

*A Fantaye*

**FABRIZIO RICCARDI**  
**Songes drolatiques**

testo di  
ALESSANDRA RUFFINO

Gli  
Orti

RINGRAZIAMENTI

Martina Riccardi  
Marzia Giannullo Riccardi

REALIZZAZIONE DEL VOLUME

Gli Ori, Pistoia

COORDINAMENTO EDITORIALE

Paola Gribaudo

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE

Gli Ori Redazione

IMPIANTI E STAMPA

Baroni e Gori, Prato

CREDITI FOTOGRAFICI

Fabrizio Riccardi

© Copyright 2018  
per l'edizione Gli Ori  
per i testi e le foto gli autori  
ISBN 978-88-7336-719-2  
Tutti i diritti riservati  
www.gliori.it

IN COPERTINA

CXVIII, *Jules II* (p. 137)

## Sommario | Contents

ALESSANDRA RUFFINO

Fabrizio Riccardi o l'arte di stra-vedere 7

Fabrizio Riccardi, or the art of mis-seeing 11

**FABRIZIO RICCARDI**

**Songes drolatiques 17**

Note biografiche 140

Biographic notes 141

Esposizioni | Exhibitions 142

## Fabrizio Riccardi o l'arte di stra-vedere

ALESSANDRA RUFFINO



La prima cosa che ho pensato visitando lo studio di Fabrizio Riccardi e sfogliando i suoi cataloghi, è che quello tra la sua pittura e il mondo di Gargantua e Pantagruelle era un incontro segnato dalla marca dell'Ineluttabile. E mi è parso piuttosto curioso (molto eloquente) che alle dismisure di Rabelais il pittore fosse arrivato tramite un «falso», cioè tramite *Les Songes drolatiques de Pantagruel* (1565), serie di 120 incisioni accompagnate da un epigramma, pubblicate da Richard Breton su disegni di François Desprez, illustratore ed editore documentato a Parigi tra anni Trenta e Ottanta del Cinquecento. Usurpando il nome di Rabelais, Desprez mise su carta una strampalata festa del grottesco volta – allora – a schernire il malcostume del tempo e utile – ora – a far rammentare come nel Nord Europa le eredità gotiche non siano svanite nemmeno nelle cosiddette epoche d'oro.

Tra il 2008 e il 2015, per otto anni durante i quali si è anche applicato ad altri lavori, Fabrizio Riccardi si è dedicato a reinterpretare le figure del singolare libello che nel Novecento aveva già attratto l'attenzione di Salvador Dalí, e ha eseguito 120 oli su tavola che rappresentano un culmine della sua ricerca espressiva, rimasta sempre fedele alle ragioni della fantasticheria abbracciate fin dagli esordi.

Ma perché – dicevo – importa che la questione del *falso* si presenti in apertura? Perché è un accidente che permette di chiamar in causa da subito il fondamentale rapporto tra illusione e realtà, una questione propria della pittura occidentale che nel lavoro di Riccardi si colora di ulteriori sfumature.

Da sempre, l'opera riccardiana esalta le ambiguità insite in quel rapporto: essa attinge all'immaginario fantastico più inverosimile, esprimendolo però con una figurazione estremamente rifinita. La dialettica tra l'esecuzione pittorica sorvegliatissima e la smodatezza di un'inventiva sfrenata è esattamente ciò che fa dell'incontro tra il pittore torinese e *Gargantua e Pantagruelle* (sia l'originale di Rabelais, sia l'abusivo di Desprez) un incontro destinato. Accomuna i due artisti il gusto dell'allusione cifrata, del rebus, di quel giocare-con-le-cose che nel Medioevo (e fin dentro a un certo Rinascimento) aveva un eminente risvolto esoterico; alla sovrabbondanza di parole dello scrittore francese corrisponde la sovrabbondanza di particolari del pittore. Entrambi attuano quella che, a metà Cinquecento, fu un'operazione tipica dell'Arcimboldo (autore con cui Riccardi non ha mancato di confrontarsi, ad esempio in *E dentro alme speranze* e *Di novella allegrezza*, due tavole del 1991): inventare l'inesistente partendo da ciò che esiste.

Il cimento tra un artista del XXI secolo e un capo d'opera letterario che quasi cinque



secoli prima mise in discussione la nozione di «classico» e altri principali miti dell'Umanesimo, offre spunti di riflessione tanto di ordine particolare, quanto di ordine generale.

Se, nel particolare, vogliamo fare riferimento alla biografia artistica del pittore, la serie dei *Songes drolatiques de Pantagruel* fa luce su quel dialogo con l'Antico di cui i critici hanno sovente parlato commentando il lavoro di Riccardi. L'Antico, sì; il Rinascimento, sì; ma quale Antico e quale Rinascimento? Quello di Riccardi non è certo l'Antico cui guardava Canova e nemmeno quello di Michelangelo, che – in nome della terribilità eroica – disprezzava la maniera fiamminga. E il Rinascimento? Certo, nella pittura riccardiana c'è una diligenza appresa dall'arte di quel tempo e se è vero che le alte qualità costruttive che Riccardi mostra in questa serie sono tributarie a Piero della Francesca, qui come altrove – tuttavia – i debiti maggiori sono pagati all'allucinante Bosch, ai brulicanti Brughel, allo sconvolgente Grünewald, al favoloso Patinir, precursore dell'arte del paesaggio come genere autonomo, o – in una parola sola – all'Antirinascimento. Quello a cui guarda Riccardi è il Rinascimento inquieto, eretico, quello che schiva il nerboruto e accigliato gigantismo di Michelangelo per compiacersi invece della burla, del nonnulla, del dettaglio in cui s'appiatta il buon Dio (o il demonio?) e che, anziché farsi araldo di una verità assoluta, prospetta verità a strati multipli.

L'inattualità sottesa alla scelta di confrontarsi con un'opera letteraria antica e anticlassica, l'inattualità che – più in generale – distingue la pittura di Riccardi implica una contestazione ironica ed etica allo stesso tempo. Nell'era digitale delle connessioni in-tempo-reale, ci vuole un certo coraggio a lavorare sulla letteratura; tanto più ne occorre, poi, se questa è una letteratura complessa, «a chiave», disseminata di messaggi in codice e di false piste, e nella quale si produce il cortocircuito tra una scrittura valangosa, esorbitante, che sembra non voler nulla nascondere (a partire dallo scurrile e dall'osceno) e una sottostante trama di riferimenti occulti il cui significato chiaro e univoco tende sempre a sfuggire. È – questo – lo stesso sovraccarico di tensione da cui scaturisce l'arte di Riccardi. Sotto le infrazioni alla norma e al decoro del *Gargantua* si indovinano note di dissenso più radicali di quelle che risuonano nel vecchio adagio *Ridendo castigat mores*.

Rifacendosi al noto *topos* socratico del Sileno di Alcibiade, nel proemio al Libro I di *Gargantua e Pantagruel* (1532) Rabelais metteva in guardia il lettore dagli imbrogli delle apparenze, invitandolo a familiarizzare con quel tipo di verità «silenica» dove l'abito

non fa il monaco e dove la più deforme bruttezza fa da copertura ai valori più rari e preziosi. Il midollo delle cose non si vede a occhio nudo, non si rivela a prima vista né alla prima lettura: sta dentro (*Intus audire* era, dal 1563, il motto dell'Accademia degli Occulti che s'era scelta per emblema proprio un Sileno). Non c'è solo il mondo alla rovescia, in Rabelais, c'è soprattutto una somma arte del *décalage*: ogni cosa slitta in un'altra, sicché – ad esempio – la famosa «gastrolatria» dei suoi eroi finisce per suggerire che i mostri veri non sono quelli usciti dagli incubi di una pantagruelica indigestione o dalla notte della mente, ma quelli che gremiscono corti, campagne & città, tutti a vario titolo e misura torturati da insaziabili brame di cibo, di possesso, di piaceri e assillati – soprattutto – da una sete di potere che potremmo solo qualificare come *mostruosa*. A questo discorso squisitamente politico si riallaccia Riccardi: per lui, come per Rabelais, il grottesco è lo strumento che – dietro maschera di celia – permette di mostrare quelle realtà che vengono di solito passate sotto silenzio.

A differenza delle incisioni cinquecentesche da cui la serie riccardiana trae spunto, nelle quali le figure spiccano su un fondo neutro, qui ogni tavola è inquadrata su un palcoscenico, con *décors* ogni volta diversi, spesso impreziositi da citazioni di dipinti celebri: la *Danza* di Matisse nella tavola 24 (*Maître Jobelin*), Escher nella 50 (*Grandgusier*), *Il Cristo giallo* di Gauguin nella 78 (*Carème prenant*) e via dicendo. Tale messa in pagina potenzia di molto la vertigine data dal gioco di scatole cinesi offerto dal modello rabelaisiano, dispiegando un arguto spettacolo di pittura nella pittura e di teatro nel teatro. Isolata in un teatrino su cui si mette in mostra, ogni singola figura è posta dal pittore in una dimensione integralmente altra, in *fuori luogo* e in controttempo (altro che tempo-reale!).

Sottratte alla loro attualità cinquecentesca come alla nostra contemporaneità, le immagini sono così negate al *consumo* corrico: la lettura di questi quadri in un batter d'occhio non è in alcun modo possibile. All'ottenimento di questo scopo concorrono l'inquadramento in uno spazio artificiale, le citazioni improprie e gli oggetti incongruenti introdotti qua e là sulla scena: un velivolo nella tavola 43 (*Un franc archer de Charles VI*), un segnale di divieto di sosta nella 46 (*Pantagruel, roy de Dipsode*), un rubinetto cromato al posto della «braghetta» nella 85 (*Cerème-prenant*), una bottiglia di «Cordon Rouge» nella 91 (*Anarche*), un treno che passa su un viadotto nella 102 (*Franc-Taupin*), uno scarponcino con suola in vibram calzato dal pigmeo della 112 (*Le Pygmée fils de Pantagruel*) e così via. A sua volta grande maestro di *décalage*, col dare risalto all'idea del teatro come finzione

## Fabrizio Riccardi, or the art of mis-seeing

ALESSANDRA RUFFINO

della vita (o della vita come recita teatrale), Riccardi riattiva con forza tutta quella ple-tora d'interrogativi che discendono dalla preliminare questione del dualismo che op-pone il falso al vero, l'inganno alla realtà. E i piani di riflessione, allora, si complicano e si moltiplicano a non finire, andando a intersecare, oltre alle problematiche relative a spazio ed essenza della pittura, quelle relative al posto dell'uomo nel mondo, al ruolo della politica nella società, nonché alla natura delle nostre percezioni.

I quadri di Riccardi esigono concentrazione, non dispersione, e quel molto d'inquie-tante che includono ci ricorda che non conviene mai giudicare le opere d'arte in base al «gusto» (che è un parametro volubile e soggettivo), conviene bensì valutarle alla luce dell'intelligenza e – avrebbero detto certi teorici contemporanei di Rabelais – della *discrezione*. Non è la bizzarria a rendere conturbanti le immagini di Riccardi e a deter-minarne la qualità: è il moto di pensieri che da esse si leva.

Per lavori così provocanti, che certificano il valore di una ricerca artistica autentica e coerente, mi verrebbe pur da usare la parola *istruttivi*, se non temessi che il termine avesse lezzo un po' pedantesco. Resta però il fatto che – come tutti i giochi veramente degni di questo nome (perciò serissimi) – anche *Les Songes drolatiques* di Riccardi inse-gnano qualcosa, non foss'altro perché costringono a un esercizio dello sguardo che spinge sempre a traguardare e stra-vedere oltre le soglie dell'ovvio.

The first thing I thought when visiting Fabrizio Riccardi's studio and perusing his catalogues is that the encounter between his painting and the world of Gargantua and Pantagruel was marked by the ineluctable. And it seemed to me rather curious (and very eloquent) that he came to the excesses of Rabelais by way of a "fake", that is, through *Les Songes Drolatiques de Pantagruel* (1565), a series of 120 woodcuts accompanied by an epigram, published by Richard Breton to drawings by François Desprez, the illustrator and publisher documented in Paris between the 1530s and 1580s. Usurping Rabelais's name, Desprez put onto paper a bizarre feast of the grotesque designed – then – to deride the immorality of the age, and useful – now – to remind us that, in Northern Europe, the Gothic legacies have not vanished, even in the so-called golden ages.

For eight years between 2008 and 2015, during which he was also doing other work, Riccardi devoted himself to reinterpreting the figures of the work that had already drawn the attention of Salvador Dalí in the 20th century. He painted 120 oils on board that represent the culmination of his expressive inquiries, and remain true to the fanciful imagery embraced in his output from the very start.

But why, then, does it matter that the question of the fake crops up from the start? Because it is an accident that allows us to immediately call into question the fundamental relationship between illusion and reality, an issue central to Western painting which, in Riccardi's work, is coloured by further nuances.

Riccardi's art exalts the ambiguities inherent in this relationship: it draws on the most unlikely fantastic imagination, but expresses it with an extremely polished figuration. The dialectic between the careful and painstaking pictorial execution and the immoderation of an unrestrained inventiveness is exactly what makes Riccardi's engagement with Gargantua and Pantagruel (both Rabelais's original and the illicit one of Desprez) predestined. The two artists share a taste for the encrypted allusion, for the rebus, for the playing-with-things which in the Middle Ages (and to a certain degree, the Renaissance) had highly esoteric overtones. The superabundance of the French writer's words is matched by the superabundance of the painter's details. Both of them do something that was typical of Arcimboldo in the middle of the 16th century (another artist with whom Riccardi has engaged, for example in *E dentro alme speranze* and *Di novella allegrezza*, two board paintings from 1991): inventing the inexistent from what already exists.

The bond between a 21st-century artist and a literary masterpiece which nearly five centuries earlier questioned the notion of what is deemed a “classic” as well as other major myths of humanism offers food for reflection on both an individual and general plane.

If, on the particular level, we want to refer to the painter’s artistic biography, the *Songes drolatiques de Pantagruel* series sheds light on the dialogue with Antiquity that critics frequently talk about when commenting on Riccardi’s work. Antiquity, yes; the Renaissance, yes; but what Antiquity and what Renaissance? Riccardi’s is certainly not the concept of Antiquity seen in Canova, and not even in Michelangelo, who – in the name of a heroic terribleness – disdained the Flemish manner. And the Renaissance? Of course, in Riccardi’s painting there is a diligence learned from the art of that time. And if it is true that the high constructive qualities that the painter shows in these series are attributable to Piero della Francesca, nonetheless, here as elsewhere, he owes a higher debt to the hallucinogenic Bosch, to the teeming works of Brueghel, the overwhelming Grünewald and to the fabulous Patinir, the forerunner of landscape art – in a word, to the anti-Renaissance. What Riccardi looks to is the restless, heretical Renaissance, the one that steers clear of the stern and muscular gigantism of Michelangelo and takes delight instead in the jest, the trifle, the detail in which the good God (or devil) is concealed, and instead of becoming a beacon of absolute truth, proposes instead a multi-layered truth.

The non-topicality underlying the choice of dialoguing with an ancient and anti-classical literary work, the non-topicality that generally distinguishes Riccardi’s painting, throws up a challenge that is ironic and ethical at the same time. In the digital era of real-time connections, it takes undeniable courage to work on literature; even more so when it is a complex, “locked” literature, scattered with coded messages and false trails, and in which there is a short circuit between a precipitous and exorbitant writing style that seems to want to hide nothing (starting from the scurrilous and the obscene) and an underlying web of occult references whose clear and unambiguous meaning always tends to escape the reader. It is this same overload of tension that is found in Riccardi’s art. Under the violations of norms and decorum of *Gargantua*, there are notes of more radical dissonance than the ones which resonate in the old adage *Ri-dendo castigat mores*.

In turn, being the great master of *décalage* that he is, by emphasizing the idea of theatre as a fiction of life (or of life as a theatrical performance), Riccardi vigorously reactivates the whole host of questions that derive from the preliminary issue of the dualism between the false and the true, deception and reality. All plans for reflection thus become complicated and multiply endlessly, reaching out to touch on themes relating to the space and essence of painting, as well as those regarding the place of human beings in the world, the role of politics in society, and the very nature of our perceptions.

Riccardi’s paintings require concentration, not dispersion, and the great disquiet they contain is a reminder that it is never appropriate to judge works of art on the basis of “taste” (a volatile and subjective parameter). Instead, it is better to evaluate them in the light of intelligence and – and as certain contemporary theoreticians of Rabelais would say – in the light of discretion. It is not the bizarreness of Riccardi’s images that makes them perturbing, and determines their quality: it is the movement of thoughts that arises from them.

For works as provocative as his, which demonstrate the value of an authentic and coherent artistic approach, I would be inclined to use the word instructive, if only I did not fear that the term might sound a bit pedantic. But the fact remains that – like all games really worthy of their name (and, therefore, deeply serious) – Riccardi’s *Les Songes drolatique* also teach us something, if for no other reason than the way they exercise the gaze, prompting the viewer to look and see beyond the thresholds of the obvious.



Nel 2004 Fabrizio Riccardi incontra Rabelais e i suoi “Sogni Bizzarri”: è un colpo di fulmine e subito nasce il progetto di far rivivere quei personaggi, cui 500 anni di storia non hanno minimamente intaccato forza e smalto. L'Artista rivisita così ogni figura attraverso la sua personale lente, donando ad ognuna un nuovo spirito grottesco e fantastico. Il “fil rouge” che si dipana di immagine in immagine è fatto delle tavole da palcoscenico sulle quali ciascun personaggio si muove, creando una sorta di spettacolo teatrale stravolto e strampalato la cui interpretazione è lasciata agli occhi e all'emozione di chi guarda. 120 tavolette 38x46 che raffigurano altrettanti bizzarri, folli personaggi senza tempo.

In 2004 Fabrizio Riccardi discovered Rabelais and his “bizarre dreams”. It was a stroke of good fortune and immediately gave rise to the project to bring back to life characters whose force and edge have not been touched in the slightest by 500 years of history. The artist revisited each figure through his own personal lens, giving each one a new grotesque and fantastic spirit. The underlying thread that unfolds from one image to the next consists of the boards of the stage on which each character moves, creating a kind of strange and contorted theatrical show the interpretation of which is left to the eyes and emotions of the viewer. There are 120 board paintings measuring 38 x 46, which depict a like number of bizarre, crazy, timeless characters.





**FABRIZIO RICCARDI**  
**Songes drolatiques**



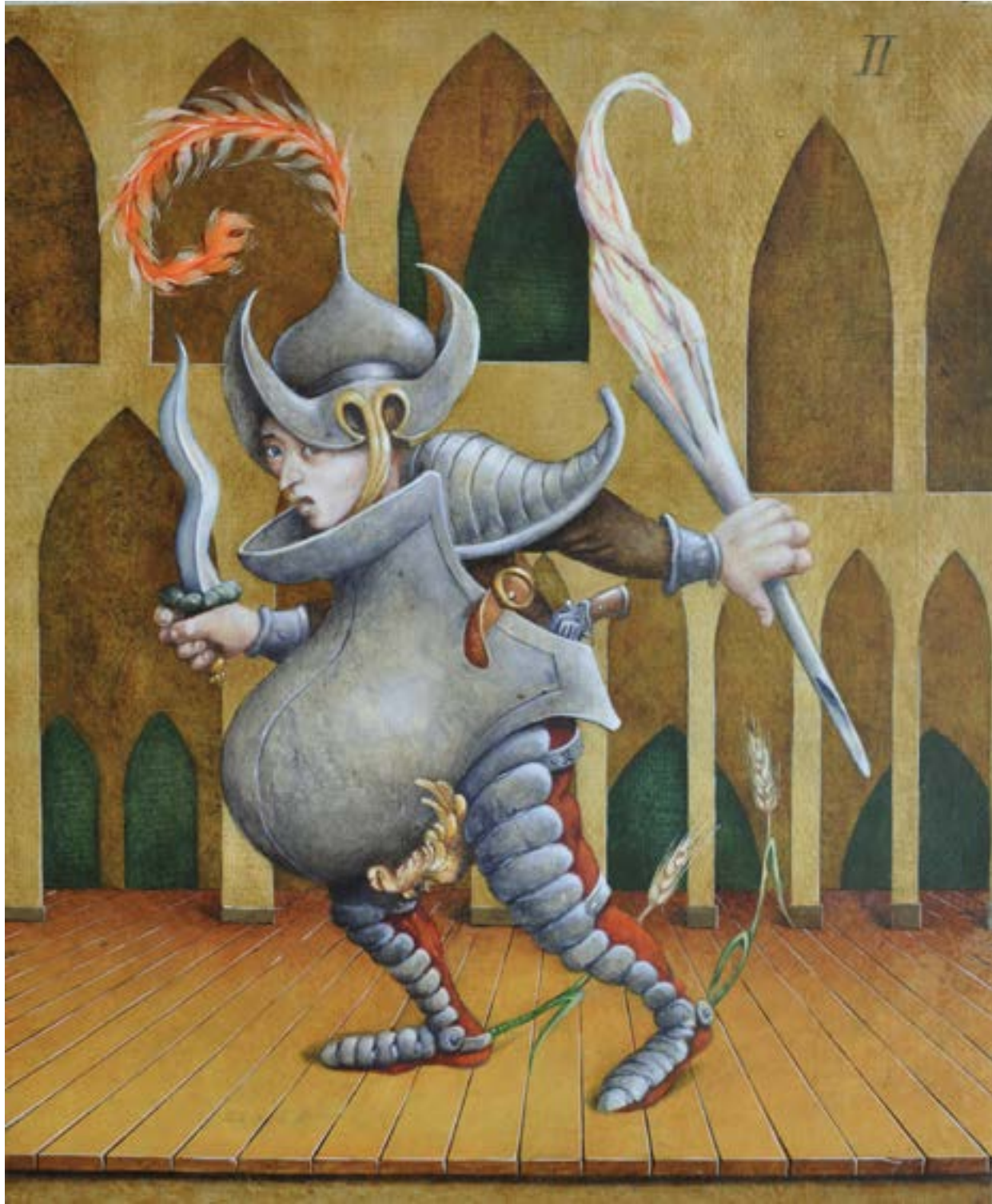




Tutte le opere di Fabrizio Riccardi sono dipinte a olio su tavola di legno e misurano cm 38x46

*Songe drolatique I*  
**JULES II**  
Collezione Becq, Francia



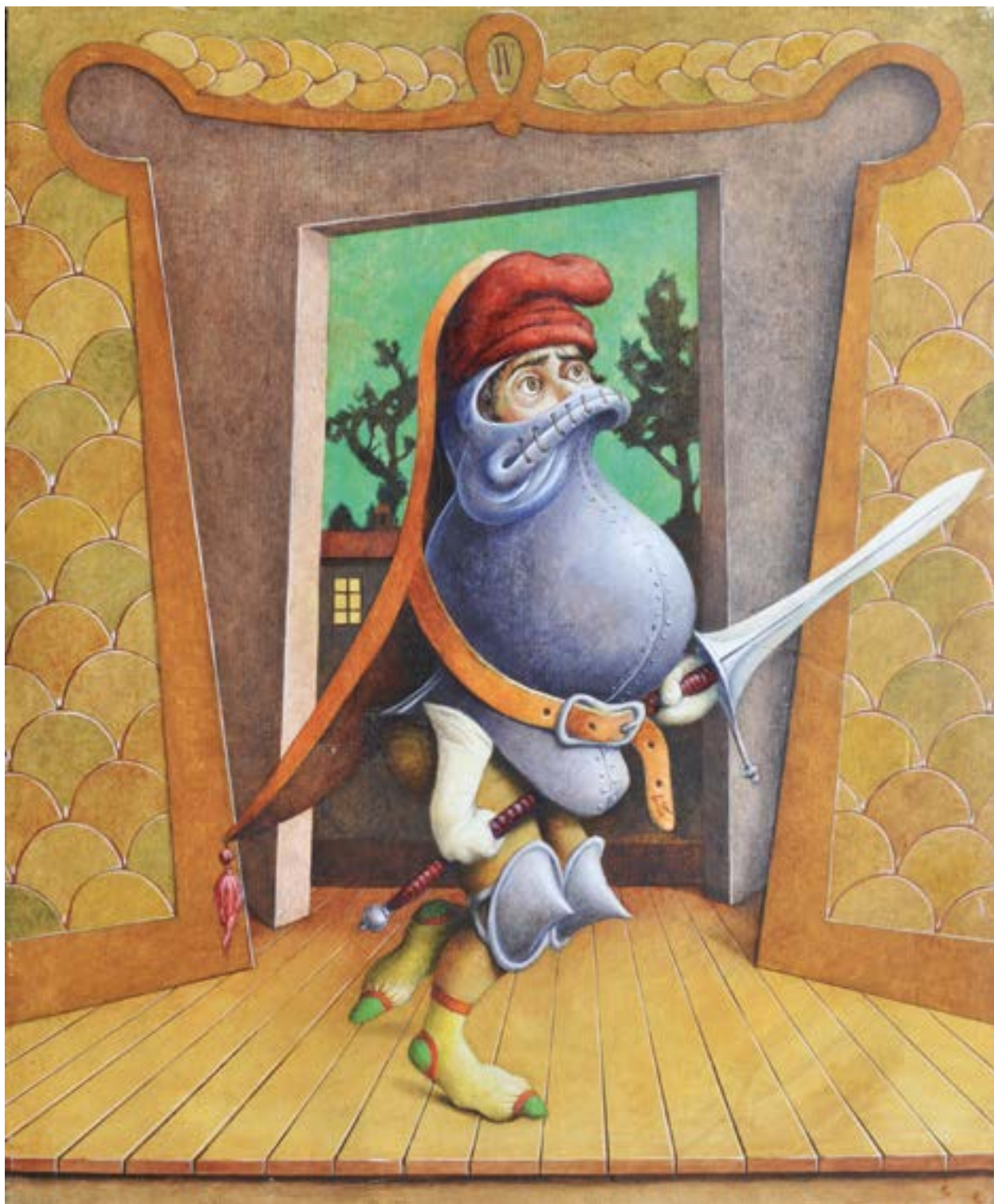


*Songe drolatique II*  
**L'OISEAU GOURMANDEUR  
DE L'ILE SONNANTE**



*Songe drolatique III*  
**JULES II**





*Songe drolatique IV*  
**L'OISEAU GOURMANDEUR DE  
L'ÎLE SONNANTE**



*Songe drolatique V*  
**FRERE JEAN  
DES ENTOMMEURS**  
Collezione privata, Mosca