

BRUNO RITTER: IL NAUFRAGIO BAROCCO DI UN'EPOCA

"Quell'uomo grida in cuor suo: 'Io non domando per me nessun aiuto';quell'uomo sa che la bilancia del riscatto chiede il sacrificio di tutta la sua vita e forse anche di tutte le sue speranze. Ma non vorrebbe morire, ecco tutto. Non morire".
(Leonardo Sinigalli, *Intorno alla figura del poeta*)

"[...]. Il confine fra autosoddisfazione e catastrofe è molto sottile".
(Elisabeth Dowdeswell, Direttrice esecutiva dell'Organizzazione ONU per l'Ambiente, "Tages Anzeiger", 18.11.1993)¹

"Ein barockes Thema". Un tema barocco. E' così che Bruno Ritter intitola il suo monumentale ciclo di dipinti ispirato a *Le radeau de la Méduse* di Théodore Géricault. Un ciclo che si incastona dentro il suo percorso pittorico come un evento dalle vaste, complesse implicazioni, come autentica *summa*. Bruno Ritter si confronta - e ci confronta - con la catastrofe, le dà voce: è il disperato contorcersi e avvilupparsi dei corpi lividi, già putrescenti, ad avvincerlo; sono le membra contratte o tese in ultimi, tardivi spasimi di angoscia, sono i visi alterati dagli urli e resi infernali dalla luce acida, da ecatombe, ad intrigarlo.

¹"[...].Die Grenze zwischen Selbstzufriedenheit und Katastrophe ist sehr schmal"
(Elisabeth Dowdeswell, "Tages - Anzeiger", 18.11.1993, citato in "Du", Nr. 2, Febbraio 1994, p. 60 [t.d.a.]).

Già da tempo Bruno Ritter sente queste figure agitarglisi dentro, affollarsi disordinate alla sua mente, premere per trovare una via d'uscita. Già da tempo esse lo accompagnano nel quotidiano procedere, facendosi vieppiù echi del mondo, presenze necessarie che anelano a una forma. E quando, nel 1994, la rivista "du" dedica il numero di febbraio proprio a questo argomento, alla catastrofe, ecco che il capolavoro di Géricault diventa destino, specchio, miccia. E' il momento, il silenzio si rompe.

Al centro una tela, un mare in burrasca che scuote un'imbarcazione - la zattera - su cui tre figure si tengono in equilibrio. In alto, sullo sfondo, il segno forse di una nave lontana (o di un miraggio? E sarà la salvezza, poi?). Ai lati quindici pannelli alti, stretti, nei quali quindici corpi (quindici sono i sopravvissuti allo storico naufragio della *Méduse*) sono schiacciati in pose faticose, come colti nell'attimo della sciagura o di una terribile battaglia, poveri grumi di carne pervasi da un potente, inconsolabile desiderio di vita. E poi due grandi teleri (uno dei quali diviso verticalmente da una giuntura centrale), in cui l'ammassarsi delle membra par quasi riecheggiare il gorgo dei flutti; spicca nel primo (I) una verdastra, goyesca testa urlante dalla bocca nera spalancata in un afono grido - l'urlo di Munch-, accento di altissima tragedia. Infine, ecco quindici ritratti, quindici volti in procinto di dissolversi in un nulla materico, in un ritorno al magma informe, e che pure combattono per non rinunciare al proprio esistere, mossi dall'instancabile ansia di sopravvivere, vivere.

Non è nuovo, Bruno Ritter, al tema della catastrofe. Vi è, anzi, legato da lunga familiarità: essa è per lui *Leit-motiv* a un tempo pittorico ed esistenziale. Sin da quel momento-chiave che è *La grande ombra* (1990), il disastro è lì: incombe

alluso dalla mano adunca della donna-montagna che in un attimo inatteso può ghermire il villaggio; lo evocano le successive figure in caduta, le tristi pecore che si abbandonano, quasi, alle nebbie soporifere del precipizio, i dormienti immersi nel "grande sonno". E non potrebbe essere altrimenti per colui che ha scelto di vivere fra le aspre architetture di roccia e di fango della Valchiavenna, fra quei dirupi che nel 1618 franarono seppellendo le case di Piuro, risucchiandole nei visceri della terra; quelle montagne che ad ogni nevicata, ad ogni pioggia, ad ogni temporale estivo fanno alzare gli occhi con timore soffuso, con silenziosa preghiera, nella speranza di poter un giorno infrangere il cerchio del perpetuo crollare e ricostruire, crollare e ricostruire.

Un senso di costrizione intride tutto il percorso pittorico di Bruno Ritter e trova, qui, un suo monumento. E' il concetto - tipicamente elvetico - di strettoia, di *Enge* (per dirla con Paul Nizon, autore di un memorabile saggio che già mi è piaciuto citare in altra occasione a proposito di Ritter²). E' infatti in una *Enge* che Ritter cresce come uomo e come artista: nella *Enge* geografica di una Svizzera sempre più chiusa su se stessa; nella *Enge* fisica di una valle stretta e incassata che annulla l'orizzonte; nella *Enge* psichica di un isolamento cercato ma sofferto. È con questa triplice costrizione che egli ha da sempre scelto di confrontarsi ed è da qui che scaturisce quella tensione da cui trae linfa il suo impulso creativo. La pittura di Ritter esprime un universo di solitudini e di melma, di spazi asfittici tradotti in pennellate materiche, quasi di sostanza geologica; formati di vertiginosa verticalità (siamo nella valle di Giacometti!) bloccano il movimento delle figure, le sigillano in silenzi inscalfibili,

² Cfr. Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Zürich 1973. Citato in *Bruno Ritter*, catalogo mostra, Sciaffusa, Museum zu Allerheiligen, 1992.

impediscono al gesto, al segno di dispiegarsi in una sua fluidità di ritmo e lo costringono talvolta in uno spezzato ossessivo.

Un concetto, quello di *Enge*, leggibile anche qui sul piano iconografico come su quello formale e strutturale. Non vi è infatti soluzione di continuità fra il motivo della *Zattera* come spazio minimo in cui non è possibile espandersi, respirare, crescere, in senso lato evolvere, e i temi, cari a Ritter, della montagna che sovrasta o della *Badewanne* fra le cui gelide pareti smaltate i corpi si torcono in posture da incubo. Montagna e zattera sono i due volti di una stessa strettoia, di una stessa minaccia, di una stessa tragedia; la lotta per sopravvivere può stemperarsi in follia autodistruttrice; l'aspirazione alle vette può diventare fatale desiderio di abbandonarsi all'abisso (e ben ce lo rammentano i drammatici ritratti di suicidi eseguiti da Ritter qualche anno fa, suicidi che si lasciano annegare nelle acque limacciose di un lago artificiale di montagna, quasi a tornare all'oblio di un grembo).

E davvero la montagna è, in questo ciclo della *Zattera*, sempre paradossalmente presente: è la forma aguzza che par sottendere una cima innevata alta sopra il capo di uno dei sopravvissuti (Nr. III.8), come a ribadire una condanna; è l'ammasso dei corpi che invadono la tela fino al limite superiore, impedendo allo sguardo di perdersi in lontananza; è il diffuso tema del mare inteso come materia oscura, opaca, impenetrabile, pesante; è il contorcersi delle figure che, come già nella serie delle donne-montagna, delle donne-ombra, paiono mutarsi in rocce antropomorfe, in aspri scogli che emergono dalle acque buie; è il colore della fanghiglia, del muschio e del

granito; sono i formati da vertigine, veri emblemi dello spazio valchiavennasco.

Una poetica già propriamente ritteriana, dunque, che viene adesso ampliandosi, in un afflato universale, fino a fare del mondo stesso una *Enge*. È il mondo trasformato in villaggio globale, il mondo impoverito e omogeneizzato dei mass-media, percorso da asettiche autostrade informatiche, un mondo microcosmico in cui si scatenano i peggiori conflitti, in cui il singolo (singolo individuo, singola cultura) crede di poter sopravvivere solo annientando con forza barbara il diverso. Ed eccoli, allora, i volti dei sopravvissuti a questa insensata battaglia, i nostri volti: iterati volti in disgregazione, dai lineamenti incerti, impuri, sfaldati in materia primordiale, ridotti, si può dire, a elementi seriali di una composizione più ampia il cui disegno sfugge loro completamente.

Ritter fa proprio il dramma di una condizione umana che pone costantemente e spietatamente l'uomo solo di fronte all'ignoto, all'ineffabile, all'enigma, al limite stesso della propria ragione e del proprio essere (il monolite nero di Stanley Kubrick in *2001 odissea nello spazio*, arcano e incomprensibile per la scimmia preistorica come per l'astronauta del XXI secolo).

Lo fa proprio, Ritter, e lo esplicita scegliendo "Ein barockes Thema". E si capisce. Sì, perché la *Zattera* di Géricault rappresenta forse il punto culminante di un lungo percorso, un percorso che prende avvio nel barocco nero, vorticoso, il barocco che fuoriesce dal limpido rinascimento come un'escrescenza oscura, sfondandone i confini, le prospettive, le regole con nuove e inquietanti visioni del mondo, con un nuovo senso dinamico

dell'universo, della terra. Barocco come sovvertimento, perdita di stabilità, di certezze. Barocco che da preciso momento storico si fa stato mentale, condizione esistenziale di impronta profondamente moderna e di sconcertante attualità in questa *fin-de-siècle* - e di millennio - in cui un'umanità apparentemente trionfante si riscopre travolta da paure ancestrali, da superstizioni ataviche ("mille e non più mille"), e si ritrova a vagare al buio sulle macerie del proprio raziocinio, delle proprie utopie.

Sopravviveremo, par chiedersi Ritter, alle nuove crociate, alle guerre tribali e fratricide, alle titaniche migrazioni che scuotono gli equilibri - interni ed esterni - delle società, al progresso scientifico che flagella l'ambiente e va facendo di noi degli esseri denaturati, mutilati nel corpo e nello spirito? (E il suo sopravvissuto scheletrico [III.8], che si ripiega su se stesso come un feto già segnato da chissà quale devastante esperimento genetico, si eleva a monito, a memento).

Non è forse la terra stessa ad essere ormai zattera alla deriva in un universo al crepuscolo eppure ancora ermetico, inconoscibile? Non è forse, questo vano combattere per la vita, anche il lungo destino dell'uomo moderno, un cataclisma interiore già illuminato dalle lame di luce di Caravaggio e di Ribera, dal loro sforzo di squarciare un nero che diverrà sostanza vieppiù portante nell'estetica come nell'anima, metafora e rumore di fondo che risuonerà, via via e in modo diverso, in Frans Hals, in Courbet, in Manet, e, sommamente, in Goya, il Goya delle Pitture nere della Quinta del Sordo, delle creature deformi sorte dagli inferi, e, ancora, nel Géricault non solo della *Zattera*, ma anche dei poveri pazzi monomaniaci condannati al "sonno della ragione", al "grande sonno"?

E che questa sia la radice, il terreno per così dire concettuale su cui poggia il ciclo, ce lo conferma proprio il nero, quel nero che è, qui come in Géricault, sostanza bituminosa e accentratrice, che evidenzia i volumi e scava fra i corpi nicchie buie che tutto risucchiano come stelle morte, varchi sull'insondabile. Attorno al nero si avvolgono le membra, nel nero svaniscono i volti di un'umanità forse irredimibile e senza speranza di riscatto, condannata a restare aggrappata con tutta se stessa a una vita indecifrabile come i sopravvissuti alla zattera semisommersa, in un'accozzaglia di arti, in un tanfo di piaghe, in balia di un mare in tempesta e di una tempesta di sentimenti innominabili, di inconfessabili rancori. E soltanto il livore marcio, putrido, dei gialli e dei verdi, solo i rossi sanguinolenti, raggrumati sulle carni come vera e propria materia organica, interrompono qua e là la tenebra in una luce da fine del mondo, o, peggio, da *day after*; nemmeno i bianchi diafani, i gelidi azzurrini possono alleggerire il senso di inesorabilità, la mancanza d'aria di uno spazio che fa delle tele stesse vere e proprie claustrofobiche zattere.

L'intero fare artistico ritteriano, ribollente di sottili apocalissi, si coagula in quest'opera che è insieme quadro e installazione, dominio della superficie e concetto spaziale.

Plasmato da questa serie di tele, lo spazio si fa quasi sacro, ieratico, si fa cappella, luogo di meditazione. Non a caso, l'artista parla di *Altarbild*: l'intero ciclo ubbidisce già strutturalmente a canoni pittorici religiosi. Abbiamo un polittico (un dipinto centrale, una scansione di pannelli laterali), abbiamo l'allusione a un dittico e poi un telero che è, davvero, quasi pala d'altare; infine, sorta di richiamo a una predella, ecco la sequenza di ritratti di piccole

dimensioni. E poi l'accavallarsi dei corpi in ammassi mostruosi, da cui trapela in filigrana tutta una tradizione pittorica da giudizio universale, da Michelangelo giù giù fino agli inferni del Medioevo nordico, alle tormentate carni di Grünewald.

Accento religioso, dunque, che qui - lungi dall'ironia che già intrideva invece opere come *Il lavaggio dei piedi* (1984) - si colora di un misticismo quasi da *New Age*: confronto-scontro con l'enigma di una vita che proprio nel momento del sacrificio supremo esplose in tutta la sua veemenza; con il mistero del flusso eterno di distruzione e creazione che possiamo contemplare ogni giorno come su un'ara sacrificale (la vita che eternamente si sacrifica a se stessa), in cui tutto si trasforma e si trasfonde nell'altro pur restando identico. Questo tema, da sempre colonna portante nell'iconografia dell'artista - le figure-roccia, le donne-montagna -, assume qui, nella sua monumentalità, valenza simbolica assoluta. Ecco allora che la tragedia compiuta, non più latente, dà infine adito a una speranza di catarsi, come il sacrificio reca in sé il seme della redenzione. Sulla scia di una simbologia antica, da viaggio nell'oltretomba, il naufragio par farsi purificazione, rinascita. Salvati dalle acque, ricoperti di alghe, i sopravvissuti si volgono, nel pannello centrale (III.9), a una luce post-diluviale, una luce ancora informe, ma presente.

Géricault scosse un mondo di eroi con una tela di morte, distruzione, oscurità. Allo stesso modo, quelli di Ritter non sono più gli eroi della ragione e del progresso, soddisfatti ed ebbri di sé: sono i naufraghi di un'era ormai ridotta a relitto, i reduci di un'odissea ai quali sarà data, forse, l'opportunità di toccare una nuova spiaggia, di intraprendere un nuovo cammino spirituale.

Emblematicamente, Ritter mette in scena gli anni Novanta come collasso epocale: dopo, sarà il nulla - o un mondo nuovo.

Il senso di battaglia, di lotta e di eterna trasformazione ben si traduce, sul piano formale, in una tensione pittorica soverchiante. Sì, perché in questi dipinti converge in maniera cristallina anche tutta l'intensa ricerca pittorica compiuta dall'artista, tutta la sua riflessione sul fare pittura, tutta la sua evoluzione dagli anni Ottanta ad oggi.

Già da tempo i piccoli formati non bastano più a contenere lo slancio creativo. Ora è il singolo supporto, per quanto ampio, a rivelarsi inadeguato e a farsi, dunque, multiplo. In un gioco di formati verticali e orizzontali³

le tele si combinano, allora, per diventare installazione, dialogano l'una con l'altra, scandiscono lo spazio con ritmo quasi musicale - i tocchi acuti, staccati come brevi gridi, dei pannelli alti e stretti, l'accordo ricercato dei quindici volti, e poi il vociare lugubre, il silenzio dei due teleri. Non assistiamo all'esplosione di una gestualità selvaggia, incontrollabile: è invece il dilatarsi dei contenuti, la necessità di mettere in scena, si diceva, una catastrofe colossale, collettiva.

Scorriamoli, allora, questi dipinti, guardiamole queste presenze che ci circondano, ci assalgono.

A livello iconografico non vi è, né vuole esservi, scansione temporale, cronologica: ogni scena è istante a sé, sfaccettatura diversa e simultanea di una medesima situazione fissata come in un lampo al magnesio. Eppure il fattore temporale ben si esplicita in un riconoscibile dipanarsi dei fatti, un succedersi di eventi, di stati emotivi, in un organizzarsi degli elementi in sequenza quasi

³Il formato riveste un ruolo importante nell'operare di Bruno Ritter, che ama sperimentare con dimensioni estreme (cfr. *Il grande sonno*, 1991, 92 x 500 cm).

cinematografica, secondo un movimento orizzontale già contenuto in embrione in dipinti quali *il grande sonno* (1991).

Ecco il telero che pare racchiudere l'attimo stesso della tragedia (I): nell'improvvisa coscienza della fine imminente, i corpi si affollano, premono per trovare salvezza. Urla, rigurgiti, grovigli di membra: il caos in una composizione di fatto attentamente calibrata, racchiusa fra la chiara figura rovesciata e in caduta sulla sinistra (nata dalla costola di una *Pecora*, o diretta citazione da *Das Bett* [1990]), e quella scura, dai tratti quasi primitivi, che, a destra, simmetricamente - e simbolicamente - le corrisponde. Fra queste due polarità quasi bidimensionali ma insieme di importanza tettonica, idealmente unite da una terza figura centrale semisdraiata in primissimo piano, le teste si accavallano in masse scolpite in una luce materica, sulla base di uno schema già più volte indagato da Ritter (si vedano le diverse versioni di *Boccia* [1991]): apparizioni in totale isolamento, senza volto o fisionomia precisa, senza sguardi che si incrocino, mute a qualunque comunicazione, che rabbriviscono oppresse da granitiche solitudini. L'impasto materico si avvale di pennellate brevi, trattenute, cariche di una tensione latente, mai debordante e proprio per questo poderosa. E poderosi sono la studiata cromia livida, più lacustre che marina, tutta incentrata su toni complementari - rossi/verdi, gialli/violetti - e l'intrecciarsi simultaneo di superficie e costruzione volumetrica, fonte di ulteriore, inatteso dinamismo. Nel dipinto successivo (II) si è instaurata una calma innaturale. Un silenzio. È una zattera carica di corpi sporchi di sangue e come macchiati di muffe, di licheni, abbandonati gli uni sugli altri, incoscienti, pesanti di un sonno torpido, immobili in balia delle onde. Una distesa di corpi come un paesaggio, una geografia di montagne e di

valli, di morbidi dossi e di dirupi incalzanti, di pietra viva, divisa a metà da una fenditura da impiantito, o da crepaccio. Natura perennemente *in fieri*, eterno plasmarsi della sostanza vitale.

Ed ecco che la situazione muta di nuovo (III). Al centro, ora, si riconosce la zattera; una luce rancida e diaccia illumina i sopravvissuti. E questi appaiono uno dopo l'altro, soli, singoli individui senza identità, gioco di carni che riassume una ricerca pittorica decennale.

Ritter accosta figure di stampo quasi accademico, senz'altro ancora legate a un tipo di espressività da *Neue Sachlichkeit* (III.10), reminiscenze di quell'altro momento culminante che è il citato *Lavaggio dei piedi*, a figure di un altro versante (si vedano, ad esempio, III.2, III.5, III.7), impregnate di quel fremito psichico-erotico alla Degas, alla Bonnard, già attentamente esplorato nella serie dedicata alla *Badewanne* (1990-1991). Da una plasticità solida, marcata, chiaroscurale (I.10), si trasfonde, attraverso tutta una serie di passaggi intermedi, in cui massa e superficie si combinano e si contrastano creando dinamici equilibri, nella totale bidimensionalità di superfici vibranti pressoché monocrome, che l'artista tratta sapientemente forte della radicata esperienza grafica e che gettano un ponte verso gli esiti più attuali del suo fare pittura. Le forme lottano per non essere sopraffatte dall'informe: naufraghe esse stesse, tentano di liberarsi della materia inerte che le sommerge. Appaiono e scompaiono, affiorano e affondano, si raggrumano e si sciolgono. I quindici corpi hanno contorni chiusi, netti, che li disgiungono dall'amorfo ambiente circostante, eppure sono costituiti della medesima sostanza rugosa e fremente. Talvolta, in uno slancio improvviso, si aprono verso l'esterno in un tentativo di osmosi, di scambio. Ma la loro è una solitudine che non trova scampo se non,

forse, in quel verdognolo incontrarsi di mani nel mezzo del pannello centrale, in quel volersi dare reciprocamente vita quasi da tragica Cappella Sistina.

Anche in questa terza serie i volumi si stemperano in superficie e ridiventano volumi in un andirivieni infinito, l'impasto cromatico solcato da increspature incessanti. Anche qui, il buio lotta con una luce ora livida, ora abbacinante, da obitorio, in un conflitto continuo fra notte e giorno, fra gelo e calore. Contrasti simultanei che generano un moto inarrestabile, il moto, appunto, dell'universo barocco, dei soffitti sfondati da vorticose ascensioni.

Infine, lo sguardo si fa ancora più vicino in una sorta di *zoom* che riprende i quindici volti, anonimi eppure carichi di tensione psicologica (IV). Volti in cui tutto converge: gli innumerevoli autoritratti, i suicidi della Valchiavenna, i giocatori di bocce; le figure-ombra, le rocce antropomorfe, i dormienti. Si addensano in un discorso che cristallizza non soltanto la dicotomia di luce e ombra, non tanto il collidere di volume e superficie, quanto l'antitesi - da sempre centrale in Ritter - fra forma e informale. Un'antitesi che qui, in questa sequenza finale, sembra toccare uno zenit: i quindici volti, tradotti da diverse angolazioni, si scompongono e si ricompongono senza sosta, sempre sull'orlo della disintegrazione, dell'annegamento nel magma, eppure ben presenti nella raffinatezza dell'impasto materico. Completi e autonomi singolarmente, si rivelano nel contempo accostabili in diverse combinazioni a costituire un'unica grande tela; si dispiega allora un sapiente gioco di cromie, di luce e di buio, di profili e di frontalità.

Il difficile - e privilegiato - confronto di Bruno Ritter con la figura trova soluzione in questo "tema barocco" segnato da una pittura lungamente

sedimentata, ormai matura. L'artista approda a una sua forma di espressività per così dire (e sia concesso il paradosso) introspettiva, non urlata eppure di elaborata pregnanza, in grado di dilatare addirittura su scala spaziale il nesso dialettico fra superficie e volume, fra forma e informe.

Tutte le suggestioni, le problematiche, i nodi che lo hanno avvinto nell'ultimo decennio - in particolare la situazione di isolamento, di *Enge*, il sofferto rapporto fra nord e sud, il peregrinare fra espressione e impressione - trovano in questo ciclo di respiro universale una loro affermazione e un loro equilibrio, sfociano in una sintesi già sicura, felice. Una sintesi che è punto non di arrivo ma di svolta, coscienza di una via ancora da percorrere, ma trovata.

Paola Tedeschi-Pellanda