

La forma della poesia

di Michele Tavola

■
Miró mentre lavora
all'incisione

Endecasillabi, esametri o versi liberi; sonetti, poemi epici o ballate. Da Omero a Prévert, dai lirici greci ai cantautori, i poeti di ogni epoca si sono espressi adottando ed escogitando qualsiasi formula ritenessero utile a comunicare le proprie visioni e i propri sentimenti: purché sia poesia, vale tutto. Anche Miró ha creato poesie, con il rosso, con il blu, con il giallo e con tutti i colori della sua tavolozza. Poesie fatte di colore e segno, senza parole, ma indubbiamente poesie pure. E non è certo un caso che abbia spesso accostato le sue composizioni alle parole dei poeti, in un connubio lirico unico e irripetibile. Insieme a Picasso e Matisse, Miró è stato un protagonista assoluto della storia del libro d'artista, uno tra i più grandi interpreti di questa singolare e fertile tradizione nata in Francia nell'Ottocento e diffusa in tutto il mondo nel secolo scorso. È sufficiente sfogliare il catalogo ragionato dei suoi libri illustrati, firmato da Patrick Cramer, per capire che non siamo di fronte a un passatempo buono per i momenti d'ozio o a un aspetto minore della sua produzione: sono più di duecentocinquanta le pubblicazioni schedate da Cramer che contengono opere grafiche originali di Miró e, molte, sono straordinari capolavori. Per alcuni periodi smise addirittura di dipingere per dedicarsi anima e corpo alla creazione degli amatissimi *livres d'artiste*. Miró è stato un artista a tutto tondo, per lui la tecnica, che fosse pittura o incisione, scultura o ceramica, era soltanto un mezzo: l'unico fine è sempre stato, semplicemente, fare arte. Sarebbe quindi scorretto distinguere tra aspetti maggiori o minori della sua attività, ma è altrettanto vero che nel corso della sua lunga vita coltivò alcune grandi passioni. Ad esempio la poesia, che lo ha spinto a curare con tanto

affetto e dedizione i libri illustrati, opere raffinate e preziose che rappresentavano per lui l'opportunità di intrattenere una corrispondenza d'amorosi sensi con i suoi poeti.

Questa mostra presenta una selezione di opere grafiche – incisioni, litografie e *pochair* – che Miró ha espressamente creato perché comparissero in edizioni a tiratura limitata: soprattutto raccolte poetiche, ma anche riviste d'arte. Per quanto concerne le riviste si rimanda all'esauriente saggio di Chiara Gatti, tra i pochissimi in lingua italiana dedicati all'argomento, mentre nelle pagine che seguono si cercherà di ricostruire e analizzare nel dettaglio la produzione di libri d'artista. Vale la pena di ricordare che non si tratta di semplici volumi illustrati, intesi in senso classico, in cui le immagini hanno funzione di commento al testo, ma di veri e propri libri di dialogo, nei quali l'artista reinterpreta e reinventa secondo la sua personale sensibilità le parole dello scrittore. Le illustrazioni di Miró, infatti, attingono al suo tipico immaginario figurativo e non illustrano proprio nulla come, del resto, la poesia non descrive. Le illustrazioni di Miró, di fatto, riscrivono i versi di Prévert, di Eluard, di Tzara e degli altri suoi poeti, utilizzando un alfabeto non verbale fatto di segno e colore, e hanno il potere di raddoppiarne il contenuto poetico.

L'amore per la poesia sboccia nel secondo decennio del secolo, a Barcellona, grazie a Francesc Galí, uno dei suoi primi maestri, e all'ambiente internazionale della galleria di Josep Dalmau. In questo periodo inizia a leggere assiduamente riviste d'avanguardia, quali la "Revista Nova", "Sic" e "391", fondata da Picabia e Man Ray, attraverso le quali segue le novità dell'arte moderna francese. Ma soprattutto si affeziona a "Nord-Sud", il periodico di Pierre Reverdy, poeta francese di prima grandezza benché ancora oggi poco noto in Italia, che fu amico intimo di Picasso e dei principali protagonisti delle avanguardie storiche. Per il giovane Miró, Reverdy fu un faro. A lui e alla sua rivista dedicò il quadro significativamente intitolato *Nord-Sud*.

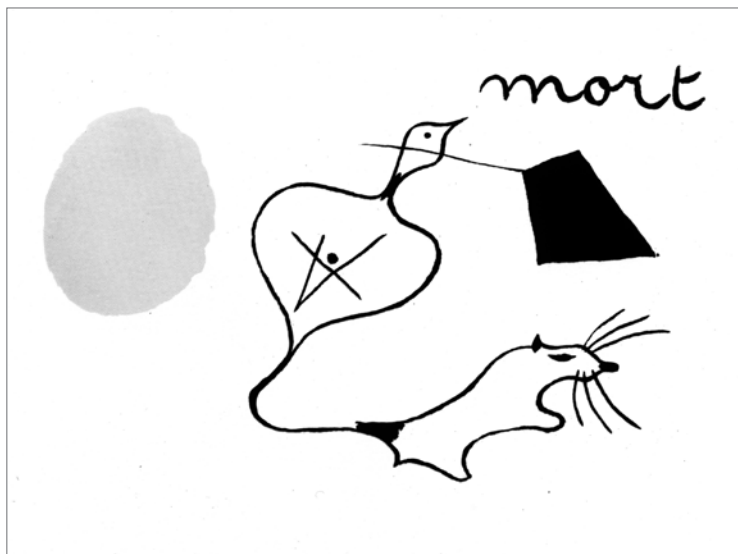
Le cose cambiano radicalmente negli anni Venti, quando scopre Parigi. Nella Ville Lumière visita il Louvre, incontra Picasso, entra a far parte della cerchia dei surrealisti e incontra i mercanti che, di lì a pochi anni, avrebbero fatto la sua fortuna. Ma la vera emozione, per Miró, consiste nel conoscere di persona gli autori dei versi che avevano nutrito la sua anima e la sua fantasia negli anni giovanili e che avrebbero continuato a farlo per tutta la vita. Pierre Reverdy e Tristan Tzara, Paul Eluard e Jacques Prévert, André Breton e Raymond Queneau,

sopra ■

Pochoir da *Il était une petite pie* di
Lise Hirtz Deharme, Parigi 1928

sotto ■

Joan Miró e Louis Marcoussis,
Ritratto di Miró, acquaforte, 1938



Guillaume Apollinaire e Louis Aragon, Antonin Artaud e René Char. Più tardi avrebbe confessato che, a quell'epoca, gli interessavano molto di più i poeti dei pittori, affascinato dal loro modo di guardare il mondo e dalle loro infinite discussioni notturne. Ci si può chiedere cosa sarebbe successo se Miró fosse arrivato a Parigi dieci anni prima, quando Daniel Henry Kahnweiler pubblicava coraggiosi e rivoluzionari libri d'artista, accostando le stampe degli artisti più radicali del momento, come Picasso, Derain e Braque, alle opere inedite di



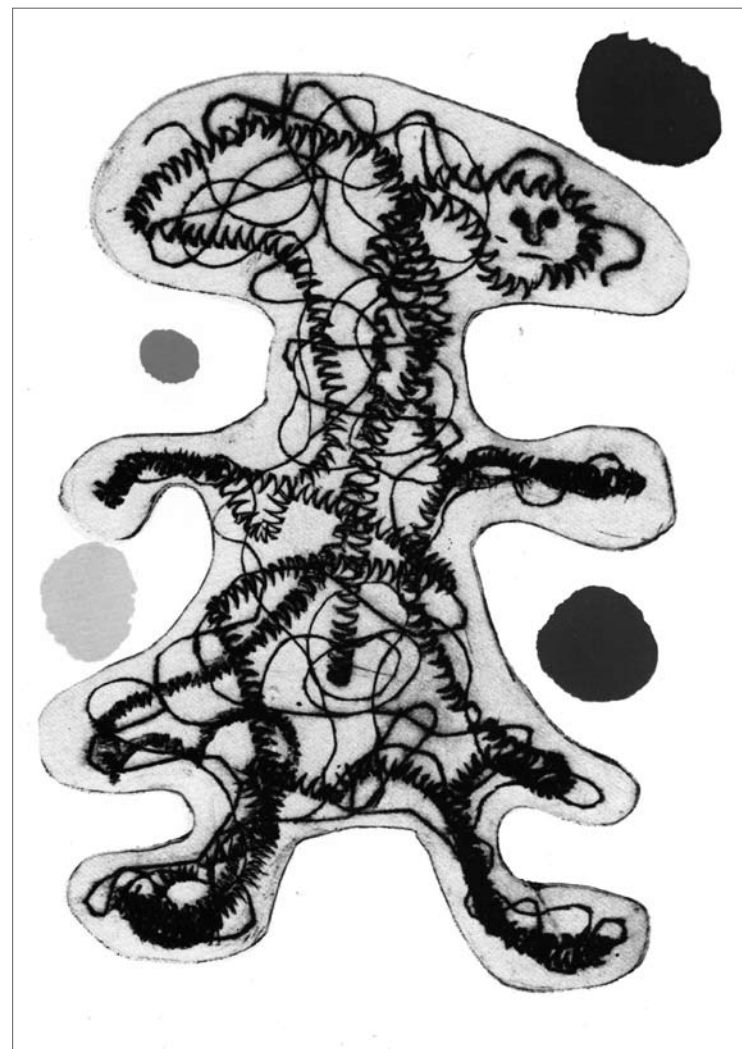
giovani poeti, quali Max Jacob e Apollinaire. Col senno di poi è facile dire che Kahnweiler sarebbe stato un editore perfetto per Miró, ma i loro destini non si incrociarono mai e la storia prese tutt'altro corso.

Miró comincia a dedicarsi alla stampa d'arte relativamente tardi, tra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio del secolo, quando ormai si sta avvicinando ai quarant'anni, e le sue prime prove nascono contestualmente ai suoi primi libri d'artista. L'esordio si colloca nel 1928, quando illustra *Il était une petite pie*, una raccolta di poemi scritti da Lise Hirtz Deharme per il figlio Hyacinthe. La Deharme, in seguito a un incontro casuale con Breton, che ne rimase profondamente affascinato, divenne la musa ispiratrice dei surrealisti. Scrisse romanzi, raccolte poetiche e dal 1933 divenne la direttrice della rivista surrealista "Phare de Neuilly", che pubblicava testi letterari e articoli di carattere socio-politico. Se la sua figura fece colpo su Breton, le sue doti intellettuali la fecero diventare animatrice di un prestigioso cenacolo al quale partecipavano Picasso, Dalí, Max Ernst e i principali esponenti dell'intelligenza francese. Il libro della Deharme illustrato da Miró, però, più che un debutto deve essere ritenuto un prologo o una prova generale. A questa data l'artista non ha ancora impugnato una matita litografica e non ha mai affrontato una lastra di rame o di zinco. E ancora non osa farlo. Per l'occasione preferisce adottare il *pochoir*, tecnica dall'effetto fortemente pittorico adottata anche da Matisse per eseguire *Jazz*, acclamato dalla critica come il più bel libro d'artista del Novecento. Le prime litografie appaiono nel 1930, nel volume *L'arbre des voyageurs* e segnano l'inizio del forte e duraturo sodalizio con Tristan Tzara. I quattro fogli, in bianco e nero, non sono propriamente dei capolavori e, a dirla tutta, presentano una struttura compositiva piuttosto traballante. Probabilmente poco convinto dal risultato, Miró abbandona temporaneamente la litografia, per riprenderla nel 1939. Solo dopo la guerra ne approfondirà le molteplici potenzialità espressive, divenendo uno tra i più grandi interpreti di questa tecnica. Ciò che più interessa, per ora, è registrare l'avvio della collaborazione con Tzara, insieme al quale realizzerà alcuni dei libri più intriganti di cui si parlerà più avanti. Tzara ha anche il merito di avere presentato a Miró il pittore cubista Louis Marcoussis che lo iniziò all'incisione, insegnandogli i segreti della punta-secca, del bulino e dell'acquaforte. Se si confrontano le studiatissime composizioni di Marcoussis, di rigoroso equilibrio formale e purezza geometrica, con i violenti e liberi accosta-

menti cromatici di Miró, non si crederebbe che i due abbiano lavorato insieme per anni e che, addirittura, in un'occasione, abbiano inciso a più mani la stessa lastra, creando la splendida acquaforte raffigurante il *Ritratto di Miró*, del 1938. Ma è opportuno ripartire dalle prime incisioni dell'artista catalano, eseguite nello studio dell'amico in rue Hégésippe Moreau, a Montmartre. Nel 1933 Miró realizza una puntasecca, di notevole qualità per essere un'opera prima, in sostegno della neonata rivista "Minotaure", fondata da Tériade e Albert Skira, che si accingevano a diventare i più importanti e celebri editori di libri d'artista. Il bel foglio, intitolato *Daphnis et Chloé*, è eseguito alla maniera dei "paesaggi immaginari" risalenti alla metà degli anni Venti. Nello stesso anno incide tre acquaforti, oniriche e allucinate, comparse in *Enfances* di Georges Hugnet, edito dai "Cahiers d'art" di Christian Zervos. Hugnet, grande poeta, drammaturgo e cineasta francese, come Reverdy e la Deharme, oggi non gode della fama che meriterebbe. Durante l'occupazione nazista, oltre a sfruttare le sue doti di grafico per fabbricare passaporti falsi per i ricercati dalla Gestapo, fondò una casa editrice clandestina che dopo la guerra sarebbe divenuta Les Editions de Minuit.

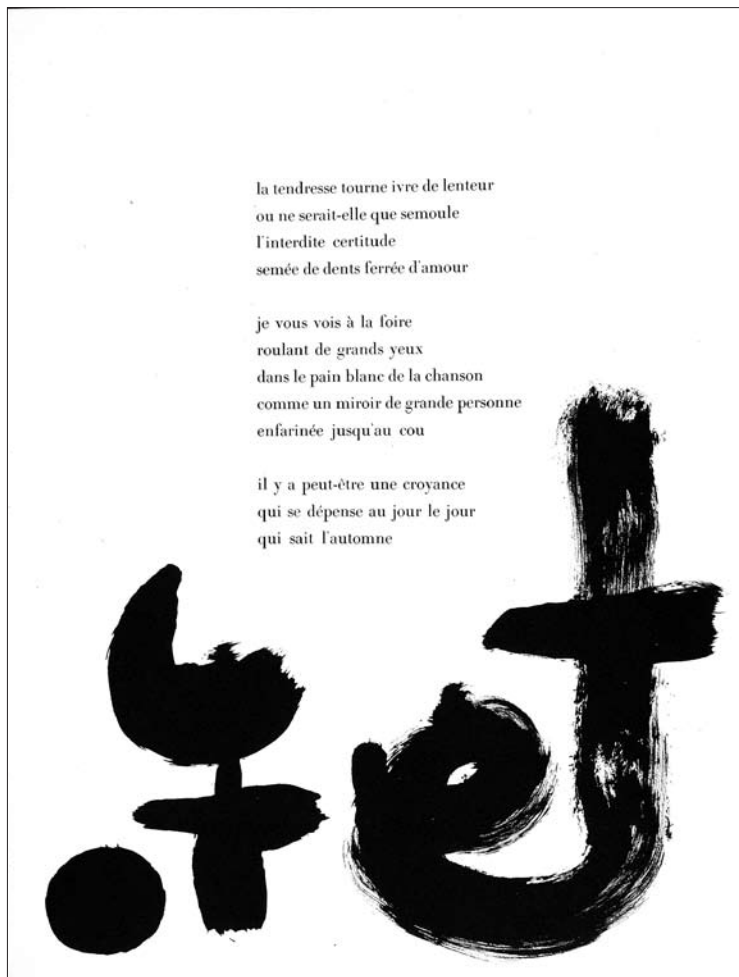
Nel 1935 Miró crea un'acquaforte per il libro *24 essais* di Anatole Jakovski, al quale partecipano anche Arp, Calder, de Chirico, Max Ernst, Giacometti, Kandinsky, Léger, Magnelli, Torrès-Garcia, Picasso e altri artisti. Ma è tra il 1938 e il 1939 che, in un'esplosione di creatività, lavora una ventina di matrici, stampate nel laboratorio di Roger Lacourière, forse il più grande maestro calcografo del ventesimo secolo, che ebbe l'onore di insegnare la tecnica dell'acquaforte a Picasso. Tra queste, si devono ricordare le opere eseguite per i libri *Sablier couché* di Alice Paalen e *Au paradis des fantômes* di Benjamin Péret. Nello stesso periodo si collocano due fogli destinati ad altrettanti album collettivi, *Solidarité* di Paul Eluard e *Fraternity* di Stephen Spender, in cui un folto gruppo di artisti e intellettuali dichiaravano la loro netta condanna ai regimi fascisti. Già nel 1937 Miró aveva espresso il suo impegno politico con il *pochoir* intitolato *Aidez l'Espagne* e con il grande dipinto murale esposto all'Esposizione Universale di Parigi, purtroppo andato distrutto, in cui manifestava apertamente il suo antifranchismo e il sostegno alla Repubblica Spagnola. Nelle incisioni per *Solidarité* e *Fraternity*, però, l'artista rinuncia a immagini esplicite e dirette in favore di una figurazione stravolta che dà sfogo alla sua angoscia interiore. Lo stesso linguaggio intimo e dolente viene adottato per la notevole se-

Acquaforte da *L'Antitête*
di Tristan Tzara, Parigi 1949



rie di cinquanta litografie (eseguita nel 1939 ma stampata solo nel 1944 per iniziativa dell'amico Joan Prats) dedicata a Barcellona, la sua città, caduta sotto i colpi delle milizie di Franco. I due libri in questione rivestono anche un'importanza storica perché sono la ragione dell'incontro con Stanley William Hayter, incisore di estrema audacia sperimentale e fondatore del mitico Atelier 17, che è stato di fondamentale importanza per Miró.

Negli anni bui della guerra l'artista si ritira a Palma di Maiorca, costretto a un penoso isolamento, ma immediatamente dopo il conflitto torna con rinnovato vigore e nuove ispirazioni alla litografia e all'incisione. Nel 1947 intraprende il primo viaggio negli Stati Uniti, dove è già famoso, per eseguire un grande dipinto murale a Cincinnati. Soggiorna nove mesi a New York, dove conosce Pollock e ritrova Hayter, insieme al



la tendresse tourne ivre de lenteur
ou ne serait-elle que semoule
l'interdite certitude
semée de dents ferrée d'amour

je vous vois à la foire
roulant de grands yeux
dans le pain blanc de la chanson
comme un miroir de grande personne
enfarinée jusqu'au cou

il y a peut-être une croyance
qui se dépense au jour le jour
qui sait l'automne

quale lavora quasi quotidianamente, arricchendo e affinando la tecnica incisoria. Dà avvio anche all'impresa decorativa per *L'Antitête*, una raccolta di tre volumi che raccolgono scritti di Tristan Tzara, pubblicati da Bordas nel 1949, ai quali contribuiscono anche Max Ernst e Yves Tanguy. Ciascun artista è chiamato a creare otto incisioni a colori. A Ernst spetta il volume intitolato *Monsieur Aa, l'antiphilosophie*, a Tanguy *Minuits pour géants* e a Miró *Le désespéranto*, per il quale arriva a tagliare e sagomare le lastre in forme inconsuete.

Il 1948 è un anno cruciale: Miró conosce Aimé Maeght, che cambierà la sua vita. Maeght, oltre che il suo principale mercante, diventa anche il suo editore di riferimento. Da questo momento i libri d'artista si moltiplicano e diventa impossibile seguirne in maniera capillare la produzione. Pertanto, d'ora in poi, per necessità di sintesi si toccheranno solamente le tappe salienti della sua attività di illustratore ma, prima di pro-

seguire questo percorso, è indispensabile aprire una parentesi sulla carismatica personalità di Maeght. Un libro, per vedere la luce, ha bisogno di un padre, il suo autore, ma anche di una madre, la casa editrice, senza la quale non potrebbe venire al mondo. È per questo che, nella storia del *livre d'artiste*, editori geniali come Ambroise Vollard, Kahnweiler, Albert Skira, Tériade e, naturalmente, Maeght, sono importanti almeno quanto Picasso, Matisse, Chagall, Miró e gli altri grandi artisti che hanno affrontato questo tipo di produzione.

Aimé Maeght (1906-1981) fa la sua comparsa nel mondo dell'arte contemporanea parigina nell'immediato dopoguerra, come un fulmine a ciel sereno. Apre la sua galleria al 13 di rue de Téhéran nell'ottobre del 1945 con una mostra personale di Matisse e, nel 1946, esce il primo numero della rivista "Derrière le Miroir" (con l'evocativo titolo *Le Noir est une couleur*), che oltre a presentare interventi critici è arricchita da testi letterari e opere grafiche originali. Quasi vent'anni più tardi, nel 1964, nasce la Fondazione Maeght di Saint-Paul de Vence, poco lontano da Nizza, la prima fondazione privata francese consacrata all'arte contemporanea, che fin da subito si segnala per la sua eccellente attività espositiva. Tuttavia, non sono di minore importanza i numerosi libri d'artista pubblicati già dalla fine degli anni Quaranta: per la loro maestosità e per la loro eleganza Maeght è stato spesso paragonato a Vollard, ma la sensibilità e il coraggio che lo hanno portato ad affiancare le illustrazioni dei suoi pittori alle opere di poeti contemporanei, ricordano le scelte spregiudicate e decisamente più avanguardiste di Kahnweiler. Non solo, ma per facilitare il lavoro dei suoi artisti, nel 1959 Maeght apre una stamperia, per garantire loro assoluta libertà al di fuori di limitanti logiche commerciali, come ha spiegato egli stesso: "Gli artisti, lì, potranno svolgere ricerche disinteressate e realizzare libri e stampe, con mezzi d'espressione di loro scelta, litografia, incisione su rame, intaglio su legno, e sarà loro assicurata la collaborazione dei migliori tecnici".

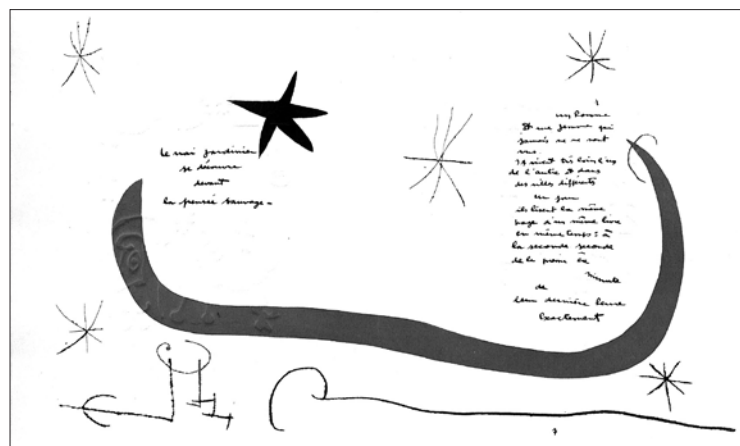
Impossibile ripercorrere integralmente il suo scintillante catalogo, ma sarà sufficiente ricordare qualche titolo per dare l'idea della sua primaria grandezza. Agli esordi, tra il 1947 e il 1948, si collocano due libri ruvidamente sperimentali e di assoluta originalità, entrambi scritti da Paul Eluard. *Elle se fit élever un palais*, tirato in soli sedici esemplari, è illustrato dalle xilografie di sapore violentemente primitivo di Serge Rezvani, personaggio eclettico che, tra le altre cose, ha recitato in *Jules e Jim* di Truffaut e ha scritto la celebre canzone *Le Tourbil-*

Ion, interpretata da Jeanne Moreau. *Le Bestiaire*, il bestiario di Eluard, è arricchito da quarantacinque incisioni, costate tre anni di lavoro a Roger Chastel, che più che incidere si può dire che erose i rami con una metodologia personalissima e quasi alchemica. Tra i rari testi classici pubblicati da Maeght figura la *Teogonia* di Esiodo che, però, non fu scelta da lui. Si tratta, infatti, di un progetto iniziato da Vollard e rimasto incompiuto alla sua morte. Le venti acqueforti che accompagnano la raffinata edizione, apparsa nel 1955 con il testo in greco antico, sono di Braque, che eseguì anche le litografie per *La liberté des mers* di Pierre Reverdy e le incisioni per *Milarepa*. Meritano una menzione anche libri di assoluta qualità come *Sang* di Jacques Dupin e Valerio Adami, *Air* di André du Bouchet e *Epsilon* di Jean Davie, entrambi illustrati da Antoni Tàpies, e *Sur le pas*, un'altra raccolta poetica di du Bouchet, questa volta accompagnata dalle acquetinte a colori di Pierre Tal-Coat. L'artista con il quale Maeght editore lavorò con maggiore continuità e insieme al quale pubblicò i suoi capolavori più alti, è senza dubbio Miró. Il primo libro d'artista nato dalla loro collaborazione è destinato, per qualità formale e intensità emotiva, a rimanere un'opera insuperata. Siamo nel 1950 quando compare *Parler seul*, con settantaquattro litografie che fanno da contrappunto al flusso di coscienza poetico generato da Tristan Tzara nel 1945, quando si trovava in un manicomio. Il testo, privo di lettere maiuscole e di segni di interpunzione, trova nelle forme primordiali e negli ideogrammi fantastici di Miró un suo ideale completamente. L'artista inserisce le illustrazioni, se questa parola ha ancora un senso, nelle pagine scritte e tra i versi del poeta: ogni foglio ha un impianto architettonico preciso e il ritmo del volume è perfetto. Nasce così uno dei libri di dialogo - dialogo intimo e profondo tra immagini e parole - più riusciti del Novecento. *Parler seul* evidenzia in maniera inequivocabile come il libro d'artista sia un'opera corale: oltre ai nomi dell'artista, dello scrittore e dell'editore bisogna ricordare anche quello di Fernand Mourlot, stampatore litografo, che ha contribuito in maniera decisiva alla creazione del capolavoro. Mourlot, nel suo campo, è stato il più abile di tutti e già Picasso, a partire dal 1945, aveva deciso di stampare le sue litografie solo ed esclusivamente con lui e, quando possibile, di lavorare direttamente nel suo laboratorio. Anche Miró, fin dagli anni Quaranta, si affidò costantemente ai suoi torchi.

Le ricerche intraprese con *Parler seul* vengono idealmente continuate e sviluppate in *A toute épreuve* di Paul Eluard,

sopra
Acquaforse da *Adonides* di
Jacques Prévert, Parigi 1975

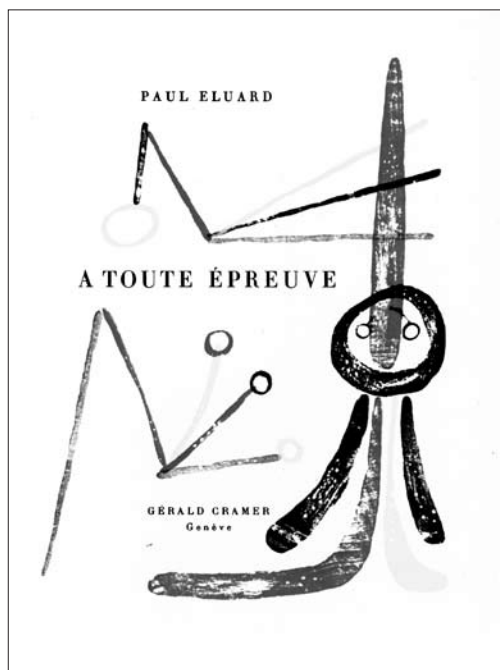
sotto
Miró e Maeght



pubblicato nel 1958 da Gérald Cramer di Ginevra. È un altro eccelso capitolo della sua parabola di illustratore, nato, ancora una volta, dalla comunione di intenti tra l'artista, un poeta di assoluto valore, un editore capace ed eccellenti stampatori quali Lacourière, di cui si è già parlato, e Jacques Frélaud, che è stato un imprescindibile punto di riferimento per Miró incisore. Le poesie erano già state pubblicate nel 1930, ma Eluard progettò l'impresa insieme all'amico pittore. Quando Cramer regala a Miró una copia della raccolta di poesie è il 1947 e, nel giro di un paio di anni, l'artista prepara le *maquettes* per le ottanta incisioni su legno: *A toute épreuve* viene concepito contemporaneamente a *Parler seul* e, quindi, si spiega una così forte prossimità, benché sia uscito otto anni più tardi. Ma alla



A toute épreuve di Paul Eluard,
xilografia, Ginevra 1958
frontespizio del libro



Ubu aux Baléares,
litografia, Parigi 1971
frontespizio del libro



morte di Eluard, nel 1952, solo un terzo delle xilografie è pronto e i problemi di ordine tecnico non sono tutti risolti. L'intaglio su legno è una pratica inconsueta per l'artista catalano (che probabilmente ha potuto vedere dal vero le xilografie di Gauguin conservate nella collezione di Cramer, per le quali prova grande ammirazione) e, non senza lunghe e reiterate sperimentazioni, viene sfruttata in tutte le sue potenzialità. Miró gioca con le venature del legno e riesce a stendere velature di colore che presentano delicate trasparenze. Ma, anche in questo frangente, è la fusione tra segno e testo, la totale compenetrazione dei due linguaggi espressivi, a sorprendere e incantare lo spettatore.

Tra l'uscita dei due libri ai quali si è appena fatto riferimento, se ne collocano altri che, pur non raggiungendo queste vette, sono di un certo interesse, come *A la santé du serpent* di René Char, edito nel 1954 da Guy Lévis Mano, e *La bague d'aurore* di René Crevel, pubblicato da Louis Broder nel 1957, per il quale dà vita a una serie di piccole e deliziose incisioni a colori. Inoltre, nel 1953 per "Derrière le Miroir", Miró realizza la sua litografia più grande, larga circa un metro e mezzo, intitolata *Nocturne* e ovviamente stampata da Mourlot.

All'inizio degli anni Sessanta, dietro impulso del solito Maeght, compaiono l'*Album 19* e un cofanetto di tre volumi scritti da Yves Bonnefoy, André de Bouchet e Jacques Dupin (*Anti-Platon*, *La lumière de lame* e *Saccades*), per ciascuno dei

quali Miró esegue una serie di incisioni a colori. Ma ci si deve soffermare sull'*Album 19*, datato 1961, una raccolta di interessanti litografie di grande formato precedute da un testo critico di Raymond Queneau. Formalmente non si tratta di un libro d'artista ma di un album di stampe, come l'*Album 13* del 1948 o il *Journal d'un graveur* del 1975, ma il testo di Queneau ha un valore aggiunto squisitamente letterario, fatto di immagini surreali e pirotecnici giochi di parole che gli permettono di sorvolare ad alta quota la palude della critica d'arte entrando nella sfera – o, meglio, nella stratosfera – della letteratura. Inoltre, i caratteri a stampa sono sostituiti dalla calligrafia dello scrittore e ogni foglio è vergato da macchie e sgocciolature di colore, sempre in litografia, stese in maniera apparentemente casuale. Le dieci pagine che introducono il portfolio costituiscono, di per sé, uno straordinario esempio di libro di dialogo, tra i più belli e originali di Miró. Queneau è stato uno dei suoi amici più cari e tra il 1948 e il 1975, scrisse una decina di interventi critici in sostegno alla sua opera.

Negli anni Sessanta si devono ricordare anche libri come *Flux de l'aimant* di René Char, del 1964, con sedici puntesecche che anticipano gli esiti stilistici di quelle eseguite dieci anni più tardi per *L'issue dérobée* di Jacques Dupin, i frammenti di Eracito d'Efeso (1965) con nove piccole acquetinte a colori, una raccolta di Hai-Ku giapponesi (1967) con otto litografie e *Fissures* di Michel Leiris (1969), con quindici incisioni nelle qua-

li Miró dà sfoggio di virtuosismo tecnico, proponendo una serie di variazioni su un tema: tutte queste opere sono edite da Maeght. Nel 1966 esce il primo di tre volumi pubblicati insieme a Tériade, editore di origine greca che ha fatto la storia del libro d'artista nella seconda metà del Novecento. A lui si devono libri come *Jazz* di Matisse, *Le chant des morts* di Reverdy e Picasso, *Cirque* di Léger, *Paris sans fin* di Giacometti e capolavori di Chagall, tra i quali ci sarebbe solo l'imbarazzo della scelta. Con Miró dà vita a una trilogia dedicata a Ubu, personaggio feticcio per i surrealisti e in generale per gli esponenti delle avanguardie, creato da Alfred Jarry alla fine dell'Ottocento. Dopo il classico *Ubu roi*, pubblicato da Jarry nel 1896, Miró stesso scrive due improbabili nuove avventure dell'antieroe per antonomasia, *Ubu aux Baléares*, del 1971, e *L'enfance d'Ubu*, del 1975. Nelle sue litografie i personaggi di Padre Ubu e Madre Ubu, sono completamente trasfigurati e perdono quasi del tutto le sembianze umane, diventando esseri mostruosi e grotteschi.

Negli ultimi anni il grande *peintre-graveur* non perde l'ispirazione, anzi, intensifica la sua attività di incisore e litografo e continua a creare libri straordinari. Le quindici acqueforti a colori per *Le courtisan grotesque* (1974) di Adrian de Monluc detto il Conte di Cramail, sono accostabili alle illustrazioni per gli ultimi due Ubu, benché la tecnica conduca a un segno alquanto diverso da quello litografico. L'editore, questa volta, è Iliadz, meno conosciuto di altri colleghi già citati ma degno di nota per la sua vena fortemente sperimentale che lo portò a ribaltare le regole tipografiche, mettendo la parola stampata a servizio delle immagini. Con Louis Broder realizza una delle opere più belle della sua maturità, *Le lézard aux plumes d'or*, in cui Miró si scopre poeta e si fa illustratore di se stesso. Le quindici litografie, che richiesero a Mourlot un lavoro meticoloso e tecnicamente complesso, affiancano pagine in cui le parole manoscritte si muovono libere e assumono un valore marcatamente grafico. Il lavoro, apparso nel 1971 dopo quasi dieci anni di gestazione, è un vero gioiello di eleganza ed equilibrio. *Adonides* di Jacques Prévert è, al contrario, il trionfo dell'istinto e della spontaneità: le quarantacinque coloratissime acqueforti riempiono i fogli e si sovrappongono alle poesie riproponendo, venticinque anni dopo, le soluzioni compositive adottate per *Parler seul*, senza lo stesso rigore ma con maggiore freschezza: Miró, che ormai ha ampiamente superato gli ottanta anni, sembra giocare come un bambino e, in Aimé Maeght, trova un degno complice.

Nel 1981, due anni prima della sua morte, dà alle stampe altri due libri di qualità impressionante, molto diversi l'uno dall'altro sebbene entrambi dedicati alla poesia, alla letteratura e alle tradizioni della Catalogna. Il *Llibre dels sis sentits*, ovvero il "Libro dei sei sensi", è di formato monumentale e presenta sei incisioni che accompagnano altrettante poesie di Miquel Martí i Pol. *Lapidari*, stampato a Barcellona da Maeght, può essere a ragione ritenuto l'ultimo capolavoro. I testi, scritti da anonimi autori catalani del XV secolo, descrivono le proprietà magiche e soprannaturali delle pietre preziose. Nel confrontarsi con un testo per lui così anomalo, Miró alterna tracce nere, larghe e profonde, che sembrano gergolifici indecifrabili, a pagine colorate vergate da segni duri e nervosi. L'artista, pur rimanendo fedele a se stesso e immediatamente riconoscibile, mette alla prova il proprio stile cercando soluzioni sempre nuove.

Maeght morì il 5 settembre di quell'anno, poche settimane prima dell'uscita dei *Lapidari*, mentre Miró se ne sarebbe andato poco più tardi, nel giorno di Natale del 1983, all'età di novant'anni.

■ sopra
Affiche per l'esposizione del libro
Le lézard aux plumes d'or
alla Galerie Berggruen di Parigi,
litografia, 1971

■ sotto
Affiche per un'esposizione
di libri illustrati e litografie
alla Galerie Cramer di Ginevra,
litografia, 1973

