

ALFA E OMEGA

UGO RIVA

ALFA E OMEGA

UGO RIVA

MOSTRA ITINERANTE

Concept

Angelo Piazzoli

Curatori

Angelo Piazzoli

Tarcisio Tironi

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina



In collaborazione con



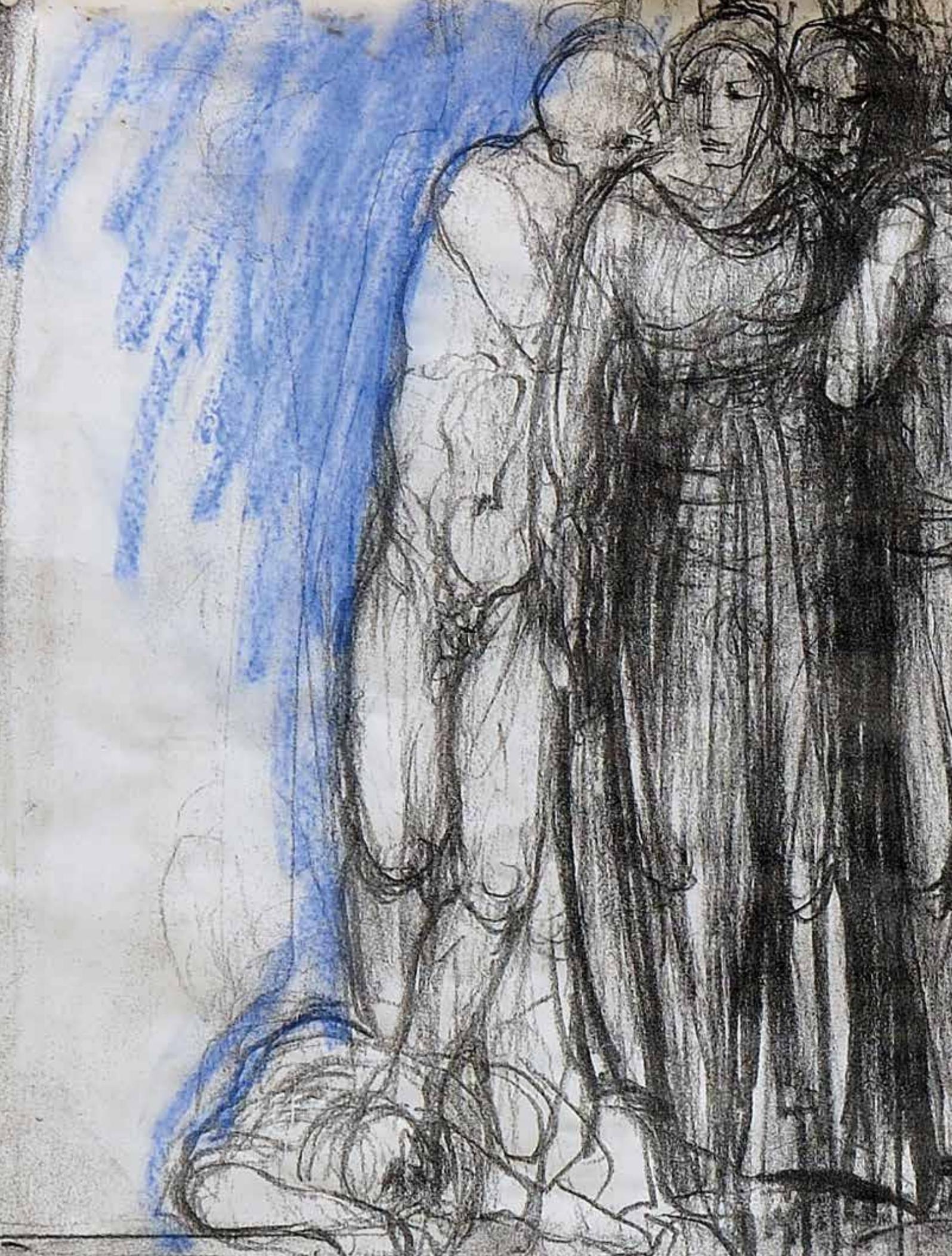
M.A.C.S.
Museo d'Arte e Cultura Sacra
Romano di Lombardia



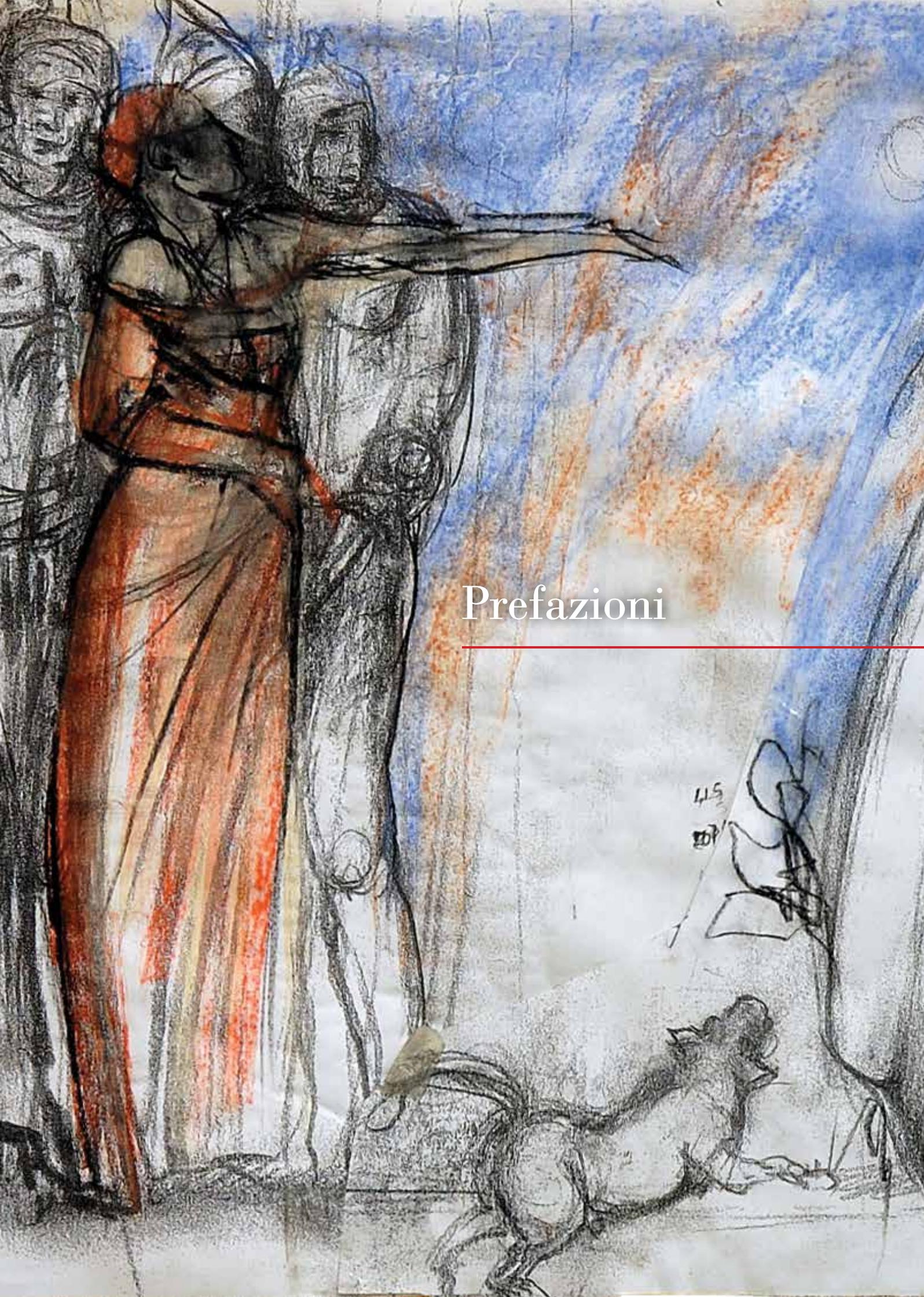


ALFA E OMEGA

UGO RIVA



ME AU E RENDERE A PS. DELLA MADONNA



Prefazioni



CREDITO

ALFONSO
FORNARI

Liaison - Noi e Ugo Riva

Abbiamo un legame forte con Ugo Riva.

Non si tratta solo di una intensa *liaison* "genetica" dovuta alla esperienza lavorativa che, per lungo tempo, egli sperimentò al Credito Bergamasco dal lontano 1970 fino al 1996, anno in cui abbandonò la Banca per dedicarsi interamente alla scultura e all'arte figurativa.

Tale legame originario si è rafforzato in una grande consonanza di visione e di intenti, sulla base di un *idem sentire* corroborato dall'entusiasmo e dallo spirito innovativo con cui Riva accolse nel 2009 la nostra proposta di realizzare, insieme, un percorso volto ad affrontare – tramite un progetto di elaborazione artistica, da chiudersi con un evento espositivo e con un'opera monumentale *ad hoc* – temi profondi, condividendo, noi e lui, la valenza non solo estetica ma anche etica dell'arte.

La nostra ipotesi si innestò in un contesto, personale e professionale, in tumultuosa evoluzione; in quel periodo Ugo Riva avvertiva la necessità di una svolta sul piano creativo che lo lanciasse su nuovi, inesplorati itinerari artistici sulla base di un'urgenza di carattere spirituale connessa al bisogno di approfondire la ricerca sul senso dell'Essere e dell'Esistere. In buona sostanza intendeva lasciare il porto sicuro della sua precedente e ormai consolidata produzione artistica, per navigare in nuove acque alla ricerca di modalità espressive che gli consentissero di indagare, ancor più profondamente, sui temi fondamentali della vita e della morte, dell'eternità e dello spirito, argomenti a lui cari e congeniali. E la nostra "chiamata" gli fu certamente di conforto e di stimolo, come attestano alcuni testi significativi che mi scrisse in corso d'opera.

"Sono opere che ancora oggi, nonostante mesi di convivenza, non riesco a interpretare sino in fondo ma che commuovono chi le incontra e questo mi basta. Sarà sicuramente una mostra che lascerà il segno sia sotto un profilo formale che di contenuto" (1 novembre 2010).

"Lavoro lungo e faticoso perché assolutamente nuovo per me. Spero di poterti mostrare tra una decina di giorni almeno tre pezzi finiti o quasi. Sono certo ne rimarrai stupito, come lo sono stato pure io. Questa mia anima ha dei meandri reconditi che non conosco e che mi lascia quasi interdetti ogni volta che si lascia scoprire. È veramente un mistero" (24 novembre 2010).

"Ho inventato, sperimentato, stravolto il mio lavoro alla ricerca del senso dell'Essere e dell'Esistere. Tutto qui" (9 dicembre 2010).

"La mostra sta crescendo a vista d'occhio anche perché ormai sono alla patina della gran parte delle opere. Spero tu possa essere orgoglioso del mio lavoro, io ci ho messo l'anima e qualcosa di più. Sono felice perché mi sono dato con tutta la libertà possibile, non mi era mai successo" (28 dicembre 2010).

Da questa suggestione nasce e si sviluppa, nel tempo, una serie di interventi di grande rilievo

24 giugno 2011:
collocazione della
scultura di Ugo Riva,
Anima Mundi
(Collezione Fondazione
Creberg)



spirituale ed artistico che – nel segno di questa *liaison* – credo abbiano lasciato un segno incisivo e indelebile nel nostro panorama culturale. Ecco alcuni esempi.

In occasione del centovesimo anniversario di fondazione del Credito Bergamasco, abbiamo commissionato a Ugo Riva – già al tempo uno dei maggiori scultori figurativi contemporanei, molto noto a livello internazionale e (immeritamente) un po' ignorato da Bergamo – una scultura monumentale da porsi in Largo Porta Nuova, nella piazza dinanzi al Palazzo storico di Creberg, e intitolata *Anima Mundi*. Ci sembrava significativo che la Fondazione Credito Bergamasco lasciasse, a beneficio della Città di Bergamo, un perenne ricordo dell'evento con un'opera d'arte di grande eleganza e suggestione che – oltre a offrire un intrinseco piacere estetico – contenesse un richiamo ai grandi temi dello spirito e agli imperituri valori spirituali dell'umanità, comuni a tutte le culture.

L'imponente scultura *Anima Mundi* – collocata il 24 giugno 2011, al termine di un anno di lavoro intenso e totalizzante – raffigura un angelo di grandi dimensioni (oltre tre metri e cinquanta centimetri di altezza per due metri e settantotto di apertura alare) che riproduce su larga scala un precedente lavoro di Ugo Riva, pur con alcune modifiche e peculiarità proprie; essa cela molti più significati di quelli che lascia intendere al primo sguardo. L'angelo di fronte è pieno, ma dietro è scavato, vuoto e la sua figura diventa simile ad un velo. È il discorso del vuoto e del pieno, della presenza e dell'assenza. Gli angeli sono la congiunzione tra terra e cielo, fra la vita e la morte.

In correlazione e in preparazione all' "avvento" di questa importante opera di rilevanza pubblica abbiamo allestito – nel Palazzo Storico del Credito Bergamasco (dal 14 maggio al 10 giugno 2011) – la mostra di cui parlavo in premessa, una esposizione concepita *ad hoc* dal Maestro con sculture in terracotta e in bronzo policromo realizzate appositamente.

L'esposizione contava undici sculture di diverse dimensioni, in larga parte scaturite dall'esperienza di *Anima Mundi*; le realizzazioni ruotavano intorno al senso della vita conducendo ad una riflessione sull'anima del mondo, ad un appassionante viaggio di ricerca sui più importanti temi esistenziali dell'uomo, itinerario che conduce necessariamente a una riflessione sull'anima del mondo. Nell'occasione Ugo Riva ha donato alla Fondazione una splendida scultura (*Il paradiso perduto*) da allora posta nel Loggiato del Palazzo Storico di Creberg in dialogo con la suggestiva *Maddalena penitente* del Ceruti, opera di prestigio della collezione classica della Banca.

Nel luglio 2015, abbiamo inaugurato la *Sala Ugo Riva*, un'importante "sala riunioni" del Palazzo Storico Creberg, nella quale sono stati allocati alcuni stupefacenti studi preparatori della *Via Christi, sculptura picta*, donati dall'autore alla Fondazione Credito Bergamasco. Ugo Riva realizzò nel 2006 questa impegnativa opera per il Tempio Votivo della Pace in Bergamo (fregio monumentale in cotto policromo, vetro ferro e bronzo di 18 metri per 70 centimetri) grazie alla strenua passione e fiducia in lui riposta da Mons. Attilio Bianchi.

In tale occasione inaugurale, da ultimo, ha preso il via la mostra *Alfa e Omega, L'Anteprima* – proseguita poi fino a metà settembre – che ha rappresentato una significativa anticipazione dell'esposizione itinerante che, nel 2016, la Fondazione Credito Bergamasco propone ai territori e alle Comunità locali interessate con opere dell'artista, scelte nell'ambito della sua

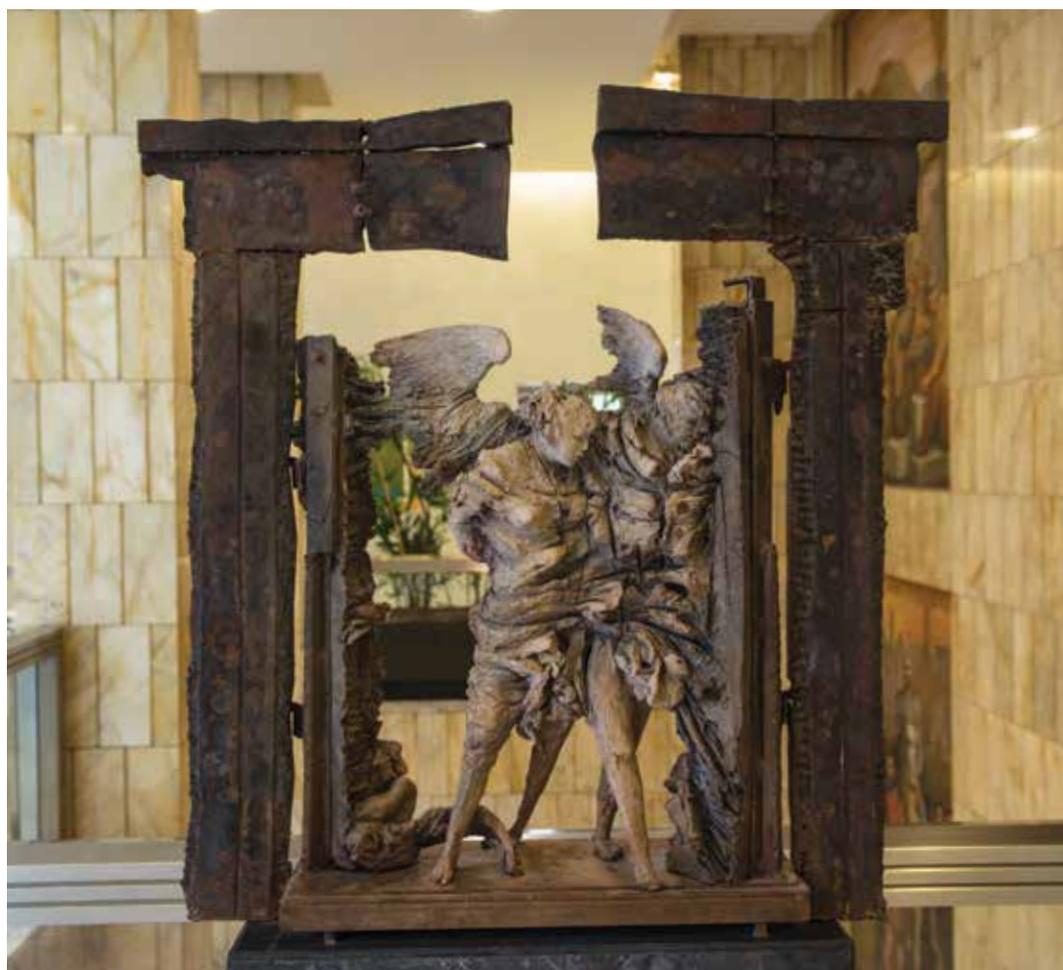


Particolare dell'allestimento della mostra *Anima Mundi* (Palazzo Creberg, 14 maggio/10 giugno 2011)

trentennale produzione di sculture e di disegni. Si tratta di un'esposizione di inusitato *pathos* in quanto consente al grande artista, raffinato intellettuale, di approfondire i temi esistenziali dell'Uomo – il suo destino, la sua fragilità, la brevità dell'esistenza, la morte e il *post mortem*, la materia, lo spirito – riassunti nel titolo che ho voluto assegnargli (*Alfa e Omega*) che ben delinea il delicato ambito di riflessione.

A prima vista, l'odierno contesto culturale può non sembrare favorevole a un simile approfondimento: in una società nella quale la vita viene spesso banalizzata, la morte spettacolarizzata o nascosta e le istanze di ordine filosofico o spirituale trascurate ed irrise, appare forse presuntuoso o impopolare affrontare temi così astratti, apparentemente fuori dal tempo e dall'interesse dell'uomo moderno. Tuttavia, il fatto che tali tematiche sembrino sepolte dall'indifferenza o dal disinteresse non significa che esse non esistano, recondite, nel cuore degli uomini. E paradossalmente (ma non troppo, direi, visto che arrivano a toccare i veri temi sensibili della vita di ciascuna persona), le mostre itineranti – che da tempo proponiamo alle Comunità locali per affrontare, sulla base di un evento d'arte, argomenti profondi e significativi – stanno riscontrando un largo successo di pubblico, un significativo apprezzamento culturale, una diffusione sempre più vasta.

Già in una precedente conversazione (dicembre 2010), Riva mi ha manifestato le linee essenziali di questo itinerario personale, che si appalesano in piena sintonia con gli intendimenti del nostro lavoro di ricerca su artisti contemporanei e su tematiche di pensiero.



Il paradiso perduto
2010, terracotta, ferro
cm 82 x 97 h x 23
(Collezione
Fondazione Creberg)



“Certamente il coraggio ci vuole per uscire dal coro senza stonature ma è il dovere di chi sente dentro di sé questo amore per la conoscenza. Il bisogno di scoprire l'uomo in tutta la sua potenzialità mettendo però a fuoco contemporaneamente tutta l'estrema fragilità e brevità. Forse il vero Peccato Originale è quando l'uomo si sente come Dio, anzi di più. Come di questi tempi e di molti altri passati. Allora bisogna ascoltare la voce dell'anima che ti parla della tua nullità nell'infinito del mondo, del mistero che ti avvolge, dell'impossibilità e della «fame» di coglierne un brandello. I profeti sapevano intravedere questo mistero ed anticiparlo. Io se va bene sono solo un visionario, un raddomante che cerca di percepire dei «segnali» e passarli al cuore dell'uomo, nulla di più. Ma quando l'esperienza proposta è alta, ben fatta, con tutti i crismi, come questa, non dobbiamo avere paura, anzi dobbiamo esserne fieri e orgogliosi” (Ugo Riva, 18 dicembre 2010).

Sul piano etico, culturale e sociale, ci sembra pertanto opportuno – o meglio, doveroso – *“ascoltare la voce dell'anima”* proponendo tali tematiche all'attenzione del pubblico; ciascun visitatore della mostra procederà poi alle sue valutazioni e alle sue personali riflessioni alla luce del proprio vissuto e delle proprie personali convinzioni. In tal senso le opere realizzate da Ugo Riva durante il suo percorso e proposte con *Alfa* e *Omega* fanno riflettere, discutere, forse commuovere; certamente non lasciano indifferenti e – ciò che più conta per noi – fanno pensare.

Per essere – e torniamo ancora a Dante Alighieri – *Gente che pensa a suo cammino*.

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg



Alfa e Omega

“L'arte non è il luogo di infingimenti bensì di ricerca della conoscenza: per quel poco che ci è dato, vogliamo sapere chi siamo e dove andiamo. Questo credo sia il mio compito...”

Durante l'indimenticabile e rivelativo incontro con Ugo Riva nel suo studio-laboratorio, riempito di opere finite e in facimento, di attrezzi e materiali di ogni tipo, di un'immensità di disegni mostrati come fossero sacri, ho intravisto, appeso ad una parete, un sassofono impolverato. A sera, mentre ripensavo a quell'incontro, mi è tornato in mente il detto del grande Charlie Parker consegnato a chi voleva imitarlo nella sua arte: “Non suonare il sassofono, lascia che sia lui a suonare te”. Quello strumento musicale a fiato, di ottone nichelato, che forse ricorda una stagione, praticata e poi abbandonata, svela due caratteristiche della vita di Riva: non ci si può imporre un percorso di vita, ma va assecondato, le grandi idee che maturano dentro premono il maestro affinché le concretizzi in arte.

Alfa e Omega. Che cosa si inizia e che cosa finisce nelle opere di Riva?

L'artista è chiamato a procedere, dalla sua interiorità, in direzione degli altri perché “Nulla può venir fuori dall'artista che non sia nell'uomo” (H. L. Mencken).

La vera fedeltà infatti è ricordo e invenzione, è memoria rivolta verso l'avvenire che nell'arte utilizza un linguaggio a cui è estranea la pretesa di dimostrare e che si limita a “mostrare”, rinviando verso ciò che non è mai riducibile entro gli schemi di una ragione fredda e impersonale.

Di fronte ad ogni opera d'arte si tratta di capire in che modo interpreta il presente e indica il futuro. “Non dimentichiamo – dice Ungaretti – che nell'opera d'arte riuscita ciò che ci colpisce è l'alone di mistero e la vita che essa emana e il fiato divino che l'uomo le ha trasfuso. Questo sarebbe il punto principale sul quale dovrebbero fermarsi i critici, il rimanente è più o meno fondata pedertertia”.

Il grande poeta ci offre un punto di partenza per confortarci in questa ricerca.

Spesse volte si cade nell'errore di ridurre la storia dell'arte al solo processo creativo, dimenticando che, dietro all'ingegno e alla tecnica, si cela il percorso esistenziale e interiore dell'autore. Proprio per questo anche le opere dell'artista Riva vanno lette in simbiosi con la sua vita. La mostra quindi è una grande occasione per conoscere la persona dello scultore e per ammirarne le creazioni, frutto di ricerca, sperimentazione e scoperta. Mi pare di cogliervi la dichiarazione che l'opera d'arte è tale se esprime veramente e prima di tutto l'interiorità della persona e la sua visione della vita.

Le opere di Riva rivelano a lui e a noi quello che pensa, quanto sogna. Pensieri e sogni infatti abitano nel nostro profondo e si possono solo ricostruire, non certo costruire. E ogni opera d'arte è il risultato di ciò che la mente ha rielaborato nel tempo, mettendo insieme, provando e riprovando. Esplorare la propria anima e il mistero che ci avvolge è l'impresa più ardua.



L'artista, nei disegni e nelle sculture, scrive e celebra la vita, anche quanto sia dolente, come tutti dovrebbero fare. Nei primi si resta invaghiti dalla stimolante improvvisazione, nelle altre si coglie la gravità della scultura senza perdere i particolari.

Siamo difatti tutti un poco "Viaggiatori di nuvole", come ricorda il romanzo da cui prendo il titolo, romanzo originale e affascinante, pubblicato due anni or sono. Inseguiamo sogni e chimere che possano appagare le nostre più radicate aspirazioni. Difatti cerchiamo un nuovo mondo, "Un mondo che è stato e che sarà", riprendendo un'altra affermazione del romanzo. Ci appartiene infatti un'elevata passione umana che spinge ogni persona all'azione e che è stata espressa da Leopardi in una celebre pagina dello *Zibaldone*: "Noi speriamo sempre e in ciascun momento della nostra vita. Ogni momento è un pensiero, e così ogni momento è in un certo modo un atto di desiderio, e altresì un atto di speranza" (nn. 4145-4146).

Lo spazio è luogo in cui le forme sussistono ancorate alla loro origine, emergono dal fondo delle cose e di queste mostrano il mistero, come sintetizzava il famoso motto di P. Klee: "L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile". Quindi un'arte che pensa, che non si accontenta dell'orizzonte del mondo, che sa riflettere ascoltando le vere domande che abitano ogni uomo.

"Il disegno è il mio universo, da cui tutto nasce e tutto finisce"

Mi ha colpito l'insistenza con cui Riva ritorna sulla necessità di avere sempre un foglio di carta a portata di mano per segnarvi qualsiasi espressione dell'anima. "Il disegno è il mio gioco, la mia passione, la mia droga, il mio amore. Di lui sono assolutamente geloso e possessivo".

I suoi disegni si fanno così proiezioni strutturate dai bisogni e contemporaneamente regalano emozioni, come segnali, gravi o leggeri, di strade o di sentieri da imboccare per attraversare nella giusta direzione il labirinto della vita. Sin dalla fanciullezza l'artista conserva scrupolosamente ogni foglio segnato, inciso, graffiato, scritto, scarabocchiato e, anche dopo molto tempo, vi ritorna come si va a cercare un libro in biblioteca per riassaporare bellezza e intensità di quella frase già letta. Per lui il disegno diventa a volte preludio di sculture ma resta sempre la meraviglia dell'anima che senza interruzione vive e mai si ripete, accompagnandosi, stagione per stagione, alla crescita personale.

I disegni più recenti di Riva sono fatti con il carbone, la tecnica artistica forse più antica che si conosca. Mentre ce li mostra, felice e quasi orgoglioso, sembra un ritorno alla preistoria, quando gli uomini primitivi ricoprivano le pareti delle caverne con schizzi, per lo più di animali, realizzati con pezzi di legno carbonizzati.

La forza del tratto largo dell'artista scolpisce con il carbone anche la luce dell'ombra e per la sua profondità cromatica raggiunge neri molto intensi che egli sfuma con le dita, ottenendo una gamma completa di grigi e evidenziando la misteriosa trama della carta.

A tal proposito sono chiarificatrici le affermazioni dell'artista: "Il nero mi cattura, m'ipnotizza [...]. L'ombra poi è piena di luce, di vibrazioni, è un mondo nascosto, che si palesa lentamente a chi sa cogliere con discrezione e silenzio le sfumature. L'ombra è un buco nero che ti risucchia e ti trasporta in un 'oltre' che non conosci. L'ombra è il mistero, l'inconscio, il non ancora espresso, il luogo dell'infinito".





“Le sculture non sono più mie, sono di se stesse, spero solo abbiano le gambe per camminare più lontano possibile”

L'arte contemporanea può essere vista, in larga misura, come il luogo in cui l'essere umano racconta il suo cuore, emette un grido di protesta contro la solitudine, la mancanza di comunione che caratterizza oggi la nostra vita quotidiana. È un'arte vera, direi “sacra” perché viene dal cuore dell'uomo. Mentre osservo e provo piacere davanti alle opere di Riva ritorno con stupore a quegli anonimi scultori che, sui tetti delle cattedrali gotiche, realizzarono dei particolari quasi invisibili ai più che stavano in basso. Erano infatti coscienti di essere sempre collaboratori al servizio del Creatore.

Come ogni vero artista, il Nostro si affida a una magia e a un ignoto, traduce un sogno, rende verosimile un'illusione. Le sue opere sembrano aver viaggiato, quasi ripescate dopo tempeste e naufragi, come accadeva alle antiche statue greche buttate in mare dai saccheggiatori e dai mercanti per alleggerire il carico, e poi riemerse. Le sue sculture manifestano una fisicità delicata in un'esplosione d'incontenibile vitalità che tuttavia non nasconde il dramma, la finitezza dell'essere, la denuncia. Entrano nello spazio con leggerezza ma in modo autorevole, si distinguono per delicatezza e raffinatezza della forma espressiva, testimoni della vasta abilità tecnica di Riva, nel pregio della lavorazione e nella scelta dei materiali. Disegni e sculture, si raccontano in libertà secondo una sensibilità che riecheggia quella dell'umanesimo rinascimentale.

Il viaggio tra le opere di Riva, nella mostra *Alfa e Omega*, conferma che il bello attrae, affascina, emoziona, rompe gli schemi dettati dall'ossessione dell'utile, dall'ansia del fare, dall'equivalenza tempo-denaro. Ce lo confessa l'artista: "Ho inventato, sperimentato, stravolto il mio lavoro alla ricerca del senso dell'Essere e dell'Esistere". Le sue opere sembrano volersi far guardare perché segnate dalla bellezza che hanno invocato e preteso dal loro "creatore". Questa è arte per gente che cerca e non per chi si sente sazio e arrivato, per chi sente il fascino del mistero e prova il brivido di una vitale inquietudine nell'accettazione del senso della vita, vita che è fatta anche di morte, di arcano, di abbandono. L'arte è fascino che ci attrae, emozione che ci scuote, sentimento che ci allietta. Nell'arte l'uomo comunica l'essenza di se stesso, la verità del suo essere: la sua storia è un andare oltre. L'uomo è se stesso quando non sopprime la sete di grandi orizzonti e si riconosce come impasto di terra e impronta di infinito. Sta qui, a mio parere, una spiegazione del "non finito", del mancante nelle sculture di Riva. Il suo compito si esaurisce con l'invito a non fermarci, ad andare oltre, ad aprire...con fatica, a saper stare in equilibrio sul precipizio, convinto com'è che la completezza sta nel disaccordo tra creato e mai creato.

"Dove sono oggi?"

Ai nostri giorni spesso comanda la frenesia, domina l'impazienza e appare sempre più debole l'inquietudine della ricerca. L'uomo d'oggi è impaziente di andare, anche se non sa dove andare. I disegni e le sculture di Riva ci garantiscono che, nonostante la banalità e la superficialità di questi tempi, lo scontento e l'insoddisfazione non ci possono condizionare né tanto meno fermare: ora si deve andare, il viaggio deve proseguire anche se la meta non sempre è evidente. Nelle opere in mostra, le scansioni e i ritmi, formano una partizione che trascina l'occhio del cuore in una musicalità silenziosa ascendente e discendente.

Il paesaggio dell'anima può essere l'oggettivazione del nostro "io" come si dice nella storia del nuovo *Ulisse* di Joyce: "Ogni vita è una moltitudine di giorni, un giorno dopo l'altro. Noi camminiamo attraverso noi stessi, incontrando ladroni, spettri, giganti, vecchi, giovani, mogli, vedove, fratelli adulterini, ma sempre incontrando noi stessi."

Facciamo nostra la riflessione di Ugo Riva: "Dove sono oggi? Qui, davanti a una nuova scultura nella continua ricerca di capire il senso della vita magari nell'angusto tentativo di riunire i due mondi, quello della terra con quello del cielo. Forse la ragione intima dei miei angeli sta proprio in questo percorso."

Alfa e Omega: un cammino privilegiato di umanità, un aiuto a contemplare, a riflettere su importanti questioni esistenziali più che estetiche, a muoversi nello spazio, fedeli alla storia, anche nelle lacerazioni e nelle contraddizioni dell'uomo contemporaneo, eppure col fremito dell'infinito e dell'eterno.

Tarcisio Tironi
Direttore
Museo d'Arte e Cultura Sacra
Romano di Lombardia





Opere in mostra



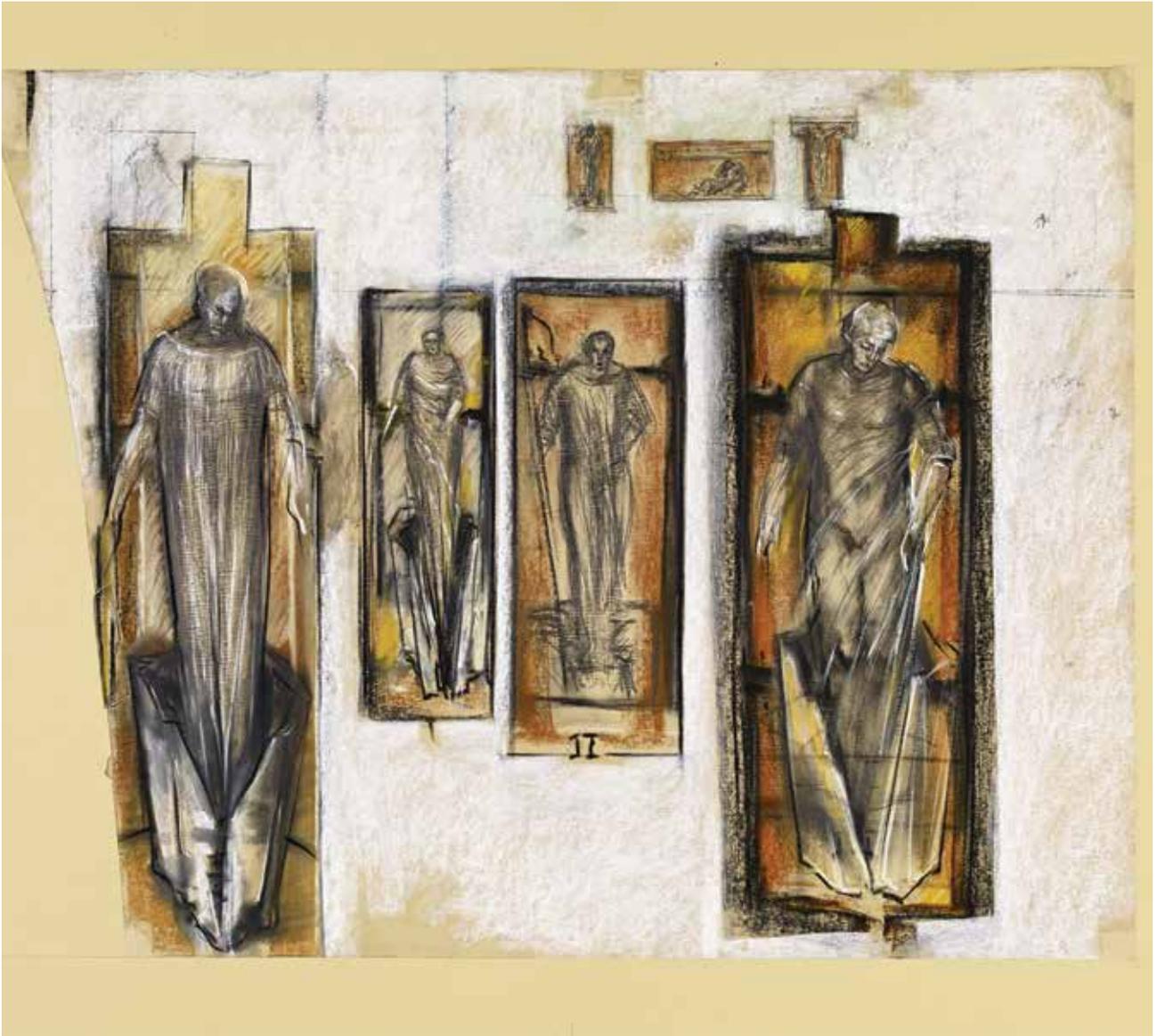
Studi per figura nel vento e amanti - 2002 - tecnica mista - 48x35 cm



Studi per figure nel vento - 2007 - matita - 40x60 cm



Studi per crocefissione - 2009 - tecnica mista - 72x91 cm



Studi per resurrezione - 2009 - tecnica mista - 62x81 cm



Tienimi sul cuore - 2008 - tecnica mista - 70x100 cm



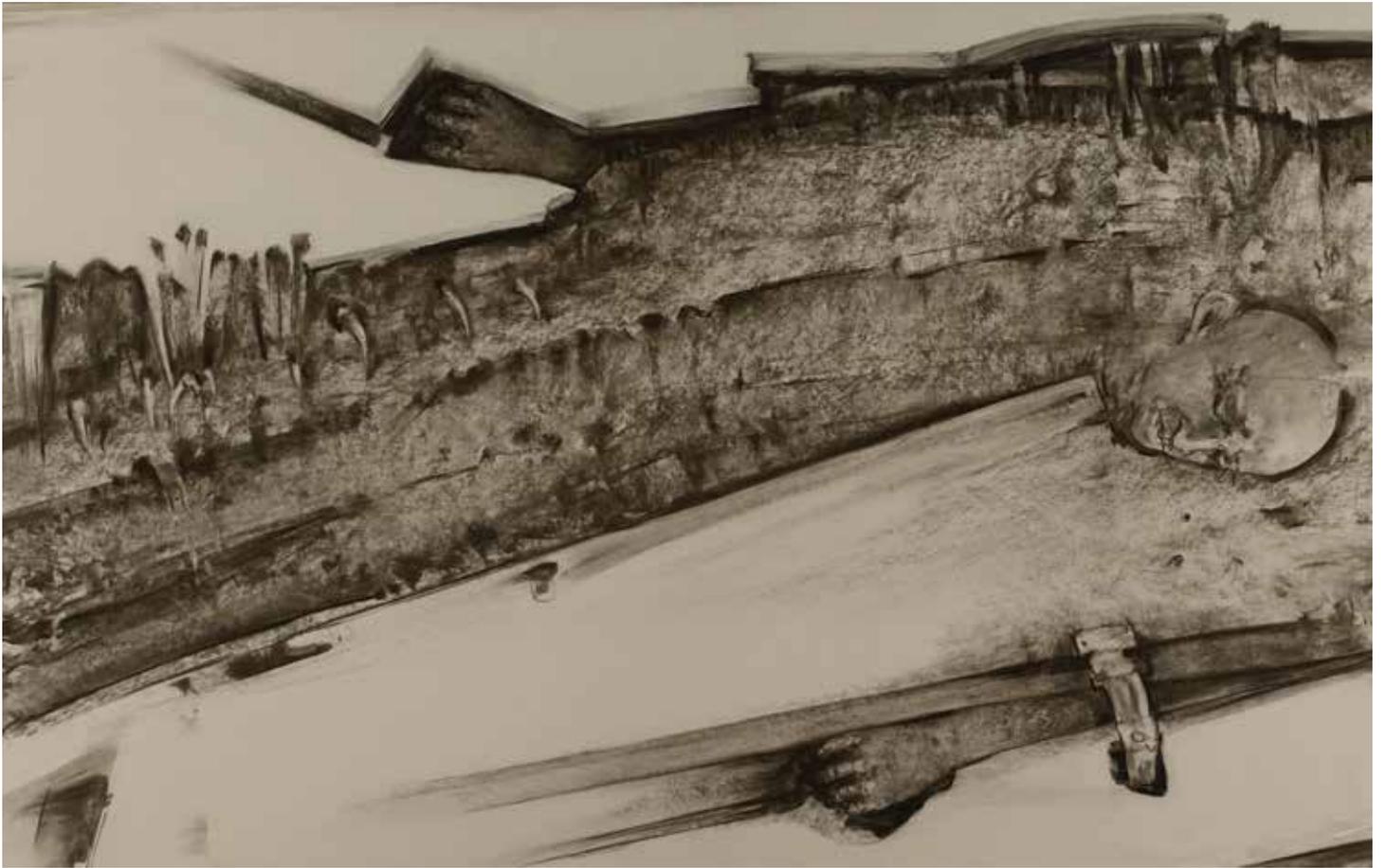
Studi per Nelle mani di Dio - 2008 - carbone, pastello - 70x100 cm



Perché Lazzaro - 2014 - pastello - 108x160 cm



Studio per Perché Lazzaro - 2014 - tecnica mista - 70x100 cm



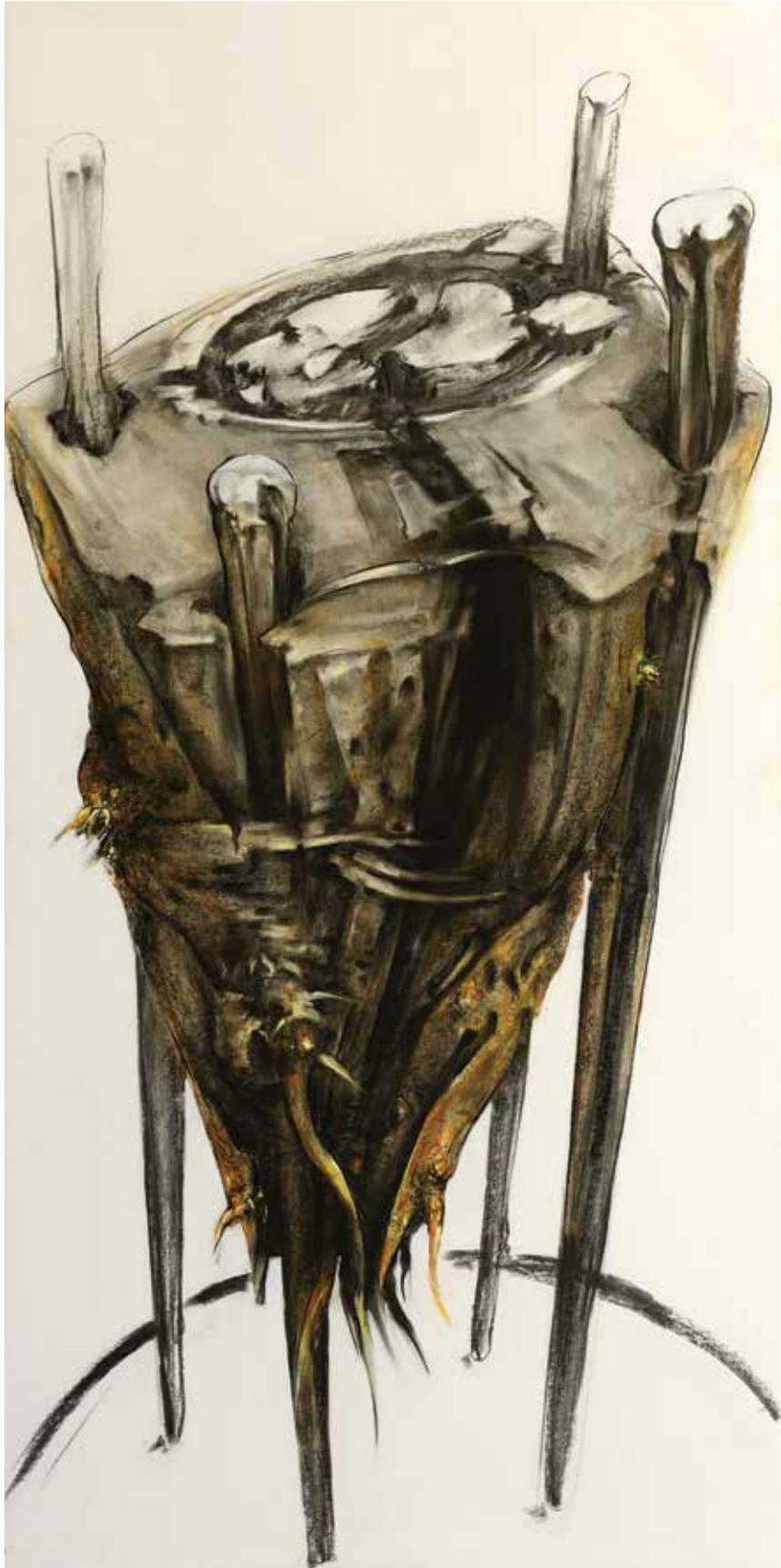
Terra di mezzo - 2014 - tecnica mista - 182x113 cm



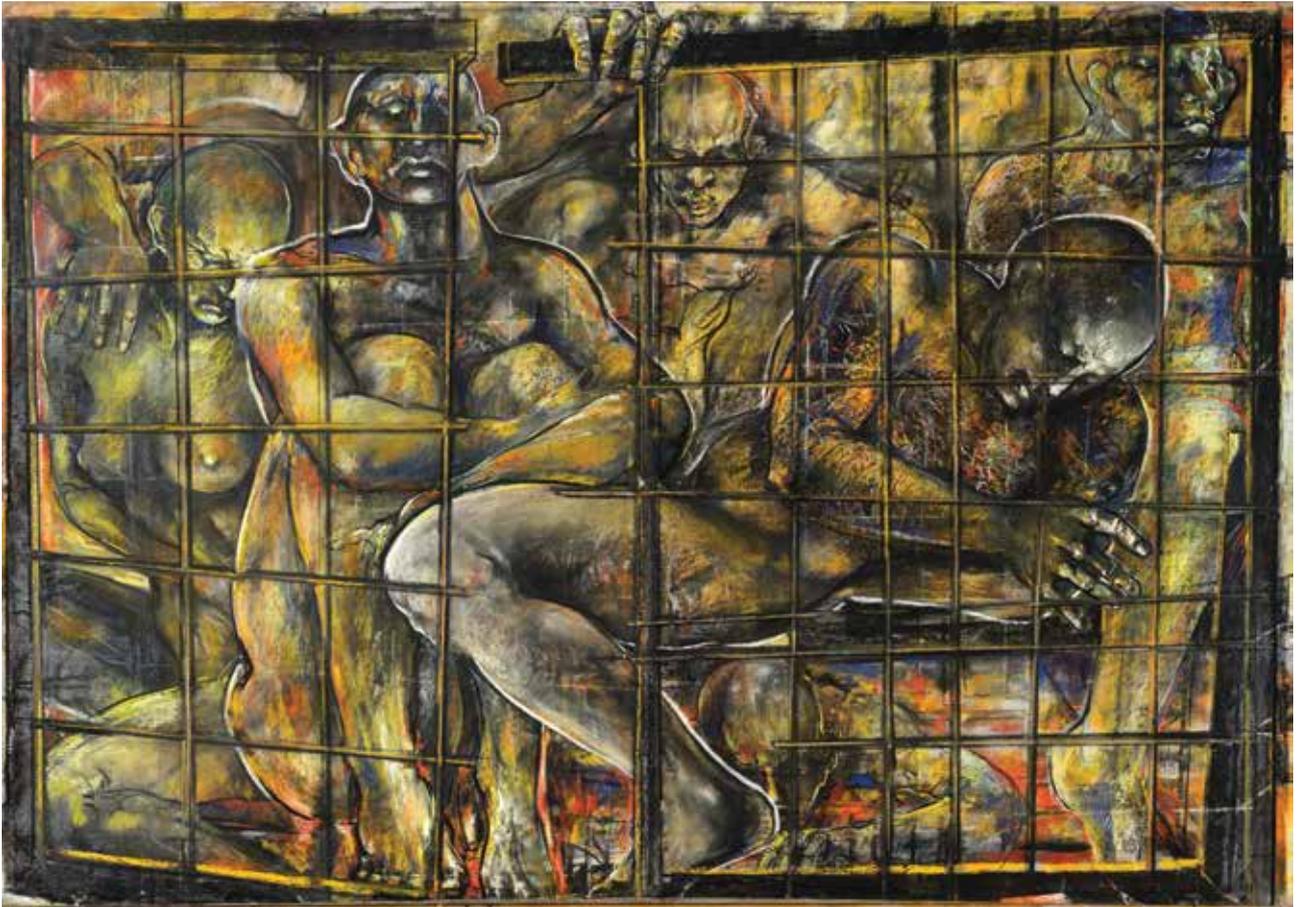
Anime salve - 2014 - tecnica mista - 151x230 cm



Gates n.1 - 2014 - tecnica mista - 164x67 cm



Studi per Reliquia - 2014 - tecnica mista - 168x80 cm



L'inferno dov'è - 2014 - tecnica mista - 212x160 cm



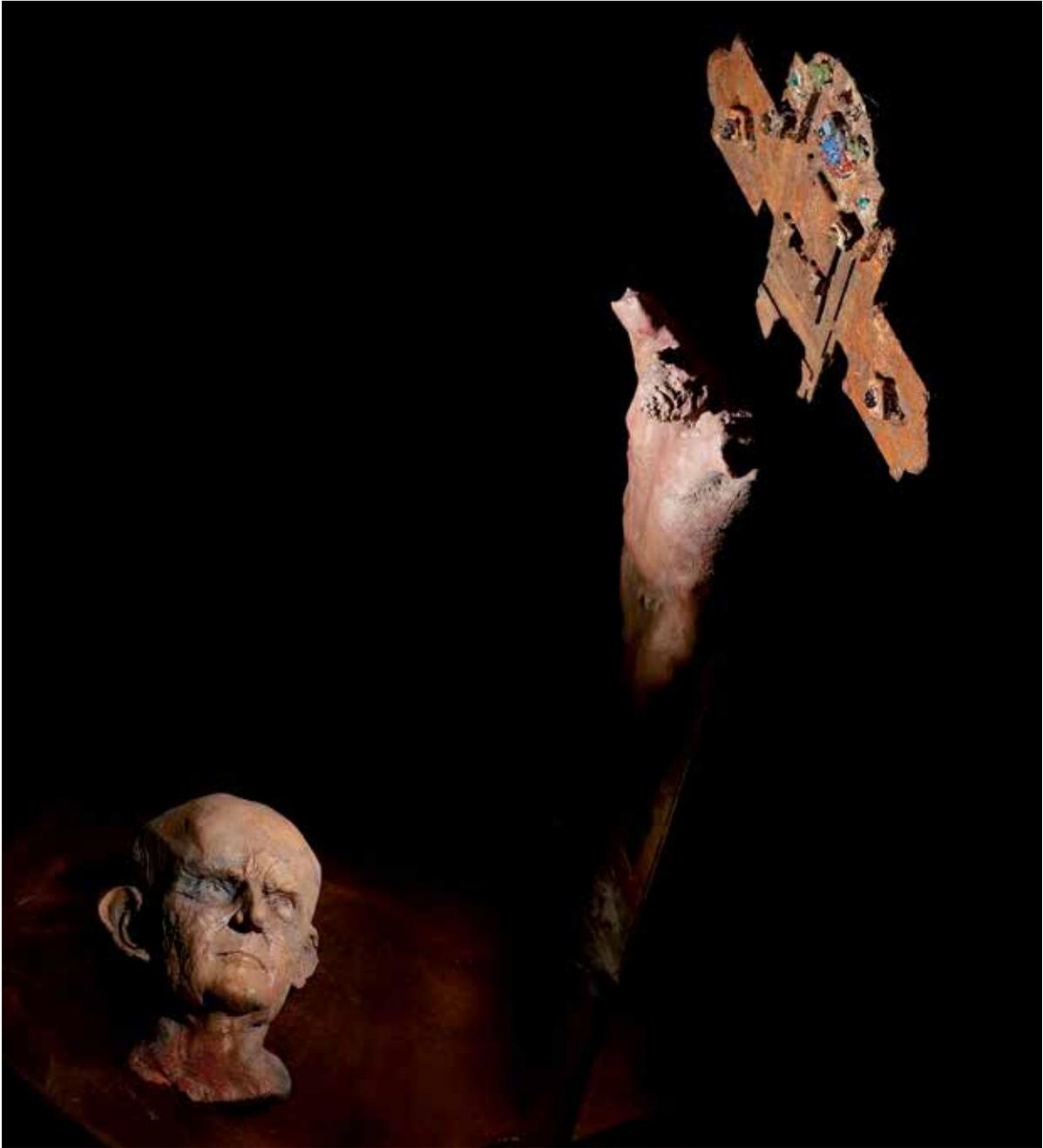
Studi per In equilibrio sopra la follia - 2010 - matita, pastello - 76x123 cm



Insegnami a volare - 2001 - terracotta, ferro - 236x23x26 cm



Anima - 2014 - bronzo - h 100 cm



A Testori - 2002/2003 - terracotta, ferro, vetro - 200x72x75 cm



Risorgèro - 2014 - tecnica mista - 80x49x53 cm



Annunciazione - 2005 - terracotta, ferro - 87x45x17 cm (particolare)



Lumen gentium - 2004 - terracotta, ferro - 198x29x23 cm (particolare)



Madre Madre Madre - 2005 - terracotta, ferro, vetro - 240x200x90 cm



Maria Maria Maria 2001 - bonzo, ferro, vetro - 215x145x67 cm



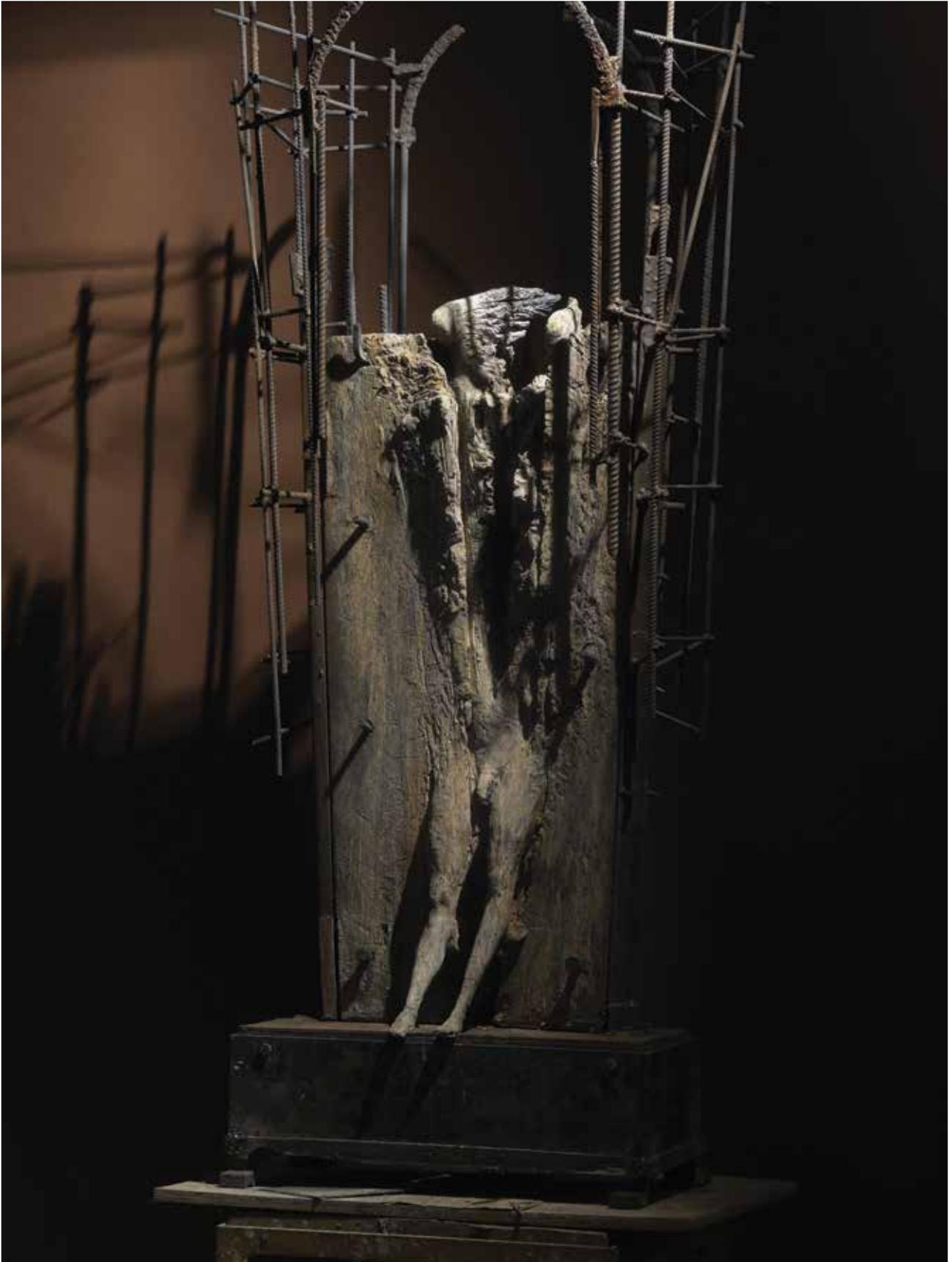
Andare oltre - 2010 - terracotta, ferro - 55x39x18 cm



Nelle mani di Dio - 2014 - terracotta - 46x40x46 cm



Trappola per angelo - 2010 - terracotta, ferro - 84x110x31 cm



Sull'abisso dell'eternità - 2010 - terracotta, ferro - 88x87x26 cm



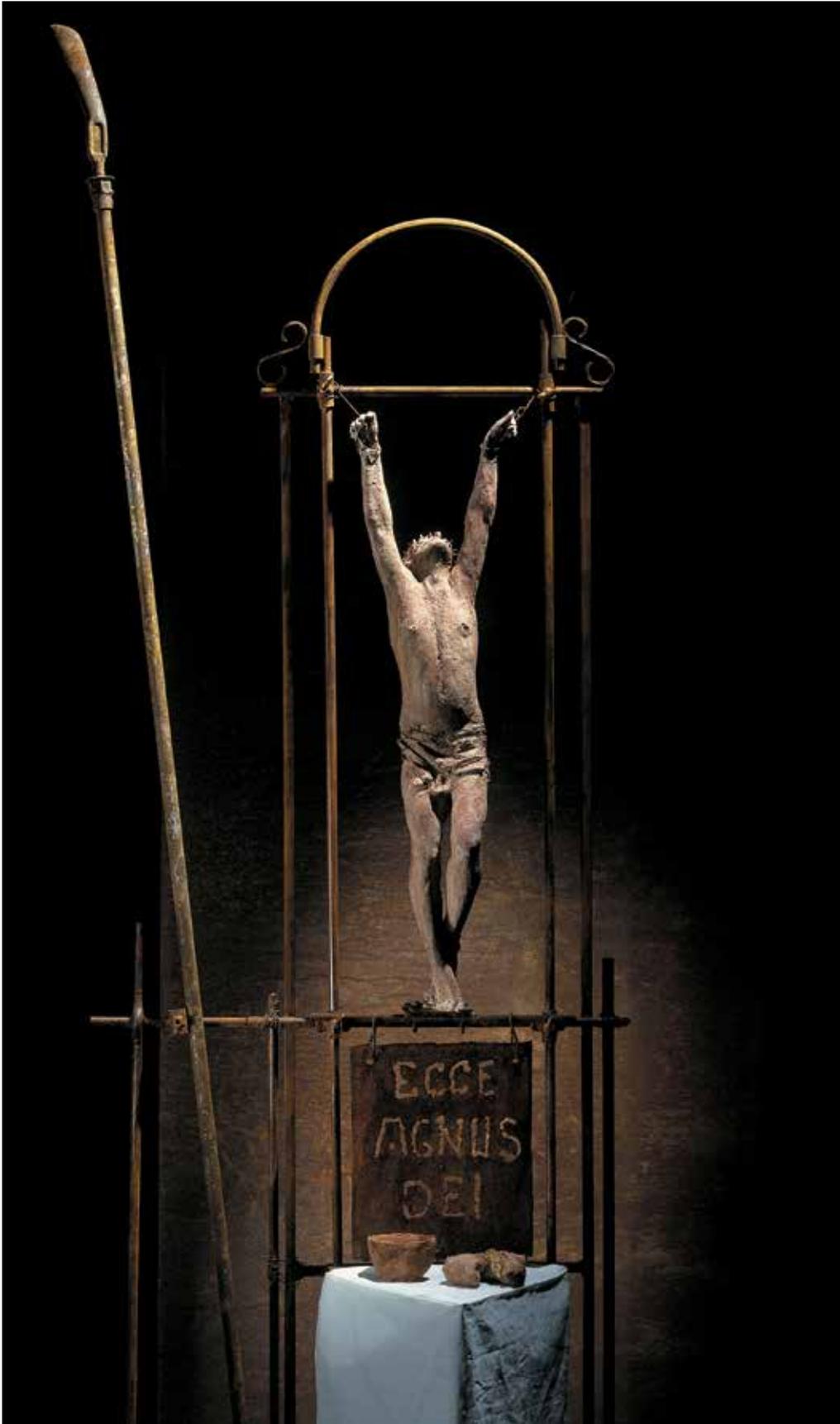
Non est hic - 2006 - bronzo, ferro - 180x60x16 cm



Madre - Mater Matuta - 2009 - terracotta - h 75 cm

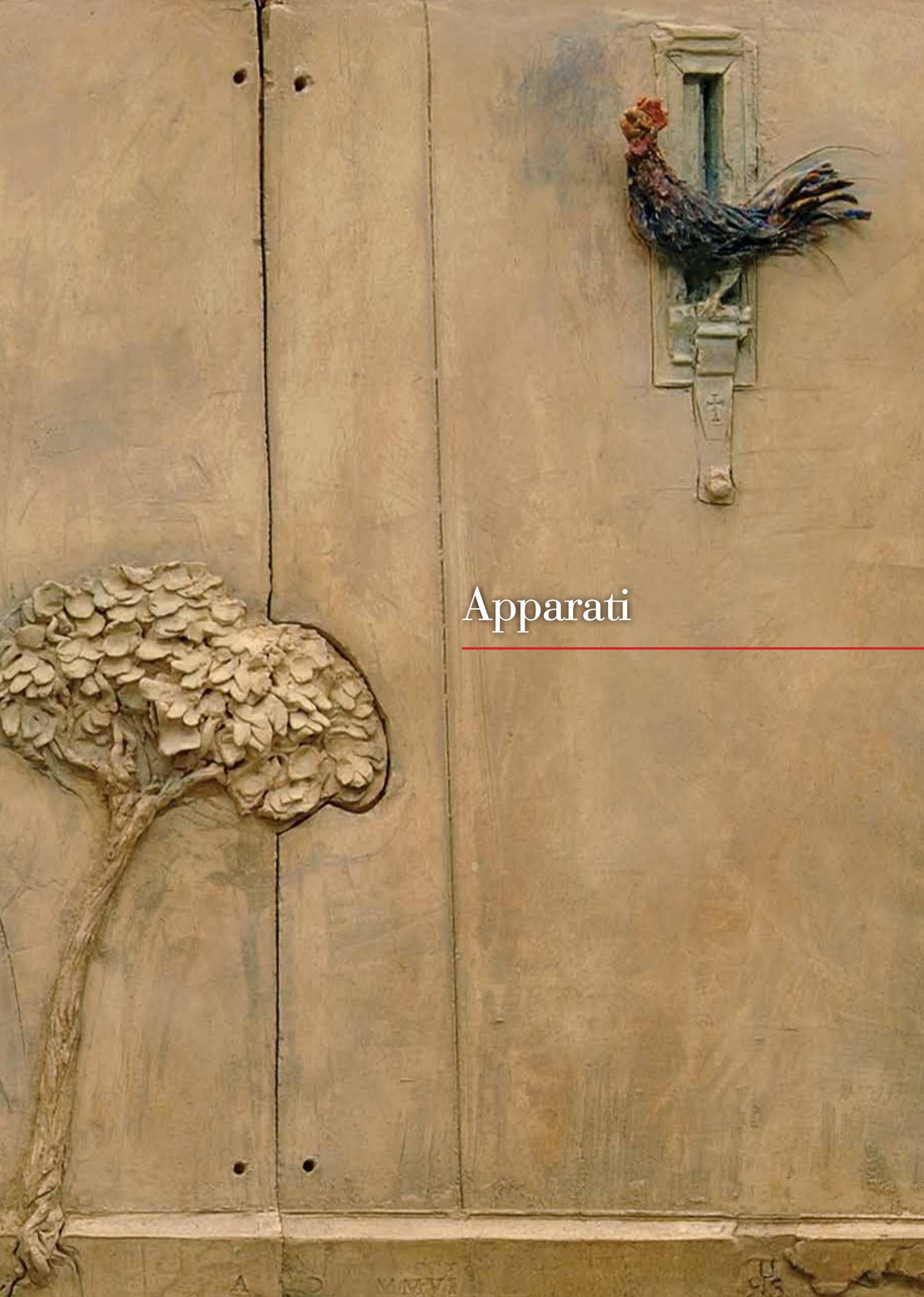


Reliquia - 2014 - terracotta, ferro, legno, vetro



Ecce agnus dei - 2000 - terracotta, ferro, stoffa - 250x85x50 cm





Apparati



Sporcarsi le mani - Intervista a Ugo Riva

Ugo Riva è uno scultore che modella, che si sporca le mani. Con lui ho spesso ragionato intorno al mestiere dello scultore e sempre più sono convinto che la scultura sia poco conosciuta, poco frequentata. Non parlo solo della gente comune, mi riferisco agli addetti ai lavori. Un giorno, muovendo da Ravello verso Firenze, all'incirca dalle parti del Tevere, abbozzai questo pensiero a Tony Cragg che mi sedeva innanzi, mentre dal finestrino del treno passava la campagna laziale, che è straordinaria. Mi rispose con una chiarezza che sa di normalità eppure di grande intelligenza; non ricordo le parole esatte, ma disse solo che la scultura è reale, è qualcosa con cui si fa i conti anche spazialmente, «un oggetto in cui incappi e non il quadro alla parete che ti fa sognare». Mi spiace sintetizzare un pensiero che era certo più ampio, ma penso avesse ragione. Ripetendo questo dialogo a Riva il sentiero si fa più definito, o forse sarebbe meglio dire "definitivo".

«Il discorso è molto complesso e lo affronto a muso duro: la scultura è fuori moda, o meglio è "fuori dalla cultura" di chi dovrebbe proporla. Urbanisti, architetti, mercanti e galleristi. Senza contare chi dovrebbe studiarla e non è mai stato nello studio di uno scultore a vedere quali sono i mezzi della scultura, o come si fonde un'opera».

Temo il problema sia anche in parte una cattiva cultura plastica contemporanea, il pubblico non è messo nella condizione di capirla, o non la vuole affrontare.

«Purtroppo quello che si vede – non parlo solo delle mostre, ma anche degli spazi urbani – è sovente brutto o incomprensibile, inoltre ciò che viene portato agli onori della cronaca diventa per lo più un motivo di scandalo o un pretesto per darsi un minimo di notorietà. Il tema resta la consuetudine con cui la scultura contemporanea allontana le persone per chiudersi in uno spazio autoreferenziale dove si gioca coi mezzi della comunicazione più che quelli dell'arte».

Il filosofo Edgar Wind aveva notato come l'arte occidentale è divenuta autonoma e sovrana ha perduto il suo vero potere, quello che spaventava Platone. Piuttosto si è venuta a trovare in una zona ornamentale, marginale, della realtà.

«Platone non sarebbe assolutamente spaventato dall'arte contemporanea, che ha perso da tempo immemorabile il suo potere rivoluzionario di agitatrice

di coscienze, siccome nella nostra società, ricopre ormai un ruolo molto marginale. Ciò che noi chiamiamo genericamente "avanguardia" è un prodotto sostenuto da una congrega elitaria di "sacerdoti" e praticanti autoreferenziali che si muovono secondo logiche spesso solo finanziarie. La loro ritualità si estrinseca in quella sorta di cerimonia che è la battuta d'asta, dove l'acme si raggiunge col superamento del record di vendita, quindi tutta una serie di gregari giudicano secondo questi standard, tanto più un autore ha valore di mercato tanto è significativo. Tuttavia, nello stesso istante in cui ciò accade, si verifica automaticamente un passo indietro, si consuma un ulteriore stacco fra il sistema dell'arte e il resto del mondo. Parlo di sistema perché sarebbe ingenuo non immaginare che certe logiche nascano per esigenze precise, che nulla hanno a che fare colle motivazioni profonde che spingono un artista a mettersi in gioco. Si tratta di una vicenda che potremmo far risalire a Duchamp, che mette in crisi il concetto stesso di arte, forse per un'ambizione rivoluzionaria, o forse come passatempo fra amici impegnati in una partita di scacchi. Poi, quando arriva la Pop Art, ultimo grande fenomeno di massa, la voragine è divenuta incolmabile. Lo stato attuale ci vorrebbe insegnare che da un lato stanno pochi "illuminati" intenditori in grado di dettare il gusto, come avviene nella moda, e dall'altro invece una congerie ignorante e "agnostica" se non conservatrice. Anche solo per questo Platone sarebbe totalmente disinteressato al tema dell'arte, volgendo i suoi attacchi contro i social networks, le televisioni, i chirurghi plastici, gli avventori di photoshop e tutto ciò che "inganna" il popolo. Saprebbe ben distinguere i manipolatori dagli speculatori».

Tornando un passo indietro, prima dicevi che sono gli stessi operatori ad escludere la scultura, perché?

«Le ragioni sono chiaramente molteplici ma un paio sono comuni. In primis il costo di realizzazione dell'opera, i limiti che sorgono dalla sua movimentazione e i tempi di esecuzione, ma soprattutto la complessità tecnica, di mestiere, per lo più sconosciuta che rende gli scultori ortodossi sempre meno numerosi, così come trovo che siano sempre meno quegli addetti ai lavori davvero competenti in grado di comprendere un linguaggio complesso però non complicato».

Vorrei chiederti una precisazione, cosa intendi per scultori ortodossi?

«Sono tutti quelli che mettono in campo un "manufatto", cioè qualcosa di realizzato con le proprie mani. Tutti coloro che – al di là degli stili e dei supporti utilizzati (marmo, bronzo, plastica, ferro, etc etc.) – dimostrano la capacità di modificare o di trasformare a loro piacimento e gusto la materia, elevandola da stato amorfo, inerte, a elemento vivo e pulsante contrassegnato sulla pelle dal crisma del gesto e dall'energia di chi l'ha creata».

Il mio vecchio amico Leonardo Cremonini prima di morire aveva cercato di approfondire il rapporto fra presentazione e rappresentazione dell'opera d'arte e con gli anni penso avesse intuito una problematica che ormai è sostanziale.

«La scultura vera è esattamente il contrario della presentazione mediatica! La scultura merita il suo tempo per poter parlare, ha bisogno di rappresentare quello che vuol dire, deve essere un elemento della quotidianità, come in passato. In quest'ottica se prima ti indicavo i limiti del sistema dell'arte, è evidente che manca anche il rapporto con chi crea i nostri luoghi sociali, gli spazi cittadini. Architetti e urbanisti, a meno che non siano scultori o amanti della scultura non la utilizzano, forse perché dovrebbero alzare la testa dai loro tavoli, avere un confronto con l'artista, collaborare come nei cantieri rinascimentali, invece sappiamo bene che è un mondo totalmente egocentrico popolato da star impegnate ad alimentare la loro auto-affermazione. Ha ragione Cragg, la scultura è una presenza reale, fisica, che puoi toccare, attraversare, che vedi dall'auto mentre sei in coda, che sfida le architetture circostanti cambiando al cambiar delle stagioni e della luce del giorno. È forse l'elemento di congiunzione, il *trait d'union* tra l'uomo e le sue costruzioni, i suoi templi, i grattacieli. Forse il primo passaggio tra lui e il cielo o Dio per chi ci crede. Noi italiani queste cose le abbiamo nel sangue, parlo dal saper stare nella tridimensionalità con armonia e fluidità».

Forse era nel nostro DNA, ma oggi è difficile credere che gli stessi che portavano in trionfo la «Maestà» di Duccio abdichino a qualsiasi giudizio critico rispetto alle tante orrende sculture nelle nostre città

«Spesso la scultura ha una committenza pubblica o privata che permette di realizzare certi progetti talvolta impegnativi sotto molti punti di vista. Le nostre città, come le nostre chiese, sono piene di brutte statue e anche io come te mi domando come sia possibile accettare il brutto, anzi lo paghino, o come si fa a non riconoscere

che una scultura non ha senso? Come dicevo la scultura è un fatto artistico molto complesso che implica e tocca diverse conoscenze: non sono solo la tecnica e il pensiero a progettare l'opera vera e propria, bensì il suo rapporto con lo spazio, l'eleganza dei ritmi e dei piani che la attraversano e la compongono, il rapporto dei vuoti e dei pieni, la vibrazione della pelle finale, quella che vedi e accarezzi, senza dimenticarci del colore. La scultura è come una partitura musicale, c'è un rigo, ma le note si muovono liberamente e ritmicamente al suo interno quanto all'esterno, fino a comporre una melodia. Ecco... la bella scultura, la scultura con la S maiuscola, deve essere una melodia. Una melodia che suona bene sia da sola che rapportandosi ad altri».

Quindi?

«Quindi una scultura è perfetta quando trova il suo luogo, quel luogo che la esalta e la accoglie, quel luogo con il quale dialoga ogni attimo. Oggi, invece, si producono opere d'arte che non hanno più la capacità – e credo persino la volontà – di cercare questo luogo proprio, di intessere un dialogo con quello che le circonda. Sono finiti i tempi del nostro Rinascimento dei Lorenzo, delle Isabelle, dei Gonzaga, del clero capace di un gusto straordinario o di intuire la grandezza del mezzo artistico, il tempo in cui ogni oggetto doveva rappresentare l'eccellenza, doveva sfidare il tempo, ambire all'eternità. La nostra epoca è quella del "Pensiero debole", delle costruzioni le cui fondamenta poggiano sulla sabbia o dove l'orizzonte finisce sulla punta del naso. L'importante è creare una finanza dell'arte per riempire le tasche e tanta pubblicità per riempire le teste».



Frammento - Le stagioni - 2011 - terracotta

Trovi che vi sia un'ulteriore caduta della qualità della proposta artistica?

«Ritengo vi sia persino un'offerta eccessiva del "prodotto artistico" anche facilitato da tutta una serie di possibilità tecnologiche che hanno allargato la base linguistica, ma non sempre aumentando il livello della proposta culturale ed estetica. Con l'avvento della fotografia digitale tutti ci siamo inventati fotografi, non devi più neppure attendere i tempi dello sviluppo, puoi intervenire direttamente sull'immagine se impari a usare un buon programma di grafica. Molto è divenuto dozzinale e di basso livello, anzitutto nei materiali usati e questo anche per l'ignoranza di chi dovrebbe selezionare: ignoranza tecnica».

Ti chiedo ancora una volta la soluzione quale potrebbe essere?

«Il futuro sarà di coloro che faranno tesoro delle loro mani e del loro cervello. Di tutti coloro che riprenderanno a realizzare l'opera con passione, con amore. Approfondendo le tecniche antiche per applicarle a quelle contemporanee, magari studiando, analizzando, i maestri grandi e piccoli che sono stati prima di noi. In questo percorso troveranno quegli elementi che Arturo Martini chiamava "trucchi" e che sono gli ingredienti indispensabili per dare all'opera la propria unicità, la forza per sfidare il tempo. Su questa strada c'è molto futuro e molto da fare».

Il limite maggiore che trovo nel sistema dell'arte, dentro e fuori il mercato, dentro e fuori le accademie, è la scarsa conoscenza della storia della scultura, come si diceva in principio la sua bassa frequentazione. L'ultimo grande intenditore resta ancora Mario de Micheli, una tua vecchia frequentazione.

«Avevo circa quarant'anni quando ho incontrato Mario. Lui era ormai lontano dalla critica militante e fuori dai giochi di potere trovandosi in quella straordinaria età in cui la saggezza e la riflessione prendono il sopravvento su ogni aspetto della vita. Forse proprio per questo mi sono così attaccato a lui, come a uno di famiglia, quasi fosse il nonno che non ho mai avuto, il saggio, il "grande vecchio" a cui chiedere consiglio. Con fermezza e con dolcezza mi ha fatto prendere consapevolezza del mio essere scultore. È stato un critico anomalo, non mi ha mai indirizzato su nulla e su niente, ha solo sempre voluto che io fossi sinceramente autentico, profondamente vero. L'onestà intellettuale, la coerenza nelle scelte, la libertà creativa, che poteva anche essere contraddittoria all'interno di questi presupposti, doveva essere la base del mio lavoro. Culturalmente mi ha aperto il cervello in due. Stare con lui era come stare

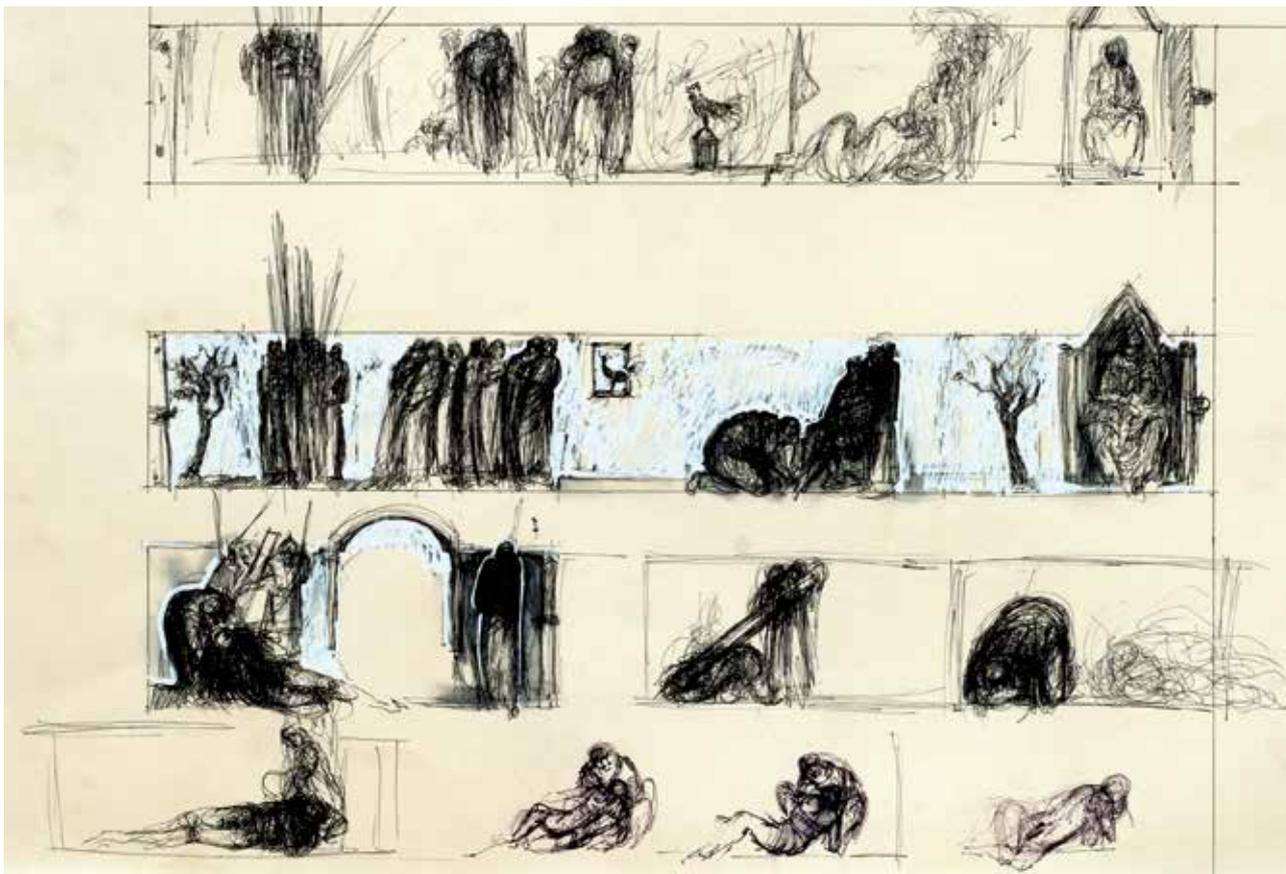
al tavolo con Manzù, Moore, Picasso, Siqueiros, e molti altri, contemporaneamente. Si passava da Sironi a Brecht alla poesia di Camillo Sbarbaro o al Pastore errante di Leopardi. Tutto era possibile. Era come in un film; mi pareva di parlare con Martini con la Kollwitz o il suo grande amore Courbet. Non sempre le nostre idee collimavano e questa era la cosa migliore che poteva succedere poiché si innescava un dibattito, un dialogo serrato. Oggi scrivo di scultura perché me lo ha chiesto proprio lui, facendomi capire con i suoi saggi "Carte d'artista" quanto sia importante lasciare una testimonianza diretta della propria opera, come fecero Rodin e Bourdelle».

E tu cosa lasceresti a un giovane che volesse fare la tua professione?

«L'onestà intellettuale, la coerenza sinceramente anarchica, la solidarietà tra artisti, inaffiando il tutto con l'invito rituale di Martini: "anima, anima, anima". Dobbiamo ricordarci ogni mattina, appena appoggiamo i piedi fuori dal letto, che siamo dei piccoli nani e che se vogliamo fare un passo avanti – anche solo guardare più lontano – dobbiamo appoggiarci sopra le spalle dei giganti che ci hanno preceduto».

Da osservatore, sicuramente coinvolto, sicuramente privilegiato, che rendiconto faresti di questo nostro tempo?

«Scriverei che oggi – ed è quasi un paradosso parlando di arte – le qualità intrinseche da sempre riconosciute all'opera, cioè la bellezza, il pregio della lavorazione, la preziosità dei materiali, sono ritenuti difetti. Parafrasando un vecchio film di Ettore Scola bisogna essere "Brutti sporchi e cattivi". Ma non bisogna cadere in questa trappola, soprattutto noi scultori italiani abbiamo la responsabilità di continuare l'opera iniziata migliaia di anni fa nella Magna Grecia e poi dagli etruschi, dai romani fino all'Antelami e poi i Pisano per non dire di Desiderio e Donatello, Michelangelo e Bernini, Sammartino della Cappella san Severo, arrivando a Canova e alla meravigliosa stagione dell'Ottocento piena di fermenti regionali, ogni scuola il suo timbro, passando dalla classicità di Bartolini all'impressionismo di Medardo alla nordicità del Vela, alle vibrazioni degli "acquaioli" in terra cotta di Gemitto, fino ad arrivare ai nostri tempi con Martini, Marino, Manzù o al dimenticato Perez. La scultura è nel nostro DNA e non è per becero nazionalismo che lo affermo, piuttosto un fatto oggettivo riconosciutoci dalla storia e dal collezionismo mondiale. In Italia ci sono le migliori fonderie e i migliori laboratori di marmo. Da noi vengono artisti da tutti i continenti per apprendere le tecniche scultoree o anche solo per vedere



Studi per Via Christi - 2005

realizzate le loro opere nel miglior modo possibile. Come non ricordare quel gigante di Henri Moore ringraziare davanti alla Principessa Margherita in visita alla sua mostra a Forte Belvedere in Firenze il suo "scalpellino" di Pietrasanta dicendo più o meno: "Non ci fosse stato lui queste opere non sarebbero nate". La scultura è un fatto collettivo che ha portato necessariamente al formarsi delle botteghe in cui attorno al maestro nascevano una serie variegata di specializzazioni e professionalità: dai cesellatori ai patinatori per le fonderie, dagli sbizzozzatori ai raffinati rifinitori nelle botteghe del marmo. Professionalità insostituibili costruitesi di generazione in generazione in centinaia di anni. Mestieri senza codici scritti, trucchi passati da maestro a garzone per affinità elettive, segreti rubati spiando dal buco della serratura oppure origliando dietro le porte».

Sempre che esista, quale dovrebbe essere lo scopo finale da perseguire per uno scultore?

«L'obiettivo rimane come da tradizione il "capolavoro", l'opera perfetta che sfida la storia senza aver bisogno di esegesi o interpreti che la traducano perché capace di parlare da sola a tutti gli uomini di ogni tempo. Normalmente non si arriva nemmeno a sfiorare la "grande Bellezza" ma provarci è assolutamente indispensabile».

Da che ti conosco ho notato un rapporto molto stretto col disegno. Ne parli sempre in maniera convinta, si capisce che è una parte importante della tua poetica. Quando mi è capitato di vederti lavorare a opere importanti, anche dal punto di vista dimensionale, non solo linguistico, accanto tenevi sempre un disegno.

«Il disegno è il mio universo, da cui tutto nasce e tutto finisce. Da sempre lo frequento. Il nostro è un rapporto viscerale che mi ha permesso, da bambino, di giocare, poi crescendo di liberare e rappresentare i miei fantasmi facendomi prendere consapevolezza di me stesso, aiutandomi a maturare trovando un equilibrio. "Il disegno è la prima espressione dell'anima" così pare si esprimeva Jacopo Carucci, il Pontorno, pittore e disegnatore immenso che mi commuove ogni qual volta il mio sguardo incroci la sua opera. Per quanto mi riguarda non so stare senza un foglio di carta, o parete, o supporto qualsivoglia, né può mancarmi qualcosa che lo possa segnare sfiorandolo, graffiandolo, incidendolo. Il disegno è il mio gioco, la mia passione, la mia droga, il grande amore. Di lui sono assolutamente geloso e possessivo. Al contrario, questa è la prima volta che lo affermo, non mi capita di esserlo delle mie sculture,

che anzi sono felice prendano altre strade, escano dal mio studio sperando siano amate dal collezionista. Mi piace rivederle, quando reggono, nelle case o nei giardini dove sono andate ad abitare. Le guardo con distacco, spesso molto critico, come nemmeno le avessi realizzate. Non sono più mie, sono di se stesse, spero solo abbiano gambe per camminare più lontano possibile nel tempo. La preoccupazione che rimane è che – appunto – sappiano reggere».

Invece col disegno cosa capita?

«Esattamente l'opposto. Sono attaccato morbosamente anche al più piccolo frammento di carta su cui ho lasciato un segno. Per giunta, dove questo segno è meno chiaro, più confuso o tormentato, l'attaccamento si dimostra maggiore. Soffro ogni volta che me li chiedono e staccarmene è un dolore. Quando per motivi inderogabili se ne vanno, capita di farne delle fotocopie per tenerne un ricordo. Difficilmente i miei disegni sono messi in vendita, soprattutto gli abbozzi. Mal che vada li regalo.....ma credimi, è pur sempre una grande fatica!».

Hanno una funzione preparatoria rispetto al lavoro scultoreo o sono liberi?

«Non necessariamente l'intenzione è preparatoria, molti vivono in totale autonomia, hanno una loro poetica e valenza unica. Sovente, come scrisse molti anni fa in occasione di una mia mostra a Como Mario Radice, sono "anticipatori di possibili realizzazioni future". Ho sempre tenuto in grande conto questa riflessione del maestro, tant'è che sovente, se in crisi di idee, vado a spulciare in quella montagna di carta "scarabocchiata automaticamente" negli anni che tengo meticolosamente raccolta, alla ricerca di nuovi stimoli».

Prima dicevi che sei molto critico coi tuoi lavori, hai usato un'espressione che non lascia scampo: «quando reggono». Ricordo che un amico poeta e giornalista, Enzo Fabiani, mi faceva notare come, correggendo alcuni componimenti giovanili, la cosa più difficile fosse evitare di criticarli o riscriverli «mettendoci la barba». Ti capita lo stesso? Non credi che i tuoi occhi, oggi, leggano difetti che in realtà non ci sono? Sei semplicemente cambiato tu.

«Può essere sicuramente vero quello che affermava Fabiani, soprattutto se il percorso creativo ha avuto vari e diversi passaggi o addirittura ha vissuto stagioni totalmente differenti. Qui, forse, sussisterebbe il rischio di "misconoscerli", affezionandosi per vari motivi a quello maggiormente riconosciuto o apprezzato, come se si potesse annullare il concetto fondamentale di lettura "globale" dell'opera nel più vasto percorso creativo. Anche su questo concetto ancora una volta il mercato

ci ha messo lo zampino nel frammentare l'artista a tal punto di valutarlo per periodi, come fosse una vacca divisa in quarti di prima e seconda scelta».

Com'è rivedere i lavori giovanili?

«Alcune volte è come guardare le foto dell'infanzia, quando si avevano le "braghettole" corte o i foruncoli sul viso. Viene da chiedersi: "Ma sono io quello lì?" Ebbene sì! Sei tu o meglio sei stato tu. Manipolare in chiave più attuale sarebbe ridicolo, vorrebbe dire cambiare quello che è stato in un altro tempo, un'altra anima, di cui non ci si deve in ogni caso vergognare poiché lì ci sono i prodromi del futuro. In fondo, se stai appieno "collegato" con te stesso traspare sempre nelle opere il filo rosso che lega tutta la produzione artistica. L'anima di ognuno è un *unicum* la cui unicità porta un occhio attento a riconoscerla, persino nella genialità più complessa e poliedrica. Pensa, ad esempio, a Picasso: il suo segno rimane nella fluidità, nella leggerezza dello scorrere su qualsiasi superficie, con qualsiasi linguaggio, immutato negli anni, benché negli ultimi risenta di una certa stanchezza».

Eppure, l'ultimo Picasso è così debordante. Capisco cosa intendi, ma inizio a pensare che ogni quadro fosse il tassello di un progetto più ampio, una specie di opera fatta di tante opere. Ma, si era partiti dalla tua preoccupazione di sperare che le opere «reggano», immagino nel confronto col tempo. Cosa intendevi dire?

«Ho sempre cercato di selezionare molto, distruggendo, rifacendo, insomma "uccidendo" il bambino nella culla. Il mio è un lavoro di cancellazione, di lacerazioni, di annullamento e ricostruzione che può sembrare nato di getto ma non è così. Quello che si vede è solo la parte finale di un lungo percorso faticoso di accettazione di un risultato sempre inferiore rispetto alla luminosità e alla grandezza dell'idea originale che scuoteva l'anima. Con il tempo ho imparato ad accettare i miei limiti, altrimenti sarei impazzito. Il mio istinto di sopravvivenza ha acceso in automatico un sistema di sicurezza che mi distacca dall'opera, quasi già prima che sia terminata prima di non sentirla più mia. Per molte sculture non ho nemmeno ricordo di quando le ho realizzate e parlo di opere anche importanti. Mi succede sempre comunque quando le incontro di non avvertire la loro appartenenza, come se non gli avessi mai fatto né da padre né da madre. Sono quasi sdoppiato, le guardo da estraneo, da osservatore critico e l'unico sentimento che provo è appunto il timore che non "reggano". Così fosse sicuramente non le rifarei, le distruggerei per realizzarne altre, diverse».

Ci sono opere di cui sei pienamente soddisfatto

dopo anni? Sculture che ti soddisfano perché hanno centrato il giusto equilibrio fra idea e realizzazione?

«Assolutamente no. L'idea è sempre troppo pura e grande rispetto al risultato. Trovo però che *Sfiato dalla mano di Dio* e *Come una resurrezione* opere nate a corollario della mostra *Anima Mundi* abbiano ancora oggi delle potenzialità inesprese importanti che mi intrigano e che forse solo la grande dimensione riuscirebbe a farle sentire realizzate compiutamente come è successo per *Il paradiso perduto* e *Sull'abisso dell'eternità* che reggono e mi soddisfano più di altre».

Come mai?

«Sarà sicuramente per la grande dimensione visto che superano anche i tre metri in altezza e che hanno avuto bisogno di una lunga gestazione, oltre a un complesso *iter* realizzativo. Io lavoro solo, non mi limito a tracciare due linee progettuali sulla carta lasciando ad altri il compito di sviluppare la scultura. Quando si decide di affrontare questo tipo di soggetti, devi averne un'idea prepotentemente forte per mantenere viva la concentrazione per parecchi mesi. La grande scultura è una bestia faticosa da gestire e se interiormente non sei carico e pronto ti domina franandoti addosso: lasciami dire che è una lotta titanica comprensibile solo nel momento in cui la si affronta. A questa dimensionalità monumentale ci sono arrivato per gradi. Queste tre opere le ho modellate una dopo l'altra e in definitiva forse potrei dire che erano un bisogno perché le sentivo da molto tempo».

I loro titoli mi sembrano siano esplicativi di questa tua esigenza.

«Le ho realizzate per puro piacere, anche se *Anima Mundi* risponde a una committenza così illuminata e partecipa da condividere incondizionatamente il mio progetto. Sono opere che concentrano tutto lo spirito dei mie anni, delle riflessioni di un uomo di mezza età che comincia a tirare le somme della sua esistenza. Sono il punto di arrivo di un percorso etico ed estetico, la vittoria sulla tremenda e antica paura della monumentalità. Una vittoria per la quale ho lasciato sul campo molto di me stesso. A distanza di due anni non mi sono ancora ripreso, le troppe energie messe in gioco hanno drenato anche le riserve più profonde. Per ricaricarmi disegno, in attesa che torni nuovamente la voglia di plasmare i sogni. Dentro però sono pienamente soddisfatto per aver affrontato la mia paura e aver sciolto il mio dubbio sul poter essere pienamente scultore. Ancora una volta aveva ragione Mario de Micheli quando mi diceva che a sessant'anni comincerò a capire la scultura».

Ti rivolgo una domanda molto personale, visto il rapporto fra di noi, i nostri continui dialoghi. Mi ricordo bene, dopo l'antologica di Bergamo nel 2008, mi dicesti che vedere tutte le tue opere insieme, per lo meno tante di loro, ti mandò in crisi. Quando dici che questi grandi lavori «Sono opere che concentrano tutto lo spirito dei mie anni, delle riflessioni di un uomo di mezza età che comincia a tirare le somme della sua esistenza», immagino subito quell'episodio, quella confessione fra amici.

«Era la mostra che si tenne allo Spazio Viterbi a Bergamo per la caparbia volontà dell'allora Presidente della Provincia di Bergamo Valerio Bettoni come primo capitolo di un programma espositivo inteso al recupero delle energie creative passate e presenti del territorio. Fu una stagione di fermenti e speranze forse irripetibile per la città, terminata miseramente, come sempre in Italia, al primo cambio politico. Per me non si trattava di una mostra qualsiasi, era la mia prima antologica, ma soprattutto mancavo espositivamente da Bergamo dal 1995 e avevo dunque l'opportunità di raccontare gran parte del mio percorso all'interno di ambienti ampi collocati in un palazzo ottocentesco e nel suo giardino. Ci lavorai per un paio di anni e il primo problema che rilevai fu proprio l'allestimento degli spazi esterni che occupai con la mia prima opera monumentale *Come imperturbabili dei* affiancandola ai due grandi angeli che ora stanno al Vittoriale degli Italiani. Per le sale del palazzo recuperai varie opere dai collezionisti integrandole per rappresentare tutti i periodi e temi del mio lavoro, raccogliendo oltre quaranta sculture per trent'anni di ricerca. Passai mesi concentrato sull'allestimento, costruito però più su un rapporto estetico-emozionale e contenutistico tra le opere che non rigidamente temporale. Mi fu molto d'aiuto nel lavoro l'amico e curatore Nandi Noris. Alle mie sculture alternai – grazie al prestito del fondo artistico della Banca dell'Etruria – pale e dipinti antichi, per far dialogare le mie maternità con quelle del Sassoferrato o di Francesco di Gentile da Fabriano o Neri di Bicci, per non citare lo splendido Guercino e del potente (nonché più affine) Stanzone. Opere che datavano dal 1470 fino alla fine del 1600 stavano faccia a faccia con le mie terrecotte mostrando una naturalezza e fluidità sconcertante, come si fossero frequentate da sempre. In questo contesto, pur non ricordando esattamente la nostra conversazione, rivedere attraverso tutte quelle opere gran parte della mia vita mi turbò profondamente. Risentii nuovamente riaffiorare sotto pelle ferite che credevo definitivamente rimarginate. Rividi i dubbi, le

fatiche, i compagni di viaggio che mancavano, penso a Mario de Micheli, Ada, il grande Gasta... chissà cosa avrebbero detto loro. Quella mostra non significò una semplice linea tirata sul quaderno della vita con le conseguenti somme e sottrazioni; ma piuttosto segnò il riemergere bruscamente di tutto quello che avevo tirato fuori dal profondo negli ultimi tre decenni e disperso nel mondo nell'assurda convinzione di essermene liberato per sempre. Invece, quel magma di emozioni, l'avevo trasformato in materia palpabile e in quell'occasione tornava indietro come un rigurgito. Questo è il rovescio della medaglia del mio mestiere di scultore: quello che fai ti sopravvive. Ora, a distanza di anni, la crisi nascerebbe nel prendere atto che gran parte della vita se ne è andata, ho imparato nel frattempo qualche lezione, però le domande fondamentali sono rimaste le medesime e tutte senza risposta. Ti confesso che – comunque – oggi il distacco con la mia opera si è fatto più netto e deciso; ho intrapreso la dimensione di chi sta al di fuori e con una certa serenità guarda dall'alto come tutto fosse stato solamente un film».

Visto che hai citato il disegno, vorrei tornare a questo mezzo espressivo, perché nel nostro paese lo si fa troppo poco spesso, mentre invece da lì traspare l'essenza di un'artista. Ricordo un altro mio punto di riferimento, una sorta di mentore, Gianfranco Bruno che, quando iniziai a fare i primi passi nel mondo della critica d'arte, mi insegnò a guardare con grande attenzione il disegno perché sincero. Ecco, nei tuoi emergono colori che poi nella scultura non ritrovo. L'uso del nero, per esempio lo lego proprio alla tua modalità segnica.

«Il nero mi cattura, m'ipnotizza. Il segno nero con il contrasto del chiaro del foglio, diventa subito contorno, ombra e se c'è ombra vuol dire che c'è corpo, è presente la vita, c'è qualcosa – per riprendere Cragg – in cui inciampi. Siamo quindi di fronte alla scultura. Credo che il processo mentale sia questo. L'ombra poi è piena di luce, di vibrazioni, è un mondo nascosto che si palesa lentamente a chi sa cogliere con discrezione e silenzio le sfumature. L'ombra è un buco nero che ti risucchia e ti trasporta in un "oltre" che non conosci. L'ombra è il mistero, l'inconscio, il non ancora espresso il luogo dell'infinito».

Dunque non è un caso che trovare in casa tua i lavori di quegli autori che indagano l'ombra prima della luce, o forse indagano l'ombra della luce?

«O forse la luce dell'ombra e mentre rispondo guardo il grande disegno sopra di me di Jean Robert, detto Ipousteguy, o la straordinaria "macchia" scura davanti

ad un letto bianco pieno di "teste" che emergono dalla stampa del disoccupato della Kollwitz, o l'elegante e rapido schizzo della moglie modella di Moore. Che dire della gestuale macchia di inchiostro di Scanavino? In quelle ombre, in quei neri c'è un mondo che mi scuote e ipnotizza. Personalmente non scambierei mai un olio, anche straordinario, di Van Gogh con un suo piccolissimo disegno. So che per molti quello che scrivo resta incomprensibile, ma per me non lo è poiché si tratta di una questione che a che fare col cuore, con la sua irrazionalità».

Ti interrompo e vorrei parlare ancora più avanti del tuo "collezionismo"; adesso però dimmi se anche nel disegno stai affrontando nuove grammatiche espressive.



I miei giorni - 2007 - terracotta - 149x49x49 cm

«In questo ultimissimo periodo sto lavorando per la prima volta su grandi superfici di carta che incollo su masonite tracciando segni e vibrazioni con il carbone. A secondo della pressione, o addirittura della pelle della carta, ottengo effetti in bianco e nero con tante gamme di grigi strabilianti per i miei occhi. Percorsi mai battuti prima. È stupefacente che a sessant'anni mi emozionino ancora come le prime volte, tanto più che utilizzo il mezzo più antico dell'uomo: il carbone. Lo stesso carbone che hanno tenuto tra le dita i maestri delle grotte di Altamira, di Lescaut e di altri luoghi magici. Forse sta ancora nelle origini la parte più vera e misteriosa di noi. Tutto questo cambiamento – che non so quanto durerà – avviene dopo anni di colori accesi scaturiti durante la realizzazione di una grande vetrata con l'amico e maestro vetraio Lino Reduzzi».

Si è trattato di un momento di svolta?

«Di una rivoluzione radicale! Ho scoperto il piacere di osare col colore innervandolo con delle profonde linee nere. Ho realizzato disegni di grande formato slegati totalmente dallo studio preparatorio della scultura, utilizzando colori violenti, acidi, in contrapposizione fra loro. Di questa maniera è ad esempio il grande quadro *Omaggio all'Angelus* di Millet che ora si trova a Barbizon, dove ha sede la galleria dell'amico Massoud Besharat, proprio davanti alla casa abitata dal genio simbolista francese. Credo la libertà creativa stia anche in questa anarchia di modi espressivi».

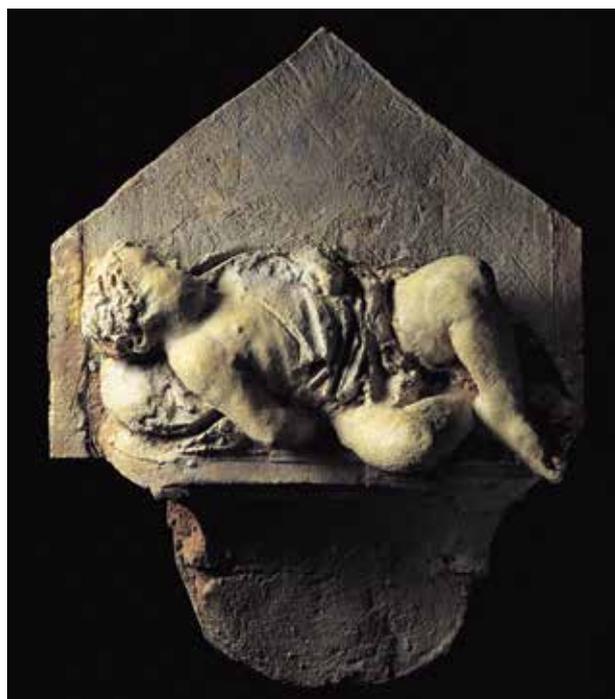
Citavi Ipousteguy, la Kollwitz, Moore, tre grandi passioni di De Micheli, e i primi due almeno sono nomi che fanno parte anche del mio bagaglio umano prima che professionale. Allora ti chiedo di partire da loro, da quello che hanno significato per te, per il tuo lavoro, immaginando che vi sia uno stretto legame se li hai collezionati.

«Henry Moore è stato ed è uno dei miei grandi amori. Ho iniziato a frequentarlo sin dall'inizio dei miei approcci seri alla scultura tant'è che, nel 1977, modello l'opera *Simonmattia* (che è il nome di mio figlio) nato in quell'anno, proprio ispirandomi alle sue forme.

Le troncature, le superfici ruvide, gli abiti bagnati delle donne distese, le grandi sintesi formali, i buchi che fanno penetrare l'opera nello spazio circostante con un'armonia unica legandola indissolubilmente al cielo e alla terra. Bisogna andare a Perry Green, dove un tempo c'era la sua tenuta laboratorio e ora la Fondazione Moore, nei pressi di Londra e respirarne la luce, scrutare le curvature delle basse colline all'orizzonte, per poter capire e godere sino in fondo della sua opera. Per me è sempre stato fondamentale calpestare le case, gli studi

degli artisti che ho amato. Li chiamo pellegrinaggi. Si capiscono molte più cose, ci si addentra nei meccanismi della loro creatività anche solo osservando dei sassi "banali" o frammenti di ossa sulle mensole impolverate. Ho visto le opere di Moore in altri luoghi suggestivi come Forte Belvedere a Firenze, ma posso dirti che solo a Perry Green i lavori di Moore esprimono tutta la loro forza innovativa ed eterna, ci si rende conto che lì sono nate e che quello è il loro Paradiso.

Kollwitz e Ipousteguy, insieme a Meštrović, sono amori più tardivi scoperti con la frequentazione di Mario de Micheli, e fra loro Ipousteguy è quello che mi ha maggiormente graffiato, soprattutto nella visione longitudinale e dinamica dell'opera: penso a l' *Ecbatane* di Berlino o *L'uomo che passa la porta* che hai esposto a Legnano. Sono opere che stravolgono la rappresentazione canonica della scultura. Oltre a ciò penso sia anche una questione di vicinanza tematiche esistenziali che me lo fanno sentire molto prossimo. Kollwitz è la potenza del segno del bulino che incide la lastra di zinco con la forza del dolore di una madre che ha perduto suo figlio. È la fatica di un popolo che cerca di emanciparsi, che lotta per la dignità delle future generazioni e non vuole vedere i suoi figli tirare gli aratri come bestie da soma. Sono i contadini di Ermanno Olmi de *L'Albero degli zoccoli*: ultimi baluardi di una cultura antica che io ho sfiorato e visto sotterrare dai blocchi di cemento di una speculazione edilizia senza ordine né stile, anzi con l'unico scopo di fare denari».



A ognuno il suo tempo - 1999 - terracotta (particolare)

Qual è il portato di Manzù nella tua opera?

«Per un certo periodo, soprattutto alla fine degli anni '70, nel momento in cui cercavo di uscire da stereotipi informali per ricostruire l'immagine, l'ho sicuramente guardato con attenzione: mi interessava la sintesi dei tagli delle sue opere. L'ho sempre amato e stimato più come modellatore nel rilievo, assolutamente unico, che nel tutt'insieme. Tematicamente sono lontano da lui, anche solo per una questione generazionale, ma succede che essendo pure io bergamasco diventi facile accostarmi».

Qual è lo scultore che hai studiato di più?

«Potrebbe sembrare strano però è Michelangelo, non quello del *David* o della *Pietà Vaticana* bensì quello che ha realizzato la *Pietà Bandini* nel Duomo di Firenze e soprattutto la *Pietà Rondanini*. Di tanto in tanto quando sono a Milano vado a trovarla al Castello Sforzesco, e ogni volta ne ricavo una grande lezione oltre che un'enorme emozione, nonostante la malaugurata ultima "ripulitura". Resta il sublime apice della ricerca di Michelangelo, formale e contenutistica, e forse azzarderei essere anche l'apice assoluto della contemporaneità. Lì Michelangelo ci mette mano e cuore sino agli ultimi giorni di vita sradicando con le forze rimanenti un Cristo forse troppo lontano dal corpo della madre, reinventandolo invece dentro il corpo stesso della Madonna, come se volesse far tornare quel Figlio nel suo luogo d'origine per essere nuovamente carne della sua carne, per diventare di nuovo un unico corpo. Credo avesse coscienza di essere arrivato alla fine dei suoi giorni e quest'opera ci rivela la sua serena accettazione del senso della vita che è fatta anche di morte, di mistero e abbandono. Non c'è *pathos*, non c'è dolore bensì una stanchezza infinita, i muscoli hanno perso le tensioni, un abbandono sicuro riempie l'aria della scena, la madre con la mano sulla spalla tira dentro di sé per l'ultima volta suo figlio che si lascia andare chinando la testa come faceva da bambino. Questi due corpi di marmo entrano nello spazio con una leggerezza senza pari. Rimane in primo piano un braccio giovane e potente, solo, davvero spiazzante, a testimonianza di un tempo andato e di uno nuovo all'orizzonte. Il tutto trattato con subbia e gradino, senza finitura, anticipando un modellato che molti, cinquecento anni dopo dichiarandosi avanguardie innovative, copieranno. Immagino che infinite generazioni di scultori dovranno fare i conti ancora con quest'opera».

Quando hai iniziato a collezionare?

«Fin dalla gioventù. Ricordo che uno dei mie primi stipendi da bancario, 150.000 lire, lo impiegai

con grande scandalo e disappunto di mia madre nell'acquisto di un'opera di un giovane promettente pittore bergamasco, che ancora conservo. L'autore – nel tempo – si è "perso", però l'opera continua a funzionare. In principio sono andato un poco zigzagando, quasi con una metrica umorale, quello che capitava, che mi emozionava, magari attraverso degli scambi, oppure dei veri e propri acquisti. Ho avuto la mania delle opere di grandi dimensioni, poi poco alla volta la sensibilità si è affinata ed è maturata la scelta del supporto cartaceo e del piccolo formato, con particolare attenzione agli scultori o frequentatori della scultura. Ciò mi permetteva di accedere a più opere, perché le carte costano meno rispetto agli altri supporti, poi col tempo ho scoperto una verità straordinaria che mi ha conquistato».

La spontaneità? La verità di cui mi parlava Bruno? Mentre parli mi ricordo il pranzo in cui emerse questo argomento. Aveva curato una mostra di Sutherland e il gallerista aprì il suo "forziere" dicendo di scegliere un'opera del maestro. Gianfranco si accorse del fastidio del mercante, il quale temeva prelevasse un'opera di grande formato, lui invece preferì due piccoli pastelli. Ho impressa la scena, mi guardò e disse: "Flavio non ho avuto dubbi, belli come quelle carte non c'era null'altro, io scelsi le cose più belle, ma lui non lo capì". Scusami ti ho interrotto...

«Esattamente questo! Anche io ho scoperto che nei piccoli formati e sui supporti a volte improvvisati o poveri si trova una qualità pittorica o segnica, una spontaneità di anima, di forza di libertà, che molto spesso non si trovano nel grande formato: quasi che la dimensione ammortizzasse, annacquasse l'energia vitale dell'opera. Talvolta mi chiedo se sono il solo ad accorgermene poiché – più volte – chi entra in casa non sente assolutamente tutto questo, anzi nei loro occhi vedo tanta perplessità per non dire spaesamento, forse come capitò al mercante».

Ho già nominato Cremonini, al quale mi legò una grande amicizia e una bella storia professionale. Quando curai la sua mostra con gli inediti braidensi, a fine esposizione, mi disse di tenere un quadro. Io scelsi un piccolo nudo. Lui mi disse se non avessi preferito una tela successiva, magari degli anni più importanti dal punto di vista commerciale, oppure una più grande. Ringraziai, ma espressi nuovamente la mia preferenza. Cremonini era di una intelligenza acutissima e di grande ironia. Sorrise e mi disse che quello era un quadro che non avrebbe mai voluto dar via. Poi me lo porse e

mi disse che era felice l'avessi io. Mentre te lo dico provo ancora quella commozione che ho vissuto in quel momento.

«Credo Cremonini ti abbia fatto un grande regalo affidandoti un pezzo della sua eredità spirituale ma la cosa più importante è che tu ancora oggi ti commuova al solo pensiero di quel gesto. Vuol dire che lui ha visto giusto mettendo quel momento della sua vita nelle tue mani».

Curioso, ma non più di tanto visto cosa mi hai raccontato finora, che uno scultore collezioni disegni. In verità la tua passione non ha confini così delineati, si allarga ad altri campi. Però viene spontaneo chiederti intorno a quale idea si forma.

«Non seguo regole rigide e rimango aperto a qualsiasi incontro interessante e stimolante. Non ho preclusioni di stili e di epoche, per me conta la qualità del lavoro e ancor più l'emozione che mi trasmette. La si potrebbe definire una collezione eclettica che si costruisce negli incontri, nei viaggi, nelle occasioni di scambio con amici, colleghi o galleristi. Non so darle un'etichetta, né voglio farlo, tuttavia so bene cosa non voglio sia: un album di figurine da riempire a tutti i costi perché al contrario è un'opportunità di arricchimento artistico ed emozionale. Certamente ci sono opere che amerei avere ma non me ne faccio un cruccio se non posso. Il sogno di questi anni è trovare un disegno di Marino Marini, ma non un disegno qualsiasi: me ne sono stati offerti diversi senza che nessuno mi abbia fatto battere il cuore. Con Marino, del resto, ho un "conto in sospeso" perché trent'anni fa non acquistai un suo *Cavallo e cavaliere* magnifico a un prezzo accessibile, e così ancora me ne pento. Ho una bella litografia dello stesso soggetto degli anni '40 ma è un'altra cosa. Con il passare degli anni sono molto attento alla composizione, alla qualità del segno, del gesto, alla particolarità o all'originalità del pezzo, per quanto sovente capiti sia ritenuto marginale dal mercato perché certe cose non le ritiene appetibili. Negli ultimi tempi – se le trovo – scelgo opere dedicate a qualcuno, oppure con annotazioni dell'autore. Ho ad esempio un piccolo disegno a penna di Manzù, credo degli anni '30 (che dovrebbe provenire dalla collezione di Giulio Carlo Argan), in cui a margine del foglio compare un'annotazione dello scultore in cui dice "definitivo, spostare il braccio davanti". Ecco, queste sono le piccole storie che mi intrigano, creano nuove curiosità e passioni, mi danno l'idea di impossessarmi di un pezzo della loro vita, della loro arte. Io dialogo sempre con le opere, me le guardo tutti i giorni e ogni mattina sono felice di trovarle davanti agli occhi.

Prima di collocare la nuova arrivata in parete la lascio ambientare in studio, o a casa, mettendola a terra fintanto non matura il "suo posto", quello che le permette di stabilire una relazione con le altre. È un equilibrio non facile da trovare, quando lo azzecco però diviene sublime armonia. Non mischio mai i miei disegni con loro. Le mie opere sono marginali a casa, pochissime sculture e i disegni in un luogo niente affatto frequentato, persino da me».

Molto del tuo stesso lavoro artistico si basa sull'emozionalità, quasi femminile, e non a caso i temi dell'eros sono molti. Eros, ma si dovrebbe parlare di amore, di Agape (benché non mi piacciono le citazioni intellettualoidi), e di istintualità. Non credo di sbagliare ricordando che il nostro primo lavoro insieme nacque proprio da questa tua accettazione istintuale dell'altro. Ci conoscemmo e poco dopo mi trovai, giovanissimo, a Pennabilli vicino a Tonino Guerra per parlare delle tue opere, fra cui ricordo mi impressionò molto *Maria Maria Maria*. Pennabilli, Guerra, *Maria Maria Maria* in qualche modo sono tutti elementi che si legano a Piero della Francesca. Lì infatti è ricoverata la copia della *Madonna del parto* usata da Andrej Tarkovski in *Nostalghia* e non per caso visto che Guerra ne scrisse il soggetto cinematografico, senza contare che la tua *Maria* deriva proprio dalla *Pala di Brera* dell'artista toscano. Un lungo preambolo per parlare di Piero, insomma...

«Piero è il mio grande mentore, la guida assoluta che mi folgorò alla fine degli anni ottanta quando, in un momento cruciale della mia ricerca, lasciai l'Informale sfinito da una nullità etica ed estetica, alla ricerca di un senso profondo sia della mia opera che della vita (che camminano di pari passo). Erano gli anni delle grandi scelte, gli anni della "Milano da bere", dove tutto pareva possibile. Gli anni in cui la mia città di provincia mi stava stretta e ancora più stretto e soffocante il lavoro bancario. Ero alla ricerca di una nuova vita di un nuovo utero, di un nuovo grembo. L'ho trovato una mattina tra i corridoi di Brera davanti alla sua pala che racconta di una maestosa Madonna in trono con il bimbo di traverso, gli angeli alle spalle, Federico da Montefeltro in armi inginocchiato e con quell'uovo in mezzo al quadro. Cosa non è quell'uovo sospeso? Luminoso, muto, di quel silenzio parlante impronunciabile, perfetto, talmente rivoluzionario da farmi dimenticare tutta l'arte moderna che avevo amato sino a quel momento. Immediatamente non ce ne fu più per nessuno e non ce ne sarebbe più stato se non con le assolute eccezioni e i dovuti

parametri. Ancora non sapevo che quell'opera avrebbe segnato, in molti dei suoi elementi costitutivi, gran parte della mia ricerca artistica degli anni futuri».

Cosa fu a colpirti particolarmente in quel nuovo incontro/scontro?

«Intendi quando mi ripresi? Non era affatto la prima volta che avevo incontrato la *Pala di Brera*, mi era capitato molti anni addietro, persino sui banchi di scuola avevo studiato le sue riproduzioni. Tuttavia, da cieco presuntuoso come ero, mi accorsi che non l'avevo mai guardata, non l'avevo vista. In quegli anni volevo essere *à la page*, o come si dovrebbe dire oggi *glamour*; cercavo la modernità, l'avanguardia. Ero talmente inebetito dalla filosofia dominante da soffocare i miei bisogni profondi, il mio linguaggio naturale, per inseguire la moda, l'inesistente e impalpabile modernità. Anni dopo mi sarei confidato con Mario de Micheli lamentandomi di quanto tempo avevo sprecato a rincorrere il nulla».

E lui?

«Mi rispose come un buon padre: "sei fortunato perché te ne sei accorto in tempo, hai ancora una vita davanti. Lavora, lavora, uno scultore lo si vede a 60 anni". Come sempre avrebbe avuto ragione».

Cosa ti interessò della *Pala di Brera*?

«Tutto, la sintesi, l'armonia della composizione, l'architettura, la raffinatezza dei dettagli, gli angeli, ma soprattutto quell'uovo che come un pendolo immobile impregnava l'atmosfera di una sospensione temporale e intellettuale. Dino Campana, secoli dopo e in totale autonomia, avrebbe scritto un verso per me illuminante: "e del tempo fu sospeso il corso". Il tempo in quella rappresentazione è sospeso perché i protagonisti sono avvolti nell'eternità. Il loro spirito non abita né l'oggi né il domani bensì è per sempre. Un amore infinito, una luce senza ombre, un grembo in cui stare, una pace conquistata. Tutto quello che non avevo, o sentivo di non avere, mi si spalancava davanti. Avevo toccato il fondo e avevo la possibilità di salvarmi, a quel punto non mi rimaneva che seguire le indicazioni della rivelazione di Piero. Io mi sentivo lì, proprio su quelle ginocchia in attesa di una carezza, forse di un abbraccio, di una mano tra i capelli, di una sospensione del dolore, dell'angoscia di vivere. Si trattava di una forza pacata ma decisa che mi veniva in aiuto per affrontare i fantasmi che mi tiravano in luoghi sperduti dove è facile smarrire la ragione, dove le voci ingannano il cuore. Era tempo di guardarsi dentro con coraggio, di sporcarsi le mani cercando di ricostruire il poco o tanto rimasto».

Tutto questo come si è trasformato in esperienza artistica?



Grande madre di Piero - 1998 - bronzo (particolare)

«Con Piero sono rinato e tutto si è esplicitato nel grembo di una monca madre di argilla che poco alla volta, in un lungo percorso, si è mutata miracolosamente con la cura e la dolcezza di mia moglie per me e mio figlio, in una calda madre avvolgente. Sono passati tanti anni, ho realizzato tante madri in bronzo e terracotta, tutte con grande amore e trasporto. Ora ho preso un certo distacco da questo tema, o se vuoi, problema. L'ultima maternità risale a diversi anni or sono e rappresenta una moderna *Mater Matuta*, una donna gravida, seduta in una postura quasi di sfida e lo sguardo profondo, forse preoccupato per il futuro del nascituro. Sulle ginocchia due gemelli già svezzati che litigano tra loro per chi vuole accomodarsi meglio o trovare il modo migliore per andarsene prima, chissà. Io ormai sono un tranquillo osservatore pronto a ricevere sulle ginocchia un piccolo bimbo a cui raccontare le storie di modellatori d'argilla e di pittori stralunati in cerca di gloria o solo di un pezzo di pane».

La tua sensibilità mescola spesso l'eros alla brutalità, a una sessualità che scompagina, che sa essere forte, almeno in un certo periodo.

«Sicuramente la mia poetica non è "estetizzante",

sebbene la ricerca del bello "ortodosso" mi cattura senza però mai impossessarsi totalmente delle mie opere. Ci sarà sempre un punto di visione informale, gestuale, non finito o mancante. Come ben sai suono molto più volentieri i tasti bassi e profondi di quelli alti e squillanti. Mi sento assolutamente più a mio agio tra Eros e Thanatos che nelle pieghe languide dei corpi al sole o tra le trombe dei Cherubini e i Serafini. Probabilmente, è una questione di anima, di sentire, di luna o forse di destino. Racconto quello che sono senza freni, passando dall'Inferno al Paradiso, in modo assolutamente circolare, convinto che tutto sia dentro di noi e che per conoscerci fino in fondo sia necessario fare emergere questo magma dandogli forma, sostanza per poterlo guardare dritto negli occhi. L'arte non è luogo di infingimenti bensì di ricerca della conoscenza, per quel poco che ci è dato, vogliamo sapere chi siamo e dove andiamo. Questo credo sia il mio compito al di là delle mode o delle scuole di pensiero in voga. Certamente oggi stare su questo sentiero marginale non è facile, così come vivere in questo mondo "narcotizzato" – come lo definisce il caro amico pittore Maurizio Bonfanti – spesso diviene un'esperienza ardua».

Molto spesso in queste tue risposte si arriva a intravedere un afflato religioso, che forse ha il sapore di speranza. Non hai mai usato il termine Dio, non hai messo mai in relazione il tuo lavoro alla religiosità. Quello della fede è comunque un tema che hai affrontato spesso, sia con l'icnografia religiosa, che con argomentazioni antropologiche che sconfinano in quei territori.

«Domanda complessa che vuol toccare l'indicibile; che non è indicibile perché non lo voglio dire ma perché non lo so dire. Proverò a risponderti partendo dalla speranza che in me non nasce da un afflato religioso, quanto dalla convinzione che solo l'uomo può salvare se stesso. Gramsci lo chiamava l' "ottimismo della volontà". L'umanità è su una locomotiva che sta andando troppo veloce senza meta e senza conducente, una volta c'era almeno l'idea di Dio che dava bene o male una direzione oggi non c'è più fede e nemmeno ragione. Faccio fatica ad usare il termine Dio perché non sono mai riuscito a dargli sostanza, mi è molto più vicino Cristo "verbum caro factum est". La parola si fa carne e come nella scultura il pensiero e la parola si fanno forma, sostanza. Cristo poi muore e risorge: qui comincio a perdermi, a barcollare tra momenti di buio e di luce alla ricerca di un senso dell'esistere al profondo afflato dell'eterno che vuole convincermi che non moriremo per sempre, che in un modo o nell'altro saremo vivi. Mi ricordo le parole

di mio padre, in una notte di santa Lucia, avevo cinque anni e guardando le stelle mi disse: "quando non mi vedrai più io sarò lì dentro in una di loro, dopo qualche giorno se ne andò". Il senso dell'eterno lo trovo lì, in quei cieli profondi senza luna dove l'occhio un poco alla volta riesce ad andare sempre più lontano e ritrovo la sua presenza, la sua voce che in silenzio mi guida ogni giorno. Con lui ci sono tutti coloro con cui ho condiviso un pezzo di vita e mi dicono: "alza gli occhi, guarda il cielo, continua a sognare, cerca di volare". Un'energia cosmica, un equilibrio delicato che si può rompere con un non nulla, ma che mi fa sperare che non si possa mai morire. È forse questo Dio? È questa la fede? Per quello che mi hanno insegnato da bambino credo proprio di no. Qui mi fermo perché sono nel buco nero dell'indicibile.

Con questo spirito ho sempre affrontato l'iconografia religiosa sia come "illustratore" di libri che come scultore, facendomi guidare dalla passione per l'uomo, scavando nei suoi dubbi, nelle debolezze, sia che fossero Giuda o Cristo. In questi interventi ho sempre messo la mia attenzione al rispetto del credente, conscio che quel viso di donna che io andavo modellando per lui diventava oggetto di culto: una Madonna, una santa a cui affidarsi nel momento del bisogno. Ho comunque sempre operato nella massima libertà dichiarando anticipatamente al mio committente del mio stare sulla lama del coltello in bilico tra carne e spirito, tra il buio e la luce, in linea con tutta la mia scultura nella spasmodica ricerca di farla parlare correndo il rischio di farla cadere».

Sei stato molto chiaro prima, parlando del tuo nuovo inizio attraverso il confronto con l'opera di Piero, si è capito bene il momento di crisi che devi aver attraversato e quello che ti si stava prospettando. Martin Buber analizza in maniera fulminante un piccolo verso della Genesi, quando Adamo si nasconde dopo aver mangiato il frutto dell'albero del bene e del male. Io scoprii il suo commento al liceo e da allora mi accompagna sempre siccome verte su una domanda fondamentale: «Adamo dove sei?». Qui il Dio della Bibbia chiede di rendere conto della nostra vita, della nostra posizione in questa vita. Tu dovessi rispondere che diresti?

«Ti risponderei con le stesse parole di Martin Buber: "io sono nel luogo in cui si trova il mio tesoro". Io sono dove è la mia scultura, che non è il tesoro che avrei voluto, ma è quello che ho trovato, che mi è stato dato, quello con il quale mi misuro ogni giorno da quarant'anni, imparando ad amarlo, accudirlo, curarlo come si fa con le cose

più preziose. Il mio sogno è sempre stato suonare uno strumento. Ci ho provato in in tanti i modi: con quelli a corda e poi a fiato e ancora il pianoforte e poi anche i tamburi, ma nulla è successo, solo una perdita di tempo e spreco di denaro. Poi un giorno, un amico scultore, sbircia due quadri che stavano nella stanza dove mi cimentavo a dipingere e sconcertandomi mi chiede se non ho mai provato a fare della scultura. A dire il vero ci avevo pensato, tuttavia mi pareva troppo complesso. Ma quella domanda mi smuove qualcosa dentro: per gioco acquisto un pacco di argilla e voilà, senza fatica, inizio a fare della scultura. L'argilla si modella da sola tra le dita, quasi un miracolo! Ti confesso che la cosa non mi entusiasmò in modo particolare e nemmeno oggi posso dirti che se avessi potuto scegliere, al di là del grande piacere del modellare, avrei preferito essere musicista. Tu non mi crederai ma i sogni più belli sono quando mi trovo a suonare la tromba o il sax con gruppi fantastici, facendo musica straordinaria mai sentita. Ma la mia strada era un'altra, il mio destino era segnato in mezzo alla terra e se volevo arrivare alla pienezza del mio essere è lì che dovevo scavare. Non ci sono altre strade e quando tu trovi la tua devi amarla con passione, devi ascoltare le voci che vengono dal profondo, seguirle senza paura. Allora tutto, non so come, no so perché, prende forma, ha un senso e scivola via armoniosamente un giorno dopo l'altro, idea dopo idea. L'anima si apre su percorsi sconosciuti e anche nei momenti difficili accade il miracolo. I nodi si sciolgono, improbabili relazioni si fondono, tasselli impossibili si incastrano. Scopri che il tuo fare scultura non è importante per l'oggetto finale ma quanto per il percorso interiore che fai per raggiungerlo e per le relazioni che costruisci attorno a questo percorso.



Sul carro dei sogni - 2002/2003 - terracotta (particolare)

La scultura diventa mezzo per raggiungere il senso della vita. Scopri così che nulla avviene per caso che tutto si lega tutto "torna". L'importante è che rimanga per dirla con Buber: "nel compimento dell'esistenza alla mia portata". Queste due parole "alla mia portata" sono la chiave per aprire lo scrigno del tesoro. Ti voglio raccontare un episodio fondamentale della mia vita riguardo a questo concetto. Erano gli inizi anni '80, mi trovavo una sera a Milano accompagnato da un gallerista bergamasco, con l'obiettivo di presentarmi a un suo collega "importante" per una possibile collaborazione. Milano per uno che veniva dalla provincia in quegli anni era pura mitologia. Allestire una mostra lì era come toccare il cielo. Passando in via Turati al numero 8, davanti alla Galleria Ada Zunino, sentii una di quelle "vibrazioni" interiori forti che altre volte ho provato nella vita. Oggi lo riconoscerei immediatamente come un "mio luogo", ma la presunzione che mi impregnava allora mi portò a ricacciare indietro quella voce e a girare velocemente l'angolo convinto di meritarmi molto di più. Quella sera l'incontro con il gallerista "importante" fu fallimentare. Aveva una squadra ben fornita di nomi altisonanti e della scultura in generale poco gli interessava... nulla della mia!! Passarono anni confusi di viaggi in treno verso la mitica Milano alla ricerca bulimica di una galleria, buttandomi in ogni porta senza ordine né stile, solo attratto dalla bella vetrina o dalla dimensione dello spazio. Tornavo a casa sempre più interiormente disordinato, furono anni in cui il girare a vuoto dentro e fuori di me era diventato il mio stato creativo permanente. Finché, un giorno, il proprietario della galleria Vinciana, allora in zona Montenapoleone, forse preso da compassione o da amore filiale, molto gentilmente mi fece accomodare e mi ascoltò. Guardò con attenzione le quattro foto di opere e il misero catalogo che avevo tra le mani e mi disse: "Vada da Ada Zunino, lei è l'unica che può aiutarla a introdursi in città". Il mio destino mi riportava lì in via Turati al numero 8. La presunzione in tutti quei viaggi Bergamo-Milano si era dissolta come la nebbia della pianura, finalmente stavo diventando un altro e la galleria di Ada era sempre più mitica ogni volta che la frequentavo. Solo alla fine degli anni '80 la signora decise fossi pronto per il grande balzo, dando inizio al mio percorso. Ero entrato finalmente nel solco del mio destino e tutto cominciò a crescere armoniosamente, a fluire senza fatica fino ai nostri giorni. Come ben sai il mio cammino è sempre stato ai margini dalle luci della ribalta, ma assolutamente non mi tocca, fino in fondo consapevole che questa è la mia portata. Dove sono oggi? Qui davanti a una nuova scultura nella continua



Il paradiso perduto (particolare)

ricerca di capire il senso della vita magari nell'angusto tentativo di riunire i due mondi, quello della terra con quello del cielo. Forse la ragione intima dei miei angeli sta proprio in questo percorso».

Prima di fare scultura quindi hai avuto un periodo pittorico. Come hai iniziato a dipingere? È rimasto qualcosa di quella esperienza o è stata solo una parentesi in attesa di trovare «qualcosa alla tua portata»?

«Come dicevo la propensione alla scultura non si è palesata immediatamente, quasi come il cercatore d'oro ho dovuto scavare per trovarla. La pittura fa parte di questo percorso ed è successiva al fallimentare approccio con la musica, che è durato però molto di più nel tempo. Erano i primi anni delle Magistrali, forse per reazione a una mia insegnante invasata dell'Optical Art – che ancora oggi non sopporto – cominciai a interessarmi di pittura. L'insegnante, dopo il biennio, cambiò, tuttavia anche la nuova si dimostrò disinteressata al mio bisogno di fare, tutta presa com'era per lo studio della storia dell'arte. Non mi fu assolutamente d'aiuto. Io testardo non desistetti e mi feci regalare per il compleanno un bellissimo cavalletto in legno da *plein air*, quelli che si piegano come una

valigetta che puoi portarti in spalla, qualche tubetto di colore e quattro cartoni intelaiati. Le prime esperienze si erano consumate appoggiato a un leggio da tavolo con dipinti a olio su cartone. Ma la rivoluzione arrivò attorno al 1967, l'anno in cui la Fratelli Fabbri editò *I classici dell'arte*. Il primo che acquistai fu la *Scuola di Barbizon*: riletta oggi, dopo l'incontro con Besharat e la sua galleria a pochi metri dallo studio-casa di Millet e Rousseau, sa quasi di profetico. Conservo questo volume come una reliquia, pagine inzuppate di pittura ad olio, impronte di carboncino sulle riproduzioni delle opere allora prescelte: Daubigny, Troyon e le Primule di Millet. Poi mi innamorai di Constable, fino a che iniziai una pittura mia fatta di uomini lunghi alla Giacometti che cercavano di reagire all'accerchiamento della città. Vennero i primi muri con sabbia e sassi su tavole di legno, perché dovevano sopportare il peso della preparazione e inconsciamente la pittura si stava trasformando in scultura. I pennelli servivano solo per trasportare il pigmento dalla tavolozza al supporto, poi intervenivo direttamente con le mani o con degli stracci per stendere il colore. Devo confessarti che vinsi anche un premio in un concorso con un'opera di quel periodo. Tutto era però faticoso: il colore ad olio, per la sua morbidezza e leggerezza, mi sfuggiva dalle

dita ed era totalmente refrattario alla mia sensibilità, né mi portava ai risultati desiderati. Non fu un periodo di grandi soddisfazioni, finché appunto non arrivò l'amico scultore che dissipò con due semplici parole e un punto interrogativo la certezza di aver trovato la mia strada».

Dopo la Zunino venne Pino (Valigia) Gastaldelli, un personaggio che purtroppo pochi della mia generazione ricorderanno. Io lo intervistai quando stava per chiudere la Galleria vicino al Castello. Era un furbo, mi disse: «ieri sono stato allo stadio e ho capito cos'è la bellezza». Io pensai a qualche quadro, qualche scultura, e lui se ne uscì: «le gambe di Naomi Campbell». Col tempo gli do ragione, bello come la vita non c'è nessuna opera d'arte. Te lo ricordi?

«Pino Gastaldelli era una persona eccezionale. Per me era semplicemente il Gasta. Potrei parlarti ore della sua arguzia dei suoi aneddoti, di quelle storie strane di artisti che non riuscivi mai a capire dove finiva la verità e iniziava il suo romanzo e viceversa. Gli artisti però il Gasta li conosceva veramente, li frequentava e loro frequentavano lui e parliamo di Fontana, Guttuso, Scanavino, Jorn e Manzoni, per arrivare a quelli che incontravo in galleria, Tadini, Mondino, Dova o il vecchio Minguzzi che, quasi cieco, mandò il suo assistente all'inaugurazione della mia prima mostra. Pino era uomo intelligente, a suo modo molto sensibile, dotato di quella intuizione istintiva per l'arte che gli permetteva sempre di scegliere i pezzi migliori di un artista. Non era mai banale: gli Scanavino o i Fontana ammirati nella sua galleria non li ho mai visti nel mercato delle fiere, avevano un'altra qualità, altra forza. Pino aveva il fiuto del grande gallerista, ma questo dono lo educava andando negli studi dei suoi prediletti del momento, anche due volte a settimana, per capire il meccanismo creativo, ne era curioso, chiedeva, osservava, toccava. Il suo sforzo era di entrare in sintonia totale con il lavoro: ecco perché poi riusciva a distinguere uno Scanavino o un Guttuso falso a distanza di dieci metri. Mi fece cercare da un collezionista che aveva acquistato una mia opera dalla Zunino e che frequentava entrambe le gallerie. Capii immediatamente di essere davanti a un personaggio di altro livello, a volte cinico, anche spietato, ma profondamente corretto. Una volta stabilite le regole del gioco tutto filava via senza intoppi. Professionista e professionale senza pari, stimato e rispettato nell'ambiente.

Pino si era costruito nel tempo una fiducia e una credibilità unica basata sul prezzo, ma soprattutto sulla qualità dell'opera e sul proporre in anticipo pittori che avrebbero raggiunto vette considerevoli. Un giorno

mi accenno di una mostra di disegni, credo intorno agli anni '60, di Cy Twombly andata piuttosto deserta e il rimpianto successivo di alcuni collezionisti che poi l'avrebbero ascoltato come un guru. Gasta era un uomo attento a quello che succedeva, non inseguiva mode o tendenze, ma correva dietro al suo fiuto raggiungendo un mix di innovazione, mestiere e qualità oggettiva dell'opera. Aveva un suo rigore e dei parametri di giudizio ben precisi con i quali oggi avrebbe fatto molta fatica a orientarsi».

Come fu il distacco professionale?

«La sera che decisi, dopo un lungo travaglio interiore e tanti dubbi, di anticipargli che avrei firmato il mio primo e unico contratto di esclusiva con un suo collega concorrente si sentii tradito e non fu certamente tenero con me. Quel contratto mi permetteva di lasciare il mio lavoro di bancario e dedicarmi totalmente alla scultura, non potevo assolutamente perdere l'occasione.

Compresi e feci mio questo suo disagio. Ero diventato in quei pochi anni il figlio che non aveva avuto e lui, per me, un poco il padre che mi era mancato. Col tempo la mia crescita sul mercato e tra la critica lo rese sempre più orgoglioso, fin quando un giorno, abbracciandomi, mi disse: "hai fatto bene a firmare quel contratto, io non sarei mai riuscito a proporti una soluzione così definitiva per la tua vita e la tua arte". Le mie visite a Milano non potevano escludere un passaggio obbligato dal Gasta e ci incontrammo sino a che chiuse la seconda galleria in zona San Vittore. Poi, persone che non avevo mai conosciuto prima lo isolarono, forse in un suo momento di debolezza e difficoltà; ho il rimpianto di non averlo potuto salutare neppure al telefono prima della sua morte».

Un altro incontro importante è stato con Massoud Besharat, che una volta hai definito «l'unico vero sognatore che ho incontrato nella mia vita», come mai?

«Massoud Besharat, iraniano poliglotta, agnostico e intimamente – fors'anche – apolide, imprenditore-collezionista negli anni più recenti è diventato un gallerista o forse meglio dire promotore d'arte che si divide tra Atlanta, Parigi e Barbizon, dopo aver girato il mondo intero. Il primo incontro avvenne nel 2012 nella sua bellissima casa in Boulevard Kennedy a Parigi a fianco dell'appartamento dove nel 1972 Bernardo Bertolucci girò l'allora "scandaloso" *Ultimo tango a Parigi*. Per un giorno intero ci siamo studiati, parlando di tutto senza parlare di nulla di quello che ci interessava veramente, poi ci siamo trasferiti a Barbizon e qui ho toccato con mano il suo "sogno", ossia riportare

nella cittadina di campagna ai margini della foresta di Fontainebleau l'arte, fatta di quella pittura, quella scultura comprensibile e fruibile da tutti. Riprendendo in mano idealmente l'eredità morale e culturale di Millet e compagni che proprio lì si erano trasferiti numerosi in un afflato di riconciliazione tra arte natura e umanità. Questo movimento portava dentro di sé valori rivoluzionari sotto un profilo etico e morale straordinari, ieri come oggi. Furono gli antesignani dei moderni movimenti ecologisti. Grazie ai *barbisonniers* noi possiamo ancora godere della foresta di Fontainebleau perché furono loro, con l'aiuto di artisti richiamati da mezza Europa, a salvarla da un devastante progetto di disboscamento; in seguito al loro impegno nel 1848 le autorità la dichiararono "riserva artistica", introducendo, per la prima volta nella nostra storia, il concetto del rispetto e della tutela della natura alla pari di un'opera d'arte.

Come puoi ben capire quel "sogno" mi colpì profondamente e istintivamente da quell'istante decisi di entrare a farne parte, per quel poco o tanto che mi veniva chiesto. Mi parve e mi pare tuttora follia pura, fosse solo per l'impegno finanziario, ma i grandi sognatori come i grandi navigatori vivono giorno per giorno, attimo per attimo nella profonda certezza di veder spuntare la nuova terra all'orizzonte e chi vuol condividere con loro la scoperta o si affida o rimane in porto. Non ci sono alternative. Senza questi pazzi l'umanità non si sarebbe mai evoluta. Ci sentiamo sovente per telefono e noto con piacere che, nonostante le tante difficoltà, resiste, anzi continua a camminare sulle nuvole ampliando il progetto, spostando l'attenzione sulla scultura quale ideale collante tra il paese, la galleria e la foresta. Per quale scopo? Per il piacere e l'amore per l'arte che lui ama». Non posso che augurarci buona fortuna.

I tuoi rapporti mostrano sempre una visceralità profonda, che poi torna anche nel dialogo – quasi fisico – con l'opera.

«Questo, come dicevo, accade in particolare con il disegno-progetto, quello che comunemente definiamo "schizzi". Forse perché è la parte più profonda del mio essere, quella che emerge e in qualche modo cerca di prendere forma, e in questo suo status indefinito ha *in nuce* una miriade di soluzioni che potrebbero svilupparsi e crescere. Fors'anche perché le idee sono come fantasmi che appaiono una volta per poi sparire per sempre e tu devi catturarli in un attimo o mai più. La ritrosia a mostrarli può essere generata da una istintiva autodifesa oppure la certezza dell'incomprensione. Il rapporto con la scultura è completamente diverso,

a volte il portarla alla luce mi sfinisce talmente tanto che arrivo al punto di odiarla o non amarla mai. Il suo sfuggirmi e scivolarmi dalle mani mi fa sentire come un amante tradito. È una lotta continua con l'assoluta purezza dell'idea primordiale, dunque più lontano pare ciò che vedo formarsi tra le dita da questo assoluto, più l'opera in divenire si rende elemento di disequilibrio interiore, a volte di sofferenza, disturbo; quando non ho avuto il coraggio di distruggerla, già il solo ripudiarla o non vederla diventa motivo di sollievo. Per fortuna ho distrutto molto. Comunque non riuscendo mai a raggiungere un senso di "pienezza" il distacco dall'opera non è traumatico, anzi. Al contrario, sono sempre eccezionalmente innamorato di quelle che stanno per venire».

Quali sono i materiali delle tue sculture?

«All'inizio per motivi pratici, economici e pure di inesperienza, ho usato molto l'argilla. Poi è stato il cemento, il bronzo, il marmo, quindi contaminazioni tra bronzo e ferro, bronzo e terracotta, a volte il tutto con qualche inserto di vetro. Oggi preferisco lavorare su "anime" di polistirolo che rimodello in cera, con l'aggiunta di sabbia, argilla o tutto quello che ritengo utile allo svolgimento di un linguaggio che non ha più barriere. Non mi pongo limiti, perciò il materiale deve solo essere funzionale e affine, direi in sintonia con quanto si sta concretizzando»

Poni sempre una certa attenzione alle basi, che talvolta sono parte integrante dell'opera, in ogni caso dimostrano di essere pensate.

«Le basi sono un chiodo fisso, che immagino già nello schizzo, dunque nascono assieme al soggetto e quando questo non succede può accadere che l'opera rimanga sulla carta oppure modellata in un angolo dello studio per molto tempo prima di fonderla perché finalmente aveva trovato la base corretta. *In equilibrio sopra la follia* – ora a Barbizon – è rimasta appunto su di un foglio e nella testa per tre-quattro anni, finché non ho individuato l'asse di equilibrio controbilanciato da una gabbia di farfalle. Lo stesso per *Quando il cielo ti accarezza*, una figura di donna in piedi davanti al mare. Qui il problema è che non sono mai riuscito a modellare il mare dunque l'ho inizialmente esposta collocata su di un semplice cubo in ferro finché, una sera, disegnando, mi è apparsa sopra una barca alla deriva. Era il suo destino, piuttosto faticoso da individuare. Tutta questa ricerca la ritrovi nei disegni preparatori che non possono prescindere e non potrebbe essere altrimenti perché la scultura è come una casa e la base sono le sue fondamenta. Torniamo sempre allo stesso punto di

partenza: l'opera ha un suo luogo preciso e la base è l'inizio di questo luogo. Separarle sarebbe come togliere le nuvole dal cielo».

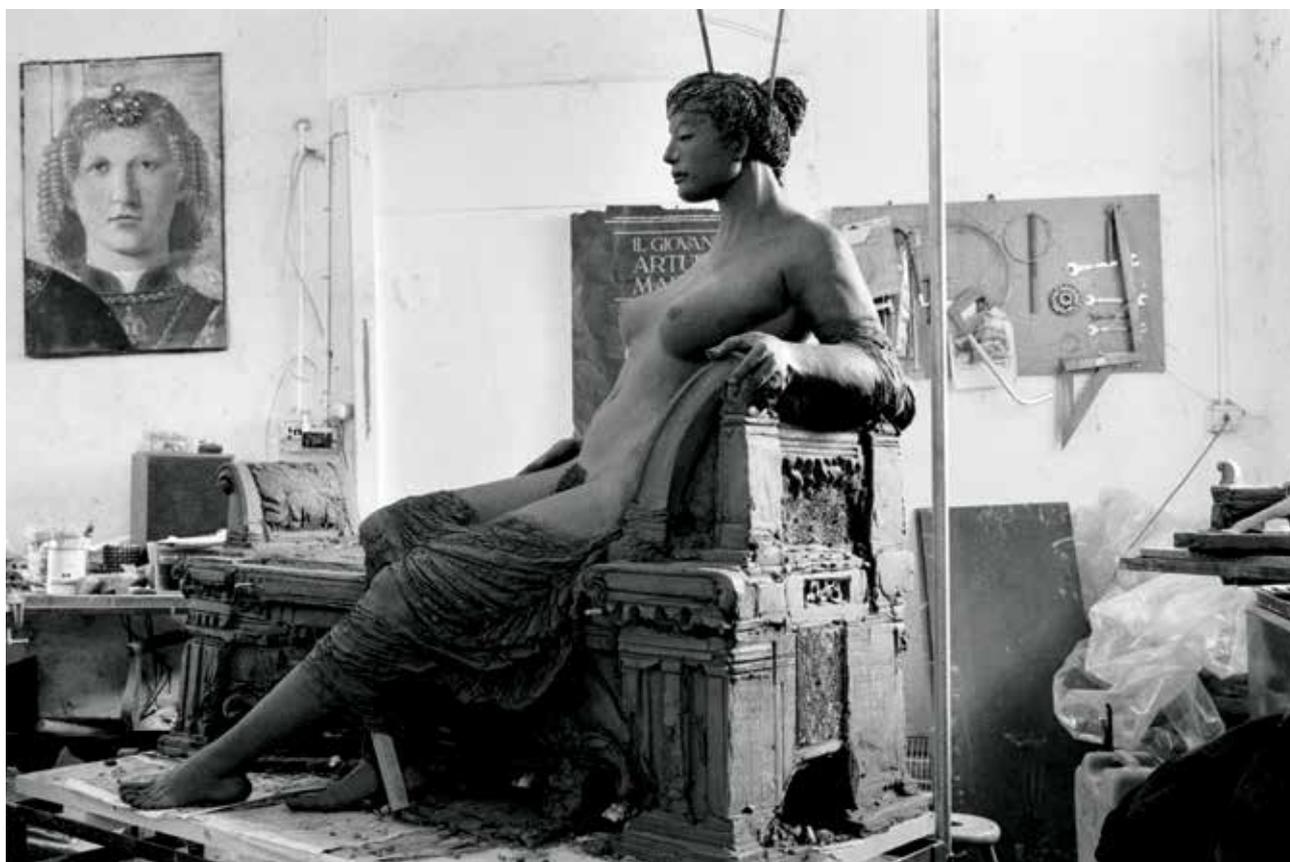
Molti tuoi colleghi tuttavia l'hanno eliminata, o comunque non la considerano con la stessa attenzione.

«Comprendo chi la mette in discussione perché per molti anni ho modellato a prescindere dalla base, poi, nel 1986, concepì una mostra in cui le opere – frammenti di poltrone con figure appena abbozzate, torsi maschili, lunette e altro – stavano tutte bellamente infilzate su dei leggeri ferri neri con l'intendimento di far “sparire” il supporto. Mi ricordo aggiunti persino della sabbia sulle piastre per nascondere il tutto. Il risultato fu che terminato l'allestimento fui preso da un'angoscia tremenda. Le opere risultavano sospese in un vuoto innaturale, artificiale, apparivano false, la loro drammaticità era totalmente azzerata dall'ipocrisia di una finta leggerezza. Non toccavano terra, la sfioravano appena, eppure, avevano la presunzione di raccontare di uomini e di donne, di carne e di sangue, di vita e di morte. Ma dove affondavano i loro piedi, le loro radici? Non c'era coerenza, anzi erano una mezza verità. Fu un colpo allo stomaco durissimo, avrei buttato all'aria

tutto e sarei fuggito via. Ancora oggi sento l'angoscia di quella rivelazione così improvvisa e inopportuna. Non potevo accorgermene prima? Fu una grande lezione! Da lì ripresi con pazienza e umiltà lo studio della scultura antica, classica o moderna, perché anche Moore, Martini e persino Giacometti, come molti altri, non prescindono dalla base».

All'inizio i problemi espressivi immagino fossero altri, da dove sei partito?

«La mia prima scultura faceva riferimento alla metafisica di Giorgio de Chirico perché lì ero arrivato con la pittura. Oltre ad essere affascinato dal mistero intrinseco di questo linguaggio le teste a uovo mi permettevano di nascondere il rischio di affrontare il tema della testa. Poi man mano che prendevo confidenza con l'argilla e la tridimensionalità istintivamente sceglievo l'espressività del corpo, in modo particolare il busto, gli arti sono arrivati qualche anno dopo, le teste ancora più in là. Il periodo dei “torsi” è contemporaneo a quello dei “muri” delle “lunette” informali. Sono temi che si intrecciano, o meglio, sono un unico tema con nomi diversi. I torsi non sono altro che muri, ultimi baluardi a difesa del cuore dell'uomo, le lunette stanno sopra le porte delle chiese o dei templi e introducono alla sacralità dell'essere.



Quant'è bella giovinezza - 1993 - terracotta - 120x145x52 cm



Sull'abisso dell'eternità - 2011 (particolare)

Ponevo tutto questo armamentario su tondini di ferro ed esposto in verticale in guisa di trofeo».

Di che anni stiamo parlando?

«La decade '80-'90. Quelli difficili di cui accennavo della "rivelazione" offertami da Piero della Francesca. Anni di denuncia, di impegno politico e presa di coscienza di un'epoca ormai agli sgoccioli, mentre si percepiva la possibilità di costruire un tempo nuovo e forse migliore, che in verità si è rivelato – al contrario – un fallimento totale! La scultura sgorgava libera portando alla luce aspetti inconfessabili e nascosti, cominciavo a conoscermi meglio».

A un certo punto però cambi la modellazione, i visi cominciano a emergere, il tuo modo di relazionarti al corpo trova una definizione che prima mancava.

«La verità non è mai limpida, soprattutto all'inizio e la strada verso di lei è sempre incerta e confusa. La giovinezza con la sua esuberanza e persino la sua incoscienza, miscelate a una buona dose di presunzione, trituravano ogni cosa velocemente, ma

soprattutto in questi frangenti è normale possedere la convinzione di aver già capito tutto. Poi una mattina mi guardo allo specchio e una voce dentro mi chiede: "ma sai fare una mano, un viso?". Credo ci sia una regola imprescindibile quando fai l'artista, ossia puoi ingannare gli altri ma mai te stesso. Io ben sapevo di essere in grave difetto e cercai subito di porre rimedio. Iniziarono i viaggi a Firenze. Il Bargello, l'Accademia, Forte Belvedere divennero gli appuntamenti fissi delle vacanze. Anni di studio, di prove di recupero della figura. I temi sempre gli stessi, ma vestiti di un linguaggio nuovo. Venne poi l'innamoramento degli Etruschi e la Roma classica, poi il Romanico che mi portò in lungo e in largo per l'Italia e la Francia Meridionale. Allo stesso tempo non disdegnavo Canova, Rodin, Medardo o il Grandi del Monumento di piazza Cinque giornate a Milano, attento comunque sempre ai contemporanei, arte concettuale compresa. L'insegnamento che ne è ho tratto è che all'interno della storia dell'arte il tempo non esiste perché le idee, soprattutto quelle buone non hanno tempo e rimangono

li come stelle in un universo eternamente in evoluzione. Si tratta solo di alzare la testa, aprire gli occhi e vedere. Spesso si guarda senza mai vedere e se non si vede non si capisce. È una questione di conoscenza, di approfondimento, di ricerca e di studio. Il punto critico della scultura contemporanea sta qui, si parlano molti linguaggi – forse troppi – ma il gran numero degli attori in scena non conosce la lingua e nemmeno il copione. Gente che balbetta e insegue a braccio una labile idea, quasi sempre ha bisogno del “traduttore” o del “suggeritore” perché il pubblico capisca».

Questa ricerca dove pensi ti abbia condotto, e quale è stato il limite oltre il quale non saresti voluto andare?

«Comincio dal fondo: questo mio lungo e necessario percorso autoimposto per impossessarmi di un linguaggio fondamentale della storia della scultura, di cui sentivo un bisogno profondo, si è dimostrato un continuo scavo con la piena consapevolezza che non avrei mai voluto raggiungere quel verismo dalla “perfezione” stucchevole. Voglio anche chiarire che non ho assolutamente nulla contro questo modo di fare scultura è solo questione di gusto. Il mio istinto gestuale, imperfetto, spesso abbozzato e amante delle troncature mi spinge verso una dimensione che chiamerei “aperta”, a un’opera in divenire, sia nel farsi che nel disfarsi, sempre in piedi per miracolo, asimmetrica, posta in equilibrio instabile o appoggiata a un qualcosa che la sostenga, la rassicuri e le dia forza. In questi ultimi anni cerco spasmodicamente la leggerezza più assoluta o meglio ancora – come sostiene in un suo scritto sul marmo di Rodin Aline Magnien – cerco la “trasparenza”. Ricerco una scultura che entri armoniosamente nello spazio e che non solo lo occupi, ma lo penetri o ne sia penetrata fin da divenire un unico elemento. In questo senso la figurazione verista mostra inevitabilmente tutti i suoi limiti, non solo nel racconto quanto nei confronti del “luogo” contemporaneo. Il tema decostruttivo è sempre stato fondamentale nel mio lavoro, pure negli anni della figurazione più estrema, tant’è che – magari anche marginalmente – potevi trovare soluzioni di non finito o la presenza di elementi grumosi».

Si tratta di un filo rosso che compare e scompare carsicamente nella tua produzione e che ha attraversato il periodo informale di fine anni Ottanta ma si è ripresentato in quello più decostruttivo di oggi.

«L’informale era un linguaggio primordiale, istintivo che usciva dalle mani di getto, senza controllo, come

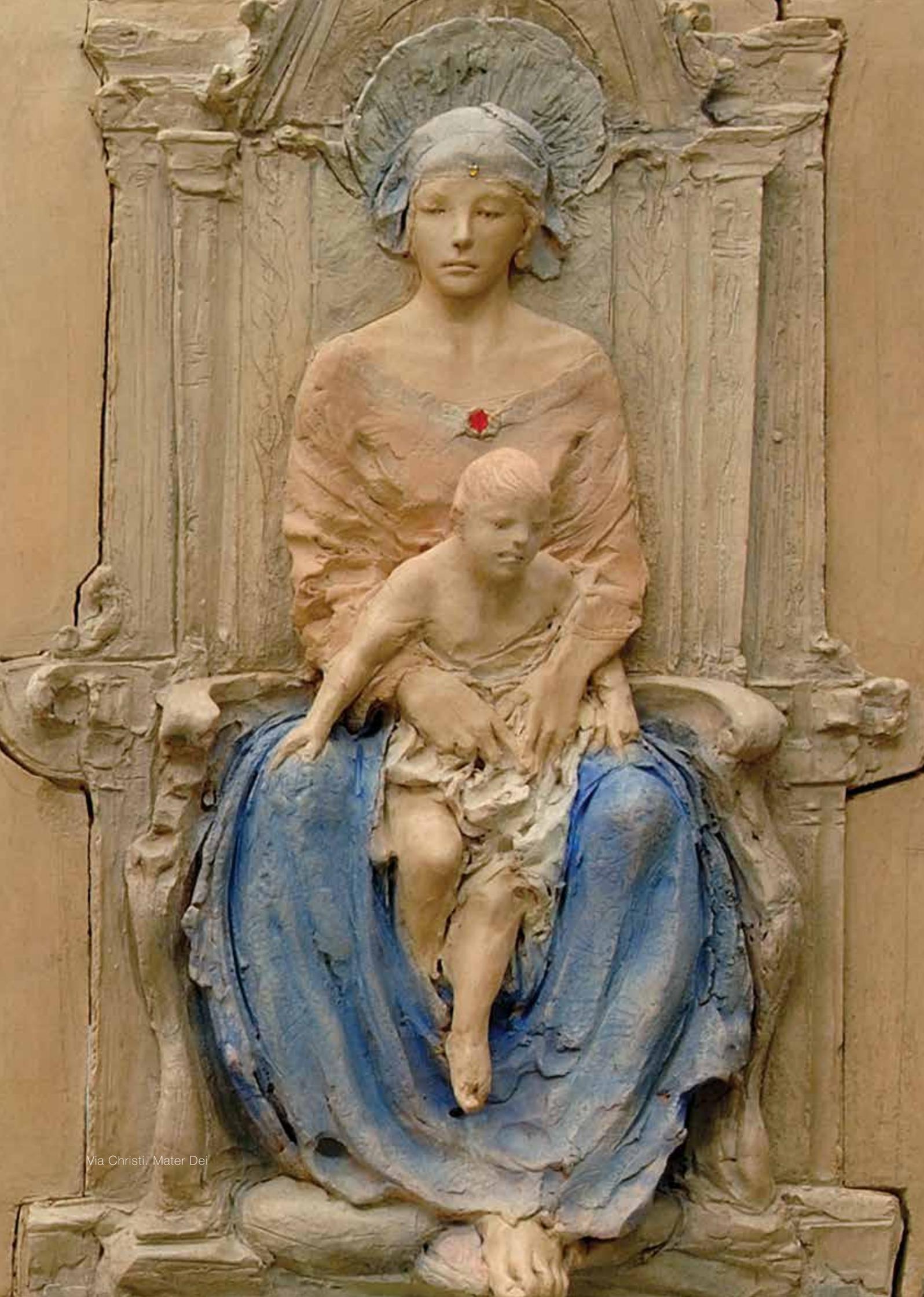
un fiume in piena. Oggi trovo che la decostruzione linguistica sia il risultato di anni di maturazione formale ed estetica, di esperienza tecnica su materiali diversi e differenti approcci alla gestazione dell’opera.

È sempre l’istinto che governa il gesto, ma ora è un istinto controllato, educato, un gesto “sapiente” e tuttavia immensamente più libero. Oggi sono libero di scegliere il linguaggio che voglio. La conoscenza è libertà».

Un esempio potrebbe essere la grande *Anima Mundi*?

«Questa scultura ne è una dimostrazione perfetta perché nasce da oltre un anno di studio. Un grande momento di libertà, ma aggiungerei anche di illuminata committenza da parte della Fondazione del Credito Bergamasco e del suo segretario Angelo Piazzoli. Mi va di ricordarlo perché questa esperienza è stata fondamentale nel mio percorso e ha dato la stura alla successiva realizzazione di quattro opere monumentali che, da quel *input*, presero abbrivio e vita. Qui – dovendomi confrontare con la piazza e i grandi spazi della città – sono stato obbligato a ripensare le masse, i vuoti e i pieni in maniera totalmente diversa. La figurazione diventa marginale rispetto alla trama del racconto, che non si svolge più nell’intimità di quattro mura domestiche, o di un chiostro silenzioso, ma in mezzo alla strada, tra un marciapiede e una panchina, tra un palazzo di 30 metri di marmo e uno ancora più alto in acciaio e cristallo. Nella Trilogia che ne segue: *Il giudizio*, *Il paradiso perduto* e *Sull’abisso dell’eternità* l’opera riprende totalmente il suo linguaggio magmatico partendo da due piani verticali contrapposti che generano con una sorta di cortocircuito, una nuova raffigurazione fuori dai canoni tradizionali. Questo nuovo linguaggio scenico è corredato da innesti di architetture in ferro che, partendo dall’opera, penetrano nello spazio circostante e nel contempo se ne assicurano uno proprio, autonomo e vitale, amplificandone simultaneamente il senso e l’energia. Ritengo che in questo modo la scultura perda in qualche maniera la sua rigidità formale, acquistando invece possibilità di varianti future in armonia con il luogo nuovo da occupare. L’obiettivo è quello di cercare di dare una risposta ai limiti oggettivi della figurazione nella monumentalità contemporanea, quei limiti già intravisti e dichiarati da Martini nel pamphlet *La scultura lingua morta*. Non so se sono riuscito nell’intento, ho cercato di fare del mio meglio. Ai posteri l’ardua sentenza».

Flavio Arensi



Via Christi. Mater Dei

A confronto col “Sacro” - *Via Christi*

L'approccio più “vero” e impegnativo con i temi sacri arrivò per me con l'incarico per la realizzazione della *Via Christi* nel tempio Votivo della Pace di Bergamo. Eravamo nell'anno 2005 e la telefonata di don Attilio Bianchi, allora parroco di Santa Lucia, fu un autentico fulmine a ciel sereno, per il semplice motivo che non avevo avuto da moltissimo tempo, e fino a quel momento, alcun rapporto con le istituzioni religiose e laiche cittadine.

L'ultima mia apparizione espositiva “in patria” risaliva infatti a dieci anni prima: fisicamente ero sempre presente a Bergamo, ma la mia opera non suscitava interesse, o almeno così credevo.

La chiamata, chiaramente, mi fece piacere, ma nello stesso tempo ricordo che mi causò pure una notevole “ansia da prestazione”.

L'impegno non era di poco conto: era l'occasione per realizzare la mia prima grande opera pubblica, oltretutto nella mia città, nei cui confronti c'era in fondo anche una voglia di “rivincita”, un desiderio di impormi all'attenzione generale. Tutto, quindi, prendeva una valenza piuttosto forte e impegnativa; per fortuna ero assolutamente convinto di essere all'altezza di reggerla. Dal punto di vista tecnico la sicurezza mi veniva dagli anni di esperienza, dal lato creativo essa prendeva forza dalla consapevolezza che il tema della Passione di Cristo era dentro di me da tempo. C'era infatti già stato, negli anni immediatamente precedenti, una ripresa di contatto con il “Verbo”, avvenuta attraverso la realizzazione dell'*Evangelarium* per papa Giovanni Paolo II e del *Libro delle Ore* con l'allora Monsignor Gianfranco Ravasi, e la Passione di Cristo era sempre stata l'unico punto di riferimento che non aveva mai vacillato, quello che mi teneva legato quasi visceralmente alla Chiesa.

La proposta di don Attilio arrivava al momento giusto: di lui avevo sentito parlare come di uomo colto e intelligente, ma anche rigoroso e intransigente, un autentico fustigatore delle cattive coscienze (a cominciare dalla sua, mi sarei accorto poi).

Al primo incontro ero piuttosto intimorito e anche intimamente perplesso del suo invito: decisi così di sgombrare il campo da qualsiasi tatticismo chiedendogli subito come mai avesse pensato a me. Per non lasciare fraintendimenti, mi dichiarai immediatamente per ciò

che ero: un uomo del dubbio, sempre sulla soglia della fede, un praticante “anarchico” che si muoveva come un gambero, un passo in avanti e due indietro.

Mi rispose, asciutto, che conosceva il mio percorso ed aveva analizzato profondamente la mia opera ritenendomi adatto al compito. Fu una bella base di partenza e allora, per capire fino in fondo l'uomo e le sue intenzioni, rilanciai dicendo che non ero uso a subire condizionamenti di impostazione e che per me era indispensabile iniziare con la Madonna e il Bambino in trono.

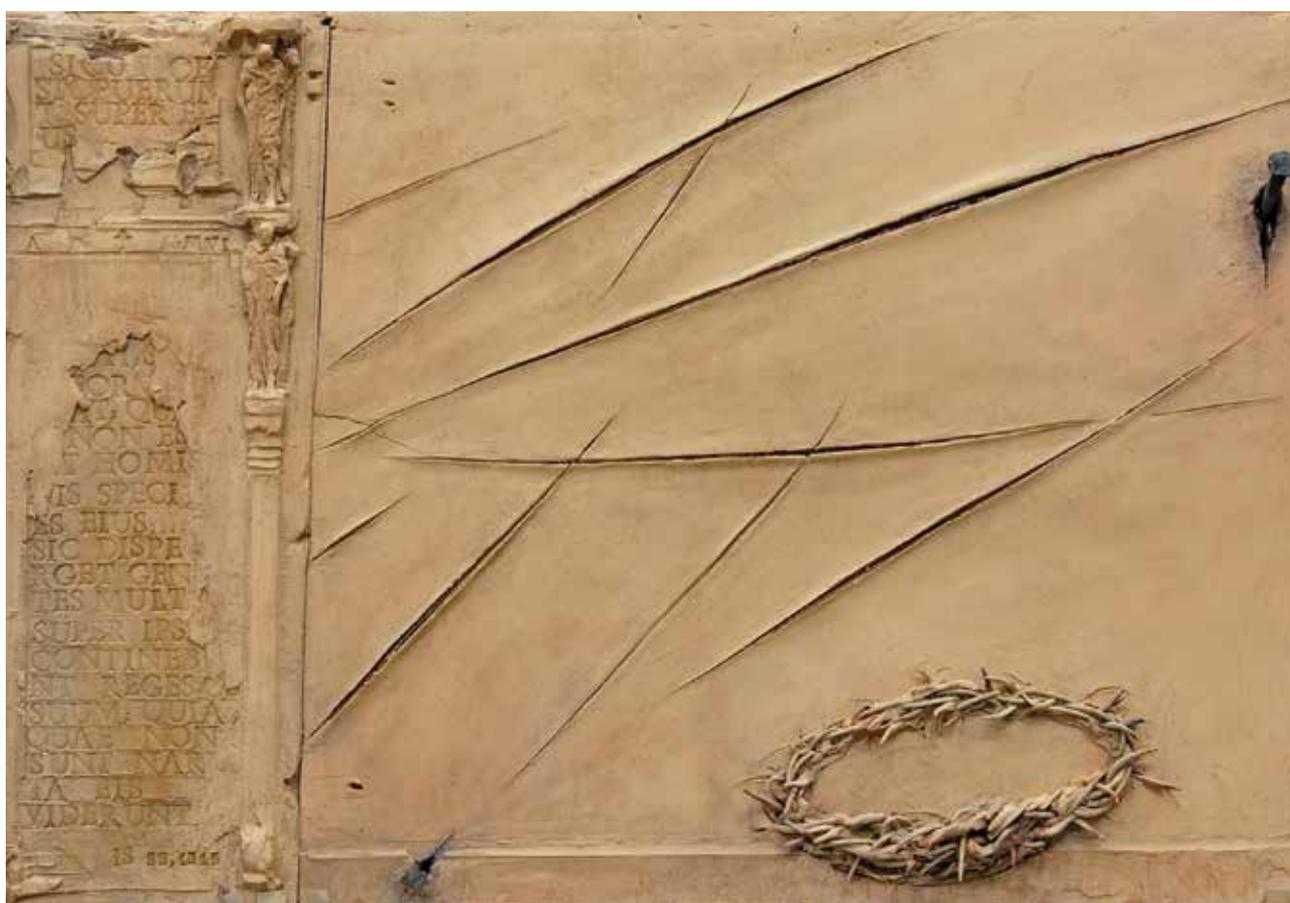
Don Attilio puntualizzò che, quella, non si poteva definire *Via Crucis*: in effetti nessuna *Via Crucis* inizia con la Madonna e il Bambino in trono, ma quell'architrave era ormai entrata profondamente in me, divenendo indispensabile allo sviluppo formale e poetico del racconto che avevo focalizzato, qualche giorno prima, dell'incontro in un sopralluogo furtivo al Tempio. Molto difficilmente abbandono i primi flash perché sono le suggestioni profonde, senza condizionamenti, autentiche, quasi ispirate... e in questo caso poteva pur esserlo. Avevo ricevuto, in quella visita furtiva, la visione immediata del tutto! Un lungo fregio avrebbe dovuto ricordare idealmente tutti gli elementi all'interno della circolarità della chiesa, dividendo il grande spazio verticale in due parti: il cielo e la terra. Su quel fregio la Passione doveva scorrere senza interruzioni, abolendo le tradizionali stazioni e sintetizzandole in una continuità di lettura: come un rotolo svolto della Torah o una sequenza filmica.

Sentivo che quella era l'unica strada per me percorribile, perché mi permetteva una soluzione omnicomprensiva: nascita, vita, morte, resurrezione, tutto assieme senza le solite immaginette su formelle, ma un intreccio e una continuità di temi. Una scelta impegnativa e rischiosa, ma pure nuova ed esaltante, con temi straordinari che, a spizzichi e bocconi, in qualche modo avevo già trattato singolarmente, ma che lì potevano diventare un racconto unitario e, soprattutto, davvero mio.

Sapevo bene di essere fuori dai canoni iconografici tradizionali, ma quella per me era l'unica visione: troppo importanti la storia e il luogo per bruciare una grande occasione realizzando qualcosa di già visto, un *déjà-vu*. Avrei sicuramente rinunciato all'incarico, se non avessi potuto realizzare la Madonna in trono. Il mio disagio

era forte e palpabile; don Attilio, però, non esitò un attimo: "Non c'è problema, la chiameremo *Via Christi*". Capii così che era l'uomo giusto con cui condividere un progetto impegnativo e ambizioso. Tengo ancora da qualche parte i primi bozzetti preparatori, che in pochi attimi appuntai su un foglio A4, in casa di don Giuliano Zanchi, liturgista, allora parroco di Filago-Marne e ora direttore del Museo Bernareggi, alle cui cure don Attilio mi affidò affinché non uscissi troppo dal seminato... o almeno così credo. In quei fogli, in sintesi, c'era già il corpus dell'opera, compresa la novità iconografica della Resurrezione: era già tutto dentro di me. Con don Giuliano condividemmo la scelta di evitare scene truculente, patetismi, Veroniche e tutti quegli apparati che la tradizione si portava dietro nel tempo e puntai direttamente alla sostanza della Scrittura, all'*Ecce Agnus Dei*. Si doveva evidenziare *in primis* il travaglio esistenziale ed umano del Cristo in una visione contemporanea. Nel disegno dettagliato ero un fiume in piena: tutto scivolava via senza problemi, come avessi aperto le chiuse di una diga. Il racconto andava componendosi fluidamente quasi da solo, ma quando decisi di ingrandire i bozzetti in scala 1:1 e appenderli alla

pareti della chiesa, simulando l'installazione definitiva, le cose cambiarono radicalmente: non funzionava! La chiesa aveva un ritmo, la mia opera un altro: bisognava riprendere in mano il tutto e accordarsi alla partitura esistente. Fa infatti parte della mia visione dell'arte quella di evitare di entrare a gamba tesa sull'operato altrui, se non in casi estremi. Bastava poco in fondo: era solo questione di vuoti e di pieni, di ritmo e di colore; iniziai così un lavoro che oggi definirebbero, con un vocabolo in voga, *site-specific*, cioè fatto appositamente per quel luogo. Cominciai a lavorare di cancellature e aggiunte, tagliando e ricucendo, cercando ritmi nuovi in sintonia con quelli della chiesa. Arrivavo al Tempio spesso furtivamente, nelle ore meno frequentate, e una volta attaccato alla parete lo spezzone nuovo, aspettavo di sentir vibrare in quel semibuio ovattato di silenzio l'accordo giusto con ciò che mi circondava. Credo sia stata l'esperienza più profonda e intimamente costruttiva della mia ricerca artistica! Sono attimi indescrivibili, in cui vedi il pensiero levitare quasi magicamente dal nulla e trasformarsi in materia viva, perché il disegno è materia viva, (paradossalmente forse anche più dell'argilla e del



Via Christi - Flagellazione



Via Christi - Verso il calvario

bronzo). Accadeva ogni tanto che il mio committente apparisse dalla sacrestia e, avvicinatosi, chiedesse spiegazioni, ponesse questioni, a volte dubbi, sullo sviluppo del racconto, ma lo faceva sempre con quella leggerezza che lascia liberi di volare altrove. Nacque la magia di uno scambio dialettico profondo e sincero, che mi spronò a riflettere sempre di più sul testo sacro scavando in me stesso e spingendomi, giorno dopo giorno, ad un confronto serrato con la figura di Cristo... e coi brandelli di fede che mi ritrovavo addosso. Ne è scaturita un'opera di intima riflessione, che però non invade, (appare sotto traccia), si mostra solo a chi la vuol cercare, perché il racconto evangelico domina totalmente la scena senza intaccarne minimamente l'integrità. Ho lasciato nella *Via Christi* i segni della mia storia di

"miscredente", di uomo in cammino sempre sospeso tra dubbi e bagliori di certezze, ben nascosti nelle pieghe dell'altra storia, quella fulgida e degna di esser vissuta, del figlio di Dio.

L'autenticità di un autore nel campo, (oggi più che mai minato), della rappresentazione sacra passa inevitabilmente attraverso la porta stretta del raccontare se stesso e la contemporaneità che vive e lo circonda, senza buttare necessariamente al macero tutta la tradizione che sta alle spalle; ma perché ciò accada è assolutamente determinante che il committente abbia la disponibilità, all'ascolto e al confronto, iscritta nel proprio DNA.

Ugo Riva

Principali opere in collezioni pubbliche e private

Evangelario - Sala delle lacrime - Cappella Sistina - Città del Vaticano

Tregua - Palazzo Leone da Perego - Legnano, Italia

Come Imperturbabili dei - Palazzo della Provincia - Bergamo, Italia

Ho costruito questo altare per te - Camera di Commercio - Bergamo, Italia

Via Christi - fregio in cotto policromo di 1800x70 cm - Tempio Votivo - Bergamo, Italia

Trittico - Ospedale Civile di Legnano- Legnano, Italia

In viaggio con te - Polo Museale Civico Diocesano - Sulmona, Italia

L'Arca della Speranza - Comune di Bozzolo - Mantova, Italia

Il tempo del Tempo - Sede Provinciale Inail - Rimini, Italia

Il Grande Angelo - *Grande Annuncio* - *Grande Madre di Piero* - Museo Biblico - Santa Fè - New Mexico - USA

Chi mi abbraccerà - Seoul- Sud Korea

Casa della Memoria - Chiari- Brescia, Italia

Angelo Nero - *Angelo di Dio* - *Attesa* - *Transatlantico* - Amsterdam - New York

Grande Annuncio - *Il Grande Angelo* - *L'altro Angelo* - Vittoriale degli Italiani - Gardone, Italia

Sul grande carro dei Sogni - *Testimoni della memoria* - coll. Vervelius - Holland

Il paradiso perduto - studio in terracotta - collezione Fondazione Credito Bergamasco - Bergamo, Italia

Estasi Napoletana - Museo Fundation Villacero - Monterrey, Mexico

Quando il cielo ti accarezza - Yageo Fundation - Taipei, Taiwan

Testimoni della memoria - Collezione Sigal - Washington D.C., USA



Anima Mundi - Collezione Fondazione Creberg - Sede Credito Bergamasco - Bergamo, Italia

Grande annuncio - Collezione privata - Barcellona, Spagna

Il tempo del Tempo - Collezione Fernandez - Florida, USA

Studio per i Signori del tempo - Collezione Carisbo - Bologna, Italia

Davanti al mare - Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, Rimini, Italia

I Signori del tempo - Collezione Lien Jane - Taiwan

Frammenti Legnanesi - Museo del castello - Legnano, Italia

Quando il cielo...(variante su barca) - Collezione Lien Jane- Taiwan

Soffio di Cielo - collezione T. Kataria - Singapore

Le Stagioni - Palazzo Scala della Gherardesca - Four Seasons - Firenze, Italia

Trappola per Angeli - *In equilibrio sopra la follia.* Besharat Gallery - Barbizon, Francia

Mostre e esposizioni

Personali

1987 - Galleria Fumagalli - Bergamo, Catalogo ed. Vangelista - Testo di Attilio Pizzigoni

1989 - Galleria Ada Zunino - Milano, Testo in catalogo di Vittorio Sgarbi

1990 - Galleria Gastaldelli - Milano

1992 - Galleria Proposte d'Arte - Acqui Terme, Testo in catalogo di Elena Pontiggia

1993 - Galerie Zur Krone - Batterkinden - (CH)

1995 - Museo Bandiera - Busto Arsizio
Teatro sociale - Bergamo - A cura di Mario De Micheli ed Elena Pontiggia

1997 - Fortezza di San Leo - Pesaro Urbino, Catalogo *Amor sacro amor profano* - Testo di Mario de Micheli
Palazzo Lazzarini - Pesaro
Galerie Zur Krone - Batterkinden (CH)

1999 - Palazzo Pretorio - San Sepolcro - *Piero e dintorni* - Testo in catalogo di Sergio Zavoli
Galleria Franceschini - Rimini

2000 - *Ugo Riva* - Galleria Bonaparte - Milano
Il Viaggio - Palazzo dei Notai - Bologna
Catalogo con testo di Ugo Riva

2002 - Park Ryu Sook Gallery - Seoul (Korea)
Presentazione dell'ambasciatore Francesco Rausi

2004 - Capricorno Gallery - Washington DC (Usa)
Testo in catalogo di Donald Kuspit

2005 - Galerie Vallois - Parigi (FR)
Testo in catalogo di Gerard Xuriguera

2006 - *Via Christi* - Opera in cotto policromo, Chiesa di Santa Lucia - Tempio votivo - Bergamo, Catalogo con testi di Attilio Bianchi, Elena Pontiggia, Giuliano Zanchi

2007 - *Donne* - Renato Guttuso e Ugo Riva
Grand Hotel - Rimini

2008 - Palazzo della Provincia - Spazio Viterbi Bergamo
- Catalogo ed. Silvana Editoriale - Testi AA. VV.
Salamon & C - Milano - Testi in catalogo di Timothy J. Standing e Lorenza Salamon
Next-Art Gallery - Arezzo

2009 - De Twee Pauwen - Den Haag (NL)

2010 - *Ensamble* - Ugo Riva e Maurizio Bonfanti
Galleria Mar&Partners - Torino - Catalogo a cura di Guido Curto
Casa della Memoria - Realizzazione Opera vincitrice concorso per un percorso museale di scultura all'aperto - Città di Chiari
D'Annunzio segreto e tre Angeli di Riva - Vittoriale degli Italiani - Gardone
Four Seasons - Firenze
Galleria Proposte d'Arte - Legnano

2011 - *Anima Mundi* - Fondazione Credito Bergamasco
- Bergamo - Catalogo a cura di Anna Caterina Bellati, Angelo Piazzoli, Ugo Riva
Maurizio Bonfanti e Ugo Riva - Galleria De Twee Pauwen- Den Haag- NL

2012 - *Le stagioni* - Galleria Salamon&c.- Milano
Sculture all'aperto - Four Seasons Firenze- catalogo con presentazione di Patrizio Cipollini e omaggio di Giordano Bruno Guerri.
Frammenti - Castello di Legnano- Catalogo Allemandi a cura di Flavio Arensi

2014 - *Contaminatio* - presentazione critica in catalogo di Vittorio Sgarbi. Spazio Etra Event, Firenze

2015 - *Cercando risposte* - Catalogo a cura di Paolo Sacchini - A.S.A.V. Seriate - Bergamo
L'Anteprima - Alfa e Omega - Fondazione Credito Bergamasco - Bergamo

Collettive

1978 - III Biennale della scultura R.A.S.E.
Palazzo della Ragione - Bergamo

1980 - Art Basel 11 - Basel (CH)

1985 - Galerie Unterburg - Regensburg (CH)

1986 - La Biennale di scultura Asti - Asti - A cura di Mario de Micheli

1987 - *Otto scultori per un ospedale* - Donazione agli OO. RR. di Bergamo
Il mostra internazionale della piccola scultura Castellanza

1988 - Concorso per un monumento a Giovanni XXIII
- Duomo di Bergamo - Finalista premiato
Nove scultori nuove sculture - Galleria Ada Zunino Milano

1989 - IX Biennale Internazionale Dantesca Ravenna
- Medaglia d'oro

1991 - Mostra Internazionale di scultura - Legnano

1992 - V Biennale Ceramica - Fortezza del Priamar Savona

1993 - XXXII Biennale d'arte città di Milano
Palazzo della Permanente

1994 - VI Biennale della ceramica d'arte - Fortezza del Priamar - Savona - A cura di Franco Tiglio
Ipotesi sulla figura - Bergomi, Borghi, Pietrantoni, Riva - A.A.B. Brescia - A cura di Elena Pontiggia
La scultura contemporanea - "I disegni degli scultori"
- Villa Comunale di Crevenna - Erba

1995 - *Le ragioni della libertà* - Palazzo della Triennale - Milano - A cura di Mario de Micheli
Sedicesima Biennale Internazionale del Bronzetto
Palazzo della Ragione - Padova - A cura di Mario de Micheli

1996 - *Situazioni della scultura* - Palazzo Ducale Lucca - A cura di Nicola Miceli

1997 - Premio Suzzara - Segnalato

1998 - Expositive XVI+1- Contemporary Art Centre Schalkwijk (Olanda)

2000 - *Figurazione a Milano dal secondo dopoguerra*

ad oggi - La Posteria - Milano - A cura di Fabrizia Buzio Negri

IX Biennale d'arte sacra - San Gabriele de Gran Sasso (AQ) - A cura di Maurizio Calvesi

2001 - *2000 volte 2000 - La figurazione in Europa*
Villa Ponti - Arona - A cura di Manuela Boscolo e Carlo Occhipinti

2002 - Art Koln - Park Ryu Sook Gallery (Colonia)

2003 - *Arte in salotto - 4 scultori in galleria* - Galleria V. Emanuele II - Milano - A cura di Rossana Bossaglia
Giovanni Testori - Un ritratto - Palazzo Leone da Perego - Legnano - A cura di Flavio Arensi

2004 - *Arte contemporanea in Lombardia* - Museo di Gazzoldo degli Ippoliti - Mantova
Museo Floriano Bodini - Gemonio - A cura di Claudio Rizzi
Terza Triennale d'arte sacra contemporanea Lecce - A cura di Toti Carpentieri

Natureinposa - Centro culturale "Le Muse" - Andria A cura di Alberto Agazzani

Strategie del corpo - Galleria Tamatete - Roma - A cura di Flaminio Gualdoni

Poetiche del '900 - Castel Ivano - Ivano Francena Trento - A cura di Cristina Portioli Staudacher

IV International Biennial of Drawing - Pilsen (Repubblica Ceca)

Oltre - Indagini della dimensione metafisica nell'arte del XXI secolo - Galleria Tondinelli Roma - A cura di Biasini Selvaggi

Natura Morta - Centro le Muse - Andria - Catalogo a cura di Alberto Agazzani

"In Rosarium Virginia Mariae via pulchritudinis" Pontificio seminario regionale della Basilicata - Catalogo a cura di Vitantonio Tedesca

I Misteri del Rosario - Mostra d'arte sacra contemporanea a Loreto - Palazzo Apostolico Museo Pinacoteca - Loreto - Catalogo a cura di Vitantonio Telesca

2005 - *Altre figurazioni* - Agorarte - Milano - A cura di Alberto Agazzani

Rassegna Internazionale città di Bozzolo
Il Biennale "Don Primo Mazzolari" - Bozzolo
A cura di Mauro Corradini - Primo premio
Grands Antiquaires - Salon international de Bruxelles - Galerie Vallois - Paris (FR)

2006 - *Ciò che è infinitamente piccolo* - Galleria Civica Palazzo Loffredo - Potenza - A cura di Don Vito Telesca
Sui Generi - Figureinposa - Centro culturale "Le Muse"

- Andria - A cura di Alberto Agazzani
"Erzjilicht...II" - Galerie De Twee Pauwen - Den Haag (NL)
12th International Biennial Print and Drawing Exhibition
- ROC (Taiwan)
12a Biennale D'Arte Sacra - Staurós
San Gabriele del Gran Sasso (AQ)
XXXIII Premio Sulmona 2006 - Primo premio
Miart - Galleria Bonaparte - Milano
Antologia della figurazione italiana - A cura di Gilberto Algranti, Alberto Agazzani - Cat. Skira Galleria Forma
- Milano
Figurae - A cura di Alberto Agazzani - Gall. Factory
arte contemporanea - Modena
Amore e Psiche - Arte e Seduzione - Villa Ponti Città
di Arona - Catalogo a cura di Manuela Boscolo, Carlo
Occhipinti

2007 - *De Italiaanse routè* - Galerie De Twee Pauwen
- Den Haag (NL)
Realisme 07 - Passenger terminal Amsterdam (NL)
Arte fiera Bologna - Galleria Bonaparte
Donne - Renato Guttuso e Ugo Riva - Grand Hotel Rimini
*Guardare le opere incontrare l'artista - Quadri per
un'esposizione* - CMC - Milano
IIIIV Premio Sulmona - Sulmona - Invitato fuori
concorso
Sale - Spazio Arte Legnano Chiesa di San Domenico
- Legnano - A cura di Flavio Arensi
MINT - Salamon & C - Milano

2008 - *Aspetti della figurazione contemporanea.
Italia: le ultime generazioni* - Villa Genoese Zerbi (RC)
- Catalogo a cura di Gilberto Algranti
L'arte e i suoi doppi - San Giovanni in Persiceto (BO)
- Esposizione e catalogo a cura di Giuseppe Cordoni
Foemina - Fondazione IEO Milano - Catalogo a cura
di Alberto Agazzani ed. Bolis
XXXI Edizione Premio Sulmona - Sulmona - Invitato
fuori concorso - Catalogo AA. VV.
Il Neroazzurro è Arte - Galleria Bellinzona - Milano
Catalogo coedizioni CLP - Bellinzona - AA. VV.
Mint. - Salamon & C - Milano

2009 - *Open 12* - Lido di Venezia - A cura di Paolo de
Grandis - Catalogo Bellati editore - Testi di Paolo de
Grandis, Anna Caterina Bellati
XXXVI Premio Sulmona - Sulmona - Catalogo AA. VV.
- Artista invitato
REGARD sur la sculpture contemporaine - Gerard
Xuriguera - Ed. FWW (Paris)

2010 - *L'altra memoria* - Galleria Minelli Venezia
Sala Manzù Bergamo - Catalogo Extrarte - Testi di
Rolando Bellini, Elisabetta Calcaterra
Biennale Roncaglia - "Lo spazio infinito dell'essere" San
Felice sul Panaro - Catalogo a cura di Carla Molinari,
Stefano Castelli
Nuovo Ospedale di Legnano - Spazio religioso
Realizzazione del "Trittico" opera in terracotta
policroma e ferro
Premio Arciere - Sant'Antioco Iglesias - Invitato
Ispirarsi a Caravaggio - Fondazione città di Cremona
- Cremona - Catalogo a cura di Mariarosa Ferrari
Romanini
Festival dei due mondi - Spoleto - Catalogo a cura di
Vittorio Sgarbi
Chiari - Mostra bozzetti del concorso per la realizzazione
di un percorso museale di scultura all'aperto - Catalogo
a cura AA.VV.

2011 - *Un'idea di Mare - Dialoghi tra Arte e Scienza
Sei interpretazioni libere* - In collaborazione con
il C.N.R. ISMAR - Caserma Cornoldi - Riva degli
Schiavoni - Venezia - A cura di Anna Caterina Bellati,
Fabio Trincardi, Roberto Zonta

2012 - *Il vuoto e le Forme* - 3a Esposizione Internazionale
di Sculture, Installazioni e Dipinti - Chiavenna- a cura di
Anna Caterina Bellati
Di annuncio in annuncio - Fondazione Stauros.
San Gabriele del Gran Sasso-Catalogo con testi di
Gianfranco Ravasi, Giuseppe Bacci
Exempla - Il buon pastore. Sesta Triennale d'arte sacra
contemporanea - Lecce - Catalogo a cura di Toti
Carpentieri

2013 - *Chevals et Chevalliers* - Plateau Royal -
Fontainebleau (FR) - Gallerie Bescharat -
Catalogo a cura di Giuseppe Bacci

2014 - *Dialogue - Incontro tra classico e contemporaneo*
- Parco della Gherardesca - Four Seasons Hotel,
Firenze. Catalogo a cura di U. Riva e F. Arensi
Per amore della ceramica - Castelli - TE - Catalogo
a cura di Giuseppe Bacci

2015 - *Cercando Risposte*- Catalogo a cura di Ugo
Riva e Paolo Sacchini. Centro culturale A.S.A.V.
Seriato- Bg
Il tesoro d' Italia- a cura di Vittorio Sgarbi- Padiglione
Haetly- Expo Universale di Milano.

Bibliografia



1987 - Attilio Pizzigoni, *L'ottimismo dell'anima*, cat. *Ugo Riva*, ed. Vangelista, Milano

1989 - Vittorio Sgarbi, *Al termine della storia*, cat. *Ugo Riva*, ed. galleria Ada Zunino, Milano

1992 - Elena Pontiggia, *Ugo Riva, l'armonia malinconica*, cat. *Ugo Riva*, ed. galleria Massucco e Repetto, Acqui Terme

1995 - Mario de Micheli, *L'immagine e la forma*, cat. *Ugo Riva*, ed. Larus, Bergamo

1997 - Mario de Micheli, *Ugo Riva*, cat. *Amor sacro amor profano*, Fortezza di San Leo, Pesaro Urbino

1999 - Sergio Zavoli, *Ugo Riva*, cat. *Piero e dintorni*, ed. Artè, Bologna

2002 - Francesco Rausi, *Ugo Riva*, cat. *Ugo Riva*, ed. Galleria Park Ryu Sook, Seoul

2004 - Donald Kuspit, *Ugo Riva, classicista romantico*, cat. *Ugo Riva*, ed. Galleria Capricorno, Washington D.C.

2005 - Gerard Xuriguera, *Ugo Riva*, cat. *Ugo Riva*, ed. galleria Vallois, Parigi

2006 - Elena Pontiggia, *Via Crucis, Via Christi. Un'opera di Ugo Riva*, cat. *Via Christi, scultura picta*, Tempio Votivo della Pace, Bergamo - Giuliano Zanchi - *Sensualità redentiva, un'estetica della Passione*, idem c.s.

2008 - Timothy J. Standring, *Dieci pensieri su Ugo Riva*, cat. *Riva scultore*, ed. Silvana, Milano - Wolf G. Thiel, *Ugo Riva*, cat. *Riva scultore*, idem c.s.

2011 - Angelo Piazzoli, *Nostos: appunti di viaggio*, cat. *Riva scultore - Anima Mundi*, ed. Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo - Anna Caterina Bellati, *Di terra e di vento*, idem c.s.

2012 - Giordano Bruno Guerri, *Storia di quattro angeli più uno*, *Ugo Riva*, cat. *Sculture nel parco*, Parco della Gherardesca, Firenze - Flavio Arensi, *Il dono*, cat. *Frammenti Legnanesi*, ed. Allemandi, Torino

2014 - Vittorio Sgarbi, *Fidia del Lago*, cat. *Contaminatio*, galleria Etra Events, Firenze

2015 - Paolo Sacchini, *Cercando risposte*, cat. *Cercando risposte*, ed. A.S.A.V. Seriate, Bergamo



Fondazione Creberg - Le mostre itineranti



Genesi

Opere di Mario Paschetta

A cura di Angelo Piazzoli e Tarcisio Tironi

2010/2012

Bergamo, Romano di Lombardia, Alzano Lombardo, Lodi, Clusone



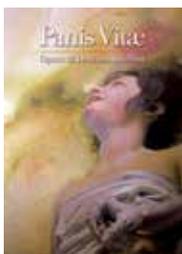
Via Vitæ

Opere di Angelo Celsi

A cura di Angelo Piazzoli e Tarcisio Tironi

2012/2013

Romano di Lombardia, Bergamo, Clusone, Schilpario, Sotto il Monte Giovanni XXIII, Bellinzona (Svizzera)



Panis Vitæ

Opere di Dorian Scazzosi

A cura di Angelo Piazzoli e Tarcisio Tironi

2013/2015

Bergamo, Romano di Lombardia, Presezzo, Clusone



Giobbe. La notte e il suo sole

Opere di Francesco Betti

A cura di Angelo Piazzoli e Tarcisio Tironi

2014/2015

Romano di Lombardia, Serina, Lovere, Grumello del Monte, Verona, Pitigliano (Gr), Genova



“Come gente che pensa a suo cammino” Persone e Personaggi della Divina Commedia

Opere di Angelo Celsi

A cura di Angelo Piazzoli e Enzo Noris

2015/2016

Bergamo, Romano di Lombardia, Verona, Lovere, Gromo, Grumello del Monte, Clusone, Lodi



Alfa e Omega

Opere di Ugo Riva

A cura di Angelo Piazzoli e Tarcisio Tironi

2015/2016

Bergamo, Romano di Lombardia, Garda, Grumello del Monte, Clusone

Finito di stampare nel mese di febbraio 2016
da *Intese Grafiche S.r.l.* - Montichiari (Bs)

© Copyright 2016 Fondazione Credito Bergamasco
(Largo Porta Nuova 2, Bergamo). I diritti di traduzione,
riproduzione e adattamento totale o parziale, con
qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-909368-3-8



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it  



FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO

