

GODWIN EKHARD

È straordinario come a volte la critica possa tardare a cogliere l'apparizione e lo sviluppo di nuovi fenomeni artistici, distratta da schemi analitici che trova a disposizione o che progetta a tavolino per operazioni strettamente di mercato d'arte.

L'artista di grande rilievo pone alla riflessione, con i suoi mezzi, questioni che portano a dissoluzione modi non più produttivi di cogliere le cose. È il caso appunto di Ekhard, schierato dalla critica negli schemi piuttosto generici del filone manieristico, e portatore invece di messaggi nuovi e inquietanti.

Quando Hocke (e dietro di lui c'è l'opera di E.R. Curtius, come ci ricorda Werner Haftmann), nel suo quasi monumentale lavoro sul neomanierismo (che attende ancora una traduzione, per non essere solo doverosamente citato) collocava Ekhard, assieme a pochi altri (Fuchs, Elron, Schlotter, von Moos, Leissler, Swoboda, Rumpf, ecc), nel novero degli autentici grandi rappresentanti di quella scuola, pensava di aver colto in modo definitivo il senso del suo (del loro) percorso individuale, nonché la necessità teorica di esso. Il neomanierismo era diventato, nelle mani di Hocke, oltre che corrente prevalentemente tedesca post-espressionistica, categoria artistica fondamentale, di analisi critico-filosofica del reale, cioè del fenomeno artistico in generale. Tant'è che, con la "svolta" del periodo italiano di Ekhard, Hocke si convinse dell'allontanamento del "suo" artista da quella categoria necessaria di pensiero e filone obbligatorio della fenomenologia dell'arte contemporanea.

Ma Ekhard, proprio perché e tanto più perché è rimasto interno a quel filone, ha potuto percorrerne tutta la potenzialità espressiva e interpretativa della soggettività e del mondo, coglierne i limiti teorici e negarlo come categoria necessaria di pensiero, cioè come complemento del "classico" di ogni epoca e quindi come atteggiamento originario dell'espressività artistica.

La dualità classicismo-manierismo è stata di fatto sempre più consapevolmente negata nell'opera di Ekhard, nel senso che, dalle profondità dei percorsi labirintici della psicanalisi e della comunicazione stravolta affiora proprio una nuova classicità, interna, immanente, non più polo "complementare" del mondo sotterraneo. Questo mondo è stato disvelato dall'analisi soggettiva e dalla storia europea; non c'è più gnosi nella discesa nel profondo: psicologia ed estetica del profondo non hanno più nulla di particolare da aggiungere perché la neurosi, che s'è inteso esplicitare e denunciare, è tutta qui ormai, presente, e l'impulso all'autodistruzione è il vissuto quotidiano. Non c'è nulla di eroico, di avanguardistico, di confutativo in questo percorso labirintico, in questa catabasi nell'inconscio. Tutt'al più, non si può che prenderne atto, come dato di fatto e punto di partenza della personalità profonda e della realtà mondana. L'arte-idea, che poneva nella norma e nella normalità, nel "sano" dell'oggettività percettiva, della mimesi immediata e ingenuamente rudimentale, nel "sano" dell'intelletto filisteo e piccolo-borghese, lo scopo della sua critica e la ragion d'essere della sua caustica protesta, scopre la banalità e trova l'idea come ideale classico, nel suo stesso profondo, nella forma dell'eticità. Questa è la scoperta di Ekhard: scandagliamola ora.

Il punto chiave, sempre sfuggito alla critica militante, è che Ekhard è sempre stato, e profondamente, un cattolico, o meglio: un laico pervaso di fede cristiana, tanto più forte, quanto più ha sempre voluto nasconderla e tenere lontana l'esibizione di questa sua convinzione assolutamente autentica. Qui si capisce perché Ekhard intuisca ed esprima il significato del percorso neomanieristico, e il suo stato attuale, nel limite stesso di quella protesta, di quella confutazione, di quella rivelazione autodistruttiva: la sua banalizzazione. Estetica del profondo e psicanalisi - per un artista mitteleuropeo come Ekhard, che è vissuto nel clima intellettuale della cultura freudiana e di Kafka - non sono che consapevolizzazione del labirinto mostruoso, accettazione e banalizzazione: reinserimento, riadattamento, dopo la malattia. E che altro può fare la psicanalisi? Oppure, con Kafka, scacco senza uscita.

È dunque il rapporto di neo-manierismo e filosofia dell'assurdo (il dadaismo, che sta alle radici dell'arte di Ekhard) che va ripensato in termini di comportamento artistico ed estetico: l'assurdo non

può più essere scopo in sé ed insieme banalizzazione, come conseguenza necessaria per aver portato l'orfismo alla luce del sole e per avere costretto l'uomo nella routine del rapporto di mercato e di sfruttamento della società neocapitalistica; l'assurdo negativo, che collassa su se stesso in quanto impossibilità di dialogo con l'assoluto (Kierkegaard, per esempio), o l'assurdo positivo, come arma di chi è disarmato (Freud), cioè l'assurdo del *Witz* (motto di spirito, barzelletta), che denuncia il paradosso in sé e si esaurisce nel compiacimento del grottesco scovato fuori, fantastico o satirico, dell'estraneazione e del non-senso denunciato, questo assurdo, per non perdere definitivamente la forza comunicativa che ha con sé nell'affiorare dal profondo, per non cadere nell'*ultimo assurdo* della "banalizzazione" dell'assurdo stesso, deve ritrovare il "classico" *dentro* (e non di fronte) la sua stessa esistenza, la norma, il naturale, il laconismo conciso e tagliente, l'Attica, non come polo opposto ed esterno, ma elemento stesso dell'iperbole e dell'anormale, dell'artificio e dell'Asianesimo. Dunque "classico" in quanto eticità, ed eticità cristiana in primo luogo, immanente all'assurdo, non-banalizzazione del percorso dedalico.

C'è un'involuzione, più che baroccheggiante, neo-rococo nella "normalizzazione" dell'estetica neo-manieristica: dove lo stile è fine a se stesso, dove l'irregolare neoromantico, la deformazione e l'eccentrico decadono nel banale, dove il paradosso non produce *shock* alcuno ed il mostruoso è alla porta del quotidiano, il manierismo in quanto sogno produttivo, fantasia di rinnovamento, fede addirittura *romantica* nel nuovo, ha cessato di comunicare e tace.

Questo in Ekhard è stato ben presente, come posso testimoniare per lunga frequentazione e profonda amicizia, e la consapevolezza della sterilizzazione di quell'esperienza da cui proveniva è diventato bisogno di superarla: l'astratto, come categoria di un'arte-idea, che nella sua espressione più autenticamente europea è stato dadaismo, raccoglie sì il vessillo dell'assurdo positivo, l'arma dell'artista disarmato, l'ironia e il *Witz*; ma questo vessillo, quest'arma, ormai, non è più, come in Freud, un punto d'approdo, ma un momento del percorso verso una conclusione etica della filosofia dell'assurdo, la dissoluzione della soluzione filosofica del neo-manierismo, come anti-classico: *interna* al manierismo di Ekhard nasce, non l'opposizione, ma l'anelito al classico, inteso come eticità fondata nella fede cristiana e cattolica: un anelito, che pervade l'espressione artistica, così come la vita e l'aspirazione sociale, e rifiuta ogni tentativo di classificazione in qualche "ismo" operato dai critici. La visione "alessandrina" qui si carica di tensione, di una tensione priva dell'angoscia d'un Ionesco o di Bekett (come sostiene lo stesso Hocke: *La doppia vita di Godwin Ekhard. Una vita surreale in un profilo classico*, Trieste 1965).

Messaggio inquietante, quello di Ekhard, perché nella psicogenesi del motto di spirito non gioca più essenzialmente il meccanismo del piacere, come scopre l'analisi di Freud, ma si affaccia, nascosta da candore, da serenità e *pietas* cristiana, la severità del giudizio etico, al quale caricatura, motto, parodia, contraffazione, imitazione, smascheramento, sono finalizzati. Arguzia o comicità o umorismo senza piacere, ma forse con la gioia di un'altra meta, più lontana, dove l'ingenuità deve morire e dove, a ben guardare, in Ekhard era già morta.

Non resta che ripercorrere brevemente le tappe di questo percorso artistico. Nasce a Kalwang in Austria l'8 aprile 1932. Dal '47 al '51 frequenta la Kunstgewerbeschule di Graz con Rudolf Szyszkowitz; dal '52 al '54 l'Akademie der bildenden Kunst di Vienna, allievo di A.P. Gütersloch, e nel '54, con una borsa di studio, la Schule des Sehens, con Oskar Kokoschka. Dopo vari viaggi di studio a Parigi, in Danimarca, Svezia, Norvegia, Jugoslavia e Italia, si trasferisce nel '63 a Roma, dove, dal '75, inizia l'insegnamento di educazione artistica e di applicazioni tecniche alla scuola tedesca; nel biennio '84-'85 è docente per la materia 'Figura' all'Istituto Europeo di Design. Il 30 giugno 1995 muore a Vienna.

È stato protagonista o compartecipe di numerosissime mostre individuali e collettive, in Italia e all'estero. Sue opere si trovano alla Graphische Sammlung Albertina e al Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste di Vienna, al Museo de Arte Moderna de Sao Paulo, al Wolfgang Gurlitt Museum e alla Neue Galerie der Stadt Linz, al Landesmuseum Oldenburg e in molti altri luoghi pubblici, come l'Università di Urbino, i Musei Vaticani e il Museo di Roma, Francoforte,

Assisi, ecc., o in collezioni private come quella di Gheddafi o dell'ex-presidente J. Carter. Ha vinto inoltre numerosi premi e medaglie. Molto vasta è la letteratura sull'opera dell'artista, a partire, per quanto si sa, dal 1957 e che comprende sicuramente almeno 260 fra saggi e analisi della critica militante.

L'immaginazione e la memoria poetica creano un flusso di spazi semantici, che assumono forme assai variabili di sintassi e giustificano l'ipotesi di Wilfred Skreiner (*Godwin Ekhard. Objekte Grafik*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1976), desunta da Hocke, di un valore determinante, nelle opere di Ekhard, dell'idea di "metamorfosi", da intendersi come ricerca volta a portare la mimesi della forma naturale sul terreno della *mutabilità*; del reale; metamorfismo, che assume anche una dimensione decorativa, la cui fonte è da cercare nel suo maestro Gütersloch. Anche G.C. Argan scopre l'elemento metamorfico e lo sottolinea in particolare nel tema della grafica delle donne-farfalla, e così R. Vespignani, che sottolinea il senso del suo stravolgimento dell'ordine della percezione visiva (per entrambi, cfr. *Godwin Ekhard, venticinque anni di grafica*, Il Ponte 1975). I riferimenti culturali sono davvero molti e complessi: i più insistiti, al dadaismo, a Klee, ma anche al simbolismo e al surrealismo storico, al '*tachisme*' viennese, a Duchamp, Man-Ray, Enrico Baj, ecc., alla scenografia berniniana, alle posizioni parallele ma autonome rispetto al figurativismo della '*nuova figurazione*' romana.

I grandi temi di questo autore sono stati, al di là dell'*engagement* di fondo, di un impegno civile fra invettiva dantesca e immagine celestiale (U. Apollonio, in *Op. cit.*), la dimensione religiosa (M. Corradini, 1975), che fa da supporto continuo a tutta l'opera: una religiosità, inizialmente gotizzante (K.M. Grimm, 1962); poi l'erotismo, inteso come tecnica sublimatoria, come ultima trincea della morale dell'individuo di fronte al meccanicismo di una macchina che non può peccare, l'erotismo come morale della sofferenza e del peccato, della non-macchina (G.C. Argan, in *Op. cit.*), la sessualità come sorgente del bello (S. Carnazza, 1976), l'oscenità colta con candore (L. Bonifati, 1992) di sublime follia; e ancora, una Roma trasfigurata, che amò " come l'amarono Chateaubriand e Goethe, Gogol e Keats" (Hocke, 1963), e soprattutto il tema del potere e della guerra. Grande incisore e grafico, specie nell'acquaforte e nei chiaroscuri dell'acquatinta, seppe scoprire in queste forme grandissime possibilità di racconto (G. Giuffrè, in *Op. cit.*)

Alberto Gianquinto, *phil.*



Vogelzug - 1962
olio su tavola 50X65

[clicca](#) per ingrandire ancora



Farfalla mobile (tit. redaz.) -1972
cassetta e oggetto, in legno 33 x 33 x 21

[clicca](#) per ingrandire ancora



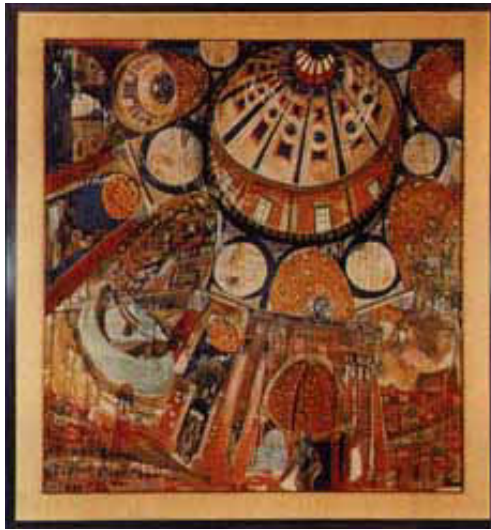
Donna-orologio (tit. redaz.) -1973 (?)
cassetta e oggetti, in legno 50 x 18 x 16

[clicca](#) per ingrandire ancora



Generale della Wehrmacht -1975
olio su tavola 25 x35 e passe-partout di lacca nera con motivi ad olio 31 x 40.5

[clicca](#) per ingrandire ancora



Tutti i soli si bagnano nelle fontane romane - 1966
tempera e olio su compensato 90X100

[clicca](#) per ingrandire ancora



La nobiltà del bottone - 1977
olio su tela - legno e cornice intagliati 80X53,5

[clicca](#) per ingrandire ancora



Granchio -1984
bronzo 48 x 48 x 17

[clicca](#) per ingrandire ancora



Venezia - 1966
olio su tela 63X82

[clicca](#) per ingrandire ancora



Gli innamorati morti 2 -1966
acquaforte acquatinta a un colore, 20x15.6 su foglio 50x35

[clicca](#) per ingrandire ancora



Gli innamorati morti 1 -1966
acquaforte acquatinta a un colore, 20x15.6 su foglio 50x35

[clicca](#) per ingrandire ancora