

Perché mi hai abbandonato?

Ugo Riva Scultore



# Perché mi hai abbandonato?

Ugo Riva Scultore

---

*Mostra itinerante*

---

*A cura di*

Angelo Piazzoli  
Tarcisio Tironi

*Testi*

Antonio Natali  
Angelo Piazzoli  
Ugo Riva  
Tarcisio Tironi

*Organizzazione*

Manuela Belotti  
Cristina Romeo

*Coordinamento*

Paola Silvia Ubiali

*Crediti Fotografici*

© Pinacoteca Civica di Volterra  
© Andrea Sbardellati  
© Fondazione Credito Bergamasco

*Progetto Grafico*

Drive Promotion Design

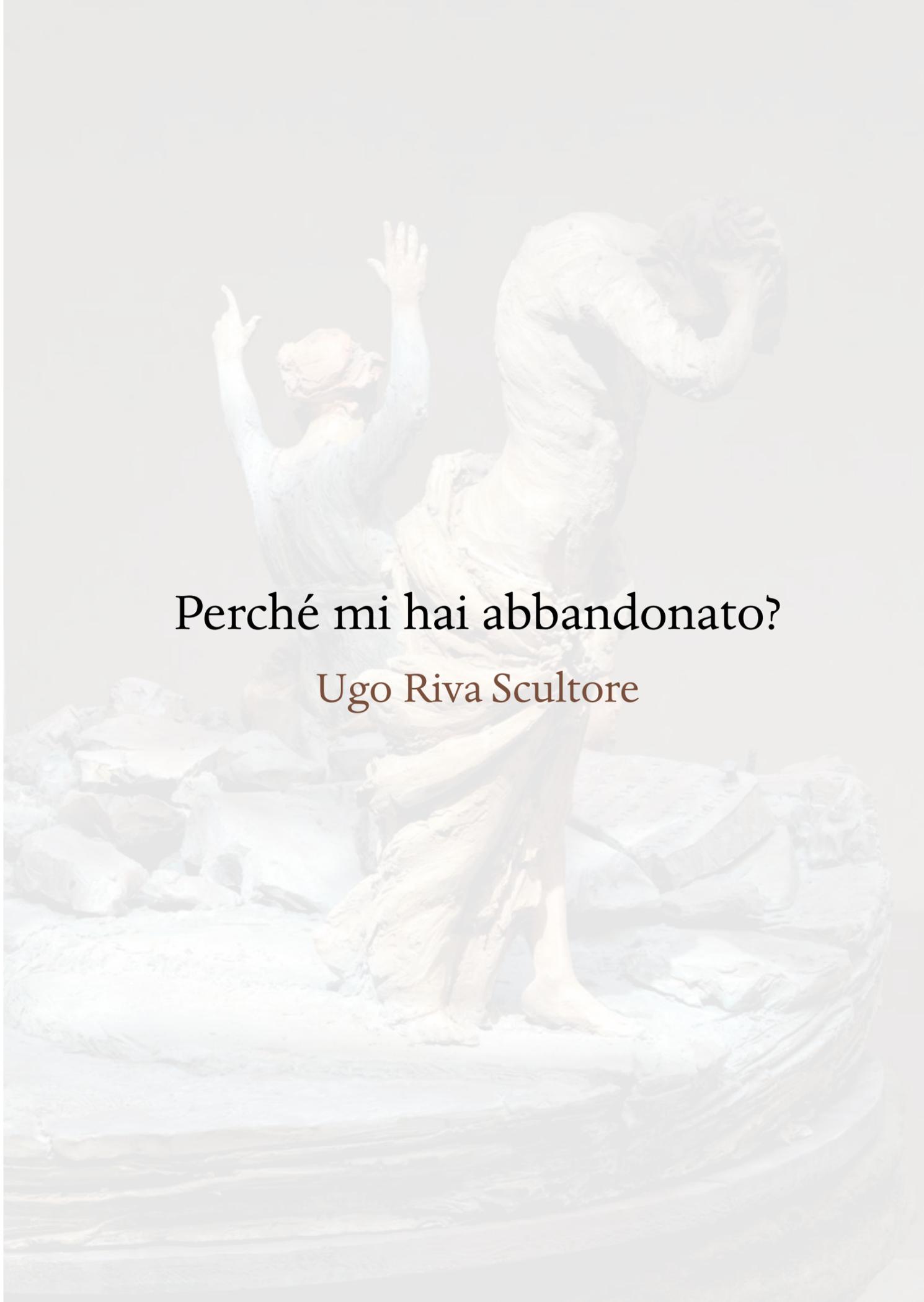
*Art Director*

Giancarlo Valtolina



---

In collaborazione con



Perché mi hai abbandonato?

Ugo Riva Scultore



## Cento secondi

di Angelo Piazzoli\*

Le lancette del *Doomsday Clock* sono posizionate a 100 secondi dalla “Mezzanotte”. Poco più di un minuto e mezzo ci separa dall’Apocalisse. Se consideriamo che nel 1962 – durante la crisi missilistica cubana, in cui si sfiorò il conflitto nucleare tra le Superpotenze – l’orologio segnava 7 minuti alla Mezzanotte, ci rendiamo conto di quanta strada abbiamo fatto in questi anni, grazie alla nostra insipienza, verso l’estinzione del genere umano. Non è folclore; l’ora del *Doomsday Clock* è fissata da un autorevole Comitato, che comprende numerosi Premi Nobel, sulla base di solide evidenze scientifiche.

Non bisogna essere geni per capire che stiamo vivendo nella “tempesta perfetta”. Pandemie, guerre, distruzione dell’ecosistema, cambiamento climatico, eventi estremi; una concatenazione di situazioni correlate, conseguenze di una crisi sistemica. Sembra che tra Terra e Cielo si sia creata una frattura incolmabile; l’uomo “individuo” – concentrato sul particolare, sull’accumulazione e sul consumo, sull’effimero – ha perso di vista i valori fondamentali di rispettosa relazione con il suo prossimo e con l’ambiente che lo circonda. Se riflettiamo, non possiamo non rilevare come la guerra, la pandemia, i disastri climatici siano tutte conseguenze, dirette o indirette, di un rapporto patologico dell’uomo con il creato e tra creature, nel segno della sopraffazione.

Abbiamo a lungo ignorato i segnali che ci venivano inviati; solo recentemente, le tragiche vicende della pandemia e della guerra in Europa hanno fatto percepire a noi, espressione di questa civiltà occidentale così decadente, il senso della precarietà, sperimentando – in modo tangibile e doloroso – la perdita delle certezze derivanti da un lungo periodo di pace e da un contesto culturale cloroformizzato da modelli di riferimento labili ed evanescenti.

Nei periodi di difficoltà, di dolore, di privazione, sono gli animi più sensibili o tormentati a liberare la creatività lasciandoci testimonianze artistiche dense di *pathos* e di pensiero. Così succede con Ugo Riva.

Dalla pandemia, da periodi di silenzio e di ritiro, nascono prima le opere del ciclo *A Mezzogiorno si fece buio su tutta la terra* – omaggio scultoreo al pittore manierista Rosso Fiorentino, presentato a Volterra nell’estate 2021 – e poi l’opera *Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?* installazione temporanea *site-specific* realizzata appositamente per noi. Quando gli chiesi di esporre a Bergamo, a Palazzo Creberg, i lavori dedicati a Rosso Fiorentino, esprimendo gioia per l’opportunità, Riva manifestò il desiderio di realizzare un’opera per il Loggiato – in continuità con il ciclo volterrano esposto nel Salone Principale – nella quale sono evidenti, oltre alle inquietudini legate alla pandemia, le angosce derivanti dalla guerra che, da febbraio 2022, tocca l’Europa.

La mostra presenta opere di grande impatto e suggestione, caratterizzate da un lirismo struggente e da un pessimismo attenuato da segni di speranza. Esse ci inducono a distogliere lo sguardo dalle banalità, a guardare lontano, a elevare lo spirito, confidando di non essere soli nella difficoltà. Anche se non lo percepiamo, per chi crede la relazione tra Cielo e Terra non si è interrotta; ce lo dice il Cristo slanciato in cielo dell’opera *site-specific*. Sta al nostro impegno vederla e, se lo vogliamo, coltivarla. D’altra parte, vale per tutte le persone – di buona volontà ed eticamente orientate – la finalità “civica” di lasciare ai posteri “un mondo migliore”. Ugo Riva la realizza con l’arte, esprimendo una profonda spiritualità e una inquieta religiosità che mi richiama alla mente Giuseppe Ungaretti:

*Chiuso fra cose mortali  
(Anche il cielo stellato finirà)  
Perché bramo Dio?*

\*Presidente Fondazione Credito Bergamasco



## Nuvola di canto

di Tarcisio Tironi\*

Mi ha sempre colpito come la parte più estesa della narrazione nei Vangeli dei trentatré anni della vita di Gesù sia il racconto della passione che di fatto dura alcune ore. Sembra essere tale anche per descrivere le numerose e varie sofferenze del Nazareno: nel Getsemani la paura del morire, la solitudine (gli amici prima dormono e poi scappano), il tradimento di Giuda e il rinnegamento di Pietro, le torture fisiche di ogni genere, la lunga agonia, la morte in croce, cioè per soffocamento e asfissia come per molti ammalati di Covid. Ma la prova più straziante è quella descritta dagli evangelisti poco prima della morte: «Alle tre del pomeriggio, Gesù gridò a gran voce: “Eli, Eli, lemà sabachtani?”», che significa: “Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?”» (*Matteo 27,46; Marco 15,34*). Il culmine della paura e del dolore attanaglia Gesù come uomo quando, preso dal dubbio più grande, quello della fede, implora a gran voce Dio che resta muto.

Il testo del grido è il versetto 2 del *Salmo 22* che, nell'insieme, non è una preghiera di disperazione ma di profonda lamentazione e di intensa supplica di chi se la prende con Dio perché non interviene e non risponde. Un po' come facciamo noi nei momenti difficili, di solitudine, di malattia fisica o interiore.

Dopo questa parte se ne apre una di ringraziamento a Dio per concludersi con un inno in Suo onore. Tenendo presente che nel mondo giudaico, citare l'*incipit* di un testo sacro significa assumerne e dividerne la totalità, di conseguenza la preghiera di Cristo in croce è un canto di desolazione e nel contempo di grande speranza.

Gesù di Nazaret, il figlio di Maria, vive nella carne umana come la nostra anche la tragedia dell'assenza di Dio, zitto davanti al grido sofferente. Alla fine riprende vita nel cuore del Crocifisso l'ultima invocazione, questa volta di fiducia: «Gridando a gran voce – narra l'evangelista *Luca* (23,46) – disse “Padre, nelle tue mani consegno il mio spirito”».

«Perché mi hai abbandonato?». Le opere di Ugo Riva provocano e smuovono nel profondo facendo emergere risposte segnate da emozioni e sentimenti aiutandoci a comprendere che nella notte del sentirsi abbandonato di Gesù, ci siamo pure noi – in gabbia e irretiti – con le solitudini e le oscurità. Ma siamo con lui anche nell'abbandonarci a Dio, alla luce che pur flebile è il germe di eternità in grado di vincere il buio, di sollevare la pietra di ogni sepolcro, di indicarci il sentiero della vita.

Il nostro scultore altre volte ci ha incantato raccontando come sotto la croce vicino a increduli e derisori, c'era uno straniero e ateo, il centurione romano che riconosce nel Crocifisso il Figlio di Dio. Lì accanto, con Giovanni, «*stabat Mater*», Maria attraversata dal dolore che si fa grembo di speranza e sorgente d'amore da far dire allo stesso Riva: «Sono spezzato! Tra le tue ginocchia mi sento al sicuro».

Rileggo davanti all'installazione *site-specific* la magica poesia “Gesù” di Alda Merini che si conclude con una suggestiva invocazione:

*per coloro che muoiono nel nome tuo,  
apri le grandi porte del Paradiso  
e fa' loro vedere  
che la tua mano  
era fresca e vellutata,  
come qualsiasi fiore,  
e che forse loro troppo audaci  
non hanno capito che il silenzio era Dio  
e si sono sentiti oppressi  
da questo silenzio  
che era solo una nuvola di canto.*

\*Direttore Museo d'Arte e Cultura Sacra - Romano di Lombardia



A Mezzogiorno si fece buio  
su tutta la terra



Giovan Battista di Jacopo, detto Rosso Fiorentino  
*Deposizione dalla croce*, 1521 - olio su tavola, 334 × 201 cm  
Courtesy Pinacoteca e Museo Civico, Volterra

## A mezzogiorno si fece buio

Ugo Riva per la *Deposizione* del Rosso Fiorentino: attualità della tradizione

di Antonio Natali\*

L'albero nudo, che s'erge dal piano della scena allestita sulla vèra del pozzo accosto al porticato nel chiostro, evoca il grande albero, ricco di rami (essi pure senza foglie), che s'alza monumentale nella lunetta con la morte d'Adamo, per l'avvio del ciclo con la storia della Croce dipinto da Piero della Francesca nell'abside di San Francesco in Arezzo. È l'albero che giustappunto allude al legno della croce; la quale difatti nell'invenzione di Ugo Riva è sostituita proprio da quel tronco spoglio che si leva a vessillo e segnacolo della tragedia del Golgota.

Il corpo di Cristo morto è stato ormai calato dai depositóri e giace esanime sulle gambe della Madre, partecipe col suo dolore del concitato strazio che tuttora sommuove l'esigua radura ai piedi dell'albero. Un albero che rinnova la memoria d'iconografie pierfrancescane: icastico e dritto com'è, e poi così caricato di forti simbologie, d'istinto rimanda all'albero – stavolta di chioma però fogliosa – del *Battesimo di Cristo* londinese, alla cui ombra si dispungono, in posture riposante e quiete, figure che parimenti esprimono concetti e misteri d'ardua nozione teologica. Un'atmosfera distesa e compassata si dispiega d'altronde anche nella *Morte d'Adamo*, dove un corteo di personaggi variamente atteggiati s'allunga sul proscenio. Non mancano tuttavia nell'impaginazione – e giustappunto sotto l'albero grande ch'è fulcro degli episodi lì rappresentati – moti del corpo esagitati al cospetto del cadavere d'Adamo, disteso in uno scorcio sperticato che rovescia la prospettiva del Cristo di Mantegna. Una donna, d'una nudità appena velata da un panno bianco stretto in vita, spalanca le braccia e volge in alto i palmi delle mani, mentre nel volto, stravolto e disperato, gli occhi si sbarrano e la bocca s'apre in un grido. Una gestualità che peraltro trova riscontro nella Madonna in 'pietà' del gruppo di Riva; che, essendo composto di figure plasmate nell'argilla quasi per forza rinvia ai 'compianti', gremiti d'attori sgomenti e stravolti, foggiate da Niccolò dell'Arca e da Guido Mazzoni.

Non paiano, quest'accostamenti, teorici esercizi di critica. Se si sono proposti s'è fatto per confortare la congettura (su cui ora si vorrebbe ragionare) del peso ragguardevole della tradizione sulle scelte di Riva al momento d'affrontare il compito, tutt'altro che agevole, d'accostarsi alla *Deposizione* volterrana del Rosso Fiorentino, nell'occasione del quinto centenario della sua fattura (1521). A ben vedere, Riva s'è mosso alla fine sulla stessa via che aveva battuto il pittore venuto nelle terre della costa sul 1519, dopo che a Firenze le cose non s'erano per lui messe bene: indebitato e con un banditore che pubblicamente n'aveva proclamate le colpe e la condanna, s'era portato a Piombino alla corte di Jacopo V Appiani. L'ultima sua fatica a Firenze era stata la tavola passata alla storia come 'Pala dello Spedalingo' (1518). È una di quelle scene che solitamente vanno sotto il titolo di 'sacra conversazione',

\**Storico dell'arte*

con una Madonna che tiene in braccio il Bimbo e quattro santi che le fanno serto. La pala, destinata all'altare della cappella subito a sinistra della maggiore d'Ognissanti, gli era stata richiesta da Leonardo Buonafede (Spedalengo appunto di Santa Maria Nuova) per conto d'una famiglia spagnola. L'opera non era però ancora pervenuta a compimento che scatenò la rabbia di tutta la committenza, cui parve d'essere stata ingannata dal Rosso per aver lui dipinto delle figure che avevano le sembianze di diavoli più che di santi. E Buonafede sbatté l'uscio; e non volle più saperne di quella pala, finita poi in una chiesa sperduta del Mugello.

In sintesi molto concisa questa è la vicenda dell'ultima creazione fiorentina del Rosso prima della sua partenza per Piombino, dove avrebbe trascorso più o meno un biennio e dove – a detta di Giorgio Vasari – avrebbe da Jacopo V ricevuto incarichi di riguardo: «[...] lavorò al signor di Piombino una tavola con un Cristo morto bellissimo, e gli fece ancora una cappelluccia. E similmente a Volterra dipinse un bellissimo Deposto di croce». La 'Pala dello Spedalengo' s'è dovuto richiamarla proprio per metterla a confronto con la *Deposizione* di Volterra e riflettere sullo scarto di spregiudicatezza linguistica che le separa e che si registra nella seconda al cospetto della prima. Davvero resta difficile supporre che a determinare quel balzo verso stilemi così anticonformistici sia stata la corte degli Appiani; dove certo si coltivava un umanesimo aggiornato su quello vigente a Firenze, ma che il Rosso – giusto a Firenze cresciuto e maturato – avrebbe ben potuto direttamente assimilare in patria.

C'è qualcosa di più e di nuovo, a Volterra. Per questo merita d'essere tenuta in considerazione la lettera che da Napoli scrive Pietro Summonte a Marcantonio Michiel nel 1524. Si serba lì memoria del soggiorno a Napoli intorno al 1520 d'un giovane pittore fiorentino di nome Giovan Battista, di buone qualità artistiche e d'altolocate frequentazioni s'è vero che ritrasse Jacopo Sannazaro, la Viceregina di Napoli Isabella di Requesens e Giovanna d'Aragona. Convengono all'identificazione col Rosso: la giovane età del pittore, la sua nazionalità, il nome e poi l'epoca di quella sosta napoletana intorno al 1520. Un anno che cade durante il periodo piombinese del Rosso, ospite – se n'è fatto or ora cenno – della corte degli Appiani, che agli Aragona erano legati fin dal Quattrocento (relazione che i Signori di Piombino potevano esibire anche nell'arme loro); sicché non dovrebbe stupire che lui avesse preso la via del mare (la più celere, d'altronde) per andare in una città che a quel tempo aveva una cultura figurativa segnata dagli apporti di grandi artisti spagnoli, specie scultori, ma non solo.

Questo sia detto per provare a darsi ragione di quell'escursione linguistica che s'è notata fra la *Pala dello Spedalengo* (1518) e la *Deposizione* di Volterra (1521). Il piglio fiero e, come si diceva, spregiudicato della tavola volterrana si spiega meglio se si fa precedere la sua esecuzione da una permanenza del Rosso in una città internazionale com'era allora Napoli, con tutto quello che gliene sarà venuto sia sul piano della cultura (essendo peraltro l'umanesimo partenopeo in sintonia col pensiero professato a Firenze) che su quello dell'espressione (avviata anche lì sulla strada d'una ricerca condotta secondo i parametri della 'maniera moderna').

Si dovrà però subito constatare (chiusa questa non breve ma necessaria digressione) ch'entrambe le tavole del Rosso – quella fiorentina e quella volterrana, così linguisticamente differenti – svolgono la loro indagine formale nell'alveo della tradizione. Nella 'Pala dello Spedalengo' Maria se ne sta seduta in una postura precaria, ma si mostra solida nella struttura del corpo, come la Madonna d'uno scultore gentile del séguito donatelliano. E il Bimbo, che gli sta ritto sulla coscia destra, s'atteggia alla stregua d'uno di quei fanciullini che si stringono alla madre in invenzioni che potrebbero convenire a Donatello o a Michelozzo. Del pari discendente dalla prima Rinascenza fiorentina è l'emaciato san Girolamo, di capigliatura ispida e di pelle rinsecchita e tirata su ossa smagrite. Le sue prosciugate fattezze l'imparentano alla razza della *Maddalena* donatelliana e quasi paiono quelle d'un popolano appena sortito dalla bottega

di Masaccio dopo essersi prestato a far da modello per qualcuno degli attori più diseredati della Brancacci.

Le stesse osservazioni sarebbero calzanti anche per l'altra pala volterrana del Rosso, che porta la medesima data della *Deposizione* (1521) ed era destinata alla pieve di Villamagna. Ma nel caso di quest'ultima tavola sarebbe facile ribattere ch'essa manifestamente si conforma alla 'Pala dello Spedalengo', riproponendone il piglio scabro e l'impianto stipato; sicché non desta meraviglia che l'artista attinga alle medesime fonti.

Altra complessità informa la scena che il Rosso s'inventa al momento di figurarsi il corpo di Cristo calato da depositóri di fisionomie brutali, come quelle che avranno avuto i manigoldi poco fa prestatisi alla sua flagellazione. La drammaticità della struttura compositiva e l'esibizione di sentimenti convulsi, esaltate dall'invece compassata prospettiva dei legni, evocano il Donatello della formella col *Banchetto d'Erode* nel fonte battesimale di Siena; dove lo sgomento e l'orrore alla vista del capo mozzato di Giovanni, sommuovono la gestualità e i panneggi di coloro che popolano il proscenio. Ma tutto poi si compone in una lirica unità grazie agli archi slontananti in virtuosistico scorcio, in cui rimbalza e si stempera, come in un'eco, il turbamento generato dalla decapitazione del Battista. Lo stesso càpita nella *Deposizione* in virtù di quelle scale che, insieme ai bracci della croce, disegnano una griglia prospettica rigorosa contro il telo azzurro; che, calato come un fondale di teatro dietro la recitazione del dramma, colloca la vicenda sul piano d'una sospesa astrazione intellettuale (verisimilmente quella che toccò il cuore di Pasolini).

Nella scena volterrana saranno molti i riferimenti all'arte del Quattrocento: ancora a Donatello e alle sue esagitate composizioni nei pulpiti di San Lorenzo rinviano sia gli ossuti e rinsecchiti esecutori della rimozione di Cristo dalla croce sia le accorate movenze delle figure sulla ribalta, ora chiuse in un dolore muto come la Vergine, ora disperate e straziate come la Maddalena e Giovanni. Ma se idealmente si ricolloca la *Deposizione* sull'altare della cappella della Compagnia della Croce di Giorno, per il quale fu dipinta, ci s'avvedrà dei tanti richiami che il Rosso v'include alle storie che Cenni di Francesco affrescò sulle pareti nel primo Quattrocento. In quelle pitture murali si ritroverà, per esempio, a far da sfondo agli episodi illustrati, lo stesso azzurro compatto su cui campeggiano gli attori della *Deposizione*; si ritroveranno nella *Strage degl'innocenti* un'affine agitazione scomposta e posture consimili, qual è quella della madre che, per abbracciare a terra il figlioletto esanime, inarca il proprio corpo avvolto in un mantello celeste come fa Maddalena, ch'è coperta però d'una veste color corallo.

La tradizione gioca un ruolo ragguardevole nei lavori del Rosso Fiorentino. A differenza del Pontormo (non di rado reputato suo stretto consentaneo) il Rosso sempre privilegiò la tradizione e fu riluttante ad accogliere culture allogene, com'era viceversa nella disposizione di Jacopo. Se il Pontormo guardò con interesse grande alla maniera di Dürer fin da quando le stampe del tedesco avevano preso a girare fra gli artisti fiorentini (a partire cioè dalla metà degli anni dieci del Cinquecento), il Rosso invece quasi la ignorò. Fu la tradizione fiorentina quella che il Rosso sempre volle sostenere; anche sul piano politico; lui ch'era di formazione savonaroliana e d'ideologia repubblicana. E può apparire strano che il Rosso, da chiunque considerato il più 'moderno' e anzi il più 'attuale' degli artisti della prima 'maniera moderna', fosse invece quello che più di tutti guardasse alla pittura e alla scultura del Quattrocento, a partire dagli esordi.

Non si poteva essere brevi trattando questa materia ora che ci volgiamo alle opere che Riva ha concepito per rivisitare la *Deposizione* volterrana. Se non s'inquadra la disposizione ideologica del Rosso, è disagevole ragionare di lui come tenace sostenitore dell'aulica tradizione

umanistica del Quattrocento di fronte alla quasi universale convinzione che la portata dei suoi lavori sia rivoluzionaria. Non è punto facile conciliare la rivoluzione con la tradizione. E però bisogna prendere atto che la *Deposizione* del Rosso è veramente uno struggente attestato d'amore nei riguardi degli artefici grandi del secolo precedente, manifestato però con un linguaggio a tal segno spregiudicato da suonare eversivo e perciò culturalmente attuale.

Nel quinto centenario della *Deposizione* volterrana – a giusta ragione celebrato alla stregua di quelli di nascita o di morte d'artisti leggendari, accaduti in questi anni (da Leonardo a Raffaello) – Riva ha scelto d'onorare le virtù della pala puntando proprio sul valore della tradizione. Tradizione che nel Rosso – uso a frequentare circoli umanistici (di lui Vasari dice che «aveva ottimi termini di filosofia») – non escludeva ma anzi esaltava il ricorso ai modelli dell'antichità. A quei modelli, magari mediati dall'arte del Quattro e del Cinquecento, mostra di volgersi con trasporto lo stesso Riva, quando, per esempio, volendo evocare la sagoma drammatica della Maddalena del Rosso, traccia su una carta due studi preparatori per la posa della figura che plasmerà; e ne tratteggia sullo stesso foglio due schizzi: uno con colori vividi e un altro (monocromo) con segni nervosi di penna e colpi veloci di biacca. In quest'ultimo, una donna priva di panni assume un'attitudine affine a quella d'un putto del *Baccanale* di Windsor disegnato da Michelangelo (1533), che l'aveva a sua volta desunta da una mutila statua ellenistica con un giovane nudo, conservato nella Glyptothek di Monaco; ma è il medesimo atteggiamento che Michelangelo, mutato il suo punto di vista della scultura antica, impone alla Vergine del 'Tondo Doni' (1507) e al quale si conforma anche la pia donna scosciata che Raffaello dipinge nella *Deposizione* per Atalanta Baglioni (1507).

Del Rosso, Riva celebra l'eccellenza linguistica e ravviva la memoria di pittore anticonformista. Anticonformista e spregiudicato, eppure fedele – come s'è già più volte detto – ai percorsi della tradizione, specie fiorentina, dall'antichità al passato più recente. Nel suo omaggio alla *Deposizione* del Rosso, Riva dà un séguito alla vicenda della tavola volterrana, raccontando ora quel che accadde dopo che il corpo di Gesù fu sconficcato dal legno su cui s'era compiuta quella morte scandalosa. E lo fa come se guardasse la cima del Golgota con gli occhi del Rosso, immaginandosi l'evolversi della gestualità dei pochi ch'erano rimasti ai piedi della croce. A osservare la concezione della rilettura della pala proposta da Riva, ci s'accorge che lo sgomento delle donne e il pianto ripiegato di Giovanni, prima raccolti all'ombra del martirio, sono stati scossi da un impulso centrifugo.

Intorno al braccio verticale della croce – asse sistemato a spartire in altezza la composizione – s'annodano sulla pala del Rosso due viluppi di figure: in alto, intorno all'incrocio dei due legni, ruota l'anello oblungo formato dai corpi dei depositori; in basso, al pari d'un vortice stretto, piccolo cono rovesciato, s'aggruppano i fedelissimi del Maestro. Ma nella sequenza successiva (quella che Riva si finge mettendosi però nei panni del Rosso) par quasi che una saetta abbia percossa la croce, di cui ora è figura l'albero, sparpagliando gli attori afflitti e lasciando che ognuno vivesse il suo dolore solitario, così carico di *pathos*. Che ne sorte viepiù esacerbato.

Riva dunque prolunga la trama d'una storia che ha il suo esordio nell'invenzione del Rosso; del quale però aspira a tener desta nel contempo anche la tensione linguistica. Lui pure, infatti, come il Rosso, sceglie di non rompere con la tradizione, ma di coltivarla, assumendone vocaboli e stilemi, che, adattati a esigenze espressive nuove, suonano consentanei alla sua poetica. Ne dà un saggio di poesia vibrante qui a Volterra, esponendo sotto il porticato che cinge il chiostro di palazzo Minucci Solaini un gruppo di forte impatto plastico in cui si combinano differenti culture figurative del passato.





Un corpo di bue squartato, eviscerato e poi ricucito con morse che serrano i due lembi di carne tagliata sul dorso e sul ventre, è appeso per gli arti posteriori come fosse agganciato ai ferri d'una macelleria. Quel cadavere sovrasta in verticale un altro corpo privo di vita, ma di uomo, che contorto gli si sdraia davanti. L'animale, crudamente esibito nella sua repulsiva apparenza, conta molte precedenti figurazioni dipinte da artefici celebrati di stagioni diverse, da Rembrandt a Soutine, a Bacon, a Guttuso, a tant'altri ancora. Buoi squartati in cui per solito si leggono richiami all'ineluttabilità della morte, un *memento mori* insomma. Preferirei non generalizzare e interpretare i loro significati a seconda dell'ideologia dell'artefice che li concepì e del momento in cui nacquero. Certo però il rapporto, che nella rappresentazione di Riva s'instaura fra la carcassa suturata e il corpo

esanime che gli sta dinanzi, invoglia a ribadire la congettura che vi scorga l'evocazione d'una morte violenta.

La questione è tuttavia complicata proprio dalla presenza del morto in basso, giacché, trattandosi per Riva di chiosare la *Deposizione* di Volterra, vien di sospettare che lo sguardo suo si sia allungato sulle tante raffigurazioni che il Rosso, a detta di Vasari, dipinse di Cristi morti «bellissimi». Penso, per esempio, allo stupefacente *Cristo deposto* allogatogli nel 1527 dalla Confraternita di Santa Croce a Sansepolcro, dove un Gesù di pelle bruna sta con la testa arrovesciata all'indietro, allungandosi senza vita sulle gambe di Maria, in una posa che sembra preannunciare quella del nudo di Riva; di lui anticipando pure l'abbandono del braccio destro. Ma a Sansepolcro alla fine anche la cassa toracica di Cristo, dilatata come se l'ultimo spasmo atroce non si fosse mai chiuso, ci parrà un preludio del petto gonfio del giovane morto ai piedi dell'animale sventrato. Per il quale, riflettendo sui corpi esanimi di Gesù dipinti dal Rosso, verrà perfino di chiedersi – in un azzardo a un passo dalla blasfemia – se sulla politessa della sua carne di levigata epidermide non abbia avuto influenza il magnifico torso eburneo del *Cristo morto* di Boston, tenuto in ostensione da angeli riccioluti che stringono due alti ceri tortili, disposti ai lati del cadavere di Gesù proprio come i ferri di fianco al corpo dell'animale sfregiato.

Si porrà allora il quesito del suo significato. Sarà un'allegoria del martirio d'una vittima votata al sacrificio? Oppure, occupando un posto che nei *Compianti* è per solito riservato alla Madre afflitta (ai cui piedi giace il Figlio ucciso), sarà simbolico d'un dolore che lacera e dilania il petto e il cuore, come fu quello appunto che dovette patire Maria? Entrambe le interpretazioni potrebbero convenire a quell'animale su cui la malvagità ha infierito e ch'è scandalosamente esposto alla vista d'ognuno.

Ma l'abbinamento di quella vittima straziata a un corpo nudo senza vita, che s'è detto esemplato su quelli di Cristo morto del Rosso, induce a reputare più verisimile una relazione con la figura della Madre. Al cui dolore acuto e dilaniante alluderebbe (neppur tanto velatamente) lo squarcio nel torace dell'animale sacrificato; che a sua volta mi pare contenga un richiamo alla profezia di Simeone riguardo al tragico destino di sofferenza della Vergine: «anche a te una spada trafiggerà l'anima» (Lc 2, 35) afferma rivolgendosi a lei Simeone, l'uomo giusto cui lo Spirito Santo aveva assicurato che non sarebbe morto senza prima aver visto il Messia. E così fu: Simeone prese il neonato fra le braccia e benedisse Dio (Lc 2, 28).

Non sfuggirà infine che il corpo martoriato del bue è appeso per gli arti posteriori, divaricati in un'attitudine cui si conformano sovente le braccia di chi si dispera e coi gesti grida il suo dolore. Sta così la donna – Madre – seduta al bordo dello spiazzo esiguo del Golgota e sta così la Vergine che Riva fa sedere entro un tabernacolo mentre tiene fra le gambe il cadavere del figlio nudo (in una posa – lui – del tutto simile al *Cristo morto* del Rosso a Boston). Donne entrambe giovani. Che nell'anno dantesco rinnovano la memoria del verso sublime e teologicamente icastico della «Vergine madre figlia del tuo figlio».

Il gruppo che si raccoglie nel tabernacolo, simulato d'argento e oro, con la cupoletta culminante in una croce dorata e con la colomba dello Spirito Santo istoriata nel catino, ci apparirà ora come il simulacro d'una *Pietà*, effigie sacra e veridica della dolente maternità di Maria e della morte del figlio nella sua umanità. Ma sarà per noi anche un indizio affidabile che nell'altra *Pietà* – quella composta dal bue squartato e da un nudo egualmente disteso – collocata stavolta non entro preziose strutture di devozione, ma tra ferri di cantiere saldati con mano fabbrile, sia da scorgere un contraltare di sensibilità laica. Non meno sacra, tuttavia.



## Progetto Rosso

di Ugo Riva\*

Eravamo nella primavera del 2019 quando Francesca Sacchi Tommasi mi propose di celebrare l'anniversario dei 500 anni della *Deposizione* di Rosso Fiorentino in Volterra. Conosceva la mia predilezione per Rubeus avendo avuto in galleria anni prima una mia piccola opera del 1995, *Le inquietudini del Rosso*, frutto del primo incontro ravvicinato a Volterra in occasione dei 500 anni dalla nascita. Da quel lontano giorno del '94, entrai in sintonia con lui e Pontormo. Li sentivo miei, smuovevano le corde più profonde. Certo li avevo visti in foto, conoscere è altro. Per me, amante del disegno, erano viscerali. Pontormo in particolare. Iniziai così uno studio sistematico di approfondimento sia attraverso letture critiche e storiche sia con visite mirate alle opere. Divennero punti di riferimento fermi di stile, come mi capitò anni prima. Con la Pala di Brera di Piero della Francesca. Quella visita a Brera travolse la mia scultura precedente. Fu un'epifania, una rivelazione. Mi indicò strade nuove e più congeniali alle mie riflessioni esistenziali e intimiste. Bisogna guardare avanti senza tagliare le radici che ci hanno alimentato – lo sosteneva pure Arturo Martini – soprattutto quando il terreno diventa paludoso, bisogna tenersi saldi a rami robusti, quelli a cui si sono già aggrappati altri prima di noi, evitando di rimanere impantanati, uscendone – al contrario – più forti. La modernità a tutti i costi è una trappola, oltre che la negazione dell'anelito all'eternità. «Ciò che è moderno non può essere eterno», rubo la frase a uno scritto del 1989 di Vittorio Sgarbi per la mia personale alla Galleria Zunino di Milano. L'invito di Francesca non cadde chiaramente nel vuoto e da lì iniziò l'avventura.

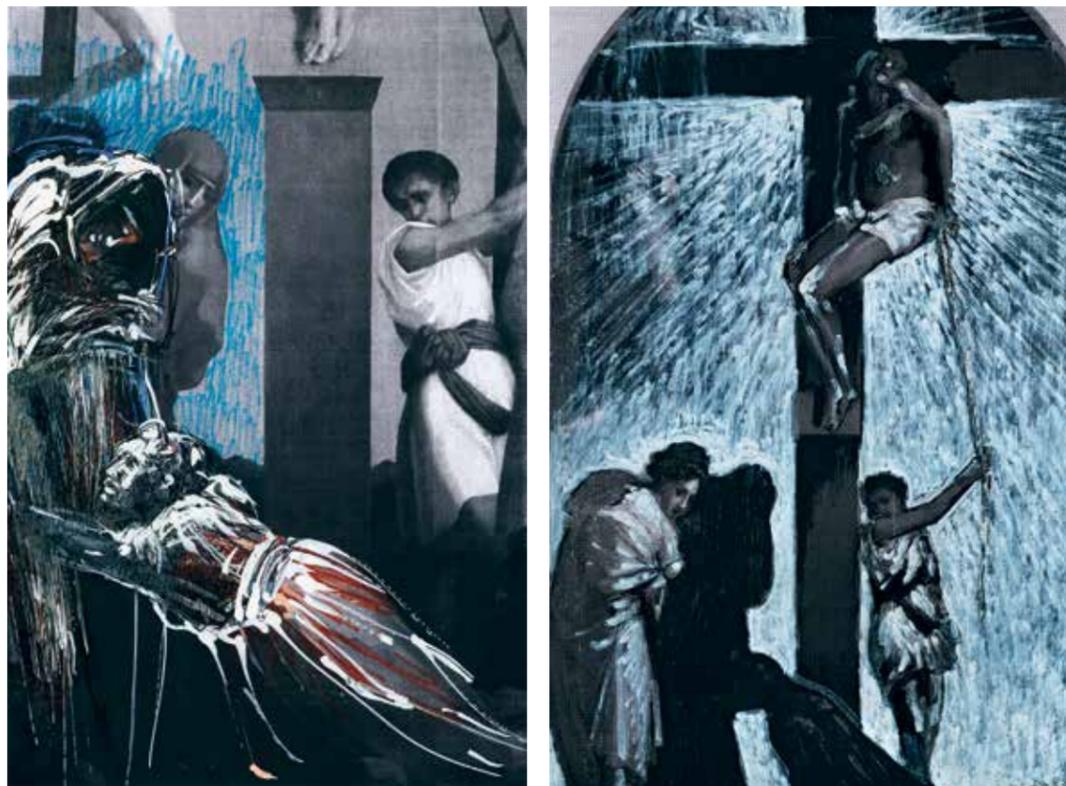
### Arrivò il Covid

Questo virus che metteva in ginocchio il mondo intero – e in maniera più accanita la mia Bergamo – intervenne radicalmente sui primi progetti dell'installazione. Come avrebbe potuto essere altrimenti? La solitudine, la paura attanagliava tutti; amici lontani, che telefonavano per chiedere notizie dopo aver visto le immagini dei camion pieni di bare fuori dal cimitero monumentale, si moltiplicavano ogni giorno. A ogni squillo, avevo un sussulto al cuore. Un senso d'impotenza e spaesamento aveva permeato il mondo intero. Per fortuna lo studio non è lontano da casa: a piedi lo raggiungevo in pochi minuti. Lì, in una sorta di bolla impenetrabile, bombardato da numeri impietosi di contagi, decessi, terapie intensive, terminavo le opere per la mostra alla Fondazione Licini – “Nove parole per una grande anima” – da tenersi non si sa quando...

Un tempo sospeso di cui non si vedeva – e non si vede – la fine. Ci si guardava e salutava a stento nel supermercato. Amici che si ammalavano: alcuni se ne andavano per sempre... soli. Nemmeno al cimitero potevo accompagnarli. Petti gonfi di paura e occhi pieni di lacrime; in questo stato, quasi di *trance* vigile, scaturivano dalle mani forme inaspettate, pensieri mai frequentati se non di striscio, rimasti sempre oltre la soglia del dicibile, anche a me stesso. La parte tragica dell'anima prendeva il sopravvento e, in quell'aria di morte, si scatenava senza sosta e pudore, fino a spaventarmi.

---

\*Scultore



Com'era possibile? Pareva godesse a mostrarmi tutta la tragicità della vita! Modellavo senza sosta di giorno e la sera; come in un ciclo continuo, sgorgavano sulla carta gli studi delle opere che avrebbero riempito i mesi successivi. Mentre lo scrivo quasi mi vergogno, ma il *lockdown* è stato uno dei periodi più prolifici e fecondi del mio percorso creativo.

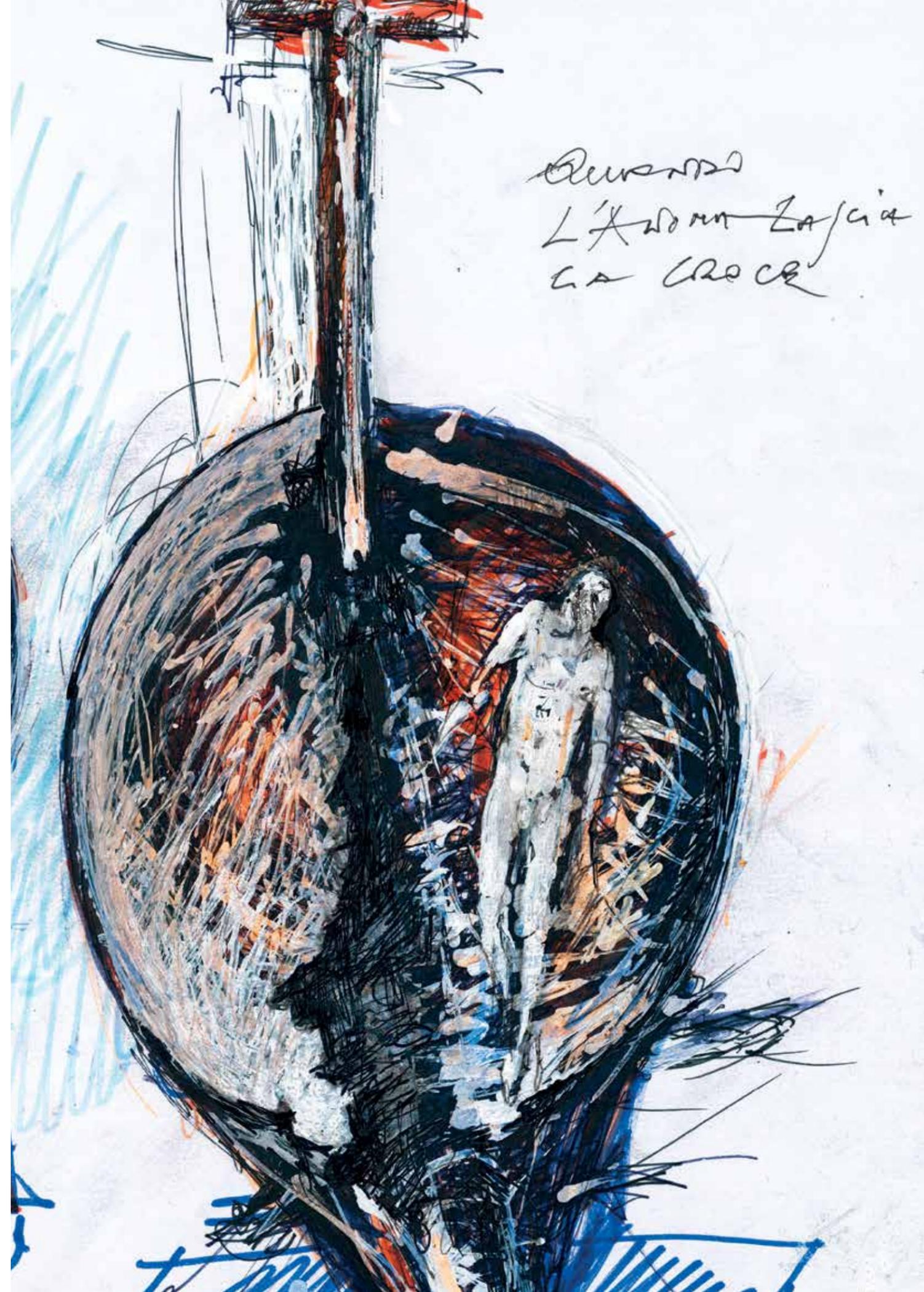
Mi giustifico pensando che forse è questo il compito primo di uno scultore ortodosso: lasciare testimonianza visibile e comprensibile del proprio tempo. Un lavoro improbo perché questa società liquida, senza principi ed etica se non quella del denaro e del profitto, concepisce e cura un'arte dematerializzata: proprio il contrario della scultura. Da anni ripeto l'epitaffio di Arturo Martini: "La scultura è lingua morta", perché solido e liquido sono inconciliabili.

Al di là di come andrà, le opere comunque rimarranno anche a dispetto di questa "nuova visione": limpide testimoni di un tempo che ci ha attraversato a tradimento, cogliendoci impreparati e mostrandoci, senza pietà, la nostra assoluta fragilità; un tempo che non ci ha insegnato nulla, che non ci ha lasciato certamente migliori...

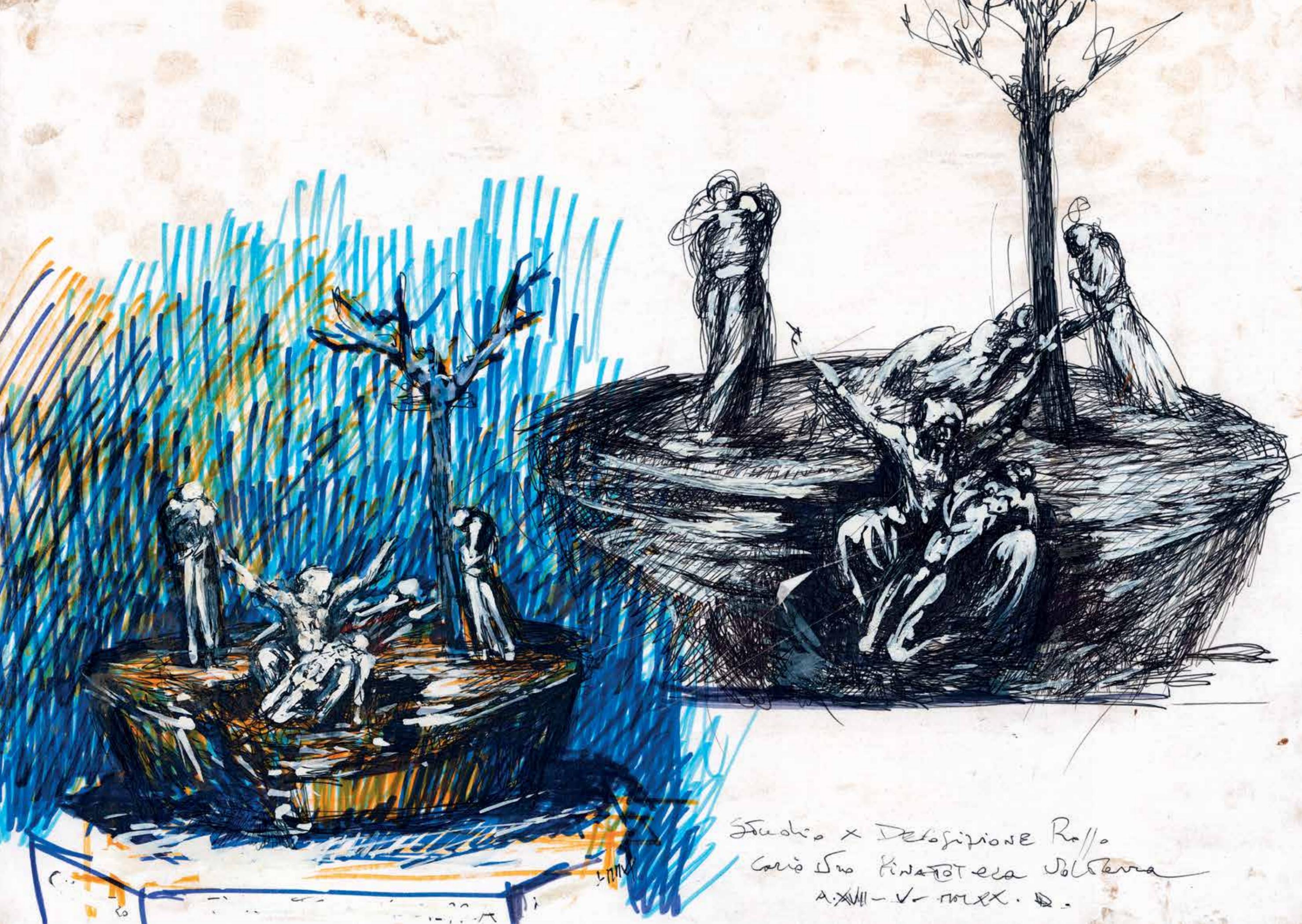
Troppo velocemente vogliamo dimenticarlo, buttarlo alle spalle come se nulla fosse accaduto, perché la morte, il dolore, la sofferenza appartengono ad altri, non ci toccano... non sono contemplati nella filosofia del godimento infinito di questa nostra illusoria *Disneyland*.

#### **Solitudine**

Destruo l'impianto piramidale a due livelli composti dal Rosso. Do dinamicità al contrario suo, alla parte inferiore, eliminando *d'emblée* quella superiore. Sparpaglio i protagonisti ai margini della base circolare della vera del chiostro, come spinti da una







Studio x Deposizione Rallo  
Caro S<sup>no</sup> Pinatoteca Volterra  
A. XVII - V. MEX. D.



forza centrifuga che li isola: nemmeno si sfiorano; ognuno è solo nel proprio straziante dolore.

Priva della croce, la scena si mostra in tutta la sua fragile umanità. Si riempie di un silenzio assordante. L'angoscia trattenuta è palpabile e la richiesta d'aiuto inascoltata. La terra è scossa, frantumata in quell'attimo in cui Lui ci ha lasciato. Nulla sarà più come prima: siamo soli! Quando il mio sguardo si alza, incrocia solo un esile albero: secco? In attesa di fioritura? Chi lo sa? L'angoscia obnubila la ragione e il mistero attanaglia la gola. La fede è l'unica salvezza.

Fede in chi? Ora che è morto?

Cosa non darei per avere fede!

#### *Sine Pietate et Amore Dei*

Non c'era né tempo né modo per l'ultima carezza. Soli i vivi e soli i morti. Forse, in quei giorni, Dio si era voltato dall'altra parte. Forse Dio, in quell'attimo di disattenzione, ha voluto porci davanti alla nostra presunzione di creatori, apprendisti stregoni della vita. Non lo so: di certo, so che sentirti gonfiare nel ventre è stato spaventoso perché non volevo incontrarti ma spingevi così forte che sei uscita dalle mani prepotente e impietosa.

Ma chi sei tu che abiti quest'altare laico, rabberciato con scarti e ferri da cantiere falsamente dorati? Tu chi sei, con quelle zampe aperte, appese in attesa del sacrificio? Sei la rappresentazione plastica dello strazio di Maria nella "Deposizione di Sansepolcro"?

O sei quella povera bestia appesa al portico al cui rito sacrificale assistevo da bambino, tappandomi le orecchie per non sentire le tue terrificanti grida di terrore, di cui mangiavo poco dopo timidamente, poi avidamente, le carni?





da Rosso  
x 15 -  
XX - III - 1911



Dimmi chi sei ?

In questo tuo ostinato silenzio, so di certo che oggi io sono qui sotto di te, accomunato dallo stesso destino.

#### ***Stabat Mater***

La mia anima è bisognosa di un tempio, di un ventre in cui rifugiarsi sicura, dalla prima all'ultima ora. Fuori rimane una croce, fors'anche la speranza che un soffio di vento ti porti nella luce.

Sono spezzato! Tra le tue ginocchia mi sento al sicuro.

L'umanità che ti perde è perduta.

#### ***Eros e Thanatos***

Come non essere catturato dalla sensualità del Rosso, così affine alla mia poetica? Un *eros* prorompente trasuda dalla *Cleopatra* dell'*Herzog Anton Ulrich Museum* e non lascia indenne lo stesso *Cristo morto* di Boston: tematiche agli antipodi per genesi e storia ma risolte con lo stesso sentire per anima e composizione.

È quest'ambiguità, se così posso definirla, a intrigarmi; questo intreccio tra sacro e profano, in cui la morte annunciata non è presente. I corpi nudi profumano di piacere, di bellezza che esplose negli abiti degli angeli e dalle preziose stoffe. Nessun accenno

alla tragedia imminente, se non l'aspide sul braccio di lei e i chiodi a terra per il Cristo.

Mi sconcerta e attrae ancora di più il Cristo (morto?) senza segni della Passione, muscoloso e mollemente seduto a gambe incrociate, che nella torsione del busto e della testa pare chiedere agli angeli un lenzuolo per coprirsi dopo un caldo bagno. Rosso qui scardina l'iconografia retorica del "Cristo morto": la rappresentazione è di una carnalità e sensualità debordanti, quanto e forse più di quella laica della regina d'Egitto. Il tema dell'*eros* era lì per me... su un piatto d'argento. Ma dove stava *thanatos*?

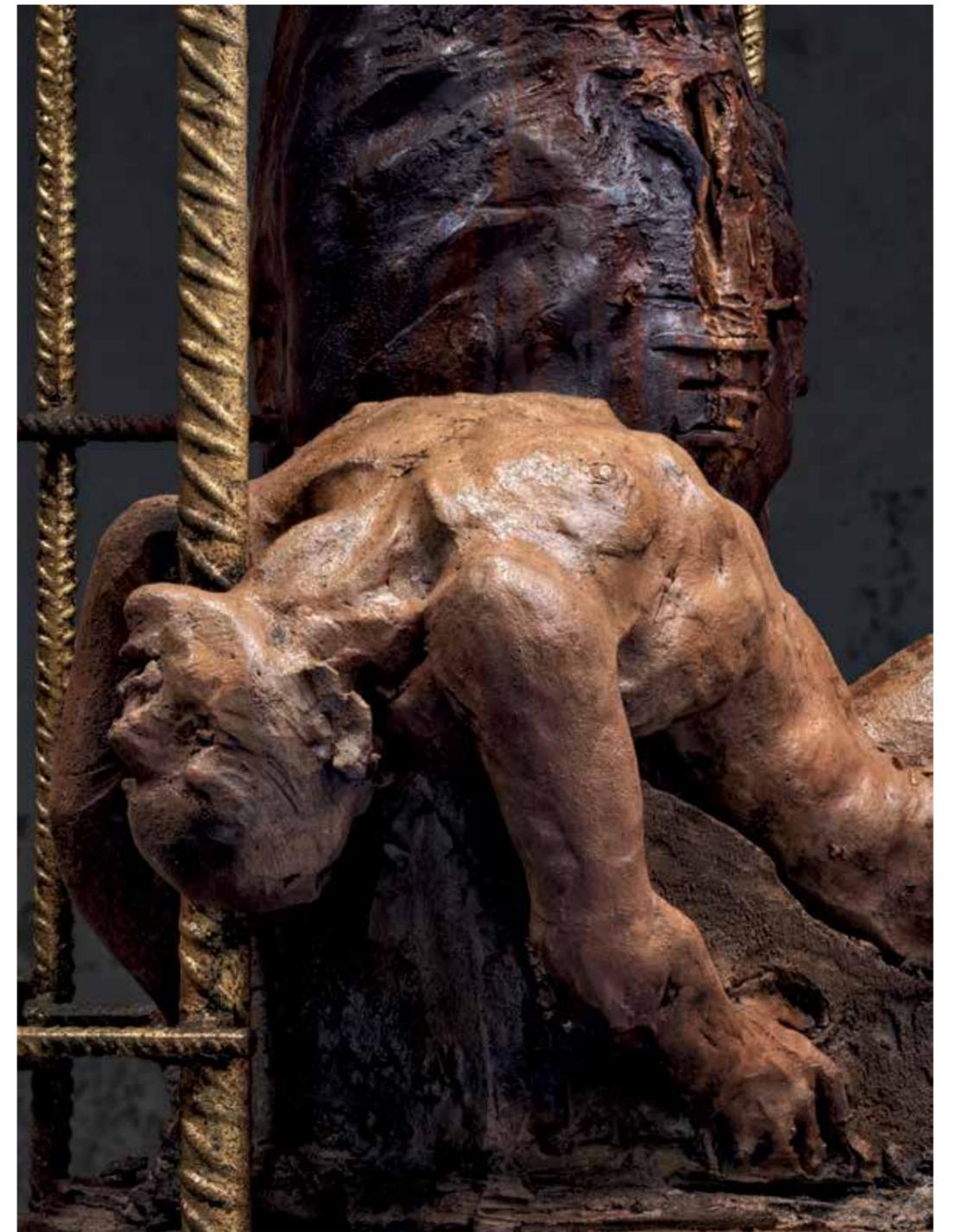
Quello non lo trovavo in Rosso ma nella mia cassa toracica: permeava la vita di tutti i giorni nella desolazione muta della strada e nei bollettini serali della tv. Allora, quel bel corpo, si segnava di ferite nell'argilla. Lo inchiodavo a terra dai lati con due giganteschi chiodi e pure nella mano sinistra, tirata dietro. Lui era lì, come noi, trafitto nella carne e nello spirito, senza via d'uscita.



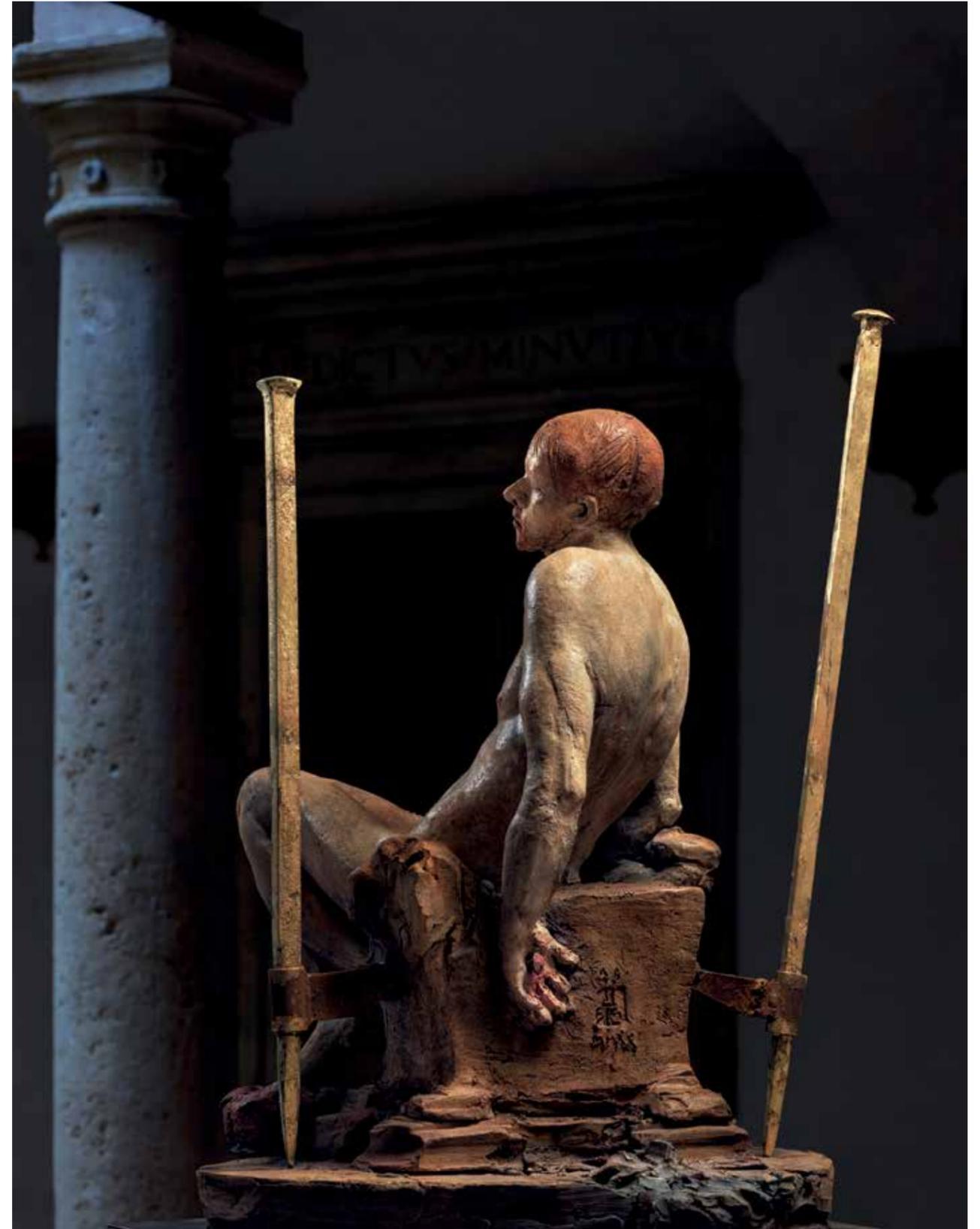


TIEKS  
1 IV  
MXX







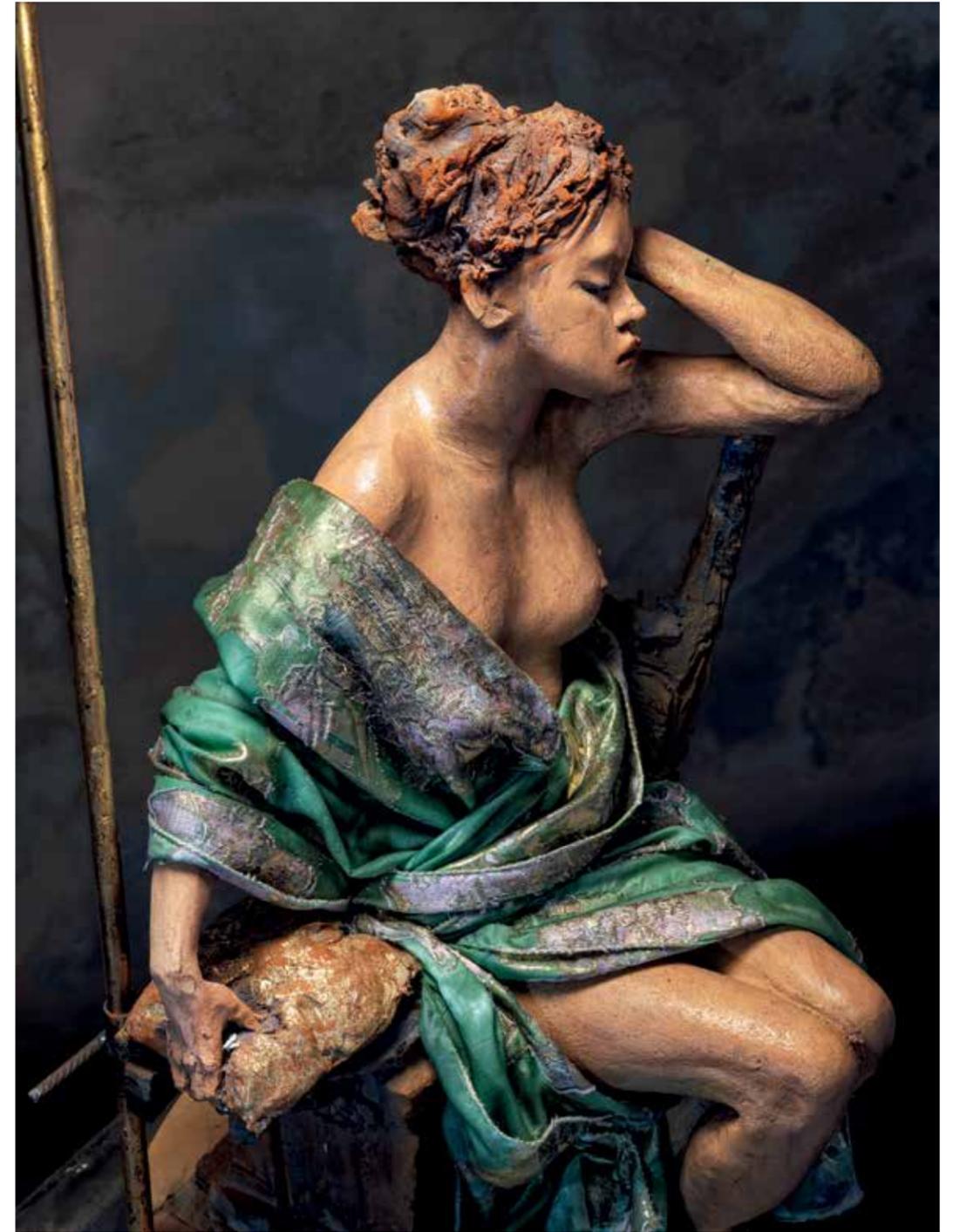


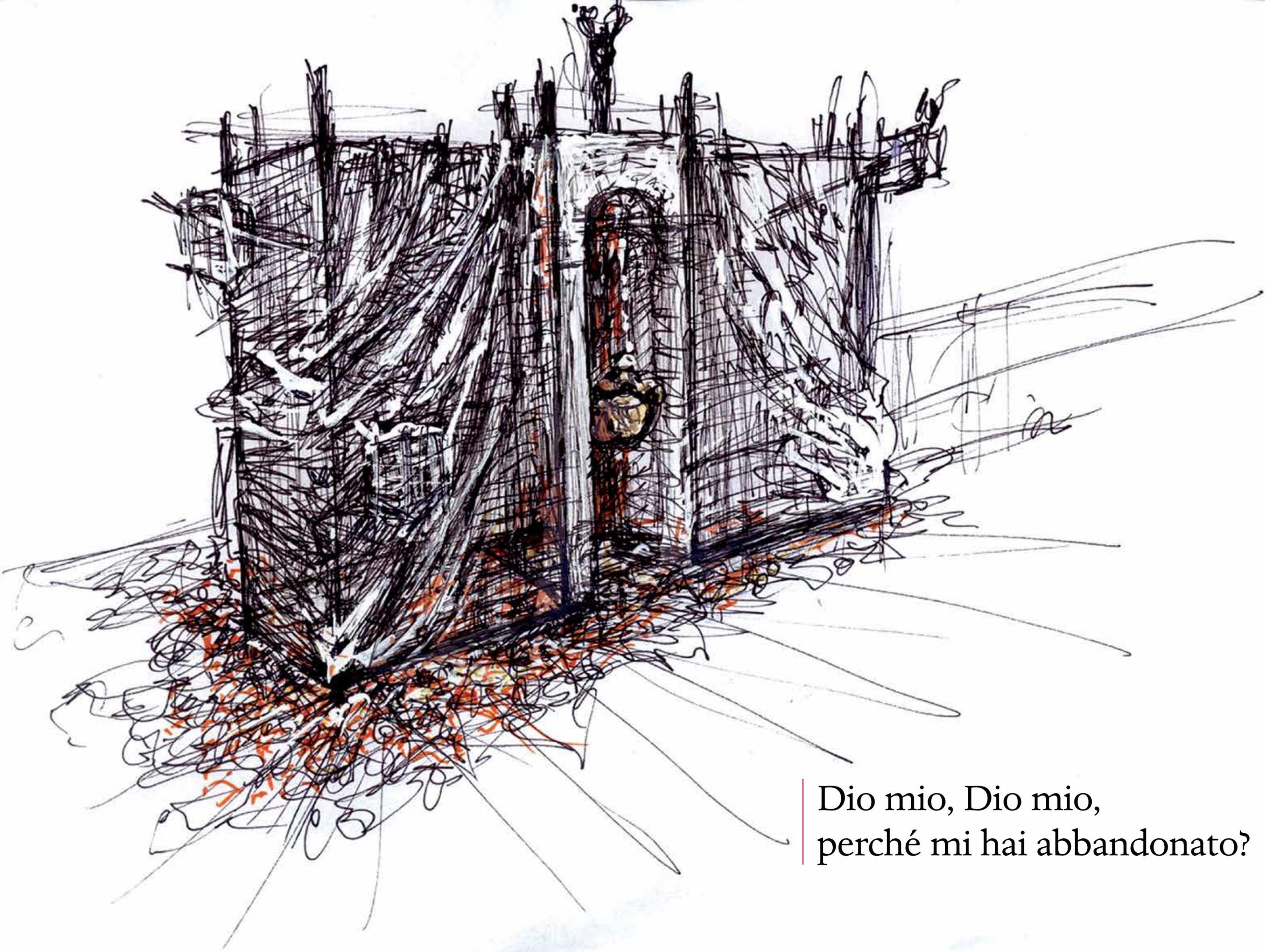


EROS E THANATOS



DA ROSSE XIV-IV-MXXX





Dio mio, Dio mio,  
perché mi hai abbandonato?

## Eli, Eli, lemà sabachtani?

di Angelo Piazzoli\*

L'opera di Ugo Riva dal titolo *Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?* è un'installazione temporanea *site-specific* allestita in occasione della terza mostra personale dedicata all'artista nel Palazzo Storico del Credito Bergamasco. La si incontra sul grande Loggiato, dopo aver percorso la scalinata che collega il Salone Principale all'area riservata agli uffici direzionali.

La prova è stata molto sfidante per lui, chiamato a intervenire in uno spazio che, non solo è strettamente riservato al lavoro bancario e fortemente connotato a livello architettonico, ma presenta altresì opere e cicli decorativi preesistenti e inamovibili tra cui un grande mosaico di Erminio Maffioletti e alcuni teleri di Trento Longaretti.

Riva ha caparbiamente voluto realizzare questa nuova opera a completamento e in continuità con l'omaggio scultoreo al pittore manierista Rosso Fiorentino presentato nell'estate 2021 nel chiostro della Pinacoteca di Volterra, ora esposto nel Salone di Palazzo Creberg. Vi ha lavorato con assiduità dal gennaio scorso, anche se il concepimento dell'idea risale alla fine della mostra volterrana, quando l'artista era in cerca di una possibilità "liberatoria" dagli incantesimi del Rosso.

«Quando ho iniziato questo lavoro ero depresso, la parte tragica della mia anima aveva preso il sopravvento», racconta Riva durante uno dei numerosi *studio-visit*. La sua ipersensibilità lo stava infatti disturbando oltre il livello ragionevole di tolleranza. L'intensità emotiva con cui Ugo Riva vive (e che cerca continuamente) è portatrice di gioie che si alternano a momenti di profonda malinconia. Non è mai un sentire tiepido quello di un uomo di passioni; chi è affetto da queste turbolenze interiori, in certi momenti, sente sovente il male di vivere. L'importante è non perdere il contatto con la realtà e cercare di trarne qualcosa di buono, che possa servire anche agli altri; questo, a Riva, riesce bene attraverso le sue opere d'arte.

Il periodo corrispondeva con il culmine di una fase critica della sua esistenza dove il lavoro per Palazzo Creberg diventava una sorta di missione catartica. Per Ugo Riva la stessa professione dello scultore è una missione da svolgere, un compito calato dall'alto senza preavviso né intenzione, quasi una sottomissione ad una volontà superiore; una vocazione che, nel momento della consapevolezza, l'artista ha accettato come scelta di vita irrinunciabile.

Al di là del vissuto personale, il concepimento del nuovo progetto espositivo coincideva con una situazione internazionale particolarmente complicata: gli strascichi della pandemia, la brusca e improvvisa *escalation* della crisi russo-ucraina e, man mano l'artista proseguiva nell'esecuzione, si sommavano l'incancrenirsi della guerra, l'aumento del tasso di inflazione, i danni causati dal cambiamento climatico, i contrasti Cina-Taiwan, episodi talmente incalzanti da lasciare il mondo impaurito e sgomento.

Essere artisti contemporanei significa abitare il tempo odierno e viverlo, non farselo scivolare addosso. Significa parlare di ciò che accade *hic et nunc*. Addirittura, capita che l'intelligenza emotiva degli artisti permetta di prevedere ciò che accadrà, cioè di registrare le tendenze prima che si affermino e vengano recepite dalle masse.

Alla sofferenza causata da questi tempi – che Riva definisce «senza principi ed etica se non quella del denaro e del profitto; un tempo che non ci ha insegnato nulla, che non ci ha lasciato

certamente migliori» – si aggiunge la diffidenza rispetto a un certo tipo di arte contemporanea che è sempre stata apertamente denunciata dall'artista. Ugo Riva ha preso posizioni estetiche ben precise per le quali gran parte dell'arte prodotta da "figli e nipoti di Duchamp" è diventata puro accademismo di "concettualismi" per pochi adepti interpretata da "guru" elitari.

Per lo scultore, che appartiene alla generazione della terracotta, del ferro, del bronzo e dell'acciaio *corten* – materiali complessi da lavorare ed assemblare con i quali ci si deve "sporcare le mani" – la scultura "ortodossa", quella legata al mestiere, è in via di estinzione. Dice con autoironia: «Oggi a fare scultura siamo rimasti in pochissimi, dovrebbe esserci il WWF che ci protegge e salva dall'estinzione», denunciando nella maggior parte degli artisti non solo la mancanza del contatto fisico e diretto con la materia, ma soprattutto l'abilità del "saper fare".

«Certo questo è il gusto di uno che ha superato i settanta ed è considerato per legge "reperto archeologico"» ricorda scherzando in un'intervista, ma chi arriva a Ugo Riva da committente, collezionista, gallerista o semplicemente da amante dell'arte, è sulla sua strada e condivide con lui queste posizioni.

Lo spazio a disposizione sul Loggiato della Banca è molto vasto e si apre sul vuoto del Salone Principale. Ugo Riva decide di occuparlo quasi interamente con una struttura aperta e semitrasparente – di metri 3,20 per 3, profonda 80 cm – che lascia filtrare la luce naturale proveniente dall'enorme lucernario a copertura dell'edificio.

Le due strutture portanti laterali sono costruite con tondini di ferro nervato e rivestite da fogli di rete elettrosaldata a maglia, un materiale impiegato nell'edilizia come armatura per la realizzazione di massetti per pavimenti, solai o muri divisorii. La sezione centrale, composta da sottili lastre in ferro tagliato al plasma, collega le due "gabbie" laterali formando una nicchia dove Riva ha collocato un'antica lampada a sospensione in ottone cesellato, di quelle che se accese indicano la presenza nel tabernacolo del Santissimo Sacramento. Un oggetto di pregio, lavorato pazientemente a mano, viene accostato a materiali industriali, non nobili, ma di enorme utilità pratica. L'artista mette in evidenza elementi che normalmente restano nascosti nel calcestruzzo, restituendo loro dignità.

Un grande velo trasparente avvolge quasi completamente la struttura. Si tratta di due reti da pesca, una a maglie sottili e l'altra un po' più grosse. Per i credenti la rete richiama immediatamente la nota parabola del Vangelo secondo Luca, nella quale Gesù incita i pescatori che non avevano preso nulla durante la notte a gettare di nuovo le reti e ad avere fiducia in lui. Ma la rete richiama anche il lavoro umano attuale: la rete internet ha introdotto nuove professioni e ha trasformato quelle tradizionali. Se in questo momento posso scrivere questo testo da una fresca località montana, anziché morire di caldo a Bergamo, è anche grazie alla rete che mi dà accesso alle interviste a Ugo Riva e a qualsiasi altra informazione mi possa servire. Da qui potrò inoltrare il mio scritto al coordinatore editoriale, verificarlo, mandarlo allo studio grafico e così via. Il *web* è motore di grandi cambiamenti, ma allo stesso tempo ci espone a diversi pericoli: conosciamo bene i fenomeni di *cyberbullismo*, dipendenza, perdita della *privacy*, *phishing*... e la rete può diventare un luogo soffocante, che rinchioda, isola, rende prigionieri.

Le gabbiette da richiamo per uccelli che costellano la struttura di ferro contengono piccole figure umane abbozzate nella terracotta, un materiale che sottolinea la fragilità dell'essere. Che non evocano un clima di stabilità e fiducia lo comprende anche chi è totalmente digiuno di arte contemporanea. Siamo continuamente sotto l'attacco di forze ostili invece di essere aiutati e protetti da un Dio benevolo. Le opere di Ugo Riva sono molto chiare: è lui stesso che proprio attraverso l'impostazione e la costruzione della scena figurativa ne

\*Curatore

fornisce la traccia di lettura, tant'è che non hanno quasi mai bisogno di un testo critico esplicativo *a latere*. Se mai la loro fruizione può essere paragonata all'azione dello sbucciare una cipolla: rimuovendo gli strati superficiali si possono raggiungere via via contenuti sempre più profondi.

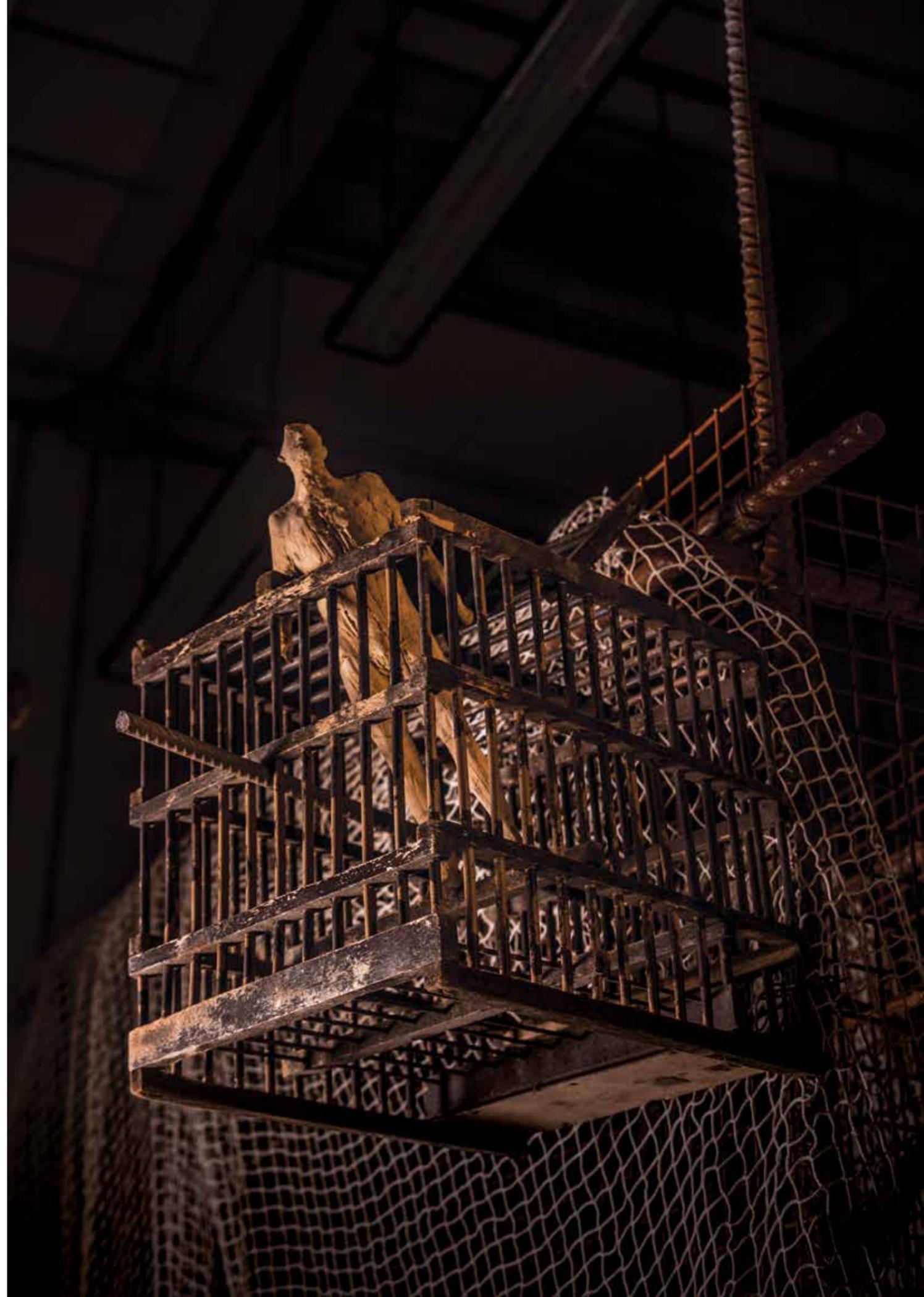
Ma nessuna illusione, perché l'opera di Riva non offre soluzioni. Il titolo che ha scelto lo palesa chiaramente e lo pone di fronte a interrogativi ai quali né lui, né altri possono dare risposte certe. Uno degli antidoti alla sofferenza può essere la piena accettazione di essere stati traditi dalla vita o, se si è credenti, abbandonati da Dio. In alternativa si può sperare, cioè superare il limite di ciò che è possibile fare in questo momento o ancora si può agire perché qualcosa cambi, con o senza l'aiuto di Dio. Come scrisse Cesare Luporini: «Ogni uomo è filosofo perché ogni uomo vive dentro un'intuizione del mondo e della vita (coerente o incoerente che sia), connessa intrinsecamente al linguaggio che egli parla e ai valori che agiscono in lui».

Non so come l'artista deciderà di concludere questo lavoro che è stato, *in itinere*, assoggettato a numerosi cambiamenti: sostituirà con freschi elementi naturali la massa di fogliame secco che ora, nella "prova" in studio, ha gettato a terra? Infonderà ulteriori motivi di speranza facendo crescere vegetazione viva all'interno delle gabbie? Inserirà una fonte luminosa che dal basso sale attraversando la figura sovrastante l'installazione? Strapperà di nuovo la rete a maglia grossa per cambiarla con una rete a maglia più fine? Rimuoverà la figura in terracotta imbragata sul vecchio cardine di porta che si trova nella parete destra della nicchia oppure la terrà?

La bellezza di un processo creativo risiede anche nella sua fluidità, un'opera di questo tipo non ha un tempo né una scadenza, è aperta, può continuare la sua evoluzione all'infinito e modificarsi in relazione ai mutamenti di "stato" dell'artista, oppure può diventare una tappa nella costruzione di qualcos'altro. Come sostiene Anselm Kiefer, maestro amato da Ugo Riva: «L'arte va continuamente avanti e indietro, su e giù per la scala di Giacobbe dell'evoluzione, e a volte, quando la fortuna le sorride, riesce a scandagliare un abisso inesplorato». Mi piace pensare che tra qualche anno, senza perdere alcuna coerenza, la si possa trasformare in un monumento ai caduti sul lavoro o chi sa, in un altare...

Ma Ugo, chi è l'uomo che si innalza e svetta su questo castello di ferro? È il Cristo ma, come canta Vinicio Capossela, è soprattutto il "povero Cristo", che cerca di destreggiarsi per non perdere l'equilibrio in mezzo alla mutevolezza degli eventi e alla ambiguità degli atteggiamenti umani:

*Il povero Cristo  
è sceso dalla croce  
si è messo sulla strada  
e va ascoltando voci  
c'è chi lo tira a destra  
chi lo spoglia a sinistra  
tutti lo voglion primo  
nella loro lista  
ma piuttosto che da vivo  
a dare il buon ufficio  
è meglio averlo zitto  
e morto in sacrificio  
e intanto nel mondo una guerra è signora della Terra.*



## Perché mi hai abbandonato?

di Ugo Riva\*

Il fiume che cantando tra i sassi sfiorava fino a qualche mese fa il mio abituale sentiero si è ammutolito, lasciandomi in regalo lunghe dune di massi ben levigati. Piatto, silenzioso come un velo impalpabile, scivola lentamente tra un fiorire di chiazze verdi. Mi dicono sia mancanza di ossigeno. Qualcosa non va!

Nonostante sia solo metà giugno, gli alberi vestono i primi colori dell'autunno coprendo di foglie gialle il sottobosco. Fra un paio di ore sarà nuovamente un inferno. L'estate deve ancora arrivare ma razionare l'acqua è diventato l'imperativo. Siccità! Desertificazione! Ma dove? Qui al nord? Inaudito! «Sono i cambiamenti climatici...», così dicono. Questo pensiero in 70 anni non mi aveva mai sfiorato. Pensare che da piccolo, in questa stagione, pescavo col setaccio preso alla nonna nei ruscelli nati dai fontanili che gorgogliavano qua e là nel mio bosco preferito, nella magica Valle d'Astino.

C'è un'aria di fuoco che attraversa il mondo. Da anni affrontiamo l'epidemia di Covid e per "riprenderci" oggi si incendiano e si bombardano Donetsk, Mariupol', il Donbass... Fosse comuni, lacrime e sangue scorrono ai nostri confini che ritenevamo immuni dal termine "guerra". Cos'è una guerra? Ma sì, lo sappiamo! L'abbiamo letto sui libri, sentito raccontare dai nonni, visto in tv; una cosa "brutta" ma lontana, morta e sepolta.

Memorie fragili, presunzione, egoismi, interessi di pochi, ci stanno trascinando in un mondo conosciuto solo per sentito dire ma mai attraversato. Oggi "guerra" è come uno di quei tatuaggi tanto di moda che ha deciso di invadere a suo piacimento tutto il nostro corpo, sino ad arrivare alla carne viva. Come fermarlo? Temo sia tardi. È già nel nostro destino prossimo, anche se con un colpo di mano tentiamo di cancellarlo. Ma non pensiamoci! La regina estate è dietro l'angolo; ora l'importante è accoglierla con il costumino giusto e l'immancabile apericena. Così predicano i nuovi "dei" dai milioni di followers. Chiudiamo pure gli occhi, tanto siamo in trappola. La rete è tesa, la coscienza sospesa in un rito virtuale dove la solitudine domina, nell'illusione di essere liberi e salvi. Comunque fuori la realtà è e sarà implacabile.

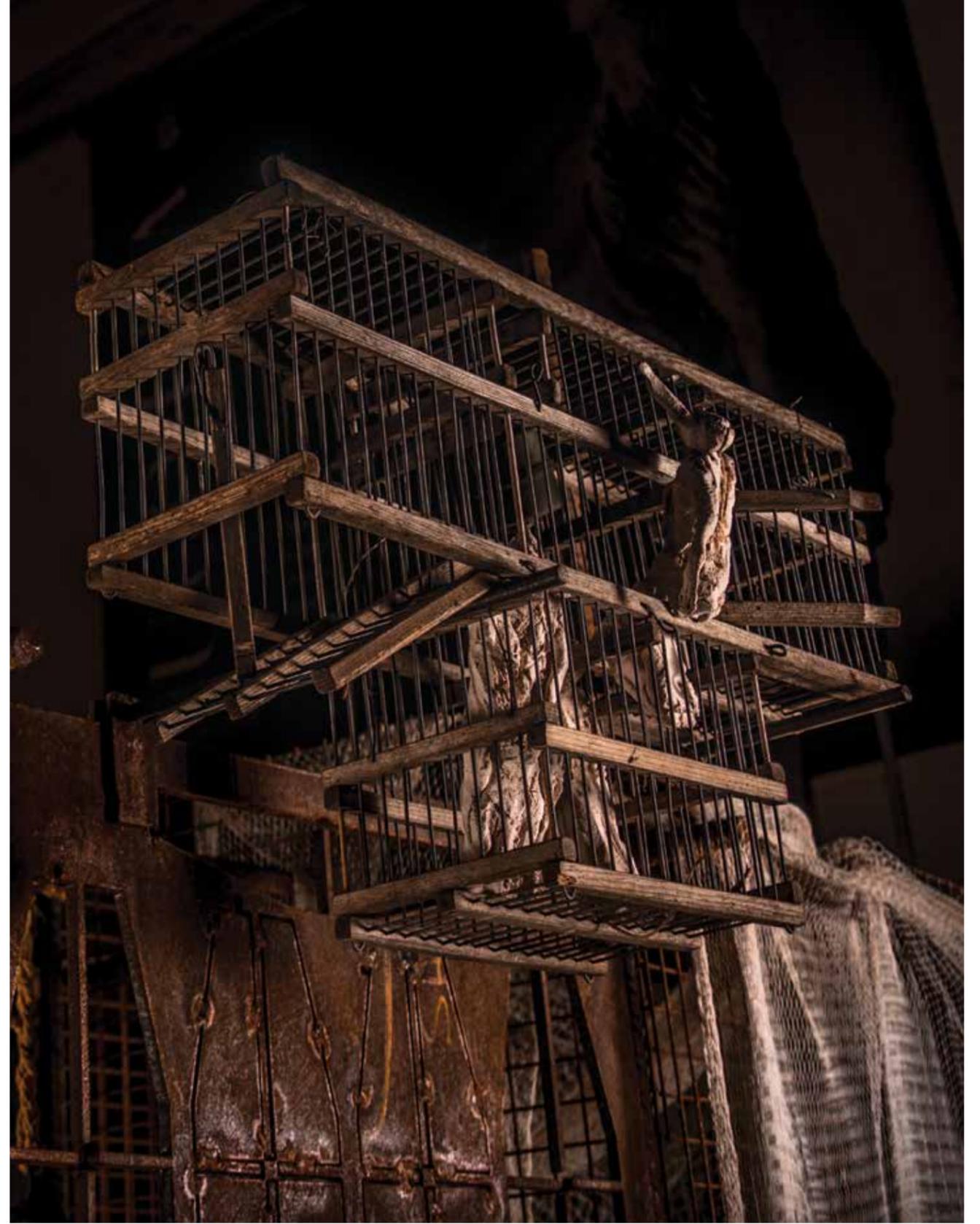
Paola, non chiedermi ancora dove sta la speranza. Un segno evidente da darti non ce l'ho sotto mano. Facendo uno sforzo posso accendere il lume che sta sospeso sotto questo povero Cristo che, inascoltato, urla: "Perché mi hai abbandonato?".

Giugno 2022



\*Scultore





## Opere in mostra

A Mezzogiorno si fece buio su tutta la terra



*Solitudine*, 2020  
Terracotta policroma,  
ferro, legno  
146 × 87 H 286 cm



*Stabat Mater*, 2020  
Terracotta policroma,  
metallo  
50 × 44 H 108 cm



*Eros e Thanatos (Cristo)*, 2020  
Terracotta policroma,  
ferro  
40 × 32 H 62 cm



*Eros e Thanatos (Cleopatra)*, 2020  
Terracotta policroma,  
stoffa, ferro, ottone  
33 × 42 H 80 cm



*Sine Pietate et Amore Dei*, 2020  
Terracotta policroma,  
ferro  
48 × 35 H 119 cm

Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?



*Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato? (Eli, Eli, lemà sabachtani?)*, 2022  
Terracotta, ferro, reti da pesca, arredo liturgico, gabbie, foglie  
320 × 80 H 300 cm

Installazione *site-specific* presso il Palazzo Storico del Credito Bergamasco, Bergamo

Finito di stampare nel mese di novembre 2022  
da GRAFICA & ARTE – Bergamo



© Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo.  
I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento  
totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riser-  
vati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-85478-28-2

La Fondazione Credito Bergamasco ringrazia sen-  
titamente la Pinacoteca Civica di Volterra e il suo  
Direttore dott. Alessandro Furiesi per la preziosa  
collaborazione prestata e per la concessione alla pub-  
blicazione di immagini della “Deposizione” di Rosso  
Fiorentino; precisa al riguardo che le fotografie pub-  
blicate sono precedenti al recente e meritorio lavoro  
di restauro del Capolavoro promosso dalla Pinacoteca  
stessa. La Fondazione esprime altresì gratitudine  
ad Andrea Sbardellati – per la messa a disposizione  
del repertorio fotografico inerente la copertina e  
la prima sezione del catalogo (“A Mezzogiorno si fece  
buio su tutta la terra”) – e ad Eleonora Valtolina per  
il servizio fotografico inerente la seconda sezione  
del Catalogo (installazione *site-specific* “Dio mio, Dio  
mio, perché mi hai abbandonato?”).



---

Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

[www.fondazionecreberg.it](http://www.fondazionecreberg.it)   



FONDAZIONE  
CREDITO  
BERGAMASCO