

Angelo Ricciardi's *Senza Titolo (Untitled)* is a busy book of fragmented collages, printed full-bleed in black and white. The whites are toned down to a light gray, lending the book the appearance of newsprint. And, like a newspaper, the book's 48 pages are folded and gathered but left unbound. Ricciardi shares his longstanding interest in newspapers with many collage artists, and *Senza Titolo* recalls avant-garde movements of the early twentieth century: Cubism, Dada, and Futurism. The collages teem with images but also contain text, and it seems another of Ricciardi's interests is the interaction of text and image. In *Senza Titolo*, text and image clash as often as they concur. Amid controlled chaos, the reader must make their own meaning.

The imagery speaks to both tasks: controlling chaos and making meaning. There are police and protestors, old master artworks and cartoon characters. The grayscale rendering helps unify these incongruous images, itself a trade-off between information and order. Furthermore, the relatively low contrast — few bright whites and a full spectrum of grays — slows the reader down as they parse the boundaries of fragmented objects. Their values may be subtle, but the forms are expertly assembled; each page has a strong composition. Ricciardi guides the reader's eye, and the mind hurries to catch up.

Composition also reveals the structural complexity of *Senza Titolo*. Each folded sheet has a complete collage on each side, but these are only visible if the sheets are removed from the gathered signature. When gathered into a pamphlet, the verso and recto are from different collages. Despite the chaos, the pairings are not entirely random; Ricciardi uses visual devices to call across the gutter. Portraits of people are especially effective in this regard, but the echo of a geometric form is all it takes to connect the composition of the two-page spread. (If, in fact, the paired pages *are* random, it goes to show how naturally readers seek patterns and construct meaning.) In an unbound book — read as pages, spreads, and sheets — possible meanings multiply, and then multiply further as they accumulate in what is ultimately a time-based experience.

In some ways, composition and time are in conflict. The immersive, all-over design of each collage pulls the reader inward instead of propelling them to turn the page. Fortunately, this is balanced by the book's game-like quality, which invites readers to recognize references and decode symbols. Ricciardi introduces a sense of rhythm and pacing by interspersing vertical bands of solid black, which cover half a page and split the book into several sections. Even without obvious themes or through lines, these sections break the book into manageable units for the reader and offer signposts in the absence of page numbers.

The passage — and stoppage — of time is not just a feature of the book's reading experience but also its content. Clocks and watches appear throughout, and the mash-up of historical references and recent events is another form of temporal play. But while the source images span centuries, Ricciardi's visual strategies are of a particular moment. There are elements of Dada, particularly Hannah Höch's political commentary, which is in no way random or resigned. The fragmentation of space and perspective, of course echoes Cubism, which is credited with first incorporating newspaper into art. And there is an overall sense of a decadent present burdened by history, which features in Futurism. In other words, *Senza Titolo* seems like a work from the turn of the twentieth century. So why does it still succeed?

If the political stakes of collage, montage, and fragmentation have changed since Walter Benjamin theorized them in the 1920s, Ricciardi uses the structure of the book, as well as its content, to reach today's reader. The unbound book makes tangible the battle between chaos and control: one must physically disorder the book by ungathering its pages to gain visual mastery of the complete compositions. Today's reader may be less shocked by collage, but order and chaos are as salient now as a hundred years ago, and so is the related search for meaning and purpose. *Senza Titolo's* absurd juxtapositions carry on a legacy of nonsense and relativism that stretches from Dada to postmodernism and beyond. And like these precedents, Ricciardi's message is anything but meaningless.

Levi Sherman, *Artists' Book Reviews*, 2024

<https://artistsbookreviews.com/2024/10/29/senza-titolo-untitled/>

Senza Titolo di Angelo Ricciardi è un libro fitto di collage frammentati, stampati a piena pagina in bianco e nero. I bianchi sono sfumati in un grigio chiaro che conferisce al libro l'aspetto della carta da giornale. E, come un giornale, le 48 pagine del libro sono piegate e raccolte ma non rilegate. Ricciardi divide il suo interesse di lunga data per i giornali con molti artisti del collage, e Senza Titolo richiama i movimenti d'avanguardia del primo Novecento: Cubismo, Dada e Futurismo. I collage pullulano di immagini ma contengono anche testi, e sembra che un altro interesse di Ricciardi sia l'interazione tra testo e immagine. In Senza Titolo, testo e immagine si scontrano tanto spesso quanto concorrono. In mezzo al caos controllato, il lettore deve creare il proprio significato.

L'immaginario parla di entrambi i compiti: controllare il caos e creare un significato. Ci sono poliziotti e manifestanti, opere d'arte antiche e personaggi dei cartoni animati. La resa in scala di grigi aiuta a unificare queste immagini incongrue, ma è essa stessa un compromesso tra informazione e ordine. Inoltre, il contrasto relativamente basso - pochi bianchi brillanti e uno spettro completo di grigi - rallenta il lettore nell'analizzare i confini degli oggetti frammentati. I loro valori possono essere sottili, ma le forme sono sapientemente assemblate; ogni pagina ha una composizione forte. Ricciardi guida l'occhio del lettore e la mente si affretta a raggiungerlo.

La composizione rivela anche la complessità strutturale di Senza Titolo. Ogni foglio piegato ha un collegio completo su ogni lato, ma questi sono visibili solo se i fogli vengono rimossi dalla firma raccolta. Quando sono riuniti in un opuscolo, il verso e il recto provengono da collage diversi. Nonostante il caos, gli abbinamenti non sono del tutto casuali; Ricciardi utilizza dispositivi visivi per richiamare l'attenzione sulla canalizzazione. I ritratti di persone sono particolarmente efficaci a questo proposito, ma basta l'eco di una forma geometrica per collegare la composizione delle due pagine. (Se, in effetti, le pagine accoppiate sono casuali, ciò dimostra la naturalezza con cui i lettori cercano schemi e costruiscono significati). In un libro non rilegato - letto come pagine, pagine e fogli - i possibili significati si moltiplicano, e poi si moltiplicano ancora di più quando si accumulano in quella che è in definitiva un'esperienza basata sul tempo.

In un certo senso, composizione e tempo sono in conflitto. Il design immersivo e all-over di ogni collage attira il lettore verso l'interno invece di spingerlo a girare la pagina. Fortunatamente, questo aspetto è bilanciato dalla qualità di gioco del libro, che invita i lettori a riconoscere i riferimenti e a decodificare i simboli. Ricciardi introduce un senso di ritmo e di passo intervallando bande verticali di nero pieno, che coprono mezza pagina e dividono il libro in diverse sezioni. Anche senza temi o linee guida evidenti, queste sezioni suddividono il libro in unità gestibili per il lettore e offrono indicazioni in assenza di numeri di pagina.

Lo scorrere - e il fermarsi - del tempo non è solo una caratteristica dell'esperienza di lettura del libro, ma anche del suo contenuto. Orologi e pendole compaiono dappertutto, e il mash-up di riferimenti storici ed eventi recenti è un'altra forma di gioco temporale. Ma mentre le immagini di partenza abbracciano secoli, le strategie visive di Ricciardi riguardano un momento particolare. Ci sono elementi di Dada, in particolare il commento politico di Hannah Höch, che non è affatto casuale o rassegnato. La frammentazione dello spazio e della prospettiva riecheggia naturalmente il Cubismo, a cui si attribuisce il merito di aver incorporato per la prima volta il giornale nell'arte. E c'è un senso generale di un presente decadente e oppresso dalla storia, che si ritrova nel Futurismo. In altre parole, Senza Titolo sembra un'opera della fine del XX secolo. Allora perché ha ancora successo?

Se la posta in gioco politica del collage, del montaggio e della frammentazione è cambiata da quando Walter Benjamin li teorizzò negli anni Venti, Ricciardi utilizza la struttura del libro, oltre che il suo contenuto, per raggiungere il lettore di oggi. Il libro non rilegato rende tangibile la lotta tra caos e controllo: bisogna disordinare fisicamente il libro, slegando le sue pagine, per ottenere la padronanza visiva delle composizioni complete. Il lettore di oggi può essere meno scioccato dal collage, ma l'ordine e il caos sono altrettanto salienti oggi come cento anni fa, così come la relativa ricerca di un significato e di uno scopo. Le assurde giustapposizioni di Senza Titolo portano avanti un'eredità di nonsense e relativismo che va dal Dada al postmodernismo e oltre. E come questi precedenti, il messaggio di Ricciardi è tutt'altro che privo di significato.



Tre pubblicazioni uscite recentemente permettono di **analizzare i lavori e i percorsi di tre artisti contemporanei italiani, legati a minimi atti performativi e a linguaggi specifici.**

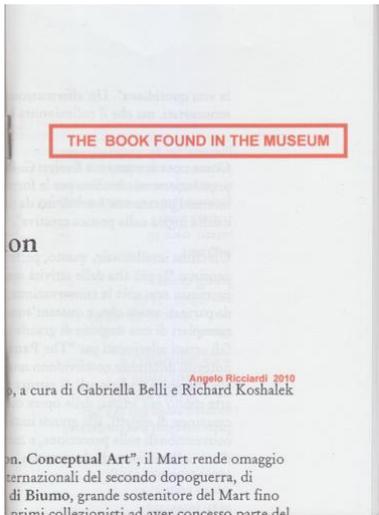
[...]

Angelo Ricciardi. 2011-2020. Edito da **Baustellenburo**, Napoli, e continuazione naturale di 1999-2010, **raccoglie in ordine cronologico una scelta di lavori dell'artista.** Un tentativo di racconto con una prima parte fatta quasi unicamente di immagini alla quale segue una raccolta di testi critici e note finali che **mette in ordine le opere più significative legate al linguaggio, alla poesia visiva, al libro d'arte, alla dimensione semasiologica degli oggetti.**

La ricerca di Ricciardi da anni si basa sul rapporto tra scrittura e figurazione nella società contemporanea, sviluppando un particolare interesse per gli scambi tra comunicazione verbale e visuale. I suoi progetti, che hanno coinvolto diverse città nel mondo e molti artisti, consistono spesso in azioni collaborative, realizzate attraverso l'utilizzo di oggetti di uso comune e/o gesti del quotidiano. **Nei suoi lavori sono lo sguardo e la mente dell'osservatore a essere costantemente chiamati in causa.** Alcuni titoli delle sue installazioni (*Storie minime; Lo stupore; Un giorno senza = A Day Without; The Book In on The Table; Landscapes; La sinistra, la macchina, il buio; Non è successo nulla; The Game of Fourteen*) ci raccontano di uno spazio di senso amplissimo, una galassia semantica di stati d'animo e di agitazioni, capace di configurare minimi spostamenti di senso. **Una sorta di Atlas o Atlante della Memoria contemporaneo, destrutturato, reso meno retorico e desaturato dalle emozioni, capace di parlare attraverso i segni, l'interazione e lo sguardo.** Strumento principale è il collage con cui compone paesaggi concettuali e visivi in cui la memoria personale cerca risonanze in quella collettiva e, quindi, in quella del fruitore: immagini e parole sono l'alfabeto con cui narrare storie, spesso non precostruite, ma che lasciano a ciascuno lo spazio per far rivivere o creare prospettive interpretative. Una costruzione stocastica di immagini, densa come un dizionario immaginario e caotico della contemporaneità liquida.

Tommaso Evangelista, *D'Amore, Di Feo, Ricciardi. Tre nuovi libri per tre artisti*, In *Espoarte*, agosto 2022

<https://www.espoarte.net/arte/d'amore-di-feo-ricciardi-tre-nuovi-libri-per-tre-artisti/>



The book found in the museum (2010) è un ironico e provocatorio libro d'artista di Angelo Ricciardi, artista che da anni sperimenta in chiave ludico-concettuale l'oggetto-libro. *Found in the museum* perché è della comunicazione museale che questo libro-opera di fatto si nutre: in visita al Mart nel 2010, l'artista ha prelevato all'interno della mostra *The Panza Collection. Conceptual Art* (Mart, 25 settembre 2010-27 febbraio 2011) alcuni fogli di sala introduttivi al percorso, li ha scansionati, modificati e fotocopiati, trasformandoli di fatto in un libro d'artista che ha la valenza di un ready made rettificato.

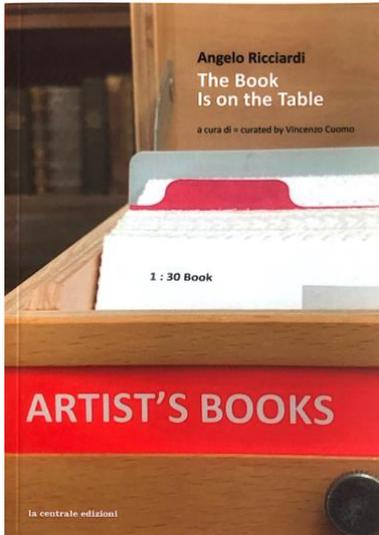
La pubblicazione di *The book found in the museum* è avvenuta su gentile autorizzazione di Angelo Ricciardi, che ringraziamo.

Il libro è stato digitalizzato nell'ambito della prima edizione della Digital Artists' Book Week, evento dedicato alla digitalizzazione del libro d'artista del Novecento, promosso dall'Archivio del '900 del Mart in collaborazione con gli autori o i loro eredi.

The book found in the museum (2010) is an humorous and provoking artists' book by Angelo Ricciardi, an artist who for years has experimented with the object-book in a playful-conceptual key. The title is Found in the museum since this book comes from the museum communication: while visiting the Mart in 2010, Ricciardi took some introductory papers from The Panza Collection. Conceptual Art exhibition (Mart, 25th September 2010-27th February 2011), he digitized and edited them, then he made copies of them until they have become an artist book that corresponds to a ready-made adjusted.

The digital version of The book found in the museum took place with the kind permission of Angelo Ricciardi, whom we thank.

The book has been digitized for the first edition of the Digital Artists' Book Week, an event dedicated to the digitalisation of the artist's book of the Nineteenth century. It is promoted by the Archivio del '900 of Mart in collaboration with the authors or their heirs.



Interattivo, come ogni altro libro, ma non per forza alfabetico-sequenziale – come ogni altro libro che si rispetti o, forse, che si legga non rispettandolo –, *multimediale* – come tanti libri –, *oggetto da collezione* o da *esposizione* – come forse tutti i libri –, il libro d’artista non è definibile in quanto “genere”, ma è indefinitamente moltiplicabile come idea. La creatività dell’artista è in questo caso innanzitutto *mediale*; consiste in una indefinita variazione del medium espressivo. Per tale ragione i libri d’artista non sono mai dei pezzi unici, anche se appaiono a volte tali, ma sono sempre (e solo) il possibile primo volume di una serie composta da un unico elemento. Tuttavia, il libro d’artista ha una storia relativamente recente. Le sue prime prove sono degli inizi degli anni Sessanta (Ed Ruscha, Daniel Spoerri, Dieter Roth, Ben Vautier) e coincidono, non a caso, con l’inizio del declino (forse inesorabile) del libro alfabetico, fatto per un pubblico (che è sempre stato abbastanza ristretto) capace di concentrazione, di tempo libero e di competenze culturali complesse. Nel giro di quarant’anni, tra i Sessanta e i Novanta dello scorso secolo, tutto si trasforma: i media di massa (innanzitutto la televisione), poi la rivoluzione informatica degli anni Ottanta-Novanta, la conseguente globalizzazione dei mercati e delle culture, l’avvento del turbo-capitalismo, producono cambiamenti radicali nelle società e quindi anche nel mercato del libro, che si scardina ed esplosa secondo eterogenee linee di fuga. Ad un certo punto, ciò che appare non reggere più non è solo la logora opposizione tra cultura di massa e cultura d’élite, ma anche la presunta differenziazione tra creatività “artistica” e creatività commerciale (e non solo nei settori del design e della moda). Il libro d’artista è uno dei sintomi di tutto ciò. Ma non perché attesti, come a volte si è scritto, il rifiuto del libro-oggetto-di-consumo da parte degli artisti – per quanto, in certi casi, questa sia stata la motivazione esplicita di alcuni di loro – ma perché rivela come essi abbiano imparato a star dentro ai processi di creazione del valore (economico): ogni libro d’artista appare infatti come una *start up*, quindi come una *nuova creazione di valore*: una nuova forma da lanciare sul mercato. Ciò che è importante non è creare *uno* stile, ma creare *stili* sempre *nuovi*. Ma, dicevo, ogni libro d’artista è *come* una start up. Tutto sta a comprendere questo “come”, perché in esso passa, forse, la linea di confine tra la creatività economica e quella forma di creatività che continua caparbiamente a non volersi far assorbire del tutto nella contemporanea generalizzazione dei processi di produzione del *valore*. Ecco che, per tali artisti, si apre un campo di sperimentazione formale, solo apparentemente ristretto: quello della de-creazione, della sottrazione del valore, della nota a margine, della citazione, del refuso, della amorevole raccolta degli scarti di produzione, del collage di ciò che cade al margine. Tutta l’attività sperimentale di Angelo Ricciardi, che trova forse nella moltitudine dei suoi libri d’artista la sua espressione più alta, va in questa direzione. Assumendo un atteggiamento che ricorda quello, *zen*, di John Cage, Ricciardi apre al “rumore”, vale a dire a ciò che cade fuori dai processi semantici, fuori da quelli comunicativi, fuori da quelli economici. Non per *valorizzarli*, ma per farne vedere l’*inutile* e a volte struggente bellezza.

Interactive, like any other book, but not necessarily an alphabetic-sequential book – as any other book that we respect or, perhaps, that we read without respect –, *multimedial* – just like many other books –, a collector’s item or for an exhibition – as maybe all books are –, the artist’s book cannot be defined as “genre”, but can be indefinitely multiplied as an idea. In this case the artist’s creativity is primarily medial; it consists in an indefinite variation of the expressive medium. For this reason, artists’ books are never unique pieces, even if they sometimes appear such, but they are always (and only) the possible first volume of a series consisting of a single element. However, the artist’s book has a relatively recent history. The first texts are from the

early Sixties (Ed Ruscha, Daniel Spoerri, Dieter Roth, Ben Vautier) and coincide, not surprisingly, with the beginning of the decline (perhaps inexorable) of the alphabetical book, written for an audience (which had always been fairly restricted) capable of concentration, free time and complex cultural skills. Within forty years, between the Sixties and the Nineties of the last century, everything changed: mass media (first of all television), then the IT revolution of the 1980s and 1990s, the consequent globalization of markets and cultures, the advent of turbo-capitalism, produced radical changes in society and therefore also in the book market, which breaks up and explodes along heterogeneous lines of escape. At some point, what appears to be no longer true is not only the worn opposition between mass culture and elite culture, but also the alleged differentiation between “artistic” creativity and commercial creativity (and not only in the areas of design and fashion). The artist’s book is one of the symptoms of all this. But not because it attests, as has sometimes been written, the rejection of the book-object-of-consumption by the artists – although, in some cases, this was the explicit motivation of some of them – but because it reveals how they have learned to stay inside the (economic) value creation processes: in fact, each artist’s book appears as a *start up*, therefore as a new value creation: a new form to be launched on the market. What is important is not to create a style, but to always create *new styles*. However, as I said, every artist’s book is like a *start up*. The important thing is to understand this “how”, because perhaps it’s through this “how” that the boundary line between economic creativity and that form of creativity that stubbornly continues not to want to be completely absorbed in the contemporary generalization of value production processes passes. Therefore, for these artists, there is a field of formal experimentation, apparently limited: that of de-creation, subtraction of value, margin note, quotation, typographical error, loving collection of production waste, collage of what falls on the margin. All the experimental activity of Angelo Ricciardi, who perhaps finds his highest expression in the multitude of his artist’s books, goes in this direction. Assuming a *zen* attitude reminiscent of that of John Cage, Ricciardi opens up to “noise”, that is, to what falls outside semantic processes, outside communication processes, outside economic ones. Not to enhance them, but to show their useless and sometimes poignant beauty.

Vincenzo Cuomo, *The refuse is on the table*, in *The Book Is On The Table*, BUN Biblioteca Universitaria di Napoli, Napoli, 2020

Sembrano piccoli passi nell’oceano del mondo. Annotazioni fuggevoli. Frammenti non importanti. Bagatelle, si sarebbe detto in altri tempi. Ma il loro carattere leggero non deve ingannare. Soprattutto in questo luogo. Se le guardiamo una alla volta, sono voci di tutto rispetto sul presente, sul nostro esserci per caso. Se chi si esprime è un artista di oggi – e sebbene un artista, per contratto, non possa venir disilluso – anche la domanda sul ruolo attivo dell’arte ci sta (come ad esempio nei lavori *Attenzione l’arte potrebbe essere una trappola*, 2008, *ART LINE DO NOT CROSS*, 2004). Separatamente dunque sono, ognuno, lucidi insiemi di segni: sulla fragilità, come la carta che li compone si strappa facilmente. Sono carte, biglietti, schede, quaderni sfasciati, pieghevoli, cartoncini e ritagli incollati, libricini di poche pagine, spesso raccolti in scatole delicate ché ne abbiano cura. I testi e le immagini che contengono sono composti con l’estetica grafica classica del Modernismo, molto raffinata e mai urlata. Sono sapienti costruzioni appartenenti all’ambito della consegna concettuale, quasi tutte a realizzazione digitale, come oggi in uso. Il loro effetto secondario è di esaltare i principi dell’arte della stampa. Separatamente ognuna spande da sé l’amore di una vita e il rispetto professionale dell’autore verso gli archivi cartacei e librari.

Ma non voglio parlarne separatamente qui. Voglio piuttosto domandarmi: cosa accade quando questi oggetti parlano tutti insieme? Lo fanno perché è la qualità distintiva del luogo in cui stanno che guida le nostre considerazioni verso le caratteristiche invece comuni a tutti loro “singoli”? Fino a che grado di astrazione siamo disposti ad arrivare? Siamo nella Biblioteca Universitaria di Napoli. Negli storici armadi della sala di lettura in cui Angelo Ricciardi espone, è proprio la carta (assieme alla pergamena) a conservare il nostro sapere. Certo, qualcuno potrebbe dire che sono più efficienti gli odierni archivi digitali, che forse, se avremo, più in là, ancora capacità tecnologica di leggerli ci offriranno una vastità nuova di ipertesti ancora inimmaginabile... Tuttavia: quanto, da sempre, è emozionante la prospettiva dell’organizzazione della conoscenza dell’uomo dentro la finitezza di uno spazio fisico? Ecco vorrei riflettere su questa sproporzione: della futilità, di poca presenza fisica (e della fragilità da essa rappresentata), e della sua relazione qui con una fisicità imponente (ma progettata per concretare se mai possibile un ideale, come è quello di raccogliere il sapere). Perché questo “piccolo” e questo “grande” che apparentemente non hanno stretti legami, ci fanno fare corto circuito? Come mai, nella specifica situazione di questa mostra, qualcosa si muove fuori schema? Si potrebbe dire che la corrispondenza di un libro-arte, che è un non-libro, con una biblioteca di libri-veri non è scontata. Aggiungo che se fossimo di fronte ad un reato, la futilità costituirebbe una circostanza aggravante dell’azione criminosa. Ebbene l’indiscreta presenza delle “piccole” opere di Ricciardi provoca una potente amplificazione ambientale. Eccole, sono loro il motivo aggravante perché una diversa biblioteca si distacchi dai suoi limiti fisici. Si sposta con naturalezza dalla sala per andare ad appartenere altrove, ad entrare intimamente nella consapevolezza privata dei visitatori della mostra: come astrazione, come idea intangibile di patrimonio collettivo. L’effetto di questa imprevista alchimia (che ci conferma, sottotraccia, la qualità del lavoro di Angelo Ricciardi) è che i visitatori hanno condiviso e compreso cosa vuol dire assenza di rivalità quando si definisce un bene pubblico. Ricciardi li ha fatti partire da una strada distante: la vibrazione di risonanza di singoli lavori artistici di piccolo formato (che per loro natura apparterrebbero piuttosto alla categoria del possesso personale). È stato possibile che una presentazione di una produzione artistica complessiva prendesse questa dimensione “strabordante” perché Ricciardi ha studiato un progetto di una unica opera da collocare site-specific proprio in quella biblioteca e da comporre nelle sue (nuove) armoniche parti con i singoli lavori esposti. Bob Morris negli anni Sessanta, nelle sue famose *Notes on Sculpture* per la rivista *Artforum*, legava le qualità degli oggetti di essere o intimi o pubblici (cioè non-personali) alla loro dimensione relativa (più piccola o più grande) rispetto alla grandezza dell’uomo, presa come costante di scala. Era cioè lo spazio implicato in questa visione/comparazione tra soggetto e oggetto che determinava la qualità dell’oggetto. Se una scultura era grande, maggiore era lo spazio necessario per osservarla, quindi maggiore era la sua qualità pubblica. Il mondo è cambiato da allora, ma le annotazioni dell’artista statunitense mi vengono in mente perché con questa prova Ricciardi ci fa pensare che i nostri dispositivi di lettura e trasformazione possano funzionare anche diversamente. Come misuriamo infatti in termini di qualità pubblica il rimbalzo di livello che può innescarsi – al quale ho assistito e che io stessa ho provato a Napoli – in specifiche condizioni, da una osservazione ravvicinata/immersione intima in un oggetto di piccole dimensioni?

Una ultima annotazione: il titolo della mostra non si ferma in un semplice enunciato fattuale. Certo, i libri di Ricciardi sono realmente esposti sui grandi tavoli di consultazione della biblioteca. *The Book Is on the Table* però si muove. Dicevamo già della sua strana capacità di azione. Vorrei pensare che i suoi germi fossero già in un'opera di Ricciardi del 2010: *The Book Found in the Museum*. Ora *The Book Is on the Table* può anche giocare a rincorrere da un capo all'altro possibili posizioni relative di senso, anche qui con molta leggerezza: è sia la frase zero per eccellenza nell'apprendimento scolastico di ognuno di noi della lingua inglese, ad esempio, sia un rimando alquanto più sofisticato al "The Artist is Present" di Marina Abramović. Soprattutto, è un invito a muovere la nostra responsabilità individuale: il libro c'è, sempre. È il patrimonio di scelte a disposizione di ognuno sul proprio tavolo. Sta a noi aprirlo per essere migliori.

They look like small steps in the ocean of the world. Fleeting notes. Non-essential fragments. In other times we would have called them bagatelles. But their light nature should not be misleading. Especially in this place. If we look at them one by one, they're remarkable voices about our present time, about our being-there by chance. If who expresses himself is an artist today – and yet an artist, by definition, cannot be disenchanted – it is good that he questions himself on the active role of art, such as in the works *Attenzione l'arte potrebbe essere una trappola* (attention, art might be a trap), 2008, and *ART LINE DO NOT CROSS*, 2004. Therefore, each work individually is a clear set of signs: signs of fragility, like the paper they're made of, which can easily torn. They are papers, tickets, cards, ungrouped and folded notebooks, glued and shaped cardboards, booklets of a few pages, often collected in delicate boxes that take care of them. The texts and the images they contain are composed with the classical graphic aesthetics of Modernism, very elegant and never screamed. They're wise constructions tuned in the legacy of Conceptual Art and mainly digitally produced, as in use today. Their secondary effect is to highlight the principles of the art of printing. Each one spreads the love of a life and the professional respect of the author for book and paper archives. But I don't want to talk about them separately here. I want rather ask myself: what happens when these objects talk all together? Do they do it because of the distinctive quality of the place they are in that is guiding our considerations towards characteristics that are common to all of them "singles"? To what degree of abstraction are we willing to go? We are in the University Library of Naples. Angelo Ricciardi's exhibition is displayed in the reading room, and in its historical closets it is exactly the paper (together with the parchment) that preserves our knowledge. Of course, someone could say that today's digital archives are more efficient. That perhaps, if we'll have the technological ability to read them, they could even offer a new extent of unimaginable hypertexts later on... Still, how exciting has always been the perspective of human's knowledge organization within the finiteness of a physical space?

So, I'd like to think about this disproportion: about the futility, of little physical presence (and about the fragility it represents), and about its relationship here with a majestic physicality (designed to materialize an ideal, such as gathering knowledge). Why do this "small" and this "big" that apparently have no close link make a short-circuit? How comes, in the specific situation of this exhibition, that something is moving outside the box? It could be said that the correspondence of a book-art, which is a non-book, with a library of true-books is not obvious. I would add that if we were facing a crime, futility would be an aggravating circumstance of the criminal act. So, the intrusive presence of Ricciardi's "small" works generates a powerful environmental amplification. Here they are, they are the aggravating reason for a different library to detach itself from its physical limits.

It moves naturally from the room to go to belong elsewhere, to intimately enter into the private awareness of the visitors of the exhibition: as an abstraction, as an intangible idea of collective heritage. The effect of this surprising alchemy (which proves the high quality of Angelo Ricciardi's work) is that visitors have shared and understood what it means no rivalry when defining a public good. Ricciardi made them start from far away: the resonance vibration of individual small art works (which by nature would rather belong to the category of personal possession). A presentation of an overall artistic production took this "over-flowing" dimension because Ricciardi studied a project of a single site-specific work to be placed in that library and to be composed in its (new) harmonious parts with the individual works exposed. In the 1960s Bob Morris, in his famous *Notes on Sculpture* for the *Artforum* magazine, used to link objects' qualities to be either intimate or public (namely non-personal) to their relative size (smaller or larger) as compared to human body, taken as a constant of scale. That is, it was the space between subject and object involved in this vision/comparison that determined the quality of the object. The larger a sculpture was, the greater the space needed to observe it, and therefore the greater its public quality. Since then the world has changed, but I have in mind these notes of the American artist because the attempt of Ricciardi makes us think that our reading and transformation devices can also work differently. Indeed, how do we measure in terms of public quality the level bounce that in specific conditions can be triggered by an intimate dive and a close view of a small object – which I have witnessed and experienced in Naples? One last comment: the title of the exhibition does not stop in a simple factual statement. Of course, Ricciardi's books are actually displayed on the library's large consultation tables. However, *The Book Is on the Table* moves around. We were already talking about its strange ability to act. I would like to think that its germs were already in a 2010 work by Ricciardi: *The Book Found in the Museum*. Now, *The Book Is on the Table* can also chase from one end to the other and play possible relative positions of meaning, even here very lightly. For example, it is both the zero-phrase par excellence of our school learning of English language and a more sophisticated reference to Marina Abramović's "The Artist is Present". Above all, it is an invitation to move our individual responsibility: the book is always there. It is the patrimony of choices available to everyone on their table. It's up to us to open it to be better.

Giuliana Carbi Jesurun, *Strumenti di risonanza da tavolo = Resonant Desk Devices* in *The Book Is On The Table*, BUN Biblioteca Universitaria di Napoli, Napoli, 2020

L'impronta/il getto d'inchiostro

Comincerò con due affermazioni: la fotocopiatrice e la stampante a getto d'inchiostro sono entrambe macchine che stampano impronte; la pagina inchiostrata "esiste-in-sé" nella sua autenticità. Certo, per le aspirazioni moderniste alla "creazione" la copia e l'atto del copiare sono sempre stati un interrogativo. La fotocopiatura è più spesso una riproduzione funzionale che un mezzo artistico. Tuttavia, queste due osservazioni non costituiranno un impedimento per la nostra discussione fino a quando considereremo che i media non sono arte *per se* e che tutte le aspirazioni del modernismo sono state messe in discussione.

La gerarchia dei media è un dibattito persistente nella storia dell'arte: l'immagine raffigurata acquista valori in base alla reale o presunta preziosità del mezzo utilizzato. Poiché si tratta del disegno di ciò che è visibile, il significato proviene dal modo di vedere soggettivo dell'artista. Al contrario, più il mezzo è povero, più il significato dipende dalle informazioni in esso incluse. Di conseguenza l'immagine e il testo che essa raffigura sono il significato. La fotocopia, ma anche il ritaglio, il collage, la scansione e la stampa a getto d'inchiostro sono mezzi piuttosto poveri. La carta e il cartone sono materiali di basso valore. Tuttavia, gli artisti della copia non hanno come obiettivo la replica di immagini uguali; non vogliono che l'immagine iniziale resista al processo di copiatura. Rifiutando ogni riferimento a una realtà esterna, l'interesse artistico dell'opera *Nihil mei* sta nella modalità di organizzazione concettuale delle sue proprie possibilità di presentarsi come autenticità del visibile. La singolarità si verifica a partire dalla possibilità/non-necessità di forma che ha il copiare. Cos'è l'autenticità di una pagina inchiostrata? Secondo me il libro di Ricciardi ci racconta l'impronta fissata per organizzare il pensiero dando voce alla visibilità. Così in *Nihil mei* vedo tutta la storia delle impronte, dagli stencil rupestri di mani a pittura rossa alle tecnologie digitali. Ovviamente più avanzate tecnologicamente rispetto allo stampo in argilla, le stampanti e le fotocopiatrici giocano comunque lo stesso ruolo in termini di ἐργων. Stampare una pagina o scrivere un libro significa lasciare traccia, ma anche far rimanere un segno.

Riprodurre per Vedere

Angelo Ricciardi fotocopie e taglia i giornali in frammenti, poi li assembla su un foglio di carta su cui aggiunge i riferimenti a matita. Lo scansiona e lo stampa su cartoncino con una stampante a getto d'inchiostro. Davvero una lunga deviazione per fare una pagina. Un lavoro minuzioso. Perché si sottopone a un processo così laborioso per poi alla fine intitolare il suo libro "*Nihil mei. Sine opera, sine artifice*"? (niente di mio, senza opera, senza artista) Non c'è ironia nel titolo. Ad ogni passaggio emerge un'immagine, ogni fase cancella il mezzo e lo trasforma in pura visibilità e pura esistenza. *Nihil mei* non riguarda la creazione. Il libro di Ricciardi rivela la realtà che le condizioni della sua stessa riproducibilità tecnica incontrano. Ciò che maggiormente rende interessante una pratica artistica basata sulla riproducibilità è proprio lo spostamento nella comprensione di segni, referenti, significati, identità individuale e differenza, vicino e lontano, realtà e disegno della sua visibilità.

Il lampo

La fotocopiatrice introduce il concetto di impronta fin dall'inizio del processo di realizzazione del libro, in cui forme e contro-forme si incontrano costantemente, in cui la luce è sia materia che calco. Inoltre, l'impronta ha bisogno di una tale aderenza che ogni mediazione tra lastra di stampa e immagine stampata si schiaccia a tal punto che distrugge la trama originaria dell'immagine. L'impronta è un mezzo senza mediazione. Cosa succede all'interno di una fotocopiatrice se non un incontro paradossale tra luce smagnetizzante e ombra magnetica, tra vuoto e completezza, negativo e positivo? La fotocopiatrice dissolve l'identità dell'immagine attraverso l'esposizione così come fa la colata di fusione in uno stampo. Poi con il toner, le cariche elettriche materializzano parti non esposte di questa immagine. I cilindri le schiacciano su una pagina fino a farle diventare la pagina stessa, pressate di più che dalla pressione di una macchina da stampa o più profondamente che il solco sulle incisioni artistiche. Vanno anche oltre la pagina a causa della farinosa polvere nera del toner, così impalpabile e così inerte che lo stato del suo essere tra solido e fuso sembra impossibile da cogliere. I piccoli pezzi di giornale sulla superficie di vetro della fotocopiatrice non sono più importanti. L'immagine raffigurata è la rappresentazione del lampo di luce e dei movimenti impalpabili delle cariche elettriche. L'immagine rappresentata dal processo di copiatura è un'impronta anacronistica. La condizione della sua visibilità è qui.

Neutralizzare per svuotare

Se la fotocopiatura, la scansione e la stampa a getto d'inchiostro rendono possibile la realizzazione di un'immagine, è perché la neutralizzazione passa attraverso il sublime e accecante fenomeno della transustanziazione che, allo stesso tempo per effetto della luce e diventando luce, esegue l'operazione di sottrarre i valori esterni degli oggetti raffigurati. La copia come processo artistico ci ricorda che ogni calco è soprattutto una questione di contatto e una perdita di sostanza. Questa roba da pazzi, che dà figura a una superficie, non permette la materializzazione di un'immagine se non facendo scomparire ciò che come immagine la costituiva. È in atto da molto, dalla totale smaterializzazione nel processo scultoreo della fusione a cera persa fino alla stampa 3D che lavora nell'immateriale della modellizzazione digitale. Il rapporto dialettico con il concetto di vuoto rende la nozione di identità indistinta dal paradigma dell'essere "impronta". Conseguentemente, la scelta di Ricciardi di scannerizzare fotocopie consente di duplicare il processo stesso di cancellazione. Neutralizzando creste, glifi e difetti naturali dell'industria della stampa di giornali, questo metodo rende i materiali uniformi. Allora il concetto di vuoto è fisicamente percepibile dalle immagini frammentarie sulle pagine: il layout della pagina riguarda tanto le cose rappresentate quanto gli spazi vuoti. Il colore neutro del cartoncino si mescola con le scale di grigio fino a che diventano un'immagine indifferenziata. La pagina è stata raddoppiata a causa della duplicazione insita in ogni operazione di copiatura. È anche piena di duplicità quando trasforma il vuoto in un'immagine, aumentando la distanza tra il rappresentare e l'essere rappresentato. D'ora in poi, le forme di neutralizzazione e di vuoto permettono l'emergere del testo.

Dalla visualizzazione alla lettura

Non bisogna dimenticare che *Nihil mei* è un libro. Sia che le pagine di questo libro d'artista per comodità vengano allineate su un tavolo o appese a una parete, esso non avrebbe potuto essere esposto altrimenti che nella sua custodia, perché è la forma data alla sua visibilità che bisogna intendere. Non sono le note a matita, è l'intera visibilità del lavoro dell'artista il testo di *Nihil mei*. Leggere questo libro significa considerare come "parlano" le immagini: non come raffigurazioni di giornali, né come raffigurazioni di qualsiasi testo o significato, bensì come modi di vedere la visibilità. Aggiungo che la maggior parte dei libri di Ricciardi, come *(le) parole del Novecento* o *A Story in Six Words*, mettono proprio in discussione se e come le immagini siano parte della nostra organizzazione concettuale. I modi del pensiero hanno bisogno che l'atemporalità dell'impronta e la pura rappresentazione dell'immagine diventino una forma di visibilità. Se la rappresentazione non è più il significato, l'atto di lettura è al di fuori del tempo abituale. Il lettore non può più cercare un referente esterno. La temporalità è anacronistica perché in assenza di referenzialità. Ciò che rimane è la pura visibilità del processo discorsivo della mente.

Imprint/ink jet

I will begin with two statements: photocopier and inkjet printer are both footprinting machines; the inked page is a being-in-the-authenticity. Admittedly, the copy and the act of copying have always been a question to the Modernist aspirations to "creation". Photocopying is more often a utilitarian copy than an artistic medium. However, these two observations will not prevent our discussion as long as we consider that media are not art per se and that all the aspirations of Modernism have since been questioned.

The hierarchy of media is a persistent debate in Art history: the picture depicted acquires values from the real or supposed preciousness of the medium. As it is all about the design of the visibility, the meaning comes from the artist's subjective way of seeing. On the contrary, the poorer the medium is, the more it depends on the information contained therein. Therefore, the image and the text depicted in are the meaning. Photocopy but also cutting, collage, scan and ink jet printing are quite poor media. Paper and cardboard are low value materials. However, copy artists do not attempt to multiply same pictures; they do not want the initial image to resist the copying process. Refusing any reference to an external reality, the artistic interest of *Nihil mei* lies in the discourse on its own possibilities to be an authentic visibility. Singularity occurs from the formal contingency of copying. What is authenticity of an inked page? According to me, Ricciardi's book tells us about the imprint of the discourse giving words to the visibility. Thereupon I see in *Nihil mei* the whole history of footprints, from the red hand stencils of cave painting to digital technologies. Obviously more technologically advanced than the clay mould, printers and copy machines nevertheless play the exact same role in terms of ἔργων. Printing a page or writing a book is to leave a footprint, but also to make an imprint.

Reproduce for the Seeing

Angelo Ricciardi photocopies and cuts newspapers into fragments, then he assembles them on a sheet of paper on which he will add the references with a pencil. He scans and prints it on cardboard with an inkjet printer. Such a long detour for one page. What a painstaking work. Why did he put himself through such a laborious process to finally tittle his book "*Nihil mei. Sine opera, sine artifice*"? (nothing mine, no work, no artist.) There is no irony in his title. At each stage, an image emerges; each phase erases the medium and transforms it into pure visibility and pure existence. *Nihil mei* is not about creation. Ricciardi's book reveals the reality experienced by the conditions of its own mechanical reproduction. One of the greatest interests of an artistic practice based on reproducibility is precisely the shift in the understanding of the sign, the referent, and the meaning, the ipseity and the difference, the near and the far, the reality and the design of its visibility.

Lightning

Photocopying introduces the notion of imprint from the very beginning of the bookmaking process, in which forms and counter-forms constantly meet, in which light is both material and mould. Furthermore, the imprint needs such adhesion that all mediation between printing plates and image printed is crushed down the primordial framework. The imprint is a medium without mediation. What happens inside a photocopier if not a paradoxical meeting between demagnetizing light and magnetic shadow, between emptiness and wholeness, negative and positive? Photocopying dissolves the identity of the image through exposure like a melt in a mould. Then with toner, electric charges materialize unexposed parts of this image. Cylinders crush them on a page until they become the page itself, pressed deeper than the pressure of the printing press or more profoundly than the intaglio of the engraving. Even beyond the page because of the powdery black dust of the toner, so impalpable and so inert that its very state between solid and fusion seems impossible to grasp. The small pieces of newspaper on the glass surface of the copier are no more important. The image depicted is the depiction of lightning flash and the intangible movements of electric charges. The image depicted by copying process is an anachronistic footprint. Here is the condition of its visibility.

Neutralize to hollow out

If photocopying, scanning and inkjet printing make the possibility of an image, it is because neutralization goes through the sublime and blinding phenomenon of transubstantiation by and in light at the same time as through the subtraction of the external values of objects depicted. Copying as an art process reminds us that every footprint is above all a matter of contact and a loss of substance. This fool's game, which gives a shape to a surface, does not allow the materialization of an image without vanishing of what constituted it as an image, from the most total dematerialization of a lost wax technic to 3D printing working with digital vacuums. The dialectical relation with the concept of emptiness blurs the notion of identity in the imprint paradigm. Therefore, Ricciardi's choice of scanning photocopies can duplicate the erasure process. This method equalizes the material by neutralization of crests, glyphs, and natural defects of newspaper printing industry. Then the concept of emptiness is physically perceptible by the fragmentary pictures on pages: the layout of the page is as much about things represented as it is about blank spaces. The neutral colour of the cardboard mixes with grey scales to the point of being an undifferentiated image. The page was doubled because of the duplication inherent in any copying operation. It is also full of duplicity when it transforms emptiness into an image while increasing the distance between representation and being represented. Henceforth, forms of neutralization and emptiness allow for the emergence of the **From**

Viewing to Reading

It should not be forgotten that *Nihil mei* is a book. Although pages of this artist's book are lined up on a table or hung on a wall for convenience, it could not have been exhibited otherwise than in its slipcase because the form of its visibility needs to be read. The text in *Nihil mei* is not pencil notes, it is the whole visibility of his work. Reading this book involves considering the discourse of the images, not as depictions of newspapers, nor as depictions of any text or any signification, but as ways of viewing visibility. Moreover, the majority of Ricciardi's books are a questioning of the image as discourse, like *(le) parole del Novecento* (words from the twentieth century) or *A Story in six words*. Discourses need the timelessness of the footprint and the pure depiction of the image to become a form of visibility. If depiction is no more the meaning, the act of reading is outside usual time. The reader can no longer look for an external referent. The temporality is anachronistic because of its absence of referentiality. What remains is the pure visibility of the discourse.

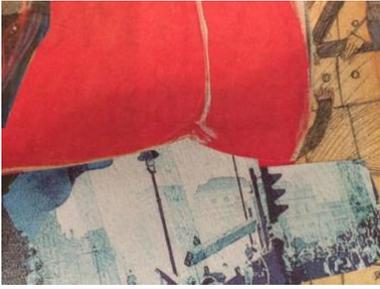
Anaël Desablin, "*per via di levare, per via di porre*" (*) in: *The Book Is On The Table*, BUN Biblioteca Universitaria di Napoli, Napoli, 2020

(*) Leon Battista Alberti, *De Statua*



Things around which, cose intorno alle quali. Queste parole in effetti fissano molto bene, nella loro precisione ambigua e relazionalità, ciò che definisce la multiforme ricerca di **Angelo Ricciardi**. Cosa accade intorno alle cose? Sono più importanti le cose in sé o ciò che le attornia? E ancora, non sono forse i contorni eterogenei delle cose, ciò che da loro diverge, a definire meglio il loro stato, rispetto a quanto ci potrebbe restituire una verifica precisamente centrata sugli stessi oggetti di analisi? Ricciardi – muovendosi con eclettismo nei territori dell’arte concettuale, della pratica relazionale e della critica istituzionale, della poesia viva e dei progetti editoriali – è riuscito a crearsi una propria reputazione tenendo sempre fede alla rivelazione duchampiana per cui la metà o più di un’opera è determinata dallo sguardo dell’osservatore e dal suo contesto di trasmissione, che in modo diverso la completano. Alla base della sua ricerca è presente la domanda fondamentale: “Cosa fa sì che l’arte sia l’arte?” “E perché poi proprio l’arte?” In questo interrogare uno dei misteri dell’uomo, non soltanto il rapporto tra oggetto artistico e suo contesto di percezione è importante, ma anche i contorni in sé diventano fondamentali, fotografando quella discontinuità in cui arte e vita arrivano a toccarsi. Alcuni suoi progetti del passato sono un ottimo campione di questo approccio. *Ritratto dell’artista da giovane* (1999) – una fotografia di Ricciardi da bambino elevata ad autoritratto artistico – oppure *When I wasn’t an artist* (2002) – disegni recuperati da uno stato di innocenza pre-artistica e portati nel presente estetico – testimoniano l’intenzionalità che permette di trasformare in opera un semplice oggetto e mostrano anche lo spostamento artificioso di alcune banali cose dal recinto della vita a quello, appunto, dell’arte. *Art line do not cross* (2004), rappresenta questa differenza tra due universi in maniera ironica ed emblematica, con una linea da “scena del crimine” che isola l’ambito culturale da tutto il resto, evidenziandone anche una sorta di inaccessibilità e visione possibile solo esteriormente. *Per bocca di* (2010), esemplifica un’altra caratteristica del lavoro di Ricciardi, ovvero la preferenza per la citazione e il riutilizzo di quanto già esiste all’invenzione completa, parlando anche per “bocca d’altri”. Con l’impiego di una pratica selettiva invece di una totalmente creativa, emerge anche la focalizzazione sempre fondamentale sull’aspetto relazionale e collaborativo, in cui l’artista è un *agent provocateur* che coinvolge nella sua attività gruppi diversi di persone e in ultimo lo stesso osservatore. Tra i progetti in mostra, quello che unisce collaborazione all’autorialità e riflessione sui confini artistici è decisamente ***Un giorno senza*** (2018). In quest’opera un centinaio di artisti sono stati invitati per un giorno a interrompere la propria attività per poi dare conto in un documento del frutto di questa astensione dal sapore quaresimale. I materiali così nati vivono in una sorta di paradosso artistico essendo produzioni estetiche nate incredibilmente dalla volontà di *non* creare. È possibile dunque realizzare un’opera partendo dalla volontà collettiva di *non* creare un’opera? In questo caso sì, con un lavoro meticcio che si sviluppa sulla terra di mezzo tra estetica e mondo e che dichiara la sua estraneità alle classiche categorie artistiche, chiamandosi fuori da qualsiasi esigenza di mercato.

Nella pratica di Ricciardi c'è poi una volontà all'accumulazione e alla tuttologia, con un'ambizione alla totalità che ricorda la tarsia di Alighiero Boetti *Tutto* del 1992. Serie di collage come *Almost all* (2014), *La lettura* (2014-16) (nato dall'accumulazione di frammenti dall'inserito domenicale del Corriere della Sera) o, in maniera più astratta e scultorea, *Pages* (2018) mostrano una raccolta infinita di materiali giustapposti che, in linea con le teorie della comunicazione, tende a diventare indistinta e piena di interferenze. Si tratta di una saturazione visiva e spaziale che porta anche in questo caso la vita nell'arte, raggiungendo per assurdo un rumore di fondo omogeneo, cresciuto da una composizione di elementi eterogenei. *2016-2011* (2016) porta più in là questa riflessione facendo della vita e dell'agenda dell'artista il nucleo stesso del lavoro con una tendenza all'archiviazione che non fa distinzione tra progettato, realizzato, vissuto, pubblico e privato, lato professionale e umano. L'attaccamento al mondo dell'editoria, dei documenti e della carta stampata, da cui spesso Ricciardi recupera i materiali per le proprie opere, è già qui evidente. In progetti come *Alfabeto minimo* (2017) o *Zang* (2018) (omaggio alle avanguardie e a Filippo Tommaso Marinetti), lo stesso interesse si sostanzia in una composizione più rarefatta in cui anche gli spazi vuoti hanno grande importanza. L'estremo si raggiunge in lavori come *A story in six words* (2015) o *Non è successo nulla* (2018), dove nel contesto di una comunicazione giornalistica e libraria, il tentativo è quello di visualizzare il paradosso di una narrazione che non ha nulla da raccontare. Nel primo caso ciò accade con una storia di frammenti in cui l'intreccio minimale può emergere e venire ricostruito attraverso solo sei parole che navigano in un mare di *omissis* (omesso) ripetuti. Nella seconda situazione la stessa cosa avviene immaginando con ironia le maggiori testate internazionali titolare per le proprie uscite giornaliere la frase "Non è successo nulla", ammettendo la possibilità di una comunicazione vuota. Infine un lavoro alternativo come la performance video *Carissima Laure* (2016) dimostra come anche i presupposti collaborativi e concettuali di Ricciardi possano portare a volte a esiti inaspettatamente poetici. Nato dallo scambio con la poetessa libanese Laure Keyrouz, il video documenta il tentativo performativo utopistico di abbreviare le distanze tra i due artisti, svuotando il Mar Mediterraneo e avvicinando così Napoli a Beirut, rispettive città di residenza. *Indeed, empty the sea would reduce distances*. Così Ricciardi si fa trovare sulle coste napoletane con un secchio in mano per cominciare un'azione di svuotamento del mare degna di Sisifo che diventa lirica nella sua spinta utopica per assumere anche, in questi anni di flussi migratori e continue morti nel mare, una stringente attualità. In tutti questi progetti solo apparentemente eclettici sono lo sguardo e la mente dell'osservatore a essere sempre chiamati in causa. Anch'egli è invitato a entrare a fare parte di quel contesto e di quel confine di definizione che deve svilupparsi attorno al lavoro artistico per completarlo. Il dubbio stimolante che lasciano tutti questi lavori è se anche il fruitore possa entrare in quel cerchio magico estetico-culturale (forse egli è già al suo interno). Ma la risposta che Ricciardi suggerisce è che il cerchio si è ormai aperto e ogni vita può diventare all'occorrenza il terreno di un progetto artistico, lo è essa stessa, se solo lo si vuole.



[...] con la personale Collage Angelo Ricciardi, artista concettuale, mette in mostra una serie di lavori che partono dalla metà degli anni '80 fino ad arrivare ai giorni nostri. Un percorso che raccoglie oltre trenta lavori, di varie dimensioni, uniti da diverse forme di collage (da qui il titolo) che sin dagli inizi del secolo scorso è divenuto tecnica principe delle avanguardie artistiche. Il collage per Ricciardi è lo strumento con cui comporre paesaggi concettuali e visivi in cui la memoria dell'artista cerca risonanze in quella collettiva e, quindi, in quella dello spettatore: immagini e parole sono l'alfabeto con cui narrare storie, spesso non precostruite, ma che lasciano a ciascuno lo spazio per far rivivere o creare prospettive interpretative. Un altro protagonista del percorso narrativo è sicuramente il tempo, sia inteso come tempo scandito da un ritmo visivo e vocale, sia come risonanza storica: infatti, a frammenti di quotidiani o di riviste, rimando di avvenimenti accaduti, si affiancano immagini create dall'artista ad hoc oppure ricercate in rete, in un dialogo fra presente e passato.

Se lavori come "Nothing to add" (2008) mirano ad un essenziale smarrito, altri come "Untitled" (1985), della serie "When I Wasn't An Artist", rimandano a dati biografici che in parte si ritrovano in lavori come "The Big Dream" (2009), dove le aspirazioni di un artista ma anche di chiunque si confrontano con il reale, così come la vita di ciascuno che cerca la sua realizzazione in un gioco infinito fra ideale e prassi.

[...] The conceptual artist Angelo Ricciardi, with this solo show, exhibits new works which start from the mid '80 until now. It's an exhibition with more than 30 different works unified by several techniques of collage (from which the title comes from), which has been one of the principal tools of the Avant-gardes. Collage represents for Ricciardi the instrument with which to create conceptual and visual landscapes where his personal memories look for a collective and then personal resonance: images and words are the alphabet used for the story telling, sometime already assembled, but always capable to leave space for creating or recreating individual vision. Time is another protagonist of the story telling, meant as visual and vocal rhythm as well as historic echo: in fact, cut pieces of newspapers or magazines, as reminder of real historic episodes, are collected together with images created by the artist or found in internet, building, in this way, a conversation between the past and the present. If works like "Nothing to add" (2008) looks for what is missed, others like "Untitled" (1985), from the series titled "When I Wasn't An Artist", shows biographical elements which are partially present in "The Big Dream" (2009) where the artist's as well every inspirational moment faces the reality and the everyone's aim to manage ideal and praxis.



[...] È quando le barriere sembrano insormontabili che la poesia ci viene in soccorso. Non si parla solo di spaccato sociale, ma anche di un tentativo di riunire realtà storiche tra loro molto simili ma infinitamente lontane. *Angelo Ricciardi* e *Laure Keyrouz* si domandano circa il potenziale dell'artista nel mondo contemporaneo, contesto globale frammentato e problematico in cui ci si ritrova ad essere inerti marionette. La risposta degli artisti alla lontananza spesso solo concettuale che esiste tra gli uomini, è un effettivo e fisico avvicinarsi. Tra le spiagge di Napoli e Beirut, città degli artisti, vi sono in linea d'aria poco più di 2000 km, "Kilometri che diventano circa 3.800 se ci muoviamo via terra in direzione est, addirittura quasi 8.500 andando in direzione ovest. Svuotare il mare ridurrebbe, di fatto, le distanze". Ed è un ridurre distanze di concetto e di credenze, prima ancora che muoversi effettivamente con il proprio corpo in una determinata direzione. È questa dicotomia che viene sottolineata dai gesti degli artisti che, nei rispettivi video, tentano di svuotare un mare fatto di stratificazioni sociali, storiche, antropologiche. Ne deriva un lavoro estremamente intimo, figlio di un amore che è istinto arcaico in tutti gli uomini, ma che nella sua stessa intimità si apre ad essere globale.

[...] When the barriers seem insurmountable, poetry comes to the rescue. It's not only a social split, but also an attempt to bring together historical realities that are very similar but infinitely distant. Artists Angelo Ricciardi and Laure Keyrouz wonder about the potential of their work in the contemporary world, world that is a fragmented and problematic global context in which we live as inert puppets. The response of artists to the often only conceptual remoteness that exists among men, is an effective and physical approach. Between the beaches of Naples and Beirut, cities of the two, we can count in the air line just over 2.000 km, "kilometers that become about 3.800 if we move by land eastwards, even almost 8,500 going westwards. Emptying the sea would reduce, in fact, the distances". This way of thinking helps to reduce distances of both concept and beliefs, even before actually move with our own bodies in a certain direction. This dichotomy is underlined by the gestures of the two artists who, in their respective videos, try to empty a sea, the Mediterranean Sea, which is mostly a social, historical and anthropological stratification. The art work that we have the possibility to see is, at the end, an intimate work, son of a love that is archaic instinct in all men, but that in its own intimacy opens up to be global.

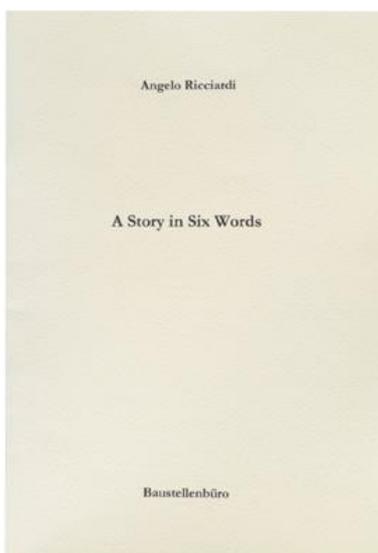
Chiara Moro, *Angelo Ricciardi (Italia) + Laure Keyrouz (Libano): Carissimo Angelo, Carissima Laure*, in *XXX Fuorifestival : Arte, Video e altre Culture*, Pesaro, 2016



Angelo Ricciardi presenta un lavoro che si pone come una proposta di azione in forma di cartolina da distribuire ai visitatori. L'elemento relazionale, da sempre presente nell'arte di Ricciardi, si avvale della foto di Mirela Negulescu, raffigurante una delle panchine semicircolari del parco di Villa Della Zonca. L'immagine è stata trasformata in una cartolina che racchiude l'invito a sedersi, seguito da altre semplici azioni: "siediti, aspetta, lascia che il vento porti via i tuoi pensieri", da proporre e far mettere in atto al visitatore, con richiamo immediato alle "istruzioni" Fluxus.

Angelo Ricciardi presents a work that is in an invite to action through a postcard to be distributed to visitors. The relational element, always present in the art of Ricciardi, uses here a photo by Mirela Negulescu representing one of the semicircular benches in the park of Villa Della Zonca. The image is now a postcard that contains an invitation to sit down followed by other simple actions: "sit down, wait, let the wind take away your thoughts". They have to be proposed to the visitor to be put into action, immediately recalling the Fluxus "instructions".

Susanna Crispino, *Sit down, please, in Oasis: contemporary art performance : rassegna di arti visive, performative e letterarie / a cura di Laure Keyrouz. – Nervosa della Battaglia (TV) : Edizioni Inchiostro e pietra, 2016*



BAUSTELLENBÜRO è orgogliosa di presentare **CAFÉSATOR**, neonata collana di Libri d'artista diretta da Susanna Crispino e Vito Pace e progetto editoriale condiviso tra autori, editore e curatori. Una collaborazione che rende sostenibile l'idea alla base della collana, ovvero realizzare edizioni di qualità, a bassa tiratura, numerate e firmate dall'autore, che, grazie al prezzo contenuto ed alla facilità di acquisto via web, provano non solo a rivolgersi ai collezionisti, ai bibliofili e agli addetti ai lavori, ma anche a coinvolgere un pubblico il più vasto possibile. Il primo volume è *A Story in Six Words* di *Angelo Ricciardi*, un racconto che, nella ricercata ambivalenza tra opera letteraria e opera visiva, costruisce, attraverso l'uso di sole sei parole, un esercizio di videoscrittura giocato sull'assonanza dei vocaboli e su una narrazione che può essere ricomposta unicamente dal lettore. Il solo che, attraverso la propria immaginazione e fantasia, può provare a ricostruire la storia suggerita dai termini che emergono dagli *omissis*.

[...] A Story in Six Words by Angelo Ricciardi. Keeping its sought ambivalence between literary and visual work and using only six simple words, this tale builds an exercise of "video-writing" based on the assonance of the words and on a story that can be reconstructed only by the reader. Through his own imagination and fantasy, he is the only one who can try to reconstruct the narrative suggested by the words emerging from the omissis.

Susanna Crispino, *A Story in Six Words*, 2015, in <http://www.baustellenbuero.com>

Lisca Bianca

Come affermava Nietzsche, la filosofia compie un costante e impossibile tentativo nel voler razionalizzare la vita, decifrarne il segreto, sondarne le sfaccettature. Alla stregua di un filosofo, anche Angelo Ricciardi tenta un impossibile tentativo di rilettura e riscoperta di un delitto mai esistito, traendo ispirazione da “L’avventura” (1959) di Michelangelo Antonioni, uno dei film che hanno fatto la storia del cinema italiano. Anna, la protagonista del capolavoro cinematografico, scompare inspiegabilmente dopo essere sbarcata a Lisca Bianca, piccola isola sicula. Così, in una rilettura surreale, “Lisca Bianca”, girato nell’aprile del 2007 negli stessi luoghi de L’avventura, è un impossibile tentativo – in un altrettanto impossibile ritorno sul “luogo del delitto” – di ricerca di tracce, di indizi che aiutino a comprendere un mistero mai avvenuto. Una morale tagliente, un sottolineare un atteggiamento critico che molto si avvicina a quello dei personaggi della storia, puntando il dito contro la natura umana che cerca una soluzione anche quando pare non esserci.

As Nietzsche said, philosophy makes a constant and impossible attempt to rationalize life, searching among its secrets, probe its facets. As a kind of philosopher, Angelo Ricciardi also attempted an impossible re-read and re-discover of a crime that had never existed, inspired by Michelangelo Antonioni's "L'Avventura" (from 1959), one of the movies which made the history of Italian cinema. Anna, the protagonist of the cinematic masterpiece, disappears inexplicably after being landed in Lisca Bianca, a small Sicilian island. Thus, in a surreal re-reading, "Lisca Bianca" movie by Angelo Ricciardi, filmed in April 2007 in the same places of Antonioni's, is an impossible attempt of looking for traces, of clues that help to understand a Mystery never happened – in an equally non-existing "place of the crime" –. This art work becomes a sharp morality, a emphasis on the critical attitude that is very close to that of the characters in history, pointing the finger against the human nature that seeks a solution even when it seems not to be there.

End Credits

End Credits è un tentativo, in forma di web collage, di realizzare una visione oggettiva delle realtà contemporanea, nell’elencazione dei più grandi artisti della storia dell’arte contemporanea, ironicamente uniti alla voce di Papa Benedetto XVI che annuncia le sue dimissioni. Il progetto affonda le sue radici nella sagace critica al sistema del mondo dell’arte contemporanea, isolata nella sua prevalente, spesso unica, forma di mercato che vede protagonisti pochi e ripetuti nomi, dando vita a una impossibilità di parola. Prima era il giudizio di critica e pubblico a determinare la circolazione dell’opera, oggi pubblico e critica vedono e giudicano solo le opere che il mercato permette loro di vedere. Rimane il quesito che Piroshka Dossi così bene espone: “L’obiettivo dell’economia è generare profitti, quello dell’arte è approfondire l’esperienza della nostra esistenza. La fusione fra economia e cultura è una fusione fra pari? Oppure ci troviamo di fronte all’acquisizione di un sistema di valori da parte di un altro?”

End Credits is an attempt, through web collage, to realize an objective vision of contemporary life, listing the greatest artists in the history of contemporary art, ironically merged with the voice of Pope Benedict XVI announcing his Resignation. The project is rooted in sagacious criticism of the contemporary art' system. Art is isolated in its prevailing form of market in which we can meet just a few and repeated protagonists, giving no possibility to speech to anyone else. In the past the judgement of critics and audiences was able to determine the circulation of the art-work, but today public and critics see and judge only the works that the market allows them to see. Still contemporary remains the question that Piroshka Dossi so well exposes: "The goal of the economy is to generate profit, effort of art is to deepen the experience of our existence. Is the merger between economy and culture a merger between peers? Or are we faced with acquiring a system of values from another?"

Chiara Moro, Angelo Ricciardi, in *Soundmotion Homepage Festival 2014, Parco del Cormor, Udine*

TK-21

Parole e immagini, unite in un sottile gioco intellettuale. Sovvertimenti semantici e ambiguità della visione. L'universo espressivo di Angelo Ricciardi è complesso e multiforme, giocato lungo due direttrici: la pluralità del fare arte e il coinvolgimento intellettuale del fruirla.

Nato a Napoli, nella cui provincia vive e lavora, Angelo Ricciardi è un artista atipico nel panorama italiano: autodidatta, cosmopolita e legato alle proprie radici, è allo stesso tempo fautore di un'ampia comunità di artisti sparsi per il mondo e volutamente lontano dai riflettori di quella parte del sistema dell'arte che privilegia l'effimero e gli eventi blockbuster.

La sua produzione artistica parte da disegni, collage e opere di pittura informale-materica che rispondono ad un'innata urgenza espressiva. Proprio una mostra di disegni, nel 1999, apre la strada ad un'intensa attività espositiva, che porta in luce una ricerca artistica saldamente ancorata all'analisi del linguaggio ed alla dialettica tra segno e immagine. La parola è una presenza costante nei suoi lavori: dai molteplici libri d'artista ai giochi semantici per i titoli di opere e installazioni, dai collage ai video.

Il linguaggio che elabora trova nelle sue vicende biografiche una forte quanto inevitabile impronta: a cominciare dalla militanza politica, che si è evoluta nell'impegno civile che ben traspare nelle sue opere; così come nel desiderio di uscire dall'angusto ambito dell'arte contemporanea, intesa come sistema di produzione e pubblico di addetti ai lavori, per raggiungere uno spettatore che ne sia completamente al di fuori, per attrarlo, incuriosirlo, invitarlo a riflettere ed a partecipare. Il personale bisogno di espressione trova nella coralità dei progetti quasi un rovescio della medaglia. Ricciardi non incarna l'idea romantica dell'artista concentrato sulla propria interiorità, dedito alla produzione di opere che in qualche modo ne raccontino il pensiero. Egli è piuttosto alla ricerca di un "Noi" nell'arte, di una elaborazione collettiva perseguita con una sintassi creativa e mezzi espressivi che devono molto a *Fluxus*.

Tutto ciò emerge chiaramente sin dai primi progetti, come *PATENTED: il pane non si butta=Don't Throw Out The Bread*, realizzato nel 2000 insieme alla statunitense *Coco Gordon* sotto lo pseudonimo comune di *CÒNGELO*.

Nato nell'ambito di Oreste 3, significativa sperimentazione di una comunità artistica legata ad una residenza d'artista itinerante nelle regioni del Sud Italia e quell'anno stabilitasi a Montescaglioso (Matera), *PATENTED* intendeva porre l'accento sul rischio legato alla diffusione globale dei cibi transgenici protetti da brevetto, conosciuti come OGM (Organismi Geneticamente Modificati), attraverso un racconto poetico sul pane. Il progetto coinvolgeva artisti, coltivatori e produttori di alimenti biologici per illustrare i sistemi di produzione e distribuzione di cibo biologico, mettere in evidenza la minaccia posta dai cibi transgenici e proporre un monopolio di mercato temporaneo del brevetto. In tal modo l'arte acquisiva, oltre al consueto ruolo di mezzo di espressione, anche quello di metodo in grado di suggerire soluzioni a problemi sociali e di priorità di risorse.

Elemento centrale di *PATENTED* fu una cena, organizzata nell'ambito della sezione di Oreste 3 dedicata alla meditazione sul cibo denominata *Quindici Cene*, durante la quale venne servito unicamente cibo biologico coltivato in loco dai fornitori e dagli agricoltori coinvolti nel progetto.

Gli artisti invitati – *Alison Knowles, Ernesto Pinto, Rita degli Esposti, Sheila Sporer, Jasa Ban, Fiormario Cilvini, Antonella Catelli e Ruggero Maggi* – riuniti nel gruppo *TIKYSK (Things I Know You Should Know = cose che io so che dovresti sapere)* non erano presenti alla cena, ma avevano inviato via mail per l'occasione istruzioni in forma di ricetta per azioni connesse al tema. Tali "ricette" furono poste sui tavoli in modo che durante la serata gli ospiti avessero la possibilità di scegliere l'ordine temporale delle azioni da svolgere e di parteciparvi.

In un ambito maggiormente legato all'arte tout court, il lungo filo rosso di una comunità artistica sparsa per il mondo si ritrova in *Happy Birthday, Mr. Johns!*, una singolare e globale celebrazione del settantacinquesimo compleanno di *Jasper Johns* (15 maggio 2005) ispirata alla sua celebre *Three Flags*, col significativo rovesciamento tra le stelle e le strisce della bandiera statunitense.

La *performance* prevedeva di una torta di compleanno a tre piani che riproduceva la *Three Flags* modificata nella galleria 404 di Napoli come parte di una celebrazione contemporanea a Torino, Milano, Gleisdorf, Perugia, Stuttgart, Livorno, L'Aquila, Pforzheim, New York, Madison, Firenze, San Francisco, Roma, Glasgow portata avanti e documentata da *Maria Mesch (Durchblick), Martin Krusche, Nello Teodori, Steffen Müller, I Santini Del Prete, Franco Fiorillo ed Enrico Sconci* (per il *MUSPAC*, Museo Sperimentale per l'Arte Contemporanea), *Mary Jo Walters, Vito Pace, Alessandra Borsetti Venier, Coco Gordon, Eva Forsman, Alexandros Kyriakides e Annmarie Crampton* a vario titolo coinvolti nella singolare famiglia artistica di Ricciardi. Le immagini del compleanno di Mr. Johns realizzate dagli artisti, nate quasi come cartoline d'artista per celebrare le icone del contemporaneo, ne evidenziano lo status di pietre miliari dell'immaginario occidentale, ma senza accettarle supinamente, quasi suggerendo che – attraverso un rituale collettivo, seppur geograficamente differenziato – le istanze culturali di cui sono portatrici possano e debbano essere

rielaborate e reinterpretate per divenire elementi culturali vitali, da accogliere o rifiutare, ma di cui essere sempre e comunque coscienti. Per non esserne schiacciati o fagocitati.

Costante in Ricciardi è anche la riflessione sul ruolo dello spettatore e sulla funzione dell'arte, il cui esempio più calzante è *Art Line Do Not Cross* (2004). Anche questa volta un progetto collettivo, sviluppato intorno ad una striscia adesiva dichiaratamente analoga a quelle che viene utilizzata negli Stati Uniti per delimitare la scena del crimine (*Police line do not cross*).

La striscia in qualche modo segna il confine tra arte e mondo reale, quel confine che fin dal filosofo e sociologo tedesco *George Simmel* (nel saggio *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch - La cornice del quadro. Un saggio estetico-* del 1902) veniva individuato come necessaria linea di demarcazione tra arte e vita, che l'Avanguardia, nei panni di *Picasso* e *Braque*, aveva infranto attraverso il collage, ma che in qualche modo è stato ristabilito dal "sistema" dell'arte contemporanea, che distingue tra artisti e pubblico, addetti ai lavori e spettatori passivi, un confine artificioso e arbitrario come quello della scena del crimine e che Ricciardi sembra quasi augurarsi temporaneo o valicabile.

Anche in questo caso, l'elaborazione e interpretazione collettiva sono il fulcro dell'opera. Inviata ad artisti in diversi paesi, la striscia è diventata lo spunto per una riflessione collettiva sui confini tra arte e spettatore, tra produzione e fruizione, dai risultati sorprendenti, ironici e talvolta paradossali.

Tuttavia, Ricciardi non si dedica unicamente a progetti collettivi. Le opere realizzate per le sue esposizioni personali o collettive rivelano una mente analitica e riflessiva, che trova un dialogo con lo spettatore utilizzando spesso mezzi extra-artistici, come nel caso di *Desktops*: installazione realizzata per la mostra *Due installazioni* alla galleria Martano di Torino (2006).

Il lavoro vuole rievocare l'ambiente di un ufficio, ma il risultato è volutamente straniante: a cominciare dal titolo, in cui la parola inglese "*desktops*" rimanda sia alla scrivania che alla schermata principale del computer. La mancanza delle sedie che trasforma i piani di lavoro in superfici respingenti, fruibili solo con lo sguardo, e l'impiego di elementi di uso comune (un giornale, un computer, una tazza di caffè) insieme alla ripetizione ossessiva dell'immagine del continente africano (definita la "*gigantesca icona del rimosso*" da Francesca Comisso nel catalogo della mostra) costruiscono quasi un set cinematografico, da un lato parlando alla cattiva coscienza dell'Occidente, dall'altro suggerendo che il racconto che ciascuno spettatore è chiamato a comporre, proprio perché ogni oggetto gli è familiare, contiene un sottotesto che ciascuno può recepire in modo diverso. Ma anche con mezzi più tradizionalmente artistici la riflessione e l'impegno civile restano fulcro del lavoro. In *Pilato's game* (2009), per esempio – che è una scultura in ceramica, quindi un oggetto tradizionalmente avvertito come artistico – Ricciardi si adopera per smentire la natura dell'oggetto e del materiale.

Innanzitutto, nella dimensione e nella natura stessa della scultura, che richiama il gioco dei quindici (ovvero il quadrato composto da sedici caselle in cui bisogna mettere in ordine i numeri dall'1 al 15) ma in cui manca la casella libera che consente il movimento dei singoli tasselli. Come Pilato, la difficoltà di cambiare ciò che ci circonda spinge

spesso a lavarsene le mani, a cercare una via più semplice per l'accettazione o – detto in altre parole – la rassegnazione allo status quo.

Non mancano tuttavia sottili punte di ironia e opere dallo spirito giocoso, come *Á Trompeur Trompeur Et Demi* (2011), una fotografia di *Marcel Duchamp* su cui l'artista ha tracciato dei sottili baffi, vendicando la *Gioconda*.

La centralità del linguaggio si propone in diversi lavori: da *The New Little Red Book* (2002), un libro d'artista composto con parole mutuete dalla tastiera del computer, a *Per bocca di* (2010), in cui le fotografie di personaggi cardine dell'arte e della cultura come *Andy Warhol*, *Pier Paolo Pasolini*, *Leo Longanesi*, *Marcel Duchamp*, sono legate a motti e frasi che hanno pronunciato (con la significativa eccezione di *John Cage*, la cui bocca è "tappata" da un pezzo di partitura), e nell'opera – libro d'artista e video – *(le) Parole del Novecento* (2007), nata come parte del progetto *L'origine è la meta* (le cui ricerche sono oggi riunite nell'omonimo volume a cura di *Vincenzo Cuomo*), che costruisce un alfabeto con i termini che hanno maggiormente caratterizzato il XX secolo, procedendo da "Aphasia" a "Zeppelin", evocando momenti legati alla cultura (come "Dada", "Nausée", "Ou-topia"), memorie dell'orrore ("Gestapo", "B52"), le questioni irrisolte ("Viet-cong", "Yugoslavia"), i cambiamenti che hanno investito la vita quotidiana ("Pc", "K-way", "Wurstel").

Come uno scienziato o un alchimista, Ricciardi cerca attraverso l'arte qualcosa che è occulto, ma che sarà in grado di riconoscere appena l'avrà trovato. Le opere che disseminano questo cammino sono le tappe di un percorso intellettuale e civile verso una meta ignota, nascono nella sua mente, non solo come idee, ma come elaborazioni complete e finite: realizzarli è solo l'ultima parte del processo creativo e la prima di una nuova partenza per la ricerca.

L'artista avverte sé stesso nella collettività, la militanza politica e le disillusioni della dissoluzione di ideali e di una pratica quotidiana volta alla ricerca del bene e del miglioramento per tutti, per gli *Altri*, si traducono in un'arte plurale e significativa, mai didattica né volutamente pedagogica, piuttosto propositiva, portatrice di un messaggio che si incarna talvolta in installazioni o sculture, talvolta in *happening* e *performance*, rifuggendo da percorsi obbligati e *cliché*. E tuttavia in un *continuum*, costituito da progetti coerenti e sempre in progress. Il 2013 si conclude con la gestazione di un nuovo libro d'artista, costruito dalla consueta comunità su un quaderno con l'intestazione "Artiste à l'artiste" che riproduce un immaginario libro di *Henry Matisse*.

Ricciardi vi ha tracciato un proprio intervento ed ha chiesto ad altri artisti di fare lo stesso, ovvero di indirizzare un messaggio "da artista ad artista". Il Libro, che al momento è ancora in viaggio, una volta terminato sarà acquisito dal *Mart* di Rovereto nell'*Archivio del '900*.

L'ultimo tassello della ricerca, almeno per il momento, è *Quel che resta*, collage su tela che richiama l'idea di un affresco logorato dal tempo. Immagini del quotidiano, promesse del futuro, una (inevitabile?) globalizzazione culturale costruiscono un racconto frammentario, nostalgico e allo stesso tempo immanente, che galleggia nel grigio di occasioni mancate e di speranze del futuro.

Ricciardi non ha mai lasciato l'Italia per vivere all'estero, ma in qualche modo lo fa per ogni mostra, per ogni opera. Perché la comunità cui appartiene non è geograficamente

delimitata, ma – ed oggi attraverso il web con maggiore facilità che nel passato – idealmente riunita intorno all'arte, indissolubilmente legata ad un'idea di autonomia e transnazionalità, e lo spettatore cui parla, proprio attraverso l'Arte, è libero e ineluttabilmente cittadino del mondo.

Words and images joined in a subtle and intellectual game. Semantic subventions and ambiguity of the vision. Angelo Ricciardi's expressive universe is complex and many-sided and it develops along two lines: the plurality of making art and the intellectual involvement of enjoying it.

Angelo Ricciardi was born in Naples and works in its province. He is an atypical artist in the Italian context: self-taught, cosmopolitan and at the same time strictly connected to his roots, he is also the supporter of a wide community of artists around the world and he deliberately stays away from the spotlights of a certain art system which endorses evanescent and blockbuster events.

His artistic production starts with drawings, collages and paintings in an informal-material style, that respond to an innate expressive urge. In 1999, exactly a drawing exhibition opens the doors to several solo and collective expositions, revealing his artistic research firmly anchored to the language analysis and the dialectic between sign and image. The word is ever-present in his artworks: from several artists' book to semantic games as titles of his works and installations, from collages to videos. The language he develops finds a strong and inevitable mark in his biography starting from his political militancy, that evolved into the civil commitment we can see in his works, as well as the desire to leave behind the narrow scene of contemporary art intended as a production system for an audience of insiders, to reach instead a completely outside viewer, to seduce him, intrigue him, to invite him to reflect and participate. His own need to expression finds in the collective projects nearly a downside. Ricciardi does not embody the romantic idea of the artist focused on his own inner life, dedicated to the production of works that may somehow tell his thought. He is rather looking for a "We" in the art, for a collective elaboration pursued with a creative syntax and expressive media that owe much to Fluxus.

All this is clear even since the early projects, such as PATENTED: il pane non si butta = Do Not Throw Out the Bread, realized in 2000 with the U.S. artist Coco Gordon, under the shared pseudonym of CÒNGELO.

Raised within Oreste 3, that was a significant experiment of an artists' community linked to an artist-in-residence program that travelled around the South of Italy and in that year settled in Montescaglioso (Matera), PATENTED tried to emphasize the risks of the global spread of patented transgenic food known as GMO (Genetically Modified Organism), through a poetic narrative on bread.

The project involved artists, farmers and biological food producers in order to describe the production and distribution system of organic food and to highlight the threat of GM food and to suggest a temporary monopoly on the patent.

In addition to its usual role of expressive medium Art acquired this way also that of a method, that is able to suggest solutions to social and priority of resources problems.

The main element of Patented was a dinner, organized within the Oreste 3 section about meditation on food called Quindici cene(Fifteen dinners), during which only biological food grown by suppliers and farmers involved in the projects was served. The artists involved - Alison Knowles, Ernesto Pinto, Rita degli Esposti, Sheila Sporer, Jasa Ban, Fiormario Cilvini, Antonella Catelli and Ruggero Maggi - gathered in the group called TIKYSK (Things I Know You Should Know) didn't attend the dinner but they had just sent by email instructions in the form of recipes for actions devoted to the theme.

Those "recipes" lied on the tables so that, during the dinner, the guests could choice the sequence of the actions to make and to take part in.

In a sphere much closer to Art tout court, we can find the red thread of an artistic community scattered around the world in the work Happy Birthday, Mr. Johns!, a unique global celebration of Jasper Johns' seventy-fifth birthday (15 May 2005) inspired to his well-known Three Flags, in which we can see a significant swap among the stars and stripes of the American flag.

The performance included a three-layer birth cake reproducing the modified Three Flags in the 404 Art Gallery of Naples; the cake was a part of a contemporary celebration in Turin, Milan, Gleisdorf, Perugia, Stuttgart, Livorno, L'Aquila, Pforzheim, New York, Madison, Florence, San Francisco, Rome, Glasgow carried out and documented by Mary Mesch (Durchblick), Martin Krusche, Nello Teodori, Steffen Müller, I Santini Del Prete, Franco Fiorillo and Enrico Sconci (for MUSPAC, Experimental Museum for Contemporary Art), Mary Jo Walters, Vito Pace, Alessandra Borsetti Venier, Coco Gordon, Eva Forsman, Alexandros Kyriakides and Annmarie Crampton all involved in the original artistic family of Ricciardi.

Mr. Johns' birthday photos were taken by the artists and they were created almost as artist postcards to celebrate contemporary icons, highlighting their status of Western imagination cornerstones but refusing to accept them passively and almost suggesting that – through a collective ritual, even if geographically diversified – the cultural instances they bring can and should be reprocessed and redefined to become alive cultural elements to be accepted or rejected but to be always conscious of. In order to not be crushed or swallowed. In Ricciardi's work the reflection upon the role of the viewer and on the function of art is a permanent feature, and its best example is Art Line Do Not Cross. It's another collective project, developed around a tape openly similar to those used in the United States to delimit the crime scene (Police line do not cross).

The tape, in some way, establishes the border between art and real world, a border that since the German philosopher and sociologist George Simmel (in the essay Der Bildrahmen. Einästhetischer Versuch – The frame of the painting. An aesthetic study, 1902) is identified as a necessary diving line between Art and Life, the line that had been broken by the Avant-garde artists, as Picasso and Braque, through the collage but that was somehow re-established by the "contemporary art system", which distinguishes between artists and viewers, insiders and passive audience, creating an artificial and arbitrary border as that belonging to the crime scene, and which Ricciardi seems to wish as temporary or crossable. Even in this case, the collective development and interpretation is the heart of the work. The tape was sent to some artists in several countries and it has become the starting point for a common reflection on the borders between art and viewer, between creation and enjoyment, obtaining unexpected, ironic and sometimes paradoxical results.

However, Ricciardi doesn't focus only on collective projects. The artworks he realised for his solo and group exhibitions reveal an analytical and reflective mind which finds a dialogue with the viewer, often using extra-artistic media such as in *Desktops*, an installation made for the exhibition *Due Installazioni (Two installations)* at Martano Art Gallery (Turin, 2006).

The work aims to evoke the atmosphere of an office, but the result creates a sense of estrangement: starting from the title, in which the English word "desktops" refers both to the writing desk and to the main computer desk. The lack of the chairs which transforms the worktops into rejecting surfaces usable only with the eyes, the utilization of common use objects (a newspaper, a computer, a cup of coffee) together with the obsessive repetition of the image of the African continent (defined as the "gigantic icon of removal" by Francesca Comisso in the exhibition catalogue) almost build a movie set and talk, on the one hand, to the bad conscience of the West and, on the other hand, they suggest that the narrative which every viewer is called to create – just because every object is familiar to him – has a subtext which everyone can recognize in different ways.

Also with more traditionally artistic media though, the reflection and civil commitment are the heart of his work. In *Pilato's game (2009)* for example – that is a ceramic sculpture, therefore an object traditionally perceived as artistic – Ricciardi strives to deny the nature of the object and of the material.

First of all in the size and the nature of the sculpture which recalls the *Game of Fifteen* (the square made up of sixteen slots, where you have to order the numbers from one to fifteen) but in which the empty slot allowing the movement of every single slot lacks.

The effort to change what is around often pushes us to wash our own hands of it, as Pilato did, and to find an easier way to the reception or – in other words – it brings us to the resignation to the status quo.

However, there are subtle bits of humor and playful spirit artworks, such as *Á Trompeur Trompeur Et Demi (2011)*, a photograph of Marcel Duchamp on which the artist has traced two thin mustache, avenging the *Mona Lisa*.

The importance of the language is proposed in several works: from *The New Little Red Book (2002)*, an artist's book composed of words borrowed from the computer keyboard, to *Per bocca di (As spoken by, 2010)* where the photos of art and culture main personalities as Andy Warhol, Pier Paolo Pasolini, Leo Longanesi, Marcel Duchamp are linked to mottoes and maxims they pronounced (with the significant exception of John Cage, whose mouth is "shut up" with a piece of score) and in the artwork – artist's-book and video – *Words from the Twentieth Century (2007)* that belongs to the project *L'origine è la meta -The origin is the goal* (whose research are collected in the homonymous book curated by Vincenzo Cuomo), which builds an alphabet with words that have characterized the 20th century, going from "Aphasia" to "Zeppelin", evoking moments related to culture (such as "Dada", "Nausée" or "Outoptopia"), dread memories ("Gestapo", "B52"), unresolved issues ("Viet-cong", "Yugoslavia"), changes of everyday life ("Pc", "K-way", "Wurstel"). As a scientist or an alchemist, through art Ricciardi looks for something hidden, which he will be able to recognize when he has found it. The works spared along this way are stages of an intellectual and civil journey toward an unknown goal, they born out of his mind, not

only as ideas, but also as complete and finished projects: to realize them is just the last part of the creative process, and at the same time the first of a new starting point for his research.

The artist feel himself as a part of the community, the political militancy and the disillusion for the dissolution of ideals and of a daily practice to the seek of wealth and good for everybody, for the Others, become a plural and meaningful art, never didactic nor intentionally pedagogical, rather proposing by bearing a message which sometimes becomes installations or sculptures, some others happenings and performances, avoiding fixed routes and clichés.

And yet, in a continuum of coherent projects always in progress, 2013 ends with the birth of a new artist's-book, built by the usual community: a notebook with the header "Artiste á l'artiste" that reproduces an imaginary book by Henry Matisse.

Ricciardi traced there its own intervention and has asked other artists to do the same, to address a message "from an artist to another artist." The book, which is still travelling, once completed will be acquired by the Mart in Rovereto, in the Archive of Twentieth Century.

The last piece of his research, at least by now, is Quel che resta (What remains), a collage on canvas that reminds a time-worn fresco. Images of daily life, promises of the future, a (inevitable?) cultural globalization build a fragmentary, nostalgic and at the same time immanent story, floating in the grey of missed opportunities and hopes of the future.

Ricciardi never left Italy to live abroad, but somehow he does it for every exhibition, for each artwork. Because the community which he belongs to is not geographically bounded, but - and today thanks to the web easier than in the past- ideally gathered around art, inextricably linked to the idea of autonomy and transnational view, and the viewer he is talking about, right through Art, is free and ineluctably citizen of the world.

Susanna Crispino, *Collettiva e intellettuale: l'arte secondo Angelo Ricciardi = Collective and Intellectual: Art according Angelo Ricciardi*
in *TK-21 LaRevue*, n° 30, 2014



[...] Maggiormente concentrati sulla capacità della parola di guidarci all'interno delle immagini e sul potere della cultura di svelare la loro vera natura e stimolarne una lettura critica sono i lavori di Vito Pace e Angelo Ricciardi, in cui l'elemento concettuale rimane l'ossatura dell'immagine video. [...]

Nel lavoro di Ricciardi (*le Parole del Novecento* (10) vocaboli noti e familiari, assunti come simboli del secolo appena trascorso, comunicano un senso di straniamento nel loro scorrimento sul rumore di fondo di una lavatrice. Il linguaggio è il mezzo attraverso il quale la civiltà occidentale e quella orientale possono aprire un confronto o uno scontro. L'Est e l'Ovest non sono intesi esclusivamente come entità geografiche, ma geopolitiche, economiche, sociali e culturali (e non è un caso che la stragrande maggioranza dei termini sia in inglese). Ognuno può scegliere il proprio itinerario mentale, la parola evoca concetti che solo un percorso individuale può definire. In tal senso essa si fa immagine e veicolo di qualcos'altro ed attraversa lo specchio dell'essere. In questo senso, il passaggio è inverso rispetto al lavoro di Pace: la parola non genera realtà nello spazio fisico, ma un percorso di immagini nella mente dello spettatore. [...]

(10) Il video è stato presentato alla fine del 2012 a Dusseldorf in *Kunstfilmtag 12* e fa parte del progetto *L'origine è la meta* che – mutuando il suo titolo da un famoso aforisma di *Karl Kraus* – raccoglie alcune ricerche su l'idea che l'origine di tutto può essere anche il suo proprio sviluppo e la sua propria realizzazione: “[...] la meta è la realizzazione di un altro inizio, di un inizio che non è mai iniziato, pur restando, per così dire realissimo nella sua virtualità.” (in *L'origine è la meta*, a cura di *Vincenzo Cuomo*, *Morgana Edizioni*, *Firenze 2006*, p. 11)

Vito Pace's and Angelo Ricciardi's works are focused more on the ability of the word to guide using to the images and the power of culture to reveal the true nature to stimulate a critical reading, and the conceptual element remains the backbone of the video image. In Ricciardi's work (The) Twentieth Century Words (10) known and familiar words become symbols of the last century, and communicate a sense of alienation as they scroll on a background noise of a washing machine. Language is the means through which the Western and Eastern civilizations can open a debate or a fight. East and West are not intended solely as a geographical entity, but geopolitical, economic, social and cultural (and it is not a coincidence that the vast majority of terms are in English). Everyone can choose his/her own mental journey: the word evokes concepts that only an individual path can define. In this sense, it becomes an image and a vehicle of something else and it goes through the mirror of the human being.

(10) The video was presented at the end of 2012 in Dusseldorf Kunstfilmtag 12. It and is a part of the project *L'origine è la meta* (*The origin is the goal*) that –borrowing its title from a famous aphorism by *Karl Kraus* - collects some researches on the idea that the origin of the whole can be also its own development and its own realization: “[...] the goal is the realization of another beginning, a beginning that is never started, while remaining, as it were, very real in its virtuality”. (in: *L'origine è la meta*, curated by *Vincenzo Cuomo*, *Morgana Edizioni*, *Firenze 2006*, p. 11)

in *TLG 2.0: Through the Looking Glass / a cura di Susanna Crispino. – Pforzheim (Germany) : Baustellenbüro, 2014*



La storia dell'arte per *Angelo Ricciardi* è conclave di domande sull'esistenza stessa dell'arte. È area delimitata nella quale si svolge un'infinita indagine, si cercano vanamente decisivi indizi per definirne il destino, e questa ricerca del proprio senso è l'ultimo anelito di realtà dell'arte. Iscrivendosi nella linea di critica del soggetto radicata nel 'gioco' duchampiano della citazione e della delocazione, Ricciardi svia anche la soluzione concettualista che presume di svelare la verità dell'opera nella sua declinazione di riduzione della struttura linguistica. Su altro piano dalle esperienze relazionali di diffuse pratiche sociali artistiche, la tonalità 'critica' del lavoro di Ricciardi pervade una visione 'politica' ma anche simbolica, comunicazionale, psico-sociale della diffusiva evidenza *espositiva* dell'arte. Ricciardi mette in questione la stessa s-definizione e indeterminazione dell'operare dell'arte, 'criticandone' la significazione negli statuti ideologici, anch'essi ri-formati, *istituzionalizzati*, della *arte senza arte*.

Il suo disincanto è radicale, dà scacco sia al feticismo concettuale sia alla declinazione relazionale del processo, per accedere all'esperienza di un'arte "senza qualità", 'inessenziale' gesto di presa d'atto dei frammenti *operabili* del mondo. La sua è anamnesi in tempo reale di un palinsesto reliquiale, di segni, immagini, materie, tecnografie, tecnologie, dove la memoria è mero incidente di laboratorio. La presenza dell'autore nel processo aspira a nientificarsi: in una indifferente kenosi, si ritrae attraverso l'azione di conferimento ai segni della loro eclatante autoreferenzialità. L'artista *fa* nulla, per mostrarsi 'nulla-facente' deve far del nulla un gesto. Operando nell'ultima im-possibilità dell'arte che nega anche la sua negazione, Ricciardi interroga sia l'hegeliana idea dell'arte che diventa riflessione sull'arte stessa, sia la duchampiana versione oggettuale del silenzio dell'arte come *surplace* della soggettività espressiva. La via analitica dell'arte per Ricciardi è nel dissolvimento del corpus dell'opera, è via anatomica. Ricostruire le radici della 'forma operis', si everte in pratica decostruttiva del significato del gesto operante. Qui non è data questione contemporanea dell'arte che non sia dissimulazione concettuale delle immagini del mondo, gesto inclassificabile che decompone i dispositivi della scena mediatica e ne scandisce il sistema semiologico in brandelli video-fotografici per allestimenti e montaggi di glaciale anaespressività. Nella dissezione repertoriale dell'archivio sincronico del presente che è simulacro di storia, il soggetto operante si disconosce in quanto rappresentabile, eppure di questa irrepresentabilità mostra gli indizi, per cui la visibilità dell'assenza espressiva è l'assenza di ogni rappresentabilità. L'arte è trasferita in una terra di nessuno, è terra di nessuno, vuota di stile e 'linguaggio', in cui l'opera è costituzionalmente aporetica, che si espone in nuda insensibilità eppure disperata nel cercare di ancora, per l'ultima volta, 'dire', almeno indicare la sua improbabilità autorale. Un soggetto che rinuncia a 'fondare' l'Opera ch'è sa di essere sé medesimo infondato. E in questo assume, impassibile, la sua ineluttabile, astratta 'mondanità', l'essere *segno* della mappa del mondo, presenza arbitraria eppur 'necessaria' per sondare gli abissi dell'arte *come verità*, di "un territorio in cui di ogni senso si è fatto deserto", dove si nomina l'innominabile, si dimentica l'indimenticabile. Essenzialmente *apatica* e *afatica* sul piano 'critico', la Storia dell'arte si fa sistema di valorizzazione, dove ad essere condiviso, a connettere il 'funzionamento', non è il gesto soggettivo ma il suo dileguare nella tecnica dell'esposizione. In fondo, anche i frammenti esposti da Ricciardi rinunciano al loro statuto semantico, sono 'ombre' di attraversamento nello scenario dell'immaginario sociale, senza meta, privo di messaggi, puro 'gioco' di segni, enigmi automatici, come cadaveri squisiti in cui la macchina – fotocopiatrice, computer, stampante digitale...– sorprende l'autore, decomponendone l'intenzionalità in azioni di mimesi tecnica dell'operare, oppure ritraducendone i codici in palinsesto dell'indeterminazione di senso. Come il titolo performativo della mostra evoca, Ricciardi delinea l'ipotesi che l'arte *viva* la sua scomparsa in una infinita tautologia, una 'ripetizione indifferente' delle simulazioni del proprio negarsi. Si indica appunto il sospetto che l'arte sia una *incantata* assenza e che gli artisti siano gli inesausti celebranti della sua *silenziosa* dispersione nei segni e nelle immagini in cui si autorappresenta il mondo. E infine il *ritrarsi* è nell'opera di Ricciardi il suo stesso tragico "falso movimento" nel quale ritorna irresistibilmente l'*artista*.

Si presentò col vestito della sua pelle. L'umiliazione fu quella di vedersi e non riconoscersi. L'abbacinante verità della nudità lo vinse. Ogni lembo del tessuto epiteliale appariva tatuato di niente, tra melanociti e la cheratina molle.

"Leïdo y desleïdo – bofonchiò il giudice, poi proruppe – Troppo precisa la ricostruzione! E' incomprendibile!"

"If the Music without measurements sounds passing through circumstances, lo sono la circostanza – replicò sommessamente l'imputato e aggiunse - Je ne peux pas m'entendre entendre. Non posso udirmi udire. E' l'unico Silenzio che conosco!"

"La Mùsica inventa al silencio como la Arquitectura inventa al espacio. Son fàbricas de aire – commentò conciliante il giudice – Lascia che la vita confonda la differenza tra Arte e Vita! "Every something is an echo of nothing – sillabò l'Uomo, poi profetizzò – Un giorno udrò anche i suoi pensieri!" Era troppo. Troppo! Il giudice stizzito elencò le accuse.

Nei fatti: linee d'arte cancellate; premonizioni fotografate; planisferi monchi di penisole; water's signs. Nella persona: svelatore e non demiurgo; poeta del silenzio; profeta del passato; strumento muto. "Nella cella del sì e del no mi sento libero. – fu l'estremo annuncio, a discolpa, dell'imputato. Lo condannarono alla vita. Ma non le sopravvisse*. Non per desiderio o noia o volere. Per naturale, perenne istinto.

Quell'uomo era... quell'imputato è John Cage o Angelo Ricciardi. O uno, dei tanti, committed to the nothing in between. Ognuno (di loro/di noi) dirà una parola, que no es silencio (Octavio Paz?). A year from Monday YOU will hear it!"

* All'esame autoptico furono rinvenute tracce d'Arte nella saliva. E tracce di saliva nell'impasto dei colori, sull'ancia del corno inglese, sull'avalier del performer. Persino sull'acetato della cravatta ritrovata nel guardaroba.

N.B. Il "pezzo" andrebbe recitato. La luce non sarebbe importante, per natura, tonalità, gradazione, intensità, resa cromatica, provenienza, bilanciamento. Solo per mancanza di mezzi viene affidato alla pagina scritta [N.d.A.]

La sua ricerca sulle connessioni tra espressioni verbali e immagini visive, come anche la riflessione sui processi di produzione di senso attraverso la comunicazione, nasce dall'esigenza di riconquistare una distanza critica dall'utilizzo prettamente utilitaristico del linguaggio, al quale l'universo mediatico ci ha abituati. Ritene sia necessaria una nuova "alfabetizzazione" per sfuggire alla vacuità e alle convenzioni depersonalizzanti del nostro tempo?

La ricerca di connessioni tra parole ed immagini ha spesso intenti molto meno nobili di quelli che mi attribuisce. Le immagini arrivano quando le parole non bastano, le parole quando le immagini più non mostrano. In ogni caso, se per nuova alfabetizzazione intendiamo un nuovo possibile inizio, direi di sì. Direi che un tentativo, che onestamente credo destinato al fallimento, vada comunque fatto: siamo sempre nel campo del *fare*, sperimentare diventa quasi destino. Impoverimento del linguaggio, ruolo ipertrofico delle immagini, eccesso di informazioni disponibili, virtualità dei rapporti interpersonali, rappresentano ostacoli probabilmente insormontabili. Quel che forse si può provare a fare è ri-cominciare a dir-si e ad annusarsi. Se non riscrivere quanto meno ri-riconoscere le regole. Ri-stabilire minimo comune multiplo e massimo comun divisore. *(le) parole del Novecento* – una riflessione in forma di alfabeto sul secolo appena trascorso nata come intervento grafico per *L'origine è la meta* (Firenze, Morgana Edizioni, 2006), diventato libro d'artista prima (2007) e successivamente presentato in forma di video (*Correnti nomadi*, rassegna di videopoesia, 2010) – ben rappresenta il movimento, uno dei possibili movimenti, in questa direzione. Un invito, come ha ben evidenziato Anaël Desablin (*Jeux de mots, Jeux d'images = Spelen met woord en beeld*, Bruxelles, Galerie 100 Titres, 2008), a re-imparare a vedere e a leggere.

Nel gennaio del 2012 ha donato una serie di undici libri d'artista all'Archivio del Novecento del MART di Trento e Rovereto. I suoi volumi nascono dalla necessità di condividere mondi interiori attraverso il racconto personale, oppure hanno la funzione di archiviare e tentare una sistemazione del "sapere", incarnando nella loro essenza, come ha scritto Maria Teresa Annarumma, "il decifrabile ed il conoscibile"?

Sia il bisogno di raccontare, di provare a dire, che il lavoro di archiviazione, inteso come lavoro quotidiano non immediatamente finalizzato alla produzione, sono due aspetti sicuramente presenti nel mio lavoro. Ogni libro è, però, una storia a sé. Ed il lavoro, molto semplicemente, quasi banalmente, trova origine, di volta in volta, in situazioni contingenti, in incontri casuali, in avvenimenti più o meno attesi, in *bip* raccolti nell'aria. Non c'è mai un intento teorico predefinito. È che a volte elementi fino ad allora sparsi, dispersi, "chiedono" di stare insieme. "Vogliono" provare – incontrandosi – a farsi discorso. Il mio, in ultima analisi, non è che un lavorare per associazioni. Due esempi recenti: *The Provisional Government* (2012) è il risultato dell'incontro di un calendario ricevuto in dono dalla Volkswagen e di ritagli di giornale fotocopiati; *cartes postales* (2012-2013) di un intervento, in forma di collage di e su lavori altrui – una sorta di *détournement du détournement* –, sul catalogo della mostra alla Galerie 100 Titres di Bruxelles del 2011.

Molti dei suoi progetti sono realizzati in collaborazione con altri artisti. Per quali ragioni ritiene stimolante la prospettiva della condivisione e della cooperazione nel processo creativo?

Certo molto viene da una storia personale – ormai chiusa, digerita con difficoltà, elaborata con dolore, ma chiusa – in cui parole come collettivo, gruppo, privato che si fa pubblico, *noi*, erano pratica quotidiana condivisa. Esperienze alle quali aggiungerei, in tempi più recenti, quella di e con *Progetto Oreste*, alla cui base, nel 1999, ho ritrovato un bisogno, primario, di confronto, di scambio, di relazione. Diciamo che attualmente si tratta di una necessità, di una strada obbligata che nasce dal pensare che, probabilmente, di fronte all'oggi, alla complessità e alla velocità dell'oggi, non sono più proponibili – tutte già percorse? tutte già sperimentate? – soluzioni individuali. La ricerca di collaborazione è ricerca di altre prospettive. Un provare ad allargare il cerchio. Un mettersi ad ascoltare. Lasciare la porta aperta. La mostra, appena conclusa, *e se davvero il tuo silenzio musica non fosse, John?* (2013) disegna, in ordine di tempo, l'ultimo tentativo in questa direzione. Un dialogo – attraverso ed al di là dei lavori esposti – con alcuni docenti, tra tutti Franco Cipriano, e studenti del Liceo Artistico Giorgio De Chirico di Torre Annunziata. Un provare a fare e proporre fuori dal centro.

Vincenzo Merola, *Tre domande ad Angelo Ricciardi*, in *Piccoli esercizi di straniamento per una visione trasversale dell'arte e della cultura*, 2013
<http://vincenzomerola.blogspot.com/2013/04/>



La mostra *TellMe How You REALLY Feel: Diaristic Tendencies* prova a mettere a fuoco il modo in cui gli artisti utilizzano la scrittura privata, diari, taccuini, agende, liste e tweets, come fonte materiale per la creazione di opere di forte ed accattivante impatto visivo. La mostra è divisa in tre categorie generali:

1. Racconti illustrati
2. Diari di viaggio
3. Diari

Queste categorie essenziali contestualizzano i lavori al fine di stabilire un punto di partenza curatoriale, non sono per niente assolute, in quanto molte delle opere in mostra possono essere lette in più di un contesto. [...] *Angelo Ricciardi* è presente in mostra con tre opere. La prima, *NotA Book*, consiste in una sequenza di tre taccuini che catturano le impressioni e le note del Ricciardi intorno ai libri da lui letti dal 2009 al 2011. Sebbene l'intento della mostra sia stato quello di non esporre vere agende e diari, questa sequenza riesce ad evidenziare come pensieri ed idee frammentate riescano a comunicare messaggi più vasti, concetto questo fondamentale e sul quale

la mostra è incentrata. Ciò funziona anche come preziosa fonte materiale per il suo secondo lavoro presente in mostra, *eiusdem temporis*, che consiste in sette quaderni con pensieri sparsi, note, versi, idee per progetti, citazioni e disegni. *Congelo Book Encyclopedia*, terza opera di Ricciardi, consiste in una collezione di tre volumi di corrispondenza tra Ricciardi e l'artista Coco Gordon. Una corrispondenza che è più che un insieme di semplici lettere, ma include opere, piccoli oggetti, disegni, ecc. Una forma di mail art, il diario di un'interazione. [...]

*The exhibition **Tell Me How You REALLY Feel: Diaristic Tendencies** focuses on how artists used personal writings such as their journals, notebooks, diaries, lists, and tweets as source material to create a visually powerful and engaging artwork. The exhibition is divided into three general categories:*

1. *Graphic Novels*
2. *Travelogues*
3. *Journals*

These broad categories contextualize the works in order to provide a curatorial starting point, though are by no means absolute, since many of the artworks can be viewed in more than one context. [...]

*Angelo Ricciardi is represented in this exhibition by three artworks. The first, Not A Book, is a series of three notebooks that capture Ricciardi's impressions and sketches about the books he was reading from 2009 to 2011. Although the intent of this exhibition was not to show actual journals or diaries, this series emphasized how fragmented thoughts and ideas convey a larger message, a fundamental concept in which the exhibition was developed. It also serves as valuable source material for his second work in the exhibition, *eiusdem temporis*, which consists of seven exercise books with scattered thoughts, notes, verses, ideas for projects, quotes, and drawings. *Cóngelo Book Encyclopedia*, the third work by Ricciardi, is a three-volume collection of correspondence between Ricciardi and artist Coco Gordon. This correspondence is more than merely letters, but includes artwork, small objects, drawings, etc. A form of mail art, this work is a journal of an interaction. [...]*



Bien que sa vocation communicationnelle et ses techniques de reproduction aient renforcé sa relégation dans les mal-nommés « arts mineurs » et forgé son côté populo, la carte postale a toujours réussi à investir, souvent de manière ironique et antagoniste, de nombreuses propositions artistiques dont la prégnance pour certaines est encore féconde aujourd'hui, tels l'activisme de Fluxus des années 60, la poésie visuelle héritière de Dada, ou encore l'art relationnel des années 70. S'il est cependant vrai que l'utilisation de la carte postale comme objet ou projet artistique reste une pratique confidentielle, elle recoupe, tant par le questionnement de sa forme que par son discours, les préoccupations du contemporain et trouve écho dans l'art actuel. Finalement, la carte postale ne serait-elle pas un médium artistique à part entière parmi tous les autres média légitimes ? L'exposition présentée par la galerie 100Titres, sans avoir la prétention d'offrir une réponse univoque à la question, propose un panorama de l'utilisation de la carte postale dans l'art d'aujourd'hui à partir de différents angles de vues qui ont tous le même point de départ : l'oscillation de l'objet entre son quotidien et sa refiguration artistique. Malgré ses petites dimensions, la carte a toujours tenu le rôle de fenêtre ouverte sur un ailleurs. Peut-être faudrait-il dire « grâce à » ses petites dimensions tant leurs 15 x 10 cm subliment l'ellipse et la digression, aussi bien dans les collages de Fierens, de Tillier, de Little Shiva, de Ricciardi ou de Karin Vyncke, que dans les paysages de Jochen Gerner ou les situations plonk&replonckiennes ; sublimation sans doute portée à son plus haut point dans les rectangles noirs d'André Stas.

Cet ailleurs figure ici des paysages, là des événements ; il représente des personnes, des objets, connus ou inconnus, avec lesquels nous sommes mis en relation. Bref, la carte postale établit des correspondances, ou des contre-points. Jean-René Hissard, Jean Le Gac, Jacques Lennep et Edmond Jamar l'ont bien compris. Les cousus-décousus de Fanny Viollet, dont les motifs brodés en signalent la trame, tissent les mêmes liens. Il y a une sorte de mythologie de l'image postale, elle devient point de départ à une autoréférentielle narration, à des « doubles vues » et pose les bases d'une réflexion sur la production d'images. Et d'histoires. Parce qu'il ne faudrait pas oublier que par-delà ou au travers de ces images – qu'elles soient d'Épinal, virtuelles, touristiques, photographiques, brodées, abstraites, métaphoriques, peintes – s'érige un discours. La carte postale a en effet su intégrer un vaste réseau alternatif, un « mail art » qui survit toujours, quoique Fluxus ait disparu, relayé (mais non surpassé) par l'internet que les artistes utilisent pour diffuser plus largement encore leurs œuvres et agrandir leur communauté par des échanges et des projets collectifs et internationaux. La carte est alors le support matériel d'un agir communicationnel et politique au sens étymologique du terme, d'une interaction dans une société de pensée commune et aux préoccupations esthétiques différentes, en attestent « Abookaboutdeath » ou les multiples propositions entre et avec Thierry Tillier, Luc Fierens, Angelo Ricciardi, entre autres. Propice au détournement, la carte postale offre ainsi un support de choix aux artistes : remise en question du discours, contrainte de la forme, fertilité de l'image. C'est donc sur cette diversité de points de vue et la découverte d'œuvres historiques et de jeunes créateurs que s'articule l'exposition, dans un esprit cher à la galerie, alliant, souvent avec humour, collage, peinture, poésie visuelle et ready made.

Sebbene la sua vocazione di mezzo di comunicazione e le sue tecniche di riproduzione abbiano rinforzato il suo confine all'interno di quelle che a torto vengono chiamate «arti minori» e plasmato il suo aspetto popolare, la cartolina postale è sempre riuscita ad interessare, spesso con ironia e con modi antagonisti – si pensi all'attivismo di *Fluxus* degli anni 60, alla poesia visiva erede del Dada, o ancora all'arte relazionale degli anni 70 – numerose proposte artistiche la cui gravidanza è ancora oggi feconda. Se è certamente vero che l'uso della cartolina postale come oggetto o come progetto artistico rimane una pratica confidenziale, essa conferma, tanto attraverso la questione della sua forma che attraverso il suo discorso, le preoccupazioni del contemporaneo e trova eco nell'arte attuale. Che finalmente la cartolina sia considerata un mezzo del fare arte sullo stesso piano di tutti gli altri legittimi mezzi? La mostra proposta dalla *Galerie 100 Titres*, senza alcuna pretesa di voler dare una risposta univoca alla questione, propone un panorama dell'utilizzo della cartolina nell'arte di oggi attraverso differenti angoli visuali che hanno però l'identico punto di partenza: l'oscillazione dell'oggetto tra il suo uso quotidiano e la sua rappresentazione artistica. Nonostante le piccole dimensioni, la cartolina ha mantenuto il ruolo di finestra aperta sull'altro. Forse «proprio grazie» alle sue piccole dimensioni, verrebbe da dire ai suoi 15x10 cm. sublima l'ellisse e la digressione, tanto nei collage di *Fierens*, di *Tillier*, di *Little Shiva*, di *Ricciardi* o di *Karin Vyncke*, quanto nei paesaggi di *Jochen Gerner* o delle situazioni *plonk&replonckiennes*; sublimazione senza alcun dubbio portata al suo massimo livello dai rettangoli neri di *André Stas*. Un altrove che qui raffigura paesaggi, là avvenimenti; rappresenta persone, cose, conosciute o sconosciute, con le quali veniamo messi in relazione. Per farla breve, la cartolina postale stabilisce delle corrispondenze, o dei contrappunti. *Jean-René Hissard*, *Jean Le Gac*, *Jacques Lennep* e *Edmond Jamar* l'hanno compreso alla perfezione. Il cucito-scucito di *Fanny Viollet*, nel quale i motivi ricamati ne segnalano la trama, tessono i medesimi luoghi. Esiste una sorta di mitologia dell'immagine postale che diviene punto di partenza per una narrazione autoreferenziale, per una «duplice visione» e pone le basi per una riflessione sulla produzione delle immagini. E di storie. Perché non bisognerebbe dimenticare che è di là o attraverso queste immagini – siano esse idealizzate, virtuali, turistiche, fotografiche, ricamate, astratte, metaforiche, dipinte – che il discorso si diparte. La cartolina postale ha saputo in effetti integrare una vasta rete alternativa, una «mail art» che sopravvive ancora oggi, benché *Fluxus* sia scomparso, sostituito (ma non sorpassato) da internet che gli artisti utilizzano per diffondere le loro opere ad un pubblico più vasto e per accrescere attraverso scambi e progetti collettivi ed internazionali la propria comunità. La cartolina è così il supporto materiale di un agire comunicazionale e politico nel senso etimologico del termine, di una messa in società di pensiero comune e preoccupazioni estetiche diverse, come attestano «Abookaboutdeath» o le proposte multiple tra e con, tra gli altri, *Thierry Tillier*, *Luc Fierens*, *Angelo Ricciardi*. Naturalmente votata al *detournement*, la cartolina postale si offre agli artisti come supporto di scelta: rimessa in questione del discorso, obbligo della forma, fertilità dell'immagine. È quindi su questa diversità di punti di vista e la scoperta di opere storiche e di giovani creativi che la mostra si articola, in uno spirito caro alla galleria, attraversando, spesso con *humour*, collage, pittura, poesia visiva e ready made.