

Tiziana Migliore  
Miroglifici  
Figura e scrittura in Joan Miró  
Prefazione di Paolo Fabbri

## Introduzione

### Un linguaggio nelle forme dell'arte

La preistoria è un fatto personale [...]. Per me non ha altro significato reale che quello di collocare l'uomo futuro nel suo presente e nel suo passato più lontano.

André Leroi-Gourhan (1977a)

#### LA RICERCA DI JOAN MIRÓ

Nel 1949 Raymond Queneau conia il termine *miroglifico* e definisce il *miró* “una lingua da imparare a leggere e di cui si può redigere un dizionario” (Queneau 1981a, p. 198). Questo lavoro nasce da una circostanza favorevole, che salda all'intuizione di Queneau, mai sviluppata, i disegni di Joan Miró, un archivio unico al mondo di quasi ottomila bozzetti.

Nella produzione del maestro catalano Queneau nota configurazioni talmente ricorrenti da far pensare a una nuova cosmologia. Non sembra, di per sé, una scoperta straordinaria. Altri artisti contemporanei di Miró fissano un immaginario di marche personali: Salvador Dalí, ma anche René Magritte e Paul Klee, alterano i valori iconici stabilizzati nel mondo naturale e vi immettono espressioni nuove e un inedito ordine di significati. Tra la figura e il suo denotato reale non c'è più dipendenza, anzi. La trasformazione è così capillare e di vasta portata, in Miró, come in Klee, Magritte<sup>1</sup> e Dalí, da generare altre nature, altri ritmi e principi di funzionamento. Ogni cosa va relazionata al proprio universo, ha perciò referenti solo interni. E segno e referente arrivano a coincidere. L'insistenza di tanti artisti sullo stesso tipo di operazioni<sup>2</sup> rivela il desiderio di autonomizzare l'arte, creando “versioni di mondi” (Goodman 1988) che siano in grado di offrire modelli per pensare.

---

<sup>1</sup> Nel tentare un'archeologia del sapere attraverso l'“analisi del quadro”, Michel Foucault sceglie di descrivere Magritte e Klee. Magritte porta avanti il gioco delle somiglianze con il reale finché si può, per poi spezzare ogni legame, provocare una dissociazione e distruggere le equivalenze (Foucault 1988). Klee, “rispetto al nostro secolo, è quello che Velázquez fu per il suo [...]. *Las Meninas* mostrava tutti gli elementi della rappresentazione, il pittore, i modelli, il pennello, la tela, l'immagine allo specchio: scomponeva la pittura negli elementi che la facevano essere rappresentazione. Klee, invece, compone e scompone la pittura nei *suoi* elementi, sostenuti e abitati dal sapere della pittura stessa” (Foucault 1967, p. 9). L'arte si autodefinisce come sistema per pensare il *Lebenswelt*, il “mondo della vita”.

<sup>2</sup> Tra i più recenti potremmo citare Alighiero Boetti e Matthew Barney.

Ma l'opera di Miró, da questo punto di vista, ha una specificità assoluta. A differenza delle iconologie coeve, i cui elementi si danno come già realizzati, Miró introduce il problema dell'*invenzione* e della *formazione* del segno. Snoda le correlazioni tra piano del contenuto e piano dell'espressione e, con i miroglifici, entra nel vivo dei fenomeni di simbolismo. Chiarisce il presupposto secondo cui alcuni tipi di relazione tra le due facce del segno sono conformi per via di un "rudimento di legame naturale" e di un "ancoraggio somatico".

I miroglifici assurgono a questa condizione, senza possederla a monte. Articolazioni e collegamenti si instaurano a partire da *materiali primi*. Poi la loro messa in circolazione nel sociale ne relativizza l'identità.<sup>3</sup> Con questi segni ritroviamo una parte di noi rimasta ibernata,<sup>4</sup> attinente ai meccanismi del nostro modo di simbolizzare e sintetizzare, prima che il sistema alfabetico intervenisse con una contrazione delle immagini e una semplificazione rigorosa. Questi processi, che si tramandano da millenni, stanno alla base del sistema cognitivo umano, ma Miró li concentra espressamente nella *figurazione*.

Inventare alla maniera dell'uomo delle origini, manipolare, sperimentare, cimentarsi con concetti e strumenti. Ricerca di un al di qua della cultura, piuttosto che di un al di là surrealista. (Leiris 1972b, p. 43)

O viceversa, ma per giungere agli stessi risultati:

L'opera di Miró domina oggi il ventesimo secolo, per la sua capacità di invenzione, ricchezza, ampiezza. Ha fissato le sue radici nel percorso del surrealismo, per poi sbocciare e diventare la gloria visiva del segno e dello spazio. (Hulten 1978, p. 2)

---

<sup>3</sup> Per Saussure (1987, pp. 86-87) il *simbolo* possiede la caratteristica di non essere mai completamente arbitrario: non è vuoto, implica un "rudimento di legame naturale tra il significante e il significato". Si vedano anche Starobinski 1982, pp. 12-14; Greimas e Courtés 2007, voce *Simbolo*. Per Umberto Eco (1984, p. 211) "è curioso che queste configurazioni, che avevano originariamente una qualche motivazione iconica, in seguito hanno funzionato come simboli nel senso peirciano del termine, e cioè come artifici del tutto convenzionali [...]. Prova ne sia che sono completamente incomprensibili a chi non ne possiede il codice". Eco si interroga sulle difficoltà di giungere a una concezione univoca del termine "simbolo". "È come se rinviasse a una nozione intuitivamente evidente" (ivi, p. 202), tanto da rimanere un indefinito. Alcuni elementi della sua trattazione torneranno utili: l'idea, ripresa da Suzanne Langer (1965, p. 13), che il simbolo sia "ogni artificio che consenta di adoperare un'astrazione"; la teoria di Mary Douglas (1979) dei "simboli naturali", immagini del corpo usate per riflettere l'esperienza che un singolo ha della società; il modo indiretto di significazione del simbolo (Todorov 1986); la lucida distinzione, nel simbolo, tra effetto estetico, di cui è permeata la cultura romantica e che allude a profondità inesauribili e indicibili, ed effetto semantico, che si radica in un'immanenza e che l'arte può usare o non usare, veicolando o meno *nebulose di contenuto*. "Il simbolo, in questa prospettiva, non è coestensivo all'estetico: è una tra le varie strategie possibili" (Eco 1984, p. 242).

<sup>4</sup> "Il soffitto di Altamira è un congelatore nel quale si è conservata tutta un'arte del racconto e dell'interpretazione" (Leroi-Gourhan 1986, p. 47).

Il lavoro si fa in presa diretta sulla materia, che l'uomo marca con la propria *griffe*.<sup>5</sup> L'articolo di Queneau che contiene l'ipotesi sui miroglifici si intitola *Joan Miró ovvero il poeta preistorico*. Anche Emmanuel Anati, paleontologo che ha classificato circa settantacinque milioni di figure preistoriche in ventimila siti di centosessanta paesi, ammette di ritrovare nell'opera di Miró gli *psicogrammi* dell'arte primitiva, “esplosioni dello spirito tradotte in formule grafiche d'immensa efficacia”. Si chiede espressamente: “come si inventa uno psicogramma?”. E conclude: “i teorici della semiotica potrebbero rimboccarsi le maniche e mettere alla prova la loro disciplina, affrontando l'interpretazione dell'arte preistorica” (Anati 2002a, pp. 64-67).<sup>6</sup>

Miró, che ha ricalcato da quel mondo le leggi con cui forgiare segni, offre dunque l'occasione di una seria diagnosi. Mostra i processi della semiotizzazione, le vie attraverso le quali una figura diventa *pittogramma*, *ideogramma* o *psicogramma*, quando arriva cioè a uno stadio di astrazione che è il primo passo verso la *scrittura*. Non solo. La cultura materiale del miró precisa, nel mondo dell'arte, la differenza semiotica tra un sigillo, un logo, uno stemma e un emblema.

Il *miroglifico* è un segno che catalizza narrazioni e ha un'identità narrativa (Ricoeur), recuperando così l'accezione classica e aspettuale del segno come *poros*, “percorso”, e *tecmor*, “meta” (Fabbri 1986, p. 7). Va appreso lentamente. È la ragione per cui gli autori delle principali monografie su Miró (Jacques Dupin, Pere Gimferrer, Rosa Maria Malet, Roland Penrose, Gaëtan Picon, Margit Rowell, James Johnson Sweeney, Guy Weelen) non hanno potuto esimersi dal compiere un'intensa attività di descrizione e definizione testuale, quasi si trovassero di fronte a un libro di miniature, con una mantica soggiacente. Per Roland Penrose “Miró ha sviluppato sistematicamente un nuovo linguaggio di segni” (in AA.VV. 1964). E Dupin, in particolare, scrive:

Per molto tempo ho creduto che le opere di Miró fossero dettate da impulsi spontanei o onirici e diverse volte mi sono trovato a difendere questo punto di vista. Ma, verso la fine della sua vita, Miró ha svelato quaderni e disegni preparatori che hanno smentito la mia interpretazione. Se, da un lato, questi disegni sono serviti a fissare figure e scenari in uno spazio definito e con una precisa calligrafia, dall'altro hanno costituito lo scheletro di un alfabeto o di un vocabolario di forme [...]. L'atto è di così vasta portata da

---

<sup>5</sup> Non è irrilevante che suo padre fosse orefice, il nonno paterno fabbro e il nonno materno ebanista. Si veda Dupin 1993. Sul surrealismo di Miró si veda più avanti, § 0.2.

<sup>6</sup> L'assunto che l'arte preistorica contribuisca alla definizione di fondamentali sistemi logici di comunicazione ed espressione porta Anati (2010, p. 2) a parlare di “linguaggio universale”, “che va oltre le frontiere idiomatiche e quelle delle mentalità provinciali, regionali o nazionali, e che ingloba tutta l'umanità”. Sugli universali delle lingue naturali preferiremmo essere più cauti e prendere invece atto della generalizzazione di tratti, concetti e categorie. Gli “universali”, come dimostra la disposizione concettuale e simbolica delle direzioni (alto, basso, profondità) in alcune etnie culturali, sono infatti sempre il prodotto di interpretazioni. Si veda Zemsz 1974 e Greimas e Courtés 2007, voce *Universali*.

valere come una nuova creazione, un'avventura per la quale non siamo ancora abbastanza preparati.  
(Dupin 1987, p. 38)

In generale è mancata una teoria della *composizione artistica* in grado di spiegare che questi nuovi segni si creano in virtù di *relazioni*.<sup>7</sup> L'interesse di Miró per la poesia, in quanto arte del comporre,<sup>8</sup> facilita l'approccio alla sintassi nel visibile, e al riverbero della sintassi sui singoli elementi. Del resto, la logica dell'arte è la stessa che ha dato origine al linguaggio e poi alle scritture (Anati 2010, p. 15), cioè come afferma Leroi-Gourhan

partendo non da un'espressione servile e fotografica del reale, ma da segni che sembrano aver espresso prima di tutto *ritmi* [...]. L'arte figurativa, alle origini, è trasposizione simbolica e non calco della realtà. (Leroi-Gourhan 1977a, p. 225)

Si basa sul meccanismo fondamentale del sistema di associazioni. Anati si preoccupa di sottolineare che, nel mondo preistorico, “l'uomo è arrivato dal contenuto ai segni, e non viceversa; i suoi segni e le loro associazioni hanno consistenza” (Anati 2010, p. 67). Un aspetto, questo, sul quale Leroi-Gourhan è intervenuto con riflessioni chiarissime:

Le forme visive, come la pittura, interessano il senso dominante dell'uomo, quello in cui la simbolizzazione è più lontana dal movimento concreto, in cui l'intellettualizzazione ha spogliato le forme reali del loro contenuto per conservarne i segni. La scrittura si articola con l'estetica visiva; essa conduce a immagini intellettuali, alla completa interiorizzazione dei simboli. (Leroi-Gourhan 1977a, p. 320)<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Anche in Paul Klee, che ha ugualmente costruito un dizionario di immagini ricco di indicazioni, resta il problema della correlazione degli elementi all'interno della singola opera o gruppo di opere. Si veda Fabbri 2000a.

<sup>8</sup> Margit Rowell ha egregiamente studiato il rapporto tra pittura e poesia in Miró, notando in particolare: 1) l'incidenza di dispositivi come il *calligramma* nella definizione di nuovi assetti spaziali, e 2) l'applicazione di meccanismi *anagrammatici* e di allitterazione ai segni del suo universo. Secondo Rowell, l'esercizio poetico giova in Miró all'evoluzione di un idioma artistico personale (si veda AA.VV. 1972a, pp. 45 e 63-64). Indipendentemente dalle letture in chiave psicanalitica, molto discutibili, la ricerca della storia dell'arte merita di essere integrata in una riflessione più vasta sulla sistematica dell'artista.

<sup>9</sup> Concorda anche Anati (2010, p. 5): “la fase successiva mostra una capacità di astrazione immensamente superiore. Il passaggio dall'esecuzione di segni, le cui forme sono quelle della natura, a quella di segni elaborati dall'uomo, che siano essi imitazioni di realtà naturali o segni inventati, costituisce la base stessa del sistema concettivo dell'uomo moderno”. Anche Emanuele Banfi (2002, p. 191) descrive l'evoluzione dei sistemi di scrittura alfabetici come un processo teso alla progressiva astrazione del valore simbolico, mediato da grafemi, individuando i seguenti stadi: “nei sistemi ideografici, all'inizio, i singoli grafemi rappresentano iconicamente una serie di ‘oggetti’ materiali; in una seconda fase gli stessi grafemi vengono progressivamente utilizzati per indicare precise ‘classi’ di oggetti; in una terza fase, singoli grafemi rappresentano ‘parole’ indicanti classi di oggetti; in una quarta fase ai singoli grafemi viene associata l'espressione dell'aspetto fonetico della parola rappresentata e, quindi, tali grafemi acquistano progressivamente valori fonologici; in una quinta fase, venuta meno l'identificazione di un singolo grafema con una certa parola, il grafema in questione viene utilizzato per indicare ‘unità sillabiche’, in qualche modo corrispondenti a un valore fonologico ormai ‘codificato’; infine, dalla segmentazione delle unità sillabiche in ulteriori unità fonologiche, si sviluppano unità grafematiche costituenti un

Ma Anati rincalza: “inevitabilmente, la ricerca attuale deve ripercorrere l’itinerario all’inverso, *dai segni ai loro contenuti*” (Anati 2010, p. 7). Dal concreto, che implica la sopravvivenza delle cose nel segno, all’astratto, che le dirada. Ecco la questione: forse Miró reinventa i segni per tornare a *concretizzare la loro capacità simbolica*? E forse, attraverso la sua ricerca, si supera il dramma dell’origine e si scava nell’enantiosema, cioè nell’*entre-deux*, del rapporto pittura/scrittura (Barthes 1985b), di cui noi stabiliamo l’afferenza in maniera abusiva, ma che è un valico intrasferibile dall’una all’altra? Se ne preoccupa Shūzō Takiguchi, poeta e artista giapponese, autore della prima monografia su Miró, che in occasione di una personale di disegni nel 1960, ricorda:

Tutto cominciò quando comprai un quaderno di schizzi da disegni. Tracciai alcune linee con la penna. Andavo in cerca di qualcosa di più dei consueti caratteri della scrittura. Non sapevo se fosse scrittura o pittura. A interessarmi veramente era proprio questa incertezza. (cit. in Iwaya 1993, p. 133)

Frutto successivo dell’intensa corrispondenza tra Miró e Takiguchi sono i *Proverbios en mano* (“proverbi fatti a mano”) del 1970, litografie dell’artista spagnolo che illustrano poemi in forma di *haiku*, brevi motti e proverbi appunto, vergati da Shūzō in caratteri giapponesi. La stilistica di entrambi si trasforma – fa notare Pilar Cabañas (2007, p. 119) – grazie al processo di traduzione reciproca. Nel suo *The Age of Abstraction*, Takiguchi dichiara:

Scrivere, disegnare. Ancora una volta ho dubbi sulla differenza tra le due cose. In altri tempi scrivere era come disegnare. Due attività quasi indistinguibili. Di fatto alcune antiche stele di metallo o di pietra sono affini ai quadri contemporanei di Klee o Miró. In Oriente una forma originale di scrittura nota come *shodō* si è sviluppata esteticamente grazie a spazzole, inchiostri cinesi, carta, un clima speciale e una sensibilità animistica, che infonde spirito nella linea. [...] Artisti come Klee e Miró riducono la distanza tra la realtà e i suoi segni o rappresentazioni. In questo modo ravvivano la vita della scrittura in quanto arte. (cit. in Iwaya 1993, p. 135)

La tesi di Takiguchi gioverebbe non poco a una società in cui l’economia dell’esercizio dell’immaginazione ha indebolito la capacità di fabbricare simboli e reso difficile capire perché si difendono tanto quelli esistenti. La mediazione segnica di cui si vale Miró restituisce attenzione al materiale linguistico e alle sue leggi, che facilmente la conversione simbolica subordina all’urgenza del risultato, alla sua non articolabile compattezza. Come in Athanasius Kircher, la natura “magica” del miroglifico rispetto all’alfabeto normale richiede un

---

sistema di simboli (lettere dell’alfabeto)”. Il percorso è minimizzato e discutibile, ma ci interessa sottolineare che, alla stregua di Leroi-Gourhan, qui il valore simbolico è presente all’origine e si evolve dal concreto all’astratto.

atteggiamento diverso da quello del traduttore che compila un vocabolario, necessitando di un'attitudine più simile a quella dell'iniziato o del sapiente, che gli permetta di penetrare significati "sigillati". In questo siamo semiologi perché

non siamo né fisici né metafisici: dobbiamo essere egittologi [...]. Tutto resta in quelle zone oscure dove penetriamo come in cripte, per decifrarvi geroglifici e linguaggi segreti. In ogni campo, l'egittologo è chi percorre la via di una iniziazione – l'apprendista. (Deleuze 2001, p. 86)

#### STATO DELL'ARTE E OBIETTIVI

Si pensa in genere che l'arte non possa ambire alle condizioni di una lingua. Tattiche, leggi e scelte compositive valgono in apparenza solo per la singola opera, che è un "codice istituito ad hoc". Nel 1969 Émile Benveniste scrive:

L'arte è sempre un'opera particolare, in cui l'artista instaura liberamente opposizioni e valori di cui dispone da sovrano, senza dover attendere "responsi" né eliminare contraddizioni, ma con l'unico compito di esprimere una visione, secondo criteri, consapevoli o no, di cui la composizione intera porta testimonianza e diventa manifestazione. (Benveniste 2009c, p. 15)

Anche Lévi-Strauss non intravede altre *chances*:

la contraddizione dell'arte contemporanea risulta aggravata, dato che, nel caso tipico dei pittori astratti, l'arte diventa un sistema di segni "al di fuori del linguaggio". Questo sistema è infatti la creazione di un individuo, il quale è spinto a variarlo continuamente. (Lévi-Strauss in Charbonnier 1961, pp. 83-84)

Il problema di fondo è che l'arte non possiede la doppia articolazione, cioè non ha, come la lingua naturale, unità minime sul piano dell'espressione che abbiano un corrispettivo sul piano del contenuto. A maggior ragione l'arte astratta, rifiutando la rappresentazione verosimile del mondo naturale, rinunciarebbe al potere di significare, collocandosi su un piano unico, che sarebbe in ultima istanza inarticolato. La semiotica ha poi compiuto con successo un superamento di questa concezione, che è passato attraverso la rivalutazione tanto delle rappresentazioni iconiche quanto del significante plastico (si veda Greimas 2001; Thürlemann 1982; Floch 1985). È interessante che un'indicazione di metodo sia pervenuta, al tempo del dibattito sulle arti figurative, non dall'interno della semiotica, ma dall'ambito della critica d'arte, nel 1969:

Un'indagine di tipo strutturale in questo campo non è possibile se non si tenta prima di costruire una "grammatica" della visione, vale a dire un'analisi dei modi in cui la visione si organizza a livello sensibile [...]. Una classificazione, quindi, delle organizzazioni formali e cromatiche il più possibile articolata, tale da costituire una valida rete di riferimento per le organizzazioni concrete e individuali. (Bernabei 1969, s.p.)

E se fossero possibili modelli di lettura coesi e più ampi per una "grammatica" della visione? Il corpus delle opere di Miró non potrebbe essere un *Gedankenexperiment*, un esperimento mentale, per pensare *una semantica strutturale applicata alle arti*? Di fatto è un sistema costituito da traiettorie narrative e programmi d'azione, che vanno oltre la singolarità dell'opera; un impegno preciso, sfociato, secondo le stesse parole dell'artista, in un "vocabolario di forme":

Vedo il mio studio come un orto; lì ci sono i carciofi, qui le patate. Per far venire su i frutti, bisogna tagliare le foglie. A un dato momento bisogna potare. Lavoro come un giardiniere o 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 a mia insaputa. Le cose seguono il loro corso naturale. Crescono, maturano. Bisogna innestare. Bisogna irrigare. (Miró in AA.VV. 1993a, pp. 425-426)

La grande esposizione curata da Agnès de la Beaumelle al Beaubourg di Parigi nel 2004, *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde*, ha finalmente affrancato Miró dalla fama di pittore infantilista, un'etichetta cucitagli addosso da André Breton, il quale vedeva in lui un unico "inconveniente" e cioè che

la sua personalità sembra essersi fermata alla fase infantile, il che non è sufficiente a difenderlo dall'incostanza, dallo spreco e dal gioco, e limita intellettualmente la portata della sua testimonianza. (Breton 1966, p. 70)

Come afferma Michel Leiris (1972a), si può parlare di infanzia, a proposito di Miró, ma soltanto se ci riferiamo all'infanzia del mondo e non alla sua fanciullezza.<sup>10</sup> Miró ci riavvicina ai processi dell'arte preistorica. Proprio in questo impedisce che ci si sbarazzi frettolosamente della sua esperienza surrealista. Il surrealismo, infatti, secondo Leroi-Gourhan (1977b, p. 460), ha adottato una formula in cui il montaggio di singoli elementi normalmente realistici conduce alla negazione del realismo nel quadro generale. È simile all'arte paleolitica, perché il

---

<sup>10</sup> Sulla questione interviene lo stesso Queneau (1954, p. 39): "Giudicare infantilista l'arte di Miró è un tranello cui non è sfuggito Breton, che scopriva in lui 'un certo arresto della personalità allo stadio infantile'. Quanto più giusto è l'apprezzamento di Michel Leiris, che parlava del carattere folcloristico del meraviglioso in Miró. Niente di sofisticato in lui come in altri Surrealisti. Sotto le sue dita non è affatto il frutto che si cambia in stella, piuttosto l'astro che diventa patata o radice. È un surrealismo contadino, terriero". Si veda Leiris 1972a, p. 12.

significato risiede in *elementi-chiave*, composti in uno spazio ultra-dimensionale, scevro dalla simmetria, dalla prospettiva e dalla logica di consecuzione narrativa tipica del realismo. Ermeneuticamente, funziona come il sogno – *Ceci est la couleur de mes rêves* (Joan Miró) – che Jurij Lotman (1993) considerava il padre dei processi semiotici. A differenza del linguaggio, che comporta sempre il proprio senso, l'attività onirica è infatti il luogo in cui tentiamo sempre di interpretare, quindi il modello di ogni possibile interpretazione. La differenza, per Leroi-Gourhan (1977b, p. 460), è che i surrealisti tentano di rinnovare partendo dai resti dei materiali invecchiati. Un vero *inizio* esigerebbe che l'umanità tracciasse una strada vergine. Ecco la deviazione di Miró, l'“infanzia” che innervosisce Breton, ma che convince, tra gli altri, Francis Ponge:

Segni, donne, uccelli, colori, forme e linee, tutto ciò che passa attraverso lui miracolosamente si infantilizza, Infante come colui che, non ancora prigioniero della parola, non ancora impigliato nei lacci di una spiegazione davanti al sole, vive ancora nell'apprendimento gioioso del mondo.

Del prigioniero che si libera, si dice anche che è graziato, di chi oltrepassa il muro, che la fa franca, scavalca... Così di Pegaso o di Icaro, ma nessuna caduta qui, i sigilli di cera rilasciati dal forno del sole non si fondono e raggiungono nella notte le stelle, l'indefinito benedetto del cosmo.

Tale è per me il caso (tutto il contrario di un caso) di Miró; là dove lui è pervenuto, o ritornato; è la ragione, per noi, della nostra fedele deferenza. (Ponge 1979, pp. 1305-1306)

La sintonia con Ponge va oltre le ragioni di questa dedica. Sta nel “partito preso delle cose”, cioè nel prendere le parti dell'esteriorità descrivendola con giustezza di espressione. Per Ponge, come per Miró, il rigenerarsi dell'uomo passa attraverso la reinvenzione del linguaggio. Nel qualificare i diversi stati di cose e dell'essere, la lingua dispone di un “piccolo catalogo” di espressioni usate, di stereotipi che non ci possono soddisfare. Occorre “trovare una lingua” che rivendichi le nuove qualità sensibili e affettive rivelate al contatto con le cose (Ponge 2002e, p. 197).<sup>11</sup> Di qui l'interesse per gli aspetti apparentemente più triviali, familiari.

Voglio mettere sulla TAVOLA solo ciò che mi arriva naturalmente da lei, cacciarne l'idea (cacciare il concetto). Le parole sono concetti [...]. Ci vogliono molte parole per distruggerne una sola. (Ponge 2002b, p. 920)

Un progetto più ambizioso della “dominanza dell'etimologia e della mimografia” pensata da Genette (1976, p. 381), anche perché non si tratta affatto dell'imitazione e dell'adeguazione dei nomi ai *realia*, alla maniera del *Cratilo*, al contrario. Il lavoro, osserva giustamente Michel Collot (1991, p. 130), è condotto sulle parole o meglio sul nome della cosa, perché non sia più

---

<sup>11</sup> Si veda anche Genette, *Le Parti pris des mots*, in Genette 1976, pp. 377-381, e Collot 1991.

un concetto, ma un “concettabile”. Un esercizio di ridefinizione interna, che comporta la ripulitura della lente del linguaggio e la sospensione del giudizio. Come in Miró nelle arti visive, così in Ponge le figure linguistiche ridiventano, nel significato e nel significante, figura viva e mobile. Era la vocazione dell’OuLiPo, officina fondata da Queneau e di cui facevano parte sia Miró sia Ponge.<sup>12</sup> Entrambi hanno tenuto il registro della loro attività, Ponge soprattutto in una poesia del 1964, *Le pré*, e poi in un volume del 1971, *La Fabrique du pré*.

Ponge ci ha lasciato, in *La Table, Le pré e La Fabrique du pré*, tutte le tracce di una spiegazione, di un corpo a corpo con la lingua [...]. Nel leggere gli schizzi, i progetti, i brogliacci, si vedono la lentezza, la precauzione, la circospezione, la difficoltà nell’avanzare e poi, allo stesso tempo, nel rapporto con la lingua, un’agilità, una flessibilità, una destrezza che sono inseparabili da questi progetti [...]. *Le pré* ha una sua tenuta, un’economia ammirevole, non ha bisogno della *Fabbrica*. E tuttavia la *Fabbrica* ha un potere di delucidazione straordinaria della poesia. In fin dei conti partono l’uno dall’altro. Sono due partenze e due partizioni: dissociabili e inseparabili. (Derrida 1991, p. 48)

“Pré, paré, pré, près, prêt.” Secondo il poeta la “parola riesce meglio della pittura / che non sarebbe affatto sufficiente. / Perché si tratta più di un modo d’essere / che di un piatto servito sotto gli occhi” (Ponge 2002c, p. 340). Ma Ponge, come anche Queneau, non conosceva la fucina dell’artista catalano.

Nel catalogo della mostra *Joan Miró 1917-1934. La naissance du monde* (AA.VV. 2004), assumendo il disegno il ruolo di un preliminare indispensabile, emerge l’interesse della critica contemporanea per la dimensione progettuale delle esperienze artistiche. Si tiene conto della generatività dell’opera, che ha un proprio corredo di notazioni, “spartiti” di vario tipo. Nel 1975, a Barcellona, Miró istituisce infatti una Fondazione a cui dona tutto il suo patrimonio di disegni, in parte esposto al Centre Pompidou di Parigi in occasione della mostra del 2004.<sup>13</sup> Legati ai disegni vi sono, così come l’artista li ha consegnati, molti quaderni di appunti, ritagli di giornale, fotografie e cartoline, agenti di quello che l’artista chiama lo “shock iniziale” (Gimferrer 1993). Tratto dominante di questa eredità, che rimane sconosciuta al pubblico, è la suddivisione in classi di discorso. Si distinguono lo schizzo, l’abbozzo, la prova topologica, l’esperimento ad hoc, la maquette, il remake, il souvenir.

L’opera vale per la storia della sua produzione, come “identità numerica”, nella condizione dell’*iterabilità*. Anziché dipingere di getto, Miró prepara una quantità di “brutte” su supporti

---

<sup>12</sup> Non è un caso se nei disegni di Ponge su LA TABLE la parola diventa, in alcuni casi, formula matematica. Si veda Ponge 2002b.

<sup>13</sup> Subito dopo la donazione, pare che l’artista abbia esclamato: “Sono stato denudato”. Cfr. AA.VV. 1987a, p. 5. Altri quaderni sono conservati alla Fundació Pilar i Joan Miró di Mallorca, mentre al Pompidou sono stati donati, nel 1979, settantacinque disegni.

eterogenei, molti dei quali riciclati: pagine di quotidiani o di riviste, carte da imballaggio, rovesci di fogli di calendario o agende, stampe, carte di riso e di seta, cartone ondulato, carta stuccata. In questo modo il pensiero trova materiali su cui iscriversi e correggersi. Si fa laborioso, capace di convertire un concetto in atti visibili (Deleuze e Guattari 1996, p. 211). Miró usa il procedimento del disegno e, attraverso il disegno, esegue diagrammi. Per Umberto Eco (1984, p. 8), disegno e diagramma sono accomunati dall'operare trasformazioni *a fini pronostici*. L'idea che il diagramma risponda a regole di produzione codificatissime, mentre il disegno è più spontaneo lo lascia perplesso. Sono procedure governate da forme di razionalità, che avvicinano l'arte alla scienza, in nome di una creazione intesa come "strategia di scoperta" (Douglas Hofstadter). È lo stesso Miró a porre il paragone:

Gli scienziati fanno affiorare i segreti della natura come noi artisti, ma sotto un'altra ottica e in una maniera diversa – come anche i poeti. Gli scienziati impiegano un linguaggio, io ne utilizzo un altro [...]. Quando cammino per strada, ho come l'impressione di sentire una mosca che, cadendomi sul naso, mi pizzica. Allora, in quel momento, in quell'istante, lascio una piccola nota, traccio uno schizzo su qualsiasi pezzo di carta abbia sotto mano [...]. La famosa storia della mela caduta sulla testa di Newton e che gli ha fatto scoprire la legge di gravitazione è la mosca che mi pizzica il naso. L'ispirazione nasce evidentemente allo stesso modo in chi ha un animo sveglio, qualunque sia il campo della sua attività. (Miró in Friedman 1969, pp. 325-326)

Il passo fa riflettere sulla natura somatica dell'ispirazione, che non si limita a infondere idee, ma "pizzica" l'artista.

Obiettivo del primo capitolo di questo libro è individuare le leggi del miró: un "idioletto", "diagramma identificabile che dà ragione delle ambiguità [...], governa le deviazioni e le rende tutte mutuamente funzionali" (Eco 1975, pp. 338-339), quindi una "strategia testuale" (Eco 1979). Per Eco, l'"idioletto" di un artista è un "diagramma" su vasta scala.

Si esploreranno i processi di genesi, interrogando e confrontando le tipologie di disegno. Eviteremo spiegazioni psicologiche e le sostituiranno con l'analisi delle "tracce" fisiche e passionali dell'artista, ricavabili dall'opera. La strategia di Miró ha molti punti in comune con il sistema elaborato da Calvino per *Il castello dei destini incrociati* (1973), non da ultimo per un'opinione condivisa sulla scrittura come forma stabile:

Sentivo che il gioco aveva senso solo se impostato secondo certe ferree regole; ci voleva una necessità generale di costruzione che condizionasse l'incastro d'ogni storia nelle altre, se no tutto era gratuito [...]. Ce n'erano di quelle che superavano la prova e acquistavano subito la forza di coesione della parola scritta, che una volta che è scritta non c'è più verso di smuoverla. (Calvino 1994, p. IX)

A livello metodologico, in Miró si riscontrano due modalità di impiego della forma grafica: la *sequenza*, serie composta da più disegni in progressione, e il *motivo*, configurazione che si ripete nel tempo, come accade tradizionalmente nella storia dell'arte per la finestra, lo specchio, la tenda, la nuvola... (si veda Stoichita 1998; Baltrušaitis 2007; Damisch 1984). Si tratta, in entrambi i casi, di *stringhe narrative*. L'esercizio del motivo rafforza il sistema. Manifesta cambiamenti semantici e stilistici in una continuità vitale omogenea. La sequenza, invece, allena e approfondisce i meccanismi di un'immaginazione *in fieri*, specificando le differenze di statuto tra i disegni. Gérard Genette (1998-1999a) ha affrontato la questione a proposito dei manoscritti letterari e ha distinto un "regime autografico", degli oggetti unici e non riproducibili, e un "regime allografico", degli esemplari molteplici, cancellabili e copiabili, i cosiddetti canovacci o brogliacci. Sulla scia del "quando è arte?" di Nelson Goodman (1976), lo studioso francese fa notare che l'apprezzamento estetico non è attribuibile all'oggetto e al soggetto separatamente. Consiste invece nella relazione tra oggetto e soggetto o, meglio, nel modo in cui un oggetto *funziona* per un soggetto. Come decidere del valore? Si dice "prezioso" di un "bene", quando qualcosa ha un effetto positivo su qualcos'altro. Curiosamente, Miró rinuncia e si distacca dall'oggetto autografo, ma fa molta fatica a privarsi dei suoi allografi. Finisce per firmarli e, quando li dona, si sente "denudato". Vedremo perché.

Le fasi preparatorie del miró offrono spunti per la classificazione di nuove identità artistiche: la fantasia, il remake, il souvenir... È indubbia la pertinenza dello schema narrativo di Algirdas Julien Greimas, dove si succedono tre prove – qualificante, decisiva e glorificante – che

interpretate come un ordine di presupposizione logica all'inverso, sono rette da un'intenzionalità riconoscibile e paragonabile a quella che serve a spiegare, in genetica, lo sviluppo dell'organismo. (Greimas e Courtés 2007, voce *Narrativo*, (*schema* –), pp. 215-218)

L'oggetto finale, autografato, conserva nella retrolettura il ricordo delle interazioni occorse. Il modello di Greimas aiuta a ripensare la differenza tra schizzo, abbozzo, studio topologico, maquette definitiva. E dà una cornice di senso, enunciazionale e aspettuale, agli incidenti, agli scarti, alle conferme, alle rettifiche, alle alternative, perfino agli atti di improvvisazione. Nei tempi pieni del passaggio dalla competenza alla performance, l'artista catalano scende a patti con le proprie rappresentazioni: discute le sue scelte tramite enunciati verbali e visivi.

Da questa prima parte discende il progetto del dizionario di figure, i miroglifici. Dati recenti muovono a una ricerca organica e approfondita. Nel 1972, la mostra *Joan Miró. Magnetic Fields*,

curata da Rosalind Krauss e Margit Rowell, al Guggenheim di New York, pone l'accento sugli elementi "celesti" dell'opera dell'artista, celebrando soprattutto il ciclo delle *Costellazioni*.<sup>14</sup> Vi fa seguito, in questa direzione, la rassegna *Joan Miró. Campo de estrellas*, allestita da Margit Rowell al Reina Sofía di Madrid, nel 1993. A distanza di oltre trent'anni, nel 2008 Tomas Llorens apre a Ferrara, a Palazzo dei Diamanti, l'esposizione *Miró. La Terra*, dedicata agli elementi terrestri.<sup>15</sup> La mostra, anziché provare in che modo questi tratti si accordano con quelli selezionati nel 1972, è concepita in opposizione alla vecchia tesi. I due poli, cielo e terra, sono mantenuti distanti. Come riconnetterli?

La scommessa dell'esistenza di un idioma artistico poggia, da un lato, sul riconoscimento di ruoli e tecniche che fanno *sistema*, dall'altro sull'individuazione di specifiche unità, costanti e discrete, interne ai *processi*. Qui si impone una scelta. Se si opta per una prospettiva "atomistica", nel concreto per una classificazione di non-segni e di figure, si finisce nuovamente per credere che l'arte non soddisfi le condizioni di una semiotica, provvista di leggi proprie. Il risultato è un elenco di termini, effettivamente celesti (il sole, la luna, la stella...) e terrestri (la mano, il piede, l'occhio...), che alle accezioni note non aggiunge nulla. Ne esistono già di elenchi così. Guy Weelen (1978) e Alexandre Cirici (1978) hanno da tempo catalogato elementi cosmici (stella, sole, luna, costellazioni), elementi geologici (montagne, pianure, vulcani...), elementi vegetali (alberi, piante, fiori...), elementi animali (cavalli, asini, gatti, mosche, uccelli...), elementi organici (mani, capelli, braccia, piedi, occhi, denti...), elementi artificiali (fuoco, casa, porta, finestra, scala, pipa, berretto...). Ma il progetto di Miró va oltre l'impiego di singoli segni: esso funziona *dentro una grammatica e con regole di sintassi*. Alla stregua delle voci di un dizionario linguistico, dove non tutto è ammesso, molti di questi pittogrammi non diventeranno mai miroglifici.

Negli anni, l'artista muove verso la geometrizzazione delle morfologie del mondo naturale. Maria Josep Balsach (2007, p. 7) osserva che la prima pittura di Miró di cui si ha memoria è un sentiero soleggiato del 1908, con un albero spoglio in primo piano e un alto muro sullo sfondo. A destra del muro, che ostacola la vista, un grande arco d'ingresso, buio. Nel 1960, dietro questa tela, l'artista dipinge alcuni segni chiave della propria iconografia: la luce solare è diventata un cerchio rosso, mentre dal margine del quadro, in basso, emerge l'ala di un

---

<sup>14</sup> *Magnetic Fields* segna una tappa importante nella storia delle esposizioni. Abbandona polemicamente la formula della retrospettiva per una concezione teorico-critica della curatela. Krauss e Rowell si concentrano esclusivamente su due fasi del percorso di Miró, gli anni 1925-1930 e il decennio 1960-1970, e di questi periodi presentano una selezione parziale. L'obiettivo è dare risalto ai grandi vuoti dello spazio, per sottolineare la rarefazione iconica dell'opera dell'artista ed elevarlo a precursore dell'astrattismo americano. Non la pensa allo stesso modo Harold Rosenberg, che accusa le due autrici di avere costruito artificiosamente un pittore "color field". Cfr. H. Rosenberg, *Magnetic Fields* (1973), in AA.VV. 1982, p. 64.

<sup>15</sup> Verso la stessa polarizzazione si orientava lo studio di Rémi Labrusse. Si veda Labrusse 2004.

uccello. Tra il verso e il rovescio del quadro, afferma Balsach (2007), è indicato, per ellissi, il cammino dell'investigazione di Miró. Dupin, invece, tenendo conto di un arco di tempo più ristretto, mette a confronto i tre quadri della fattoria di Mont-roig del 1923-1924 e soprattutto le quattro versioni della *Testa di contadino catalano*, che “finisce per non essere più una testa, ma l'effigie o l'emblema di una testa, una figurazione diagrammatica” (Dupin 1987, p. 36). Il processo di spoliatura non implica solo il passaggio all'astratto, per il manifestarsi di nuovi ritmi, com'è il caso degli alberi di Mondrian. Lo si capisce osservando la dinamica contraria, così come l'ha “teatralizzata” Picasso nella serie dei *Tori* del 1945-1948: qui si parte dall'estrema astrazione per elaborare a poco a poco un nuovo figuralismo, che, tramite la densità di tratti, raggiunge un grado massimo di veridicità. Ma i primi segni portatori autonomi di significato, gli occhi e i genitali, appaiono molto prima che il tessuto della rappresentazione risulti realistico. Ugualmente, dietro Miró c'è una ricerca, approfondita negli anni quaranta, lungo la quale si insediano organismi riconoscibili, dai formanti plastici essenziali. Attraverso un lavoro assiduo sulla forma, il loro piano del contenuto è *reinventato*. Si documenteranno in questa sede i tentativi compiuti in passato di compilare un dizionario del miró e si motiverà la preferenza per un'impostazione fondata sulle storie in cui questi segni agiscono e si trasformano. Il formato del dizionario, anziché decantare gli usi discorsivi, accoglierà e manterrà l'andamento biologico dei miroglifici, evidenziandone gestazioni, sviluppi, assestamenti e destini. Dimosteremo come il sole, la luna, l'uccello e la stella siano miroglifici raggruppabili nella classe “cosmica”, mentre l'occhio, il cuore, il piede, la mano, il seno, l'organo genitale maschile, l'organo genitale femminile, appartengono alla classe “organica”. Termine complesso, che riunisce i contrari, è la scala dell'evasione, mentre né “organica” né “cosmica” è la spirale, un neutro che nega per intero la categoria. La loro sistematicità non stupisce, se si pensa che nell'ordine simbolico

tra quella cosa che fenomenologicamente è il sole [...] e un tondo vi è un abisso. Il sole in quanto è designato da un tondo non vale niente. Non vale se non in quanto questo tondo è messo in relazione con altre formalizzazioni, che insieme a quella costituiscono la totalità simbolica, in cui ha il suo posto. [...] Il simbolo vale solo se lo si organizza in un mondo di simboli. (Lacan 1978, p. 278)<sup>16</sup>

Per indagare i processi evolutivi dei miroglifici si ricorrerà alla distinzione di Hjelmslev (1968) tra varianti stilistiche o libere (*variations* appunto) e varianti combinatorie o contestuali (*variétés*),

---

<sup>16</sup> Lo conferma il ricordo di Miró rispetto alla pittura di uno dei suoi maestri, Modest Urgell: “Tre forme si sono convertite in ossessioni. Le ho ereditate da Urgell e sono strettamente legate: un cerchio rosso, la luna e una stella. Appaiono nei miei quadri ogni volta leggermente diversi” (Miró 1948, p. 208).

stabilita sulla base dell'esistenza di *invariants*, cioè di tratti costanti e quindi commutabili.<sup>17</sup> Al fine di studiarne i funzionamenti simbolici, si applicheranno alle loro occorrenze i “sintomi” teorizzati da Nelson Goodman (1976) per definire un oggetto “opera d’arte”:<sup>18</sup> la *densità sintattica*, cioè il fatto che la minima differenza *tra due* significanti provoca differenza sul piano del significato; la *densità semantica*, ossia la coesione; la *saturatione sintattica relativa*, che designa il numero di tratti sintattici pertinenti alla significazione; l'*esemplificazione*, ovvero il campionamento delle proprietà che possiede e simbolizza; il *riferimento* multiplo e complesso, che indica l'integrazione di funzioni referenziali interne, dirette o mediate da altri simboli. Dei miroglifici non si trascureranno le perdite e gli acquisti dovuti ai mutamenti di sostanza. Il miró si afferma infatti come lingua scritta non solo su carta, legno e tela, ma anche sulle superfici del vetro, della plastica, del bronzo e nelle profondità della creta, della lana, del sughero. Le opere sono l'esito dell'incontro tra i materiali e le maniere di intervento, in termini di forze impiegate, utensili, miscele, consistenza dei corpi.

Determinazione sessuale e visione binarista dei miroglifici, per coppie di complementari, riconducono ancora una volta alla concettualità dell'*homo sapiens*. Nel 1958, Leroi-Gourhan pubblica un lungo articolo sul carattere binarista dell'arte paleolitica. E Anati afferma giustamente che “il maschile-femminile non pone il problema di crederci o non crederci, perché riflette il nostro modo naturale di pensare, per un buddista come per un cristiano” (Anati 2002a, p. 89). Lo spiega ricorrendo alla relazione tra elettroni e protoni, “i quali sprigionano la loro energia quando entrano in contatto” (*ibidem*). Gli universali o i principi che, a migliaia di anni di distanza, è possibile definire in termini di verità, non sono dunque elementi, ma principi di forze contrapposte soggiacenti. È per questo, come residuo di una concezione animistica, che in alcune lingue moderne il genere, maschile o femminile, è attribuito a elementi che la logica della nostra epoca considera neutri. In più, proprio nelle caverne dell'area franco-cantabrica, le figurazioni vulvari sono emblematiche, simboli di vita apposti sul corpo di figure di prede animali (Beltrán Martínez 1972).

Nel terzo capitolo, infine, si esaminerà la scrittura del miró che, da un lato, ha una grafica specifica, sperimentata su supporti di diverso tipo, dall'altro crea sinestesie tra vista e suono,

---

<sup>17</sup> La commutazione è l'esplicitazione della solidarietà (o presupposizione reciproca) tra il piano dell'espressione e il piano del contenuto, tale per cui a ogni cambiamento sul piano dell'espressione deve corrispondere un cambiamento sul piano del contenuto, e viceversa. Attraverso la “prova di commutazione” diventa possibile riconoscere il ruolo delle unità discrete all'interno di un sistema. Per esempio, se la sostituzione di un fonema con un altro in un determinato contesto provoca una differenza di contenuto (ratto/rotto), non accade lo stesso con lo scambio di una variante di fonema con un altro (*a* anteriore/*a* posteriore, per esempio): il fonema è un'invariante, un'unità fonologica, in rapporto alle variabili che sono le differenti possibilità di occorrenze fonetici (Greimas e Courtés 2007, voce *Commutazione*).

<sup>18</sup> Per Goodman, infatti, un oggetto acquisisce lo statuto di opera d'arte quando *in toto* funziona simbolicamente secondo questi criteri (si veda Genette 1998-1999b; Fabbri 2010b).

per ottenere effetti di pronuncia. Si può dire che il miró *traduce e incorpora le mancanze* delle scritture alfabetiche rispetto al parlato: il ritmo, l'intonazione, i gradi di volume, il timbro, le pause, le caratteristiche individuali di una particolare persona (Halliday 1992, § 3.2). Abbraceremo il modello a tre vertici di Jack Goody (1987), per il quale *langue, parole e scrittura* costituiscono tre forze vettoriali che si influenzano reciprocamente.

Perché nel miró sarebbero così intrecciate, se non per confermare la tesi di Michael Halliday, il quale insiste sul processo che fa incontrare la lingua, da una parte, e la rappresentazione visiva dall'altra?

Molto tempo fa i nostri antenati impararono a riconoscere e a sfruttare anche il potenziale semiotico del mezzo visivo [...]. La scrittura non cominciò con qualcuno che decise di trascrivere il linguaggio invece di pronunciarlo ad alta voce. Comincia quando le immagini vengono interpretate come lingua. (Halliday 1992, pp. 34-37)

Ammettiamo con lui che la scrittura si sviluppi nel momento in cui alcuni originari simboli visivi non linguistici vengono proiettati sulle forme della lingua (ivi, p. 40). La condizione è che ci sia una lingua che li accolga, la *langue* e la *parole* del miró per i miroglifici, per esempio.

La comparazione e la combinazione con i caratteri alfabetici li sottrae all'usura e allo scolorimento. E viceversa, il modello alfabetico, tipografico e calligrafico, si scarica dei propri obblighi e ricomincia a significare. La guerra al cliché si combatte sul piano del contenuto e sarà poi questo a investire di figuratività i vecchi segni, giustificando sproporzioni, accumuli, accentuazioni. C'è da dire che, a differenza delle scritture alfabetiche, i miroglifici sono segmentabili a molteplici livelli e ricchi di implicazioni co-testuali e metasemiotiche, come i furtivi grafici aztechi (Perri 1990). Caso-studio esemplare dell'indagine saranno i *poemi-dipinti*, un genere molto praticato da Miró dove appunto i due sistemi notazionali, ideografico e alfabetico, coesistono. Per il loro tramite, si espliciteranno ritmi e orientamenti della forma scritta, seguendone i processi di insonorizzazione e gli sforzi compiuti dai segni alfabetici, arbitrari, per diventare motivata calligrafia, vicina alle immagini.

Nell'universo di Miró, a ben guardare, non è vietato coronare la storia dell'arte con un saluto irriverente, tirando fuori anche la lingua. Così, i piaceri senza smorfie, così la fecondità del riso: si prendono alla lettera, si colgono al volo. È tempo di imparare a trovarne dappertutto i segni, tra i clamori delle stelle allevate, nel latte della speranza e nel sortilegio strutturale che fertilizza questa meravigliosa maniera di vivere, di cui Miró ci ha consegnato la chiave.

È a portata di mano. Si impone già ai nostri desideri. È verità, autentica verità. Sveglia i dormienti. Fa ben apparire la vigliaccheria di un mondo fossilizzato dentro falsi problemi. (Tzara 1948, s.p.)