

Miró coi piedi per terra

La predilezione del pittore catalano per «foglie, frutti e carciofi» che diventeranno temi ricorrenti del suo lavoro. Una rassegna sul tema a Palazzo dei Diamanti

di **Ada Masoero**

Del suo studio di pittore Miró diceva che era il suo orto: «Là ho i carciofi, qui ho le patate. Devo tagliare le foglie perché crescano i frutti e a un dato momento devo potare». Fra le molte immagini di cui si sarebbe potuto servire per raccontare i ritmi lenti e pausati del suo lavoro e quel germinare apparentemente spontaneo della sua pittura, che gli sembrava scaturire da un dominio estraneo al suo controllo, Miró prediligeva non per caso questa, così fortemente terragna. Era infatti legato da un vincolo quasi carnale alla terra, che per lui signifi-

cava la terra rossa della fattoria di famiglia a Mont-roig in Catalogna, protagonista dei suoi primi dipinti, ma significava anche una mitica Terra-Madre immersa in un tempo fuori della storia e intrisa di rituali di fertilità arcaici e primordiali. Ed era

pure la terra-patria, la Catalogna, di cui amava non il volto urbano, incarnato dalla scintillante Barcellona modernista e "novecentista", ma il volto rustico e un po' greve della campagna e dei suoi rocciosi contadini, vera anima per lui di quel paese.

Tomàs Llorens ha voluto sondare proprio questo aspetto sempre ricorrente del lavoro di Miró e ha riunito in Palazzo dei Diamanti un nucleo di opere sgranate lungo un arco ampio di anni, anche molto diverse in apparenza tra loro ma tutte segnate da questa presenza dominante. Mancano, è vero, i primi minuscoli, lenticolari dipinti del 1918-19, in cui tracciava laboriosamente ogni filo d'erba, ogni foglia di palma o d'eucalipto, ogni corolla di fiore come se fosse un miniaturista medievale. E

manca la celebre Fattoria del 1921-22 (il dipinto donato alla National Gallery di Washington dagli Hemingway, che gli erano amici), dove l'amore per i dettagli più minuti si somma alla fresca conoscenza del cubismo, accostato nel suo primo soggiorno a Parigi, del 1920. Ma di lì in poi il percorso si fa serrato e ricco di opere splendide, giunte dal MoMA e dal Guggenheim di New York, dal museo di Filadelfia, dal Pompidou e dalla National Gallery di Canberra, oltreché dal museo Thyssen-Bornemisza di Madrid dove la mostra si trasferirà dopo Ferrara, disposte in un ordinamento che mette in evidenza quello che il curatore definisce il tratto bi-

polare dell'opera di Miró: in realtà una sorta di "respiro", di ritmica e naturale dilatazione e contrazione del suo dipingere (già notata nel 1929 da Waldemar George), che lo spinge ora a dare vita a un universo animato da forze sotterranee, brulicante di forme e di figure spesso ibride e metamorfiche, ora invece lo induce a un'ascetica depurazione dell'immagine, asciugata in segni grafici privi di ogni referente e galleggianti in spazi incorporei e rarefatti. Sono le "peinture poème" dei secondi anni 20, attraversate - è ancora Waldemar George a parlare - «dall'identico sentimento cosmico degli uomini delle Grotte di Altamira»: per lui, una fuga dalle convenzioni linguistiche correnti della pittura che prende le mosse da Klee ma si sviluppa poi lungo percorsi solo suoi. Questi "cieli" però, fatti di campiture monocrome liquide e trasparenti, sovrastano sempre solidi orizzonti terrestri, abitati ora da un solo ermetico animale (un coniglio, una lepre, un uccello, risolti in sigle simboliche) ora invece animati da coppie di contadini allusi da segni sottili e ambigui, spesso forte-

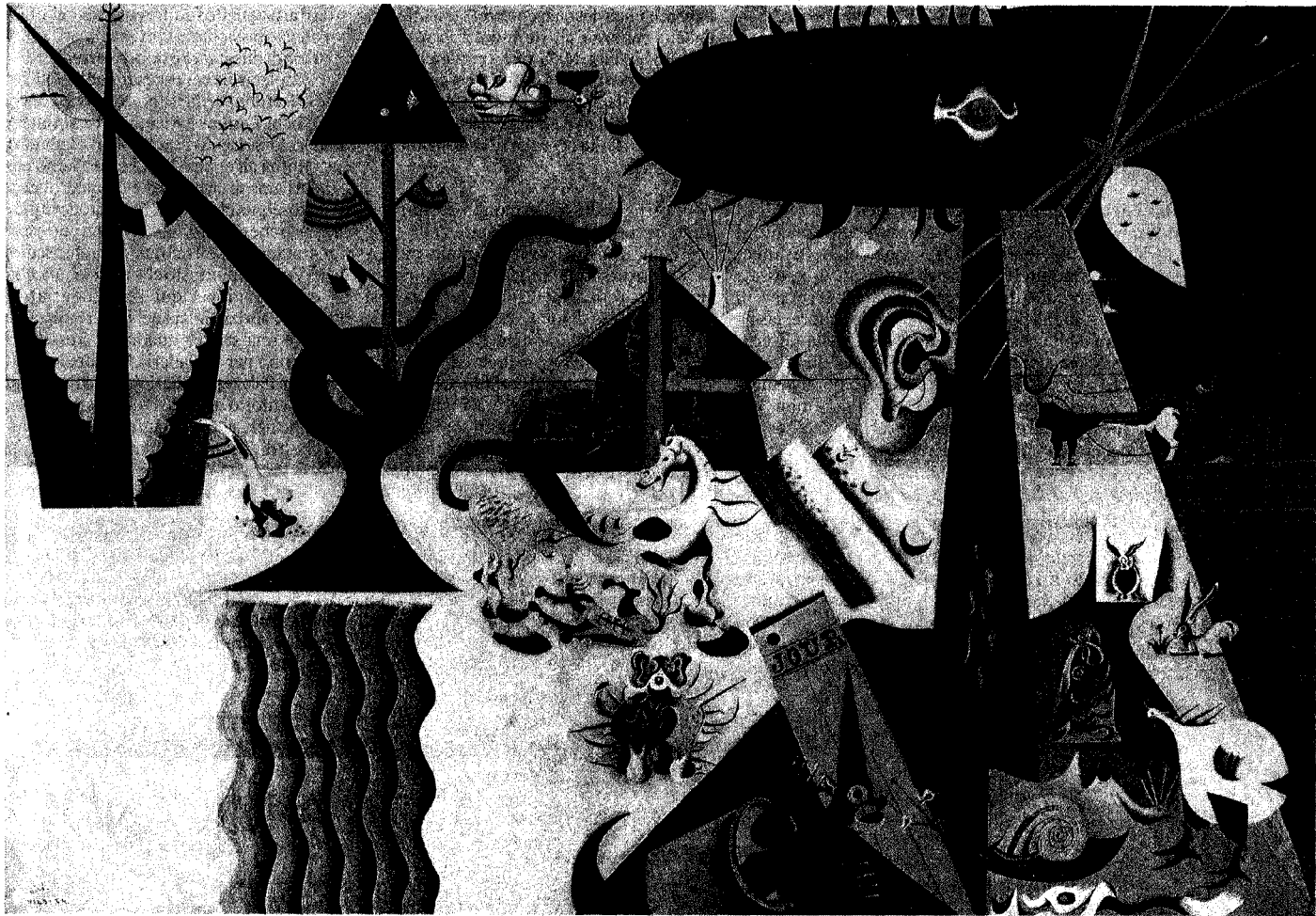
mente sessualizzati (uomini che spargono il seme, donne riassunte in un'unica grande vagina), che raccontano di riti pagani di fecondità antichi quanto l'uomo.

Miró poteva del resto pescare, oltreché nel grande serbatoio di simboli offertogli dalla psicoanalisi attraverso il surrealismo (di cui fu un precoce e assiduo compagno di strada) anche nel repertorio ricchissimo di immagini che gli erano messe a disposizione dal gotico catalano, con i suoi animali fantastici da bestiario medievale: lo stesso a cui attingeva anche Gaudí, che lui conosceva bene e ammirava. Ma al contempo, sferzato da una critica di Breton, il padre-padrone del surrealismo, che gli aveva contestato un colpevole e autoreferenziale "desiderio di dipingere", sembrò poi voler combattere con se stesso e negare quella sua "bella pittura" non solo attraverso il vuoto ascetico delle "peinture-poème", ma giungendo addirittura a un rifiuto radicale della pratica stessa della pittura. Prese allora a montare collage o assemblage di materiali "sordidi", a cimentarsi con la terra nella forma primaria dell'argilla, con cui creava figure brutali, oppure, dai pieni anni 30, quando presagiva e poi viveva l'orrore della guerra civile e del secondo conflitto mondiale, iniziò a dipingere su materiali anomali (rame, carta vetrata, carta-velluto, cartone graffiato, masonite...) con colori volutamente chiassosi e "volgari" o con sgarbata violenza gestuale che, esposti di frequente e con successo nelle gallerie di New York, avrebbero regalato innumerevoli stimoli alla giovane generazione degli artisti americani del dopoguerra.

● **«Miró, la terra», Ferrara, Palazzo dei Diamanti, fino al 25 maggio. Catalogo Ferrara Arte.**

La fattoria di famiglia a Mont-roig e il volto rustico della Catalogna ma anche rituali arcaici di fertilità





Viva la campagna. Juan Miró, «La Terre labourée (Terra arata)», 1923-24; New York, The Solomon R. Guggenheim Museum