

Da: *Joan Miró. Viaggio delle figure*, a cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, 4 giugno - 18 settembre 1988), Milano, Fabbri, 1988, pp. 26-27.

L'assassinio di Miró*

Antoni Tàpies

Nel cercare di dar rilievo ad alcuni degli aspetti più importanti del contributo che Miró ha apportato alla nostra generazione, può essere interessante far oggi un accenno alla risonanza della sua famosa esclamazione «bisogna assassinare la pittura». Questa esclamazione, logica allora e stimolante adesso, è tuttora valida per le generazioni più giovani, che continuano a riflettere sul fatto artistico in sé.

È ormai noto che l'idea dell'antipittura nasce dalla negazione di tutti i valori, che caratterizza il movimento Dada. Duchamp, e poi Picabia e Man Ray, scandalizzano Parigi e New York perché contestano il senso di ogni «opera d'arte». Dada a Zurigo e Berlino e, soprattutto, André Breton a Parigi, canalizzano poi la contestazione: essi riconoscono la continuità della pittura e della letteratura e ne introducono gli aspetti, fino ad ora inediti, dell'inconscio e della libertà immaginativa.

La provocazione che Miró lancia nel 1929 e raccoglie poi, è centrata su quest'ultimo contesto. Bisogna perciò dire - come giustamente sottolinea Jacques Dupin nella sua biografia - che Miró la prolunga e l'approfondisce. «Dada si situava al di fuori dell'espressione artistica. Era una specie di bomba lanciata da un terrorista sotto un treno in marcia. Miró non cessa mai di essere un pittore nemmeno all'interno dell'antipittura. È il movimento pittorico che contesta se stesso». Due atteggiamenti, come si può vedere, diametralmente opposti e, di conseguenza, logici o che dovrebbero esserlo. Marcel Duchamp ne è pienamente consapevole quando, non credendo più all'opera d'arte, smette di lavorare per dedicarsi a giocare a scacchi. Oggi, allo stesso modo, altri - se fossero coerenti - dovrebbero dedicarsi alla politica, alla sociologia, allo sperimentalismo scolastico preartistico o a qualsiasi altra cosa. Miró invece facendosi strada, come tutte le grandi forze biologiche, attraverso i canali più imprevedibili, ci dà una lezione sull'esistenza di una possibile arte nuova in costante evoluzione.

Ma lo sforzo è più faticoso di quanto sembri e non dobbiamo stupirci se tanti si ritirano ancor prima di iniziare. Conosciamo i quaranta giorni e le quaranta notti di lotta, nel deserto, per la sopravvivenza dell'arte universale, inasprita dall'angoscia dell'autosacrificio. Perché l'assassinio insegnatoci da Miró si ripete ogni giorno con la distruzione dei propri compiacimenti, delle proprie scoperte, di tutte le agevolazioni e le abitudini acquisite. Miró ci mostra come quello che era soltanto un atteggiamento - o una sconfitta per quanto degna voglia apparire - può essere arricchito e completato da questa lotta travagliata ma vincente, che egli conferisce la sua forma materiale.

È assai malinconico, ma costituisce una testimonianza fecondissima, non perdere di vista i periodi di crisi del nostro artista negli anni 1929 e 1930. Momenti di «impotenza angosciosa», secondo il suo biografo, nei quali «dopo aver rotto la chitarra di altri si scaglia contro la propria». Crisi che si ripetono più volte lungo la sua evoluzione e che Miró affronta piuttosto che fuggire, realizzando

* Pubblicato in «La Vanguardia», 13 aprile 1973, anch'esso in ricorrenza degli ottant'anni di Miró.

opere veramente «pazze», prima di raggiungere una nuova fase.

Con questo atteggiamento Miró si pone, in modo ammirevole, sulla pista dei due problemi che oggi ci appaiono fondamentali per la creazione artistica. Da una parte, l'accettazione necessaria e non rassegnata, bensì vitale e dinamica, del dialogo con la materia scelta dal creatore. Miró sembra confermarci che all'interno dell'arte la sperimentazione non può consistere soltanto in sfumature teoriche, né può essere consumata se non nel vero confronto corpo a corpo fra l'autore e la sua realizzazione concreta, per quanto pazza ed insolita sembri di primo acchito, o per quanto modesta o fallita possa apparire. Sarà forse per questo che oggi ci ha mostrato la necessità di «essere costantemente in forma». Per poter andare oltre non dobbiamo mai attendere che le soluzioni scaturiscano soltanto dalle tematiche dei libri o dalle tavole rotonde, e ancor meno credere che l'ispirazione ci cada dal cielo senza far nulla.

D'altra parte, il problema che chiarisce il suo assassinio ci colloca nel cuore stesso dell'evoluzione del linguaggio artistico contemporaneo. Come è noto, attualmente l'arte è irriducibile ad una mera semantica di forme, di colori e di immagini che si muovano obiettivamente da sole. Ed è anche noto che una delle sue componenti più attive è lo shock psicologico provocato dal fattore cambiamento, con tutto ciò che esso implica in termini di originalità e di novità. Non si tratta certamente dei cambiamenti arbitrari della moda per fini commerciali, come pensano alcuni, bensì di quelli che (nel caso di Miró si vede meglio che in qualsiasi altro) all'interno della logica degli elementi variabili devono trovare la corrispondenza nell'insieme di una funzione, e sanno rivolgersi verso i punti nevralgici che è più conveniente toccare in un dato momento, in armonia con il contenuto desiderato e la forma adeguata. Sono, infine, quei mutamenti che contribuiscono a formare il necessario e raro miracolo - ci piaccia o meno questo concetto - della personalità che ogni artista possiede.

Non c'è, dunque, da stupirsi se Georges Hugnet ha affermato che grazie all'assassinio della pittura, Miró ci ha lasciato una delle opere più personali e *sorprendenti* di questo secolo.

(*El arte contra la estética*, Pianeta - De Agostini, Barcelona 1986, pp. 97-102; ed. it. *L'arte contro l'estetica*, Dedalo, Bari 1980, pp. 46-48).