

Fernand Khnopff

Presentazione alla mostra - Galleria del Levante, Milano - 1970
Pubblicato in "La faccia nascosta della luna" – ed. Allemandi

Gli anni tra il 1880 e il 1890, distillando attraverso sottili alambicchi la materia sontuosa e aspra, così invitante e al tempo stesso così elusiva, offerta alla sensibilità ed alla intelligenza del tempo da una certa poesia, da una certa pittura, da una certa musica, raccoglievano l'essenza più propria del Simbolismo. Mentre il naturalismo "s'affannava", sono parole di Huysmans, "a girar la macina sempre nello stesso cerchio", contendendosi così "di celebrare i mercati, gli empori di mode, le strade ferrate, le miniere, gli esseri umani che su quegli sfondi si perdevano, si riducevano a sostenere parti secondarie, scadevano a comparse", Baudelaire, Lautréamont, Verlaine, Mallarmé, lo stesso Rimbaud, avevano già aperto spiragli su un mondo nel quale la vita riassumeva un antico sapore di avventura, cioè di rischio e di illusione, l'uomo le sue passioni risorgevano come protagonisti e la natura diventava viva e partecipante, forse anche nemica, certo complice, se non addirittura mandante remota, di tante crisi spirituali che tendevano ad esplodere con violenza ai limiti della nevrosi.

I versi di *Les fleurs du mal*, *Le chant de Maldoror*, *Les poèmes saturnins*, *Sagesse*, *L'après-midi d'un faune*, *Une saison en enfer*, avevano liberato immagini aguzze e inquietanti da sviluppi e vortici smemorati come le arie senza fine di Wagner, mostrando di ricercare squisite e improvvisate libertà di linguaggio, di possedere una disponibilità senza limiti alle lusinghe della cadenza e del suono e così aperta, che la critica doveva inventare parole nuove per inquadrarne la tecnica: evolutiva, armonicista, strumentista, simbolica, verso libero. Aspetti diversi di una ricerca unitaria che avevano un loro preciso riscontro figurale nelle opere grafiche e pittoriche di Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin, Odilon Redon.

A questi dati comunemente accolti ormai dalla cultura europea, ne vanno aggiunti altri che li completano e li illuminano: l'influenza, per esempio, esercitata dalla lezione dei Preraffaelliti ed attraverso di essa dall'arte e dalla cultura dei romantici tedeschi e inglesi, Turner e Blake, Friedrich e Runge: con il loro primo annuncio di desiderio struggente di ritrovare l'unità d'ispirazione ed espressione: di sfiducia nella natura dalle apparenze così sfuggenti; di pessimismo, evocato sulla linea del pensiero di Schopenhauer, che può trovare la sua compiutezza soltanto nella facoltà consolatoria delle illusioni.

Tra il 1880 e il 1890 escono una pleiade di nuove riviste di letteratura e di estetica perché il carattere di fondo della nuova tendenza legittima gli interventi e le interpretazioni personali. Il dibattito è vivace, la polemica è dura, anche perché il naturalismo, almeno in pittura, ha avuto modo di ricaricarsi di energie nuove con l'impressionismo. Molte escono a Parigi: *La Revue indépendante*, *La revue wagnérienne*, *La Vogue*, *Les Écrits sur l'Art*, *Le Symboliste*, *Le Saint Grall*, *La Revue Blanche*. Molte altre in Belgio: *La Vallonie* e *Floreal* a Liegi, *La Réveil* a Gand, *La Basoche*, *Le Coq Rouge* a Bruxelles.

Nella sua onda di espansione, l'estetica del Simbolismo incontra nel Belgio un buon terreno, pronto ad accoglierla attraverso molteplici scambi attivi ed attraverso la sua profonda disponibilità ad un ritorno, nel solco di tradizioni già scontate, allo spirito lirico ed alla complessità di espressione della vita interiore, tesa a volte sino alle soglie delle esperienze comunitarie e mistiche. Alcune delle voci più alte della poesia simbolica sono belghe: George Rodenback, René Gill, Emile Vergaeren, Albert Mockel, Charles van Lerberghe, Max Elskamp, Maurice Meterlinck. Le relazioni tra la poesia e le altre espressioni dell'arte sono così intrecciate nel Simbolismo che a questa fioritura della poesia belga corrisponde una fioritura altrettanto rigogliosa della pittura. I belgi Xavier Mellery, Jean Delville, Emile Fabry, Fernand Khnopff devono essere collocati tra i rappresentanti più tipici della pittura del simbolismo, ma sembrano anche con molta naturalezza continuare il contributo dei belgi all'arte

visionaria, che ha già avuto momenti di alta tensione nell'opera di Antoine Wiertz e di Félicien Rops. Le loro opere, in modo più caratterizzato soprattutto quelle di Delville e di Khnopff, riflettono con una puntualità esasperante, l'ideale figurativo del Simbolismo e le attitudini ideali dell'artista simbolista.

Nei primi anni del decennio citato, il Simbolismo aveva già realizzato la figura del suo eroe: Jean Floressas Esseintes. Nel protagonista unico del resto di A. Rebourts uscito nel 1884, un romanzo di Huysmans, costruito d'istinto e di getto, risposta immediata a oscure e al tempo stesso assillanti istanze visionarie, con una coerenza che è interiore anche nella determinazione della struttura, bisogna vedere il modello dell'uomo di gusti raffinati, del "decadente", dell'esteta allo stato puro, cui si riferiranno poi tutti, nella realtà e nella finzione.

Il racconto di A. Rebourts, è quasi soltanto la cronaca delle esperienze di Des Esseintes con le cose che lo circondano; di cui anzi desidera circondarsi per raggiungere l'insuperabile armonia di un ordine sublime in cui lo spirito e i sensi si esprimono con la sincerità provocata dalla noia, anzi dalla nausea del diverso; la cronaca della sua lunga minuziosa traversata di un mondo ridotto a un repertorio di colori, odori, sensazioni tattili e psichiche; la cronaca delle sue scelte esemplari, definitive, come la scelta della notte e dell'ombra in un luogo del giorno e della luce, dell'artificiale in luogo del naturale: a livello Des Esseintes rappresenta soprattutto nella sua forma assoluta la declinazione artistica di tutti i valori, vizi e virtù, continenze e perversioni, che costituiscono la trama di fondo del Simbolismo e di tutti gli oggetti che ne denotano la scena.

La stessa forma che definisce con un modulo perfetto, spirito e oggetto, la figura della sorella dell'artista, quale appare nel ritratto eseguito da Khnopff: che ne fa una sorella ideale di Jean Floressas des Esseintes, in un punto della sua esistenza in cui tutte le scelte sono già state compiute.

Un senso acuto della aristocrazia della forma e dell'espressione è il carattere saliente dell'arte di Fernand Khnopff. Tutto, nella sua arte, tende a nascondere aristocraticamente lo sforzo: la composizione dell'immagine, l'attitudine di ogni figura, la stessa esecuzione tecnica; quasi che la rappresentazione pittorica sia un'apparizione medianica o un calco del pensiero dell'artista rilevato per opera di magia e non il frutto di una ricerca pazientemente avvicinata alla sua soluzione perfetta. *Il ritratto della sorella dell'artista* è del 1887. Entra dunque nel breve giro di anni che, intorno al 1890, vedono comparire i capolavori della pittura simbolista: *Le Muse* di Maurice Denis, *Donne bretoni che entrano in chiesa* di Emile Bernard, *Le tre spose* di Jan Toorop, *La fine di un regno* di Jean Delville, *L'ora blu* di Klinger, *I cavalli di Nettuno* di Walter Crane, *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin, *La sposa* di Johan Thorn Prikker, *La città abbandonata* e *L'arte, le carezze o la sfinge* dello stesso Khnopff.

Nel 1887 Fernand Khnopff ha 29 anni. È nato nel 1858 a Gremberghen, vicino a Termonde, nella famiglia di un magistrato, ma ha vissuto l'infanzia e l'adolescenza a Bruges; dopo aver seguito per qualche tempo i corsi della facoltà di legge all'università di Bruxelles ottiene di dedicarsi alla pittura e sceglie come maestro Xavier Mellery che forse è il primo ad aprire la sensibilità del giovane artista allo spirito misterioso e silente delle cose. Nel 1877 Khnopff va a Parigi. Ammira l'opera di Delacroix, conosce la pittura di Moreau e quella di Burnes Jones che può vedere nell'Esposizione Internazionale del 1878. Di ritorno a Bruxelles si lega di amicizia con i poeti della sua generazione e in particolare con Verhaeren e con Roy. Conosce rapidamente il successo come raffinato ritrattista di belle signore e di bambini ma prende parte attiva a tutte le iniziative che tendono ad associare gli artisti meno conformisti del suo tempo: il gruppo de l'Essor prima, poi quello di Les XX e infine Libre Esthétique. Nel 1892 partecipa al primo "Salon de la Rose" organizzato da Josephine Peladan e aperto con un brano di musica appositamente scritto da Eric Satie per quattro trombe d'argento. Partecipa anche al secondo e al terzo Salon poi all'ultimo, quello del 1897.

La densa sensualità della pittura di Gustav Moreau; la squisita raffinatezza della visione dei Preraffaelliti e in particolare Burnes-Jones, col quale Khnopff, che ha sposato un inglese, mantiene rapporti di ammirata amicizia; l'idealismo mistico che la Péladan predica con il vigore e l'asprezza di un apostolo: quindi l'immagine della donna, che è poi l'immagine stessa di una natura essenzialmente femminile, dispotica ed ambigua; la fiducia nella struttura artigianale dell'arte classica, amata nei suoi momenti più estatici, tra Mantegna e Carpaccio; la coscienza della missione sacrale, magica, rituale, cioè esorcizzate ed evocativa dell'artista, sono quindi gli elementi che abilmente dosati e tradotti, conferiscono all'arte di Fernand Khnopff quei caratteri di raffinatezza delle forme, dell'espressione e della tecnica che appaiono già individuati nel *Ritratto della sorella*.

Mi riferisco a quest'opera perché essa istituisce il momento unico e costante dell'immagine femminile cara a Khnopff: il modello cui con variazioni quasi irrilevanti si riferiscono i disegni di questa mostra: un ovale allungato, tagliato dalla linea sottile del naso, dal solco sottile della bocca appena sfiorato da un sorriso genetico. Un ovale sul quale si spalancano gli occhi enormi. Un modello che ci è familiare dal tempo della Poetessa del Fajum, ma che Khnopff raggiunge, all'estremità di un arco che non è soltanto immenso nell'ordine del tempo, l'acme della imperturbabilità, della impenetrabilità, del rifiuto di ogni umana, terrena, voglio dire, corruttibile comunicazione; quasi avesse annullato, oppure occultato in una zona remota della sua presenza, tutto ciò che potrebbe essere o semplicemente apparire carne e sangue. La ricerca tipica del Simbolismo che non è la ricerca della tempo perduto, ma delle infinite verità che ancora non conosciamo, appare guidata, nell'opera di Khnopff, al punto in cui essa non è ancora ricerca attiva ma soltanto una ipotesi e lo spettatore si trova davanti ha un limite che non soltanto non può varcare, ma non può neppure raggiungere mai.

Ci sono altre opere di Khnopff più complesse e più eccitanti per la storia dell'arte contemporanea e basterebbe citare di nuovo *L'arte, le carezze o la sfinge* dei Musei Reali del Belgio, *La città abbandonata* della collezione di Thibaud de Maisière, *I lock the door upon myself* del Museo di Monaco di Baviera, *Memorie* dove l'assenza costante dell'artista alle reazioni immediate di un modello reale, di un contatto vivificante, anche nel senso del mistero con gli elementi della natura e del vero, si è espresso con l'impiego della fotografia mediatrice dei contorni e con la ripetizione della figura della sorella, puntualissima persino nella veste. *L'arte, le carezze o la sfinge* è un dipinto cruciale nelle origini remote della visione surrealista. *La città abbandonata* è un crocicchio dove già è possibile riconoscere gli effetti più sorprendenti della metafisica dell'arte degli enigmi. Uno degli effetti maggiori è appunto l'effetto silenzio, pienamente raggiunto nel *Ritratto della sorella* del 1887. Ed è il silenzio che chiede silenzio. Silenzio in ascolto dall'altra parte dello schermo sul quale ci appare figurato.

Un silenzio che sta alla parola, come la notte al giorno. Un silenzio pieno di sogni.

Luigi Carluccio