi, sculture-oggetto, personaggi... Joan Miró non solo contribuì all'arte della ceramica con la creazione delle sue forme inconfondibili, dando sfogo alla fantasia, fino ad arrivare a qualcosa di meno conosciuto: l'uso della terra refrattaria, che più gli sembrava assomigliasse a quella della campagna di Tarragona. Il massimo risultato del loro comune lavoro è stata senza dubbio l'applicazione della ceramica alla parete mediante lastre sovrapposte, come un contributo cromatico all'architettura "per conferire nobiltà alle costruzioni collettive", come diceva nel 1956, anno in cui ricevette l'incarico di abbellire l'UNESCO di Parigi con un murale.

Per assolvere a questo importante incarico e per seguire tutto il processo dall'inizio alla fine, Miró si stabilì al El Racó (El Rincón), nella masseria che il ceramista aveva in Gallifa, dotata di grandi e potenti forni. Llorens, uno dei più grandi ceramisti del XX secolo, confessava: «non si tratta di una decorazione per l'uso, ma di un'opera complessa in cui non si sa dove finisce il ceramista né dove incomincia il pittore». Insieme inventarono tutta una sequenza tecnica: prima ricoprivano di smalto i mattoni refrattari, che poi cuocevano a una temperatura di mille gradi. Dopo averli estratti dal forno, li ricoprivano nuovamente con uno strato di smalto di grès e li sottoponevano a una seconda cottura, questa volta ad una temperatura di mille e trecento gradi. Per ottenere la vivacità del colore, occorreva una terza cottura a una temperatura di mille gradi.

Oltre ai due primi murali dell'UNESCO a Parigi (1958), dedicati rispettivamente al sole e alla luna, realizzarono il murale dell'Università di Harvard (1960), quello della Escuela Secundaria de Saint Gallen (1964), il murale *Alice* del Museo Guggenheim di New York (1967), quello del Laberinto de Saint-Paul-de-Vence (1968). Sono del 1970 quello dell'aeroporto di Barcellona e della Esposizione Internazionale di Osaka. Quando, a partire dal 1971, la malattia di Artigas fa sì che Miró non possa più contare su di lui, suo figlio Joan Gardy Artigas, che sarà scultore e artista eclettico, lo sostituisce. Con Joanet, nel 1971, farà il murale della Kunsthhaus di Zurigo e quello della IBM di Barcellona, nel 1979 quello di Ludwighafen e infine, nel 1980, quello del Palazzo dei Congressi di Madrid.

Continua tuttavia a dipingere e la sua pittura diviene in quest'epoca più astratta e più ascetica, con un sorprendente ritorno all'origine e il recupero del fascino per il vuoto, che aveva segnato con una sintesi estrema la seconda metà degli anni Venti, ora riconvertita a invito alla meditazione discreta e silenziosa. Mi riferisco alle grandi composizioni vuote che dipinge nel 1968, come la serie dal titolo *Peinture sur fond blanc pour la cellule d'un solitarie* o come l'olio *Vers l'infini*, che è presente nella mostra. E dice: "la necessità di distruggere i miei stessi sogni corrisponde a quel mio desiderio di "rompere la chitarra" del cubismo"⁹.

Quando un dipinto non lo soddisfa, arriva a sentirsi male fisicamente e gli sembra anche che gli manchi il respiro:

“Lavoro sempre in stato di passione e furore come obbedendo a un impulso fisico, a uno scarico. È come una lotta tra me e la tela, tra me e il mio malessere. Lavoro finché questo malessere passa. Comincio sotto l’effetto di uno choc che mi porta oltre la realtà, un filo che esce dalla tela, una goccia, un’impronta del mio dito sulla superficie lucida del tavolo. Mi manca quel punto di partenza, sia esso un filamento di polvere o un raggio di luce. Posso arrivare a un mondo partendo da qualcosa che si suppone inerme. E quando le do il titolo, la pittura prende vita. Trovo il titolo man mano che il lavoro va avanti e una cosa si concatena con l’altra sulla tela. Il titolo mi fa vivere una certa atmosfera, è una realtà precisa”.

Spiega anche che può andare avanti lavorando lo stesso quadro per molto tempo, anni a volte, e che in questi anni ci sono tempi anche molto lunghi nei quali gli sembra di aver dimenticato una determinata pittura, senza che lo inquieti minimamente il fatto che una tela rimanga per anni nel suo studio. Al contrario, si compiace constatare che ha molte tele con un solo punto di partenza, ma che questo è abbastanza vivo e intenso da poter scatenare una serie di nuove idee per dotarle di vita.

Quando nel 1966 visita la prima volta Tokio e Kioto, conosce il poeta Shuzo Takiguchi e rinnova il suo interesse che data di antico per il pensiero zen e per la poesia haiku. La permanenza nel Giappone lascerà una traccia indelebile nella sua opera: al suo ritorno, si scopre una straordinaria enfasi nel segno calligrafico e un certo orientamento poetico per la pittura, alla quale dà titoli che suggeriscono costellazioni di parole caratteristiche degli haiku; inoltre realizza grandi e complesse composizioni, eminentemente segniche, che configurano un certo clima poetico. L’esposizione riunisce un esempio sostanziale di ciò, come l’acrilico del 1966 che porta scritto di suo pugno un pensiero poetico: *La première étincelle du jour*, che è anche il suo titolo.

Nel decennio Settanta, benché ciò sembri incredibile per un artista nel pieno dominio virtuoso della tecnica e dei mezzi espressivi, continua a sperimentare, a tentare esperienze nuove, e senza mai cadere nella routine, né nella formula, o nella ripetizione di modelli di successo, ricorre ancora più volte all’azzardo. Dapprima getta la tela al suolo e dipinge sopra di essa alla maniera di Pollock e arriva perfino a calpestarla, come se volesse dipingere anche con i piedi. Per la prima volta, inoltre, versa benzina su una tela in posizione verticale e poi avvicina l’accendino, controllando con un “soffiatoio” l’azione del fuoco sulla tela.

Se abitualmente per dipingere si avvale dell’olio che asciuga lentamente e gli permette di lavorare a più tele contemporaneamente, ora esplora le possibilità della recente scoperta dell’acrilico, che asciuga, invece, rapidamente e gli consente di applicare diversi strati di pittura che si fondono tra loro e danno risultati insperati, che egli sfuma o sottolinea servendosi delle proprie dita nonché dei pugni. Sono quelle tele schematiche, di un accentuato espressionismo, che denunciano un chiaro predominio di larghi campi di colore nero, che possono alternarsi con macchie di colori puri, rosso, giallo o azzurro, come è dato vedere nelle poderose composizioni del 1974, *Personnage dans la nuit*, *Femme devant la lune*, *Tête I* e *Tête II*, che formano una potente contropartita all’afflato poetico che distillano composizioni come *Peinture I* e *Peinture II* del 1965 o *L’espoir du navigateur* del 1968, e in sorprendente contrasto con la scintilla di humour che si respira in altre tele, come quelle datate 1978 e intitolate *Femme au beau chapeau*, *Personnages et oiseaux avec un chien* o l’acrilico *Femme oiseau*.

Come sempre, l’azione prodigiosa dell’azzardo continuava a interessare il pittore, il quale continuava incantato a sorprendersi per primo del suo insperato intervento:

“Nella mia pittura ci sono sempre tre fasi: in primo luogo l’idea, generalmente suggerita dal materiale; poi l’organizzazione delle forme, e infine un arricchimento compositivo... Come punto di partenza posso servirmi anche di alcune gocce di marmellata di fragole. Dipingo intorno alle macchie e le trasformo in centro della composizione... Anche alcune gocce di pittura del mio

pennello, quando lo pulisco, possono suggerirmi l'inizio di un dipinto. La seconda fase, tuttavia, è accuratamente calcolata. Vale a dire che la prima fase è libera, incosciente, ma dopo controllo la pittura fino in fondo, con quel desiderio di disciplina nel lavoro che ho fin dall'inizio¹⁰.

Il punto di partenza di un'opera è sempre una tensione, che posso trovare nella poesia, nell'architettura (quella di Gaudí è formidabile), nella musica, in un determinato suono o rumore, come il galoppo dei cavalli in campagna, le ruote dei carri, i passi, un grido nella notte, i grilli. Lo spettacolo del cielo, quello che Kant denominava "l'irruzione dell'infinito nel finito"¹¹.

In questo periodo fertile, Miró lavorava simultaneamente a molte cose, anche con tecniche differenti: pittura, incisione, litografia, scultura, ceramica, qualcosa che annunciava anticipatamente e con molta precisione nelle sue dichiarazioni a Yvon Taillandier, che ho citato. In queste dichiarazioni, comincia a definirsi uomo motivato, ma molto taciturno e pessimista, "immerso nella grande assurdità della vita", e precisa che se nella sua opera c'è dell'humour è "involontario".

È quindi pura fantasia lo stereotipo tanto diffuso di un Miró infantile, allegro e spensierato. Il Joan Miró degli anni Sessanta è ormai un essere cosciente della problematica che l'arte prospetta alla società del momento. È il Miró che, nel suo discorso come *Doctor honoris causa*, affronta così il tema della *Responsabilità civica dell'artista*:

"Tutti voi sapete che non è una mia specialità esprimermi per mezzo del linguaggio verbale, la mia lingua è quella visiva della pittura... Ma, nonostante ciò, penso che valga la pena approfittare di questo momento solenne per tentare di esporre alcune delle ragioni profonde del mio atteggiamento come essere umano, nel quale la mia opera, come tutte le opere d'arte, ha le sue radici... Il fatto di poter dire qualcosa pubblicamente, mentre alla maggior parte della gente questa possibilità manca... mi obbliga a che la mia voce sia la voce della comunità... che pronuncia parole di solidarietà umana, di fedeltà alla terra, di dialogo che vada oltre le frontiere della società divisa in classi, e di totale dedizione alla causa della libertà"¹².

Nel 1966 farà le sue prime sculture monumentali, *Pájaro solar e Pájaro lunar*, e sarà più attento alla scultura in bronzo che lavora di preferenza nella fonderia dei fratelli Parellada di Barcellona. La mostra riunisce un complesso significativo dei festosi personaggi usciti dai forni di questa fonderia, i quali, realizzati mediante un lavoro di assemblaggio di oggetti e forme, oltre che delle necessarie incisioni, popolano l'universo miroiano di esseri singolari e pieni di vita, che sembrano materialmente usciti dalla sua pittura.

L'esposizione riflette, quindi, questo rinnovato interesse di Joan Miró per i lavori di gruppo, in cui gli artigiani che collaborano alla sua opera grafica, nella fusione delle sue sculture o nella produzione della ceramica, assumono giorno dopo giorno importanza maggiore per l'opera stessa, in coincidenza con la nuova esigenza di anonimato di cui parlava prima Yvon Taillandier:

"Oggi avvertiamo un bisogno sempre maggiore di anonimato, anche se al tempo stesso abbiamo necessità di un gesto assolutamente individuale, completamente anarchico da un punto di vista sociale. Perché? Perché un gesto profondamente individuale è anonimo e ti permette di raggiungere l'universalità. Il lavoro anonimo deve essere a sua volta collettivo e molto personale... Il corso del mondo va verso la collettività. L'anonimato mi permette di rinunciare a me stesso, mentre mi affermo ogni giorno di più. Allo stesso modo, il silenzio è il rifiuto del rumore, con il risultato che il minimo rumore nel silenzio diviene enorme. La stessa pratica mi porta a cercare il rumore nascosto nel silenzio, il movimento nell'immobilità, la vita nell'anonimato, l'infinito nel finito, le forme nel vuoto e me stesso nell'anonimato".

Da ciò l'affermazione che l'arte popolare sempre lo fa vibrare perché in essa non si nasconde altro, non v'è artificio concettuale, ma arriva direttamente al suo obiettivo. Mi sorprende sempre constatare che quanto più si va avanti nella vita, tanto più le dà importanza: "una forca o una forcella ben intagliata dalle mani di un contadino sono cose per me molto importanti".

Miró dava alla sua grafica lo stesso valore che dava alla sua pittura, cosa a cui lo autorizzava la sua tecnica straordinariamente semplice e al contempo, sempre innovatrice. Da qui i grandi formati eminentemente pittorici e il fatto che in Son Boter, la masseria trasformata in una dipendenza dello studio che gli aveva costruito Sert, installerà un eccellente laboratorio di incisioni su consiglio di Joan Barbarà, che in pratica gli permetterà di lavorare senza uscire dallo studio.

A partire dagli anni Sessanta, ricerca nuove tecniche e incorpora il bassorilievo, e dal 1969 si serve del carborundum, scoperto da Henri Gotees, per ottenere un intenso nero opaco.

Vorrei citare qui un'opera che realizzò nel 1975, le trentatré acqueforti che illustrano il poema di San Francesco di Assisi *El càntico del sol*, tradotto in catalano dal poeta Josep Carner. Miró affrontava una sfida alquanto difficile, quella di dare espressione plastica alle parole di un santo che personifica la semplicità e l'umiltà, collegandolo al raggiante splendore del sole come simbolo della luce divina.

Confessava l'artista che in un primo momento l'impresa appariva impossibile, ma che al tempo stesso gli sembrava di non poter assolutamente rinunciare a quella grande occasione di sviluppare la sua visione dell'arte come esercizio morale. Scrive a Mossén Trens, il sacerdote catalano più vicino di chiunque altro all'arte e agli artisti:

“Ciò che mi dice della liturgia, del senso sacro e del mistero grandioso di una cattedrale è quello che ora mi preoccupa costantemente: senza, sarebbe solo possibile fare qualcosa ma vuoto di contenuto umano. Non so se sia irriverente dire che il più umile arnese di lavoro ha per me un senso liturgico”¹³.

Miró, che aveva detto e ripetuto spesso di non fare differenza tra pittura e poesia, è uno dei pittori della sua epoca che si sentì più vicino ai poeti, fin dai suoi inizi a Parigi e dai suoi contatti con poeti surrealisti. Aveva realizzato illustrazioni per testi poetici di Tzara e di Paul Eluard, di Jacques Prevert e di Jarry, creando sempre strutture aperte, suscettibili di facilitare un dialogo tra poeta e pittore. Ora, in *El càntico del sol*, propone un ritorno in certo modo al paradigma plastico di cui negli anni Venti si era servito per avvicinarsi non alla poesia ma alla mistica, alla comunione mistica con Dio e con la natura, che prospettava San Francesco d'Assisi in un suo testo poetico intorno al sole, alla luna, all'acqua, al vento, al fuoco e alla terra. Un'altra coincidenza con San Francesco di Assisi, e non minore, era il suo interesse per le cose insignificanti e umili che elogiava il poeta catalano Salvat Papasseit quando nel 1917 scriveva: “Res no és mesquí ni cap hora isarda”¹⁴ e che Joan Miró fece suo nella citata intervista “Io lavoro come un contadino”:

“Le cose più semplici mi forniscono idee... Per me l'oggetto ha vita, una sigaretta, una scatola di cerini, contengono una vita segreta e più intensa di quella di alcuni esseri umani. Quando vedo un albero percepisco uno choc come se fosse qualcosa che respira, che parla... Un palo è un oggetto che può suggerirmi non solo un movimento ma un movimento senza fine che si traduce nelle mie tele in forme che assomigliano a scintille che escono dalla cornice come da un vulcano”.

Dalla Escuela Catalana del Tapiz, sita in Sant Cugat, nelle vicinanze di Barcellona, partì l'idea di proporre a Joan Miró di realizzare un arazzo in collaborazione con gli alunni. Niente poteva fare più piacere al pittore, che nell'arazzo vide un'altra possibilità di estensione della sua opera. Li chiamerà semplicemente arazzi, ma anche “sobreteixims” e “esfilagarçats”. Il giovane tappezziere stabilitosi in Tarragona, Josep Royo (Barcellona, 1945), gli darà, a partire dal 1970, una collaborazione entusiasta ed efficace. Il loro primo arazzo sarà il *Tapiz de Tarragona*, con il quale Miró ringrazia la Croce Rossa di Tarragona, dove tuttora si trova, per la sollecitudine dimostrata in occasione di un incidente stradale occorso a sua figlia Maria Dolores. L'anno 1977 segna il massimo della collaborazione con l'incarico di un grande

arazzo per la National Gallery di Washington. Miró, con la sua generosità, lavora ad un altro arazzo che destina alla Fondazione Miró di Barcellona. La mostra ha il privilegio di poter esporre al completo gli otto arazzi che compongono *Le Lézard aux plumas d'or* (1989 - 1991) della Successió Miró di Palma di Maiorca.

Abbiamo così a Como l'opera della maturità di Joan Miró, in cui l'artista gioca liberamente con ogni specie di mezzi espressivi e al tempo stesso si propone di far giungere la sua opera a tutti. La sorpresa nasce dalla constatazione che è proprio in questi anni che, pienamente cosciente di intraprendere un nuovo percorso, egli volge lo sguardo all'origine mettendo a registro con piena cognizione di causa, quella problematica, quelle inquietudini, quelle forze espressive e quell'alone poetico che, negli anni Venti, segnarono il suo primo intento di superare la realtà delle cose terrene e addentrarsi nel mondo delle idee.

1 Mi riferisco alla lunga intervista concessa a Yvon Taillandier il 25 novembre 1958, pubblicata nel febbraio del 1959 con il titolo *Io lavoro come un contadino*.

2 A proposito del dipinto *La nascita del mondo*, che Miró dipinse a Montroig durante l'inverno del 1925, Breton scriveva tre anni dopo che nella tela si osservava "un tale automatismo psichico" che Miró passava ad essere "il più grande surrealista di tutti noi". Cfr.: *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1928, pag. 68.

3 ADLAN, Amici dell'Arte Nuova, era una filiale del GATRAP (Gruppo di Architetti e Tecnici per il Progresso dell'Architettura Contemporanea) che propose negli anni Trenta esposizioni di Pablo Picasso e Joan Miró, tra gli altri. Joseph Lluís Sert, il massimo esponente, nacque nel 1902 a Barcellona, dove si formò come architetto, e, se la sua opera americana costituisce il capitolo più conosciuto della sua produzione, è dovuto a quel suo forzato esilio al termine della Guerra di Spagna.

4 Cfr. il suo testo "Je rêve d'un grand atelier", in *Cahier d'Art*, 1932.

5 Intervista pubblicata sulla rivista "L'il" nel 1961.

6 Qui Miró si riferisce alla Grande Chaumière di Parigi, che frequentò come alunno negli anni della formazione a Parigi.

7 Yvon Taillandier, intervista citata.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 James Jonson Sweeney, *Joan Miró*, Ed. Poligrafa, Barcellona, 1970.

11

12 Discorso di Joan Miró in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* da parte della Università di Barcellona, il 2 ottobre del 1979.

13 Lettera a Mossen Trens, datata 30 gennaio 1965.

14 Niente è meschino, nessuna ora è avversa, s'è andata formando una sorta di corrente artistica catalana della quale, oltre a Miró, fa parte anche l'opera di Antoni Tàpies, che esalta la semplicità della materia.