



# Testo & Senso

n. 14, 2013

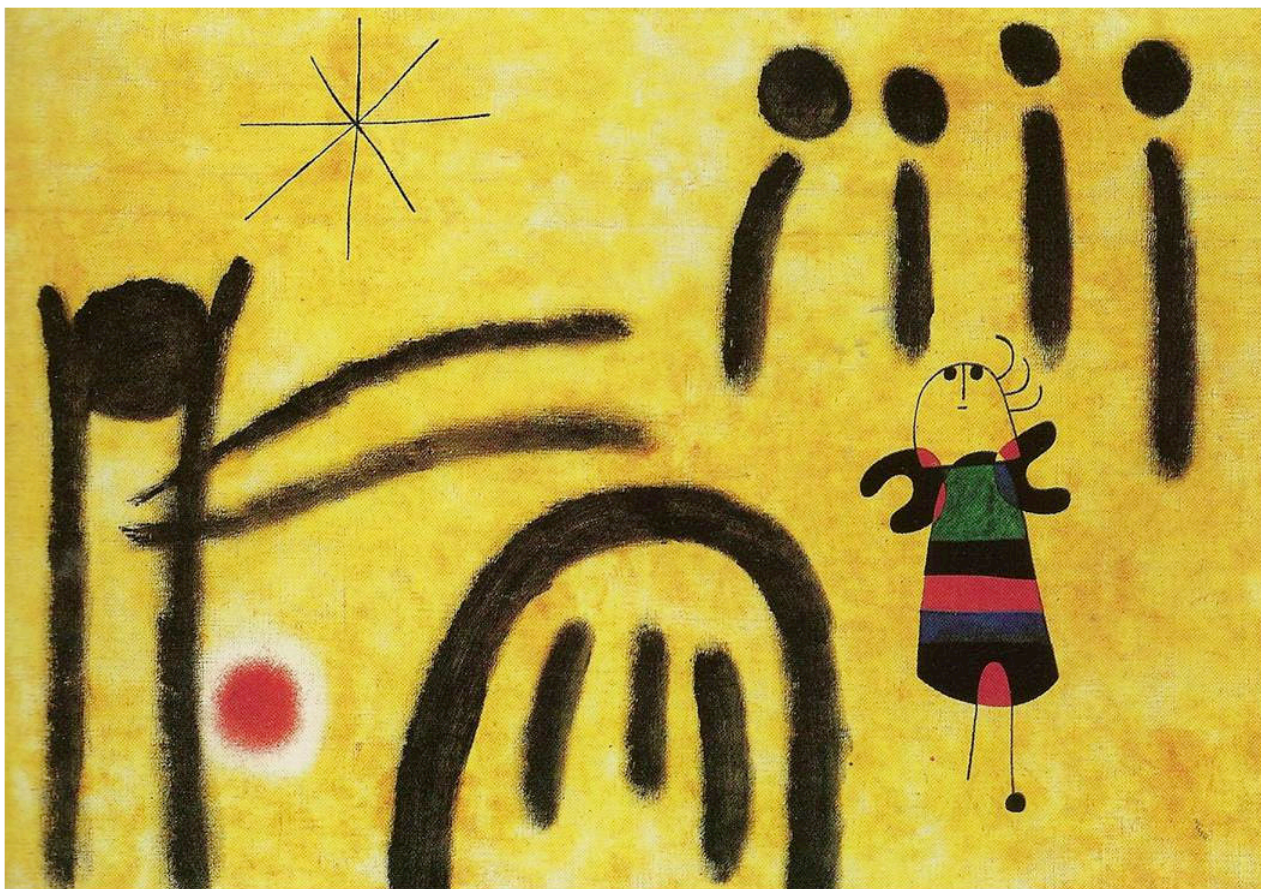
[www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it)

*Tra contemplazione e distruzione*

L'atelier di Joan Miró

*Elisabetta Orsini*





Joan Miró, *Testa di contadino catalano*  
1893. London, Penrose Collection

Per gran parte della sua vita Joan Miró non ha posseduto un suo spazio personale di lavoro, ma ha condiviso degli studi con altri artisti. A Parigi ha diviso lo studio con lo scultore Pablo Gargallo, in rue Blomet.

Racconta Rosamond Bernier: «Un giorno Miró mi descrisse il piccolo studio che aveva in rue Blomet. Era sempre stato molto ordinato: appena ne aveva preso possesso aveva subito sorpreso i suoi vicini, meno attenti a queste cose, imbiancando le pareti e comprando al mercato delle pulci il poco arredo indispensabile, compresa una scopa. Vi aveva poi distribuito qualche oggetto di arte popolare catalana - figurine e giocattoli di paglia - che gli piaceva avere sempre vicini».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> R. BERNIER, *Matisse, Picasso, Miró. Così li ho conosciuti*, Leonardo, Milano, 1991, p. 248. Rosamond Bernier è la fondatrice della prestigiosa rivista "L'Oeil" che ha diretto fino al 1969. Nei venti anni trascorsi a Parigi ha conosciuto personalmente i maggiori artisti del '900.

Il secondo studio parigino, in rue Tourlaque, era considerato da Miró inadeguato e provvisorio. Alla porta vi aveva appeso un cartello con scritto «Train passant sans arrêt». I suoi vicini di casa erano però grandi artisti come Hans Arp, Max Ernst, René Magritte, Paul Eluard. In Spagna lavorava nella casa paterna nel Pasaje del Crèdit di Barcellona, in un'angusta soffitta adattata a studio, oppure nella casa di famiglia a Montroig (Tarragona). Nel 1937, a Parigi, dipinse la *Natura morta con vecchia scarpa* nella galleria del suo mercante, Pierre Loeb, poiché non disponeva di un altro spazio: «Vi andò a lavorare ogni giorno, ininterrottamente, per dei mesi».<sup>2</sup>

Utilizzando gli studi dei suoi ospiti (spesso collaboratori alla sua opera grafica e scultorea) Miró non cessava di desiderare un grande studio tutto per sé, centro di irradiazione di tutta la sua ricerca artistica: «Sogno un grande studio [...] è la realizzazione di tutti i miei sogni».<sup>3</sup> Già nel 1938 Miró aveva idee molto precise a proposito di come dovesse essere:

Quando mi sarò stabilito da qualche parte, il mio sogno sarebbe quello di avere un atelier molto grande; non per ragioni di luminosità, luce proveniente dal nord, etc., questioni rispetto alle quali mi sento indifferente, ma per avere spazio, molte tele; infatti più lavoro più ho voglia di lavorare. Vorrei provare a dedicarmi alla scultura, alla ceramica, all'incisione, avere una macchina per la stampa. Cercare di superare, nella misura del possibile, la pittura al cavalletto, che a mio avviso, ha sbocchi troppo ristretti.<sup>4</sup>

Del resto Miró soffriva moltissimo a causa di questa mancanza: «Quando non avevo uno studio tutto mio, stavo molto scomodo: avevo bisogno di solitudine».<sup>5</sup>

Il suo desiderio si avverò soltanto nel 1956, quando l'artista aveva l'età di 63 anni. Comprò un podere nei pressi di Palma di Maiorca, a Son Abrines, e vi fece costruire uno studio che rispecchiava completamente le sue esigenze di solitudine e di grande spazialità. Per realizzare il progetto incaricò il suo amico Joseph Luis Sert, professore di architettura ad Harvard.

In questo grandissimo atelier, Miró ebbe finalmente modo di superare quei profondi momenti di sconforto che aveva vissuto durante la guerra ma anche nell'immediato dopoguerra, quando vagabondando per l'Europa era in preda all'ansia per la perdita della libertà e si sentiva sovraesposto fisicamente. Soffriva di non poter lavorare, di non avere uno studio dove poterlo fare. Così racconta nelle sue memorie: «Io mi rifugiai qui a Palma, e mi dissi con grande amarezza: ora sei pronto, vai a distenderti sulla spiaggia e a disegnare sulla sabbia con una canna. O col fumo di una sigaretta... Non potrai far altro. È finito tutto. Ebbi chiaramente questa sensazione nel momento di Hitler e di Franco. La barriera totale»<sup>6</sup>. Parole ancora più disperate perché proferite da un uomo che si poneva costantemente il problema dell'immortalità del gesto artistico, del perdurare del proprio lavoro nel corso del tempo. Un perdurare non dell'opera in sé, ma della trasformazione che l'opera sa produrre sull'uomo: «Ciò che mi interessa non è che resti lì il quadro,

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>3</sup> *Gli ultimi sogni di Miró*, catalogo della mostra a cura di I. PANICELLI E P.-J. RICO LACASA, Charta, Milano, 1994, p. 19. Le frasi di Miró contenute in questo catalogo sono per la maggior parte tratte dal volume: MIRÓ, *Ceci est la couleur de mes rêves*, Entretiens avec Georges Raillard, Seuil, Paris, 1977.

<sup>4</sup> J. MIRÓ, "Je rêve d'un grand atelier", pubblicato in "XXe siècle", Paris, mai 1938. In J. PUNYET MIRÓ. e J.-M. DEL MORAL, *Miró l'atelier*, Assouline, Paris, 1996, p. 7. Trad. del red.

<sup>5</sup> *Gli ultimi sogni di Miró*, cit., p. 21.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 20.

ma la sua irradiazione, il suo messaggio, quello che farà per trasformare un poco lo spirito delle persone; il quadro in quanto oggetto non mi interessa».<sup>7</sup> La vita dell'artista percorre una sua traiettoria: «Ciò che conta non è un'opera, ma la traiettoria dello spirito durante la totalità della vita: non quello che si è fatto durante il suo trascorrere, ma quello che si lascia intravedere e che faciliterà l'operato degli altri, in un giorno più o meno lontano».<sup>8</sup> Miró come Giacometti si dichiarava indifferente alla realizzazione delle "opere"; entrambi concepivano l'arte non come la ricerca di una realizzazione ma come un percorso ininterrotto. Tuttavia Giacometti considerava il *lungo cammino dell'arte* come un processo conoscitivo. Miró si poneva il problema di produrre un cambiamento negli altri uomini e di influenzare i giovani, gli uomini del futuro:

Ho fatto un grande mosaico per Wichita, per l'Università. È già installato e voglio vedere che effetto fa (...) Quel mosaico è all'esterno dell'edificio e ogni giorno migliaia di studenti vi passano accanto. Quindi *évidemment*, avrà un effetto su quei giovani, che sono gli uomini di domani. Uno di loro potrebbe diventare il presidente degli Stati Uniti. Vedere quel murale potrebbe influenzarlo... perciò ne vale la pena. Questo mi interessa. Sono i giovani che contano. Non mi interessano i vecchi ruderi. Lavoro per il futuro, per il Duemila. Lavoro per gli uomini di domani, degli uomini di oggi *je m'en fous*.

Giacometti si preoccupava di prolungare il più possibile il tempo del suo *lungo cammino*: «Che ci sia un risultato o no, che importanza vuole che faccia? Che in mostra ci siano cose riuscite o mancate mi è indifferente. Visto che per me è in ogni modo un fallimento, troverei normale che gli altri non guardino neppure. Non ho niente da chiedere se non di poter continuare perdutamente».<sup>9</sup> André Breton chiese un giorno a Giacometti che cosa fosse per lui un atelier, e Giacometti rispose: «Due piedi che camminano». Giacometti considerava l'arte come un modo di vedere la realtà, una specie di lente di ingrandimento proustiana. Per questo manifestava una sorta di sprezzatura nei confronti delle sue stesse opere e un sommo interesse verso il percorso conoscitivo e ascetico che le aveva prodotte: «Io non creo per realizzare belle pitture o belle sculture. L'arte è solo un mezzo per vedere».<sup>10</sup> Anche per Miró si vive per lavorare e per niente d'altro. Bisogna essere disposti a lavorare in ogni condizione, anche in completo anonimato: «È necessario essere disposti a lavorare nella più assoluta indifferenza e oscurità. Vivere per lavorare, fino a quando è possibile. E quando mancano i mezzi per continuare a lavorare, rifugiarsi ancora di più nello spirito, nella contemplazione più pura».<sup>11</sup> L'eventualità di essere privi di mezzi per poter lavorare, ricorre costantemente nei suoi pensieri, sembra un timore che Miró cerca disperatamente di allontanare:

Se comincia a mancare il materiale di lavoro, andare sulla spiaggia e fare disegni con un bastone sopra la sabbia, disegnare con un getto d'urina sopra la terra secca, disegnare nello spazio vuoto il grafico del canto degli uccelli, il rumore dell'acqua, del vento, della ruota di un carro e del canto degli insetti; e che tutto questo poi se lo prenda il vento, l'acqua, avendo però la certezza che tutte queste realizzazioni pure del mio spirito si riflettano per magia o per miracolo nello spirito degli altri uomini.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 19.

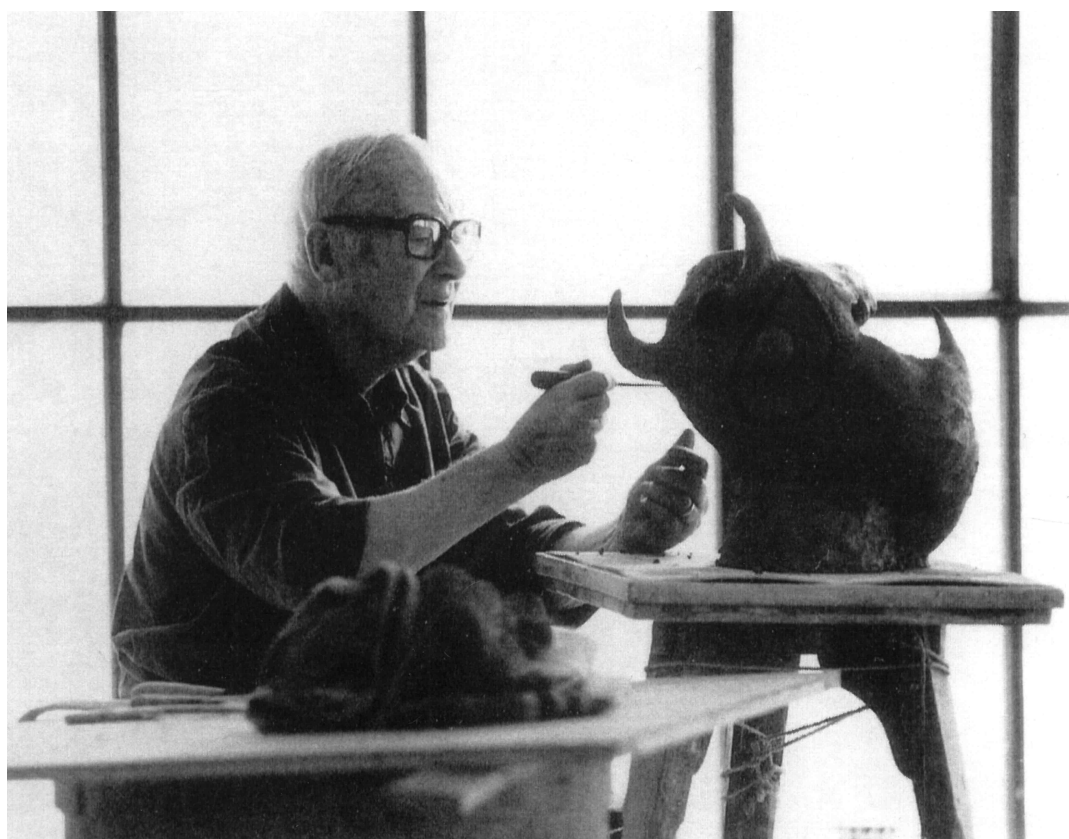
<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>9</sup> A. GIACOMETTI, *Il lungo cammino dell'arte*. Conversazioni. A cura di Elio Grazioli, Hestia edizioni, Cernusco Lomb., 1998, p. 41.

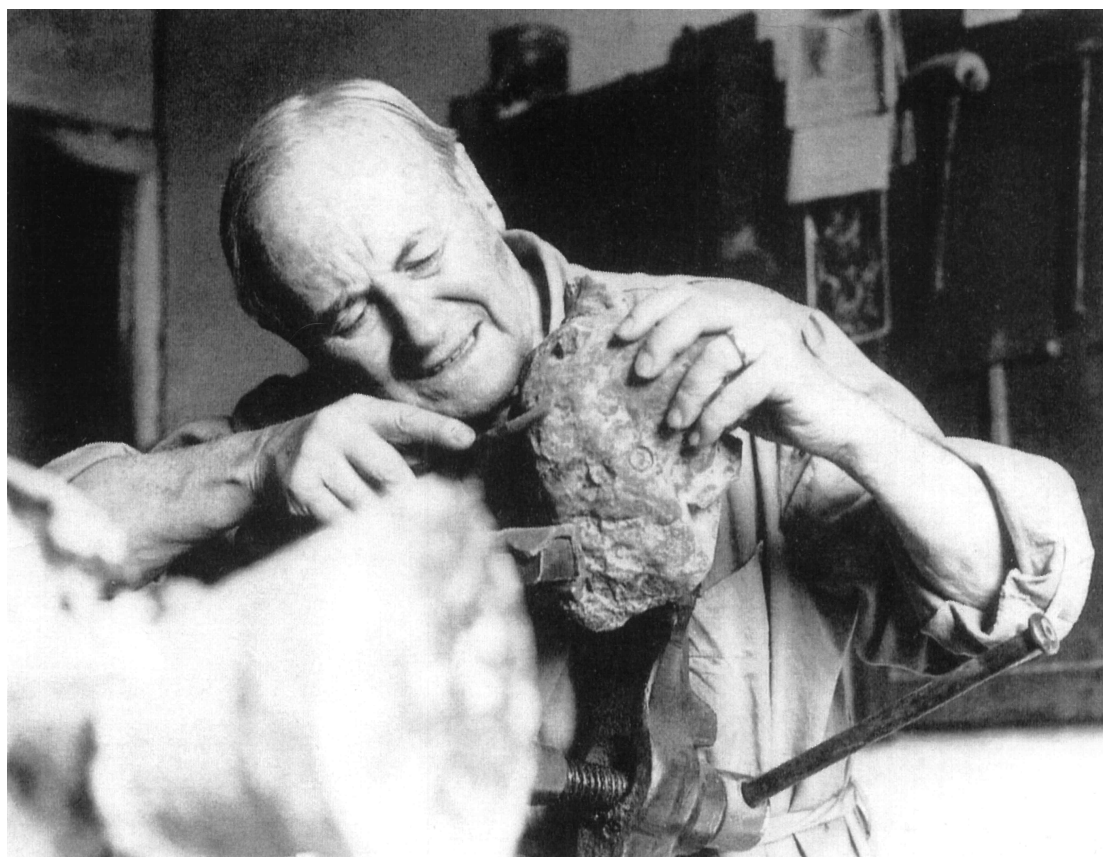
<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>11</sup> *Gli ultimi sogni di Miró*, cit., p. 18.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



*Joan Miró scolpisce Tête de Tériade*  
Foto di F. Catalá Roca, 1975



*Joan Miró scolpisce Personnage et oiseau*  
Foto di F. Catalá Roca, 1967



*Miró traccia graffiti sulla sabbia*

Foto Archivio Miró

Ma ecco che a sessantatrè anni finalmente Miró ebbe modo di trovare non soltanto il suo angolo di pace e di tranquillità dove lavorare in assoluta solitudine, ma anche di trarsi fuori da quel vagabondaggio esistenziale che lo intimoriva e lo faceva sentire vulnerabile. Non era più necessario trovare riparo presso gli altri artisti, condividendo con loro i suoi spazi. Finalmente avrebbe potuto attuare il metodo di lavoro a lui più congeniale. Poteva tirare fuori i suoi quadri dalle scatole e guardarli: tirarli fuori tutti e cominciare a lavorare su di essi e sulle nuove opere contemporaneamente. Lo studio era tanto grande da permetterglielo. Ora poteva lavorare sui grandi formati e dilatare le tele, senza più conformarsi alle dimensioni ridotte degli spazi in cui



aveva lavorato in passato. Ebbe inizio una grande fase di ripensamento della sua opera precedente. Scrive Miró :

Nel nuovo studio per la prima volta avevo spazio. Potevo disimballare casse di opere che si scaglionavano di anni in anni. Non le avevo più viste da quando avevo lasciato il Boulevard Blanqui a Parigi prima della guerra. Quando arrivarono i tedeschi erano imballate a Lefebvre-Foire. Tirando fuori tutto, a Maiorca iniziai a fare un'autocritica. Mi *corressi* freddamente, con obiettività, come un professore della Grande Chaumière corregge un alunno. Fu uno shock, quasi un lavaggio del cervello. Fui spietato con me stesso. Distrussi molte tele, soprattutto disegni e *gouaches*. Ne osservavo tutta una serie, ne mettevo da parte alcuni per bruciarli, mi voltavo di nuovo verso la serie e *zac, zac, zac*, la distruggevo. Feci due o tre grandi epurazioni di questo tipo per alcuni anni. Ci sono molte tele a cui ho voglia di tornare a lavorare. Alcune sono state esposte a Parigi, dopo le mie correzioni. Altre rimarranno come sono: così le posso vedere e non perdo il contatto.<sup>13</sup>

Miró si dedica ad un costante processo di revisione, che la nuova condizione di contemplazione ininterrotta delle sue opere, rende finalmente possibile. Le sue tele sono tutte esposte sotto i suoi occhi: «Ciò che mi interessa, per usare un'espressione che va di moda, è la rivoluzione permanente... una revisione di tutto. Ogni giorno rimetto in discussione la mia intera opera».<sup>14</sup> L'artista guarda e corregge le sue opere precedenti; inizia tanti dipinti uno dopo l'altro e vi lavora lentamente e a più riprese, tenendoli tutti affiancati, come se appartenessero a delle serie pittoriche: non si sa se questa sia una strategia di lavoro elaborata nel tempo, oppure se giacesse da sempre inespressa - come una pura possibilità - per essere finalmente resa attuabile dalle nuove condizioni dello studio Sert, a Maiorca. Ecco come Miró descrive il suo metodo:

Ho sempre una gran quantità di tele nel mio atelier, forse un centinaio. Alcune vi rimangono a riposare per anni, dipinte solo in parte. A poco a poco maturano, e un giorno entro in studio senza un'idea prestabilita, trovo delle tele contro la parete e una di esse richiama la mia attenzione. Allora la riprendo. È un *appel magnétique*, una forza magnetica, una scarica elettrica, se si vuole, che mi attira. Sono sospinto, costretto. È qualcosa di fisico. E allora attacco...<sup>15</sup>

Allo studio Sert si aggiunse presto un altro studio ancora più grande, situato molto vicino alla casa di Son Abrines: si tratta di un casolare del XVIII secolo, rappresentativo dell'antica architettura nobiliare maiorchina. Lo studio Sert e quello di Son Boter si completeranno a vicenda: Son Boter serviva per le tele di grande formato e per i lavori di scultura, mentre lo studio Sert serviva per l'incisione, la litografia e - occasionalmente - per il disegno e la pittura.<sup>16</sup>

Tuttavia Miró non ha iniziato subito a lavorare nei nuovi studi: aveva bisogno di ambientarsi e di appropriarsi psicologicamente dello spazio faticosamente conquistato. Per tre-quattro anni si limitò a disimballare le casse che contenevano le sue opere, e a dare un ordine e un'organizzazione agli *ateliers*. Così racconta in un'intervista: «Ho provato sgomento a vedere l'atelier finito. Sono stato preso dal panico. Mi sono venute le vertigini davanti a tutto questo spazio».<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 21. Per quanto riguarda il testo originale dell'intervista vedi: R. BERNIER, *Propos de Joan Miró*, "L'Oeil", Paris, Luglio-agosto 1961, n. 79-80.

<sup>14</sup> *Gli ultimi sogni di Miró*, cit., p. 16.

<sup>15</sup> R. BERNIER, *Matisse, Picasso, Miró. Così li ho conosciuti*, cit., p. 271.

<sup>16</sup> Esistevano poi anche altri studi, più piccoli, adibiti alla stampa e all'incisione.

<sup>17</sup> R. BERNIER, *Matisse, Picasso, Miró. Così li ho conosciuti*, cit, p. 269.



*Armadio con oggetti diversi nello studio Sert*

Foto di Joan Ramón Bonet

Col tempo l'atelier diventò un punto di riferimento essenziale per Miró, il luogo dei suoi sogni: «Io non sogno mai di notte, ma nel mio studio sono in pieno sogno. Dormo come un bebè. Quando lavoro, quando sono sveglio, sogno. Mia moglie mi parla ed io sono sempre assente».<sup>18</sup> L'atelier era lo spazio in cui prendevano il sopravvento le sue visioni; Miró sosteneva di lavorare sempre in uno stato di allucinazione quasi violenta, di impeto feroce:

Mi risulta difficile parlare della mia pittura, poiché nasce sempre da uno stato di allucinazione, provocato da uno shock, sia oggettivo che soggettivo, del quale non sono assolutamente responsabile. In quanto ai miei mezzi di espressione, mi sforzo di raggiungere il massimo della chiarezza, della potenza e dell'aggressività plastica, vale a dire di provocare per prima cosa una sensazione fisica, per poi arrivare all'anima.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> *Gli ultimi sogni di Miró*, cit., p. 34.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 31.

Lo studio è luogo di sogno ma anche posto in cui l'artista abbandona la sua apparente innocenza per impossessarsi di una creatività talora aggressiva; se l'arte è un'irradiazione lo è anche a causa degli shock che essa produce sulle persone, dal confronto che impone con la verità. L'atelier è il luogo di questo incontro-scontro, in cui Miró abbandona la sua maschera mansueta:

La rozzezza è l'altra faccia del mio personaggio. Lo so già. Naturalmente, se sono in società non posso parlare brutalmente e porto, se vuole, una specie di maschera. La verità sta a Son Boter. Nello studio di incisione non c'è ancora verità, perché tutto è nuovo. La verità è, come per il torero, il momento del confronto. [...] La tensione è ogni volta più viva. Quanto più invecchio, tanto più forte è la tensione. Questo inquieta mia moglie. Più invecchio più divento matto, aggressivo o malvagio.<sup>20</sup>

Le sue intense depressioni, cui faceva talvolta riferimento con gli amici, e il lato più violento della sua personalità, rimasero sempre ben nascosti all'interno delle pareti dell'atelier; si tratta di stati d'animo che evidentemente avevano rapporto con il suo lavoro.<sup>21</sup>

L'atelier era per Miró un posto quasi magico: «Ciò che mi interessa è non frenare l'impulso. Non mi posso trattenere. Mi sento ogni volta più attratto, è qualcosa di magico. Alla mattina scendo allo studio, mi aggiro in qua e là e fatalmente sento che qualcosa mi attrae. Non posso evitarlo».<sup>22</sup> Come ogni luogo magico, l'atelier è uno spazio di trasformazione. L'artista imprime dei segni sulla materia, ma è lui stesso indirettamente trasformato dal suo processo creativo: inizia a lavorare sotto l'impulso di un malessere, che però il lavoro riesce a fargli superare. Il lavoro nasce da un malessere ma ha un'azione terapeutica:

Quando una tela non mi soddisfa, provo un malessere fisico, come se fossi malato, come se il cuore mi funzionasse male, come se non potessi respirare, come se affogassi. Lavoro in uno stato di passione e di trasporto. Quando inizio una tela, obbedisco ad un impulso fisico, alla necessità di lanciarmi; è come una scarica fisica. Naturalmente, una tela non può soddisfarmi immediatamente. All'inizio sento quel malessere che ho descritto. Ma poiché io sono molto aggressivo in queste cose, intraprendo la lotta. È una lotta tra me stesso e ciò che faccio, tra la mia persona e la tela, è una lotta contro il mio malessere. Questa lotta mi eccita e mi appassiona. Lavoro fino a che il malessere cessa.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>21</sup> Come scrive Rosamond Bernier, fuori dal suo studio non rimaneva traccia del suo "furore": «Essendo una persona che normalmente irradiava bontà, che vestiva con eleganza e che si trovava a proprio agio solo se era perfettamente rasato, pareva impossibile che Miró andasse "fuori di sé" quando entrava nel suo studio» [R. BERNIER, *Matisse, Picasso, Miró. Così li ho conosciuti*, cit., p. 272]. Del resto Miró si diceva infastidito dalla sua reputazione di artista innocente e caratterialmente naif: «Cette réputation me gêne beaucoup. Je vous parlais de paresse intellectuelle, c'est ça, les gens n'ont pas la force de comprendre ce que sont les autres [...]. Cette image de moi qu'on a faite est facile» [MIRÓ, *Ceci est la couleur de mes rêves*, Entretiens avec Georges Raillard, cit., p. 189]. Sempre a proposito del suo carattere e del suo temperamento artistico, scrive Alexander Liberman nel suo libro dedicato agli studi d'artista: «Joan Miró non ha uno studio a Parigi. Quello che lui usa di preferenza è l'atelier grafico di Mourlot [...]. Di figura bassa e rotonda, se ne esce volentieri in un riso fresco e brioso, ma i suoi gesti sono formali e stilizzati, come se recitasse in un dramma da Grand Guignol. Questo stilizzato accostarsi a uno spontaneo buonumore è l'essenza di Miró uomo e artista. Talvolta sembra ch'egli sorrida a qualche immaginario motto di spirito. Il motto di spirito è un allegro salto acrobatico dell'umorismo, e i disegni stessi di Miró sono motti di spirito grafici. Il suo sorriso sparisce improvvisamente come è venuto, ed egli si ritrae dalla realtà circostante in una altezzosa distanza. Il suo volto e la sua figura assumono la severità di cui solo gli spagnoli sono capaci, un misto di arroganza e umiltà: arroganza verso la vita, umiltà verso la morte. Il senso umoristico di Miró, come un raggio di sole, lotta contro la tetraggine invadente del suo temperamento spagnolo» [Alexander Liberman, *Gli artisti nel loro studio*, Il Saggiatore, Milano, 1961, p. 68].

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 59.

Il punto di partenza di un'opera è sempre uno shock emotivo:

Comincio i miei quadri sotto l'effetto di uno shock che avverto e che mi fa evadere dalla realtà. La causa di questo shock può essere un piccolo filo che esce dalla tela, una goccia d'acqua che cade, l'impronta che lascia il mio dito sulla superficie brillante di questa tavola. In tutti i casi, ho bisogno di un punto di partenza, anche fosse soltanto un granello di polvere o un bagliore luminoso. Questa forma genera una serie di cose, poi l'una dà origine all'altra. Così un pezzetto di filo può dare vita ad un mondo. Arrivo ad un mondo partendo da una cosa che sembrerebbe morta. E appena le dò un titolo, questa risulta ancora più viva.<sup>24</sup>

Miró ha molto insistito sull'importanza di questi shock primari che coincidono con i *punti di partenza* del processo creativo: «Ho sempre bisogno di un punto di partenza, anche se solo di un granello di polvere o di un lampo di luce».<sup>25</sup> Questi *punti di partenza* sono costituiti spesso da piccoli oggetti, immagini di varia origine, capaci di sollecitare la sua immaginazione: «Teste dell'isola di Pasqua, una scultura celtica: ciò stimola il mio lavoro».<sup>26</sup> L'artista li raccoglieva in armadi, in piccole cartelle di carta, oppure - se si trattava di cartoline o disegni - li attaccava al muro con le puntine: figurine di artigianato popolare, pani o dolci modellati col marzapane, maschere primitive, sculture d'arte precolombiana, galloromane o iberiche, disegni di architetture immaginifiche, disegni di bambini. Punti di partenza o *promemoria* di qualcosa che lo aveva colpito e che quindi doveva far parte del suo lavoro: «Tutto ciò che lascio entrare qui è collegato al mio lavoro, sono cose che fungono da promemoria, cose di cui ho bisogno come atmosfera. Una foto di un teatro circolare, magnifico, che mi hanno inviato dalla Polonia, una pubblicità di biscotti. E poi l'arte popolare, che è la cosa che amo di più».<sup>27</sup>

Miró creava una sorta di inventari di oggetti: accumulava le cose per costruirne segrete tassonomie. Accumulava i disegni in cartellette di carta:

Tutti quei disegni sono possibili punti di partenza, niente di più. Li metto in una cartelletta, sempre con le date e spesso con un titolo: Donna nella Notte, Personaggio che Orina alla Luce di una Stella. Sono temi che non mi abbandonano mai, che ritornano, che fanno del mio presente la confluenza del passato e del futuro. Li accumulo, come se fossero semi. Alcuni germogliano, altri no. Ho bisogno che tutto ciò lavori nel mio spirito come fuori di me: anche l'attesa è un lavoro, il sogno è un lavoro: metto benzina nel serbatoio.<sup>28</sup>

Se i punti di partenza sono simili a *semi* che devono germogliare, allora lo studio è una specie d'*orto*. Miró ricorreva spesso a delle metafore ortofruttifere per spiegare il carattere del suo lavoro. Così scriveva:

Considero il mio studio come un orto: lì ci sono carciofi, qui patate. È necessario potare le foglie perché i frutti crescano. Ad un certo punto è necessario tagliare. Lavoro come un giardiniere o come un vignaiolo. Le cose vengono lentamente. Il mio vocabolario di forme, per esempio, non l'ho scoperto tutto in una volta. Si è formato quasi mio

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 39.

malgrado. Le cose seguono il loro corso naturale. Crescono, maturano. È giusto innestare... Bisogna innaffiare, come si fa con la lattuga. Così maturano nel mio spirito.<sup>29</sup>

Altre volte Miró ha paragonato lo studio ad una foresta. La metafora delle piante era la sua prediletta:

Il lavoro più faticoso lo faccio al mattino. Nel pomeriggio osservo quello che ho fatto, strappo le erbacce e preparo il lavoro per il giorno dopo. Metto da parte le idee come fossero semi: alcune germogliano, altre no. E faccio altre cose... dipende da quel che ho da fare, magari una copertina o un'incisione...<sup>30</sup>

L'artista voleva che i suoi studi divenissero immortali, che a loro fosse destinata la stessa fortuna delle sue opere. Per tutta la vita aveva desiderato questo spazio di lavoro personale. Lo aveva ottenuto e si era evidentemente amplificata in lui la consapevolezza della sua importanza, sentiva che non avrebbe mai più potuto rinunciarvi. Era arrivato a attribuire ai suoi *ateliers* un'importanza paragonabile a quella delle vere e proprie opere: «Vorrei che questi studi fossero conservati così come sono quando io non sarò più qui, quando me ne sarò andato. Sarebbe necessario che tutto ciò che è in corso resti qui. Le cose fatte a metà non dovrebbero essere portate in un museo. Qui sono cose vive».<sup>31</sup>

Il suo desiderio si avverò attraverso la costituzione, nel 1981, della Fondazione Miró, a Maiorca, e con la donazione concessa da Miró e da sua moglie Pilar Juncosa, degli studi in cui l'artista aveva lavorato da quando si era stabilito nell'isola e di tutte le opere in corso d'opera che si trovavano negli studi al momento della morte.

---

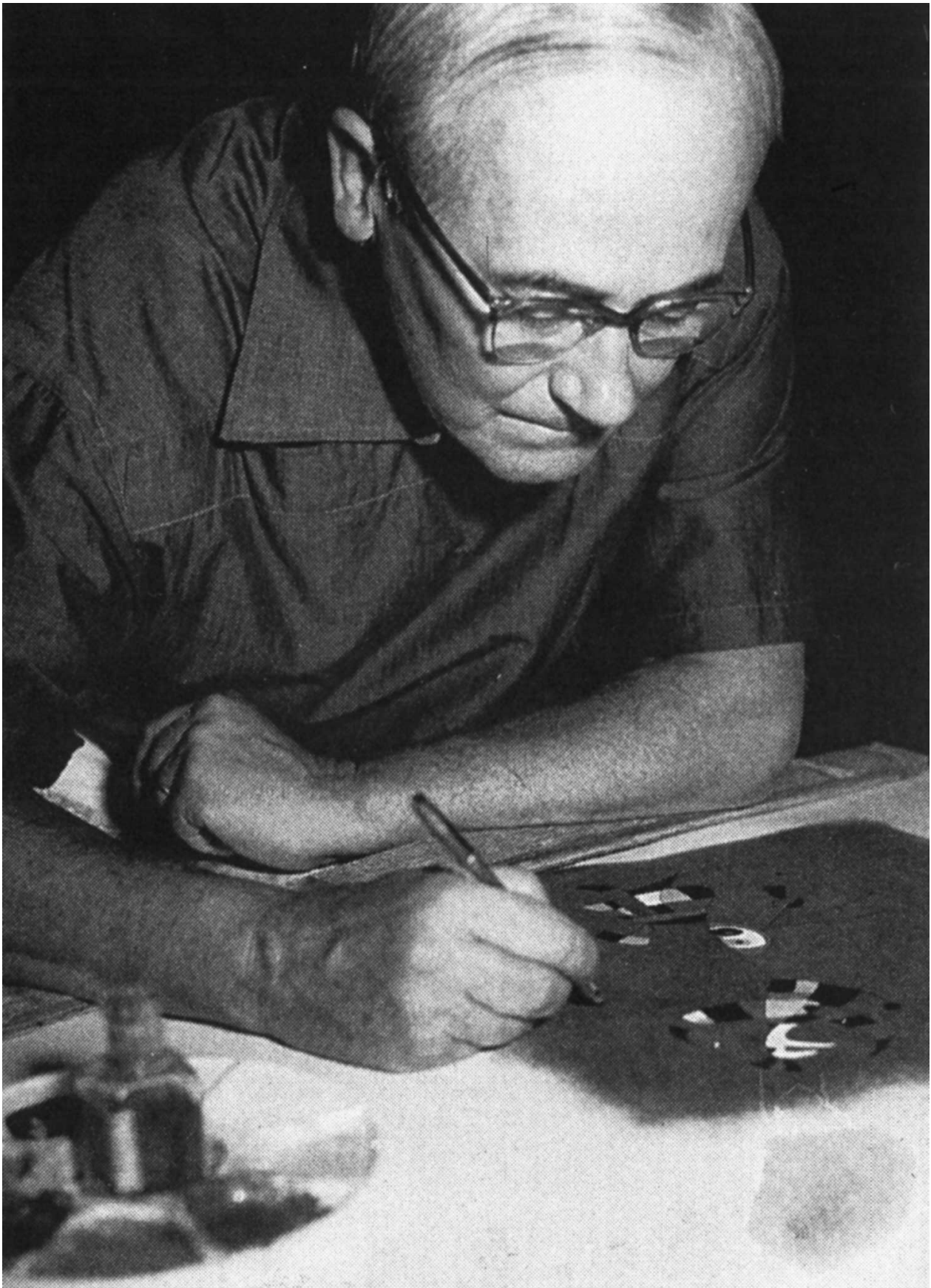
<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 59-60.

<sup>30</sup> R. BERNIER, *Matisse, Picasso, Miró. Così li ho conosciuti*, cit., p. 271.

<sup>31</sup> *Gli ultimi sogni di Miró*, cit., p. 29.



*Punti di partenza – Studio Sert*  
Foto di Jean-Marie Del Moral



*Miró disegna nel suo atelier*

Foto: Erben



*Joan Miró*

Foto di Alexander Liberman





Joan Miró, *Terra arata*  
1923-24. Olio su tela  
New York, Solomon R. Guggenheim Museum



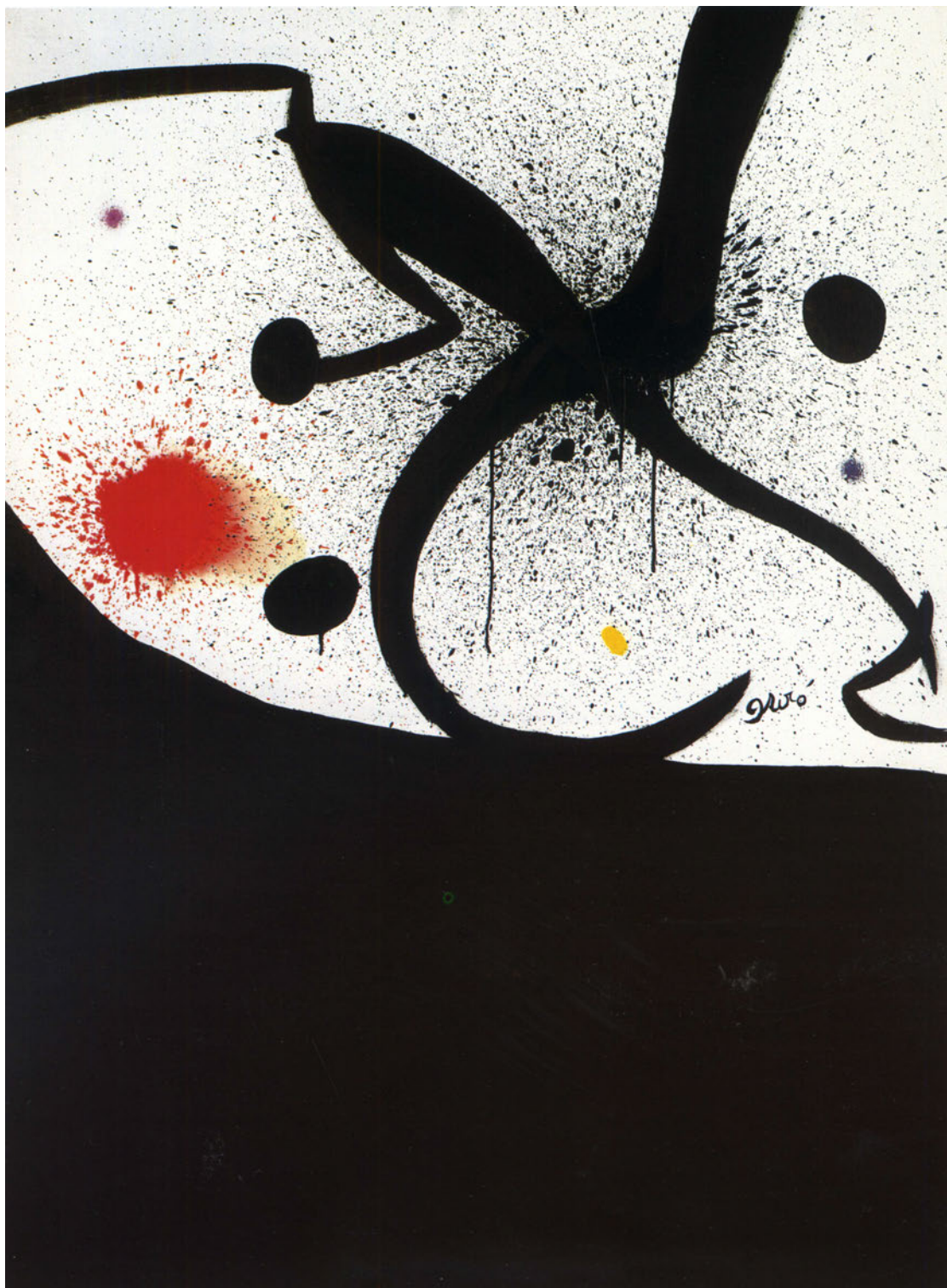
Joan Miró, *La fattoria*

1921-22. Olio su tela

Washington, National Gallery of Art (prestito Mary Hemingway)



Joan Miró, *Numeri e costellazioni innamorati di una donna*  
1941. Guazzo e colori alla trementina su carta  
Chicago, Art Institute of Chicago



Joan Miró, *Uccello, insetto, costellazione*

1974. Olio su tela

New York, Pierre Matisse Gallery

*«Mi piacciono molto gli animali e i piccoli insetti. Gli insetti mi affascinano. Ricordo che la moglie di Breton, Simone, mi regalò un libro sugli insetti, il libro di Fabre: mi appassionò. Mi affascinano tutti: le mosche, le zanzare...»*

[Joan Miró]



*Joan Miró nel suo atelier*  
Foto di F. Catalá Roca