

# Legno di figa

Se nella bella lingua italiana il cognome “Rivadossi” ci richiama alla mente solo un paesaggio adagiato tra pianura e prealpe, tutto rive e dossi, appunto, com’è nelle ondulazioni moreniche gardesane o sebiniche o nelle primissime alzate trumpline, è nella dizione dialettale – di cui quella italiana è precaria, dissipatoria traduzione – che si concentra il senso, quando cioè alle gredevolezze delle rive e dei dossi (che fedelmente si ritrovano nelle “rìe” e nei “dos”), sopraggiunge improvvisa un’azione sorprendente, cui l’impreparazione assoluta è la sola forma onorevole di preparazione. Un gesto come un’imboscata che da di là dei dossi, di là dalla giunchiglia che ricopre le rive dei fontanili, interrompa i piaceri del diporto tra rive e dossi imponendoci la sorpresa: una minaccia, una breve discesa e il nemico (o amico) ci arriva addosso, “rìa ados”, com’è per l’appunto il cognome nella sua giusta pronuncia, “Riadòs”, che pur conservando le amenità paesaggistiche vi aggiunge l’inevitabile pericolo, che solo chi non conosce la campagna può ignorare. Dai tafani alle bisce d’acqua alle vipere fino alle infidezze dei fiumi e dei laghi e alle mille, infinitesimali insidie che attendono il passo lungo margini e fossi: la radice che sporge a offendere il piede, il ciglio malfermo dove scivola la ruota del trattore. Dunque, tra bellezza e pericolo, tra stupore e timore si chiude il cerchio di questo nome, che - come quasi sempre succede quando i nomi siano veri nomi – non sa mentire (se non per via antifrastica, che menzogna non è affatto, anzi) sull’identità di chi lo porta.

Una grazia invasiva, avanzante, una bellezza che non chiede – come osservava su, a Nave, nel laboratorio dove queste Madonne e questi Crocefissi vedono la luce, la bella misteriosa

Ilaria, studiosa di teatro e scultura, che ci accompagnava nella visita – non chiede di essere esplorata, che non conosce i vuoti della prospettiva, le vertigini composte del trompe l'œil ma avanza, esce in nostra direzione, non attende la parte dell'occhio, divora l'occhio prima che la quietudine lo armi di attese legittime, di giudizi equanimi, di categorie piene d'equilibrio. Certo, che la prospettiva abbia rappresentato anche la furbesca trovata di cui si è servita l'igneità dell'arte per farsi simile, come per un ballo in maschera, alla compassatezza dell'ospite, mostrandogli una gradevolezza cui il suo occhio in genere sospettoso si sarebbe donato con affabile fiducia, su questo non c'è dubbio. Quanti mostri, quante tragedie hanno celato le compostissime prospettive di Piero, di Masaccio! La piecevolezza al servizio del Bello, il gusto al servizio del Destino. Un paesaggio amabile attira la promenade dell'uomo civile, cresciuto all'ombra della Virtù, per introdurlo, con garbo ironico, ai suoi "luoghi non giurisdizionali" (così li chiamava il garbato e terribile Giorgio Caproni), ai suoi giochi sinistri, al suo rischio, al suo urlo, al suo grembo.

Ma la scultura di Giuseppe Riadòs-Rivadossi gioca d'anticipo, non stende la sua ragnatela, non invita a compiere cammini suggestivi. Esercita anzi una violenza impedendo quel cammino, interrompendolo per sempre, sbarrandogli la strada attraverso l'imponenza dei suoi Corpi, il cui carattere primario è appunto quello di occupare tutta la strada sulla quale ci si trovi a passare, senza scappatoie laterali, senza punti di fuga. Non un risucchio in qualche grembo, ma l'imponenza del grembo qui, subito. Una fuoriuscita. Una protensione. Le sculture di Giuseppe Riadòs-Rivadossi ti arrivano addosso come altrettante espulsioni. La loro direzione è contraria alla nostra, le si incontra, ci s'imbatte in esse in forza non già di un assecondare, di un invito, bensì di un'opposizione segnalata fin da principio, fin dal primo apparire. Esse giungono a noi da un altro tempo, da un mondo in cui vige una modalità del guardare diversa dalla nostra, e che per

comunicarsi a noi non può procedere a nessun assecondamento, non può cercare di slittare, *simpliciter*, sotto la soglia della nostra attenzione – deve, anzi, sottolineare quella diversità, rimarcarla con forza, imponendosi a noi.

Tale principio sculturale si realizza, a nostro avviso, soprattutto là dove la materia trattata (Crocefissione, Maternità) e quella trattante (il legno) possono più agevolmente unirsi in un unico letto d'umiltà, di concreto realismo, di povera quotidianità.

E allora cominciamo col dire che, dietro i Crocefissi e le Maternità di Riadòs-Rivadossi, vediamo e troviamo i cristi e le madonne di tutti i giorni, che dalle nicchie romaniche e gotiche dove s'accampano scendono giornalmente, se non dentro le nostre preghiere, almeno dentro le nostre bestemmie, dentro le nostre sacramentazioni, che di sacro devono pur mantenere qualcosa, o più di qualcosa, visto che tutto se ne va – dolori, preoccupazioni, fastidi – mentre quei nomi restano, e sono tutto ciò che resta.

Ma i nomi son cose, cose!, le parole non sono convenzione, o lingua, le parole son cose, presenza di cose, presenza di una necessità di cose – poiché anche l'assenza (c'è chi dice che la parola nomina l'assenza) non si dà allo stato puro se non come sgomento, e quindi silenzio, mentre se erompe in parole, è perché quell'assenza è divenuta presenza: presenza, appunto, di un'assenza. Sono queste le cose che Riadòs-Rivadossi ci tira addosso, ci fa arrivare addosso. L'altro tempo, l'altra età cui sembrano appartenere non sono il bel tempo andato e l'età della fede, ossia il tempo e l'età della religione (anche il nostro è un tempo di religione, forse cattiva ma anche abbondante, e determinante) bensì il tempo e l'età della materia, della cosa, della fisicità. I cristi e le madonne delle cattedrali e delle bestemmie ci arrivano addosso come legno, come cosa, riportandoci finalmente e fisicamente – e qui il nostro vaniloquio può forse trovare il suo centro, il suo riposo – all'esser fatto, che della cosa, dell'esser-cosa, è l'essenza. Esser fatto, ossia: essere

voluto, concepito, accolto, amato, abbracciato e lasciato essere. E' il "tu" che riempie il mondo.

Materia, cosa, cosa che è nata, che è fatta, fisicità, corpo. Insomma, figa. Nelle sculture di Riadòs-Rivadossi la prepotenza della materia che avanza è data non tanto dall'avanzare, ma dal luogo da cui s'avanza. Come i legati di Cesare, che non dalla stazza fisica o dall'abilità nell'uso delle armi eran fatti autorevoli, ma dall'essere inviati da Cesare.

Anche qui, c'è un invio, c'è un mittente. La materia di Rivadossi trae il suo carattere invasivo dal punto, senza spazio, in cui si formula la sua spazialità. Non l'amore astratto, non l'energia cosmica che riempie di bugie i discorsi di preti, popstar, cartomanti, ma lei, la figa, lo spazio senza spazio, il nero invisibile che genera spazio e visibilità e colore.

E' nelle fessure che si realizza la scultura di Riadòs-Rivadossi. Nella pelosità lignea, nel filamento lasciato dall'ubbidienza dello scalpello che non sa dire no alla venatura e al nodulo, nell'annidarsi del buio profumato che fugge dalle superfici luminose – come l'acqua piovana caduta sul *sertão*, che dalle brulle colline scivola nelle strette valli, accendendole di sfarzo. Anche in questi cristi, e soprattutto in queste madonne, o madri, le superfici trattengono una luce secca, mentre l'umido e il buio scolano verso la fenditura generante, verso la bassura che origina.

Nelle madri questo è più evidente, perché soggetto e materia s'indirizzano più naturalmente verso questa direzione. Non solo perché il tema è quello della maternità, ma perché è nel legno e col legno che la maternità s'impasta. Non c'è rappresentazione della maternità, ma maternità che è legno, legno-madre, legno che è madre, legno che è figa. Non figa di legno (ossia figa ridotta a legno, simbolo di tutte le respingenze), ma legno di figa: legno come buio, umidità, odore penetrante, recesso, segretezza, ambiguità. Che è il buio dove scivola l'ombrosità, l'umidità, il fresco che anche la luce più lucente conserva. Poste

in piena luce, queste madri chiedono l'ombra per poter continuare a generare.

E' vero, i figli perduti la madre non se li può riprendere più, sia che li riceva in grembo, come nelle *Pietà*, sia che il figlio giaccia in fondo a un mare, prigioniero di un sommergibile affondato. Ma a questa che è la disgrazia delle disgrazie la madre oppone, nel dolore, la continua necessità del generare – non come meccanismo bieco e insensato, ma come “vizio dell'essere”, come lo chiamò, in ultimo, Giovanni Testori. Un vizio dell'essere, sì: quello di voler risorgere, quel risorgere che ha origine nel sorgere, quel divino che ha origine nell'umano. Il volto del bambino stretto al volto della madre – o meglio, il volto di legno del bambino stretto al volto di legno della madre – rivela l'inevitabile somiglianza in linea materna, il dna umano di Cristo. Sia pure Dio suo padre, ma la madre si vede e si tocca: stessa faccia, è figlio di lei, non c'è dubbio. La prova del Dna non serve. *Mater semper certa*.

E' dunque il buio fomentante, il buio-figa che dà luce alla luce e corpo al corpo, il non-spazio che dà origine allo spazio, la non-superficie che è ragione e ricettacolo delle superfici. Questo è il laico dono di Giuseppe Riadòs. Non i carrozzoni cosmici del new age, non i monocicli e le foche ballanti dell'Amore Universale, non gli sballi delle feste di primavera, dei riti terragni – pagliacciate, signori! Il Nato da donna andò dritto verso il suo terribile Venerdì. L'amore universale si scrive con la minuscola, perché l'amore universale è un corpo, una cosa che è fatta, una cosa nella luce che viene dall'ombra, una cosa che per risorgere deve morire, e non morire per far rinascere la vita, non morire in generale: ma morire come cosa individua, come “io”, come *tóde tí*, “questa cosa qui”. Un corpo nato da donna, ossia: nato da figa.

E anche i cristi del Riadòs, che pure rinnegano il chiodo, e non si sa perché, in favore di una croce-nicchia, di una croce-figa (ma qui figa più mentale, a dire il vero, più teorica che reale), si

vendicano del capriccio d'astrazione che li concepì mediante un eccesso di corpo, mediante l'incombere, il pendere su di noi, mediante l'arrivare addosso a noi. Fino a crocifiggersi a noi. Forse per questo non c'è croce: perché l'abbraccio di quel gesto è un abbraccio che si vuole attaccare a me, a te, a noi, trasformando in croci i nostri stessi corpi. Siamo noi la croce di quei cristi, che come detto sono i cristi (e le madonne, e i sacramenti) di tutti i giorni. Non ci si toglie Cristo di dosso, mai. Così come non ci toglieremo mai di dosso la nostra carne generata, voluta quando ancora non eravamo, lasciata esistere magari per sbaglio, magari perché mancò il coraggio dell'aborto, magari perché qualcosa tremò dentro il petto, dentro la mano. Sia benedetto quel tremore. Nelle fessure filamentose, mai ripulite e perciò sante - della santità del reale - di Giuseppe Riadòs-Rivadossi, nelle sue fighe che diventano madonne e madri, gesubambini e cristi precipiti verso la croce che siamo noi, bene: lì noi percepiamo lo stesso tremore, la stessa trepidazione che conosce la vita e ferma, o comunque fa tremare, la mano assassina.

Ora che di mani assassine, e di parole che non vengono da nessuna parte, e di corpi svuotati, astrattizzati, ora che di tutto questo è pieno il mondo, ossia di questo niente, comunicare il divino indugio, la sosta, il trasalimento, il profumo di figa che fa bruciare il sangue, è gesto sacro. Ed è giusto che diventi cristi e madonne anziché apolli e diane. Giusto, non necessario. Non necessario, perché si può fare arte sacra anche fotografando modelle per Armani. Ma giusto per una ragione d'ordine comunicativo, per rammentare in tempi bui qual è il *proprium* storico, fattuale, di quel sacro: il corpo di Cristo, nato a una cert'ora di un certo giorno, in un certo luogo, da una donna di nome Maria.

Anche se, poi, tra Edolo e Breno, tra Bergamo e Monza, tra Firenze e Pistoia, tra Padova e Castelfranco, tra Modica e Noto, sono solo e (quasi) sempre cristi e madonne, e sacramenti.

**Luca Doninelli**