Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 62 (1993)
Heft: 4

Artikel: Figure nel labirinto in Gaspare Melcher
Autor: Fritsch, Gerolf
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-48149

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GEROLF FRITSCH

Figure nel labirinto in Gaspare Melcher

Questo articolo — apparso sulla rivista «Nike» (Monaco di Baviera, n. 1/1990) con il titolo «Figuren im Labirinth. Ikonoklasmus und Schlangenstab bei Gaspare Otto Melcher» — fornisce una chiave di interpretazione delle opere di questo pittore grigionese, tutt'altro che facile da leggere, ma apprezzato ben oltre i confini del nostro cantone. Il Kunsthaus ha ospitato varie sue mostre personali e la Galleria Studio 10, Rabengasse Coira, ha esposto le sue opere nell'ottobre 1991 e nel maggio 1993.

Non a caso Melcher ha scelto la Toscana come sua seconda patria. Malgrado certe apparenze egli si stacca dai pittori dell'informale e si inserisce in una tradizione espressiva mediterranea. Lo si riconosce dalle ascendenze futuriste, metafisiche e surrealiste e più generalmente dagli influssi della tradizione della migliore pittura italiana e della cultura classica, non da ultimo dagli archetipi del «labirinto» e del «caduceo» ai quali si ispira nella ricomposizione delle immagini che prima scompone e distrugge. Melcher infatti indaga la storia e la vita proprio attraverso la composizione e scomposizione di figure (intese sono quelle create dalle grandi culture), attraverso il culto di immagini e la relativa distruzione (iconoclastia).

Quando cadono le statue degli antichi imperatori se ne erigono delle altre. Perché alle immagini è collegato il potere. A volte c'è un momento di tregua, ma poi si impongono nuove figure. Il percorso della storia è contrassegnato dalla loro lunga fila; attorno ad esse si organizzano sistemi sociali e culturali. E' l'iconoclastia il fenomeno che recentemente affascina Melcher, in particolare quella dell'VIII. secolo a Bisanzio. E dietro le controversie teologiche Melcher scorge il movimento delle forze sociali, quelle vecchie e nuove, di élite consolidate, classi in ascesa, di anarchici e rivoluzionari che tramite le loro immagini e la loro distruzione creano o allontanano il connettivo simbolico della società.

L'intervento di Carlo Magno nella controversia segnò la condanna del culto superstizioso delle immagini, ma comportò anche la disapprovazione del loro allontanamento. Egli scoprì così la differenza che esiste, per definizione, tra ideologia eccessiva e la concreta necessità politica di disciplinare unitariamente, in senso cristiano, la visione del mondo dei suoi sudditi attraverso la percezione simbolica.

Quando crollano le certezze, ossia le norme, i valori, la verità e la felicità chiaramente definiti, quando si smascherano gli inganni e gli strumenti di potere nascosti nelle grandi e piccole ideologie, la vita diventa una boscaglia, il mondo un labirinto. A questo punto inizia la fluttuazione della «realtà» e della sua costruzione sociale, i suoi equilibri vacillano, i contenuti determinati si confondono e scompaiono per poi cristallizzarsi in nuove forme, formule e figure che rappresentano le condizioni della società.

«La gente non vuole ammettere», dice Melcher [1], «che tutta la vita è un enorme

[1] In una conversazione con l'autore nel luglio 1989, prima della mostra a Rottweil (Germania federale).

labirinto; basta che guardi il cielo la sera - non capisco più niente, mi sembra così incredibile, così folle tutto quello che è il cosmo...»

Il cosmo, il «bell'ordine», ma è davvero un labirinto? «Un enorme labirinto: noi tutti, chi in un modo chi in un altro, ci troviamo in una situazione esistenziale poco chiara, perché confusa, misteriosa; si guardi un albero — anche il più piccolo frammento della natura suggerisce l'idea del labirinto».

Situazione del nostro tempo, condizione dell'essere umano in generale in cui creano ordine soltanto le immagini?

Ma allora perché le distruggiamo? Per la «grande paura che tramite la rappresentazione figurativa si scivoli in un'attività illustrativa che in realtà sarebbe leggibile solo a livello ideologico, e questo è una sorta di «terrore».

Melcher è sempre stato attratto da questa problematica. Affrontiamo dunque il tema dell'iconoclastia come metodo di critica ideologica. [2)]

Nella prima metà degli anni Settanta nascono acqueforti con motivi ideogrammatici: si tratta di concatenazioni e serie di motivi che sembrano ordinate ma sono labirintiche.

Nella seconda metà dello stesso decennio troviamo rappresentazioni figurative, di piccolo e di grande formato, eseguite con carboncino e gesso, oppure a olio e acrilico, caratterizzate da una gestualità appassionata e da una tavolozza con tinte violente in cui si associano la storia e l'esistenza, i dettami delle ideologie e il messaggio dei fumetti, politica e mito nonché la lotta di classe e dei sessi: tutto questo in una sequenza di scene, anch'esse un labirinto.

1983: la raccolta di stampe con ritagli di linoleum «Faust Sonder», l'opera magna dell'uomo, nella cui mente si riflette l'evoluzione labirintica dell'esistenza che si concreta in un intreccio di conoscenze, in una sequenza spiraliforme di immagini.[3)]

A partire dalla metà di quel decennio Melcher si occupa di Stephen Gray, un fisico poco noto e contemporaneo di Newton; in particolare è attirato dai suoi esperimenti elettrostatici con esseri umani, figure o persone-cavia, che nei suoi quadri presto prenderanno il nome di «sommozzatore». Creando «il sommozzatore» egli scompone immediatamente anche la sua figura.

Poi, verso la fine degli anni Settanta, dal groviglio della scomposizione sopravvivono solo degli occhi che ci guardano; un gioco di movimenti appena percepibili, come di serpenti, nel folto della macchia, fissato nel corpo vitreo dello sguardo. Occhio visto da dentro e da fuori: dove inizia il labirinto? [4)]

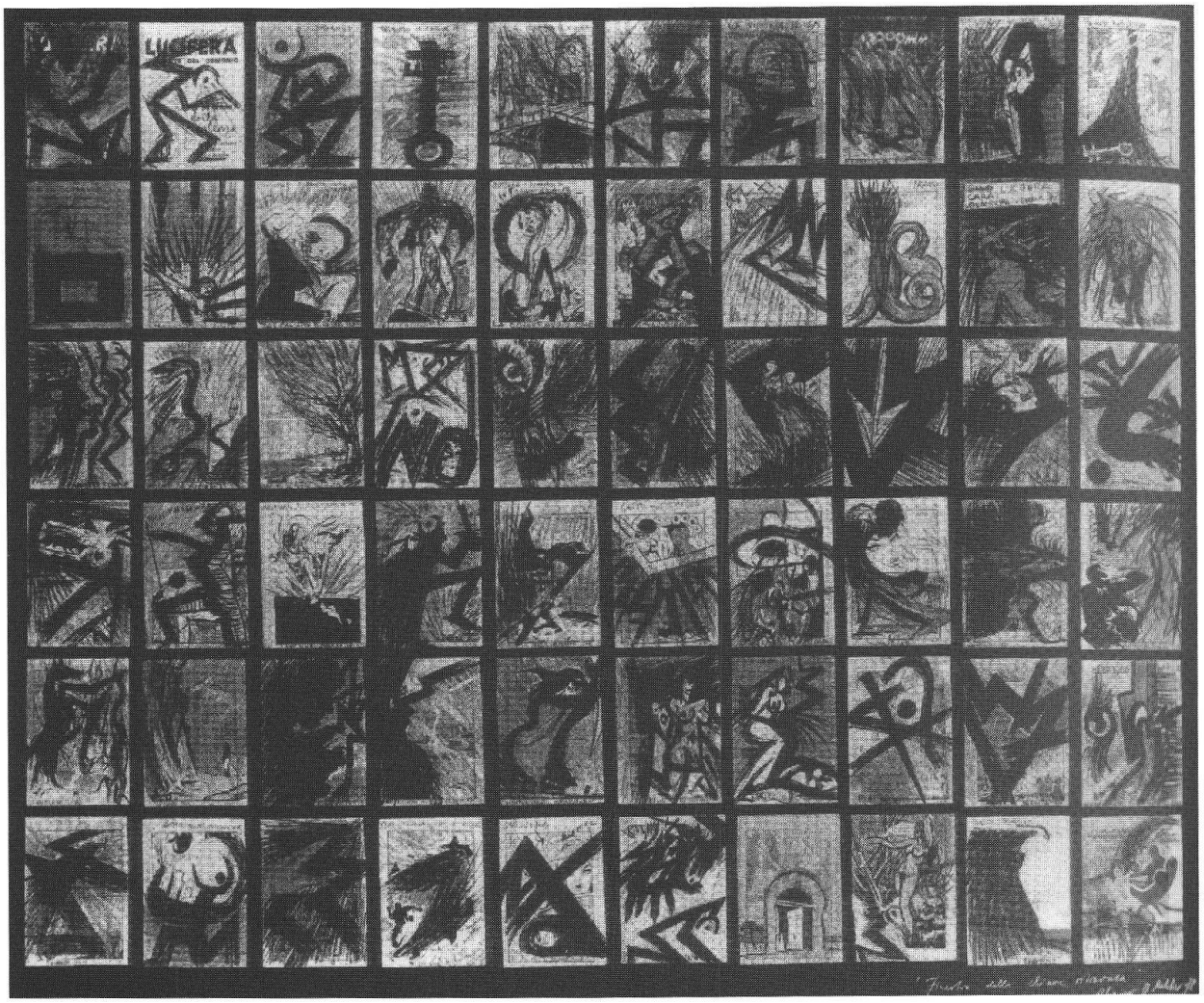
Composizione di figure e scomposizione, culto di immagini e relativa distruzione: ecco il corso della storia, della vita. Melcher afferma che gli piace anche la costruzione volontaria dei labirinti. E' nata così, recentemente, un'incisione con stampi in cui l'artista costruisce un labirinto a spirale, iniziando a sinistra e percorrendo tutto lo spazio, per poi, più o meno al centro, ricominciare daccapo. Il risultato rivela tuttavia una

---

[2] Fritsch, Gerolf, Der Körper, das grosse Phantasma? Zur Sprache der Bilder bei Chasper Otto Melcher, in Kunstnachrichten. Zeitschrift für internationale Kunst, 2/1982.

[3] Fritsch, G. Chasper Otto Melchers Linolschnitte: Die Erkenntnis und die Konstruktion der Phänomene, in Blüten des Eigensinns. Acht Schweitzer Künstler. Ausstellungskatalog, Kunstverein München 1984.

[4] Fritsch, G. Die Welt als Selbstproduktion. Zum Raum-Zeit-Konzept Gaspare Melchers, in Kunstnachrichten, I/1988; Gaspare O. Melcher, Austellungskathalog, Galleria Peccolo, Livorno, 1988. Marisa Vescovo: Archetipi ecc., in: Gaspare O. Melcher, Austellungskathalog, Brandstetter & Wyss Castel Burio-Arte 1988.



C. O. Melcher - Lucifero: finestra della chiave ritrovata. 1978. - Tecnica mista 128 x 150 cm. Bündner Kunstmuseum

grande simmetria, ma non si vede né un inizio né una fine, ed è difficile scoprire dove prende avvio e termina la sequenza degli stampi. Tutto sommato è un labirinto mentale, ché non è percepito in quanto tale; si tratta di un'incisione composta da singoli quadri, in fondo rigorosamente strutturati. Solo se si passa da un motivo all'altro per scoprire quanto segue ci si accorge di avere sbagliato strada e non si sa più in che direzione «si snoda la storia».

«La storia», l'elemento narrativo della nostra esistenza, la sua dimensione temporale che risulta solo dalla strutturazione delle sequenze, vincolata a punti di riferimento e collegata a condizioni-base consensualmente accettate, essa si sfascia quando Mercurio alza la sua verga: allora le immagini si trasformano immediatamente. Tuttavia, benché irritante, è valido anche il contrario: si cancella il disordine, nascono nuove strutture. E' quanto si manifesta chiaramente nelle nuove creazioni di Melcher: nella superficie, nella giungla, nello spazio ivi racchiuso è possibile reperire il punto essenziale: nasce un segno, il contenuto è identificabile, una linea non è più solo in quanto tale, essa

rappresenta già i lineamenti della mano, il significato cresce rapidamente, già si riconosce un occhio, un animale. In questa maniera Melcher collega il principio ermetico con l'iconoclastia che lui stesso produce: egli chiude le figure nel labirinto, le fa sparire in un intreccio di liane, liberandole poi con un colpo di bacchetta, quella dell'artista, la quale apre la folta boscaglia che ci fissa come un serpente.

Fondendo una prospettiva estetica produttiva con quella ricettiva, mescolando la posizione di un'ideologia critica con un'estetica dell'effetto — e questa è una caratteristica del suo ermetismo — Melcher ritiene anzi tutto di poter mettere su tela i suoi punti di partenza e di fissare in un secondo momento il suo risultato. Quello che succede dopo nello spettatore è assolutamente diverso, di conseguenza, finché c'è un'ideologia che detta le posizioni, anche i contenuti sono determinati. Secondo Melcher, inoltre, costruzione e decostruzione, composizione e scomposizione dell'immagine sono strettamente connesse: si distruggono solo le immagini interne, sulla tela si costruisce — la distruzione procede verso l'interno, la costruzione verso l'esterno. Le immagini interne sono l'immedesimazione con le figure, le quali tuttavia fanno sorgere in lui i dubbi più grossi, benché ritenga che la traduzione di un'intenzione artistica sia possibile soltanto attraverso la figura. Ecco perché l'artista sente continuamente il bisogno di riprendere i lavori figurativi.

L'ermetico si situa tra critica ideologica (per dirla in termini emotivi: la paura prodotta dal «terrore» del segno unidimensionale) e volontà esplicita di esprimere un messaggio artistico che nell'artista è costruzione di «uno spazio libero, un mondo in opposizione di fronte al quale l'uomo si pone come di fronte alla natura, con gli occhi aperti, per imparare a vedere di nuovo, perché solo questo ci porta avanti nella percezione e nel pensiero».

In sostanza, dietro tutto questo sta una definizione ermetica secondo la quale «c'è un mondo esterno e un mondo interno, e se si uniscono le due realtà, allora io sono già nel labirinto...».

Nei periodi di crisi regna il dio Mercurio. Apollo non ci fa uscire dal labirinto, neanche Alessandro: egli taglia soltanto il nodo gordiano, ma i labirinti, di cui esso è il simbolo, ricrescono di nuovo.

Come i Giacometti anche Melcher, che ora vive nella provincia di Livorno, è originario dei Grigioni, cantone dove si scontrano a più livelli le immagini del sud e del nord: nei paesaggi, nelle lingue, nei testi e nell'arte. Dopo i primi anni trascorsi ad Amsterdam non ha più cercato l'ambiente della metropoli, Parigi non lo attira come invece ha attirato Alberto ed altri artisti grigioni. Ma forse l'apparenza inganna: egli è circondato da un orizzonte italiano aperto al mondo, da Torino a Roma, da Venezia a Orvieto, da Duccio ai futuristi (va ricordato che il suo autorevole maestro a Salisburgo, la città barocca, è stato il veneziano Emilio Vedova). Melcher si stacca nettamente dai pittori dell'informale, non vuole essere considerato uno di loro. Si riconosce però nei futuristi cui fa spesso riferimento nella sua espressione verbale e pittorica.

«La rivolta» di Luigi Russolo, per esempio, ha spesso influenzato i triangoli di figure, le squadre di lavoratori e guerrieri nei suoi quadri. Le strisce di colore fiammeggiante emergono nuovamente nelle sequenze di Lucifera, e per sviluppare formule compositive Melcher ha applicato il metodo di Boccioni in cui la visualizzazione delle fasi dinamiche diventa un elemento espressivo nella composizione delle figure. Inoltre molti suoi fogli evocano la fantasia coloristica di Carlo Carrà. L'influenza stilistica dei futuristi va però

al di là dei lavori figurativi ed è rintracciabile nel gioco di fiamme nelle sue ultime giungle. Anche il surrealismo incide in maniera analoga: lo si riconosce a più riprese, per esempio nella serie Ifnoh-Ramlat e nel Faust Sonder. «Il sogno del poeta» di Giorgio de Chirico del 1914 sembra qui più volte ripreso fino nei dettagli. In molte composizioni sceniche è possibile leggere il prospettivismo di de Chirico, nel senso di una recezione e composizione del quadro da parte dell'artista stesso e dello spettatore.

A livello di temperamento e di stile Melcher si è evidentemente inserito in una tradizione espressiva mediterranea; ciò vale anche per la scelta di motivi e temi. Su un vasto orizzonte mediterraneo si profilano le figure incise nelle rocce delle montagne di Atlantide, poi gli ideogrammi e geroglifici delle prime culture evolute, le figure di colui che prega e implora, del faraone sul trono, della dea egiziana della notte Nuth, il profilo di Odisseo di Ifnoh Ramlat, il segno della croce e la verga alzata di Mercurio. Gli elementi narrativi sono prevalentemente situati in uno spazio mediterraneo.

Melcher sottolinea che è attirato dalla costruzione dello spazio. E dopo l'incontro con Gray e i suoi esperimenti con le figure, anch'egli, per creare spazio, sperimenta lo spazio figurale.

Se si scompone una figura si ottiene un materiale arcaico, afferma Melcher, elementi che si possono nuovamente ricomporre. Oppure si concepisce un quadro con quattro figure: la prima in ginocchio che prega, la seconda in ginocchio con lo sguardo verso il basso, la terza è «il sommozzatore», la quarta, Gray, è una figura che danza. «Scandagliando» ogni singola figura e osservando «come le figure funzionano nella loro gestualità e nello spazio facendole poi interagire, allora per finire si ha un quadro — il quale corrisponde anche a un'unione pittorica, dove una realtà si fonde nell'altra».

Melcher guarda le immagini e si chiede dove a questo punto si trovi veramente una figura, dove sia il contenuto e come debba essere letto. Nel processo pittorico ogni figura ha una reazione diversa, dice Melcher, e il tentativo è quello di trovare la propria verità di fronte all'interrogativo: «che cosa ritorna verso di me?».

Attualmente lavora con sei figure che vorrebbe riunire in un solo quadro composto da tre tele («un trittico iconoclastico»): la figura che prega e invoca («l'adoratio»), il sommozzatore, Nuth, la dea della notte che, inginocchiata, divora il sole per partorirlo di nuovo la mattina, poi la donna, il danzatore e l'animale. Le figure, spiega Melcher, si muovono parallelamente rispetto ai segni fondamentali, in riferimento ai quali esse sono anche state composte (come colui che prega sulla croce). Ne risultano quindi versioni statiche e dinamiche, quelle statiche si avvicinano all'ideogramma.

Ma tutto questo Melcher lo fa apparire solo «dietro», ossia dietro la folta vegetazione di una macchia: ciò che una volta sarebbe potuto essere la verità assoluta, una verità determinata, fissata. Detto in termini contrari: egli prende avvio da qualcosa di determinato che viene messo in moto, che si dirama nel tutto, e alla fine resta quello che dei valori assoluti è ancora leggibile — «una sorta di percorso a ritroso» (è un'espressione di Melcher), perché appunto quei valori sono «visibili» come tali unicamente quando si dissolvono.

In una numerosa serie di stampi e incisioni Melcher ha cercato un'altra fitta giungla o ha scelto variazioni sulla giungla, in alcuni casi manifestamente a sfondo sessuale, seguendo la vecchia metafora tra «foresta» e «giungla», lasciando allo spettatore la libertà di scegliere la sua «verità». Allora gli occhi si guardano, quelli che emergono dal quadro e quelli che lo penetrano da fuori. Come in un ostensorio: sguardo nello sguardo.

I «valori» che ne derivano sono assoluti, non più riconducibili a valori preesistenti; i segni che appaiono suggeriscono l'origine della vita, nella giungla dove fiorisce la Calla, la verga di Aronne, da sommo sacerdote, ermetico, il principio creatore per eccellenza che (nei grandi quadri) sprigiona dall'interno la forma, la figura, i campi e le correnti d'energia, i serpenti guizzanti di una luce colorata, e allo stesso tempo chiusa e pronta a scattare. Dietro, sullo sfondo dei tempi, gli adoratori che toccano Mercurio in posizione itifallica (cratere con figure rosse, 470-460 a. C., Bologna, Museo Civico), donne e uomini davanti al dio ambiguo, scattante, portatore di fortuna, Trismegistos, cioè il tre volte grande, che appare quando scompare, che scompare quando appare, quello con il caduceo.

Trascendendo i tempi, al di là dei labirinti, in cui s'intreccia l'interno e l'esterno, il dito alzato indica la via nella sterpaglia dei dogmi e dei nomi e suggerisce la dinamica del corpo e dei suoi desideri –

«in un certo senso mi sta sempre davanti agli occhi l'immagine dell'Annunciazione di Simone Martini: è uno dei quadri più folli (dipinto nel 1333 a Firenze, ora esposto negli Uffizi) che è stato esposto per tre secoli in chiesa: ecco l'angelo e Maria che guarda incantata il dito alzato dell'angelo. Piacere (Freud) assoluto, intorno al 1330, nessun contenuto religioso nell'immagine, e pensare che per tre secoli è stato appeso in chiesa! Che cosa ha visto la gente? La stessa cosa che vediamo noi ora! — Poi nel Louvre il quadro di Leonardo: «Giovanni Battista» (1513-1516), un giovane con un sorriso scaltro, che solleva il braccio e guarda enigmaticamente verso il dito alzato — pazzesco. Passano due secoli e si ironizza già sullo stesso tipo di quadro: c'era tutto già allora...»

Del periodo fra il 1350 e il 1400 conosco — dice Melcher — circa trenta quadri che non sono che una variazione del tema dell'Annunciazione. Ma cos'è in fondo l'Annunciazione e qual è il vero contenuto del quadro (Simone Martini insegna) e quello che invece gli viene imposto? Qual è la funzione ideologica e la funzione separata da questo contesto? Che cos'è la parola e il suo significato?

E' sempre lo stesso problema centrale. Lasciando da parte le questioni iconologiche che possono emergere in tal caso (ad esempio di fronte al doppio senso o senso nascosto della figura del Battista che ha un'apparenza androgina e la croce (!) nella destra appoggiata sul petto ecc.), «la sessualità è un fenomeno ermetico per l'uomo», scrive Heinrich Rombach, il grande filosofo strutturalista. «Essa è l'immagine corporea di una forma spirituale che riconosciamo nel dio Mercurio. Ecco perché gli uomini hanno espresso le loro esperienze spirituali più alte ed esaltanti attraverso le immagini della sessualità» [5]. Inoltre occorre rilevare che si tratta anche di un fenomeno neurofisiologico per cui il ritmo e la figurazione costituiscono il modello fondamentale della nostra percezione e delle nostre attività psichiche. La complessa rete di modelli interferenziali di tipo ritmico-figurale formatisi nel nostro cervello attraverso l'evoluzione ci permettono di interpretare la realtà e di comporre il mondo. E qui ci sarebbe molto da aggiungere.

In ogni modo l'intreccio di liane e serpenti di Melcher può essere inteso anche dinamicamente come campo ritmico-figurale. Anche la verga di Mercurio è nello stesso tempo figurale e ritmico, nell'azione. E così pure la matita o il carboncino, il bulino, il pennello dell'artista. E naturalmente anche il dito.

Tradotto per i QGI da Leonardo Gerig

---

[5] Rombach, Heinrich: Welt und Gegenwelt, Basel 1983, p. 43.