Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 87 (2018)
Heft: 3: Arte, storia, turismo

Artikel: Bruno Ritter
Autor: Sem, Elisabetta
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-823137

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: 09.01.2026

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

Elisabetta Sem

Bruno Ritter

Nell'estate 2018 ho incontrato Bruno Ritter nel suo atelier di Chiavenna, presso il castello: uno spazio importante, di una certa austerità e dall'alto soffitto, un luogo capiente, fitto e denso di oggetti e memorie, colmo di dipinti, carte, progetti, fotografie, ricordi di amici, olî, tempere, pennelli, libri, dischi musicali, carte incise, ombre invisibili di amicizie. Uno spazio di libertà creativa e rifugio per continue riflessioni. Fuori dallo studio si sentiva l'eco di una cittadina tranquilla, tratteggiata dal vocìo delle persone e dai rumori sordi delle automobili in transito, dal suono lontano delle campane di San Lorenzo e dal silenzio incombente delle montagne grigie e irte che la circondano.

Il nostro dialogo ha gradualmente dipanato il lungo percorso dell'artista entro un "racconto" suddiviso in sette temi: "Impronta", "Ombra", "Direttrici", "Realismo", "Materia", "Linea", "Corpi". Sette sezioni che s'inseguono implicandosi vicendevolmente, generando un continuo flusso di "eterno ritorno" alla matrice prima del lavoro di Bruno Ritter: un fare arte profondamente connesso al sentire (istintivamente) la vita come incontro del corpo con il mondo, una ricerca di ciò che è profondamente (e ironicamente) umano.

Impronta

Qual era il contesto culturale e artistico di riferimento negli anni della tua formazione giovanile?

Ho frequentato l'Accademia di Belle Arti di Zurigo dal 1968 e Willy Varlin era molto conosciuto in città poiché si opponeva, attraverso una pittura figurativa e realistica, ai dirigenti culturali della città che aderivano al Concretismo.[1] Intorno a Varlin c'erano altri artisti molto talentuosi e bravi, forse più radicali ma di minor successo e meno aggressivi nel confronto, come Felix Kohn, Karl Madritsch, Henry Wabel e Friedrich Kuhn.[2] Non ho mai avuto un confronto diretto con Varlin, però andavo a vedere le sue mostre nella galleria del fotografo Ernst Scheidegger, amico che frequentavo regolarmente. La sala d'attesa di terza categoria della stazione ferroviaria accoglieva un'umanità povera e ai margini, che egli schizzava, disegnava e dipingeva. E anche io andavo alla stazione a raffigurare questi personaggi, una realtà che oggi non esiste più.

[1] L'*Arte Concreta*, teorizzata da Theo Van Doesburg (che pubblica la rivista "art concret" nel 1930), ricorre alla figurazione di linee, superfici, colori che presuppongono una precisa e rigida struttura geometrica, basandosi storicamente e teoricamente a *De Stijl* e al *Bauhaus*: l'immagine è pura espressione di un concetto intellettuale, senza alcun rimando narrativo e simbolico.

[2] Felix Kohn (1922-2000): Urs Hobi – Jan Morgenthaler – Roland Moser, *Felix Kohn. Werke*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2002; Karl Madritsch (1908-1986): http://www.artnet.de/künstler/karl-madritsch; Henry Wabel (1889-1981): http://www.artnet.com/artists/henry-wabel; Friedrich Kuhn (1926-72): Bice Curiger, *Friedrich Kuhn. The Painter as Outlaw (1926-1972)*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2008.

Sassofono, *1974, matita su carta, 15 x 8.5 cm*

C'erano inoltre due o tre quartieri dove si potevano incontrare persone che vivevano al limite della miseria, ma anche intellettuali e scrittori come Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt, non certo l'*intelligencija* ufficiale, di cui Varlin non faceva parte perché si considerava "normale" come tutti gli altri, senza darsi arie da grande artista consacrato. A Zurigo vivevo in uno di questi quartieri poveri e difficili, un formicaio di creatività e umanità dove tutti avevano bisogno e l'unica droga che girava era l'alcool. Questo fu il contesto della mia formazione-iniziazione giovanile al mondo dell'arte e mi piaceva, anche se la mia famiglia era normale: mio padre infatti era un semplice artigiano, un fabbro di modesto livello economico. Mi affascinava l'idea che ci fossero persone ancora più povere e l'ambiente era molto divertente: si sapeva che circolavano

pochi soldi e c'era un confronto più diretto, si parlava con tutti. Per di più vi era una commistione tra quelli che stavano bene e guadagnavano un sacco di soldi e persone meno abbienti: la possibilità di avere rapporti con tutti era molto affascinante, una specie di avventura.

Questa umanità povera e un po' estrema è stata il soggetto dei tuoi primi lavori?

Sì, ho ancora i quaderni con gli schizzi: disegnavo molto e questo rappresentava un punto di riferimento, perché non avevo tempo per dipingere e neppure uno studio. Disegnavo sempre. Il tema del mio esame di ammissione all'Accademia era "Mangiare e bere": uno spunto perfetto, come puoi immaginare, perché andavo nei ristoranti di lusso e nelle bettole peggiori, così mi potevo confrontare con persone di varia estrazione, un'umanità ampia e multiforme, da una parte conforme al sistema dominante e benestante, dall'altra poverissima. Frequentavo ambienti economicamente e socialmente opposti perché volevo mostrare le differenze: i bar frequentati dalle signore per bene, tutti ordinati con i camerieri in divisa, e le osterie più rustiche e grezze della città. Entrambe le categorie stavano in centro. Oggi, invece, c'è equilibrio e questi contrasti così ravvicinati non esistono più. La rappresentazione artistica di tale umanità, così complessa e articolata, che faceva capo a pittori come Varlin, era caricaturale, ai limiti dell'aggressivo. Oggi sono discorsi che non puoi più fare, non è possibile ironizzare in questo modo su un essere umano.

Perché è un rischio?

Sono temi che non posso affrontare direttamente e con un'ironia franca e pungente perché la situazione è cambiata: sono temi delicatissimi da un punto di vista morale, sociale e politico.

Questo conformismo nella rappresentazione visiva cosa comporta da un punto di vista estetico? L'artista crea mondi e non dà giudizi. L'estetica del Brutto[3] *ha una sua ragione d'essere. L'arte esplora zone sconosciute, fa emergere nuovi sensi, attinge all'inedito.*

Vedi, se io dipingo una donna nuda, automaticamente ci penso due volte, perché mi devo confrontare potenzialmente con un discorso maschilista: per questo è difficile e non mi sento totalmente libero. A cosa potrei andare incontro se espongo in maniera cruda ed evidente la nudità femminile? Oggi i personaggi sporchi e miserabili di Varlin dovrebbero affrontare un'opinione pubblica molto attenta, se non addirittura polemica e agguerrita.

È un fatto grave per la storia dell'arte.

È grave per tutti, poiché impedisce la libertà sia nella teoria sia nell'aspetto ottico-visuale. Diventa una degradazione e puoi sospettare un *gap* di conoscenza da parte dell'artista. Se il soggetto rappresentato fosse o venisse connesso a un discorso sociale, al gusto comune oppure alla politica, potrei avere un problema e questo è grave.

---

3 Cfr. Karl Rosenkranz, *Estetica del Brutto*, trad. it. a cura di R. Bodei, il Mulino, Bologna 1984.

Sotto le rocce, *1986, incisione, 23 x 32 cm*

Andresti contro l'opinione pubblica e contro una certa critica intellettuale?

Sì. Forse è solo un mio pensiero, ma è così. Come uomo devo pensare alle eventuali conseguenze di una reazione scorretta a una mia raffigurazione del corpo; un aspetto molto delicato del lavoro.

L'artista è consapevole della portata semantica, estetica e simbolica delle immagini (peraltro diffuse in maniera esponenziale dai mezzi di comunicazione di massa e dai social media, *quindi sensibilmente esposte al giudizio collettivo): dietro l'elaborazione del brutto – anche attraverso un'ironia sferzante – vi è una raffinata interpretazione della realtà visibile, cosciente della radice storico-artistica dell'immagine.*

Ho elaborato questo pensiero perché sono molto attento a quello che succede e, quando entra un tema più "politicamente orientato", occorre essere prudenti.

Però è una sofferenza.

Eh sì.

A questo punto rinunci e vai su altro?

Automaticamente devo trovare altre soluzioni.

Rematori, *2014, matita su carta, 2014, 76 x 56 cm*

L'insegnamento di Varlin, attraverso la sua opera così diretta e libera, è stato importante nel tuo percorso?

Sì, ed era anche evidente, perché si sapeva dove fossero i soggetti rappresentati con un certo crudo realismo, ovvero nelle bettole, frequentate anche dagli intellettuali, poco distanti dall'Università. Ricordo anche l'elegante Caffè Odeon, un bellissimo spazio d'ispirazione viennese, pieno di fumo, dove servivano, ad ogni ora, bevande alcoliche: c'erano giornalisti, intellettuali, dottori, professionisti. Il posto era bello, vivace. Sono un po' nostalgico, ma sono ricordi che restano: nel centro storico c'erano locali dove si suonava musica jazz e si esibivano grandi interpreti internazionali in *jam session*, ed era molto divertente frequentarli. Si creava automaticamente un tipo di amicizia, ma non tutte le sere si facevano grandi discorsi filosofici e ci si salutava semplicemente per strada.

Quel contesto particolare ti ha messo in gioco come uomo e come artista, una sorta di sperimentazione: una formazione in accademia e in strada che avresti portato nel lavoro futuro, come nella serie dei Rematori,[4] *metafora di un'umanità disperata.*

[4] Cfr. Beat Stutzer, *Pittura con insidie*, in Id. – Paola Tedeschi-Pellanda – Andrea Vitali, *Bruno Ritter, dietro le mura*, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, [Sondrio] 2017, p. 19: «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».

Però questa disperazione non è più visibile come una volta, sai? Un tempo c'era e basta, faceva parte della vita quotidiana e in cinquant'anni il mondo è cambiato completamente. Allora c'era un altro tipo di spontaneità: mi sedevo in strada, disegnavo e le persone che passavano chiedevano dei miei lavori; c'era un passaparola e un giorno ho addirittura venduto un'intera cartella di disegni, essendo un modo per le persone comuni di dare una mano agli studenti che frequentavano la scuola in centro. Inoltre sulla strada vi era un certo numero di atelier: passavi e salutavi gli artisti.

Tornando all'inizio della nostra conversazione, a Zurigo convivevano i concretisti e i cosiddetti realisti, cioè i pittori che provenivano dal filone dell'Espressionismo tedesco. Puoi descrivere brevemente questo scenario?

Questa convivenza faceva parte del gioco: da una parte c'era il mondo del lusso, dall'altra gli artisti economicamente più modesti. I concretisti toglievano vita e sudore all'arte, erano piuttosto intellettuali e facevano calcoli per capire dove collocare esattamente il colore; la realtà quotidiana non esisteva: tutto doveva essere perfetto, senza emozioni. I realisti come Varlin non erano presi in considerazione, non avevano *chances* e questo aspetto protestatario della loro arte era determinato anche dal clima del Sessantotto. I protagonisti del secondo filone avevano dai quaranta ai sessant'anni, una vecchia generazione di gente capace con idee proprie, ma piuttosto nascosta, pittori con pochi introiti ma che lavoravano in maniera ossessiva. Erano allegri, e questo mi piaceva. Mi interessavo anche alla scuola viennese del "Realismo fantastico", anche per l'attenzione rivolta da parte dei suoi protagonisti – come Alex Sadkowsky ed Ernst Fuchs[5] – alle antiche tecniche pittoriche. Inoltre frequentavo corsi d'incisione. C'erano diversi colleghi che praticavano questa tecnica; realizzando le mie lastre di notte naturalmente li incontravo tutti.

A Zurigo c'erano collegamenti con le accademie italiane e dell'Europa del Nord?

Con quelle italiane non direi. Dopo i miei studi sono andato in Germania, un mese ad Amburgo, perché volevo fare un corso con un grande incisore tedesco, il quale mi ha suggerito di non proseguire gli studi e di mettermi direttamente alla prova con il lavoro, cercando e costruendo la mia indipendenza. Ho quindi contattato l'incisore e stampatore milanese Giorgio Upiglio[6] e un incisore di Verona dal quale ho acquistato dei torchi (che in seguito ho rivenduto). Con un gruppo di artisti ho realizzato diverse cartelle collaborando con altri litografi. Quando sono arrivato a Chiavenna nel 1982, ho invitato degli artisti di Sciaffusa, la mia città d'origine, a realizzare alcune stampe. Ho fatto l'ultima incisione un anno fa e ora non pratico più questa tecnica perché servono energia e tempo e bisogna essere attrezzati.[7]

---

5 Alex Sadkowsky (1934): http://www.sadkowsky.ch; Ernst Fuchs (1930-2015): http://www.ernstfuchs-zentrum.com.

6 Giorgio Upiglio (1932-2013): Letizia Tedeschi – Marco Franciolli (a cura di), *Incidere ad arte. Giorgio Upiglio stampatore a Milano (1958-2005). L'atelier, gli artisti, le edizioni*, Archivio del moderno / Museo cantonale d'arte, Mendrisio / Lugano 2005.

7 Cfr. *Bruno Ritter. Opere grafiche*, testo di Andrea Vitali, Galleria dell'incisione, Milano [1988]; *Bruno Ritter. Druckgrafik – Incisioni 1980-2010*, ed. propria, Chiavenna 2015.

Ombra

Dopo questi "studi matti" inizia il tuo percorso.

A Zurigo ho insegnato per sette anni presso una scuola cantonale, fino al 1981; insegnavo inoltre incisione all'Accademia di Belle Arti e vivevo in uno chalet insieme a una coppia di studenti. Insegnavo di giorno e lavoravo di notte: tutto era possibile.

In seguito hai deciso di trasferirti in Val Bregaglia, nel villaggio di Canete. Quali sono le ragioni di questo drastico cambiamento geografico e culturale?

Allora avevo una relazione importante con una donna cresciuta a Castasegna ma che lavorava a Zurigo. Io avrei voluto andare a Bologna, ma lei era rimasta disoccupata: per risparmiare denaro abbiamo deciso di trasferirci a Canete. Una vita molto impegnativa: sono arrivato in autunno e il sole cominciava a tramontare già presto. La casa era quasi un rudere, c'era molto freddo e si scaldava solo la cucina. Non avevo un'automobile, né un televisore e neppure un telefono. Un isolamento totale.[8]

Questa situazione "estrema" ha determinato una svolta importante per la tua arte? Hai abbandonato ciò che ritenevi superfluo?

Fino ad allora ero vissuto in città e questo trasferimento è stato un cambio radicale. Non sapevo cosa mi sarebbe potuto succedere, poiché ero abituato a frequentare spazi e luoghi ricchi di cultura, arte e musica. A Canete questa realtà non esisteva; lo scrittore Andrea Vitali disse che c'era un «silenzio monasteriale». Il primo anno passò, perché la situazione era del tutto nuova, ma dal secondo iniziai a soffrire molto: il sole se ne andava sempre troppo presto e sentivo una specie di paura crescente. Avevo confronti diretti con i pochi contadini che vivevano nel villaggio, ma l'isolamento era pesante, totale, una realtà difficile per me, così abituato a frequentare molte persone e numerosi amici. Non sapevo con chi parlare e le giornate erano lunghe da trascorrere.

In seguito ho viaggiato con la mia compagna in Italia per approfondire la mia conoscenza dell'arte: conoscevo le opere di Giorgio De Chirico e Umberto Boccioni, ma volevo vedere altro. Mi affascinavano gli artisti "secondari" della scuola italiana, perché lì s'individuano con più precisione le influenze, le costrizioni, le relazioni.

---

8 Cfr. *Bruno Ritter, periodo Canete 1982-1988*, ed. propria [1990 ca.]; Angela Dell'Oca – Elisabetta Sem, *La riscoperta di una collezione*, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, Sondrio 2010, pp. 34, 134-139; Gian Andrea Walther, *L'uomo del nord*, in «Qgi» 2010/4, pp. 403-409.

Canete, *1985, olio su tela, 40 x 50 cm*

E anche certe bizzarrie...

Sì, l'arte è sempre condizionata da qualcosa. Negli anni Novanta per me è stato fondamentale l'incontro con Giancarlo Vitali,[9] pittore di Bellano e uomo del "fare arte" senza pesanti presupposti e condizionamenti ideologici e teorici. Questo aspetto del "fare" mi piace. Vitali ha visto e apprezzato il mio lavoro, un ciclo di incisioni su Rembrandt, e tra noi è nato un rapporto di vera reciprocità. Il confronto con artisti esperti ti fa capire se sei un principiante o no.

Il problema più grande era rappresentato dall'incognita del successo e della sopravvivenza, ma dopo tre anni avevo finalmente trovato una stabilità. Nel 1990 mi sono trasferito a Chiavenna e da allora ho sempre viaggiato da solo. Nella cittadina – dove tuttora ho il mio studio – è stata fondamentale la conoscenza di Lorenzo Moro, un'amicizia impagabile. L'imprenditore, dopo aver visto alcune opere grafiche che avevo esposto in una mostra collettiva al Castello, mi chiese di dargli lezioni di pittura. Ricordo che venne a casa mia e, presentandosi, chiese di mio padre pittore, essendo io molto giovane. Al che gli risposi: «Il pittore sono io». Da allora è nato un rapporto di stima e amicizia. Grazie a lui sono entrato in un giro virtuoso di collezionisti e artisti, tra cui lo stesso Vitali.

9 Giancarlo Vitali (1929-2018): http://www.giancarlovitali.com.

Qual è il tuo rapporto esistenziale e artistico con il paesaggio della Val Bregaglia?

Quando sono andato a vivere a Canete, non usando l'automobile, non avevo alcun rapporto con la valle. L'unica persona che conoscevo era un insegnante di scuola secondaria e operatore culturale, Gian Andrea Walther, che da allora è un amico importante e un punto di riferimento; tramite lui ho conosciuto altri intellettuali. In realtà la mia ricerca era rivolta a sud, l'Engadina non suscitava propriamente il mio interesse. La Val Bregaglia è stato un momento-luogo di passaggio, ma nella mia arte è molto presente:[10] quando vivevo a Canete stavo sempre fuori a disegnare, confrontandomi con la natura circostante, la frontalità degli edifici architettonici e dei muri, il sasso, le frane che erano (e sono) una presenza-incombenza forte. Questi elementi ispiravano un tipo di pittura "corta", di tratti corti – come a briciole – che hanno a che fare con il movimento della valle, dalla fisionomia a *puzzle* che tu non vedi.

Come se coesistessero, in bilico, tanti frammenti?

Non si ha mai una vista ampia, perché tutto è troppo vicino. La vicinanza della montagna è talmente ossessiva che devi sempre guardare in alto per vedere il cielo, e quando guardi davanti trovi sempre una specie di muro che in realtà non è tale, cioè compatto e consistente, ma un assembramento di piccoli sassi.

C'è sempre qualcosa che sfugge, che cade?

Sì, ed è proprio questo tipo di movimento ad interessarmi. La non-distanza è un'idea visuale che voglio esprimere: quanto vicino puoi andare per vedere ancora? Questo è il tema, l'obiettivo del mio lavoro. Il trasporto, il fascino che provo per il Barocco incide su questa percezione personale del paesaggio; è un collegamento diretto, ma mi è servito molto tempo per sondare e affinare questa ricerca. Non sempre sapevo perché lavoravo in questa direzione; eppure mi sono reso conto, anche grazie al confronto con amici e collezionisti, che ciò era determinato dall'ambiente: l'impossibilità di toccare qualcosa, l'essere fuggevole e impalpabile della realtà. E tuttora questa ricerca continua. La sfida è cercare il volume. Ricordi il tema dell'insonnia nella mostra di Sondrio? [11] La tentazione di aggrapparsi a qualcosa che c'è ma scappa via, sempre.

Un senso di vertigine, di vuoto.

In città si può fuggire da una condizione opprimente perché ci possono essere delle "attrazioni" che distraggono, mentre in montagna non potevo, non avevo altre possibilità: volevo vivere lì, benché non fossi radicato a quei luoghi.

---

[10] Sul tema del dialogo-connessione tra i contesti geografico-culturali svizzero e italiano nella pittura di Ritter cfr. *Bruno Ritter, il pendolare*, testi di Andrea Vitali e Paola Tedeschi-Pellanda, trad. it. di M. Rossi, s.e., s.l. [Grafiche Aurora, Verona] 2005. Sul paesaggio e sui temi trattati da Ritter negli anni Ottanta e Novanta cfr. Franco Monforte (a cura di), *Il paesaggio valtellinese dal romanticismo all'astrattismo*, Arnoldo Mondadori Arte, Milano 1990, pp. 29, 137-138, 174-175.

[11] Cfr. B. Stutzer – P. Tedeschi-Pellanda – A. Vitali, *Bruno Ritter, dietro le mura*, cit., pp. 74-79.

Hai parlato della materia viva delle opere in rapporto al paesaggio. E il colore?

M'intrigava il fatto di non avere il sole per buona parte dell'anno, nonostante mi procurasse un po' di angoscia, a lungo andare. A Canete la realtà era monotona e uniforme, come se le cose fossero le une dentro le altre. In inverno la montagna è in ombra: un'immagine rappresentativa di tutto quello che ho vissuto in questo piccolo villaggio. L'ombra diventa figura e le figure entrano e s'identificano con la montagna.[12]

Questa specifica dimensione esistenziale, psicologica ed artistica ti ha attratto fin da subito?

Direi di sì, tenendo conto che provengo dal paesaggio collinare di Sciaffusa, così armonico e differente dall'asprezza verticale dell'ambiente alpino. In Svizzera la montagna è sentita come rifugio e glorificazione, ma quando sono arrivato in Val Bregaglia ho cambiato prospettiva, sentendomi come un intruso, uno straniero. Tuttora mi sento uno straniero, una specie di "nomade"; questo è un vantaggio, perché non ho mai voluto avere radici e mi confronto con una realtà che "non esiste" in maniera oggettiva e universale.

Non esiste una conoscenza assoluta del paesaggio, della realtà in generale?

Tu hai un'idea della montagna, io ne ho completamente un'altra. Alcuni pittori, per esempio, hanno un'idea fotografica che io, addirittura, rifiuto, anche perché ero un ritoccatore di foto, quindi se faccio pittura non ho bisogno della fotografia, ma voglio la montagna stessa, percependola e immaginandola liberamente. Non posso prendere in considerazione le idee che hanno altri sul soggetto da raffigurare, neanche quelle dei committenti e dei collezionisti: provenendo da una città senza montagne, posso apprezzare la vita alpina, ma non sono montanaro, non sono radicato in questi territori e non mi sento, non sono propriamente un pittore di paesaggi. M'interessa piuttosto il discorso umano, il rapporto tra le persone, la difficoltà di reagire alla vita in città o in altri luoghi caratterizzati dalla presenza incombente della natura, la lotta tra l'uomo e tutto quello che lo circonda. Una lotta positiva che è vita: devi confrontarti quotidianamente con il mondo.

Non pare un rapporto disteso, pacificato. C'è sempre un movimento critico, quasi conflittuale?

Quando si affronta il mondo occorre reagire a "qualcosa", perché è importante e interessante per la nostra esistenza. Facendo un ritratto s'innesca la medesima dinamica: s'incontrano due persone, due umanità, la mia e quella del soggetto ritratto. Ogni tanto mi lasciano di stucco persone che, ben vestite, entrano nel mio studio e si siedono come se fossi un fotografo, sorridendo.

---

[12] Cfr. Kathleen Olivia Bühler – Paola Tedeschi-Pellanda (testi di), *Bruno Ritter*, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen [1992].

Poi smantelli qualsiasi aspettativa e certi pregiudizi?

Sì, perché dopo poco tempo queste persone – che non mi conoscono – devono necessariamente confrontarsi con me. E il rapporto è reciproco: dobbiamo arrangiarci, dobbiamo lottare per trovare una soluzione, per poter reagire liberamente e trovare un equilibrio. Nei generi dell'autoritratto e del ritratto il discorso psicologico si verifica dall'inizio alla fine; poco m'importa della persona "visibile". Voglio vederla più completa, cioè vedere cosa fa e come occupa lo spazio. Nello stesso momento, durante la posa, cambia la luce, facendomi vedere altri piccoli dettagli: un aspetto che può anche non piacere, poiché emergono elementi anche sottili che evidenziano altre particolarità.

L'autoritratto è spontaneo, più preciso, e poco m'importa di me stesso; invece per il ritratto devo vedere anche in profondità e devo farlo velocemente poiché c'è instabilità. Ognuno ha un'immagine errata di sé stesso: si è estremamente seri e poi si cade nel ridicolo. Per esempio, per un ritratto su commissione non posso avvicinarmi all'idea che il committente ha della persona cara, perché non posso vivere lo stesso rapporto intimo; non ci arriverei poiché non conosco questa persona, mi manca lo spirito, il sentimento. La medesima reazione accade per il "mio" paesaggio, necessariamente diverso da come lo guardi tu che vivi in questi luoghi da generazioni. Tu hai un'idea della montagna che non posso raggiungere perché non sono "autoctono", mentre mia figlia sì, è cresciuta qui. Devi accettare l'incapacità di andare oltre, non potendo sfiorare dimensioni di cui non si ha esperienza.

La reazione di un committente che ti ha particolarmente colpito?

Qualsiasi reazione mi colpisce. Ricordo un consigliere di Stato del Canton Argovia, venuto da me per un ritratto istituzionale: prima visionò alcuni miei lavori, in seguito ci confrontammo, infine venne nel mio studio, fermandosi a Chiavenna tre giorni. Mi chiese se dovesse indossare la cravatta, poi si presentò in maglione. Nei momenti di pausa mi piaceva entrare in certi discorsi politici che non capivo, ma anche in problematiche più personali: mi disse infatti che non era stato rieletto e che sulla stampa circolavano articoli polemici nei suoi confronti. Era deluso da questa situazione; farsi fare un ritratto per la galleria istituzionale del Cantone rappresentava una prova difficile.

Ritrarre persone conoscendo storie personali e particolari inediti indirizza il mio lavoro, anche indirettamente, incide sul modo di dipingere, influisce sulla conoscenza del soggetto che si articola progressivamente durante la posa e nei momenti di pausa, dove accade un incontro più libero e personale. Qualsiasi elemento interessante può entrare nel ritratto stesso. La fotografia non ti dà mai questa sensazione.

Sei un pittore "antico", lento e riflessivo?

Sì, in questo senso sì, molto, perché seguo la mia idea della persona ritratta, come da ragazzo, quando disegnavo quasi ossessivamente quello che vedevo, facendo emergere ciò che esiste dinanzi e sotto la superficie del visibile. Non si tratta del contorno ma di quello che c'è dentro, e questo ti porta a un altro tipo di pittura. Ecco

il discorso poetico di Varlin, cioè esprimere totalmente l'umano, cosa c'è dentro:[13] "umanità" significa anima negativa e positiva, comunque anima. Ritrarre non è soltanto la capacità di fare con abilità tecnica, ma vedere il contenuto, il mondo che brulica in profondità.

Cristina, *1988, olio su iuta, 100 x 120 cm*

Ti è mai sfuggito un ritratto?

Non credo che possa succedere. Forse può accadere che non venga accettato ciò che disegno, ma solitamente sono amici della persona ritratta ad obiettare su qualche particolare. Sì, capisco la reazione. Una volta realizzai un ritratto di famiglia e raffigurai la moglie del committente di profilo, trovando questo dettaglio molto interessante: il marito mi confidò che non l'aveva mai osservata di profilo, anche perché normalmente si guarda una persona di fronte, in volto, e mai da un'altra prospettiva. Ma potrebbe anche succedere che ci siano certi tipi difficili da ritrarre: vorresti lasciar perdere perché c'è qualcosa che non funziona, e non ho mai capito a cosa sia dovuto, forse emerge una reticenza o una conflittualità sottile, anche soltanto scatenata da una parola detta o da un atteggiamento. Non so spiegarlo, ma succede.

[13] Cfr. Bruno Ritter, *Profumo di uomo: un ricordo di Varlin*, in *Varlin a Bondo*, «Qgi» 2000/4, pp. 92-95.

Scattano dinamiche più personali?
All'improvviso, sì.

Nel corso di tre giorni può cambiare la percezione di un qualsiasi soggetto raffigurato?
Sì, e lo vedo in particolare nelle serie di paesaggi, sui quali mi sento molto libero: da una figura sbozzata e più grossolana emerge via via una figura perfetta, togliendo materia e volume. Quando lo spazio è stretto e ridotto, ci si sente "schiacciati" e si è costretti a cercare il volume, come accade in montagna, dovendo guardare solo in due direzioni.

Non hai l'istinto di andare in alto per avere una visione più ampia e distesa?
No.

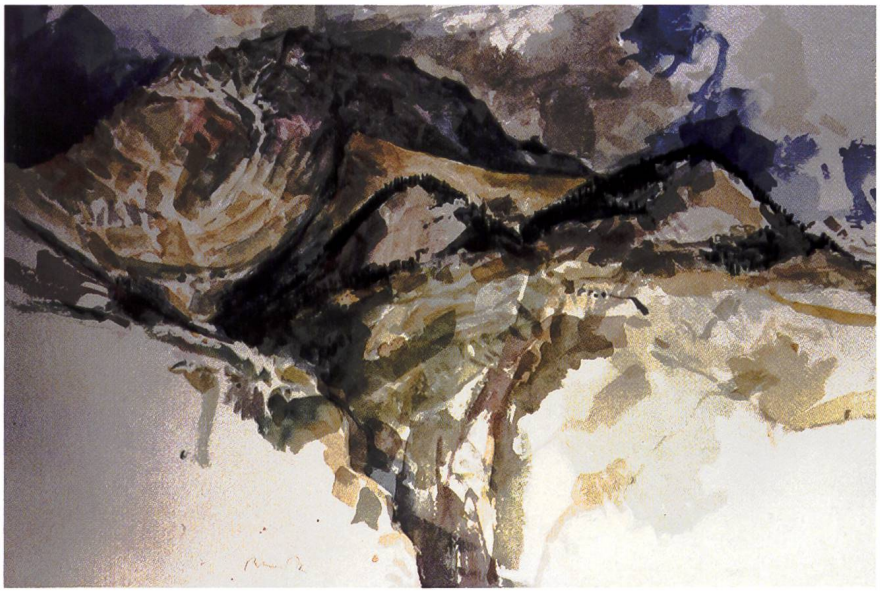
Dunque stai in basso e affronti questo problema?
Preferisco andare "dentro" la montagna, non mi piace starci sopra. Come quando frequento il passo del Maloja e sono costretto a stare in cima: l'Engadina rappresenta per me un'esagerazione, eccessivamente in alto, quasi in cielo, con paesaggi senza alberi e solo rocce basse. Quando arrivi da Chiavenna è come se provenissi da una giungla, vai su e c'è il bianco della neve e il cielo blu quasi divino, è tutto fermo, non c'è vita ma una sorta di idealizzazione: questo scenario potresti sfogliarlo, non vederlo.

Direttrici

Il tuo rapporto con la Bregaglia esiste anche attraverso le opere di artisti che l'hanno vissuta, frequentata e rappresentata come Giovanni Segantini, Varlin, i Giacometti?
Senz'altro. Quando mi sono trasferito qui sapevo che Alberto Giacometti era originario di questo luogo, ma non ero un "fanatico" della famiglia di artisti Giacometti, poiché la loro pittura si caratterizza per una figurazione differente e distante dalla mia. La pittura simbolista di Ferdinand Hodler è invece il massimo per me.

Vivendo qui ormai da tempo, ora capisco questi artisti, perché entrano in questa aria fine di colori sottili, restituendo l'espressività a questo tipo di natura. Giovanni e Augusto Giacometti sono più estetici e decorativi, mentre Alberto, lo scultore, affronta una figurazione umana essenziale e filiforme, nonché il rapporto spaziale tra i corpi. In Bregaglia non c'era un forte e convinto collezionismo di opere degli artisti autoctoni, che già avevano consolidato una fama internazionale, e tuttora non c'è. Esiste un discorso culturale importante, ma non economico.

Quando mi sono trasferito cercavo un luogo dove potessi creare indisturbato e ci sono riuscito, poiché mi sento libero di fare il mio lavoro, libero di non riferire ad alcuno quello che sto facendo e questo è stato, da sempre, il mio desiderio. *Orecchio alle rocce*, per esempio, è un tema sviluppato a Canete, iniziato con un piccolo disegno a biro, peraltro ritrovato tempo fa, e rappresenta una tematica acustica che indica incertezza sulla reale stabilità del territorio: sento il tuono o è la roccia che cade? Una tematica attuale, pensando alla recente frana di Bondo: quando c'è un



Cungen, *1986, acquarello, 45 x 60 cm*

temporale si sentono rumori che segnalano eventuali pericoli di smottamento. D'inverno si sentono gli echi delle slavine. Ora ho ripreso questo discorso; quando ci si confronta con la ricerca di altri artisti vengono in mente capitoli solo accennati, quindi da riprendere e approfondire.

Quando vivevo a Zurigo, Segantini era considerato un pittore romantico, attraverso la cui opera si enfatizzava un certo tipo di nazionalismo, ma vivendo qui, si vede propriamente l'essenza della sua arte.

Segantini cerca la luce delle terre alte.

Era anche molto informato sul Divisionismo, sulle teorie dell'ottica e sulla fotografia a colori, elementi che hanno costretto altri pittori della sua epoca a cambiare direzione nella propria ricerca. Te ne accorgi quando vedi quel "qualcosa" che dà l'idea dell'aria fine in Engadina, di una terra brulla, di un filo di verdino che dice che è estate, un'estate che può però anche improvvisamente finire poiché potrebbe nevicare in pieno agosto; Segantini sapeva rendere esattamente questa dimensione, come una percezione sottile del paesaggio, ma anche della vita contadina che oggi non esiste più. Sai, sono diventato vecchio e anche un po' nostalgico: oggi pare che anche il macellaio abbia una *boutique*, poiché gli spazi sono puliti e perfetti, invece una volta li vedevo pieni di sangue, le mani erano sporche... oggi questo mondo non c'è più.

La storica dell'arte Paola Tedeschi-Pellanda riferisce in parte la tua arte a quella d'ispirazione espressionista della cosiddetta "Scuola romana" e alla produzione del gruppo dei "Sei di Torino", che nei temi e nello stile pittorico s'ispira all'Impressionismo.[14] *Gli artisti di questi due gruppi "dissidenti" cercavano di opporsi alla retorica del "ritorno all'ordine" espresso in Italia dal movimento "Novecento" tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, durante il periodo fascista.*

[14] Cfr. *Bruno Ritter*, cit., p. 51.

Ohr am Fels – Orecchio alla roccia, *1985, acquarello, 29.7 x 21 cm*

Nella mia formazione di storia dell'arte mi sono rivolto agli autori meno conosciuti e famosi, ma anche a Giorgio De Chirico,[15] che era un punto di riferimento nell'ambiente artistico di Zurigo. Poi ricordo che durante un viaggio a Piacenza la macchina si ruppe e mi fermai alla Galleria d'arte moderna Ricci Oddi,[16] scoprendo autori del simbolismo italiano che non conoscevo nemmeno. Mi mancava questa particolarità dell'arte italiana, ma non sono mai più tornato a visitare quella galleria. Inoltre, tramite la conoscenza e l'amicizia con lo storico e critico d'arte Raffaele Degrada,[17] mi incuriosii per l'arte italiana tra le due guerre, oltre che per la pittura futurista di Umberto Boccioni, un altro punto di riferimento. Negli anni Trenta ci fu questo sfogo anche un po' nazionale, tutto italiano, che dava fastidio negli ambienti culturali fortemente ideologizzati. Oggi appare molto strana questa convinzione nel riproporre un certo tipo di nazionalismo dentro la società e nell'arte: anche negli anni Trenta erano tutti convinti di aver ragione e questo mi lascia un po' di stucco.

Vi è una paura diffusa dell'altro, della diversità, quindi c'è bisogno di ordine: sono flussi che ciclicamente tornano.

Data questa incertezza, a cosa ti devi aggrappare, cosa ti motiva? Essendo cresciuto nell'ambiente culturale svizzero e tedesco, l'arte italiana rappresentava un punto di vista completamente diverso, molto più dolce, più mediterraneo. Ad esempio, confrontando Giancarlo Vitali e Varlin emergono enormi differenze, degli abissi: entro una distanza geografica relativamente breve (Zurigo, la Bregaglia e l'Alta Lombardia) ci sono diversità profonde, peculiari punti di vista delle scene raffigurate: sia

[15] Opere di De Chirico sono anche conservate presso il Museo d'arte di Zurigo (http://www.kunsthaus.ch).

[16] Cfr. la pagina web della galleria: http://www.riccioddi.it.

[17] Raffaele De Grada (1916-2010) fu professore e critico d'arte, dirigente e parlamentare comunista. Nel 1938 aderì al gruppo di intellettuali che facevano capo alla rivista «Corrente» di Ernesto Treccani, protagonista della reazione anti-novecentista dell'arte. Tra gli interpreti della pittura lombarda del secondo dopoguerra, filone della sua ricerca storico-critica, De Grada include anche Angelo Vaninetti (1924-1997), pittore valtellinese che Bruno Ritter ebbe modo di conoscere e frequentare. Cfr. Raffaele De Grada (a cura di), *La Valtellina di Angelo Vaninetti. Opere*, Mazzotta, Milano 1989; Graziano Tognini (a cura di), *Angelo Vaninetti, i colori della memoria*, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, [Sondrio] 2016.

l'uno che l'altro si occupano della vita quotidiana, della gente comune, ma rappresentano due mentalità e due metodi di lavoro differenti. Varlin è più aspro, sintetico, quasi elementare e mai sentimentale, Vitali è narrativo e si sofferma con precisione sui dettagli dell'immagine: una forma di naturalismo che manca a Varlin.

Realismo

Si può dire che la tua ricerca si colloca sul crinale di due modi d'interpretare la realtà: la schiettezza un po' rude e diretta di Varlin e la qualità narrativa e aneddotica di Vitali?

Il mio discorso è più pittorico e – forse – anche più teorico: considero entrambe le qualità, ma la complessità della realtà che mi circonda, percependo un'instabilità costante, dimostra che nulla è tangibile e fermo. Le scene quotidiane rappresentate sia da Varlin sia da Vitali, viste e frequentate ogni giorno, erano lo spunto e il fine del lavoro creativo. Anche a me succede questo ma, lavorando perlopiù in atelier, il mio discorso è strettamente pittorico, cioè analitico sul fare e sul metodo, sul *ductus*. Per esempio, nei quadri che sto dipingendo raffiguro la vegetazione, la "giungla" che cresce dietro il Castello di Chiavenna, sede del mio studio, ed è un discorso legato alla restituzione del movimento e alla sensazione che ho in generale dell'instabilità, non solo nel senso di una resa informale, ma anche della ricerca estetica e stilistica nella sua fase iniziale. Anche i galleristi non riescono ad inquadrare con esattezza il mio lavoro, poiché esso è incerto e vario, andando da un realismo totale all'assurdità di forme quasi astratte. A Chiavenna vedo una vegetazione che non esiste a Maloja, ma allo stesso tempo c'è anche una profonda fragilità, una sostanziale instabilità.

Il tuo è un percorso che cerca e crea nuove forme. È anche una visione propria del mondo?

Avendo a disposizione una massa d'informazioni, non ci si rende conto che una direzione potrebbe non funzionare il giorno seguente, essendo tutto imprevedibile. Non sono un pittore politicamente impegnato, però sono influenzato dai fatti reali che mi circondano. Il tema dei *Rematori*[18] è nato da letture classiche, non da una riflessione sui fenomeni sociali contemporanei. Ora devo difendermi da questa lettura, perché è fuorviante: la migrazione attraverso il mare è un argomento di stretta attualità, ma la barca che ondeggia suggerisce un'incertezza più profonda. Io sto su una barca con degli estranei che potrebbero essere violenti: è questo, nello specifico, il senso dell'immagine dei *Rematori*.

È, in generale, una condizione esistenziale di precarietà?

Sì. È anche la mia situazione, perché non sono consapevole di cosa mi stia realmente succedendo. Devo trovare nuove soluzioni.

È un processo.

Sì, è un processo che dipende anche da tutto ciò che vedo. Amo frequentare mostre di sconosciuti e dilettanti, poiché vedo una ricerca libera basata su motivazioni creative e umane più dirette, schiette. Il confronto con gli amici professionisti è più delicato perché le informazioni possono avere un certo rilievo critico, un confronto più intenso e, per

[18] Cfr. B. Stutzer – P. Tedeschi-Pellanda – A. Vitali, *Bruno Ritter, dietro le mura*, cit., pp. 80-99.

certi aspetti, più pesante ed eccessivamente strutturato. Con un dilettante posso anche confrontarmi con una non-capacità tecnica ma che può condurre a un'idea straordinaria.

Un'idea più legata al fiuto, all'intuito e alla spiritualità?

Sì, in una recente bellissima mostra ho visto i dipinti di un artista che ha familiarità con le foreste sudamericane e raffigura la "sua" giungla, molto precisa nelle forme delle foglie e nei colori. Io, volendo, posso riprodurre tutti i particolari, ma non voglio "spiegare" che piante siano.

La dipingi attraverso il tuo segno, il tuo stile specifico.

La mia è un'appropriazione, invece lui spiega. Quando gli ho fatto vedere le mie *Giungle* mi ha confidato che non riesce a farsi trascinare dal colore. Questo è invece molto importante per me, perché vedo che ho un'altra idea della realtà, che non idealizzo. Nell'"approccio mediterraneo" l'ironia è lieve, poiché la realtà è trasfigurata, mentre in artisti come Varlin l'ironia è diretta, cruda, pungente.

Un'ironia caustica che taglia le cose di mezzo, di netto.

La mia pittura non fa riferimento né all'una né all'altra estetica, poiché voglio dare la sensazione di essere "dentro la materia", e non so fino a che punto possa essere comprensibile, ma poco importa: continuando a lavorare su un tema, alla fine ci entro pienamente e lo sento, poi devo lasciarlo così com'è, esattamente come accade nella vita, in ogni sua singola fase. Nel ciclo delle *Giungle* ho utilizzato diffusamente il verde, un colore molto difficile e delicato, entro una specie di disorganizzazione complessiva. La realtà è più caotica del quadro, che si pulisce attraverso l'arte. In un altro periodo ho realizzato dipinti in cui predominava il giallo, e questo succedeva spontaneamente: da un momento all'altro vedi figure in cui predomina un solo colore.

Giungla, *2018, olio su iuta, 60 x 80 cm*

È un meccanismo, un processo che si può spiegare razionalmente?

È inutile spiegare. Potrebbe essere un punto di riferimento, un'àncora per uno storico o un critico d'arte, ma non per un artista. È chiaro il collegamento alla lezione espressionista per via della mia formazione: poco m'importa della resa naturalistica e precisa della figura, che sottolineo invece attraverso il mio segno, il mio colore e senza ulteriori spiegazioni. Il quadro vive di queste pennellate vitali, personali e peculiari: in questo senso una lezione importante è la pittura di Edvard Munch, un artista molto fine, poiché osserva con attenzione i soggetti rappresentati, e molto controllato nel segno, esprimendo perfettamente la realtà delle figure umane attraverso lo sguardo. Questa è arte.

Il tratto di Munch fa affiorare la verità tragica dell'esistenza.

Sì, inoltre è evidente un'oggettiva perizia tecnica, nel senso di una precisa impostazione che definisce correttamente l'immagine, una capacità molto difficile da raggiungere, e che allontana l'artista dal dilettantismo e dal pressapochismo. Oggi la fotografia sembra restituire la realtà nella sua esattezza, ma non ha niente a che fare con essa poiché la riproduce solo in due dimensioni, mentre tu percepisci e fai esperienza anche della profondità, un aspetto molto complesso della conoscenza.

Dunque, qual è la tua sfida nell'ambito della pittura?

Attraverso la tecnica, il "fare pittura", posso spiegare me stesso e restituire in immagine la concretezza delle cose. I grandi artisti, per esempio, nonostante arrivino a forme astratte, capiscono e rendono l'"immagine-idea" dei corpi; una resa data dall'allenamento costante dell'occhio e della mano.

A proposito della fotografia, negli anni hai avuto una stretta e costante collaborazione con il fotografo Giorgio De Giorgi (detto Giona).[19] *Il catalogo della recente mostra di Sondrio,*[20] *in cui compaiono molti scatti che ti ritraggono nello studio,*[21] *lo testimonia. Come vi siete avvicinati e come avete approfondito la vostra amicizia e questa autentica intesa artistica?*

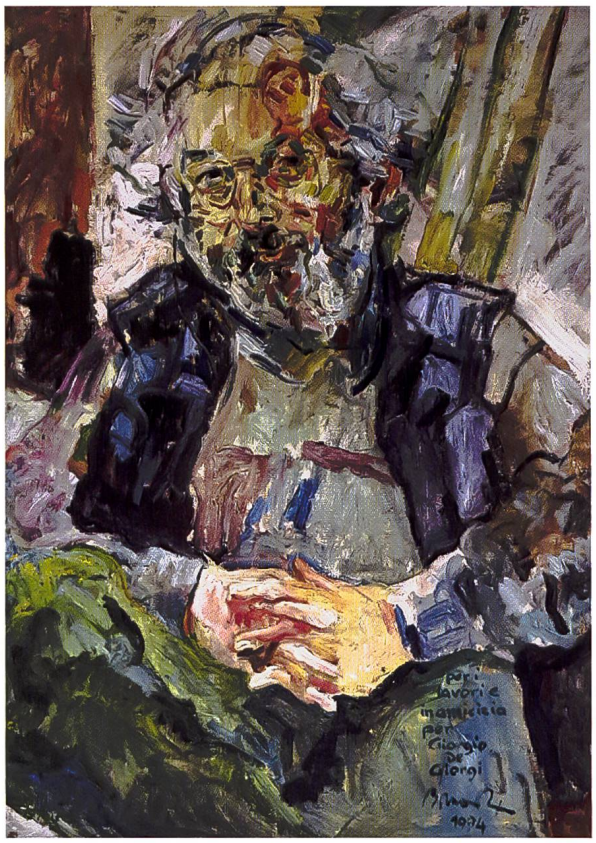
---

[19] Tra i cataloghi di Ritter con riproduzioni fotografiche di Giorgio De Giorgi si ricordano: *Bruno Ritter, un tema barocco*, testi di Paola Tedeschi-Pellanda – Gian Andrea Walther – Martin Schläpfer, Grafiche Aurora, Verona 1996; *Bruno Ritter, il pendolare*, cit.; *Bruno Ritter. Ascoltando le parole dell'acqua*, testi di Franco Brenna – Andrea Vitali – Graziano Tognini, Grafiche Aurora, Verona 2011.

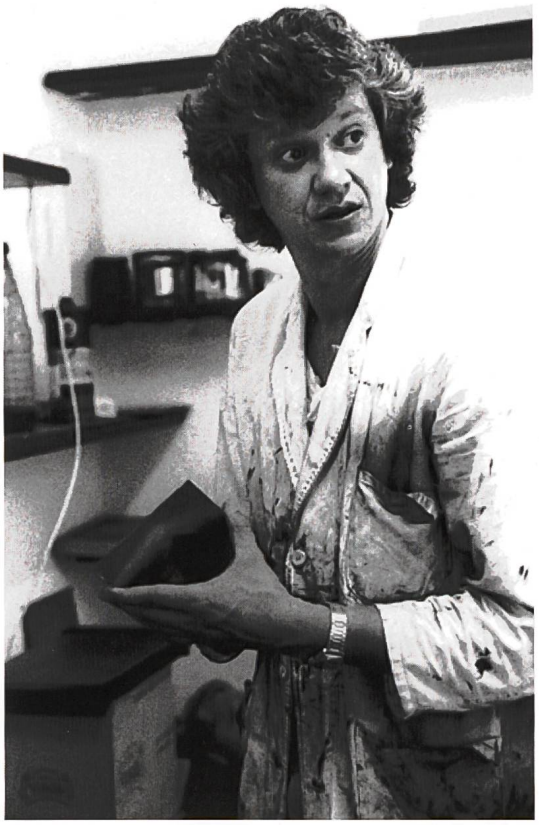
[20] Cfr. B. Stutzer – P. Tedeschi-Pellanda – A. Vitali, *Bruno Ritter, dietro le mura*, cit.

[21] A proposito dell'immagine di copertina del catalogo cfr. Elisabetta Sem, *L'artista forgiato dalla "strettoia"*, in «La Provincia di Sondrio», 22 luglio 2017, p. 25: «Il ritratto fotografico realizzato da Giorgio De Giorgi nel 1989 mostra Bruno Ritter seduto innanzi a un grande dipinto in fase di realizzazione (lo testimonia il tavolino sfocato in primo piano su cui sono appoggiati tubetti, un pennello, un barattolo, olî, ecc.). Al centro sta l'artista che pone davanti al proprio volto un autoritratto dipinto: negandolo alla riproduzione fotografica, realistica e documentaria, egli lo trasfigura attraverso l'estetica pittorica. Il profilo del maglioncino dipinto continua nella realtà fotografata, quindi fotografica: un gioco di illusioni. Al contempo la fotografia non ha solo valore illustrativo, essa stessa diventa manifesto di una poetica che pone i due linguaggi sullo stesso piano: entrambi informano, descrivono, testimoniano, alludono, simboleggiano. Dipingere e scattare seguono il rito della conoscenza, dell'interpretazione e della creazione: pennellata e scatto sono atti soggettivi e dialogici con specifici punti di vista».

Ho conosciuto Giona nel 1984, in occasione di una mia mostra personale organizzata presso il Palazzo della Provincia di Sondrio; ci siamo confrontati e lui si è reso disponibile per la riproduzione fotografica dei miei quadri. Quando l'ho conosciuto, veniva a Chiavenna per fare *reportages* per alcuni quotidiani locali e passava sempre da me. È molto interessante conversare con Giona, perché ha moltissime idee sull'arte e allo stesso tempo si perde in sé stesso, è libero e caotico. Ha uno sguardo originale e interessante sulla fotografia, ma anche sui concetti espositivi. Ho anche fatto un suo ritratto.



Giorgio de Giorgi (Giona), *1994, olio su tela, 100 x 80 cm*



Giorgio de Giorgi, Bruno Ritter nell'atelier di Borgonuovo, *1990*

Com'è stata questa esperienza? Mi ha colpito il tuo racconto su come progetti e produci questo genere pittorico: ti avvicini lentamente, valuti come il cambiamento della luce modifichi l'aspetto della persona da ritrarre, studi come il corpo occupi lo spazio, ne consideri l'aspetto psicologico.

Il vantaggio è che conoscevo Giona, e ho quindi realizzato il dipinto in un solo giorno: lui aveva un aspetto tranquillo, però percepivo e sentivo un'inquietudine interiore, quasi un nervosismo.

Vi siete ritratti a vicenda, cogliendo l'uno la realtà dell'altro: Giona afferrando l'ironia nel caos enciclopedico del tuo atelier, tu raffigurando la serenità nel disordine creativo del suo "set".

Materia

All'inizio dell'intervista si è accennato al tema del corpo femminile e della montagna. È soltanto un problema formale oppure occorre ampliare il discorso su come vengano recepiti certi temi? Esiste in tal senso un punto di tangenza tra i due corpi?

È un argomento molto complesso. Nel catalogo di una mia mostra personale organizzata a Sciaffusa, Paola Tedeschi-Pellanda ha riflettuto sulla "grande ombra" del primo periodo di Canete, toccando anche questo tema: la montagna è femmina o maschio? Anche in questo caso c'è incertezza: la montagna è maschile quando è violenta, invece quando ne vedi la morbidezza è femminile o femmina, ma non è totalmente vero neanche questo.[22]

Rocce sagge, *2017, inchiostro di china, 56 x 76 cm*

C'è una componente sensuale ed erotica nell'elaborazione e definizione dell'immagine e su questo l'artista dovrebbe pensare ed agire con libertà.

Forse è la tranquillità della montagna che porta a un discorso erotico. Le qualità di sofficità e di rudezza sono aspetti erotici: passeggiando nei boschi di montagna t'imbatti in massi coperti da muschio fresco e morbido, ed è come toccare la pelle di una persona.

[22] Cfr. B. Stutzer – P. Tedeschi-Pellanda – A. Vitali, *Bruno Ritter, dietro le mura*, cit., p. 48: «Montagna, dunque, come archetipo svizzero, miccia ispiratrice atta a innescare il processo creativo e insieme limite, anche e prima di tutto fisico, che ci costringe in quello che spesso, agli occhi dell'intellettuale e dell'artista, è considerato un carcere sterile e immobile».

L'incontro tra le mani e gli oggetti. Mi sembra che la tua pittura consista nel restituire sulla tela l'essenza più materica e tattile delle cose, più sensuale nel senso dell'incontro tra soggetto che guarda e raffigura, e oggetto rappresentato.

... deve essere tangibile, e non lo è perché è pittura. Certo è un discorso erotico.

Nella mostra di Sondrio le opere della sezione Insonnia[23] *non davano soltanto la sensazione angosciante di questo stato doloroso, ma esso si sentiva, si percepiva, si viveva nettamente attraverso un gioco di forze in opposizione tra loro, una definizione nervosa delle linee, l'equilibrio delle masse, il colore che si attenua fino a scomparire ai margini del supporto non lavorato, quasi a sfondare un vuoto-oblio irraggiungibile. Nella rappresentazione stessa vivi lo stato costrittivo dell'insonnia. In* Rocce sagge *si coglie a fior di pelle la leggerezza e l'inquietudine del paesaggio attraverso la sinuosità lieve delle linee. La tua pittura è la sensazione della materia che è anche esistenziale ed emotiva.*

La materia è reale. Il fondo bianco può essere la non-materia sul quale entra pian piano la materia, diventando pasta pittorica. Varlin è materico nel segno, non nella materia in sé stessa: è un altro discorso estetico.

Insonnia, *2017, olio su iuta, 100 x 120 cm*

[23] Cfr. ivi, pp. 74-79.

Varlin sfilaccia la realtà, la spacca, la sfida.
È un'insistenza.

La sfida e la prende in giro. Ricordo un ritratto di sua figlia Patrizia, malata, stesa nel letto mentre guarda lo spettatore. La tenerezza del padre è concentrata nella raffigurazione delle pupille e di un dente bianco, una punta leggera e decisa di olio: lì è sintetizzato in maniera lirica un momento di affetto paterno. Tutto il resto è vortice.

Lì sta il discorso erotico, in senso lato: oggi tutto ciò che è erotico è concepito come qualcosa di sporco, invece è ciò che tiene in vita il mondo. Il problema è avvicinarsi alla "pelle" delle cose, "toccandole". Una persona potrebbe inizialmente apparire antipatica, poi ti avvicini, la conosci e abbandoni la tua prima impressione. Ti avvicini gradualmente e non c'entra più la persona, ma subentra l'affetto: questo è un altro discorso, non più estetico ma umano. E la cosa è reciproca. Così succede nella natura: devo sporcarmi le mani per arrivare alla materia, alla sua concreta e oggettiva sensazione. Il discorso dell'erotismo è il medesimo dell'insonnia, di questi tormenti: quando sei condannato all'insonnia è un problema enorme, sai? E devi accettarlo.

Immergerti, andarci sino in fondo.

Linea

Faccio i disegni a mano libera, senza un pensiero: mi diverte la linea, la definizione dei volumi, elementi esecutivi e stilistici che m'interessano sempre. Questi disegni succedono per noia, ma sono quelle noie che mi godo, comunque devo fare qualcosa. Sono cose leggere che non posso valorizzare. Sai, succedono e le lascio così, non devo seguire qualcosa di preciso.[24]

Sono liberi. Il tuo tratto ricorda quello dei maestri tedeschi del Cinquecento come Matthias Grünewald e Albrecht Dürer. Si vede nella definizione sinuosa delle mani, nel gusto per il dettaglio, nella precisione lineare e sottile di elementi molto ravvicinati, nel riempire lo spazio.

Dürer e Grünewald erano contemporanei: il primo era più "commerciale", sua moglie andava sul mercato a vendere i disegni; il secondo era invece più visionario e isolato, si schierava contro il clero e per questo di lui sono rimaste soltanto alcune opere: tutto il resto è andato perso e i disegni accertati sono in numero esiguo.

Qual è il tuo rapporto estetico e poetico con il racconto illustrato e il fumetto?[25]

Proprio l'altro giorno mia figlia ha scritto una lettera d'amore col computer e mi

[24] Cfr. *Bruno Ritter. Disegni silenziosi*, testi di Andrea Vitali – Gina Battista Galli *et al.*, Edizioni dell'Aurora. Verona 2009; Beat Stutzer, *Sui (nuovi) disegni di Bruno Ritter*, in *Bruno Ritter, leggende e storia*, testi di Id. – David Wille – Gian Andrea Walther – Franca Iseppi-Pool, Museo Ciäsa Granda, Stampa 2017.

[25] Cfr. Bruno Ritter – Andrea Vitali, *Manone*, Cinquesensi editore, Lucca 2011; Idd., *Un verso solo, ripetuto*, Grafiche Aurora, Verona 2017.

sono meravigliato perché era molto bella. Le ho detto che doveva scrivere a mano perché il computer è uno strumento troppo freddo. E qui insisto sull'importanza della scrittura a mano come forma espressiva e artistica. Mia figlia mi ha allora chiesto se avessi mai scritto lettere d'amore.

E le hai mostrate?

Sì. Anche mia moglie le ha conservate. Io facevo fumetti ed erano anche molto audaci. Il bello del fumetto è la spontaneità.

Quindi nel fumetto ti senti più libero, mentre nella pittura sei più teso, concentrato?

Il fumetto è spontaneo, è un discorso notturno: ho iniziato a fare fumetti quando tornavo dallo studio, mangiavo e verso le undici di sera, se mi veniva in mente qualcosa, scrivevo agli amici lettere a mo' di fumetto. C'era, per esempio, un amico che voleva venire in Valtellina ad abitare dopo l'alluvione del 1987: per l'occasione ho disegnato e scritto un fumetto dal titolo *Valt e Lina*.[26]

Lo hai pubblicato?

No, non si può. No, solo per dire... sai, mi sfogavo ed era un lavoro di tre, quattro notti, per spiegare la situazione... perché io non volevo che lui venisse qui, in fin dei conti.

Hochalpines Tächtelmächtel, *1990, china e acquarello su carta*

Il bastone, *2018, matita su carta, 36 x 25 cm*

[26] Cfr. Bruno Ritter, *Der gezeichnete Brief. Eine Auswahl* (raccolta sette fumetti inediti 1987-2005), ed. propria, Maloja-Chiavenna 2006.

Corpi

I dipinti con la figura femminile che entra, accoglie, è sommersa nella montagna, sono una fusione tra paesaggio e figura. In quali anni hai iniziato questo ciclo pittorico?

Negli anni Novanta. Ora sto riprendendo questo tema. Sono figure nella montagna, tipo feti.

Una sorta di tutt'uno tra natura e uomo, anche inquietante, un immaginario che si collega all'idea di antro, di caverna.

Il tema è legato alla frana di Bondo, precipitata nell'estate 2017. La frana è raffigurata dal grande corpo femminile e la fisionomia del paese è solo accennata, così come il paesaggio. Ho realizzato molti disegni su questo soggetto, anticipato – in realtà – dalla frana in Valtellina, per cui realizzai l'incisione di una figura ingobbita: l'immagine era diversa, poiché essa partiva dalla cima ed era più grande, confluendo in un canale, invece in Bregaglia la frana è un filo che viene giù e si allarga progressivamente.

Parti dalla sensazione della montagna che crolla, che scende inesorabilmente, e dalla percezione dell'uomo di stare sotto questa entità informe e inquietante?

Sì, in seguito subentra il non dormire, l'insonnia, il tenerti sveglio e nello stesso momento il soffocare, l'essere compresso.

Il non poter respirare.

Anche in queste raffigurazioni si presuppone un discorso erotico, come per la vasca da bagno – un altro soggetto che amo molto – che può essere rilassante e soffocante al tempo stesso. Nella vasca puoi rilassarti ma anche annegare. Tutt'e due: un rilassamento e nello stesso tempo una vicinanza alla morte, una prigione, come quando si utilizzavano le vasche per la psicoterapia. Un discorso simbolico che si ricollega alla figura della Madre Terra.

Che accoglie e stritola.

Che accoglie e fa morire.

Nasci da lì e poi ti riprende.

Sì, è come un aborto. Il discorso è più filosofico: da una parte la massa ti salta addosso e dall'altra si fa scultura, colore, linee, dinamica di superfici.

La materia è cosa di cui appropriarsi, in cui confondersi. I tuoi dipinti mostrano che senti profondamente la montagna.

La montagna franata fa veramente impressione. A Bondo hanno demolito le case colpite e si aspetta ancora un'enorme mole di detriti, ma sembra tutto fermo... è strano, il grigio che va dentro il paese fa senso, una brutta impressione di grigiore. Il colore sembra scomparso, prima c'era un prato verde e le architetture antiche erano belle. Adesso incombe una montagna di rocce, di fango. È stato necessario ammucchiare tutti i detriti, e adesso tutto appare grigio.

Allo stesso tempo, quello della montagna che frana è un discorso che porto avanti da molti anni e non ho fatto una previsione, perché già vedevo la situazione quando arrivai

a Canete negli anni Ottanta. Eppure, confrontandomi con le persone originarie di questi luoghi, ho capito che non vogliono vedere questa situazione critica, poiché ci vivono, ci convivono e non la vedono più. Essendo un uomo di città e mancandomi lo sguardo quotidiano e diretto sulla natura, quando mi sono stabilito in valle mi sentivo più sensibile e anche sofferente per questa situazione d'instabilità e costrizione.[27] Inoltre, pur confrontandomi con quelli che scalano la montagna, non potrei avvicinarmi alla loro percezione.

Figura 1 – Frana Bondo, *2018, olio su iuta, 80 x 100 cm*

Nello stesso tempo c'è anche una retorica sulla montagna, un negarne il pericolo.

Anni fa partecipai a un convegno in cui i relatori parlavano del proprio personale rapporto con la montagna. Fui l'unico ad affrontare l'argomento con un approccio problematico e negativo, evidenziando l'instabilità geologica, le difficoltà della vita e l'isolamento sociale. C'era anche una donna tibetana che spiegò come i suoi connazionali non scalino le montagne ritenendole dimore delle divinità, essendo gli esseri umani estranei ad esse, degli intrusi. L'incanto di andare in montagna è un concetto

[27] Cfr. P. Tedeschi-Pellanda, *Un tema barocco*, in B. Stutzer – P. Tedeschi-Pellanda – A. Vitali, *Bruno Ritter, dietro le mura*, cit., p. 24: «Un senso di costrizione intride tutto il percorso di Bruno Ritter e trova, qui, un suo monumento. È 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 Ritter). È infatti in una *Enge* che Ritter cresce come uomo e come artista: nella *Enge* geografica di una Svizzera sempre più chiusa in sé stessa; nella *Enge* fisica di una valle stretta e incassata che annulla l'orizzonte; nella *Enge* psichica di un isolamento cercato ma sofferto [...]».

Asciuga capelli, *1990, olio su iuta, 200 x 160 cm*

moderno, nuovo: furono gli alpinisti inglesi a voler scalare le Alpi, per motivi sportivi e scientifici, cambiando la vita o la percezione dei montanari stessi, che salivano con il bestiame sin dove si poteva; l'alta quota rocciosa era esclusa.

Le opere di questo ciclo hanno una modernità quasi inedita, una modernità estetica che – partendo da un vissuto personale – raggiunge tematiche strettamente contemporanee: la fragilità della terra, la precarietà dell'esistenza umana, la profonda incertezza del vivere.

Un messaggio contemporaneo espresso con una tecnica classica. Pittura, praticamente manifattura. È come il discorso dell'erotismo: devi comunque parlarne, non lo puoi negare. Anche il tema della frana è un discorso erotico, comunque fisico.

Necessario e vitale nel movimento impetuoso della terra, allo stesso tempo catastrofico e mortifero.

Sì.

Bruno, agguanti la vita, costi quel che costi. Se esiste un discorso metafisico e spirituale, arriva comunque alla fine.

Come il discorso intellettuale. Come quando t'innamori e non sai cosa ti succede, può essere uno stato momentaneo oppure durare a lungo nel tempo. Anche il discorso erotico si appiattisce e subentrano altri pregi o altre qualità, però ti ricordi sempre quel primo impatto, l'incontro fulmineo, quello fondamentale...

... che è un respiro comune.

Note bibliografiche sugli artisti citati

Varlin (1900-1977)

Flavio Arensi – Patrizia Guggenheim (a cura di), *Varlin. L'ironia, la cenere, il niente*, Silvana Editoriale, Milano 2007; *Varlin a Bondo*, «Quaderni grigionitaliani» 2000/4 (a cura di Mathias Picenoni – Patrizia Guggenheim – Vincenzo Todisco); Philippe Daverio (a cura di), *Varlin*, Ed. Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, [Sondrio] 2009; Sandro Parmiggiani, *Varlin. Dipingere la vita*, Skira, Milano 2016.

Giovanni Segantini (1858-1899)

Marcello Abbiati, *Segantini e oltre*, in «Quaderni grigionitaliani» 2011/4, pp. 44-66; Annie-Paule Quinsac – Diana Segantini, *Segantini. Ritorno a Milano*, Skira, Milano 2014.

Alberto Giacometti (1901-1966)

Casimiro Di Crescenzo – Franco Monteforte (a cura di), *Alberto Giacometti: percorsi lombardi*, Ed. Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, [Sondrio] 2005; Beat Stutzer (a cura di), *Alberto Giacometti. A casa*, Museo Ciäsa Granda, Stampa 2016; Fondazione Centro Giacometti (a cura di), *Alberto Giacometti. Non capisco né la vita né la morte*, Salm Verlag, Bern 2016.

Ferdinand Hodler (1853-1918)
CHRISTOPH VÖGELE – MATTEO BIANCHI – PASCAL RUEDIN (a cura di), *1900. Simbolismo e Liberty nella pittura svizzera*, Kunstmuseum Solothurn / Museo civico Villa dei Cedri / Musée cantonal des beaux arts, Solothurn / Bellinzona / Sion 2000-2001; LAURA FANTI, *Ferdinand Hodler. Fra simbolismo e avanguardie (1853-1918)*, Carocci editore, Roma 2014.

Giorgio De Chirico (1888-1978)
FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO (a cura di), *Giorgio De Chirico. Catalogo generale*, 3 voll., Maretti editore, Imola 2014-2016.

Umberto Boccioni (1882-1916)
LAURA MATTIOLI ROSSI (a cura di), *Boccioni, pittore scultore futurista*, Skira, Milano 2006; FRANCESCA ROSSI (a cura di), *Umberto Boccioni. Genio e memoria*, Electa, Milano 2016.

Giancarlo Vitali (1929-2018)
VELASCO VITALI (a cura di), *Giancarlo Vitali. Time Out*, Skira, Milano 2017; *Giancarlo Vitali. Le maschere*, con un contributo critico di M. Tavola, Cinquesensi editore, Lucca 2014.

Edvard Munch (1863-1944)
MAI BRITT GULENG – BRIGITTE SAUGE –JON-OVE STEIHAUG (a cura di), *Edvard Munch*, Skira, Milano 2013; EDVARD MUNCH, *Frammenti sull'arte*, a cura di M. Alessandrini, Abscondita, Milano 2007.

Matthias Grünewald (1470 ca.-1528)
FRANÇOISE-RENÉ MARTIN – MICHEL MENU – SYLVIE RAMOND, *Grünewald*, Jaca Book, Milano 2012.

Albrecht Dürer (1471-1528)
JOHANNES RAMHARTER – PETER ASSMANN (a cura di), *Albrecht Durer. Come sentirò il freddo dopo il sole*, Electa, Milano 2016; BERNARD AIKEMA – ANDREW J. MARTIN, *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, 24 Ore Cultura, Milano 2018.