

Bruno Ritter. Pittura con insidie

Beat Stutzer

Quando Bruno Ritter con lo sguardo allo specchio raffigura sé stesso si rifà a una lunga tradizione di importanti autoritrattisti che, in un confronto genuino con l'io che gli sta di fronte, si destreggiavano tra rassegnazione e ostinata auto-affermazione. Si pensi – per citare solo alcuni esempi dell'arte moderna – al melodrammatico *Autoritratto con la morte che suona il violino* (1872) di Arnold Böcklin, all'*Autoritratto con scheletro* (1896) di Lovis Corinth, all'*Autoritratto con maschere* (1899) di James Ensor o all'*Autoritratto con braccio di scheletro* (1895) di Edvard Munch. In ultima analisi, con queste spietate rimirazioni del sé allo specchio, affrontano, come uomini e artisti, una latente minaccia esistenziale, alla quale anche Bruno Ritter si vede di continuo esposto – anche se, minimizzando, ritiene che i suoi autoritratti siano in primo luogo degli studi, con i quali riuscire a determinare pittoricamente la fisicità modellata da luci ed ombre o dei mezzi con cui sfogarsi delle piccole seccature quotidiane. In ogni caso, tramite queste schiette interrogazioni di sé stesso, emerge nitido lo stato d'animo del momento, manifestandosi attraverso il linguaggio del corpo, la fisionomia, la pennellata e il colore, come pure tramite il posizionamento del proprio io in relazione allo spazio, il quale o si getta in un vuoto senza fondo oppure lascia la via libera allo sguardo nella profondità dell'atelier. Dialogando con gli artefatti del proprio operato, il raffigurato dimostra non solo la propria identità di pittore, bensì si identifica con quel posto d'intimità, nel quale ha luogo la genesi del *kunstwollen* (volontà o intenzionalità artistica).

Dopo decenni di intenso lavoro artistico, si è formata un'opera omnia immensa che comprende diversi gruppi di opere, da determinare a livello contenutistico. Questi gruppi, in gran parte, si sovrappongono tra loro e vengono continuamente ripresi, ampliati e portati avanti, in forma modificata o con nuove sfaccettature e variazioni, da Bruno Ritter. La ricezione dell'operato di Bruno Ritter, grazie alle numerose mostre, è avvenuta perlopiù in coincidenza con la creazione dei differenti insiemi di opere. Parallelamente a ciò, nei saggi di profilo storico-artistico si parla ripetutamente di «artista di confine» e di «pendolare» per stabilire un legame con la specifica mentalità regionale della Val Bregaglia e della Val Chiavenna, dove Bruno Ritter partendo da Sciaffusa e Zurigo si è

ritrovato già molto presto, nel 1982.¹ Nel testo *Passaggio Maloja-Chiavenna* (1934), il filosofo Ernst Bloch (1885–1977) ha scritto di questa valle che «non tutte le strade in discesa rendono tristi fin dall’inizio», ma sì, dove le montagne raggiungono «un’altezza inverosimile» e abbandonano «ogni contatto visivo con il suolo». Per metà, qui le montagne si prendono «quasi tutto lo spazio tra sé e il cielo, dove però non si innalzano così tanto», sono diventate «esse stesse cielo»: è terminus humanitatis.² Senza dubbio lo spazio paesaggistico che l’artista attraversa giorno per giorno da Nord a Sud e ritorno, influisce incisivamente sul suo operato artistico. Della stessa grande importanza, però, per la comprensione delle opere di Bruno Ritter, mi sembra il «pendolarismo» nel costante e fruttuoso confronto con gli antichi maestri e la tradizione pittorica da Matthias Grünewald, passando da Rembrandt, Peter Paul Rubens e Pieter Bruegel fino a Théodore Géricault³ e Paul Cézanne, per citare solo alcuni esempi di spicco. In altri saggi su Bruno Ritter, ho esplicitamente messo in evidenza questo aspetto.⁴ Così facendo, Ritter si pone consciamente l’asticella molto in alto. Intanto, grazie a questa ambizione, ne consegue una pittura altamente magistrale che fissa i propri soggetti sulla tela con una pennellata adeguata, un delicato gioco di luce e ombre, una resa del colore curata e sorprendente, nonché una composizione magistrale. Inoltre, Bruno Ritter crea una pittura che, in tutta la sua perfezione, non è mai superficiale, bensì costantemente a doppio senso e significativa.

Quando Bruno Ritter si indaga nell’autoritratto, il suo io è sempre a sua disposizione quale modello, ma altrettanto lo è il suo strapieno e apparentemente caotico atelier; il suo ambiente più immediato, il suo rifugio al piano terra del Palazzo Balbiani in mezzo a Chiavenna, dove isolato dal mondo esterno – dietro le mura – crea le sue opere d’arte. Nonostante gli innumerevoli oggetti banali sparsi nel suo atelier e ammassati nel tempo – mobili, vasetti di colore, bicchieri, cumuli di carta, tele, piante, cavalletti, cornici, disegni alle pareti ecc. –, i quadri dell’atelier si sono rivelati spettacolari: dipinti che reagiscono in modo sottile ai continui cambiamenti di luce, che tengono conto della materialità delle cose e, soprattutto, che si allargano da sottilissimi formati larghi in quadri panoramici. Nella prospettiva leggermente distorta, viene evocata una spazialità imponente, tramite la quale lo sguardo su ciò che è vicino ridonda nello sguardo verso il mondo.

La capacità e strategia di Bruno Ritter di muoversi, dal punto di vista artistico, senza alcuno sforzo tra poli in apparenza inconciliabili, tra tradizione e modernità o tra arte

figurativa e astrattismo, si manifesta, in modo grandioso, nella serie dei grandi dipinti a china, che raffigurano i cosiddetti «scholar's rocks»: rocce o pietre solitarie scelte da eruditi cinesi, utilizzate per la contemplazione meditativa. Si distinguono per la loro estetica particolare, presentando, per esempio, sembianze pendenti e asimmetriche o che richiamano una figura ovvero che presentano dei tratti antropomorfi. Qui Bruno Ritter mette in pratica nel suo lavoro, il suo essere affascinato dalla cultura cinese che lo tormenta dalla gioventù e alla quale si abbandonava di continuo presso il museo Rietberg a Zurigo (e naturalmente colloca le sue pietre di eruditi in Bregaglia o, meglio, se le ritrova là incontaminate). Destreggiandosi con ricchezza di sfumature con la china tra luce e ombra, tra profili precisi e chiaroscuri, Bruno Ritter trasferisce come per magia formazioni stupefacenti, dense di atmosfera sul bianco sfondo del foglio (e le pretese all'arte cinese si amalgama con disinvoltura anche al romanticismo tedesco e la sua devozione per la natura).

I paesaggi di Bruno Ritter si rivelano quali sconvolgenti, nervose vedute di una valle nella quale il paesello di Piuro con il suo campanile preannunzia di sprofondare.⁵ La natura appare di una tale apocalittica minacciosità che l'alto e il basso, la roccia e il cielo fanno temere di ribaltarsi nel loro contrario. Evocando una zona scoscesa, stretta, nella quale l'oscurità dell'abisso viene rischiarata da una tremolante luce irreal e visionaria. Lo sguardo si apre su una minaccia incombente e profonda, dove il rimuginare sull'esistenziale inevitabilmente cessa. A differenza di questi paesaggi, le vedute del villaggio bregagliotto di Borgonovo si rivelano decisamente più amene, se non fossero espressivamente distorte, dinamizzate tramite una repentina creazione di una profonda spazialità e pervase da una diversa eccitazione interiore. I paesaggi rispecchiano certamente la psiche individuale del pittore, ma altrettanto incisivamente la sensibilità dell'intera popolazione della valle.

Il corpo umano in pose insolite e nelle più astruse contorsioni ha da sempre affascinato Bruno Ritter e lo ha spronato verso composizioni sempre nuove, come, ad esempio, nella serie non-sonno o insonnia. Alla travagliata ricerca di un sonno ristoratore il corpo sperimenta nel letto le più strane posizioni, si irrigidisce in pose bizzarre, per rotolare poco dopo nella prossima posizione scomoda. Ritter immortalava queste posizioni bislacche del corpo per illustrare gli stati d'animo e le tensioni interiori. Questo confronto con il corpo umano in posizioni e situazioni inconsuete è un richiamo alla pittura barocca,

sebbene Bruno Ritter si neghi a patetiche affettazioni e idealizzazioni. Al contrario, quando si tratta della nuda e cruda lotta tra le persone, ogni intimità viene violata senza riguardo e il rude attacco ai danni di qualcuno è, in fin dei conti, una questione di vita o di morte. La bestialità e la barbarie del repentino intervento fisico si mostra in tutta la sua crudeltà. Sono scene grottesche, nelle quali – e ciò non di rado fa risaltare la tensione nei quadri di Ritter– ciò che è raffigurato in superficie muta fluidamente nell'opposto, quando, ad esempio, la lotta evoca piuttosto un intimo passo di danza o quando la forza brutta si unisce ad un erotismo senza fronzoli.

Un altro tema essenziale della pittura, che risale agli inizi dell'epoca moderna e al Barocco, il quale viene ripreso in chiave moderna da Bruno Ritter, è quello dell'imbarcazione con rematori o naufraghi. Il variegato gruppo di persone, estranee tra di loro, si ritrova in una barca angusta, esposto a pericoli imminenti e impossibilitato di trovare una via d'uscita, si abbandona alla disperazione, all'ostinato capriccio e all'agitazione, cosa che emerge nella dettagliata illustrazione di gestualità e mimica dei singoli passeggeri, nonostante il tratto decisamente carico. Quando, a causa del panico insorgente, la coordinazione sfugge al controllo, nella lotta per salvarsi la pelle, si arriva alla violenza verso il prossimo, anche se l'intero equipaggio naviga inevitabilmente verso il naufragio. Bruno Ritter concepisce una metafora attuale con uno sfondo sociale e religioso, come quella che si è mantenuta valida e dirompente a partire dalla *Nave dei folli* (dopo il 1490) di Hieronymus Bosch (Musée du Louvre, Paris).

¹ Si veda Paola Pellanda, «Grenzkünstler – Grenzkunst», in: *Bruno Ritter*, catalogo della mostra. Museo zu Allerheiligen, Sciaffusa 1992, p. 15sg. - Paola Tedeschi-Pellanda, «il pendolare / Der Pendler», in: *Bruno Ritter. Il pendolare*, catalogo della mostra Maloja/Chiavenna 2005, senza numerazione.

² Cit. di Andrea Bellasi, «Unter hohem Himmel», in: *Du. Die Zeitschrift der Kultur*, quaderno 683: Gottfried Semper im Bergell: die Garbald-Saga, 59, marzo 1999, p. 2. – Si veda anche Ernst Bloch,

Literarische Aufsätze, volume 9 dell'edizione integrale di 16 volumi, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 558, Frankfurt am Main 1985.

³ Si veda Paola Tedeschi-Pellanda, «Bruno Ritter: Il naufragio Barocco di un'epoca / Bruno Ritter: Der barocke Schiffbruch einer Epoche», in: *Bruno Ritter. Ein barockes Thema. Dokumentation*, Chiavenna/Maloja 1996, p. 15 – 21 / p. 27–34.

⁴ Beat Stutzer, «Bruno Ritter oder: Der Blick hinaufwärts / Bruno Ritter: The View Upwards», in: *Bruno Ritter. stories*, catalogo della mostra. Galerie mera, Sciaffusa 2014, p. 5–6 / p. 9–10. –

Beat Stutzer, «Bruno Ritter», in: *Kunst. Graubünden und Liechtenstein*, 7. edizione, Coira 2014, p. 8–15.

⁵ Si rimanda alla frana di Piuro del 1618, la più grande catastrofe della storia alpina, quando enormi masse rocciose si staccarono dalla montagna di Conto seppellendo l'abitato. Dopo la sua scomparsa la ricca cittadina commerciale ai piedi delle alpi meridionali fu nominata «Pompei delle Alpi». Sulla forza della montagna, sul rischio del crollo, sui caduti tra cielo e terra e sul «fascino legato allo spavento» nell'operato di Ritter si era richiamata l'attenzione già presto e con ragione. Si veda Olivia Bühler, «Von den Stürzenden zu den Schlafenden. Bruno Ritters schrittweise Anfreundung mit dem Berg», in: *Bruno Ritter*, catalogo della mostra. Museo zu Allerheiligen, Sciaffusa 1992, p. 6sg. – Beat Stutzer (come la nota 4).