

GIORGIO DE CHIRICO, APOLLINAIRE E LA RITRATTISTICA METAFISICA

Willard Bohn

De Chirico arriva a Parigi nel luglio 1911 e mette in mostra tre quadri al Salon d'Automne dell'anno successivo. Mentre attira poco l'attenzione del pubblico generale, riesce a farsi notare da Guillaume Apollinaire e da Pablo Picasso. Scrivendo in «Paris-Journal» due anni più tardi, Apollinaire dice: «È nel 1912 che ho avuto occasione di dire a qualche giovane pittore come Chagall e de Chirico: 'Andate avanti! Avete del talento destinato ad attirare l'attenzione!'»¹ Verso la fine dello stesso anno, convinto più che mai del talento di de Chirico, persuade Paul Guillaume a includere le sue opere nella galleria che stava aprendo. Tra il 1912, quando ha conosciuto l'artista per la prima volta, e il 1918, quando si ammala di influenza spagnola, Apollinaire è stato uno dei suoi difensori più fedeli e uno dei più entusiasti ammiratori.²

È sicuro che de Chirico era molto riconoscente per i consigli e per la promozione che Apollinaire gli offriva. Scrivendo alla fine di gennaio 1914, gli confidò: «L'interesse e la profonda comprensione che avete per ciò che faccio mi incoraggiano a prendere mille strade diverse che mi aprono molti orizzonti.»³ È interessante notare che nella stessa lettera leggiamo che Apollinaire aveva già ricevuto un paio di quadri da de Chirico. È probabile che il dipinto *Portrait de Guillaume Apollinaire* (fig. 1) oggi al Musée National d'Art Moderne di Parigi, non fosse tra questi ma acquisito successivamente. Sapendo che Apollinaire stava programmando di pubblicare «prochainement» un volume di poesie, l'artista gli chiese di dedicargliene una. Poiché Apollinaire aveva pubblicato *Alcools* meno di un anno prima, ci si può domandare cosa avesse in mente. A parte la lettera di de Chirico, non rimane alcuna traccia di questo intrigante progetto. In ogni modo, *Calligrammes*, pubblicato quattro anni più tardi, contiene una poesia dedicata a de Chirico intitolata «Océan de terre».

Incentrato su una figura misteriosa, *Portrait de Guillaume Apollinaire* fa parte di un gruppo più esteso di opere che utilizzano la stessa iconografia. Esse comprendono *Le tourment du poète*, *Le destin du poète*, *La nostalgie du poète* (in precedenza chiamata *Il sogno del poeta*) e *Le départ du poète*. Poiché in alcuni di questi dipinti si trovano i primissimi manichini di de Chirico, che appaio-

¹ G. Apollinaire, *Nouveau Peintres*, «Paris-Journal», 4 luglio 1914, in Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, a cura di P. Caizergues e M. Décaudin, Gallimard, Parigi 1991, vol. II, p. 824.

² Cfr. W. Bohn, *Guillaume Apollinaire critique de Giorgio de Chirico*, in *Giorgio de Chirico. La Fabrique des rêves*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi 2009, pp. 80-84.

³ G. de Chirico, *Lettere di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire, Parigi-Ferrara 1914-1916*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 7/8, 2008, p. 591. Basandomi su una piccola parte della lettera, comunicatami anni fa da parte del nipote di Apollinaire, l'avevo erroneamente datata luglio 1914.

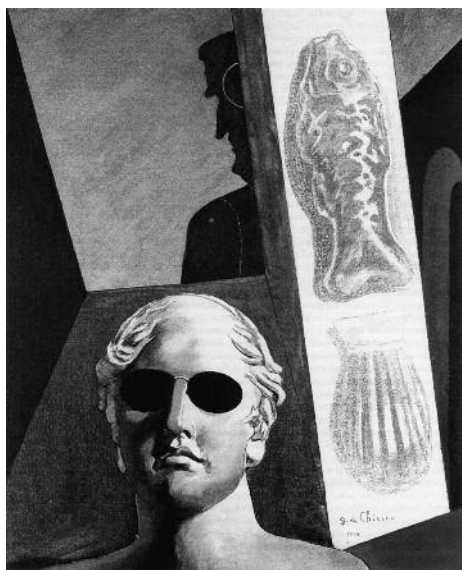


fig. 1 G. de Chirico, *Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1914. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi

no per la prima volta verso maggio-giugno del 1914, *Portrait de Guillaume Apollinaire* è stato probabilmente dipinto un paio di mesi prima. Anche se il *Ritratto* è ovviamente legato alle opere sopra elencate, diverge su un punto cruciale. Invece del poeta misterioso, che presiede in molti quadri di de Chirico, raffigura un vero essere umano. O così si è sempre creduto, perché il titolo ci assicura che il dipinto rappresenta Apollinaire. Ciononostante, è semplicemente incredibile che si sappia così poco di quest'opera. Ci si può chiedere, per esempio, se Apollinaire abbia posato per il ritratto di persona. E, se lo ha fatto, quante sessioni sono state necessarie? E perché non sono state annotate nella sua agenda personale? Oppure, se de Chirico lo ha dipinto da fotografia, o semplicemente da memoria? Particolarmente, ci si chiede se l'opera rappresenti davvero il poeta francese, visto che non sembra esserci evidenza da nessuna parte.

Nonostante le varie e ripetute dichiarazioni di de Chirico, di suo fratello Savinio e del poeta stesso, che affermano il contrario, è diventato sempre più chiaro che *Portrait de Guillaume Apollinaire* in realtà non raffigura Apollinaire. Una cospirazione di silenzio e di disinformazione ha circondato il ritratto dall'inizio. I tre cospiratori non hanno cercato di ingannare il pubblico, quanto piuttosto di divertirsi a suo detrimento.

Concepita originariamente come uno scherzo privato, l'opera è stata esibita solo vent'anni più tardi. L'idea di trasformare il quadro originale in un ritratto di se stesso riempiva Apollinaire di gioia. Quello che ha dovuto fare era soltanto dargli un nuovo titolo, non c'era bisogno di modificare l'opera di per sé. Durante la guerra, i tre amici si sono impegnati in una mistificazione simile dopo che il poeta ha sofferto una ferita alla testa. Indicando la sagoma nel retroscena con il cerchio sulla tempia, affermavano che de Chirico possedeva dei poteri profetici. Tuttavia, il fatto che al quadro originale fosse semplicemente stato dato un nuovo titolo spiega perché non contiene tracce di Apollinaire. Nonostante certe similitudini superficiali, né il busto in marmo nella scena anteriore, né la sagoma nascosta dietro alla colonna gli assomigliano.⁴ Oltretutto, invece di persone in vita, l'artista preferiva dipingere figure storiche come Napoleone III, personaggi mitologici come Arianna e figure astratte come il Poeta. Il suo stile metafisico era riservato a personaggi che non erano più in vita oppure che

⁴ M. Fagiolo dell'Arco ha sostenuto ripetutamente che la sagoma, e quindi il ritratto, rappresenta Apollinaire. Cfr., per esempio, M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di de Chirico 1908-1924*, Rizzoli, Milano 1984, pp. 89-90. Alla luce della testimonianza di Pierre Roy nel paragrafo successivo, però, questa ipotesi deve essere abbandonata. Sfortunatamente, P. Baldacci perpetua l'argomento erroneo di Fagiolo dell'Arco in *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Electa, Milano 1997, p. 248.

abitavano in un reame immaginario. Nelle varie occasioni in cui de Chirico dipingeva soggetti vivi, adottava invariabilmente uno stile realistico.

Anche se questi fattori suggeriscono fortemente che il quadro non rappresenta Apollinaire, sono in sostanza circostanziali. La prova definitiva è stata data da un altro artista, Pierre Roy, che era presente quando il poeta acquistò il quadro da de Chirico. Roy confidò a Pierre-Marcel Adéma che il dipinto, con un insieme di altri quadri, era in attesa di essere messo in mostra oppure venduto.⁵ In cambio di vari favori, de Chirico aveva invitato Apollinaire presso il suo studio per scegliere un quadro per sé. Colpito dalla sagoma nel retroscena, che immaginava gli somigliasse, Apollinaire scelse l'opera che oggi porta il suo nome. Anche se un numero di critici riconoscono una rassomiglianza tra la sagoma e il poeta, questa è chiaramente fortuita. Il quadro non fu concepito come un ritratto di Apollinaire e il poeta non aveva idea di un'eventuale rassomiglianza prima di arrivare allo studio.

Originariamente, come altri dipinti nell'insieme di opere menzionate prima, *Portrait de Guillaume Apollinaire* ritraeva indubbiamente la figura del Poeta. Perciò, nonostante il titolo artificioso, continua a rappresentare il Poeta anche oggi. Sfortunatamente, non sappiamo che cosa stia facendo questo personaggio misterioso. In ogni modo, la decisione di modificare il titolo originale non è stata fatta da de Chirico, bensì da Apollinaire che ha agito secondo una volontà improvvisa. L'artista e il fratello lo hanno soltanto seguito nello scherzo nascondendo la vera identità dell'opera. Del resto, Apollinaire non ha neanche mai formalmente modificato il titolo – ha semplicemente cominciato a riferirsi al quadro come “mon portrait”⁶.

È interessante notare che de Chirico aveva già l'abitudine di invitare critici a lui favorevoli a scegliere un quadro. In seguito alla pubblicazione di una precedente recensione di Apollinaire del 9 ottobre 1913, l'artista gli presentò il quadro *La grande tour*, oggi nella collezione del Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf. Apollinaire non era il solo a beneficiare della generosità di de Chirico. Quando la settimana successiva Maurice Raynal pubblicò un articolo favorevole in «Gil Blas», l'artista chiese anche a lui di scegliere un quadro.⁷

La scoperta che *Portrait de Guillaume Apollinaire* non ritragga il poeta francese solleva un numero di domande interessanti. Se il quadro non rappresenta lui, chi rappresenta? Chi sono i personaggi misteriosi che l'artista ha scelto di ritrarre e che relazioni hanno l'uno con l'altro? Che genere di dramma enigmatico è messo in atto sulla scena dell'immagine? Per rispondere a queste domande è necessario prendere brevemente in considerazione l'estetica di de Chirico. All'inizio della sua carriera, quando stava ancora perfezionando il suo mestiere, de Chirico ha imitato artisti come Arnold Böcklin e Caspar David Friedrich, dai quali ha preso in prestito un numero di motivi di rilievo. Inoltre, ha subito una forte influenza di Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer. Dal primo ha appreso l'importanza della sorpresa, rivelazione e *Stimmung* (“atmosfera”). Dall'altro ha preso in prestito il con-

⁵ P.M. Adéma, *Entretiens avec Pierre Roy sur Guillaume Apollinaire 1943-1944*, in *Guillaume Apollinaire, Pierre Roy et le surréalisme*, a cura di D. Briolet, Le Dé Bleu, Nantes 1997, p. 36.

⁶ Il quadro, che fu esibito in pubblico solo nel 1934, aveva oramai acquisito il presente titolo. Anche se Apollinaire si riferiva all'opera come “mon portrait” dall'inizio, de Chirico e Savinio la chiamavano inizialmente “l'homme cible” (l'uomo bersaglio).

⁷ M. Raynal, *Exposition G. de Chirico*, «Gil Blas», 16 ottobre 1913, p. 4. La lettera di de Chirico a Raynal è pubblicata in W. Bohn, *De Chirico's Early Years in Paris*, «The Burlington Magazine», Vol. CXLV, n. 1206, settembre 2003, pp. 649-652.

cetto di una realtà metafisica in cui abitava un numero di fantasmi. Parte del genio di de Chirico era di integrare le sue fonti germaniche in un contesto distintamente italiano: grandi piazze pubbliche deserte sotto un sole pomeridiano. Dato che l'arte metafisica si occupa di essenza, piuttosto che di apparenza fisica, il significato è relegato al piano simbolico.

La dichiarazione di Nietzsche che Dio fosse morto non era tanto un annuncio, quanto piuttosto una conferma. Come altri artisti e scrittori che non erano capaci di abbracciare la religione, de Chirico è stato consumato da un senso di perdita – non di fede, ma di intento. Senza le linee guida dettate da una divinità benevola, il mondo appariva privo di significato. Convinto che l'esistenza era lontana dall'essere gratuita, l'artista si è impegnato a escogitare una spiegazione coerente. In particolar modo, era convinto che la storia umana è costellata da un numero ridotto di rari individui – sia reali che immaginari – che impersonano certe forze elementari. L'arte metafisica mirava non solo a identificare questi individui, ma anche a drammatizzare il loro ruolo nella mitologia, nella letteratura, nella storia e nella vita in generale. Certi personaggi di de Chirico sono stati presi dalla mitologia classica e dai racconti epici greci e romani. La maggioranza degli altri sono figure storiche che hanno giocato un ruolo fondamentale nell'evoluzione della cultura, della scienza o della politica italiana. Appartenente al pantheon personale di de Chirico, ognuno di questi personaggi rappresenta uno dei principi gemelli della creatività celebrati da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*. Quelli che prendono ispirazione dal sogno danno corpo all'impulso apollineo. Le ispirazioni invece che assomigliano all'ebbrezza estatica incorporano l'istinto dionisiaco. Contrariamente al primo processo, che è prevalentemente razionale, il secondo è irrazionale e inconscio. Questi due principi governano l'intera produzione artistica di de Chirico.⁸

Uno dei suoi libri preferiti, acquistato nel 1913, è una sezione dei *Parerga und Paralipomena* di Schopenhauer intitolata *Saggio sulle apparizioni di spiriti*.⁹ Dopo aver discusso di nove diverse cause di visioni, come il sonnambulismo, i sogni e la chiaroveggenza, Schopenhauer esamina le immagini mentali associate a questi stati. Un passaggio sembra aver colpito de Chirico in modo particolare: "Nel sogno, ogni oggetto di percezione intuitiva ha una sua verità, una sua perfezione, una sua completezza e una sua universalità coerente, fino alle sue proprietà più incidentali... Perché ogni oggetto disegna un'ombra, ogni corpo cade con una pesantezza che corrisponde al suo peso specifico."¹⁰

L'importanza delle ombre, che enfatizza il volume e il peso di un oggetto, diventerà uno degli aspetti più caratteristici dell'arte di de Chirico. Il ruolo eminente che assumono nei suoi quadri fanno in modo che costituiscano autentiche immagini da sogno. Di uguale importanza è stata l'insistenza di Schopenhauer sulla verità e sulla precisione dell'immagine del sogno, che combacia con la vocazione scultorea dell'artista apollineo di Nietzsche, anch'esso devoto al sogno.

⁸ Per una spiegazione dettagliata del sistema di de Chirico, cfr. W. Bohn, *The Rise of Surrealism: Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*, State University New York Press, Albany 2002, pp. 73-119.

⁹ La copertina e varie pagine sono riprodotte in I. Far de Chirico e D. Porzio, *Conoscere de Chirico*, Mondadori, Milano 1979, p. 13. La copia di de Chirico mostra la seguente iscrizione: "Meditatio mortis et somniarum magna semper poetarum et philosophorum delectatio fuit" ("poeti e filosofi hanno sempre provato grande piacere nella contemplazione della morte e dei sogni").

¹⁰ A. Schopenhauer, "Versuch über das Geistessein", *Parerga und Paralipomena*, Sämtliche Werke Cotta, Stuttgart e Insel, Francoforte 1963, vol. IV, pp. 278-279.

In seguito alla creazione de *Le Chant d'amour* (1914, fig. 2), che comprende il busto di Apollo Belvedere, la stessa scultura è riapparsa in almeno cinque altri dipinti, incluso *Portrait de Guillaume Apollinaire*. Questa procedura è riscontrabile più volte durante il periodo metafisico. Focalizzandosi su un oggetto particolare, de Chirico si impegnava a esplorare le possibilità artistiche e semantiche fino a esaurirle. Ci sono indicazioni che de Chirico trovasse che la presenza di Apollo ne *Le Chant d'amour* fosse troppo ovvia, visto che in tre delle altre cinque opere l'ha parzialmente mascherata. Ciononostante, è chiaro che il busto in *Portrait de Guillaume Apollinaire* è stato preso in prestito dal quadro precedente. Anche se gli occhi della statua sono nascosti dietro a occhiali scuri e il noto taglio

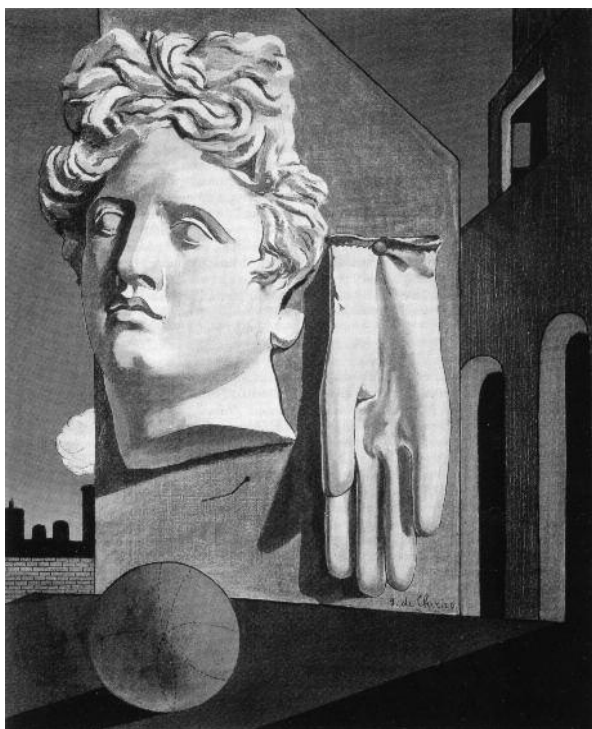


fig. 2 G. de Chirico, *Le Chant d'amour*, 1914. Museum of Modern Art, New York

di capelli è stato cambiato, le labbra, il naso e l'orecchio sinistro sono identici. Inoltre, il fatto che il busto rappresenti un Apollo semicalvo ha incoraggiato l'artista a sovrapporlo alla sua precedente figura della statua calva che, come vedremo è stata anche associata alla tradizione apollinea.

Durante il suo periodo metafisico de Chirico si è occupato spesso di Apollo. Il motivo ricorre con insistenza nei lavori dall'inizio alla fine. Introdotto in un paio dei primissimi dipinti, è stato trasformato in una serie di avatar sorprendenti, culminanti brillantemente verso la fine del periodo. Situato strategicamente tra *Le Chant d'amour* e i quadri dei manichini, *Portrait de Guillaume Apollinaire* costituisce uno sviluppo importante nella storia del motivo.¹¹ Posizionato nella parte anteriore del dipinto, il busto di Apollo confronta l'osservatore in modo immediato, eclissando momentaneamente il resto dell'opera. Malgrado gli occhiali scuri, che nascondono (ma anche enfatizzano) la sua cecità, la figura sembra essere dotata di uno sguardo penetrante. Per compensare la sua perdita di vista, per esempio, l'indovino Tiresia ha ricevuto il dono prezioso della preveggenza. Secondo tutte le indicazioni, il busto nel *Portrait de Guillaume Apollinaire* rappresenta il Poeta apollineo, che è allo stesso momento profeta e visionario.

¹¹ Mentre Fagiolo dell'Arco afferma che il busto rappresenti Orfeo, non esiste una tradizione orfica nell'arte metafisica di de Chirico che il quadro avrebbe potuto sfruttare. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, pp. 89-90.

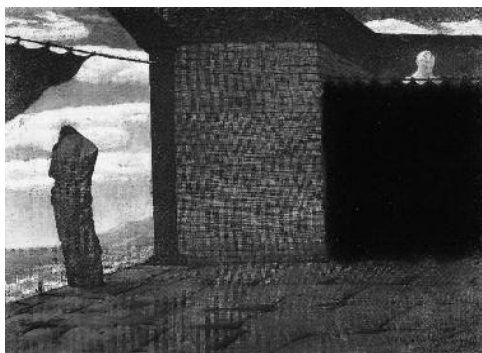


fig. 3 G. de Chirico, *L'énigme de l'oracle*, 1910.
Collezione privata



fig. 4 G. de Chirico, *L'énigme di un pomeriggio d'autunno*,
1910. Collezione privata

In confronto al busto di Apollo, la cui identità sembra perfettamente chiara, la figura dietro alla colonna è più problematica. Benché appaia solo la sagoma, si scorgono vari segni di gesso sul cappotto e sul grande cerchio sulla tempia sinistra. Questi indicano la relazione con i primissimi manichini di de Chirico, che erano modellati sui manichini sartoriali. Come questi, anche essa discende da due personaggi teatrali inventati da Apollinaire e da Savinio.¹² Tuttavia, diversamente dai manichini, le cui teste sono presumibilmente imbottite di segatura, essa possiede delle fattezze umane. Più che Apollinaire, la sagoma assomiglia a un mostro del tipo Frankenstein. Per questo motivo, ho suggerito precedentemente che essa rappresenta la Morte che si prepara a portar via il Poeta che, per via della cecità, è alquanto vulnerabile.¹³ Ripensandoci però, delle ombre minacciose si trovano ovunque nei quadri di de Chirico. Simile all'uso di molteplici punti di fuga, oggetti enigmatici e giustapposizioni provocatrici, queste ombre contribuiscono all'atmosfera misteriosa che l'artista amava coltivare nei suoi quadri. Accentuata da

un cielo inquietante, la sagoma nel *Portrait de Guillaume Apollinaire* evoca soprattutto le paure inconscie dell'osservatore. Il Poeta nella scena anteriore è probabilmente fuori pericolo.

Se la misteriosa sagoma non rappresenta né Apollinaire né la Morte, chi (o cosa) rappresenta? Fortunatamente, la chiave della sua identità risulta da una combinazione di evidenze fisiche e circostanziali. Intitolato *L'énigme de l'oracle* (1910, fig. 3), uno dei primi quadri di de Chirico rappresenta Apollo come sacerdote incappucciato che guarda sulla città dal tempio di Delfi. Come notato da tanti critici, l'immagine (e le varie associazioni) sono state prese in prestito dall'*Ulisse e Calipso* di Böcklin (1881-1883). Tra le altre cose, segna la prima apparizione nelle opere di de Chirico del "Poeta", uno dei nomi assegnati ad Apollo. Anche se il dio appare a volte nelle sue vere fattezze, solitamente è rappresentato da uno dei suoi emissari – in questo caso dal sacerdote del tempio. L'opera successiva della serie, *L'énigme d'un après-midi d'automne* (1910, fig. 4), raffigura piazza

¹² La relazione tra *A quelle heures un train partira-t-il pour Paris* di Apollinaire, *Les Chants de la mi-mort* di Alberto Savinio e i quadri di de Chirico è esplorata in dettaglio in W. Bohn, *Apollinaire e l'uomo senza volto: creazione ed evoluzione d'un motif moderne*, Bulzoni, Roma 1984; tradotto in inglese *Apollinaire and the Faceless Man*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison NJ 1991.

¹³ W. Bohn, *The Rise of Surrealism...*, cit., p. 105.

Santa Croce a Firenze. Anche se il Poeta è trasformato in una statua di marmo, la sua identità è facilmente riconoscibile. Giudicando dalla veste e dalla posa, è imparentato con il sacerdote di Apollo, visto prima. Inoltre, la statua è modellata sul monumento di Dante, di Enrico Pazzi, che adorna la piazza odierna. In questo modo, de Chirico è riuscito a includere l'autore della *Divina Commedia* alla lista degli pseudonimi del Poeta. Il fatto che Dante sia largamente conosciuto in Italia come “il Poeta”, ha contribuito a facilitare l'operazione. Due anni più tardi, de Chirico ha ampliato la lista includendovi Camillo Benso conte di Cavour, che appare in svariati quadri. Come la statua ne *La ciminiera* (1913, fig. 5), Cavour appare di solito visto dal retro e ritratto come un uomo calvo vestito in un abito con redingote. Con un braccio levato, sembra che stia parlando alla folla. Nel 1914, la statua di Cavour è rimpiazzata dal busto di Apollo Belvedere, come sopra accennato, e subito dopo dai manichini senza volto.

Dalla precedente discussione, è chiaro che il busto di marmo nel *Portrait de Guillaume Apollinaire* discende dal personaggio incappucciato de *L'énigme de l'oracle*. In entrambi i dipinti, il Poeta è ritratto come qualcuno al corrente di segreti divini. Come la clamide portata dal sacerdote di Apollo nel precedente quadro, gli occhiali scuri sul busto di Apollo Belvedere testimoniano il suo potere profetico. Mentre la prima figura interpreta le dichiarazioni frenetiche della Pizia dietro alla tenda, la seconda sembra interrogarsi sull'esistenza stessa. Tuttavia, come il suo compagno profeta, la sagoma nel *Portrait de Guillaume Apollinaire* illustra anche il principio apollineo. Le maniere in cui opera, però, si differenziano sensibilmente da quello di Apollo Belvedere. Diversamente da questi, che ricapitola tutta la tradizione apollinea, la sagoma si concentra su un individuo particolare. Mentre i personaggi apollinei citati in precedenza culminano in Apollo Belvedere, la sagoma si focalizza su una singola rappresentazione di Apollo. Questo appare come Dante Alighieri, che si trova in numerosi quadri di de Chirico, cominciando da *L'énigme d'un après-midi d'automne*. La sagoma, apparentemente tratta dalla maschera funeraria del poeta (fig. 6), spiega il motivo per cui è così spaventosa. Insieme al lungo naso ossuto, le sopracciglia folte e il mento sporgente contribuiscono a produrre un effetto sinistro.

Come *Le Chant d'amour*, incentrato anch'esso su Apollo, *Portrait de Guillaume Apollinaire* è essenzialmente un inno di lode allo spirito creativo. È noto che Apollo presiedeva a un grande numero di aspetti della vita nella Grecia antica. È associato non solo alla medicina e alla guarigione, ma anche al sole, alla peste, agli oracoli, alla luce e alla conoscenza. De Chirico è stato attratto principalmente dal fatto che fosse il dio patrono della musica e della poesia. Nei quadri in cui Apollo è assente, è spesso rappresentato da una delle sue reincarnazioni, come il prete incappucciato, Dante o Cavour. È importante notare che de Chirico non celebra la divinità di per sé, quanto piuttosto lo spirito creativo (*poiesis*) che incorpora. In contrasto a Dionisio, che è associato all'eccesso

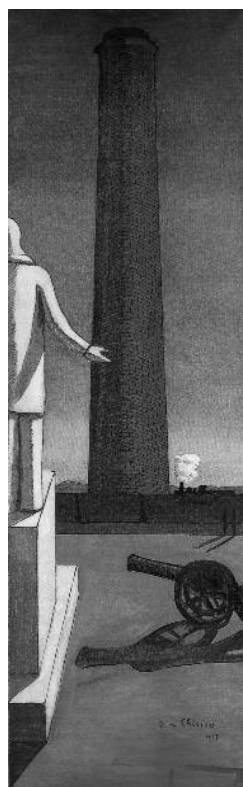


fig. 5 G. de Chirico, *La ciminiera*, 1913. Collezione privata

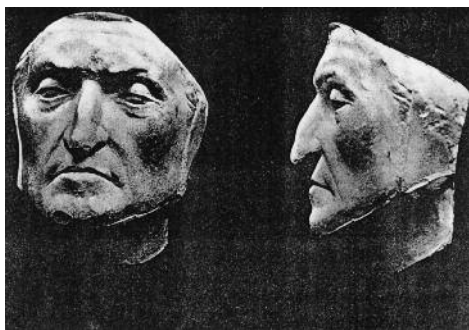


fig. 6 Maschera funeraria di Dante Alighieri

sfrenato, Apollo sta per ragione e moderazione. Ogni attività creativa concepita attraverso la modalità apollinea si caratterizza dalla chiarezza, armonia e moderazione.

Mentre de Chirico si concentra esclusivamente su Apollo ne *Le Chant d'amour*, divide la sua attenzione tra due figure diverse nel *Portrait de Guillaume Apollinaire*. Non sorprende che il secondo dipinto sia più complesso del primo. L'aggiunta di una seconda figura introduce non solo una nota misteriosa al ritratto, ma aumenta

anche il numero di possibilità artistiche. I due personaggi potrebbero interagire in diversi scenari. Molti osservatori sono colpiti dall'apparente sterilità delle opere di de Chirico, dominate da ciminie alte, arcate senza fine e vasti spazi aperti. Dal momento in cui gli esseri umani sono assenti oppure ridotti a proporzioni minime, sembra che ci sia poca attività. All'osservatore distratto, questi quadri sembrano fissi nel tempo. Con un'osservazione più dettagliata, invece, l'impressione si rivela infondata. In realtà, i quadri sono pieni di un'energia irrequieta che riflette la tensione generata dalle varie componenti. Benché effettivamente statiche, le figure nel *Portrait de Guillaume Apollinaire* sono impegnate in una conversazione viva. Il soggetto dello scambio riguarda lo spirito creativo che hanno in comune.

De Chirico illustra il concetto di dualità sessuale nietzschiana praticamente in ogni quadro. Sapendo che il filosofo tedesco usava la procreazione come metafora dell'interazione tra gli impulsi apollinei e dionisiaci, che "si incitano l'un l'altro continuamente verso nuove e più potenti nascite"¹⁴, l'artista riconosce questo principio nelle sue opere con la giustapposizione, tra le altre cose, di vari simboli sessuali. Come le torri e le arcate che ricorrono in così tanti quadri, il pesce e la conchiglia nel *Portrait de Guillaume Apollinaire* rispecchiano la dicotomia sessuale di Nietzsche. Il fatto che sembrino essere delle forme per gelatine non importa, visto che la loro funzione è puramente emblematica. Il pesce, uno dei tanti simboli fallici dell'opera di de Chirico, rappresenta il membro maschile. Come nella *Nascita di Venere* di Botticelli, la conchiglia rappresenta il sesso femminile. Anche se *Portrait de Guillaume Apollinaire* si concentra principalmente sull'impulso apollineo, non ignora la sua rivale tradizionale. La presenza del pesce e della conchiglia ci ricordano che né il principio apollineo, né quello dionisiaco possono esistere l'uno senza l'altro. Mentre rappresentano degli impulsi contraddittori, sono intrecciati nel corso dell'eternità. Dunque, anche se il quadro è una realizzazione straordinaria, esso illustra solo la metà dell'equazione filosofica di Nietzsche. Il suo vero valore appare soltanto quando viene riconosciuta la rivalità segreta tra Apollo e Dionisio.

Traduzione di Katherine Robinson

¹⁴ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Sämtliche Werke, ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlino 1980, vol. I, p. 25.