

BAGNI MISTERIOSI. VASI COMUNICANTI

Katherine Robinson

Varchiamo l'ingresso di un ulteriore mondo dell'immaginario di Giorgio de Chirico: i *Bagni misteriosi*. Questo nuovo spazio è stato colto dall'artista in un riflesso di luce, come spiega nel famoso aneddoto del parquet, ed è all'interno di questo 'spazio di luce' che troveremo delineate dal Maestro le onde di una nuova fisicità.

Nelle dieci litografie pubblicate nel 1934 in *Mythologie*, insieme ai dieci testi di Jean Cocteau¹, il nuovo tema prende avvio attraverso l'iconografia di un sistema architettonico che si dispiega in lungo e in largo nel riquadro dell'immagine (fig. 1). Il soggetto dei *Bagni misteriosi* apre in modo frontale e completo, in quanto moltiplicato in una serie di visioni impostate all'interno di un ambiente definito, e non come una singola opera che sviluppa una tematica attraverso un numero di opere successive. Esiste un'omogeneità nei cinque elementi di base della rap-

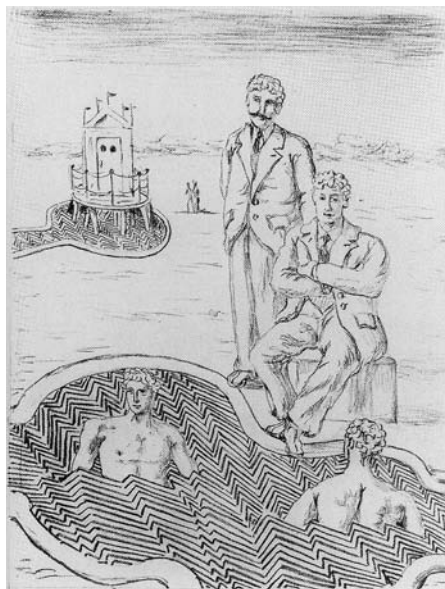


fig. 1 *Conversazione misteriosa*, 1934

presentazione: il paesaggio-pianura, l'architettura-cabine, le piscine, i canali dell'acqua-parquet e le figure umane, che uniscono le diverse opere in un insieme ideale di scene e di momenti. Ogni singola rappresentazione viene definita dai personaggi e dalla loro disposizione all'interno del sistema.

A differenza di molti temi dechirichiani in cui il soggetto si sviluppa, ricreandosi ogni volta in modo distinto nei vari dipinti, nel tema dei *Bagni misteriosi* è possibile immaginare una parentela, non soltanto per soggetto, ma per la stessa composizione delle opere, come se potessero essere accostate idealmente tra di loro in un insieme di percorsi diversamente collegati. Il sistema dei canali dell'acqua-parquet non è mai circoscritto all'interno della composizione, ma viene interrotto ai bordi della tela in un'inquadratura fotografica. Il compimento della piena circonferenza delle

¹ Jean Cocteau, *Mythologie*, stampatore Edmond Desjobert, Éditions Les Quatres Chemins, Parigi 1934.

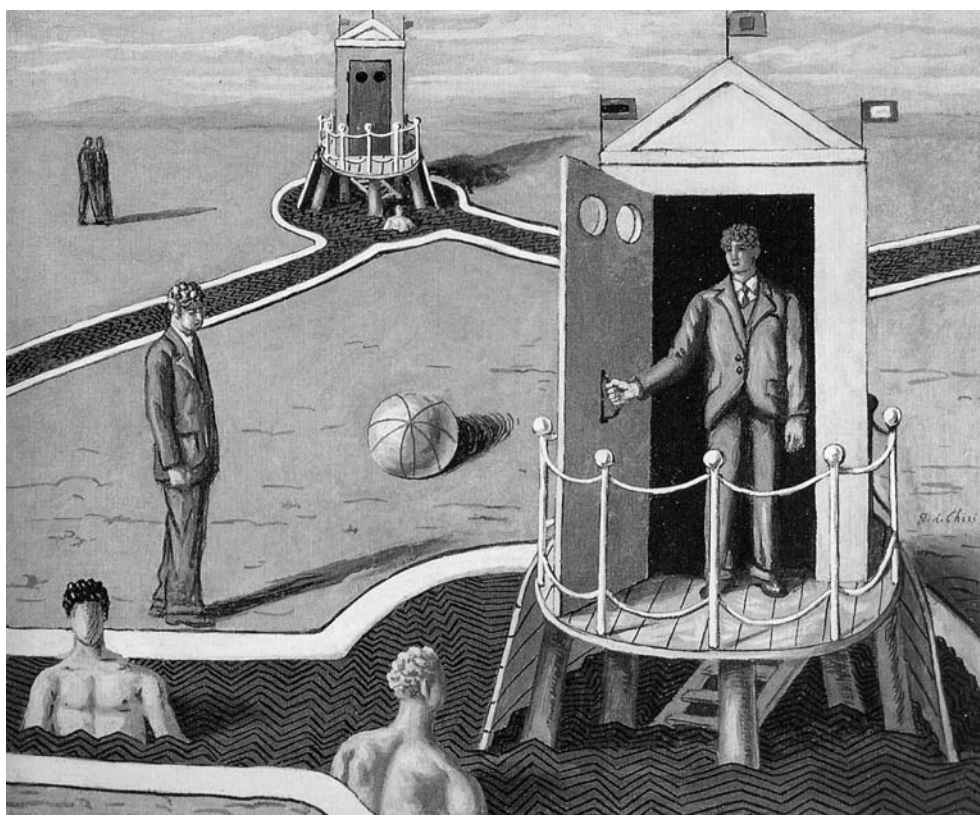


fig. 2 *Bagni misteriosi*, 1935

vasche, insieme al dispiegamento di ulteriori percorsi d'acqua, è intuibile al di fuori del quadro. Si potrebbe parlare di 'terra ferma' e 'acque mobili' se non fosse per l'atmosfera di dolce stasi che le immagini effondono (fig. 2). Un movimento effettivo si intuisce nel ritmo o pulsazione dei 'nodi' di vasche collegate con canali comunicanti che si dispiegano e viaggiano sulla superficie pittorica, il terreno dell'idea. Gli uomini che popolano il tema si distinguono in due distinti gruppi d'appartenenza: i bagnanti nudi e gli uomini vestiti. All'interno delle due compagini, a eccezione della posa e del colore dei capelli, o per gli uomini a terra il colore dell'abito, le differenze tra gli individui sono minime. Ciò porta a pensare che esista una somma più grande delle parti e che il rapporto tra queste parti sia un punto di fondamentale importanza.

"I quadri raffiguranti i bagni e cabine sarebbe bene raggrupparli insieme"² scrive de Chirico a Nino Bertolotti nelle indicazioni che gli fornisce per allestire la *Mostra personale di Giorgio de Chirico* alla Seconda Quadriennale di Roma nel febbraio del 1935³, indicandogli anche, per l'insieme delle

² G. de Chirico a N. Bertolotti, lettera datata 6 gennaio 1935. La lettera è pubblicata in M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico. Gli anni Trenta: Parigi, Italia*, New York, Benè, Milano 1991, p. 170.

³ *Mostra personale di Giorgio de Chirico* alla Seconda Quadriennale di Roma, febbraio - luglio 1935.



fig. 3 *Bagni misteriosi*, 1935 ca.

quarantacinque opere da esporre, che: “I piccoli quadri si possono mettere uno sopra l’altro. [...] però stia attento, lo spazio che ho calcolato tra quadro e quadro è di 15 centimetri; non bisogna assolutamente aumentare o diminuire tali misure.”⁴ La lunga lettera è dettagliata con istruzioni per la cura della superficie pittorica dei quadri (alcuni con il colore ancora fresco) e la loro disposizione nella sala espositiva. È vero che il raggruppamento di opere potrebbe essere indicato per un qualsiasi tema, ma è interessante constatare come l’artista lo segnali specificatamente a riguardo de “i bagni e cabine”⁵ in un *postscriptum*, come ultima raccomandazione.

Nei dipinti, il mondo dei *Bagni* apre nella gamma di colori della terra: marrone, nocciola, giallo e qualche pallido grigio-azzurro (fig. 3). Nel paesaggio disteso e omogeneo, un meandro di vasche tonde sormontate da cabine balneari si congiungono a percorsi di vasche a forme longilinee. Gli oggetti all’interno di questa visione, il cigno, il pallone, la porta, le bandiere, la cravatta, sono dipinti con colori primari. Sono piccole entità colorate all’interno dell’atmosfera dolcemente dorata che i

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, pp. 221-222, sono esposte sette opere del tema dei *Bagni misteriosi*: *Le cabine misteriose*, *I bagni misteriosi*, *Cabine con porta rossa*, *La barca nei bagni misteriosi*, *Il nuotatore misterioso*, *Il cigno misterioso* e *Le due cabine misteriose*.



fig. 4 *Il cigno misterioso*, 1934, Merion, The Barnes Foundation



fig. 5 *Nuotatore in un bagno misterioso*, 1974

dipinti emanano. Ogni tanto il cielo si fa più azzurro o il terreno più giallo, ma il tema ha un colore particolare e un'aura tutta sua, quella di una giornata tiepida e nuvolosa. Non ci sono colpi di luce e le ombre disegnate dalle cabine e dagli uomini al bordo delle vasche hanno contorni poco definiti. È una terra neutra, sia per il colore che per l'ampio spazio prestato al sinuoso dispiegamento del tema che ospita i suoi personaggi: dei bagnanti semi-immersi nell'acqua-parquet e dei giovani in borghese in piedi o seduti ai lati delle vasche, figure che sembrano appartenere a dimensioni separate che si congiungono in questa terra di confine aperto.

Rimosso dallo sconfinato paesaggio del circuito dei bagni, il colore imbrunisce nei quadri a ritaglio intimo che mostrano la superficie dell'acqua ravvicinata ai pilastri, le scale delle cabine, il nuotatore, il cigno e la palla (figg. 4-5). Nonostante la tranquillità della gamma dei colori bruni – in effetti, salvo il nuotatore, il cigno o la palla, tutta la scena è fatta di legno –, la composizione è elettrizzata dal fitto traffico di linee delle onde a zig-zag dell'acqua e delle costruzioni che la sovrastano. Staccionate di legno a linee orizzontali pendono leggermente di sbieco dalle palafitte. L'effetto più immediato di queste aree sul piano percettivo è quello esercitato dalle linee orizzontali di colore chiaro ivi tracciate: danno sollievo al 'rumore' delle linee frenetiche a zig-zag e alla drammaticità dei grandi pilastri che scendono nell'acqua. Riguardo alla costruzione della palafitta in sé, il muretto che scende dalla piattaforma ripara l'area sottostante la cabina, in un mezzo-interno e mezzo-esterno, dando l'idea di un'area di passaggio, oppure di soglia, riservata tra l'acqua e la cabina. Il nuotatore, la palla colorata e il cigno sembrano elementi bidimensionali inseriti nella scena, ed è come se potessero essere facilmente estratti e reinseriti altrove, tra un'onda e un'altra. Non è possibile immaginare che queste figure si spostino in avanti o indietro, la loro traiettoria scivola da sinistra a destra e viceversa. La vasca e i suoi abitanti esistono in una dimensione ridotta, più semplice: un mondo bidimensionale trascorso dal fremito di materia definita dall'idea dell'artista e non dalla natura. La palla e il cigno portano i colori primari, giallo, rosso, blu: il punto di partenza del mondo della pittura.

Nei quadri dove le cabine sono raffigurate in fila, la sequenza dei loro tetti a punta disegna un motivo a zig-zag che echeggia, ampliata nel motivo della superficie dell'acqua (fig. 6). La striscia di cielo si adegua, ritagliando lo spazio atmosferico in corrispondenza di questo motivo. Partendo

dalla sinistra la fila di cabine occupa la larghezza della tela per intero, avvolgendo la composizione e rendendo la scena simile a uno spazio interno, dove un altro interno si intravede oltre la porta semi-aperta di una cabina. Il numero delle cabine è ambiguo, a seconda che si conti le porte oppure le costruzioni. Due di esse sono schiacciate dalla prospettiva e un'altra è tagliata dal margine destro della tela. Quante sono e che forma hanno? L'effetto prospettico delle cabine è falsato dalle fila di corde della staccionata che scorre davanti, creando il dubbio sulle loro effettive dimensioni. Qui, più che in altre ambientazioni dei *Bagni*, il parquet vibra con qualità naturalistiche dell'acqua in riflessi e trasparenze. La palla colorata è tenuta dalle linee iperattive che percorrono la superficie dell'acqua. Esiste uno stranissimo accordo tra questo semplice e giocoso oggetto e l'eccitazione quasi elettrica del disegno che lo trattiene. I *Bagni* in cui lo spazio è ravvicinato risultano essere più misteriosi rispetto a quelli che presentano un paesaggio aperto dove il sinuoso disegno dei percorsi d'acqua e la luminosità nel colore dà più respiro.

Se la *Piazza d'Italia* è l'esemplificazione di un soggetto/luogo, i *Bagni misteriosi* costituiscono un soggetto/territorio che si dispiega per mezzo delle diverse configurazioni degli elementi principali del tema che percorrono i disegni, le litografie e i dipinti. Il forte senso di patria delineato nella *Piazza d'Italia* diventa nel mondo dei *Bagni* un gioco formale, con una moltitudine di piccole bandiere colorate disseminate sui tetti delle cabine, confondendo ogni senso di patria e proprietà (fig. 7). Se l'impostazione spaziale delle opere mostra una certa logica, l'illogicità dell'elemento naturale appare con evidenza come punto focale del tema: la misteriosa acqua-parquet. Anche l'aria non risulta

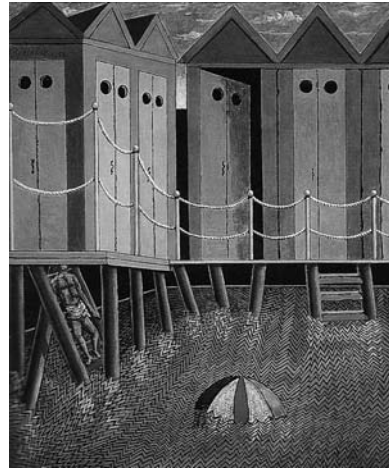


fig. 6 *Le cabine misteriose*, 1971 ca.



fig. 7 *Le due cabine misteriose*, 1934, Merion, The Barnes Foundation

del tutto 'naturale', salvo qualche nuvola che percorre la striscia di cielo sopra l'orizzonte. Le bandiere sembrano stirate da un vento regolare e silenzioso che 'movimenta' anche l'acqua. Ma la vera corrente dalla quale deriva la forma di entrambi gli elementi segue le leggi della geometria piuttosto che il caos del vento. In queste immagini serene, senza apparenti conflitti, l'unica componente caotica rimane l'elemento in cui si immergono i bagnanti: un groviglio regolare di linee che, cambiando e ricambiando direzione,

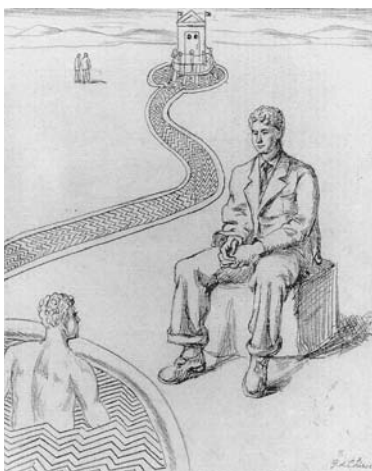


fig. 8 *Bagni misteriosi (La visita)*, 1934



fig. 9 *La vasca con un bagnante e un borghese*, 1936-1937

si adegua tra forme tondeggianti come l'interno della vasca, i pilastri delle cabine e i corpi umani. Il conflitto, chiaramente illustrato, consiste nel confronto tra l'astrazione della geometria e la rappresentazione della natura, e tra l'idea dell'artista e le leggi fisiche della realtà. De Chirico focalizza la questione in un modo estremamente lirico e giocoso creando un 'elemento-idea': l'acqua-parquet. E poi, in tale 'elemento-idea' immerge il suo 'uomo', portando il quesito a un livello ancora più alto. L'uomo si veste dell'idea dell'artista e guarda fuori sul mondo. Ad accogliere il suo sguardo innocente sono degli uomini vestiti elegantemente, uomini con i piedi per terra (fig. 8). Il cuore del tema, meno ovvio dell'artificio dell'acqua-parquet, risiede proprio nella differenza sostanziale tra i due gruppi che sembrano appartenere a dimensioni diverse, quella più fibrillante e informe dei bagnanti e quella più stabile degli uomini vestiti secondo la moda del momento. La comunicazione tra questi due stati costituisce il fulcro dei *Bagni misteriosi*.

In altri disegni e dipinti i protagonisti sono delle vasche tonde che spuntano da terra (fig. 9). In queste composizioni dall'orizzonte abbassato i personaggi e gli elementi architettonici si presentano raggruppati al centro dove sono orientati frontalmente, in posa e in relazione diretta con lo spettatore. L'uomo vestito e il bagnante stanno uno a fianco all'altro, pari di misura e di atteggiamento. Il bagnante, reggendosi in piedi nella sua vasca su misura, diventa una nuova specie di centauro metà-uomo e metà-architettura. Assume le sembianze di una figura mitica per entrare nel mondo degli uomini insieme al suo elemento d'origine dal quale risulta inseparabile. L'immagine fantasiosa dell'acqua-parquet esprime soprattutto delle qualità di superficie: il riflesso, la corrente, l'estensione. Pensarlo invece come un volume definito, diventa molto più misterioso. Per introdurre questa nuova rappresentazione dell'acqua-parquet de Chirico lega in un'unica dimensione l'elemento fantastico a quello fisico proprio del suo bagnante; soltanto il bagnante può sentire, anche forse senza comprendere, il mistero divenuto ancora più fitto. La lunga scala in miniatura che sale rasente il corpo della vasca evidenzia il fatto che la relazione tra bagnante e mondo è ancora irrisolta; in essa rimane l'idea di gradazione ma non di proporzione (fig. 10).

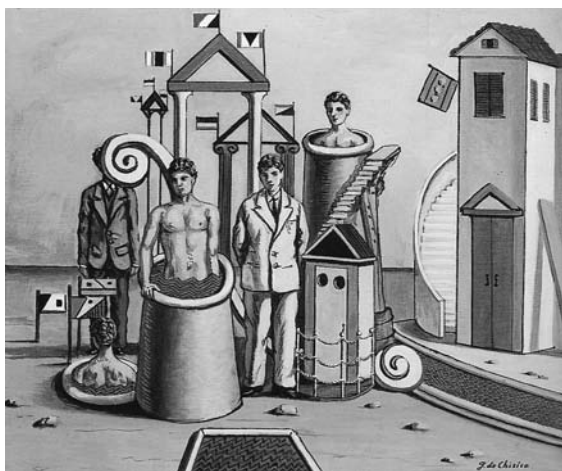


fig. 10 *Bagni misteriosi*, 1950-1955 ca.

Le cornici-templi nel retroscena corrispondono in qualche modo al piedistallo-vasca: demarcando l'elemento aria nella nobile forma di un tempio rendono partecipe, se non addirittura solida, la trasparenza dell'aria.

Nell'ascoltare la nascita dell'idea dei *Bagni* raccontata dall'artista, la questione della comunicazione tra i due gruppi di uomini emerge con chiarezza, anche se prende il retroscena dal folgorante racconto dell'artificio dell'acqua-parquet:

L'idea dei 'bagni misteriosi' mi venne una volta che mi trovavo in una casa ove il pavimento era stato molto lucidato con la cera. Guardai un signore che camminava davanti a me e le di cui gambe riflettevano nel pavimento. Ebbi l'impressione che egli potesse affondare in quel pavimento, come in una piscina, che vi potesse muoversi e anche nuotare. Così immaginai delle strane piscine con uomini immersi in quella specie di acqua-parquet, che stavano fermi, e si muovevano, ed a volte si fermavano per conversare con altri uomini che stavano fuori della piscina pavimento.⁶

Lo stesso semplice e chiaro aneddoto raccontato dall'artista è un fatto raro riguardo le sue opere ermetiche e misteriose, in cui l'artista non era solito fornire una spiegazione così limpida. Nei suoi numerosi e preziosi testi teorici de Chirico scrive in modo estremamente chiaro e illuminante in maniera formale. Ma il racconto dell'acqua-parquet è una vera e propria spiegazione 'pop'. La storiella è contagiosa, chi la conosce la propone subito a coloro che guardano per la prima volta un'opera dei *Bagni misteriosi*, e poi, sicuramente a loro volta la racconteranno ad altri. L'aneddoto, così genuino e giocoso, fa parte dello stesso evento delle opere.

La prima traccia del racconto risale al 1936 in occasione della mostra personale tenuta nella galleria di Julien Levy a New York.⁷ Nei giorni successivi all'inaugurazione furono pubblicate numerose recensioni della mostra su riviste, giornali locali e nazionali, la maggioranza delle quali fa cenno ai nuovi quadri dei *Mysterious Bathers* con brevi descrizioni soggettive. Pare evidente nell'articolo scritto da Martha Davidson *The New Chirico: A Classic Romantic* apparso in «Art News» il 28 novembre, che la critica d'arte sia andata a fondo nel ricercare la fonte dei *Bagni*. Il suo articolo riporta notizie colte evidentemente da una conversazione diretta con l'artista: "I quadri della serie intitolata *Bagni misteriosi* sono curiosi e sconcertanti. Come tutti i quadri metafisici recenti di de Chirico,

⁶ Cfr. catalogo della mostra *Contatto Arte/Città* a cura di Giulio Macchi, Pollenza, Milano, 1973. *La fontana dei Bagni Misteriosi* fu realizzata nel parco Sempione di Milano all'interno della manifestazione *Contatto Arte/Città* della 15° Triennale, 1973.

⁷ *Recent Paintings by Giorgio de Chirico*, Julien Levy Gallery, New York, 28 ottobre - 17 novembre 1936. Cfr. K. Robinson, *Giorgio de Chirico - Julien Levy. Artista - Gallerista. Esperienza condivisa*, in questa Rivista.

mantengono il mistero nostalgico che pervase le sue prime opere. Una narrativa da sogno segna queste composizioni nelle quali uomini nudi sono semi-immersi in ruscelli a nastro di acqua geometrizzata, mentre delle figure vestite, disinteressate, stanno vicino a delle cabine balneari. A parte una sensazione di un'esistenza sospesa, questi quadri necessitano una trascrizione letteraria per esporre il loro significato esoterico. Quando de Chirico era bambino nella sua Grecia nativa, suo padre, un ingegnere siciliano che stava lavorando a Volos, lo portava ai bagni di tanto in tanto. La differenza che percepiva tra le figure vestite e le figure nude ha fortemente colpito il ragazzo. Gli sembravano come specie di animali differenti in sfere di esistenza diverse. Gli uomini vestiti, come statue travolgenti e maestose, torreggiano sopra i nuotatori, che appaiono esposti e indifesi. Le piccole cabine, con finestre ritagliate, sono come teste mascherate che guardano la scena.

Poco tempo dopo, un'associazione inconscia venne a formarsi tra questa impressione d'infanzia e i pavimenti lucidi del parquet che vennero identificati con l'acqua delle piscine. Dentro questa 'acqua parquet' scendono i nuotatori. Le figure vestite in abito da passeggio assumono proporzioni scultoree e massicce. De Chirico ha interpretato il costume moderno in termini classici e ha raggiunto l'accordo desiderato tra un abito normale e un atteggiamento eroico.⁷⁸

Un'intervista con l'artista curata da Berenice degli anni Settanta conferma l'epoca in cui l'episodio raccontato da de Chirico ha avuto luogo. La giornalista riferisce: "[...] disse che una volta da ragazzo, a Volos, vedendo un ospite che attraversava una stanza riflettersi nello specchiante impiantito di parquet lucidato a cera, ebbe l'impressione [...]."⁷⁹ Quindi, sia le impressioni sull'aspetto misterioso dei bagni e dei bagnanti, sia la scintilla che attiva il meccanismo per creare l'immagine di tale mistero, risalgono ai tempi lontani, all'infanzia dell'artista in Grecia. Considerando che il Maestro realizza *La fontana dei bagni misteriosi* nel parco Sempione a Milano nel 1973 all'età di ottantacinque anni, ci rendiamo conto che questo tema lo ha accompagnato per l'intero arco della sua vita, dalle prime percezioni del mistero alla grande, solida e colorata chiarezza che sfoggia nel verde dell'erba e degli alberi del parco (fig. 11). Dai primi disegni e dalla serie di litografie che illustrano *Mythologie* di Jean Cocteau nel 1934, dalla nascita dei primi quadri e lo sviluppo del tema pittorico riaffermato poi nella Neometafisica degli anni Sessanta-Settanta, i *Bagni* hanno subito un flusso e riflusso per approdare finalmente alla *Fontana* della Triennale. Tracciati a matita, stampati in litografia, dipinti 'di legno', si sono concretizzati finalmente nella pietra della *Fontana*, avvicinandosi sempre di più alla dimensione reale della nostra esperienza, dove noi stessi diventiamo gli spettatori attorno alla vasca. Purtroppo, atti vandalici e condizioni meteorologiche ambientali hanno fatto sì che la fontana sia diventata una rovina nel giro di pochi anni dall'evento *Contatto/Arte Città* del 1973, quando i *Bagni* furono inaugurati. Una rovina contemporanea che interpreta il destino della statua greca che, nata policroma, perde il suo colore attraverso i millenni.

Il tema dei *Bagni misteriosi*, che nasce dall'enigma e dalla luce e si sviluppa nel tempo attraverso la materia, sostenuto dall'aneddoto leggero e brillante, dà l'impressione che sotto la superficie ci

⁷⁸ Martha Davidson, *The New Chirico: A Classic Romantic* in «Art News», 28 novembre 1936.

⁷⁹ Cfr. Berenice, *Una intervista lunga e leggera*, in *Incontro con Giorgio de Chirico. Ventisette poeti, ventiquattro disegni e una intervista*, a cura di Carmine Siniscalco, Edizioni La Baitta, Ferrara 1988, pp. 110-111.



fig. 11 *La fontana dei bagni misteriosi*, 1973, Milano, Parco Sempione

sia molto di più. Il racconto fornisce evidenza sull'artificio del parquet, ma sorvola sull'indizio della luce. In quel riflesso di luce è stato percepito uno spazio 'al di là' della materia del parquet, un'intuizione chiaramente metafisica. L'episodio rivela quanto nel giovane de Chirico ci fosse già una visione della realtà come un fenomeno straordinario e non una serie di relazioni oggettive stabilite. L'impressione ha stimolato un riassetto delle leggi fisiche della realtà nell'immaginazione dell'artista, che ha cominciato a fondere luce e materia insieme. Trent'anni più tardi de Chirico ha innalzato un mondo dentro lo spazio di luce che prende il nome di *Bagni misteriosi*. Ma, nel frattempo, la scintilla metafisica ha avuto altri sviluppi e gli ingredienti altri sbocchi: prima negli spazi, luci e ombre della Metafisica degli anni Dieci e poi attraverso la ricerca sulla 'bella materia pittorica' degli anni Venti, altro territorio di materia imbevuta di luce. De Chirico non ha creduto a quello che si mostrava ai suoi occhi come realtà ed è andato alla ricerca di un eventuale trucco. La sua perlustrazione ha come sorpreso la realtà fenomenica, riuscendo a penetrare, per un istante, la sua implacabile facciata. Con i quadri della prima Metafisica è come se de Chirico avesse creato in immagine un'apertura metafisica. In seguito ha girato attorno alla questione per cercare una seconda entrata. Durante gli anni Venti con il "ritorno al mestiere" si dedica alla solidità e alla materia fisica della realtà, la bella materia pittorica nella quale trova il *mezzo* metafisico dell'immagine. I *Bagni misteriosi* possono essere un ponte tra le due ricerche, oppure essere considerati come la parabola del mistero della solidità e la materia fisica della realtà. Senza essere né delle immagini formalmente riferibili alla prima Metafisica, né opere composte della 'bella materia pittorica', i *Bagni* sono l'evento di una Metafisica dechirichiana di concetto, della traduzione dei fenomeni e della comunicazione.

La grandezza della pittura in de Chirico, nelle diverse forme che egli ha creato, è la profondità di scopo e di echi che vibrano nella mente e nell'anima di chi osserva. Uno strano connubio esiste, negli spazi, nelle luci e nelle ombre della prima Metafisica che genera una visione nella quale linee dell'infinito e dell'eternità sono rese captabili. Di fronte a questa breccia nella realtà – nella forma

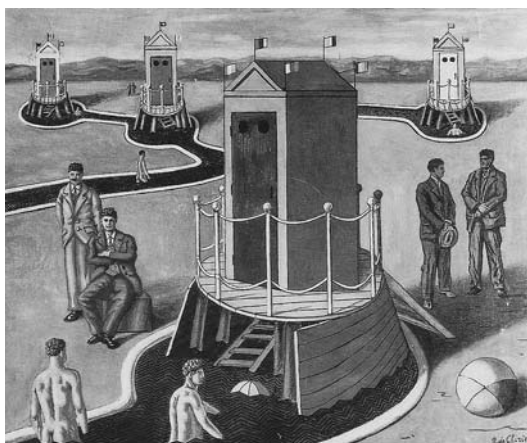


fig. 12 *Bagni misteriosi*, 1934

grande pittura, fatta con una materia perfetta, sta in quella assenza di limiti che hanno le cose, i cieli, gli orizzonti, ed è questo strano ed irreali fenomeno che ci fa tanto pensare all'infinito, ad un'astrazione serena e gioconda. La grande pittura non ha le barriere e le frontiere della realtà. Essa è bella, eterna, infinita, come la natura ideale, che è sempre esistita e che esisterà sempre nei nostri istinti, nel nostro cuore e nel nostro spirito.¹⁰

Il tema dei *Bagni misteriosi* percorre anch'esso degli spazi sconfinati. Le immagini presentano un mondo semplice e aperto, che è strutturato come un campo esteso, senza barriere né patrie. Nel paesaggio omogeneo un grande sistema di collegamenti si stende in modo lineare sullo stesso piano (fig. 12). Le piscine sormontate da cabine sembrano distribuite nel paesaggio come dei nodi o *bub*, corredando la rete di canali con portali d'entrata e d'uscita. L'idea di corrente è intrinseca agli elementi iconografici rendendo attivo lo scambio di comunicazione tra i protagonisti: chi sta dentro parla con chi sta fuori. Pensando la struttura in modo puramente concettuale, il tema dei *Bagni misteriosi* evoca, inspiegabilmente, le forme di comunicazione che si sono sviluppate negli ultimi decenni. In questo straordinario tema vengono sviluppati concetti di universalità, di collettività e connettività, che sono elementi chiave del processo che viviamo oggi. Di colpo, nel mondo idillico e semplice dei *Bagni* si rivelano delle correnti ben più profonde ed enigmatiche. A quale fonte ispiratrice è andato ad attingere per produrre – negli anni Trenta – una serie di immagini che rispecchiano, in forma ideale e fantasiosa, l'innovazione tecnica dello scambio d'informazione che si sarebbe avverata attraverso la tecnologia del Ventesimo secolo? All'epoca l'artista dichiara: "Proseguo ancora nelle mie ricerche di invenzione e di fantasia."¹¹ È possibile che de Chirico, con la sua grande sensibilità e la sua forte capacità di decodificare la realtà, sia riuscito a sfiorare qualche passaggio profondo pro-

d'immagine – l'osservatore rimane in bilico tra un'intuizione folgorante e il riverbero di ricordi primordiali della realtà. De Chirico si è proteso al di là del mondo conosciuto tracciando una prospettiva diversa all'interno della nostra percezione abituale. Attraverso la 'bella materia pittorica' ha identificato altre vie: "La bella materia attira lo sguardo, lo ritiene e apre, prima agli occhi, poi allo spirito, delle prospettive illimitate che si perdono nello spazio: lo spirito, distaccato, sciolto gli ormeggi, vaga lontano dalla realtà, dalla banalità, dalla malvagità, dalla stupidità, lontano dalla terra. Il lato caratteristico della

¹⁰ I. Far, *Paesaggi*, articolo apparso in «L'Illustrazione Italiana» illustrato con *Paese con figure e animali* di Rubens, Milano, 3 luglio 1942, p. 28, ripubblicato in *Commedia dell'arte moderna*, (1945), a c. di J. de Sanna, Abscondita, Milano 2002, pp. 184-188, ora in Giorgio de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, pp. 481-486.

¹¹ G. de Chirico, dal catalogo della *Mostra personale di Giorgio de Chirico*, Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale, Roma, febbraio-luglio 1935, p. 91. Ripubblicato in *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino 1985, p. 317. Ora in Giorgio de Chirico, *Scritti/1...*, cit., p. 840.

prio dell'evoluzione dell'umanità, inserendosi intuitivamente nel flusso delle grandi rivoluzioni della comunicazione: dall'oralità alla scrittura alfabetica e alla stampa, alla svolta immanente che avrebbe coinvolto il suo secolo con l'avvento della comunicazione elettronica. Ed è ipotizzabile che abbia fatto emergere, attraverso il suo mondo immaginario e figurativo, la nuova dimensione nella quale l'uomo interagisce e scambia conoscenze, informazioni e sentimenti con altri uomini. Le relazioni qualitative presenti nei *Bagni misteriosi*, in tutta la loro omogeneità e semplicità, sono paragonabili idealmente alla struttura e al funzionamento della rete di internet. I *Bagni misteriosi*, che trasformano l'acqua in acqua-parquet, pongono l'attenzione sull'elemento fisico. Parallelamente, avviene nella comunicazione di oggi una liberazione proprio dello stesso elemento fisico e quindi dalle costrizioni di spazio, di distanza e del trasporto relative al tempo. Mentre nel modo di comunicare è venuta meno la costrizione della materia, nel tema dei *Bagni* de Chirico svincola il mistero dall'impostazione spaziale esemplificata nella prima Metafisica: il mistero non risiede più oltre l'angolo, oltre l'orizzonte, ma è definito come elemento naturale attorno al quale gira il tema pittorico in un'atmosfera dolce e sospesa. Il bagnante è pregno di questa natura, legato fisicamente ad essa, e si può presupporre che per l'uomo vestito quella natura sia diventata mistero. Il concetto dello sfuocamento della linea come divisione netta tra conoscenza e ignoto si trova al cuore del tema iconografico: l'acqua-parquet disegnata a zig-zag. Sulla superficie dei canali e delle piscine vibrano delle onde non liquide ma di energia che fluttuano come un segnale radio agitato tra due frequenze diverse. Lo scioglimento della linea, che nella nostra contemporaneità non funziona più da simbolo di frontiere di spazio sconosciuto, sia fisico sia mentale, si manifesta in modo plastico nelle litografie e nei disegni del tema dove il tratto è morbido e caldo. Non più linea di confine, il mistero si pone in uno spazio centrale meno definito, un di qua e un di là fusi insieme nei bruni dorati della pittura.

Il mistero e la comunicazione risultano essere i soggetti principali del tema dei *Bagni misteriosi*. Nell'opera del Maestro il mistero ha sempre giocato un ruolo principale e sembra che qui, nella comunicazione, abbia identificato il suo elemento opposto, e quindi complementare. Corrente implicita del tema, la comunicazione viene posta dall'artista come complemento epocale al mistero. Nello stesso modo in cui gli antichi Greci spiegavano i fenomeni della realtà attraverso gli atti degli dei, nei *Bagni misteriosi* de Chirico rende mito, se pur in una scenografia idilliaca, la comunicazione. Tuttavia, il mistero non potrà mai varcare la soglia del sapere, né potrà la comunicazione svelare il mistero. Sono due 'elementi' diversi, uno immerso nella materia – il mistero – e l'altro nel mondo degli uomini – la comunicazione. In questa serie fantastica, il pittore crea una parabola che li trascende entrambi, dove l'uno potenzia l'altro in un intreccio tra il visibile e l'intuibile.

Se, in effetti, i due gruppi di uomini sono in comunicazione, è da notare che le scene emanano più un senso di ascolto e di contemplazione reciproca che di voce ed espressione. Una coreografia di teste girate, di sguardi ed espressioni attente si alternano da una parte all'altra delle scene. Mani conserte, mani sprofondate nell'acqua-parquet, riposte dietro la schiena, poggiate sulla maniglia della porta della cabina, che manipolano i remi di una barca di legno sul fiume di assi, insieme a una mano che spunta da sotto una cabina accanto a due gambe, quasi a sentire, più che vedere, la discesa sulla scala verso l'acqua-parquet. Più che espressioni attive, questi gesti e atteggiamenti partecipano alla generale condizione di ascolto attento che le immagini evocano. Una narrazione inspiegabile rima-

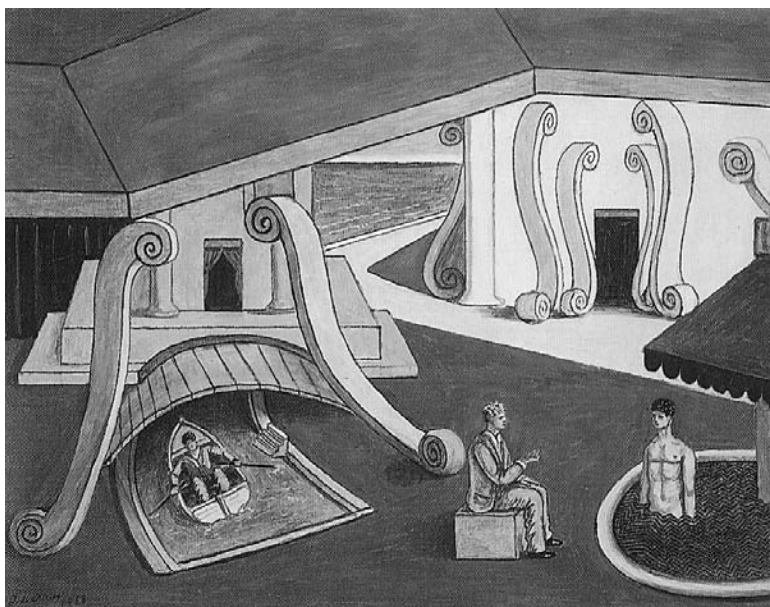


fig. 13 *La partenza verso il mare*, 1969

ne sospesa tra la costellazione dei diversi punti di vista. In un quadro tardivo, forse uno degli ultimi eseguiti del tema, si riesce a cogliere qualche indizio più preciso riguardo la dinamica tra l'uomo borghese e il bagnante (fig. 13). Ne *La partenza verso il mare* l'uomo vestito, seduto su un cubo, si pone direttamente in relazione al bagnante che sta davanti a lui in piedi in una vasca tonda che entra sulla scena da destra. La mano destra alzata indica che è lui a parlare mentre il bagnante si pone in un atteggiamento d'ascolto. La scena è divisa in modo complesso: il primo piano è in ombra davanti a uno scorcio di piazza con un tempio che si affaccia sul mare aperto. Il lato sinistro della composizione si dispiega in una curva disegnata da un canale che parte verso il mare passando sotto un ponte e l'architettura di un altro tempio. Giganti onde di gesso sembrano reggere gli edifici. Dell'acqua 'vera' scorre nel canale verso il mare aperto che, anche se visibile solo attraverso una piccola apertura tra gli elementi della scena, sfoggia la linea definita dell'orizzonte. L'intensità onirica del tema qui sembra allentata; gli elementi appaiono più concreti e più orientati a un racconto o a un evento. È molto interessante notare come la complessità della composizione non aggiunga affatto mistero, ma ci permetta di fare delle supposizioni. Tale concretezza si nota soprattutto nel fatto che vengono definite delle 'direzioni' all'interno dell'immagine: l'uomo borghese parla *al* bagnante, il canale parte *verso* il mare. Nelle altre immagini sul tema dei *Bagni* non è mai indicata la direzione di un'azione. Il concetto della non definizione di direzione si riscontra nella scelta formale della linea a zig-zag, che cambia continuamente direzione. La presenza di mistero si basa anche sulla totale assenza di una relazione tra causa ed effetto nelle scene rappresentate. Lo scambio tra i personaggi è predisposto, i canali allestiti, i portali funzionanti, ma tutto è sospeso in un'atmosfera nella quale ogni elemento fluttua tra uno stato di possibile attività e una condizione di assoluta ricettività.

Ne *La partenza verso il mare* l'acqua compare in forma naturale e l'artificio si restituisce: delle

grandi assi di legno attraversano la parte superiore della composizione ricostruendo il profilo di un pavimento di parquet, illustrato nella sua forma originaria. In questo quadro, delta o apertura del tema in cui l'idea dei *Bagni misteriosi* si chiarisce, anche il motivo della linea a zig-zag si apre e, svincolandosi dal ruolo di protagonista, schizza liberamente tra i diversi piani della composizione, dove disegna percorsi con i nuovi elementi che poi compongono la scena. La divisoria luce-ombra sulla piazza sale sulla riva del mare, ripassa sull'orizzonte per innalzarsi sul grande asse di legno che attraversa l'immagine in alto. Attorno ai templi le colonne bianche si esibiscono in una sorta di ballo verticale che celebra l'infinito nelle spirali arrotolate alle loro estremità. La luce torna a essere elemento del cielo e non del suolo; la comunicazione si ripropone per narrare evento e storia.

Se con l'opera della prima *Metafisica* de Chirico ha dimostrato la sua straordinaria comprensione dello spazio, assolutamente fuori dei canoni stabiliti, si può ora supporre che anche la dimensione del tempo sia stata soggetto della sua esplorazione artistica e filosofica e abbia rivelato aspetti insoliti, identificabile sia nelle opere che negli scritti. Bisogna sempre ascoltare attentamente le parole di de Chirico (soprattutto negli scritti meno formali come le lettere e le interviste) in quanto nella scelta delle sue parole si possono trovare indizi sulle strutture astratte del suo pensiero. Una delucidazione riguardo alla metafisica del tempo si trova in una lettera che l'artista invia a Guillaume Apollinaire l'11 luglio 1916 da Ferrara.¹² Le parole di de Chirico esprimono la nostalgia e il desiderio di una loro riunione futura che, a causa della scomparsa del poeta due anni più tardi nel novembre del 1918, non avverrà. Scritta con grande *pathos*, la lettera è toccante per l'affetto e la stima che l'artista esprime nei confronti dell'amico: "Mio carissimo amico, Sono pressoché due anni che non vi vedo. L'Efesio ci insegna che il tempo non esiste e che sulla grande curva dell'eternità il passato è uguale all'avvenire. La stessa cosa forse volevano significare i Romani, con la loro immagine di Giano, il dio con due volti (Giano Bifronte); e ogni notte il sogno, nell'ora più profonda del riposo, ci mostra il passato uguale al futuro, il ricordo si mischia alla profezia in un'unione misteriosa. Malgrado ciò, forse proprio a causa di ciò, ci sono dei momenti in cui diventiamo tristi pensando agli amici cari che non vediamo più da molto tempo; voi siete tra loro, mio caro Apollinaire, quello che il mio pensiero più sovente evoca, quello che desidero più ardentemente rincontrare un giorno. Ciò accadrà spero presto forse. Ho seguito da lontano le peripezie della vostra nobile vita durante questi due anni. Ho appreso della vostra promozione da ufficiale. Guillaume mi ha sempre parlato di voi nelle sue lettere; è lui che mi ha scritto della vostra gloriosa ferita, della vostra decorazione, della vostra convalescenza. Dovete vivere ora le ore tranquille e dolci di un riposo virile e di una felicità serena. Avete diritto a questo e anche di più. [...]"

De Chirico disegna prima la struttura del tempo, appreso dall'insegnamento di Eraclito d'Efeso, per collocare poi le sue emozioni e l'affetto che sente per il poeta su un piano spirituale e intuitivo. Inizia con il tempo trascorso ("sono pressoché due anni che non vi vedo") e termina il passaggio al tempo futuro ("[voi siete] quello che desidero più ardentemente rincontrare un giorno. Ciò accadrà spero presto forse."). Nel mezzo, rompe il concetto abituale di tempo, ponendo passato e futuro come uguali. Parla dell'ora più profonda del riposo che mostra il passato come avvenire, in cui il

¹² G. de Chirico a G. Apollinaire, 11 luglio 1916, lettera manoscritta in francese, Bibliothèque Nationale de France, Parigi. Cfr. la trascrizione della lettera originale, in questa Rivista, p. 594.

ricordo si mischia alla profezia. Apollinaire rappresentava per de Chirico il futuro, la speranza, pensieri che l'artista ha espresso in numerose occasioni. La struttura del tempo sembra reggersi ancora in piedi soltanto in riferimento all'espressione di affetto che l'artista esprime nei confronti del poeta. Nella frase finale ("Ciò accadrà spero presto forse") il concetto di tempo diventa assolutamente debole. Nella sua forma originale francese ("Cela sera j'espère prochainement peut-être") la sensazione di fragilità è ancora più forte. In questa piccola frase, teneramente goffa, quasi tutte le parole rimandano alla nozione di tempo: il verbo accadere nella sua coniugazione futura, sperare come proiezione verso il futuro, e 'presto' che indica un prossimo avvenire. Al tutto si aggiunge il dubitativo 'forse'. Su che cosa pende questo 'forse'? Sulla struttura del tempo oppure su un destino triste, che l'artista incoscientemente sente?

Nella lettera de Chirico cita Giano bifronte, il dio della mitologia romana che viene raffigurato da una testa con due volti, uno che guarda il passato e l'altro il futuro. È anche il dio delle porte, degli inizi, dei passaggi e del cambiamento da ciò che è vecchio al nuovo, dallo stato barbarico alla civiltà. La leggenda narra che giunse a Roma via mare dalla Tessaglia in Grecia, luogo nativo di de Chirico. Giano è anche considerato un dio marittimo, protettore delle imbarcazioni, della navigazione e delle vie fluviali. Salvò i romani dai sabini, facendo scaturire una sorgente di acqua calda che fece fuggire gli aggressori. Nell'iconografia dei *Bagni misteriosi* si percepisce lo spirito della mitologia piuttosto che quello dei simboli legati a una particolare leggenda. L'acqua-parquet ha la qualità d'invenzione figurativa del mito. Ma in questo caso l'artificio deriva da una rivelazione colta dall'artista in un gioco di luce naturale, dove le qualità illusionistiche sono rimaste.

Che cosa ha voluto rendere evidente de Chirico attraverso questo nuovo mondo immaginario? L'artista ha creato una sintesi pittorica particolare nell'esecuzione delle opere che sono state realizzate con una tecnica assai essenziale e immediata. L'aneddoto, anch'esso semplice, fornendo una spiegazione plausibile dell'invenzione iconografica, soddisfa la curiosità provocata dallo strano elemento acqua-parquet istantaneamente, ma in modo superficiale. Bisogna fermarsi un attimo in più per cercare di captare la profondità di pensiero nascosta sotto l'evidenza manifestata. Dove risiede il mistero? In realtà, con il richiamo dell'aneddoto, de Chirico, il grande comunicatore, riesce ad attirare l'attenzione su quello che gli sta davvero a cuore: la nascita dell'idea e il fenomeno della creazione. È sulla scintilla della rivelazione che l'artista pone l'accento. Considerando gli elementi significativi nei *Bagni misteriosi* emer-

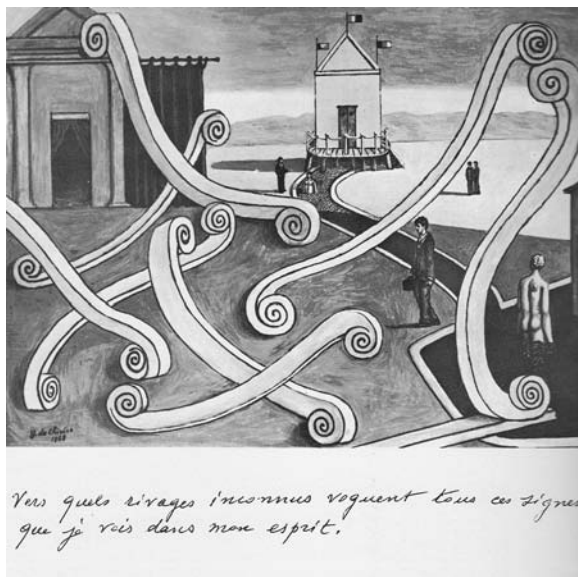


fig. 14 *Bagni misteriosi*, 1968



fig. 15 *Il sognatore poetico*, 1937, Gerusalemme, The Israel Museum

si in questo studio, è evidente come l'attenzione risieda proprio nel meccanismo intuitivo che ha acceso il tema, un fenomeno più vasto e complesso dell'artificio con il quale l'opera è stata genialmente e anche giocosamente realizzata. L'idea ancora informe viene captata dall'intuito dell'artista ed esplorata in quanto essenza ignota, al limite del conoscibile e come territorio mai solcato. Nel catalogo della mostra *De Chirico by de Chirico*, tenuta a New York nel 1972, come didascalia a un quadro tardivo del tema, l'artista scrive: "Verso quali rive sconosciute vagano tutti questi segni che vedo nel mio spirito?"¹³ (fig. 14) L'eterno esploratore non chiede "che cosa sono" i segni che intravede, ma dove essi portano. La profonda visione interiore coltivata da de Chirico risulta con chiarezza anche nei testi teorici dove parla dell'immagine in quanto qualità insita e prediletta del pensiero umano. È stato per più di ses-

sant'anni a ricercare, sperimentare e a delucidare i procedimenti fisici della pittura e a elogiare le qualità spirituali della materia pittorica. Il quesito che l'artista si pone non è altro che l'unione e il flusso a sua volta continuo tra mondo/materia/natura e visione/immagine/pensiero.

Un quadro sorprendente, unico per la composizione e la qualità pittorica dell'esecuzione, celebra il tema dei *Bagni misteriosi* sotto forma di ritratto: *Il sognatore poetico* (fig. 15).¹⁴ Un misto di emozioni misteriose traspare dal bellissimo viso del bagnante a torso nudo che porta in testa una colorata corona di cabine balneari. Sul lato destro del volto appare un sorriso leggero ed enigmatico, mentre sul lato sinistro si percepisce una sottile ombra di inquietudine. Una certa solennità di pensiero si manifesta negli occhi dolci e umidi e nello sguardo che mira lontano. Il *pathos* intenso dell'espressione e della bellezza dell'esecuzione pittorica del viso trova sollievo nelle linee e nei colori giocosi della ghirlanda celebrativa che sembra danzargli sopra la testa. In cima a tutto una colonia di piccole bandiere-antenne, girate l'una verso l'altra, sembra emettere e captare i segnali di un circuito interno. I segni o i messaggi che emanano sono frutto della 'centrale di pensiero' industriosa delle cabine azzurre, arancioni, rosse, verdi e rosa sottostanti. L'intensità creativa dell'intero percorso del tema dei *Bagni misteriosi* viene esaltata dalla nobiltà dell'esecuzione pittorica de *Il sognatore poetico*. Non più centauro metà-uomo metà-architettura, il giovane bagnante sembra aver conquistato una straordinaria consapevolezza riguardo l'assoluta sovranità del mistero della mente e della creazione artistica.

¹³ *De Chirico by de Chirico*, New York Cultural Center, New York, 19 gennaio - 2 aprile, 1972, Art Gallery of Ontario, Toronto, 16 giugno - 16 luglio, 1972. Il catalogo riunisce opere di tutti i temi di de Chirico, ai quali l'artista ha aggiunto una didascalia autografa.

¹⁴ L'opera si trova nella collezione del The Israel Museum, Gerusalemme, donata nel 1970 da Jan and Ellen Mitchell, New York, tramite The America-Israel Cultural Foundation.