

Spettacolo

La morte di Joan Mirò

È stato forse il pittore più indefinibile del nostro secolo: non era un astratto, e anche come surrealista fu un «irregolare». Raccontiamo i 90 anni di vita di un uomo libero



Joan Mirò, accanto e in basso due sue celebri opere

Il vecchio che aveva dentro mille bambini

Della prodigiosa generazione di grandi vegliardi che hanno fatto la rivoluzione e l'avventura dell'arte moderna il catalano Joan Mirò è certo quello che più e meglio ha esaltato, anche se salvato in tanti periodi tragici della storia, stupore e gioia per il mondo. Forse, più a lui, che a Max Ernst per il quale fu scritto, calza la frase di Paul Eluard: essere un vecchio fatto di molti fanciulli. E proprio Max Ernst racconta che, entrando un giorno nello studio di Mirò, che era vicino al suo, vide sul cavalletto una tela di grande formato sulla quale splendeva una chiavica di un blu stupendo che portava, tutto intorno, un'iscrizione fatta con una calligrafia assai accurata e ritmica: «Questo è il colore del mio sogno».

Mirò era dal 1920 a Parigi, in rue Blomet, accanto a Picasso, di Tristan Tzara, di Max Jacob, di Artaud, di Leiris. Qui aveva dipinto «La fattoria» e «Terra lavorata» due dipinti bellissimi in quello stile analitico e favolistico insieme, minuzioso e mitico, che tanto prendeva dalla natura e dalla campagna catalana. Nel 1924 conosce Breton. Con tutta l'energia fanciulla della sua immaginazione irrompe nel surrealismo o il surrealismo irrompe in lui: come sia andata davvero è questione controversa. Infatti come realista Mirò fu un irregolare. Fatto sta che Breton, che si «stredava» in modo altrettanto

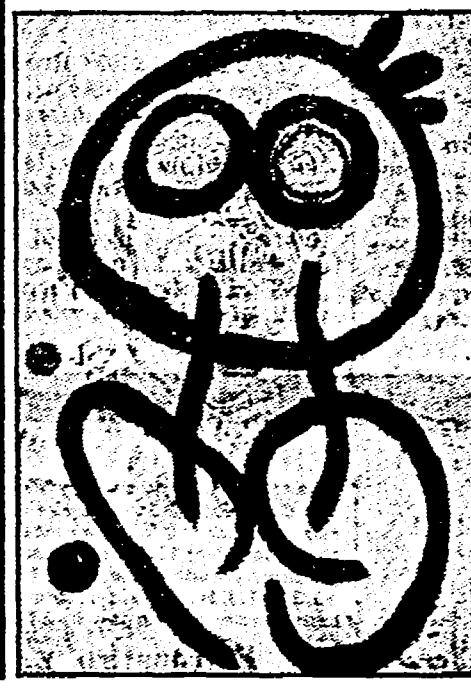
facile di come pigliava fuoco, più tardi rimproverò a Mirò un certo arresto della sua personalità allo stadio infantile. Mirò nacque a Barcellona nel 1893. Il padre era un ornai. Frequentò l'Accademia di Belle Arti e, poco sotto i vent'anni, la scuola d'arte di Francisco Gali. I primi interessi sono per la pittura degli impressionisti e per il grande colore del Fauve. Nel 1917 incontra Picabia e nel 1918 espone alla galleria Dalman i suoi paesaggi molto catalani di stile minuzioso. Il grande pittore è nato e la sua immaginazione, non ancora metamorfica, riscrive la grande natura e le sue stagioni in favolosi arabi di linee e di colori: terra e case, piante e oggetti contadini, fiori e animali, uomini e cieli azzurri, sole e luna, campagne arabe e cieli stellati si combinano in una tavolozza che è l'arcobaleno della gioia di vivere, in straordinario parallelo con la gioia di vivere di Matisse. Tale costruito arabesco ricorda la magia con la quale l'architetto catalano Gaudì metteva assieme le pietre colorate: lo stesso supero dominio della materia. Prima del 1924 gli altri spagnoli Picasso e Gris hanno già rivestito il loro cubismo di un colore in lui: come sia andata davvero è questione controversa. Infatti come realista Mirò fu un irregolare. Fatto sta che Breton, che si «stredava» in modo altrettanto

di stupidità di uomini altrettanto molli nell'aspro paesaggio delle rocce della Costa Brava. Dal surrealista parla di un «metodo spontaneo di conoscenza irrazionale», basato sull'associazione critico-interpretativa dei fenomeni dell'irrazionale. Mirò, invece, fa zampillare i suoi sogni e le sue visioni con assoluta spontaneità dalla campagna, dalla terra catalana, uno scatto fiabesco dopo l'altro fino al decollo verso le costellazioni celesti. Mirò è il grande lirico fondatore di una nuova, moderna cosmogonia della gioia terrestre. Forse, derivò il gusto e il piacere poetico della metamorfosi da André Masson; ma il configurarsi di tutto il mondo visibile in «costellazioni» è pura immaginazione sua. Talora Mirò è stato visto come un pittore astratto, ma ciò è falso: è un pittore organico, metamorfico, celebratore esaltato di una moderna cosmogonia dove il suo lavoro gioioso e stupefatto viene a comporsi con l'armonia di tutti i lavori umani che mirano a costruire, a svelare, a liberare le facoltà materiali e spirituali degli uomini. Dal momento surrealista in poi un'immagine di Mirò la si vede sempre come una costellazione, un flusso di figure blu, rosso, azzurro, nere e gialle in uno spazio sconfinato. Si avverte che l'esistenza umana, attraverso il percorso del segno e la scelta/combinazione dei colori,

è di una leggerezza sorprendente. Si guarda l'immagine dipinta e si pensa, non a caso, a stelle, sole e luna, uccelli, pesci, agli organismi cellulari più minuti. Il molto grande organico. Quasi sempre Mirò tenta l'accostamento di due realtà o di due sogni tra loro lontani, molto lontani: è la sua strategia poetica, la sua tecnica della rivelazione. Curioso della materia e dell'avventura della materia, più di un Burri e di un Pollock, e dell'accidente della materia, Mirò ha cercato sempre di perseguire la spontaneità con un gusto e una pratica assai personale dell'azzurro materico, segnico, coloristico. L'arrivo del «fanciullo» catalano Mirò nel surrealismo, aprì nuove prospettive anche se la dimensione poetica prediletta da Mirò fu quella della favola e non quella dell'inconscio. Certo, anche la favola porta all'evidenza pittorica «l'attile» pulsione dell'eros ed energetico, a volte così spontanea e a volte così feroce, che si manifesta in Mirò fu quella della favola e non quella dell'inconscio. Certo, anche la favola porta all'evidenza pittorica «l'attile» pulsione dell'eros ed energetico, a volte così spontanea e a volte così feroce, che si manifesta in Mirò fu quella della favola e non quella dell'inconscio. Certo, anche la favola porta all'evidenza pittorica «l'attile» pulsione dell'eros ed energetico, a volte così spontanea e a volte così feroce, che si manifesta in Mirò fu quella della favola e non quella dell'inconscio.



«Così io, catalano, ho assaltato il cielo»



Mirò era un uomo taciturno. E scriveva poco. Ma in alcune dichiarazioni e interviste ha parlato di sé e del suo lavoro. Ecco alcune delle sue frasi più significative.

Autoritratto

La mia pittura è ironica e gaia, ma io sono un uomo triste... Nonostante le apparenze sono una persona taciturna che non ha mai trovato una vera ragione per ritenere questa vita meno assurda di quanto non appaia.

Noi catalani pensiamo che bisogna avere i piedi saldamente piantati sul terreno, se si vuole saltare verso il cielo.

Ho guardato a lungo il cielo. Il suo spettacolo di giorno e di notte mi sconvolge. Mi esalta l'apparizione della luna e del sole nel vuoto. Mi colpisce tutto quello che è spoglio. Dalla cima di una torre riesco a vedere nido un uccello piccolissimo come si vede un fiammifero acceso nella campagna buia.

Mi sento un vegetale.

Il giardiniere

Faccio anche otto o dieci quadri contemporaneamente. Alcuni di questi giacciono per mesi, per anni nel mio studio. Poi un giorno, quando sento che l'atmosfera è adatta, quando mi piglia un'ispirazione, li riprendo e il finisco di stanco. Le cose, nella mia anima, crescono lentamente. E il mio studio è come un orto: lì ci sono le patate, qui i carciofi... Io lavoro come un giardiniere: in attesa che spuntino i frutti della terra.

Lavoro sempre. E mi riposo solo cambiando lavoro. Per esempio: faccio delle sculture, quando ho dipinto molto. Ora ho comprato una vecchia casa del XVII secolo a una cinquantina di metri dal mio studio e ne ho fatto un nuovo atelier. Vi ho messo dentro laboratori di litografia, stampa, incisione. Delle volte grido mentre lavoro: co-

me un animale, o un mistico. Non prendo mai vacanze. Se non lavoro, perdo l'equilibrio.

Io soffro molto quando lavoro: è la rivoluzione permanente.

L'atelier-sogno

Io non sogno mai. Ma nel mio studio mi trovo in pieno sogno.

Io penso che l'immaginazione che c'è nei quadri si trasfonda in chi lo guarda. Non escludo che un uomo d'affari guardando un mio quadro scopra il modo di concludere un affare migliore, o che uno scienziato trovi la soluzione di un problema.

Vecchiaia e libertà

Invecchiare per me, vuol dire tornare verso l'infanzia. E l'infanzia cos'è, se non avventura, esperienze? Infanzia è anche violenza. Al contrario: è proprio il paese della violenza lasciato per pigritia e per disciplina.

Via via che invecchio, mi sento sempre più libero. Sono sempre interessato alla vita, certo, ma soprattutto al mio contatto col mondo. Che vuol dire essere più libero? Vuol dire abbandonarsi sempre più alla forza che mi spinge. I miei segni toccano sempre più la musica. Io mi lascio portare dai ritmi. Il che implica un estremo rigore. E molta poesia.

Se distruggo, lacero, brucio le mie tele è solo per risalire alle sorgenti: la dignità, la purezza, l'infanzia. Non l'infanzia dell'individuo, ma quella dell'umanità.

Sono arrivato ad un'età, più di 81 anni, in cui si è totalmente liberi. Non si è più incatenati a niente. Io dico sempre che l'ultima parola che vorrei pronunciare morendo è «merda».

Joan Mirò

A febbraio «The day after» al cinema

ROMA — La Titanus (la società con a capo Goffredo Lombardo) ha vinto la corsa con la televisione e, sia pubblica sia privata: sarà, infatti, lei a distribuire, nel prossimo febbraio, in contemporanea in 100 cinematografi italiani, «Il giorno dopo» (The day after), il film di Nicholas Meyer sugli effetti della guerra nucleare che, nel novembre scorso è stato trasmesso dalla televisione americana destando un'impresione enorme in tutta l'opinione pubblica.

non ha più peso, che decolla per sua energia anche quando Mirò lavora per il teatro, per il balletto. L'americano Calder, con la sua ingegneria del «mobile», gli deve molto. Il rapporto di Mirò con i colori è tra i più avventurosi e creativi dell'arte contemporanea. Si deve ricordare, nella sua grandiosa epifania del mondo, le molte tecniche che ha affrontato. Ad esempio la pittura morale: da quella eseguita per il padiglione di Spagna Repubblica all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 fino alla decorazione in ceramica, dieci anni dopo, per l'Hotel Terrace Palace di Cincinnati.

Si può dire, senza paura di cadere nella retorica, che tutte le materie e le tecniche antiche sulle quali Mirò ha messo la sua immaginazione e le sue meravigliose mani siano state da lui rinnovate. Così la ceramica (per il palazzo dell'Unesco, per la Fondazione Maeght di St Paul de Vence, per l'Università di Harvard); così la pratica dell'incisione restituita al momento primario e segreto della nascita dell'immagine. Certo, pressato dal grande mercato internazionale, nelle sue «Costellazioni» Mirò ha messo qualche stella di troppo e qualche cometa che non annuncia niente. E questo soprattutto nella sua sterminata attività grafica. Ma anche la routine delle costellazioni e degli accidenti della materia, cercati quanto improvvisi nella stamperia, non vela mai del tutto la luce di una stella vera.

Piccolo, sempre più assuefatto dagli anni ma l'occhio sempre gioioso o — ironico o stupido (ci torna in mente una fotografia scattata ai giorni di una manifestazione antifranquista, durante l'estenuante agonia di Franco, in cui guardava il suo quadro indomabile stava assieme agli studenti che avevano occupato una cattedrale in Catalogna) Mirò ha conservato, e dato ancora in un'instabile e allegria, l'Amava molto i giochi poetici ancora quando la sua immaginazione veleggiava verso i margini novanta anni. È in uno dei suoi «Cahiers de Poésie» pubblicato nel 1946 in «Cahiers d'Art» così scriveva come se dipingesse: «Un garofano rosso esplose sulla punta di un'ala, un garofano da una triglia con la coda di pappagalio coricata sulla neve rossa... La coda del pavone, albero fiammeggiante che morde i cieli, nel pipì stellato, stridente, stralza al cadavere calcinato di mia nonna sotterrata da una ronda di usignoli che ballano la sardana attorno alla sua carcassa fosforescente». «È certo che mentre la carcassa fosforescente del pittore catalano Joan Mirò decollerà verso una di quelle sue gloriose costellazioni, la rete compagnerà nel cielo catalano, una gran ronda di usignoli che ballano la sardana. A noi resta la compagnia terrestre delle stelle, dei pesci, degli animali, nobiliti, felicità, bleu. Grazie Mirò per questo tuo stupore di fanciullo per il mondo, che vince stanchezza, melanconia e lo spaccore tremendo delle abitudini».

Dario Micacchi



Due biografie, un saggio e la ristampa delle «Opere minori»: Alighieri invade le librerie e la sua immagine diventa più precisa

Torna Dante, ma come è cambiato!

Certo Dante è una montagna, ed è una voragine, un cielo; è scienza, pensiero e religione della nostra poesia. Ma qualcosa, troppo spesso, ancora ci separa da lui; o ci consente di nutrire per lui solo una specie di pur nobilissimo amore astratto o intimità di platonico... Si sa, gli studiosi lo maneggiavano con una certa disinvoltura; ma quello che importa è che Dante, la sua opera, la sua «Commedia», riscano per noi a essere ciò che sono: e cioè corpo vivo di poesia. Che vie seguire per arrivare meglio allo scopo? Intanto una frequentazione più assidua, accanita, delle cosiddette «Opere minori». Tra l'altro ne è di recente uscito un primo volume (a cura di Giorgio Barbieri Squarotti, Sergio Cecchin, Angelo Jacomuzzi, Maria Gabriella Stassi, nel classico della UTET, pag. 616, L. 38.000) che comprende «Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Epigrafe». Fa un po' sorridere pensare a opere simili come a «opere minori», anche se Dante ha scritto la famosa e divina «Commedia». Bisognerebbe quanto meno cancellare quella sconcia etichetta, che posta sull'ingresso già predispone in modo inadeguato il lettore, appassionato o inesperto che sia.

Sono convinto, in genere, che l'opera debba procedere da sola, lasciandosi alle spalle l'autore; che il suo ideale sarebbe d'essere anonima. Tanto, l'autore è stato e non è più (o non sarà più); è solo questione di brevi tempi; la sua memoria basterà al parente, agli amici veri; l'opera, invece, se ne ha la forza, resta. Così mi indispette la moda d'oggi del diatri e delle appunti d'artista, la curiosità per il personaggio più che per l'opera. Eppure, per Dante, credo sia necessaria una cura di quelle biografie e degli appunti d'artista, la curiosità per il personaggio più che per l'opera. Eppure, per Dante, credo sia necessaria una cura di quelle biografie e degli appunti d'artista, la curiosità per il personaggio più che per l'opera.

saggi, affinché la sua parola possa arrivarci calda. Solo così, e non è un paradosso, potrà essere anche più nostra, e nostra contemporanea fuori dal libro. Spunto utile, strumento valido allo scopo sono, ovviamente, anche le biografie. Di recente ne sono apparse due nuove: quella assai rigorosa di Giorgio Petrocchi («Vita di Dante», Laterza, pag. 250, L. 23.000) che ha il merito, come si sa, di aver curato l'edizione critica della «Commedia», e quella, più allegra e giornalistica, di Cesare Marchi («Dante», Rizzoli, pag. 290, L. 23.000).

E poi occorre — per certi aspetti è assolutamente desiderabile — una conoscenza reale dei territori culturali da lui, da Dante, realmente frequentati. Contributi importanti ci vengono da Maria Corti, che dopo «Dante a un nuovo crocevia» (1981, Società Dante Alighieri, pag. 112, L. 6.000) ha pubblicato quest'anno «La felicità mentale» (Einaudi, pag. 172, L. 18.000), sottotitolo: «Nuove prospettive per Calvanti e Dante». La cultura di Dante, la cultura di Calvanti era la cultura filosofica latina nuova del loro tempo. Scrivevano in volgare, ma leggevano essenzialmente in latino.

Nel secolo XIII testi sconosciuti di Aristotele e commentari dell'arabo Averroè vengono tradotti in latino. Arrivano a Bologna, poi a Parigi. Arrivano a Firenze. Dante attraversa l'avverlismo. Filosofia e poesia si intrecciano. Importante, dal saggio della Corti, capire come questi poeti traggano — reinventando — i loro materiali, le loro parole, dalla cultura filosofica che li alimentava. Nella «Felicità mentale», la Corti si occupa della canzone «Donna me prega» di Cavalcanti e del «Convivio» di Dante, cerca una diagnosi dell'amore secondo Cavalcanti, cerca la spiegazione a ciò che Dante chiama «amore moroso uso di sapienza». Il commento, la decodifica della grande canzone cavalcantiana è di per sé un fatto straordinario. Ai di là degli stessi risultati cui conduce, ci fa capire come la vera parola poetica non sia la parola delle vaghezze labili, degli analogismi sfumati, del facile mistero verbale di tanto novecento (o novocentesimo); ma sia, bensì, la parola dell'esattezza, la lezione dell'esattezza e del rigore. Cavalcanti (altrove Dante) «volte traduce alla lettera dal latino; ma il verso trasforma la parola. L'esattezza della parola, dunque, contro la vaghezza alonata. Ma l'esattezza della parola non diminuisce le possibilità di senso ulteriore del testo, non lo schiaccia nella rete di un unico senso possibile. L'esattezza è la profondità tagliente come lama, ed è drammatica. L'interpretazione di «Donna me prega», insomma, è anche l'esperienza di un metodo, è un'idea della poesia. Un altro capitolo importante è quello in cui la Corti si sofferma ad analizzare, da linguista che ama la poesia, le differenze di significato assunte da alcune parole, parole splendide, peraltro magnanimità, nobiliti, felicità. Parole in parte oggi trascurate. Ebbene, ci è qui offerta l'occasione di constatare come la storia, il cammino spontaneo delle parole nel tempo, la perdita, da parte nostra, dei riferimenti esatti possano darci un altro testo, un testo diverso da quello che potevano cogliere i contemporanei. La vita del testo, dunque, è imprevedibile, ricca, e la sua superficie è cantante e sempre mossa, pur se nella grande autore parte della necessità dell'esattezza. Maurizio Cucchi