

UGO RIVA

Scultore

Testi di

Timothy J. Standring

Lorenza Salamon

Fotografie

Caleidostudio, Bergamo

Juri Colleoni, Bergamo

SOMMARIO

5 Dieci Pensieri su Ugo Riva, *Timothy J. Standring*

9 Ugo Riva, scultore, *Lorenza Salamon*

10 Cenni storici sulla scultura

11 Fasi tecniche della lavorazione del bronzo

14 Opere

17 Il viaggio, *Ugo Riva*

34 Biografia essenziale

Le sculture di Ugo Riva sono fuse in bronzo e patinate a caldo con pigmenti colorati (azzurro, oro o ocra) eseguite in tiratura limitata di nove esemplari. Ogni opera è lavorata dallo scultore singolarmente rendendola diversa dalla precedente e ognuna riporta i punzoni di Ugo Riva (con il numero in sequenza) e della fonderia dove è stata effettuata la fusione.

L'artista si appoggia alle fonderie: Fondart, Valbrembo, Bergamo, Fonderia d'Arte Venturi, Cadriano, Bologna.

Le misure delle sculture si riferiscono ad altezza x larghezza x profondità.



Ritratto di Ugo Riva mentre patina, in oro,
Angelo di Dio (cat. 18)

Dieci Pensieri su Ugo Riva

1. Come voi Italiani siete soliti dire, si trovano migliaia di *hits* sul web al semplice digitare il nome Ugo Riva, su un qualunque motore di ricerca. Non è certamente uno sconosciuto!

Nasce a Bergamo e la sua prima formazione avviene localmente, sostanzialmente egli ha un profondo senso artistico, conosce le tecniche e allo stesso tempo sviluppa una propria e del tutto personale sensibilità. Sembrerebbe con ciò che la sua biografia sembri ancora da scrivere. Arriverà qualcuno e collegherà i fatti della vita di questo Artista alle sue opere. Qualcuno poi inizierà a vedere le connessioni tra questi avvenimenti e l'effetto che hanno avuto sulla sua arte.

2. Scrivere la biografia di un artista è una sfida interessante: che cosa conta quando trasformiamo in parole l'intrinseca essenza di un'opera d'arte? I luoghi e le persone della vita di un artista che ruolo giocano negli anni della loro formazione? Cosa sarebbe stato di Van Gogh se fosse vissuto a Milano anziché ad Arles? L'artista si adatta all'ambiente in cui vive e lavora? È credibile la psicoanalisi quando cerca i legami fra le opere e chi le crea? Che cosa entra in gioco nella mentalità collettiva, quando si tenta di carpire l'essenza dell'opera di un Artista? Le opere, da se stesse, rivelano, o tradiscono, qualche cosa su chi le ha create?

Dieci Pensieri su Ugo Riva

1. *There are milliaia as you Italians say of hits on the web when one searches for information on Ugo Riva. He is not unknown by any means. Born in Bergamo in August 1951, basically trained locally, has a sense of art history, knows techniques, and eventually developed a sensibility all his own. It would seem that the biography on the artist seems yet to be written. Someone will come along and assemble the life facts of the artist and link them with his works of art. Someone will begin to see connections between those life facts and how they impacted the final results of his art.*

2. *Writing the biography of an artist is an interesting challenge: what is it that counts when we verbalize the final results of the creative act? Did place and presence of the artist play a role in his formative years? What is Van Gogh went to Milan instead of Arles? Did the artist respond to his surroundings? Is psychoanalysis credible when seeking the links between the works and the maker? What collective mentalities come into play when we try to capture the essence of an artist's work? Do the works themselves betray or reveal something of the maker?*

3. *How is meaning for a work of art created? Is it far from the materials of clay, water, metals, and then pigments?*

3. Quanto significato c'è in un'opera d'arte? E' vicina o lontana dalla materia cruda, sia essa creta, acqua, metallo e pigmenti?

4. Dove risiede la verità di queste opere? Io credo che stia nella quantità di convinzione che egli dedichi nel sostenere il mito, con quanta forza egli sostenga l'artificio. Come per un romanziere, il cui scopo è quello di dare corpo al sogno del racconto, Riva ha l'abilità di mantenere un livello equalizzato tra ciò che è riconoscibile, finanche tangibile, e ciò che viene con l'immaginazione, meno concreto, ma certamente non meno sostanziale della realtà stessa.

5. La sensualità di Riva è riuscita perfettamente perché egli ha la capacità di creare delle opere che istigano la suggestione di qualcosa di estremamente intimo, o di situazioni che sono assolutamente private, come l'atto del fare l'amore con la propria moglie in cucina mentre i bambini dormono nella stanza accanto. La sensualità dell'atto sessuale viene ispessito dal timore che i figli appaiano da un momento all'altro. O come fare l'amore in luoghi improvvisati quale un vicolo, dove il brivido accresce nella consapevolezza d'essere interrotti dall'arrivo di qualcuno o dall'apertura di una finestra. Noi diveniamo *voyeur* delle situazioni create da Riva.

6. L'abilità tecnica – l'intreccio di creta e acqua plasmata con l'ausilio delle dita, levigate da coltelli, spatole e solo Dio sa con quale altro strumento – è sempre presente nell'opera di Riva. Inizialmente avevo giudicato

4. *Where resides the truth of these works? I think it resides in the realm of how convincing he sustains the myth, how convincing he holds the lie of their artifice. Like a novelist whose task is to sustain the dream, Riva also has the ability to sustain the balance between that which is recognizable, even tangible, and that which deals with the imaginative, and less concrete, but not less substantial as a reality.*

5. *Sensuality of Riva's sculpture functions because he has the ability to create works with the suggestion of settings or situations that are private, like making love to your wife in the kitchen when the kids are in bedrooms 5 meters away. The sensuality of the sex is heightened because of the imminent appearance of a child seeking out a parent. Or the love making that takes place at an impromptu moment down a quiet unpopulated vicolo: but the thrill comes from the knowledge that the sensual intimacy might terminate with the appearance of another person, or the opening of a window above. So we are voyeurs of situations that Riva has captured.*

6. *The presence technical means – of twisting clay with hands, softened by water, manipulated with fingers, palette knives, wires, and god knows how many other instruments – is always present in Riva's works. At first I found this disconcerting and thought that it was a function of irresolution, of his inability to pull the overall*

questa caratteristica sconcertante credendo che non vi fosse una risoluzione a ciò, che mostrasse un limite della sua capacità a dare vita all'insieme di un'opera. Ma, poi, più ho approfondito lo studio delle sue opere più ho iniziato ad apprezzare questo aspetto del suo lavoro, mi ha offerto la possibilità di creare un collegamento tra la sua opera e quella degli indiani Navajo, i quali lasciavano una piccola traccia di tessuto fuori dalle cornici delle loro composizioni, questo permetteva un passaggio fra l'oggetto e le forze superiori. In assenza di questo aspetto informale in realtà le opere di Riva rilasciano il loro "spirito vitale" nello stesso modo.

7. Quando mi hanno mostrato la prima volta le opere di Riva la mia formazione storica mi ha condotto ai manufatti in creta dell'antichità. Per esempio le terrecotte *tangara*, i lavori etruschi, per arrivare velocemente alle crete che ho visto al Bargello e alle terrecotte di Bernini, Duquesnoy e Mochi. E in particolare ho pensato che Riva avesse tratto una importante lezione dai lavori degli scapigliati che hanno lavorato a Milano e Roma fra la fine del XIX e XX Secolo. Nell'insieme, sono questi i lavori che immagino abbiano mosso Riva verso il mondo della creta.

8. Ma i vuoti nelle opere di Riva, quelle aree non riempite di materiale, sono ugualmente molto importanti, e ci si immagina che per questi egli abbia osservato ai primi lavori del XX Secolo fra Giacometti e Gonzalez. Ho il sospetto che da qualche parte nello studio di Riva ci siano delle prove per i suoi lavori che appartengono al

work together. But the more I learned about Riva's works, the more I came to appreciate this aspect of his works – it offered me a link to the creative process similar to a Navaho weaver who leaves a small woven trace outside the frame of the overall composition which links the creation to greater forces outside the realm of the object. Without the appearance of unformed clay, Riva's pieces would lose their energy and their "life spirit" as well.

7. *When I was first introduced to Riva's works, my art historical roll-a-dex turned to prior works in clay. I recalled Tangara terracottas, Etruscan works, fast forward to some clay pieces I had seen in the Bargello, to clay works by Bernini, Duquesnoy, and Mochi. And I especially thought that Riva had been taken by the brilliant works by the scapigliatura sculptors who works in Milan and Rome at the end of the 19th and throughout the 20th centuries. Collectively, it is these works that fed the imagination of Riva to move to his own world of manipulation of clay.*

8. *But the negative spaces of Riva's works – those areas that are not filled with materials – are also important, and one wonders if he had looked to his earlier 20th century brethren such as Giacometti, and to Gonzalez. I have a feeling that somewhere back in Riva's studio there are earlier experiments of his work in this realm of the surreal, of the absurd, that he too had produced works that feed off of this outer realm of our consciousness.*

regno del surreale, dell'astratto, e anche che si sia nutrito e abbia attinto, per alcune opere, dal mondo dell'inconscio.

9. La domanda principale, a mio avviso, con le opere di Riva è il suo uso del colore: non ho ancora deciso se funziona oppure no. Ciò che è certo, in ogni caso, è che l'aggiunta del colore conferisce alle sue sculture qualcosa che se non ci fosse, sospetto che le farebbe sembrare spoglie.

10. Le opere d'arte non si basano mai sul nulla, prendono vita dalla dissertazione che si crea intorno e da ogni scintilla che vi è impegnata, sia in numero sia in significato: dalle allusioni della storia dell'arte, al luogo di appartenenza dell'artista, dalla sua data biografica alle descrizioni sull'opera. Come questi elementi si mettono insieme è solo parte del gioco. Il più delle volte è un rebus come tutti questi pensieri e osservazioni si uniscono, e, ancora, il più delle volte, è ciò che ci porta a dissertare che crea una esperienza più profonda con l'opera in esame. Forse, dopo le riflessioni appena fatte, il nostro interesse per le sculture di Riva diventa più profondo che mai.

Timothy J. Standring

Gates Foundation Curator of Painting & Sculpture Denver Art Museum

Denver, novembre 2007

9. *The big imponderable for me with Riva's works is his use of color: I'm undecided whether it functions or not. What is certain, however, is that its inclusion gives his works an edge that I guess would otherwise leave the work bereft or deprived.*

10. *Works of art never function in a void and come alive with discourse and engagement sparked any number and combination of means: by allusions to art history, a sense of place, to biographical data about an artist, and to descriptions to their works. How these elements come together is also part of the game. More often than not it is a rebus as to how to put these thoughts and observations together; and more often than not, it is what we bring to the discourse that creates a deeper experience with the work in question. Perhaps because of the musings above, your own engagement with the works of Riva are richer than ever.*

Timothy J. Standring

Gates Foundation Curator of Painting & Sculpture Denver Art Museum

Denver, novembre 2007

Ugo Riva, scultore

Cercai di incontrare Ugo Riva dopo aver visto *Pensieri nel Vento*, una sua scultura che rappresenta una fanciulla investita dal vento, i piedi ben saldi nel terreno e lo sguardo rivolto a un orizzonte lontano: una bella immagine di donna che spinge a un desiderio d'immedesimazione. Un fantasia che conferma la capacità di Riva di saper trasmettere un'emozione, caratteristica imprescindibile perché un'opera d'arte possa essere considerata tale. Emozionare significa produrre commozione, passione, tenerezza, turbamento: le sculture di Riva lo fanno. Una rarità per un artista che opera nell'attuale mercato dell'arte. Un mercato teso a prediligere ciò che provoca, stupisce



e diverte e in un'epoca in cui la cultura pare costretta a dare molto, troppo, spazio ai simboli anche quando sono aridi. Ma il seguito e la fortuna critica e commerciale delle opere di Riva dimostrano che c'è spazio e interesse da parte dei collezionisti per gli artisti che percorrono una strada che vuole raggiungere il cuore con una ricerca estetica del tutto individuale. Anzi, a premiare Ugo Riva sembra proprio la sua personalità artistica indipendente e forte, sebbene aderisca a una forma di classicismo.

Lo conobbi solo un anno dopo avere apprezzato *Pensieri nel Vento*.

Ugo Riva appare un uomo burbero, ma rivela una natura affabile e prodiga di parole per chi è interessato a capire cosa lo stimola e anima la sua creatività.

E per chi condivide con lui l'idea che l'arte è un mestiere, e come tale esige un'abilità profonda nell'uso dei suoi attrezzi e dei suoi materiali, e la sapienza dei gesti da compiere per plasmarli. Quando un artista sa trarre profitto dalla tecnica e dal rigore artigianale e spirituale, intrinseco nel gesto, ne deriva una produzione che rivela intelligenza mentale e manuale: è questo il caso delle sculture di Riva.

Opere preziose, come solo le fusioni in bronzo possono essere. Nel contempo mostrano l'immediatezza del gesto dello scultore per merito della particolare patina stesa da Riva, caratteristica della sua opera, che sembra un velo trasparente d'acquarello e maschera il metallo conferendo la sensazione d'essere terracotta: materiale crudo, semplice, povero, primitivo.

Ma per quanto importante sia la tecnica, e ci si possa – e debba – investire, non sarà mai sufficiente a innalzare un oggetto da manufatto a opera d'arte se manca della bellezza e della poesia che l'estetica cerca di definire attraverso la sua disciplina. Nelle sue figure, siano essi angeli, guerrieri o donne, il senso del bello non ha bisogno di essere spiegato perché è evidente; così come non è necessario sottolineare la sensualità delle sue figure femminili, di cui lo scultore sa cogliere, interpretare e trasmettere gli innumerevoli risvolti: donne, che di volta in volta, comunicano una natura pudica, sfrontata, severa, determinata, accudente, discreta, sensuale.

Parte della bellezza è determinata dalla semplicità con cui Riva dà corpo alla materia. Nonostante l'artista sia animato da una ricerca introspettiva costante, ciò che appare è privo di inutili intellettualismi.

Le sue sculture rispondono a pieni voti a quei parametri – contenuto iconografico, estetica e tecnica – che fino a pochi decenni fa erano indispensabili per definire tale un'opera d'arte. Hanno quello che Simon Schama – storico dell'arte a Oxford – definisce come il Potere dell'Arte... “è il potere della sorpresa che disorienta. Persino quando sembra imitativa, l'arte non riproduce la familiarità del mondo che vediamo, ma la rimpiazza con una realtà tutta sua. Sua missione, oltre a offrire la bellezza, è sconvolgere il banale...” (Simon Schama, *Il Potere dell'Arte*, 2007, Mondadori, pag. 6).

Nell'intraprendere un percorso per certi versi controcorrente, Ugo Riva dimostra altre caratteristiche che sono indispensabile per un artista di oggi: la forza di carattere, l'autenticità e il coraggio. Sviluppare, difendere e trasmettere un'idea è il compito primario dell'artista che deve saper cogliere, anzi anticipare, la contemporaneità e renderla accessibile a chi non ha quel talento.

Credo che Ugo Riva appartenga con onore a quella schiera di artisti che hanno saputo rinnovare e insistere nel genere figurativo. Un percorso non sempre appoggiato dai media, perché troppo discreto per aderire al bisogno di continua novità richiesto dal pubblico, ma che a partire da Walter Gropius (1883-1969), fondatore della Bauhaus, con sublimi testimonianze negli artisti latini del dopoguerra e nei neo-realisti olandesi, ha visto la rinascita di un gruppo di artisti che si prefigge la ricerca di un'armonia fra pratica artigianale e arte.

l.s.

Milano, 2007

Cenni storici

L'uso del bronzo ha origine preistoriche: a partire dal periodo che ne prende il nome (dal 3500 a.C. al 1200 a.C.). è subentrato all'uso del ferro primitivo per la maggiore duttilità e resistenza.

L'impiego del bronzo nell'arte europea è della cultura greca (a partire dal VII secolo a.C.) i cui scultori ne vedono un materiale ottimale per dare forma al loro obiettivo e desiderio di poter esprimere il bello ideale e la perfezione plastica.

Le prime opere in bronzo, VII secolo a.C., sono di piccola dimensione a causa delle difficoltà tecniche non ancora perfezionate.

Solo a partire dal V secolo a.C., in particolare a Creta, si affina una procedura in grado di fondere anche sculture di dimensioni più impegnative, sulle prime con lo stratagemma di fonderle a pezzi e poi assemblarle. E, sempre nel V secolo a.C., è usuale l'inserimento di altri materiali come l'avorio, il vetro, il rame per la realizzazione dei particolari anatomici (occhi, ciglia) nelle figure.

Il bronzo è una lega costituita da rame e altro metallo che può essere alluminio, nichel, berillio e lo stagno, che è il più usato. Oltre alle citate caratteristiche di duttilità ha buone caratteristiche meccaniche e una grande resistenza alla corrosione.

L'uso del bronzo nell'arte ha quindi radici profonde e antiche, una storia che ha permesso di mettere a punto gli aspetti tecnici e artistici in modo infallibile.

Oggi il processo di fusione è del tutto simile al passato, con l'aggiornamento di alcuni materiali nella fase di lavorazione che hanno migliorato la tenuta, alleggerito le operazioni di messa in opera e perfezionato il processo di duplicazione.



1.

Fasi tecniche della lavorazione del bronzo

L'artista realizza il modello della scultura che verrà fusa in bronzo con il materiale che gli è più congeniale: argilla, cera, resina, plastilina, ecc.. Ugo Riva modella le sue sculture utilizzando la terracotta.

Il processo di fusione inizia con la riproduzione esatta, in cera, del modello fornito dall'artista. Per ottenerlo si realizza uno stampo (calco), in negativo, intorno al bozzetto. (Fig. 1)

La realizzazione dello stampo con il metodo tradizionale prevede l'uso di una miscela composta da polvere di mattoni macinati e gesso. Molte



2.

fonderie oggi si avvalgono di materiali innovativi sintetici – in particolare il silicone –, che oltre ad essere molto duttili e resistenti danno eccellenti garanzie di qualità: riproducono l'originale nei minimi dettagli anche quando sono delicati come l'argilla e la plastilina.

Il calco, sviluppato con il metodo tradizionale o moderno, riproduce esemplari perfettamente uguali al modello fornito dall'artista.

Lo stampo ottenuto viene rivestito dalla cera, con uno spessore che varia dai 2 ai 4 mm: una copia perfetta del modello iniziale.

Per ogni opera in bronzo che si vuole ottenere è necessaria una cera, questa matrice è indeformabile e dà origine a modelli in cera identici l'uno all'altro.

In questa fase, l'artista può apportare modifiche ad ogni modello in cera, in modo che ogni singolo bronzo sia diverso dall'altro, così come può correggere eventuali imperfezioni.

Ora si deve rivestire il modello in cera (Fig.2) con un materiale refrattario, in grado di sopportare temperature altissime. Il metodo tradizionale vede sempre l'uso della miscela di mattoni macinati e gesso, mentre quello più moderno vede la ceramica. Quest'ultimo è un materiale molto apprezzato e diffuso per l'elevata resistenza al calore e la finezza della pasta che permette una asciugatura più rapida rispetto al metodo classico, nonché altre caratteristiche tecniche su cui non ci dilunghiamo.

Chi usa la ceramica tuffa il modello in cera più volte nell'impasto liquido, facendo asciugare il refrattario fra un bagno e l'altro, finché non raggiunge uno spessore intorno ai 20 mm. (Fig.3)

La cera rivestita dello strato di ceramica viene cotta in un forno ad alta temperatura dove la cera si scioglie (cera persa). Si ottiene così uno stampo, in negativo, in cui verrà colato il bronzo fuso e incandescente (circa 900°). (Fig.4)

Il metallo colato si solidifica raffreddandosi; una volta rappreso si rompe il rivestimento, durissimo, con degli attrezzi speciali. Nel caso in cui delle parti di ceramica si siano inglobate nel bronzo li si elimina con una sabbiatura tradizionale compiuta da un esperto, sia esso un artigiano sia



3.



4.

l'artista stesso, per non alterare la superficie della scultura.

La scultura è così terminata; inizia la fase di rifinitura. Da un lato la cesellatura della superficie e dall'altra la patinatura. Entrambe le operazioni richiedono grande esperienza da parte di chi le esegue.

La patinatura avviene per ossidazione con acidi o per mezzo di trattamenti termici. Ci sono, poi, particolari tecniche come quella messa a punto da Ugo Riva che prevedono anche l'aggiunta di pigmenti colorati che vengono fissati ad alta temperatura. (Fig.5)

I.s.

Si ringrazia la Fonderia d'Arte Venturi di Candriano, Bologna, per le immagini e parte del testo.



5.



1. LA DONNA DI ARTURO

2007
cm 55 x 24 x 30



2. LA SPOSA DI TELEMACO

2004
cm 36 x 67 x 24





3. IN VIAGGIO

2001
cm 48 x 26 x 10

Presentazione al mio catalogo “ Il viaggio ”

*S*ono uscite quasi senza fatica, come se da tempo aspettassero che aprissi loro la porta. Le sentivo premere, di tanto in tanto facevano capolino con discrezione.

Le ho lasciate maturare per poi prenderle al volo. Non sempre però si è disposti o in grado di ascoltare le voci del profondo, spesso le si ricaccia indietro, con un gesto della mano le si rimanda là dove regna il silenzio, senza rendersi conto che le si può perdere per sempre che rinnegarle è un po' come morire.

Comunicare con la propria anima è infatti una pratica delicata e fragile, continuamente da frequentare e alimentare, per carpire ricchezze e bisogni della Psiche, scoprirne i percorsi più intimi.

Può capitare di dimenticarsene, per leggerezza o inesperienza e ritrovarsi in poco tempo in labirinti melmosi da cui è difficile uscire.

Memore di tutto ciò ho dato fiato alle voci, lasciandole cantare dentro di me, ho cavalcato il loro flusso vitale fino alla stanchezza. Mi sono concesso un anno sabbatico per farmi trascinare dove non sapevo, ma di ciò non mi importava perché quando il tempo scorre senza lasciare segni di stanchezza tra un sacco d'argilla e l'altro e si consumano giorni su giorni con la certezza di essere ancora al primo si può essere sicuri che questo tempo è ben speso, che questi sono gli unici momenti di verità.

Loro sono sgorgate così.

E ora eccole qui, adulte, imperturbabili, mi guardano come cosa altra, fuori di me, pronte a lasciarmi, a vivere quel tempo che a me, a noi non è concesso, cancellando nel loro viaggio quelle povere parole che le hanno generate e tutte quelle che, di volta in volta, cercheranno di identificarle, fino a divenire esse stesse verbo.

Se ne andranno così, prima o poi, senza voltarsi indietro, come figli degeneri, portandosi via con inconsapevole indifferenza se stesse e la mia anima.

Cinquant'anni di vita sono qui, nascosti tra una piega d'abito e uno sguardo socchiuso, ma ora prendano pure il volo, il mio compito è finito.

Nel bene o nel male il bronzo le ha rese “eterne”, quale enorme responsabilità!

Per parte mia spero solo di riuscire ancora ad ascoltare quelle voci dell'anima che fanno sì che l'argilla scorra dolcemente tra le dita e il tempo sia lieve, fino alla fine del mio viaggio.

Petrella Guidi, 2000 Ugo Riva



4. LA NUDA VERITÀ

2007
cm 57 x 22 x 42



6. LA VERITÀ MASCHERATA

2008
cm 66 x 39 x 43

5. LA MEZZA VERITÀ

2004
cm 57 x 22 x 42





7. MADONNA DELL'ANNUNCIO

2003
cm 28 x 24 x 17



8. IMPERTURBABILI DEI

2001
cm 29 x 53 x 23



9. I MIEI GIORNI

2006
cm 147 x 40 x 40



10. IO SONO QUI

2006
cm 77 x 52 x 71





11. PARIS '05

2005
cm 80 x 47 x 41



12. CHE FARE?

2008
cm 69 x 60 x 40



13. LA SFIDA

2005
cm 65 x 25 x 25



14. STUDIO PER
IO SONO QUI

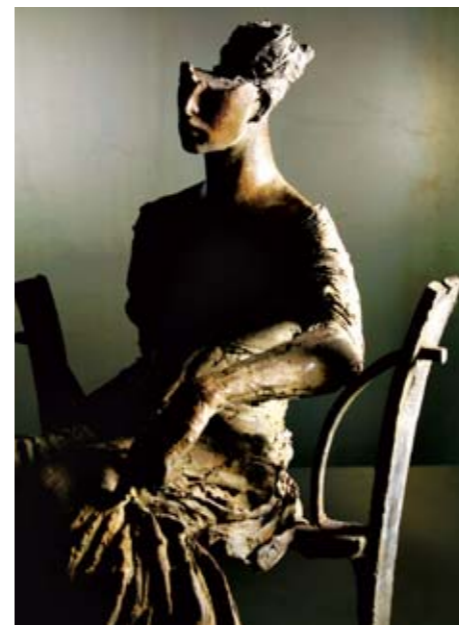
2005
cm 35 x 36 x 20





15. I RICORDI

2007
cm 70 x 54 x 32



16. FRATELLI D'ITALIA,
L'ITALIA SI È PERSA

2008
cm 62 x 60 x 50





17. CON IL TUO AIUTO

2000
cm 217 x 48 x 43



18. ANGELO DI DIO

2003 / 2008
cm 80 senza base (con base circa 200)



Biografia

Ugo Riva nasce a Bergamo il 9 agosto del 1951.

Sin dalla sua gioventù e nel periodo degli studi superiori si sviluppa in lui un forte interesse per l'arte figurativa e, dal 1977, si avvicina alla scultura facendo apprendistato nello studio di un artista. Un tirocinio che gli consente d'acquistare dimestichezza con gli strumenti e i materiali della tecnica scultorea.

I primi anni di lavoro sono caratterizzati dall'influenza della corrente espressionistica, che abbandona nei primi anni '80 per approfondire gli studi sulla classicità intesa come sorgente viva e vivificante da cui attingere emozioni e sentimenti da rivivere e fare propri.

Negli anni '90 si discosta gradualmente dai riferimenti alla mitologia e alla letteratura del mondo classico, per dare voce alle sue emozioni e approdare a un linguaggio più contemporaneo.

Le sue sculture, oggi, rappresentano le innumerevoli sfaccettature del pensiero e dei sentimenti umani: la sensualità, la maternità, l'angosciante solitudine del singolo, ma anche l'inquietudine e la contraddizione in cui vive l'uomo attuale, sospeso fra l'affermazione di se stesso e il timore della morte.

Ugo Riva ha tenuto, dal 1973 ad oggi, oltre trenta mostre personali in Italia e all'estero.

Esposizioni selezionate

- 1978 - Galleria l'Antenna, Bergamo
- 1982 - Galleria l'Arco, Como
Volkuniversiteit, Rotterdam (disegni)
- 1983 - Galleria Fumagalli, Bergamo
Galleria Morris, Vancouver (disegni)
Galleria Baxter, Toronto (disegni)
- 1985 - Gallerie Unterburg, Regensber-Zurigo
- 1987 - Galleria Fumagalli, Bergamo
- 1989 - Galleria Ada Zunino, Milano
- 1990 - Galleria Gastaldelli, Milano
- 1991 - Galleria Proposte d'Arte, Legnano
- 1992 - Galleria Bottega d'Arte, Acqui Terme
- 1993 - Galleria Farsetti, Cortina
Galerie Zur Krone, Batterkinden - Svizzera
- 1995 - Museo delle Arti, Palazzo Bandera, Busto Arsizio
- 1995 - Teatro Sociale, Bergamo
- 1996 - Chiesa San Francesco, Como
Scuola dei Tiraoro e Battioro, Venezia
- 1997 - Fortezza di San Leo, Pesare - Urbino
Galena Zur Krone, Batterkinden - Svizzera
- 1998/99 - Galleria Francescani, Rimini
- 2000 - Ugo Riva, Galleria Bonaparte, Milano
II viaggio, Palazzo dei notai - Bologna
- 2001 - Tra le pieghe dell'Anima - Sculture e Disegni
Palazzo del Bargello - Pennabilli - PU
- 2002 - Park Ryu Sook Gallery - Seoul - Korea
- 2003 - Grand Hotel-Rimini
- 2004 - Capricorno Gallery-Washington D.C.
- 2005 - Galerie Vallois-Parigi
- 2008 - Palazzo Provincia Bergamo - Spazio Viterbi - Bergamo