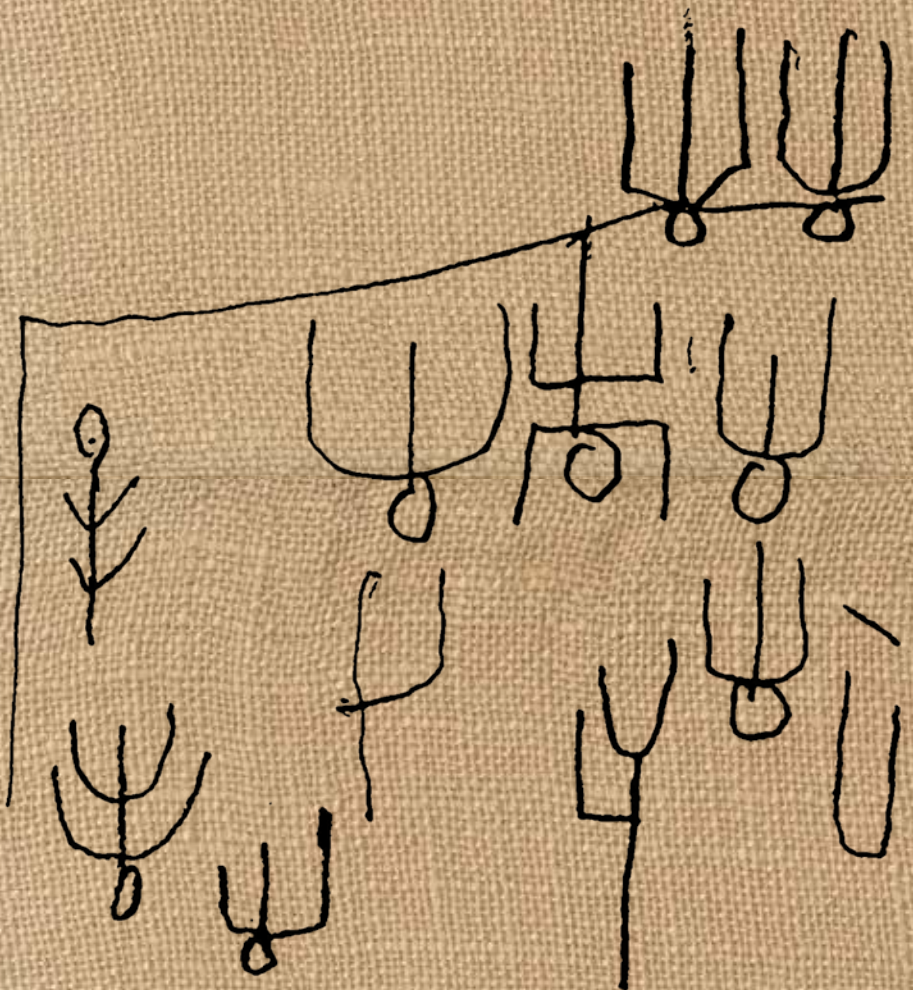


MICHELE CIACCIOFERA

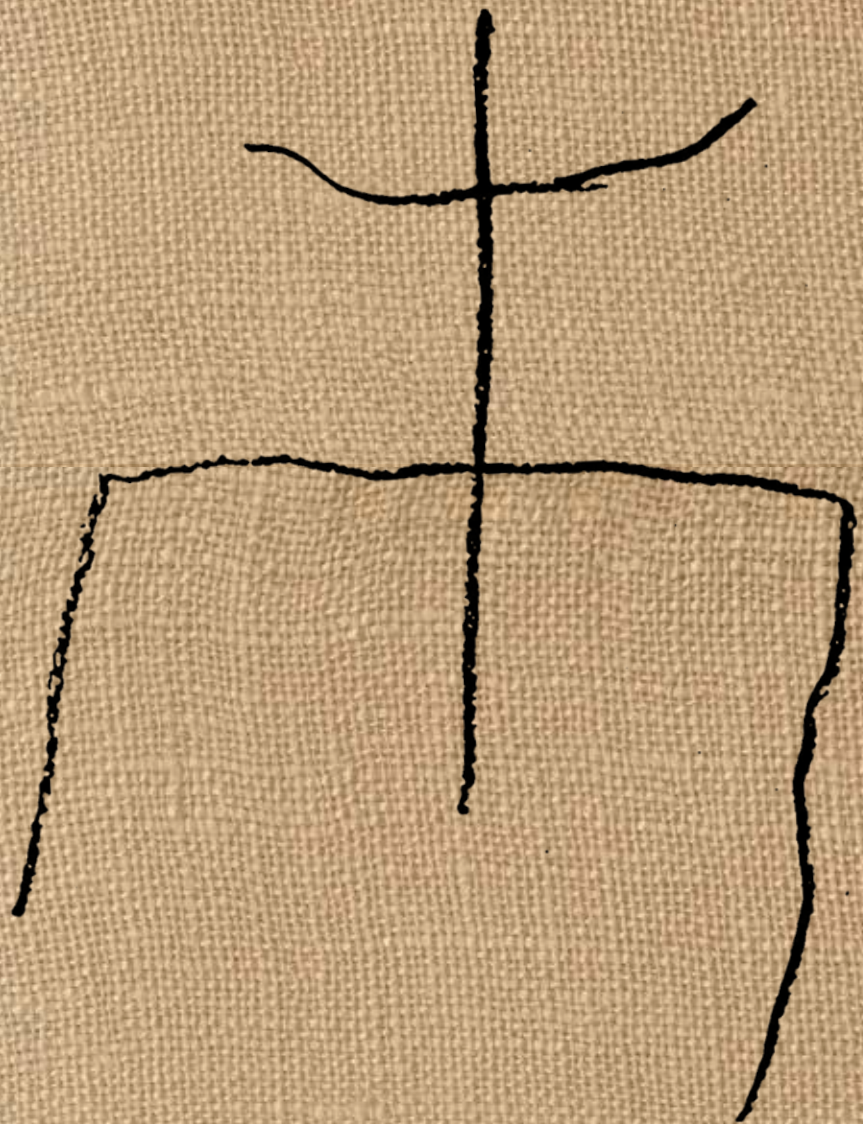


Michele Ciacciofera

Emisferi Sud

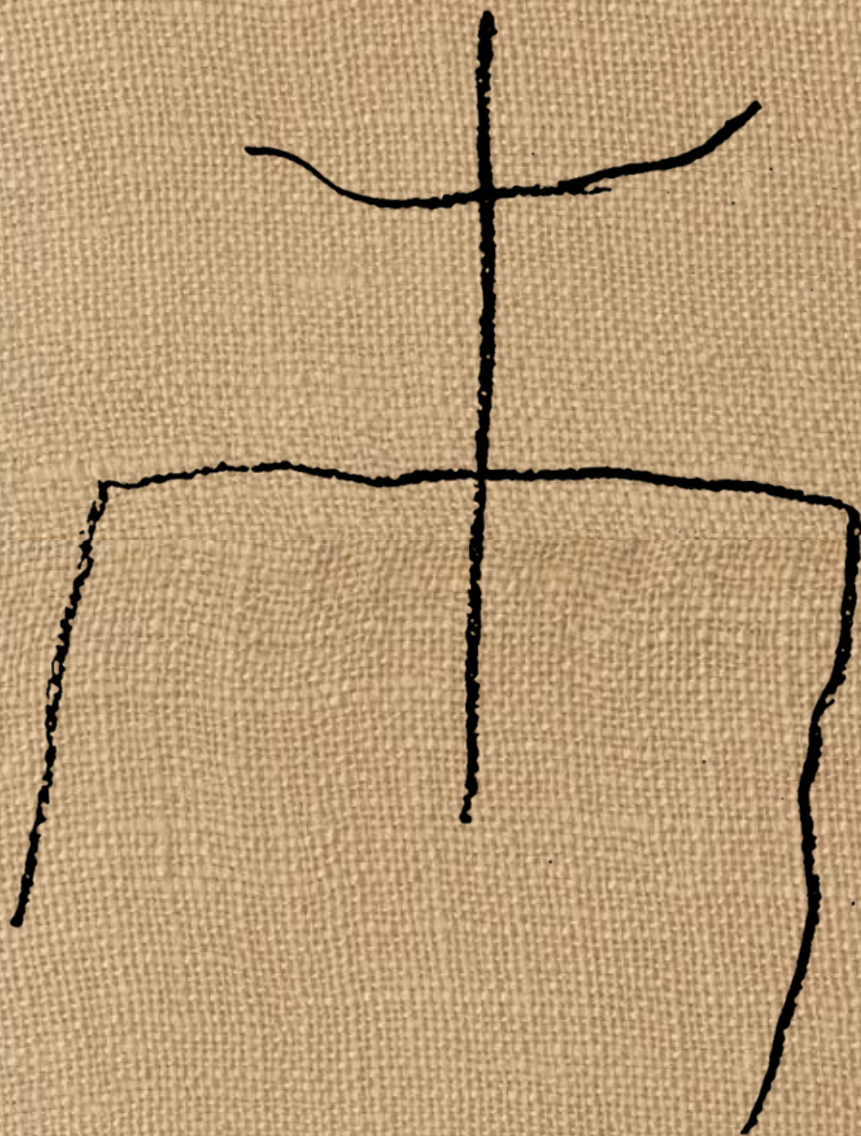
[ M | A | N ]

EMISFERI SUD





# EMISFERI SUD





EMISFERI SUD

Michele Ciacciofera

EMISFERI SUD  
MICHELE CIACCIOFERA

- 7 *Bonaventure Soh Bejeng Ndikung*  
*Insinuarsi nel limbo del tempo*
- 19 *Sneaking into the Limbo of Time*
- Hu Fang
- 31 *Grazie, figlie del vento*
- 37 *Grazie, Daughters of the Wind*
- Lorenzo Giusti
- 43 *Life Swing: Intervista con Michele Ciacciofera*
- 55 *Life Swing: An Interview with Michele Ciacciofera*
- Ami Barak
- 69 *La questione universalmente sarda*  
*di Michele Ciacciofera*
- 73 *Universal Sardinian Questions in the Work*  
*of Michele Ciacciofera*
- 77 *Tavole / Plates*
- 158 *Opere in mostra / Works*
- 162 *Mostre selezionate / Selected Exhibitions*

# INSINUARSI NEL LIMBO DEL TEMPO

Quando Michele Ciacciofera porta *Janas Code e  
The Density of the Transparent Wind* nella mostra  
*Emisferi Sud* al Museo MAN di Nuoro

## Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

They sneaked into the limbo of time,  
But could not muffle the gay jingling  
Brass bells on the frothy necks  
Of the sacrificial sheep that limped after them;  
They could not hide the moss on the bald pate  
Of their reverent heads;  
And the gnarled barks of wawa tree;  
Nor the rust on the ancient state-swords;  
Nor the skulls studded with grinning cowries;  
They could not silent the drums,  
The fibre of their soul and ours -  
The drums that whisper to us behind the black sinewy hands.  
They gazed  
and sweeping like white locusts through the forests  
Saw the same men, slightly wizened,  
Shuffle their sandalled feet to the same rhythms,  
They heard the same words of wisdom uttered  
Between puffs of pale blue smoke:  
They saw us,  
And said: They have not changed!'

Kwesi Brew

Per me, la storia è la somma di tutte le storie possibili, un insieme di tecniche e di punti di vista di ieri, di oggi, di domani. L'errore sarebbe quello di scegliere uno di questi indirizzi piuttosto che un altro. Il problema sta sempre nel cogliere tutto l'insieme.<sup>2</sup>

Fernand Braudel



Where next we came stick-figure  
 people greeted us. Abstract  
 was  
 abstract, also something else. Line,  
 shape, extension each other  
 than itself, of number we'd have  
 said the same... Aspect arrested  
 us, riveted we stood... Stick-  
 figure epiphany held us in our  
 tracks,  
 everyone's bones in full view...  
 ...  
 Sound bubbled up, it kept bubbling, sonic  
 residue, sonic remit. A fickle sonance,  
 fraughtsonance, warning we knew nothing,  
 stick-figure entourage otherwise issue-  
 less, beginning to be remiss it seemed...  
 Erst-  
 while ecstasies' lapsed enchantment, trance  
 gone none could say since when...  
 Ghost  
 of what lifted us, ghost what lifted us,  
 erstwhile  
 enchantment between...  
 ...  
 It was a ghost of a trance. I was a  
 guest of the trance. What went on we  
 blamed on the ghost... It was the  
 ghost of a trance, each of us a  
 guest  
 of the trance. No two times were the  
 same...  
 When we hit a wrong note we said  
 nothing. When we hit the right note  
 we said so what... Tell my horse,  
 we were told, fluke solace, horse  
 we  
 were mounted by... What was done  
 was done by the ghost, gray morning,  
 blue  
 morning, eternity be-  
 tween<sup>3</sup>

Nathaniel Mackey

Non è insolito imbattersi in storie narrate da una prospettiva ristretta. In generale sembra che la divisione in compartimenti delle storie – ovvero la loro suddivisione in pezzetti per enfatizzare determinati periodi storici, per sottolineare alcune realtà geopolitiche o rafforzare valori nazionalisti e identitari – sia più la regola che l'eccezione. La storia, tuttavia, dovrebbe essere concepita come strati di epoche diverse che vanno a sommarsi, che si influenzano e modellano a vicenda. E questa stratificazione non dovrebbe essere intesa come lineare, bensì come una sovrapposizione di strati che mostrano un *décalage* e delle irregolarità per quanto riguarda spazio e tempo. Vorrei usare l'allegoria della cipolla per parlare di una stratificazione che andrebbe immaginata tanto in orizzontale quanto in verticale, ma tornerò sul concetto più avanti.

Nel saggio *The Order of Historical Time: The Longue Durée and Micro-History*,<sup>4</sup> Dale Tomich approfondisce i concetti di lunga durata e molteplici temporalità sviluppati da Fernand Braudel come strumenti per l'indagine di una storia seriale in relazione o in contrapposizione al metodo italiano della microstoria, caratterizzata da investigazioni episodiche e dalla breve durata. È importante ricordare che, nel concetto della lunga durata di Braudel, il bacino del Mediterraneo gioca un ruolo rilevante, come si nota per esempio nella serie di volumi eponimi da lui pubblicati.<sup>5</sup> Tomich sottolinea che, in *Storia e scienze sociali. La lunga durata*,<sup>6</sup> Braudel pone l'accento sulla pluralità del tempo storico e privilegia la lunga durata, eleggendola a principale elemento strutturante di una costruzione temporale. Così facendo sfida la concezione lineare del tempo storico e propone molteplici temporalità e lunga durata come gli elementi di una struttura storica reale composta dall'incontro tra attività umana e fenomeni geografici e naturali. Per Braudel la lunga durata è un concetto che rimanda a ritmi temporali così lenti e stabili da poter essere equiparato a quello che qualifica i processi studiati dalla geografia fisica. La lunga durata è quindi costituita da fenomeni singoli e irripetibili generati dall'interazione tra la società umana e processi geofisici che si svolgono su ampi archi temporali che possono anche andare oltre la storia dell'umanità. Secondo Tomich le società umane possono reagire a determinate condizioni naturali (e agire nel loro contesto) che spesso sono soggette ad azioni umane/societarie nel

corso di lunghi periodi di tempo; ma sottolinea inoltre che gli ambienti naturali sono altamente resistenti all'intervento umano. Queste temporalità di interazione tra uomo e natura, estremamente lente e quasi impercettibili, creano strutture soggette al mutamento storico. Tali strutture – che accomunano diverse formazioni sociali e coprono un numero pressoché infinito di generazioni – si trovano al cuore della concettualizzazione braudeliana della lunga durata e sottolineano l'importanza delle caratteristiche fisiche della Terra, della sua geografia, risorse naturali, processi materiali, e anche l'importanza della cultura umana, considerati elementi costitutivi della storia umana.<sup>7</sup>

È necessario valutare il concetto di lunga durata formulato da Braudel in rapporto ad altre interpretazioni della storia, come la microstoria italiana. Nelle sue riflessioni su tempo molteplice, storia seriale e lunga durata, Tomich esamina anche la reinvenzione di un approccio orientato al breve termine attraverso la microstoria, metodo messo in pratica da studiosi come Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Edoardo Grendi e Carlo Poni, sviluppato in risposta e contrapposizione alla storia seriale proposta da Braudel e alle teorie della Scuola delle Annales francese. I microstorici italiani criticano da sempre i metodi della storia seriale poiché promuove una concezione omogenea del tempo, della causalità e della continuità: una gerarchia fissa in cui le singole temporalità si svolgono semplicemente lungo l'asse tracciato da una temporalità precedente o superiore. L'approccio storiografico dei microstorici italiani, invece, restringe deliberatamente la prospettiva di osservazione: si concentra sul singolare, sul peculiare e sull'anomalo, e si cimenta in un'analisi ravvicinata di fenomeni ben circoscritti, come per esempio la storia della comunità di un villaggio specifico, di un gruppo di famiglie o di un singolo individuo, evento, oggetto. La microstoria si focalizza quindi sul breve termine, sul locale e sul particolare,<sup>8</sup> e allo stesso tempo cerca di spiegare come «un fatto apparentemente anomalo o insignificante assuma significato quando vengono svelate le incongruenze nascoste di un ordine apparentemente unificato».<sup>9</sup>

Com'è possibile, quindi, superare la polarizzazione di metodi storici che scrutano dal lato «giusto» del cannocchiale (ovvero ingrandiscono fenomeni lontani) oppure da quello «sbagliato» (ovvero osservano nel dettaglio oggetti vicini)? La pratica artistica di

Michele Ciacciofera è l'esempio perfetto di come si possa osservare il particolare, lo specifico, il dettagliato e allo stesso tempo analizzare e descrivere temporalità storiche complesse, oltre a collocare il particolare all'interno di un concetto di tempo esteso e flessibile. Come sottolinea Levi, «appare immediatamente scontato che persino l'azione più infinitesimale – come per esempio quella di qualcuno che vada a comprare il pane – in realtà racchiude il ben più ampio sistema dei mercati di cereali di tutto il mondo».<sup>10</sup> Se anche ci troviamo d'accordo con Levi, la vera domanda è: in che modo questa singola azione può svelare la storia dei mercati di cereali, non solo nell'orizzontalità di uno specifico periodo di tempo, ma anche nell'arco più ampio di 12.000 anni che abbraccia l'intera storia della coltivazione, consumo, migrazione e politicizzazione dei cereali?

Nella pratica di Ciacciofera, il processo che rivela molteplici temporalità ha inizio dalle peculiarità di un particolare spazio geografico e sociale: il bacino del Mediterraneo. Più specificamente prende le mosse da oggetti, eventi, risorse e processi naturali e culture della Sardegna, che considera elementi basilari della storia umana. Non si può parlare del Mar Mediterraneo senza ricordare che, da tempo immemore, il suo bacino è un punto di intersezione tra Africa, Europa e Asia. È impossibile parlare del bacino del Mediterraneo senza considerarlo il contesto geografico in cui sono emerse le religioni abramitiche e altre fedi. Per non parlare del fatto che le storie della civiltà bizantina, cartaginese, fenicia, romana e greca – per citarne solo alcune – sono profondamente radicate nella storia del Mediterraneo. Con le sue opere Ciacciofera tenta di trovare, in spazi molto particolari, prove che raccontino storie di più ampio respiro, sia del Mediterraneo sia del mondo in generale, scegliendo la prospettiva della lunga durata.

Torniamo all'allegoria della cipolla. La bellezza di alcune lingue risiede nella semplicità con cui determinate parole riescono a trasmettere il significato di fenomeni complessi. In tedesco il verbo «spellare» si può tradurre con «häuten», un verbo che deriva dal sostantivo «Haut», che significa «pelle», proprio come in italiano. Spellare o sbucciare – cioè levare la pelle o la buccia – significa sostanzialmente toglierne uno strato per raggiungere quello sottostante. Allo stesso modo si può «spellare» la storia, cioè toglierne uno strato



per poterne vedere, esperire e incontrare un livello diverso. La cipolla può quindi rappresentare la complessità di tempo e spazio, la profonda stratificazione di molteplici temporalità e l'estendersi del tempo. Ciacciofera sembra sforzarsi di rimuovere, di «sbucciare» gli strati delle diverse temporalità che compongono la lunga durata, e i suoi sforzi non sfidano soltanto il tempo ma pure l'amnesia, trasformandosi nella ricerca di una cultura della memoria. Una memoria nascosta nei dettagli di oggetti che sembrano volerci raccontare delle storie. In questo caso Ciacciofera si limita ad agire come facilitatore, abilitatore e catalizzatore di narrazioni. Il processo di rimozione degli strati non può che evocare il concetto dell'«archivio più profondo» (proposto da Achille Mbembe durante il convegno *The Incantation of the Disquieting Muse*, tenutosi nel 2016 al SAVVY Contemporary di Berlino), che rimanda a un archivio situato sotto il visibile o lo scontato, al di sotto di ciò che deve essere visto.

Nella mostra *Emisferi Sud* al MAN di Nuoro, Ciacciofera presenta due opere seminali: *Janas Code* e *The Density of the Transparent Wind*. Si tratta di lavori seminali perché, in un certo senso, incarnano una condizione «originale» (nell'accezione del termine latino «origo», che rimanda a un'ascesa, un inizio, una fonte, una discendenza o una stirpe) e una condizione di «ancoramento». *Janas Code* and *The Density of the Transparent Wind* emanano influssi e saggezza, eppure sono anche opere audaci: non sono timorose né angosciate nel momento in cui presuppongano un'astrazione e si affidano alle possibilità di una forma astratta per raccontare le storie di vaste temporalità. Sono opere audaci perché cercano e rivendicano un tipo di minimalismo privo di riduzionismo; sono audaci perché il modo in cui si manifestano potrebbe essere erroneamente considerato formale o formalistico, mentre in realtà si rapportano a esseri specifici (animati e inanimati), così come si rapportano a geografie diverse, che poi trasmettono.

In sintesi *Janas Code* si ispira alle Domus de Janas («Case delle fate/streghe» in dialetto sardo), strutture sepolcrali del Neolitico che a tutt'oggi popolano il paesaggio dell'isola sarda. L'architettura di queste tombe prenuragiche (stanze circolari o rettangolari dai soffitti conici o triangolari, collegate a una stanza centrale più grande), l'iconografia dei graffiti sulle pareti di pietra (corni di toro, spirali e

altre incisioni), insieme a oggetti e altre pietre posizionate all'interno e all'esterno delle tombe hanno influenzato moltissimo *Janas Code*.

Le diverse forme scolpite da Ciacciofera evocano alcune di queste iconografie o tratti architettonici; senza cercare di riprodurli, l'artista crea strutture e oggetti nuovi che potrebbero rimandare a essi. Questi oggetti – che Ciacciofera ha disposto su banchi di scuola o impilato gli uni sugli altri a formare strutture simili a totem – ricordano pietre, palle, libri, croci, bombe, portagioie, perle, ecc. Realizzati perlopiù in argilla o ceramica, sono talvolta accostati a calzini rosa o ad altri oggetti contemporanei che tutti conosciamo. Tali oggetti sono disposti su banchi di scuola e sopra o all'interno di mattoni cavi quadrati e rettangolari, poi impilati a erigere dei totem. Scegliendo questi «piedistalli», che vanno considerati elementi scultorei dell'intera opera, Ciacciofera allude all'importanza epistemica e spirituale delle Domus de Janas. Come scrive John Berger parlando della Sardegna: «A causa della sua posizione strategica nel Mediterraneo occidentale e dei suoi depositi minerari [...] la Sardegna è stata invasa più volte e le zone costiere occupate nel corso di quattro millenni. I primi invasori furono i fenici, seguiti da cartaginesi, greci, romani, arabi, pisani, spagnoli, da Casa Savoia e infine dalla moderna Italia continentale».<sup>11</sup> Per qualsiasi cultura la cui storia abbia subito una simile violenza esterna, la necessità di accudire, coltivare, sviluppare, diffondere e tutelare le proprie conoscenze diventa fondamentale. Con i banchi e gli oggetti di *Janas Code*, Ciacciofera sembra indicare l'inaccettabilità della cancellazione e l'importanza della riflessione sull'epistemologia delle cose nella rappresentazione di storie. In questo caso, *Janas Code* andrebbe anche vista come un'operazione di decodifica: considerando questi oggetti come cose epistemiche e «sbucciando» i vari strati di significati e storie, Ciacciofera esplora il codice che si nasconde dietro le Domus de Janas e le culture mediterranee, schiudendo così le molteplici temporalità e i processi di lunga durata che abbiamo già citato come se li osservasse attraverso il prisma di questi oggetti in particolare e attraverso quello della Sardegna in generale.

Lo zoom ravvicinato richiede però anche uno zoom all'indietro, dove gli strati rimossi sono stati sostituiti e altri strati (quelli che si credevano perduti o romanziati) sono stati completati e integrati. Gli

spiriti e gli esseri sacri di Ciacciofera (i totem) abbracciano la natura spirituale e sacra delle Domus de Janas, sono l'incarnazione del carattere trascendente di questi luoghi e agiscono come soglie tra il divino e l'umano. Si dice che la cultura di Ozieri (che potrebbe aver costruito le Domus de Janas) seguisse una religione basata sulla natura e adorasse il Sole e il Toro (simboli di forza e fertilità), oltre alla Luna (che rappresentava la «Dea Madre» femminile).<sup>12</sup> Questa ricostruzione di luoghi sciamanici sembra avere lo scopo di evocare le fate e streghe (le *Janas*) che popolano i racconti folkloristici sardi. L'opera di Ciacciofera è però anche un'ode alle rocce, alle pietre e ai graniti che in *Janas Code* compaiono in varie forme e dimensioni. In *Come vivere con le pietre*, Berger si concentra sulle pietre dei nuraghi e delle Domus de Janas in Sardegna. Racconta della compagnia della pietra nel silenzio che circonda i nuraghi e protesta contro gli epiteti che le vengono applicati («inorganica», «inerte», «priva di vita», «cieca»): il Monte Tuttavista non è affatto cieco. Secondo Berger, all'epoca della civiltà nuragica, le pietre erano considerate una compagnia poiché fornivano riparo. L'autore spiega inoltre che «le pietre propongono un altro senso del tempo, dove il passato, il passato profondo del pianeta, offre un esile eppure solido sostegno agli atti di resistenza umana, come se le vene di metallo nella roccia si collegassero alle nostre vene di sangue»<sup>13</sup>. Prosegue:

Erigere una pietra in modo che rimanga verticale è un atto di riconoscimento simbolico: la pietra diventa una presenza: comincia un dialogo. Vicino alla città di Macomer ci sono sei pietre erette sommariamente intagliate in forme ogivali; tre di loro, ad altezza di spalla, hanno dei seni intagliati che sembrano siano stati fatti sul modello dei nidi di rondine. La scultura è minima. Non necessariamente per mancanza di mezzi; forse per scelta. Una pietra eretta allora non rappresentava una compagnia, lo era. I sei altari sono di pietra trattica, una pietra porosa. Di conseguenza, anche sotto il sole più forte, arrivano alla temperatura del corpo ma non la superano.

[...] Ancor più antiche dei nuraghi sono le «domus de janas», che sono stanze scavate in frontoni rocciosi allo scopo, si dice, di ospitare i morti.

Questa è fatta di granito.

[...] Qui l'età del manufatto è palpabile. Non perché la si calcola... neolitico medio... calcolitico, ma per via del rapporto tra la roccia in cui ci si trova e il tocco umano.

La superficie di granito è stata deliberatamente levigata. Non è stato lasciato alcuno spigolo vivo o ruvido. Gli strumenti usati erano probabilmente di ossidiana. Lo spazio è corporeo – nel senso che sembra pulsare come un organo del corpo.

[...] Tutte le domus de janas sono orientate verso est. Dall'interno, attraverso l'entrata si può vedere sorgere il sole.

Le intersezioni tra materialità e spiritualità, storie e geopolitica rendono possibile un crollo dello spazio e del tempo, e anche l'unione di temporalità diverse che rende particolare *Janas Code*. Di fronte a quest'opera non si può non pensare alle creature e agli spiriti che popolano luoghi come le Domus de Janas e al modo in cui si sono formati. Questi spazi spirituali collegano la geografia della Sardegna ad altre architetture trascendentali come quelle di Grande Zimbabwe o della terra dei Dogon. Noi, ospiti di *Janas Code*, viviamo i fantasmi e l'atmosfera spettrale di tali spazi.

It was a ghost of a trance. I was a  
guest of the trance. What went on we  
blamed on the ghost... It was the  
ghost of a trance, each of us a  
guest  
of the trance. [...] <sup>14</sup>

Il secondo progetto esposto in *Emisferi Sud* è *The Density of the Transparent Wind*. L'opera prende le mosse da *Atlantropa* di Hermann Sorgel, un progetto che proponeva di «riportare il Mediterraneo alle condizioni in cui si trovava 50.000 anni fa, quand'era un semplice lago il cui livello del mare era inferiore di 100 metri rispetto a oggi. Il risultato sarebbe quello di ricostruire una massa continentale tra Europa e Africa, con la Sicilia a fare da ponte», come spiega Ciacciofera.

L'interesse di Ciacciofera per questo progetto utopico è, essen-

zialmente, di tipo umanitario: nasce dalla profonda convinzione per cui, osservando storie estese anziché divise in compartimenti, non si dividerà in compartimenti neppure la geografia. L'idea del bacino del Mediterraneo come epitome di questa decompartmentalizzazione delle geografie, come punto di intersezione, ha spinto Fernand Braudel a lavorare sulla pluralità del tempo; lo stesso concetto ha influenzato le riflessioni di Sorgel su *Atlantropa* e struttura la pratica più recente di Ciacciofera. Come spiega chiaramente lui stesso, «*Atlantropa* è probabilmente il primo grande progetto pacifista globale nella storia dell'umanità. Affronta dei temi fondamentali: l'eliminazione delle condizioni che portano alla guerra; il bisogno di energia e cibo; l'utilizzo e l'adattamento dello spazio pubblico, l'urbanizzazione e il rispetto del sistema ecologico». Ciacciofera si avvicina ad *Atlantropa* attraverso il suono, come a voler confermare l'affermazione (attribuita a Pauline Oliveros) secondo cui sarà grazie al suono che impareremo come stare al mondo. Il paesaggio sonoro di Ciacciofera raccoglie i tipici suoni delle onde del mare e il fischio del vento, rumori meccanici del motore della barca, la radio, le reti trascinate e le voci dell'equipaggio. Se personaggi visionari come Sorgel non possono realizzare i propri progetti utopici, forse spetta agli artisti il compito di figurarsi, di rendere visibile – o udibile – l'immagine di tali progetti. Anche *The Density of the Transparent Wind* si sviluppa dal bacino del Mediterraneo, considerato punto di intersezione e materializzazione degli intrecci storici, culturali, politici, sociali e spirituali del passato che modellano il presente.

La mostra di Ciacciofera, *Emisferi Sud*, e le opere esposte (*Janas Code* e *The Density of the Transparent Wind*) offrono la possibilità di insinuarsi nel limbo del tempo e di esplorare gli interstizi di molteplici temporalità. La mostra è un'opportunità per ascoltare gli echi che provengono da angoli nascosti, e ci offre la possibilità di collegare storie e geografie a un livello spirituale e trascendentale.

(Note)

<sup>1</sup> Kwesi Brew, *Ancestral Faces. A Selection of African Poetry* (versione rivista e ampliata), con introduzione e note di K.E. Senanu e T. Vincent, Longman Group Limited 1976.

<sup>2</sup> Fernand Braudel, «Storia e scienze sociali. La "lunga durata"», in *Scritti sulla storia*, Bompiani 2001, pag. 48.

<sup>3</sup> Nathaniel Mackey, «Ghost of a Trance», in *Nod House*, New Directions 2011, <https://www.poetryfoundation.org/poems/56960/ghost-of-a-trance>, copyright © 2011, Nathaniel Mackey, riprodotto per concessione di New Directions Publishing Corporation.

<sup>4</sup> Dale Tomich, «The Order of Historical Time: The Longue Durée and Micro-History», in *Almanack* n. 2, 2011, pag. 38-52, <https://dx.doi.org/10.1590/2236-463320110204>.

<sup>5</sup> Fernand Braudel, *Mediterraneo*, Bompiani 2002, e *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi 2010.

<sup>6</sup> Fernand Braudel, *Storia e scienze sociali. La "lunga durata"*, cit.

<sup>7</sup> *Ivi*, pag. 4.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Giovanni Levi, «On Microhistory», in *New Perspectives on Historical Writing*, a cura di Peter Burke, Pennsylvania State University Press 1991, pag. 109.

<sup>10</sup> *Ivi*, pag. 9.

<sup>11</sup> John Berger, *Come vivere con le pietre. Lettera al Subcomandante Marcos*, tr. Riccardo Duranti, in *Lo straniero* n. 3, minimum fax 1998, pag. 7.

<sup>12</sup> Si veda, <https://www.sardegna.com/it/blog/domus-de-janas-le-case-delle-fate/>.

<sup>13</sup> John Berger, *Come vivere con le pietre*, op. cit., pag. 9-11.

<sup>14</sup> Nathaniel Mackey, «Ghost of a Trance», op. cit.



# SNEAKING INTO THE LIMBO OF TIME

When Michele Ciacciofera Brings *Janas Code* and  
*The Density of the Transparent Wind* in the  
Exhibition *Emisferi Sud* at the MAN Museum, Nuoro

## Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

They sneaked into the limbo of time,  
But could not muffle the gay jingling  
Brass bells on the frothy necks  
Of the sacrificial sheep that limped after them;  
They could not hide the moss on the bald pate  
Of their reverent heads;  
And the gnarled barks of wawa tree;  
Nor the rust on the ancient state-swords;  
Nor the skulls studded with grinning cowries;  
They could not silent the drums,  
The fibre of their soul and ours -  
The drums that whisper to us behind the black sinewy hands.  
They gazed  
and sweeping like white locusts through the forests  
Saw the same men, slightly wizened,  
Shuffle their sandalled feet to the same rhythms,  
They heard the same words of wisdom uttered  
Between puffs of pale blue smoke:  
They saw us,  
And said: They have not changed!'

Kwesi Brew

Pour moi, l'histoire est la somme de toutes les histoires possibles – une collection de métiers et points de vue, d'hier, d'aujourd'hui, de demain.

La seule erreur, à mon avis, serait de choisir l'une de ces histoires à l'exclusion des autres. Ce fût, ce serait l'erreur historisante.<sup>2</sup>

Fernand Braudel

Where next we came stick-figure  
 people greeted us. Abstract  
 was  
 abstract, also something else. Line,  
 shape, extension each other  
 than itself, of number we'd have  
 said the same... Aspect arrested  
 us, riveted we stood... Stick-  
 figure epiphany held us in our  
 tracks,  
 everyone's bones in full view...  
 ...  
 Sound bubbled up, it kept bubbling, sonic  
 residue, sonic remit. A fickle sonance,  
 fraughtsonance, warning we knew nothing,  
 stick-figure entourage otherwise issue-  
 less, beginning to be remiss it seemed...  
 Erst-  
 while ecstasies' lapsed enchantment, trance  
 gone none could say since when...  
 Ghost  
 of what lifted us, ghost what lifted us,  
 erstwhile  
 enchantment between...  
 ...  
 It was a ghost of a trance. I was a  
 guest of the trance. What went on we  
 blamed on the ghost... It was the  
 ghost of a trance, each of us a  
 guest  
 of the trance. No two times were the  
 same...  
 When we hit a wrong note we said  
 nothing. When we hit the right note  
 we said so what... Tell my horse,  
 we were told, fluke solace, horse  
 we  
 were mounted by... What was done  
 was done by the ghost, gray morning,  
 blue  
 morning, eternity be-  
 tween<sup>3</sup>

Nathaniel Mackey

It is not uncommon to encounter insular narrations of histories. In general, it seems as if the compartmentalization of histories, that is to say, the chopping of histories into smaller pieces in order to emphasize certain historical periods, or to stress on some geopolitical realities or strengthen nationalistic and identitarian values, is more often the rule rather than the exception. Instead, history should be conceived in terms of layers of different times that build on each other and that inform and shape each other. And this layering should not be understood as a linear one, but rather as a super-positioning of layers which presents *décalage* and irregularities in relation to time and space. I would like to employ here the allegory of the onion, with regards to a layering that should be imagined both horizontally and vertically, but I will expand more on this later.

In his essay "The Order of Historical Time: The Longue Durée and Micro-History,"<sup>4</sup> Dale Tomich eloquently elaborates on Fernand Braudel's concepts of *longue durée* and plural temporalities as tools for the inquiry of a serial history in relation or as opposed to the Italian method of *microhistoria* which is characterized instead by episodic and *courte durée* investigations. It is important to bear in mind that, in Braudel's conception of *longue durée*, the Mediterranean Basin plays an important role, for example in his eponymous series of publications *The Mediterranean*.<sup>5</sup> Tomich points out that, in *Histoire et Sciences Sociales. La Longue Durée*,<sup>6</sup> Braudel emphasizes the plurality of historical time, and privileges the *longue durée* as the main structuring element of a temporal construction. By doing so, Braudel challenges the linear conception of historical time and proposes plural temporalities and *longue durée* as the traits of a real historical structure formed by the interface of human activity with geographical and natural phenomena. For Braudel, the *longue durée* implies a concept that refers to temporal rhythms so slow and stable that it can be equated to the one that qualifies the processes studied by physical geography. The *longue durée* is thus constituted by singular and non-repeatable phenomena generated by the interaction of human society with geophysical processes across long periods of time that can even extend beyond the history of humanity. Tomich elaborates that human societies may respond to and intervene within certain natural conditions—that are often subject

to human/societal actions over extensive periods of time; but also points out that natural environments are highly resistant to human intervention. These extremely slow-moving and almost imperceptible temporalities of a human-nature interaction form structures subject to historical mutation. These structures, both common to distinct social formations and persistent over virtually infinite generations, lie at the core of Braudel's conceptualization of the *longue durée*, and highlight the importance of the physical characteristics of the Earth, its geography, natural resources, material processes, as well as of human culture as constitutive elements of human history.<sup>7</sup>

One must necessarily look at Braudel's conception of *longue durée* in relation to other understandings of history, such as the Italian concept of *microhistoria*. In Tomich's reflections on plural time, serial history, and *longue durée*, he also addresses the reinvention of a short-term approach through microhistory—a method implemented by scholars such as Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Edoardo Grendi, and Carlo Poni, which was developed as a response and in opposition to Braudel's serial history and the theories of the Annales School in France. The Italian microhistorians have always criticized the methods of serial history for the homogeneous conception of time, of causality and continuity it endorses: a fixed hierarchy where each temporality simply unfolds on the axis traced by a former or superior one. Rather, Italian microhistorians' historiographic approach deliberately reduces the scale of observation. They embrace the singular, the peculiar, the anomalous, and engage in a close analysis of highly circumscribed phenomena, such as the history of a specific village community, a group of families, or an individual person, event, or object. Microhistory thus focuses on the short term, the local, and the particular,<sup>8</sup> and at the same time it seeks to explain how “an apparently anomalous or insignificant fact assumes meaning when the hidden incoherencies of an apparently unified order are revealed.”<sup>9</sup>

Still, how can one overcome the polarization of historical methods which, on the one hand, look through the telescope from the “right” side (i.e. they magnify distant phenomena) and, on the other, look through it from the “wrong” one (i.e. they look at close objects in detail)? Michele Ciacciofera's artistic practice is an epitome of how one can look at the particular, the specific, the detailed, and at

the same time analyze and portray complex historical temporalities, as well as situate the particular within an extended and flexible concept of time. As Levi points out, “it becomes immediately obvious that even the apparently minutest action of, say somebody going to buy a loaf of bread, actually encompasses the far wider system of the whole world's grain markets.”<sup>10</sup> We can agree with Levi, but the real question is: how can this single action reveal the history of grain markets not only in the horizontality of a specific period of time, but in a wider 12,000-year time span that embraces the whole history of the cultivation, consumption, migration, and politicization of grain seeds?

In Ciacciofera's practice, the process of unraveling plural temporalities starts from the peculiarities of a particular geophysical and social space—the Mediterranean Basin. More specifically, it takes the cue from objects, occurrences, natural resources and processes, and cultures of the island of Sardinia as basic elements of human history. One cannot speak about the Mediterranean Sea without considering that, from time immemorial, its basin has been a point of intersection between Africa, Europe, and Asia. It is impossible to speak about the Mediterranean Basin without considering it as the geographical context in which Abrahamic religions and many other faiths arose. Without considering that the histories of the Byzantine, Carthaginian, Phoenician, Roman, and Greek civilizations as well as many others are deeply embedded in the Mediterranean history. In his works, Ciacciofera seeks to find in very particular spaces evidences that narrate wider histories of both the Mediterranean and the world at large, opting for the perspective of the *longue durée*.

Let's go back to the allegory of the onion. The beauty of certain languages lies in the simplicity with which certain words can communicate the meaning of complex phenomena. In German, the verb “to skin” (i.e. “to peel off”) can be translated as “*häuten*,” a verb that relates to the noun “*Haut*,” which means “skin.” Just like in Italian the verb “*spellare*” derives from the noun “*pelle*” (i.e. “skin”). To peel off the skin—that is to say, to get rid of the skin—basically means to get to the skin, to another, different layer of skin. In the same way, one can peel off a layer of history to be able to see, experience, encounter another level of history. The onion might



thus stand in for the complexity of time and space, and for the profound layering of plural temporalities and the extension of time. Ciacciofera's effort seems to be that of peeling off the layers of the different temporalities that form the *longue durée*. His effort not only challenges time but also amnesia, becoming a quest for a culture of memory. A memory hidden in the details of objects which look as if they wish to tell us stories. In this case, Ciacciofera just acts as a facilitator, enabler, and catalyst of narrations. In this process of peeling off, one can't help but think of the concept of the "Deeper Archive" proposed in 2016 by Achille Mbembe during the symposium *The Incantation of the Disquieting Muse* at SAVVY Contemporary in Berlin. A concept that hints at an archive which lies beneath the visible or the obvious—underneath what is meant to be seen.

In the exhibition *Emisferi Sud* (Southern Hemispheres) at the MAN Museum in Nuoro, Ciacciofera proposes two seminal bodies of work: *Janas Code* and *The Density of the Transparent Wind*. These works are seminal because, in a certain way, they are the embodiment of an "original" condition—with reference to the Latin word "*origo*" which relates to a rise, a commencement, source, descent, or lineage—as well as one of "groundedness." *Janas Code* and *The Density of the Transparent Wind* radiate influence and knowledge. Yet these works are also daring: they are not timid or angst-ridden in the way they assume an abstraction and rely on the possibilities of an abstract form to narrate the histories of vast temporalities. These works are daring because they seek and claim a kind of minimalism which is devoid of reductionism. They are daring because the works manifest themselves in a way that might be mistaken as formal or formalistic, while they relate instead to specific beings—animate and inanimate—as well as they relate to and relay various geographies.

To summarize, *Janas Code* takes its cue from the Neolithic burial structures called "Domus de Janas" ("House of the Fairies/Witches" in Sardinian dialect) which still populate the landscape of the island of Sardinia. The architecture of these pre-Nuragic tombs (circular or rectangular rooms with conical or triangular ceilings connected to a central larger room), the iconography of the graffiti on their stone walls (bull's horns, spirals and other etchings), as

well as objects and other stones placed both inside and outside the tombs have strongly informed the work *Janas Code*.

Ciacciofera has sculpted various forms that evoke some of these iconographies or architectural marks. He doesn't try to reproduce them, rather he creates new structures and objects that might or might not refer to them. These objects, which Ciacciofera then displayed on school benches or piled up on top of each other to erect totem-like structures, recall stones, balls, books, crosses, bombs, jewelry boxes, pearls etc. Mostly made of clay or ceramics, sometime they are juxtaposed with pink socks or other familiar contemporary objects. These objects are displayed on school benches, and on/in square and rectangular blocks made of raw earth and piled on top of each other to erect totems. By choosing these "pedestals," which should be understood as sculptural elements within the whole piece, Ciacciofera hints at the epistemic and spiritual importance of the Domus de Janas. As John Berger writes about Sardinia: "On account of its strategic position in the western Mediterranean and on account of its mineral deposits ... Sardinia has been invaded and its coast line occupied during four millenniums. The first invaders were the Phoenicians, followed by the Carthaginians, the Greeks, the Romans, the Arabs, the Pisans, the Spanish, the House of Savoy and finally modern mainland Italy."<sup>11</sup> For any culture whose history has been plagued by such external violence, the necessity to care for, cultivate, educate, disseminate, and preserve its knowledges becomes very important. With the school benches and objects of *Janas Code* Ciacciofera seems to point out at the sheer unacceptability of erasure, and at the importance of reflecting on the epistemology of things within the depiction of histories. This would mean that *Janas Code* should also be seen as a decoding operation. By considering these objects as epistemic things, and "peeling off" the different layers of meanings and histories, Ciacciofera investigates the hidden code that lies beneath the Domus de Janas and the Mediterranean cultures, and thus unfolds the aforementioned plural temporalities and *longue durée* processes as seen through the prism of these objects in particular, and of Sardinia at large.

Yet, the process of zooming in also necessitates a zooming out, where the peeled off layers have been replaced, and other lay-

ers—the ones thought to have been lost or fictionalized—have been completed and complemented. Ciacciofera's spirits and sacred beings—the totems—embrace the spiritual and sacred nature of the Domus de Janas. They are the embodiment of the transcendental nature of such locations, and perform as thresholds between the divine and the human. It is said that the Ozieri people, who might have built the Domus de Janas, were naturalistic and worshipped the Sun and the Bull, representing male strength and fertility, as well as the Moon, representing the female "Mother Goddess."<sup>12</sup> This reenactment of shamanistic spaces seems to have the purpose of summoning the fairies and witches—the Janas—that are omnipresent in Sardinian folktales. However, Ciacciofera's work is also an ode to the rocks, the stones, the granites that come in various forms and sizes in *Janas Code*. In *How to Live with Stones*, Berger focuses on the stones of the Nuraghi and Domus de Janas in Sardinia. He writes about the companionship of stone in the silence around the Nuraghi, as he contests the epithets "inorganic," "inert," "lifeless," "blind" applied to stones: the Monte Tuttavista—the Mountain That Sees All—is not really blind, he explains. According to Berger, at the time of the Nuragic civilization, stones were considered as companions, since they provided shelter. Furthermore, he also explains that stones "propose another sense of time, whereby the past, the deep past of the planet, proffers a meager yet massive support to human acts of resistance, as if the veins of metal in rock led to our veins of blood."<sup>13</sup> He continues:

To place a stone upright so that it stands vertical is an act of symbolic recognition: the stone becomes a presence, a dialogue begins. Near the town of Macomer, there are six such standing stones summarily carved into ogival forms; three of them, at shoulder level, have carved breasts that look as though they were made like swallow's nests. The sculpting is minimal. Not necessarily through lack of means; perhaps through choice. An upright stone then did not depict a companion: it was one. The six bethels are of trachytic rock that is porous. As a result, even under a strong sun, they reach body heat and no more.

...

Earlier than the Nuraghi are the Domus de Janas, which are rooms hollowed out of rock pediments, and made, it is said, to house the dead.

This one is made of granite... Here the age of the man-made place is palpable. Not because you calculate—mid-Neolithic—Calcolithic—but because of the relation between the rock you are in and human touch.

The granite surface has been made deliberately smooth. Nothing rough or jagged has been left. The tools used were probably of obsidian. The space is corporeal in that it seems to pulse like an organ in a body.

...

All Domus de Janas face east. Through the entrances from the inside, you can see the sun rise.

These intersections between materiality and spirituality, histories and geopolitics enable a collapsing of space and time, as well as the bridging of various temporalities that makes *Janas Codes* particular. With *Janas Code*, one can't help but think of the creatures and spirits that inhabit spaces like the Domus de Janas and how they took form. These spiritual spaces connect the geography of Sardinia to other transcendental architectures like the Great Zimbabwe or to the land of the Dogon. As guests of *Janas Code* we experience the ghosts and ghostliness of such spaces.

It was a ghost of a trance. I was a  
 guest of the trance. What went on we  
 blamed on the ghost... It was the  
 ghost of a trance, each of us a  
 guest  
 of the trance. ...<sup>14</sup>

The second project displayed in *Emisferi Sud* is *The Density of the Transparent Wind*. It takes its cue from Hermann Sorgel's *Atlantropa*—a project that proposed "returning the Mediterranean to its former state 50,000 years previously, when it was a mere lake, whose sea level was 100 meters lower than that of today. The result

would be to virtually recreate one land mass between Europe and Africa with Sicily acting as the bridge between,” as Ciacciofera put it.

Ciacciofera’s interest in this utopian project is at its core a humanitarian one. It stems from a deep belief that if one looks at extended histories, and not at compartmentalized histories, then one will not compartmentalize geographies either. The idea of the Mediterranean Basin as an epitome of this de-compartmentalization of geographies, as a point of intersection, propelled Fernand Braudel to work on the plurality of times; the same notion informed Sorgel’s reflections on *Atlantropa*, and finally frames Ciacciofera’s recent practice. As Ciacciofera eloquently put it, “*Atlantropa* is probably the first major pacifist global project in human history. It addresses key issues: the elimination of the conditions which lead to war; the need for energy and food; the use and adaptation of public space, urbanization, and respect for the ecological system.” Ciacciofera approaches *Atlantropa* through sound, as if he wanted to confirm what is rumored to have been said by Pauline Oliveros about the fact that it is through the acoustic that we will learn how to be in the world. Ciacciofera’s soundscape collects typical sounds of sea waves and the whistling of the wind, mechanical sounds recorded from the boat engine, the radio, the hauling of the nets, as well as the voices of the crew. If visionary figures like Sorgel cannot realize their utopian projects, it is maybe the role of visual artists to envision, make visible—or audible—the image of such a project. Again, *The Density of the Transparent Wind* project stems from the Mediterranean Basin as a point of intersection and materialization of historical, cultural, political, social, and spiritual entanglements of the past that shape the present.

Ciacciofera’s exhibition *Emisferi Sud* and the works presented—*Janas Code* and *The Density of the Transparent Wind*—offer the possibility to sneak into the limbo of time, and to explore the interstices of plural temporalities. This exhibition is an opportunity to listen to the echoes from the hidden corners, just as it gives us the possibility of connecting histories and geographies on a spiritual and transcendental level.

(Endnotes)

<sup>1</sup> Kwesi Brew, *Ancestral Faces. A Selection of African Poetry* (revised and enlarged edition), introduced and annotated by K.E. Senanu and T. Vincent (London: Longman Group Limited, 1976).

<sup>2</sup> Fernand Braudel, “Histoire et Sciences sociales: La longue durée,” in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 13, no. 4 (1958): 725–53.

<sup>3</sup> Nathaniel Mackey, “Ghost of a Trance” from *Nod House* (New York: New Directions, 2011), <https://www.poetryfoundation.org/poems/56960/ghost-of-a-trance>, copyright © 2011 by Nathaniel Mackey, reprinted by permission of New Directions Publishing Corporation.

<sup>4</sup> Dale Tomich, “The Order of Historical Time: The Longue Durée and Micro-History,” *Almanack* 2 (2011): 38–52, <https://dx.doi.org/10.1590/2236-463320110204>.

<sup>5</sup> Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, vol. 1 (Berkeley: University of California Press, 1995).

<sup>6</sup> Fernand Braudel, “History and the Social Sciences: The *Longue Durée*,” trans. Immanuel Wallerstein, *Review*, 32, no. 2 (2009): 171–203.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Giovanni Levi, “On Microhistory,” in *New Perspectives on Historical Writing*, ed. Peter Burke (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1991), 109.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>11</sup> John Berger, “How to Live with Stones – An Open Letter to Subcommandante Marcos in the Mountains of Southeast Mexico,” *Los Angeles Times*, January 4, 1998, <http://articles.latimes.com/1998/jan/04/books/bk-4703>.

<sup>12</sup> See, <https://www.sardegna.com/en/blog/domus-de-janas/>.

<sup>13</sup> Berger, “How to Live with Stones.”

<sup>14</sup> Mackey, “Ghost of a Trance.”



# GRAZIE, FIGLIE DEL VENTO

## Hu Fang

1.

Sono venuto su quest'isola in cerca di una madre disperata. Per liberare il figlio dai desideri del mondo terreno, si è trasformata in una pietra.

Sono venuto qui seguendo le orme del vento. Mi hanno portato a scogliere sul mare, a campi tra le colline e infine alle Domus de Janas (Case delle Fate). Cesellate nei fianchi rocciosi delle colline, queste grotte sono immerse in un silenzio risoluto. Qui anche il vento si ferma. La madre disperata deve aver osservato il cielo notturno disseminato di stelle dalla cima di una montagna come questa, pregando che il figlio fosse presto liberato dai suoi desideri terreni. E anch'io sono venuto qui, nutrendo le inspiegabili speranze di chi scommette con il fato.

2.

Un mezzogiorno soleggiato e accecante di quarantasette anni fa lui sparò a un uomo nudo sulla spiaggia bianca e sparì dalla vista della folla. La gente crede che si trovi ancora su quest'isola. Si dice che dopo aver sparato al suo rivale abbia consacrato la propria vita a Dio, che abbia risolutamente abbandonato quella donna sola e seducente.

Sono venuto qui, dove il sole di mezzogiorno accende ricordi a lungo dimenticati. I ricordi sono depositati su questa spiaggia, proprio come il basalto nella montagna racchiude storie vecchie di millenni. Su quest'isola dimenticare è difficilissimo.

3.

I cactus cresciuti a dismisura bloccavano l'ingresso delle Case delle Fate. La mia mano chiusa a pugno si è stretta, trattenendo aria e umidità. Non appena sono entrato nella grotta, anche se gli occhi non riuscivano ad abituarsi alla luce fioca, la sua profondità mi ha spinto ad avanzare.

Passando da una grotta all'altra, sulle pareti hanno cominciato ad affiorare motivi solari frammentati e contorni di figure umane. Il terreno si sollevava appena, facendomi perdere l'equilibrio. Ero at-

tratto soprattutto dalle incisioni anonime sulle pareti, sembravano tracce lasciate in fretta dalle fate prima di svanire. Prima che la lingua esistesse, la scrittura equivaleva in un certo senso ai segni lasciati sulle pietre, e ogni traccia trasmetteva nitidamente un messaggio che arrivava da un altro mondo. A quei tempi parlare significava gemere e gridare. Queste caverne sono collegate in modo labirintico dalla loro struttura acustica, una colonna sonora a più strati che ha registrato suoni di epoche preistoriche.

4.

Era disperata, ma anche magnifica; era fragile, ma anche coraggiosa. Il suo paese d'origine era famoso per il pane e i tessuti. Faticare ogni giorno sull'isola le impediva di viaggiare lontano, e così decise di permettere ai venti dell'isola di modellare la sua forma fisica, di trasformare il suo corpo in un'allegoria della vita.

Se fossi stato invitato qui per tessere, per lasciare un messaggio nella rete complessa di motivi, i fili che intreccerei seguirebbero il suo volere, il paesaggio creato dalle mie dita sul telaio rimanderebbe al suo corpo. Avvolto nella coperta appena intessuta, vagherei tra le forre, salirei la scala a chiocciola in pietra del nuraghe per raggiungere la cupola aperta, l'«occhio» che si apre verso il cielo, e, con le rocce gigantesche accanto a me, scruterei l'orizzonte lontano. La luna riposa placida sulla superficie del mare, l'oceano tranquillo unisce continenti divisi. Prima ancora che cominciasse la rivoluzione del mondo, qui la pace era già calata.

5.

Ho continuato a camminare verso il campo nella valle. Nella landa selvaggia ho incontrato rocce enormi, e mi è sembrato di camminare oltre la Storia. Queste rocce punteggiano saldamente il terreno incolto, e dovranno essere gli archeologi a dirci quando, esattamente, hanno avuto origine. E anche se nessuno ne conoscesse il presente e il futuro, queste rocce diventerebbero comunque delle spie per misurare il tempo, grazie alla loro specifica forma e peso e all'energia accumulata.

Infine mi sono ritrovato all'ingresso della Tomba dei Giganti, con la testa rivolta verso le profondità del tunnel. In quel momento tutto era silenzioso, si sentiva persino il rumore delle nuvole bianche

che fluttuavano nell'aria. Se avessimo una visuale dall'alto di certo vedremmo il corpo di un gigante, un'architettura costruita per poteri sovranaturali, ma il suo snodo centrale – il tunnel che conduce alle vite successive – è vuoto. Una volta occupato da divinità, è stato trasformato in una rovina dal lento scorrere del tempo, che ha involontariamente scoperciato il centro cavo della struttura. Questo vuoto interno sorregge l'enorme peso delle rocce, dando leggerezza e luminosità agli spazi che vanno a formare. Potrebbe essere questo vuoto il luogo dove gli dèi e l'umanità convivono?

6.

Ho capito soltanto in seguito che, mentre attraversavo il campo, lei stava raccogliendo piante ed erbe nella landa per preparare una cura imminente. Nella sua casa un letto di legno era sospeso a mezz'aria, per rendere più facile il volo nei sogni.

Quando ho attraversato il campo, non sapevo quanto fossero tra loro vicine la Fonte Sacra e la Tomba dei Giganti: il rapporto intimo che le lega si può notare soltanto dall'alto. Quando la Fonte Sacra è emersa dal nascondiglio tra gli alberi ed è comparsa all'improvviso davanti ai miei occhi, mi sono venute le vertigini. Con la luce del sole che danzava tra i cespugli verdi, mi sembrava di vedere delle creature che si aggiravano attorno alla fontana sacra. La fonte sgorga senza sosta da antichi condotti nella montagna, la sua acqua ancora chiara e limpida dopo migliaia d'anni, facendo eco ai sospiri profondi della terra.

7.

Dalle fessure tra le pietre – una finestra! – ho visto il cielo, l'azzurro incorniciato dai bordi delle pietre enormi come un quadro. La «finestra d'ingresso» accoglie la luminosità della natura e allo stesso tempo proietta la speranza di chi è imprigionato.

«Mandami notizie della pianticella di limone: è cresciuta? quanto è alta ormai? è vitale?»<sup>1</sup>

Cosa significa quindi «scolpire» su quest'isola? I volumi preistorici che svettano risolutamente dal suolo alla fine sono sostenuti dal vuoto al loro centro. È qui che sono sempre esistite madri disperate? È da qui che figli testardi sono più e più volte fuggiti?

8.

Un gruppo di gigantesche sculture in pietra segnate dalle intemperie si erge al centro della piazza della città. Qui ho incontrato una persona che è tornata a casa, una che sogna di andarsene, una che fatica a restare, una che ama i dialetti, una senza casa e una che possiede una casa in cui non può tornare.

Una volta aperta, la bottiglia di vino non può essere richiusa. Beviamo e beviamo, dimenticando le nostre pene. Le finestre di un appartamento al secondo piano di un edificio accanto alla piazza si aprono all'improvviso. Sogni di gioventù vengono gettati fuori, verso la strada, con parole avventate. Discussioni sulla quotidianità tra due generazioni proseguono all'infinito. Le mosche sciamano, volano e danzano attorno alle persone; si dice che l'anima di Satana viva sui corpi delle mosche come un parassita.

9.

Quando sono tornato verso la folla, ho visto lo straniero che si aggirava tra le sculture della piazza. Ha detto che sua madre si preoccupa troppo e piange tutto il giorno. Ha detto, come tutti gli uomini sull'isola, che non crede mai al destino. Se anche dovesse diventare un mendicante, una persona che può ricevere soltanto il vino degli altri, ricorderebbe ancora gli occhi di lei.

Sono venuto qui sapendo di dover affrontare questa realtà: le emozioni una volta esplose vanno in esilio perché hanno traboccato l'orlo del destino che ciascuno di noi può sopportare; a loro volta sono poi rimodellate in sculture dai venti e dal calore della terra.

(Note)

<sup>1</sup> Queste domande insistenti sono tratte dalle lettere scritte in prigione da Antonio Gramsci, l'unico modo che aveva per mantenere un contatto con il mondo durante la prigionia. Scrisse alla madre: «Ho pensato molto a te in questi giorni. Ho pensato ai nuovi dolori che stavo per darti, alla tua età e dopo tutte le sofferenze che hai passato. Occorre che tu sia forte, nonostante tutto, come sono forte io e che mi perdoni con tutta la tenerezza del tuo immenso amore e della tua bontà. Saperti forte e paziente nella sofferenza sarà un motivo di forza anche per me». Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere: 1926-1930*, Sellerio 1996, pag. 3-4, 65.



# GRAZIE, DAUGHTERS OF THE WIND

## Hu Fang

1.

I have come to this island in search of a desperate mother. In order to liberate her son from the desires of the world, she turned herself into a stone.

I have come here, following the wind's footsteps. They led me to cliffs by the sea, meadows in the hills, and finally, Domus de Janas (Houses of the Fairies). Chiseled out of the rocky hillside, these caves standing resolute silence. Even the wind stops here. The desperate mother would have looked up into the star strewn night sky from a mountain top like this, praying that her son would soon be freed of his earthly desires. And I have come here, harboring within me the inexplicable hopes of a person gambling with fate.

2.

One blindingly sunny mid-day forty-seven years ago, he pulled the trigger on a naked man on the white beach, and disappeared from the crowd's lines of sight. People believe that he is still on this island. They say, he dedicated his life to God after shooting his rival, resolutely abandoning the lonely and seductive woman.

I have come here, as the noontime sun ignites long forgotten memories. Memories are stored on this beach, much like how the basalt in the mountain contains stories thousands of years old. On this island, forgetting is such a difficult thing to do.

3.

The madly overgrown cacti blocked the entrance to the Houses of the Fairies. My hand's grip tightened, holding in it air and moisture. When I first entered the cave, despite my eyes' inability to adapt to the dimmed light rays, the cave's depth attracted me to go further in.

As one cave led to another, fragmented solar patterns and contours of human figures began to surface on the walls. The ground heaved ever so slightly, tipping me off my balance. I was particular-

ly drawn to the anonymous carvings on the walls, they looked like traces left hastily by the fairies before they vanished. In times before language existed, writing was somewhat equivalent to mark-making on rocks, and every trace sharply conveyed a message from another world. In those times, to speak was to moan and cry out. These caves are intricately linked through their acoustic structure, a multi-layered soundtrack that recorded sounds from prehistorical times.

4.

She was desperate, but also magnificent; she was fragile, but also courageous. Her homeland was famous for its bread and textiles. Laboring day after day on the island prevented her from traveling afar, so she decided to let the island winds shape her physical form, turning her own body into an allegory of life.

If I were invited here to weave, to leave a message amidst the complex network of patterns, the threads I weave would follow her will, the landscape my fingers craft with the loom would reference her body. Wrapped in the freshly woven blanket, I would roam the gaps of the winds, following the spiral stone steps of the Nuraghe to arrive at the open dome—the “eyeball” that opens up towards the sky, and with the gigantic rocks by my side, gaze towards the far horizon. The moon rests quietly on the sea surface, the tranquil ocean connects divided land masses. Before the world’s revolution even started, peace had already descended here.

5.

I continued walking towards the meadow in the valley. I encountered the huge rocks in the wilderness, and felt as if I walked beyond history. These rocks lay across the wilderness steadfastly, and archeologists shall be the ones telling us the exact timing when they came into being. Yet if no one were to know these rocks’ presents and futures, they would become signposts for measuring time anyway, through their specific form, weight and accumulated energy.

Finally, I found myself lying at the entrance of “The Giant’s Tomb” (Tomba dei Giganti), my head pointing towards the depths of the tunnel. All was silent at this moment, one could even hear sound of white clouds floating in air. If we had a bird’s eye view, I am

certain we would see the body of a giant, an architecture built for supernatural powers, but its crux—the tunnel leading towards next lives—is empty. Once occupied by deities, the slow passage of time has rendered it a ruin, accidentally exposing the structure’s hollow centre. This emptiness within supports the rocks’ enormous weight, creating a lightness in the spaces they construct. Would this emptiness be the place where gods and mankind coexist?

6.

I realized only afterwards that she was collecting plants and herbs in the wilderness in preparation for an impending healing treatment when I passed through the meadow. A wooden bed was erected midair in her home, making it easier to fly when dreaming.

When I passed through the meadow, I would not have known how close “The Holy Fountain” and “The Giant’s Tomb” are to each other—the intimate relationship between them can only be seen looking down from midair. When “The Holy Fountain” came out of hiding in the woods and appeared suddenly in front of my eyes, it made me dizzy. Sunlight dancing in the green bushes, I seemed to see lurking creatures walking around the holy fountain. The fountain continuously seeps out from ancient drains in the mountain, its water still crystal clear after a thousand years, echoing the deep sighs of the earth.

7.

Through the gaps between the rocks—a window!—I saw the sky, its blue framed by the enormous rocks’ edges as if it were a painting. While the “receiving window” accepts light emitted by nature, it also projects hope of those imprisoned.

“Send me news about the small lemon tree: has it grown? how tall is it by now? is it healthy?”<sup>1</sup>

What does it mean to “sculpt” on this island then? The pre-historic spatial forms standing unwaveringly on the earth are in the end supported by emptiness at their centers. Is this where desperate mothers have always existed? Is this where stubborn sons have repeatedly escaped from?

8.

A group of weathered giant stone sculptures stand in the middle of the city square. Here I met a person who has returned home, one who dreams of leaving, one who struggles to stay, a lover of dialects, a homeless person, and one who has a home he cannot return to.

Once the wine bottle is opened, it can never be closed. We forget our own sorrows as we drink and drink. The windows of an apartment on the second floor of a building by the square swings open suddenly. Dreams of the youth are thrown out towards the street with hasty words. Debates on daily life between two generations go on endlessly. Flies swarm, circling and dancing around people, it is rumored that Satan's soul lives on flies' bodies like parasite.

9.

When I returned to the crowd, I saw the stranger wandering around the sculptures in the square. He said his mother over-worries and cries all day. He said, like all men on the island, he never believes in destiny. Even if he were to become a beggar, a person who could only receive wine given by others, he would still remember her eyes.

I have come here, knowing that I have to face a reality as such: emotions once erupted go into exile because they overflowed the brim of destiny each of us can bear; they are in turn reshaped into sculptures by winds, and the heat of the earth.

(Endnotes)

<sup>1</sup> These urgent questions are from Antonio Gramsci's prison letters. These letters were the only way he could stay connected with the world when he was imprisoned. He wrote to his mother, "I have been missing you immensely these few days. I think about how I am bringing you renewed suffering in your old age and on top of your previous experiences of hardships. In spite of this, please be strong, like me; please forgive me with your kindness, generosity and unconditional love. It gives me immense strength knowing that you are facing misery calmly and with fortitude." Antonio Gramsci, *Letters from Prison*, vol. 1, translated by Tian Shigang (Changchun, China: Jilin Publishing Group Co., Ltd., 2017), 2–3, and 24. English translation of quotes in this footnote are by the translator.



# LIFE SWING: INTERVISTA CON MICHELE CIACCIOFERA

## Lorenzo Giusti

**LG:** Partiamo dalla fine. Alla Biennale di Venezia hai presentato *Janas Code*, un'installazione che muove dalla leggenda delle Janas, le fate benevole della tradizione sarda. Come sei arrivato a individuare questa fonte, con cui si sono confrontati anche Maria Lai e altri artisti dell'isola?

**MC:** La leggenda delle Domus de Janas è da un lato un ricordo, una reminiscenza di racconti ascoltati dai familiari, una tradizione orale quindi; dall'altro è il tema di letture che spaziano dall'archeologia all'antropologia. Nel loro insieme, piuttosto che la celebrazione di qualcosa di strettamente sardo, si tratta di un confronto tra realtà molto eterogenee, quali quelle dell'isola e di tutto ciò che è esterno a essa. Rispetto ad altri artisti sardi, che giustamente citi, ritengo che il mio lavoro – pur investendo talvolta temi strettamente legati alla Sardegna come in *Janas Code* – risenta di un punto di vista alternativo, una diversa visione filtrata dalla mia formazione e dalla mia vita al di fuori dell'isola in cui sono nato. Quando iniziai a lavorare a *Janas Code* studiavo i vari aspetti delle tombe ipogee sarde di epoca neolitica confrontandole con quelle dello stesso periodo presenti nel resto del Mediterraneo, soprattutto in Sicilia e a Malta, tenendo allo stesso tempo bene a mente quel substrato narrativo, popolare e letterario che caratterizza questo tema in Sardegna.



Coppella all'ingresso della Domus de Janas di Sas Concas, Oniferi, Nuoro



Interno della Domus de Janas di Sas Concas, Oniferi, Nuoro



Ingresso della Domus de Janas di Luzzanas, Benetutti, Sassari

Creare ponti e comparazioni tra le varie culture mediterranee è per me una questione di massimo interesse, che spesso evidenzia quanto le distanze tra le differenti culture di quest'universo storico e geografico siano solo apparenti. In particolare, è attraverso questo processo che cerco di penetrare la storia e i vari aspetti della società sarda che a occhi esterni risultano spesso criptici e complessi.

**LG:** Dunque *Janas Code* è un lavoro sul linguaggio, sulla possibilità di riconoscere elementi comuni in alfabeti diversi. Mi parlavi di due anni di gestazione...

**MC:** Due anni di gestazione di cui l'opera veneziana è stata solo il primo esito e che prosegue con quanto presenterò al MAN con materiali, forme e linguaggi solo per certi versi differenti, ma del tutto consequenziali nel loro processo di costruzione, innanzitutto mentale. Tendo a lavorare per cicli, passaggi che si collegano a precedenti riflessioni tracciando percorsi per quelle future. Difficilmente abbandono pratiche o metodologie e quindi anche cicli precedenti, così da costruire un discorso che sia nel suo complesso armonico. Uno dei fili conduttori della mia ricerca è il disegno, inteso come registrazione di sensazioni ed emozioni, cui associo, in forma altrettanto intima, la scrittura tesa a definire maggiormente i concetti.

Dicevi bene prima che *Janas Code* è un lavoro legato al linguaggio, o meglio, al confronto tra linguaggi diversi. Durante la mia vita ho avuto la fortuna di incontrare persone che hanno contribuito alla formazione e maturazione del mio pensiero, tra queste vorrei citare l'antropologo Nino Buttitta, recentemente scomparso, perché con lui discussi sin dal primo momento alcune riflessioni legate all'esplorazione del mondo delle Domus de Janas. Osservando riproduzioni fotografiche e rilievi grafici di alcuni segni, spesso completamente astratti, presenti all'interno delle strutture funerarie, svilupparammo delle ipotesi di confronto con quanto rilevabile nelle necropoli siciliane coeve, concordando sull'importanza di decifrare linguaggi sconosciuti ancor più di quelli noti per cercare di capire, avvicinare e penetrare modi di vivere distanti dai nostri nel tempo e nello spazio.



Rilievo fotografico dei graffiti, Domus de Janas di Luzzanas, Benetutti, Sassari



Rilievo fotografico del Labirinto graffito,  
Domus de Janas di Luzzanas, Benetutti, Sassari

Penso che per interpretare più a fondo ciò che viviamo e vediamo occorra un atteggiamento positivo e propositivo costantemente mediato da ciò che culturalmente ci appartiene, così da aprire la strada a nuovi linguaggi e idee che interrogano compiutamente la realtà.

**LG:** *Janas Code* è un'installazione che al proprio interno contiene piccole sculture, soprattutto in ceramica, oggetti trovati e tessuti fatti realizzare in Sardegna. Quasi un esercizio di manipolazione di tutte le tecniche artigianali. Tu però vieni dal disegno, giusto?

**MC:** Come dicevo, l'uso del disegno è strettamente connesso al processo cognitivo e quindi anche a quello espressivo. È il modo più diretto che ho per sviluppare delle idee e trasformarle poi plasticamente, passando dalla bidimensionalità alla tridimensionalità con l'uso di qualsiasi tipo di tecnica, di materiali o oggetti aventi altre funzioni: veri e propri *ready-made* dotati di un valore estetico ma soprattutto concettualmente funzionali al progetto da realizzare. Per esempio sto lavorando a un *ready-made* ibrido proprio per la mostra al MAN, utilizzando la terra cruda per realizzare delle sculture. Produrre in Sardegna usando il fango, l'argilla, la paglia e il sole dell'isola è stato essenziale per il mio progetto, che vuole anche sottoli-

neare l'importanza che attribuisco alla natura e all'agricoltura, a loro volta leitmotiv di precedenti cicli come *Enchanted Nature Revisited*, o dell'opera sonora presentata a documenta 14, legata al mondo della pesca e al rapporto tra attività umane e natura.



Realizzazione delle sculture in  
terra cruda, San Priamo, Cagliari

Il rapporto intimo con la materia è parte essenziale del mio modo di sentire e creare, da questo discende l'interesse per alcune tecniche artigianali utili all'elaborazione di un mio codice espressivo.

**LG:** Nel processo installativo come procedi? Gli oggetti hanno un valore in sé, oppure esistono soltanto in funzione della visione d'insieme? Quand'è che l'opera trova una sua forma finale?

**MC:** Qualunque mio processo creativo o riflessione è sempre il frutto di stratificazioni e teso alla ricerca di punti di equilibrio. In generale, nella costruzione dell'installazione realizzo e scelgo degli oggetti in funzione del modo in cui essi interagiscono, coralmemente anche con lo spazio, così da stabilire forme di dialogo adatte al messaggio che intendo trasmettere. Alcuni lavori provengono da altre esperienze, mettendo così continuamente in discussione tutto ciò che li precede. La forma finale dell'opera rappresenta quel punto di equilibrio, provvisorio e mai definitivo, che si stabilisce tra la dimensione esterna e il mio intimo. Riscoprire frammenti di opere precedenti, che hanno avuto una genesi diversa, è per me un invito a riconfigurare continuamente la realtà per interrogare il tempo e



la memoria secondo chiavi di lettura ogni volta differenti. Già il mio modo di vivere non è inquadrabile per singoli momenti, essendo frutto di continui ritorni e proiezioni in avanti. Questo è un aspetto cruciale anche per leggere il mio processo creativo.

**LG:** Parlami di Giovanni Antonio Sulas, il designer nuorese che consideri il tuo maestro. In che modo ha influito sul tuo percorso?

**MC:** Sono stato molto legato a Giovanni Antonio, con cui feci delle ricerche sull'artigianato sardo, sulla tradizione di un lavoro da reinterpretare continuamente. Con questo stesso atteggiamento sceglievo alcuni artigiani con cui poter sviluppare dei progetti in funzione della poetica e del tipo di ricerche che conducevo, approfondendo così la conoscenza delle tecniche e dei materiali che utilizzavano. L'esperienza e il rapporto stesso con Sulas sono stati per me molto importanti, indipendentemente dalla grande differenza di età. Quello che più mi interessava nel suo lavoro era l'attenzione verso l'eleganza delle forme, la sua ricerca di nuove linee estetiche derivate dalla tradizione e rigorosamente spinte all'esaltazione della essenzialità. Conservo intatto il ricordo di quel periodo nonostante siano ormai passati circa trent'anni. Non essendo mai stato molto incline a influenze esterne, scelsi comunque la mia strada proseguendo con lui negli anni un dialogo a distanza, interrotto solo dalla sua scomparsa.

**LG:** Nella tua esperienza convivono due culture profondamente diverse, quella classica della Sicilia e quella «anticlassica», come l'ha definita Giovanni Lilliu, della Sardegna.

**MC:** Apprezzo la definizione di Lilliu e mi riconosco per certi versi in questa antitesi, avendo vissuto appieno sia la Sardegna sia la Sicilia. Non potrei definire le due realtà altrimenti, ma introdurrei anche qualcosa di complementare al concetto di Lilliu: la Sicilia dà la possibilità di conoscere tutto ciò che la sua superficie sfacciatamente mostra in modo molto leggibile, quasi ostentato e ben descritto dai grandi ingegni di ogni epoca; la Sardegna, invece, ci nega tale conoscenza, la serba in ombra, richiamandoci all'impegno della curiosità e dell'approfondimento per scoprire tutto ciò che la sua superficie

cela. Per questa ragione, la posizione della cultura sarda spesso risulta atipica tra quelle del mediterraneo. Sentendomi figlio di queste due isole, tra loro apparentemente così diverse, cerco idealmente di rintracciare i punti di collegamento e di sintesi delle loro culture, come nella mostra *Emisferi Sud* al MAN.

**LG:** Esiste un tuo debito nei confronti del lavoro di Maria Lai? Come leggi il ritardo con cui il sistema dell'arte si è accorto di quest'artista?

**MC:** Il riconoscimento tardivo di Maria Lai fornisce diversi spunti di riflessione. Tendo ad averne una lettura positiva, perché probabilmente questa lunga riflessione sul suo lavoro ha consentito di riconoscerne la grande coerenza e comprendere appieno l'importanza della sua opera. Ricordo quando la conobbi. Fu un incontro reciprocamente commovente, al di là della distanza generazionale. Mi colpì la sua riservatezza, ma anche l'energia che riusciva a trasmettere. Devo dire che fui molto orgoglioso quando anni fa a Palermo, mia città d'adozione, visitai una bellissima mostra di Maria a cui il pubblico rispose con grande entusiasmo. Quando alcuni anni fa scrissi e seguii il progetto della mostra *Nel mezzo del mezzo*, che voleva fare il punto sugli aspetti peculiari della scena artistica contemporanea nel Mediterraneo, vissi come un impegno morale quello di presentare ai curatori il lavoro di Maria Lai e anche di Pinuccio Sciola, affinché venisse data la giusta attenzione al contributo di questi due artisti sardi. Al di là di questo, come spiegavo prima, nel mio lavoro parto da presupposti e punti di vista diversi rispetto a quelli di Maria Lai, per cui ritengo che, pur avendo alcuni punti di contatto legati a un modo comune di respirare la Sardegna, la nostra opera muova verso direzioni molto differenti.

**LG:** Agricoltura, approvvigionamento del cibo, ambiente: sono temi cui hai sempre dedicato attenzione e che ritornano nel tuo lavoro sonoro per il programma radiofonico *Every Time A Ear di Soun*, co-curato da Bonaventure Soh Bejeng Ndikung e Marcus Gammel nell'ambito di documenta 14. Anche quest'opera sarà presentata al MAN in una forma mutata. Puoi parlarne?

**MC:** L'ambiente, l'agricoltura e la cucina hanno sempre fatto parte delle mie riflessioni, trasferendosi anche nella pratica artistica. Già giovanissimo ero iscritto ad Arcigola, poi divenuta Slowfood. Ci riunivamo per sostenere il lavoro dei piccoli produttori agricoli locali, per comprendere e diffondere l'importanza di tutelare le biodiversità, le particolarità delle produzioni e il lavoro contadino, nel momento stesso in cui la globalizzazione marginalizzava queste realtà così fragili. Questo per dire quanto l'attenzione verso l'agricoltura intesa come uno dei punti di contatto più stretti tra l'uomo e la natura sia importante nella mia ricerca, che appunto guarda all'evoluzione dell'individuo e della società secondo un principio di continuità tra passato, presente e futuro. Per la mostra *Emisferi Sud* ho cercato di far dialogare due lavori in apparenza differenti nella convinzione che la diversità formale tra le cose possa condurre a sfide costruttive. Negli spazi espositivi del MAN dialogheranno dunque sinesteticamente l'opera sonora *The Density of the Transparent Wind*, realizzata su commissione di documenta 14 per le mostre di Kassel e Atene e registrata su un peschereccio che naviga nel Mediterraneo partendo dalle coste siciliane, e una serie di sculture in terra cruda realizzate nel Campidano.



Fase di registrazione dell'installazione sonora *The Density of the Transparent Wind*, 2016 –2017, Sicilia

**LG:** Come dialogano nell'installazione le due componenti?

**MC:** Nell'opera sonora i dialoghi e la vita di pescatori siciliani, egiziani e tunisini si intrecciano con i suoni naturali e i rumori meccanici ed elettronici del peschereccio, conformemente alla tradizione millenaria del Mediterraneo che testimonia come culture e

storie diverse possano convivere in modo assolutamente armonico secondo le leggi dettate dalla natura – antitetico a quelle tecnocratiche spesso troppo divisive. In questo lavoro i suoni del vento e del mare, dei motori, degli strumenti tecnologici si fondono con i dialoghi dell'equipaggio in modo ritmico e corale, facendo emergere un mondo alternativo rispetto a quello segnato dai drammi e dalle criticità che contraddistinguono oggi il mare di mezzo. Riproporre in questa mostra al MAN l'installazione sonora di documenta 14, accostandola a un lavoro scultoreo che utilizza come materie prime la terra, l'argilla, la paglia e il sole, significa rinviare a un universo cosmico di cui mi sento partecipe, creando una nuova esperienza dove un lavoro precedente assume un'altra veste dialogando con un'opera inedita. La ricerca di simmetria tra medium molto diversi è volta anche a stabilire un rapporto sensoriale e interattivo con il pubblico, dove la materia svolge un ruolo essenziale.

Queste riflessioni sono esenti da qualsiasi sentimento nostalgico. Anzi, cercano di stimolare un confronto tra i differenti aspetti della società attuale. Questo vale anche per la scelta di determinati materiali, come nel caso della terra cruda – materiale arcaico per eccellenza non solo nell'area mediterranea – tornata in uso nelle nuove tecnologie di bioedilizia, che per me rappresenta un paradigma di come la storia possa essere continuamente rivisitata e attualizzata.

**LG:** Hai fatto cenno al discorso identitario, individuando un percorso mediano, che rifugge sia la deriva particolaristica, sia la perdita delle specificità culturali. Anche per l'arte vale questa prospettiva?

**MC:** L'affermazione dell'identità, sotto un certo profilo, è qualcosa di molto importante che oggi potrebbe contribuire alla valorizzazione e alla ripresa di aspetti socio-culturali altrimenti destinati a essere annullati dalla iper-mediatizzazione della realtà, cresciuta vertiginosamente dagli anni Ottanta in poi. Tuttavia le spinte identitarie oggi assumono troppo spesso modi parossistici e antitetici a una visione evolutiva delle strutture e delle istituzioni sociali, da cui sarebbe necessario prendere le distanze. Del primo aspetto troviamo segni evidenti in molte tendenze artistiche contemporanee che

offrono importanti spunti di riflessione e sottolineano positivamente determinati elementi d'identità. La possibilità di offrire spazi di confronto culturale e identitario è essenziale per l'arte e afferma anche la valenza del suo ruolo politico. Il lavoro che presento al MAN, per esempio, vuole guardare a questo tema in modo aperto e con l'ottica di armonizzarlo con altri aspetti della modernità.

**LG:** Negli anni Novanta hai iniziato come pittore. So che questa scelta è legata alla morte tragica di tuo fratello. Hai voglia di parlarne?

**MC:** Sin dall'infanzia disegno quotidianamente. Iniziai poi a dipingere. In seguito introdussi la fotografia, rendendola funzionale alla pittura, per poi abbandonarla completamente nel 1994 dopo la morte di mio fratello. Fu una reazione allo shock derivante dalla visione della documentazione degli esami autoptici, ma soprattutto dalla mortificazione dell'aspettativa di giustizia che la falsificazione degli elementi fotografici probatori forniti da uno stato straniero, tesa a negare le reali cause del decesso di mio fratello Antonio, comportò per me. La convinzione che questo mezzo fosse troppo manipolabile, e quindi inadatto all'affermazione della verità, mi portò a rifiutarne l'uso per fini creativi. Continuai, però, a dipingere per cercare di elaborare e trasformare il dolore. Passai dalla pittura astratta alla figurazione, producendo le opere del ciclo *Silence!*, che fu la terapia che mi consentì di arginare la deriva psicologica conseguente al rifiuto di accettare la realtà. Fu grazie alla pittura che riuscii ad affrontare ed elaborare il lutto. Provo un grande senso di riconoscenza verso la pittura, anche se oggi il mio lavoro fa uso prevalentemente di altri media. Quei momenti avevano reso necessario l'utilizzo di quel tipo di pittura, anche per portare avanti una battaglia di giustizia contro la violenza e la tortura. Fu un capitolo estremamente duro della mia vita, con cui convivo oggi pacificamente avendo risanato quelle lacerazioni anche grazie alla pittura.

**LG:** Dopodiché sei passato alla ceramica e quindi alla scultura e all'installazione?

**MC:** Sì, ripresi poi altri temi e tecniche con cui avevo già lavo-

rato, come la ceramica e la scultura. Collezionavo antiche ceramiche popolari, fossili e libri, accumulandoli e pensando che sarebbe stato un passaggio verso qualcos'altro, come poi avvenne. L'abitudine di collezionare oggetti è una sorta di arte musiva con cui ho creato una ragnatela che s'intreccia con il mio lavoro. Le ceramiche del bacino mediterraneo di varie epoche e provenienze, le pietre, i fossili hanno attirato non solo la mia attenzione ma anche determinato una certa visione della vita e del cosmo. Li considero come le tessere di un mosaico che mi consentono di creare un orizzonte in cui mi riconosco. Sono frammenti di storia che ho sempre desiderato di poter manipolare. È proprio questo rapporto che mi spinge a vederli come depositi di storie, magici amuleti di un mondo parallelo su cui la traccia dell'uomo o della storia del cosmo, nel mio pensiero, ha formulato messaggi per il futuro.

Per i greci, gli eóni, le età del mondo, si susseguivano ciclicamente e ciò costituiva il principio alla base dell'armonia totale, che permetteva di attualizzare una dimensione di eternità primitiva apparentemente perduta, secondo una preordinazione che sfugge spesso alla capacità di pensiero dell'uomo contemporaneo. Da questo e altre considerazioni deriva il mio interesse per la memoria. Innanzitutto, dalla consapevolezza che la nostra identità si compone della storia delle generazioni che ci hanno preceduto, scritta e raccontata nel e dal sistema di segni concreti e di immaginari che la rappresentano. Credo che, nella dialettica tra divenire e essere, la memoria sia l'orizzonte di senso che sconfigge la morte e salva le parole e gli atti dell'uomo dal consumo: una sfida perenne al tempo nel passaggio da una generazione all'altra, quel magma indefinito di presente, presente del passato e presente del futuro, così come definito da Sant'Agostino. Nell'installazione *Janas Code*, gli oggetti poggiati su banchi di scuola diventano così cinghie di trasmissione per qualcosa che è in divenire.

**LG:** Il primo gesto di prendere un oggetto da questa collezione e inserirlo nel tuo lavoro a quando risale?

**MC:** Al 2007. In quel caso era funzionale alla pittura, per un dipinto materico in cui avevo composto un collage di documenti e fogli



che si erano staccati da un libro. Il loro contenuto era importante; li unii dunque in funzione progettuale e non meramente estetica alla superficie pittorica.

**LG:** Vorrei che mi parlassi infine di *Life Swing*, il lavoro che occuperà il vano scale del MAN collegando i due livelli della mostra (quello di *Janas Code* e quello di *The Density of the Transparent Wind*) e quindi anche le due tematiche.

**MC:** Si tratta di un omaggio al pensiero, all'opera e alla vita di Antonio Gramsci, che mi aveva già impegnato anni fa durante le mostre di Edimburgo, Siracusa e New York – un inno contro l'indifferenza come prospettiva politica e, soprattutto, come azione culturale. L'opera è costituita da un'altalena che pende dal soffitto delle scale del MAN tenendo in sospeso il libro *La questione sarda* di Gramsci, che ritengo, come tutta la questione meridionale o in senso più esteso, e a mio avviso più compiuto, quella mediterranea ancora in sospeso. Il libro è aperto su una delle bellissime lettere scritte da Gramsci alla madre, in cui descrive le barche di carta che realizzava per gioco durante la sua infanzia. Come dicevo ho lavorato anche in passato su questo grandissimo intellettuale sardo e, in questo caso, mi interessava sottolineare come la sua personalità possa essere letta anche attraverso l'aspetto ludico. *Life Swing* sfrutta il volume architettonico del museo per collegare verticalmente, senza alcuna gerarchia, i due capitoli della mostra. L'altalena rappresenta l'attualità di un tema e di un pensiero come quello gramsciano che oscilla tra presente, passato e futuro. Le schegge di specchio disposte in modo circolare nella parte inferiore della plancia di legno colorata riflettono per frammenti le storiche ringhiere in ferro del palazzo e lo spettatore, richiamandolo così al dialogo con tutte le questioni di cui ho parlato e, infine, alla partecipazione, senza la quale ritengo l'arte incompiuta.

## LIFE SWING: AN INTERVIEW WITH MICHELE CIACCIOFERA Lorenzo Giusti

**LG:** Let's start from the end. At the Venice Biennale you presented the *Janas Code* installation, which was inspired by the legend of the *Janas*, the benevolent faeries of Sardinian tradition. What brought you to focus on this particular subject, which Maria Lai and other artists from the island also became interested in?

**MC:** On the one hand the legend of the Domus de Janas is linked to personal memories and it reminds me of certain stories that were told by family members; it forms part of an oral tradition. On the other hand it is a subject of interest discussed in the works of authors in various fields, from archeology to anthropology. In general, rather than a celebration of something strictly Sardinian, it is a comparison of highly heterogeneous realities, such as those of the island and everything external with respect to it. With regard to other Sardinian artists, whom you quite rightly refer to, even though I may occasionally focus on themes closely related to Sardinia—as in the case of the *Janas Code*—I believe that my work reflects an alternative point of view, a different vision filtered by my training and my life outside the island where I was born. When I started working on the *Janas Code* I studied various aspects of the Sardinian hypogeal tombs of the Neolithic age, comparing them with those of the same period present in the rest of the Mediterranean, especially in Sicily



Cup mark at the entrance of the Domus de Janas of Sas Concas, Oniferi, Nuoro



The interior room of the Domus de Janas of Sas Concas, Oniferi, Nuoro



The entrance of the Domus de Janas of Luzzanas, Benetutti, Sassari

and in Malta, while bearing in mind that narrative substratum, both popular and literary, that characterizes this theme in Sardinia itself. For me, creating bridges and establishing comparisons between the various Mediterranean cultures is a subject of great interest which often shows how distances between the various cultures of this historical and geographical universe are only apparent. In particular, it is through this process that I try to penetrate the history and various aspects of Sardinian society, which, to external eyes, would often appear to be somewhat cryptic and complex.

**LG:** So the *Janas Code* is a work involving language, and the possibility of recognizing common elements in different alphabets. You mentioned two years of gestation...

**MC:** A two-year gestation phase, with respect to which the work presented at Venice was only an initial result and which continues with what I intend to present at the MAN – Museo d'Arte della Provincia di Nuoro, with materials, forms and types of language that differ only in certain respects and present an entirely consequential nature in terms of the process of construction, especially at the mental level. I tend to work in cycles, and the phases are linked to previous reflections, establishing paths for those that will occur in the future. I tend not to abandon practices or methodologies and therefore also previous cycles, so as to construct an approach that is generally harmonious. One of the main threads of my research is design, intended as a recording of sensations and emotions, with which, in an equally intimate form, I associate writing, aiming at a clearer definition of concepts.

You were right in saying that the *Janas Code* is a work related to language or, rather, to a comparison of different languages. During my life I have had the good fortune to meet people who have contributed to the formation and maturation of my ideas, amongst whom I would like to mention the recently deceased anthropologist Nino Buttitta, with whom I discussed from the very outset certain reflections relating to my exploration of the world of the Domus de Janas. Observing photographic images and graphic representations of some—often completely abstract—signs present in funerary structures, we developed hypotheses regarding a comparison with what can be found at contemporary Sicilian burial grounds. We agreed that deciphering unknown languages would be even more important than interpreting those that are known in order to attempt to comprehend, gain familiarity with and penetrate lifestyles very distant from our own in both temporal and spatial terms. I think that in order to interpret in a more profound manner what we experience and what we see a positive and proactive attitude is required, and this should be constantly mediated by what belongs to us in the cultural sense, so as to pave the way for new languages and ideas that will fully question reality.



Picture of some graffiti, Domus de Janas of Luzzanas, Benetutti, Sassari



The engraved Labyrinth, Domus de Janas of Luzzanas, Benetutti, Sassari

**LG:** The *Janas Code* is an installation that contains small sculptures, especially in ceramic, objects that were discovered and fabrics produced in Sardinia. It is almost an exercise involving a manipulation of all craftwork techniques. However, you were originally dedicated to the art of drawing, weren't you?

**MC:** As I said previously, the exercise of drawing is closely linked to the cognitive dimension and therefore also to the process of expression. It is the most direct way I have to develop ideas and

subsequently transform them within a plastic dimension, moving from a two-dimensional to a three-dimensional level with the use of any type of technique, materials or objects having other functions: genuine "ready-made" items, having aesthetic value but, above all, conceptually functional with respect to the project to be realized. For example, I'm working on a hybrid ready-made piece for the MAN exhibition, using raw earth to produce sculptures. Producing these works in Sardinia, using mud, clay, straw and the sun of the island was essential for my project, which also has the purpose of underlining the importance I attribute to nature and agriculture, in turn the leitmotiv of previous cycles, such as *Enchanted Nature Revisited* or the auditory experience presented at the documenta 14 event linked to the world of fishing and the relationship between human activities



The drying of the sculptures, San Priamo, Cagliari

and nature. An intimate relationship with materials forms an essential part of my way of feeling and creating, and from this derives an interest in certain craftwork techniques that I can use for the elaboration of my own code of expression.

**LG:** With respect to the installation process, how do you proceed? Do the objects have their own intrinsic value, or do they exist only in relation to the general composition? When does the work take on its final form?

**MC:** All of my creative processes or reflections are always the



result of a stratification and are aimed at finding points of equilibrium. In general, in the construction of the installation I produce and choose objects according to the way in which they chorally interact, also within space, so as to establish forms of dialogue suitable for the message I wish to convey. Some works derive from other experiences, thus continually challenging everything that precedes them. The final form of the work represents that point of temporary—and never definitive—balance established between the external dimension and my inner self. I think that rediscovering fragments of previous works, stemming from different origins, is an invitation to continually reconfigure reality, so as to interrogate time and memory according to ever-differing interpretations. Even my own way of life cannot be perceived and described on the basis of individual moments as it is the result of continuous returns and reflection on the future. This is a crucial aspect, also in relation to comprehending my own creative process.

**LG:** Tell me about Giovanni Antonio Sulas, the designer from Nuoro who you see as your maestro. What influence did he have on your growth and development?

**MC:** I was very close to Giovanni Antonio, with whom I carried out research on Sardinian craftsmanship, and on the traditions of an area of work to be continually reinterpreted. With this outlook I chose a group of artisans with whom I could develop projects in relation to poetics and the type of research I was conducting, thereby deepening my knowledge of the techniques and materials that they used. The experience and the relationship with Sulas were very important for me, regardless of a considerable age difference. What interested me most of all in his work was the attention he paid to the elegance of form, his search for new aesthetic lines stemming from traditional craftwork and rigorously driven to the point of exalting simplicity. My memories of that period remain intact, even though it was about thirty years ago. As I have never been highly inclined to accept external influences, in any case I chose my own path and maintained a form of remote dialogue with him over the years, which was interrupted only by his death.

**LG:** On the basis of your own experience two profoundly different cultures co-exist: the classical culture of Sicily and a Sardinian “anti-classical” culture, as it was defined by Giovanni Lilliu.

**MC:** I can appreciate Lilliu’s observation and in some ways I recognize myself in this antithetical definition, having lived life to the full in both Sardinia and Sicily. I could not define the two realities in any other manner, but I might also add a complementary notion to Lilliu’s concept: while throughout its territory Sicily offers us an opportunity to learn about everything it brazenly presents to us in a very legible way—treasures almost ostentatiously presented and well described by the great minds of all ages—Sardinia on the other hand denies us such knowledge of itself; it would tend to remain in the shadows, stimulating our curiosity and inviting us to delve more deeply to discover all that is concealed below the surface. For this reason, Sardinian culture is often noted as atypical among the various cultures of the Mediterranean area. I feel I am a son of these two islands, which are apparently so different from each other, and I try, ideally, to identify points where their cultures may be seen as related and similar, as occurred in the *Emisferi Sud* (Southern Hemispheres) exhibition at the MAN Museum in Nuoro.

**LG:** Do you feel in any way indebted to the work of Maria Lai? How do you interpret the fact the art world took such a long time to become aware of this artist?

**MC:** The late recognition of Maria Lai offers us various points that we might consider. I would tend to read this in a positive way because the long reflection on her work probably allowed for the recognition of her great consistency and a full understanding of the importance of her work. I recall when I met her. It was a mutually stimulating encounter, above and beyond the difference in our age. I was struck by her reserved nature, but also by the sense of energy she was able to convey. I must say that I felt very proud when, years ago, in Palermo, my city of adoption, I visited a really beautiful exhibition of Maria’s works, which the public responded to with great enthusiasm. When a few years ago I conceived and followed the proj-



ect of the *Nel Mezzo del Mezzo* exhibition, which had the purpose of offering an overview of particular aspects of the contemporary art scenario in the Mediterranean, I felt a moral commitment to present to the curators the work of Maria Lai and also of Pinuccio Sciola so that the right attention might be paid to the contribution of these two Sardinian artists. Apart from this, as mentioned previously, in my work I start from premises and points of view that differ from those of Maria Lai, so I think that, although we do have some points of contact that are linked to a common way of living life on the island of Sardinia, our work moves in very different directions.

**LG:** Agriculture, the procurement of food and the environment: these are topics that you have always focused on and which return in your audio piece for the *Every Time A Ear di Soun* radio program, co-curated by Bonaventure Soh Bejeng Ndikung and Marcus Gammel within the framework of documenta 14. This work will also be presented again at the MAN Museum in a modified form. Would you like to talk to me about this?

**MC:** The environment and also agriculture and culinary activities have always formed part of my reflections, and have also been reflected in my artistic work. At a very young age I became a member of the Arcigola association, the forerunner of Slowfood. We would meet up to support the work of small local agricultural operators, to understand and disseminate an idea of the importance of protecting biodiversity, the particular qualities of agricultural products and the work carried out by farmers, at the very moment when globalization was beginning to marginalize these fragile areas. I would in fact like to point out that an interest in agriculture, considered as one of the closest points of contact between man and nature, is important in my research, which focuses on the evolution of individuals and of society, adhering to a principle of continuity between past, present and future. For the *Emisferi Sud* exhibition I tried to initiate a dialogue between two apparently different areas of works in the belief that a formal diversity between things may lead to constructive challenges. In the exhibition spaces of the MAN Museum a synesthetic dialogue will be engendered between the auditory experience of *The*

*Density of the Transparent Wind*, commissioned by documenta 14 for the Kassel and Athens exhibitions and recorded on a fishing boat sailing in the Mediterranean, starting from the Sicilian coast, and a series of earthen sculptures produced in the Campidano area.

**LG:** How do the two elements enter into a dialogue in the installation?



The recording of the acoustic installation *The Density of the Transparent Wind*, 2016–2017, Sicily

**MC:** In the sonic work, the dialogue and the lives of Sicilian, Egyptian and Tunisian fishermen are presented together with natural sounds and the mechanical and electronic noises of a fishing boat. The traditions of the Mediterranean, which may be traced back over thousands of years, bear witness to the manner in which different cultures and traditions can coexist in an entirely harmonious way according to conditions dictated by nature and in a way quite antithetical to technocratic reality, which is often too divisive. In this work the sounds of the wind and the sea, of engines and of technological instruments merge with the dialogue of the crew in a rhythmic and choral way, allowing for the emergence of a world that differs from that marked by the drama and critical situations that nowadays characterize the *Mare di Mezzo*, the Mediterranean sea. Proposing the documenta 14 auditory installation once again at the MAN Museum, combining it with a sculptural work in which the raw materials used are earth, clay, straw and the sun, reflects my desire to refer to a cosmic dimension I feel a part of, engendering a new experience in which a previous work assumes another role in a dialogue with this new endeavor. A search for symmetry between very different media

also aims at establishing a sensorial and interactive relationship with the public, in which the materials used play an essential role.

These reflections present no feelings of nostalgia. On the contrary, their aim is to stimulate dialogue and debate with respect to different aspects of today's society. This also applies to the choice of certain materials, as in the case of raw earth: an archaic material par excellence, and not only in the Mediterranean area. It is once again in use in new "green building" technologies, which for me represent a model and an example of how history can be continuously revisited and updated.

**LG:** You mentioned the question of identity, identifying a middle path that avoids both a drifting particularistic emphasis and the loss of specific cultural elements. Does this perspective also apply to art?

**MC:** From a certain point of view an affirmation of identity is a very important factor which today might contribute to placing value on and recovering socio-cultural aspects that would otherwise be destined to be eliminated by the hyper-mediatization of reality that has developed dramatically since the 1980s. However, all too often the drive to express or impose an identity currently assumes an extreme level that is also antithetical with respect to an evolutionary vision of social structures and institutions, from which one should distance oneself. We find evident signs of the first aspect in many contemporary artistic trends that offer important opportunities for reflection and highlight in a positive manner certain elements of an identity. The possibility of offering spaces for an encounter and exchange at the cultural level and in terms of identity is essential for art and also affirms the value and relevance of its political role. The work to be presented at the MAN Museum, for example, has the purpose of taking this theme into account in an open way and with a view to harmonizing it with other aspects of modernity.

**LG:** In the 1990s you started out as a painter. I know that this choice is linked to your brother's tragic death. Would you like to say something about that?

**MC:** I have been drawing on a daily basis since I was a child. I started painting later on. I subsequently took up photography and introduced it in my work, allowing it to assume a functional role with respect to painting, and then I abandoned this activity completely in 1994 after the death of my brother. It was a reaction to the shock that derived from seeing the documentation of the autopsy exams, but above all from the mortification of expectations regarding a judicial conclusion deriving from the falsification of photographic evidence provided by a foreign state aimed at denying the real causes of death of my brother Antonio. The conviction that this medium was too easily manipulated, and therefore unsuitable for an affirmation of truth, led me to reject its use for creative purposes. However, I continued to paint in order to try to process and transform the pain. I moved from abstract to figurative painting, producing the works of the cycle called *Silence!*, which was the therapy that allowed me to stem the psychological sensation of being adrift resulting from a refusal to accept reality. It was thanks to painting that I was able to face and process the grief. I feel a great sense of gratitude towards painting, even though today in my work there is a prevalent use of other media. Those moments had made it necessary to use that kind of painting, also to carry on a battle, seeking justice with respect to violence and torture. It was an extremely hard chapter of my life, but I can live with it peacefully today, having recovered from the inner anguish, thanks also to my activity as a painter.

**LG:** And after this, you moved on to ceramics, and then sculpture and installations?

**MC:** Yes, I subsequently resumed other activities and techniques I had already worked with, such as ceramics and sculpture. I also collected old folk pottery, fossils and books, accumulating them and thinking that it would be a transition to something else, as in fact did occur. The habit of collecting objects is a sort of mosaic art with which I have created a kind of spider web intertwining with my work. Ceramics from the Mediterranean basin, of various historical periods and origins, and stones and fossils attracted not only my attention but also determined a certain vision of life and the cosmos. I see them as

pieces of a mosaic that allow me to create a horizon in which I recognize myself. They are fragments of history that I have always wanted to be able to manipulate. It is precisely this relationship that drives me to see them as repositories of stories, magical amulets of a parallel world in which traces of mankind or of the history of the cosmos, in my own thoughts, have formulated messages for the future.

For the Greeks, the eons—the ages of the world—followed on in a cyclical manner and this constituted the basic principle of a total harmony, which made it possible to focus on a seemingly lost dimension of primitive eternity according to a foreordination that often lies beyond the ken of contemporary man. From this and other considerations derives my interest in memory: above all, from the awareness that our identity is made up of the history of the generations that preceded us, written and recounted in and by the system of concrete signs and fantasies that represent it. I believe that, in the dialectic that occurs between “becoming” and “being,” memory is the horizon of meaning that defeats death and saves man’s words and actions from being consumed. It is a perennial challenge to time in its passing from one generation to the next: that undefined magma of the present—the present of the past and the present of the future—as defined by St. Augustine. In the *Janas Code* installation the objects placed on school desks thus become a means of transmission for something that is in the making.

**LG:** Considering the initial act of taking an object from this collection and inserting it in your work, to which period does this date back to?

**MC:** To 2007. In that case it had a functional role with respect to painting, and in particular for a “matter painting” in which I had composed a collage of documents and sheets that were detached from a book. Their content was important; I therefore attached them to the surface of the painting in accordance with the aims of the project and not merely as an aesthetic ploy.

**LG:** I would finally like you to talk to me about *Life Swing*, the work that will occupy the stairwell at the MAN, linking the two

levels of the exhibition (that of the *Janas Code* and that of *The Density of the Transparent Wind*) and thus also the two themes.

**MC:** It is a tribute to the thought, work and life of Antonio Gramsci I was already committed to years ago during the exhibitions held in Edinburgh, Syracuse and New York—an ode against indifference, as a political perspective and, above all, as a form of cultural action. The work consists of a swing, hanging from the ceiling above the stairs of the art museum, from which is suspended Gramsci’s book *The Sardinian Question*: an issue which I believe is still pending, as is the entire question of Southern Italy or, in a broader and—in my opinion—more complete sense, the question of the Mediterranean area in general. The book is opened at a page containing one of Gramsci’s beautiful letters to his mother, in which he describes the paper boats he enjoyed making during his childhood. As I said, in the past I have also dedicated time to this really great Sardinian intellectual and, in this case, I was interested in underlining how his personality can be read also through a playful aspect. *Life Swing* exploits the architectural volume of the museum in order to vertically connect, without the presence of a hierarchy, the two “chapters” of the exhibition. The swing represents the topicality or current relevance of a theme and reasoning such as that presented by Gramsci, which oscillates between the present, the past and the future. The fragments of a mirror arranged in a circular fashion in the lower part of the colored wooden board reflect portions of the old iron handrails of the building and also the observer, thereby inviting the same to engage in a dialogue relating to all of the matters I have referred to and, finally, to initiate a form of participation, without which I consider a work of art as incomplete.

# LA QUESTIONE UNIVERSALMENTE SARDA DI MICHELE CIACCIOFERA Ami Barak

Michele Ciacciofera porta avanti da molti anni un'opera singolare la cui importanza inizia a essere pienamente compresa. Il suo è il lavoro di uno scultore che, mettendo in discussione l'approccio fenomenologico, esplora una via personale e rovescia le categorie tradizionalmente assunte – soprattutto l'opposizione arte/mito, i costumi e gli orizzonti culturali.

La sua mostra al MAN, il Museo d'Arte della Provincia di Nuoro (sua città natale), intitolata *Emisferi Sud*, dissimula astutamente un nuovo aspetto del ciclo *Janas Code*. Il riferimento alle Domus de Janas si dispiega su tutti i livelli. Queste case di fate e/o streghe, sepolture preistoriche che possiamo trovare in Sardegna, hanno anche avuto un utilizzo da parte dei pastori. La leggenda locale le ha rese sacre, ma da secoli esse hanno soprattutto inquietato le anime degli uomini che ancora oggi ne sono affascinati. Michele Ciacciofera si serve a ragion veduta di questo immaginario memorabile, scansando le certezze e lasciandosi ispirare, sedurre e turbare da tali strane e inquietanti vestigia.

L'artista presenta qui delle installazioni originali pensate e prodotte appositamente per gli spazi espositivi del museo, rinnovando talora alcuni elementi del suo linguaggio plastico. Spirito erudito, *bricoleur* sperimentale, Michele Ciacciofera si appropria di capacità tra loro diverse, spinto tanto dalle scienze naturali quanto dalle tecniche artigianali e tradizionali. Valorizza le potenzialità visuali e sensuali della materia. Le sue opere combinano insieme i mondi minerale, organico, vegetale e gli oggetti quotidiani. In stili eterogenei che evocano il barocco e il ritorno alle origini, gioca con i codici condivisi del contemporaneo e suggerisce sottotraccia il sovversivo e l'ambiguo.

*Emisferi Sud*, il titolo scelto dall'artista per l'attuale esposizione, fa riferimento principalmente al Mar Mediterraneo, questa sorgente culturale che è insieme centro del mondo e periferia, che bagna le



rive della Sardegna e della Sicilia, l'Itaca dell'artista. Questo spazio si impone come il punto geografico in cui si concentra la diversità fino a divenirne la fucina stessa. È il mare del congiungimento tra prestito ed eredità, risentimento e iniziazione, una distesa nevralgica che ha conosciuto solo fragili equilibri e che richiede continue riformulazioni e negoziazioni. Così, questa diversità – fondata principalmente su una coscienza dell'appartenenza a un insieme più vasto – legittima oggi alcuni interrogativi che integrino le dimensioni plurali dell'interculturalità. Poiché i dispositivi del dialogo sono ormai all'opera, l'approccio antropologico dell'arte può permettere una maggiore finezza delle forme familiari rimanendo tuttavia ricco di nuove potenzialità. Nei materiali scelti, in particolare la terracotta e la terra cruda, e nelle scelte di presentazione e concezione della mostra, il riferimento a queste tombe iconiche sgorga con forza e costanza.

I differenti elementi disposti su banchi di scuola lasciano intendere delle ricostruzioni d'epoca e descrivono i motori del desiderio che conducono e consumano i loro intrighi. Essi svelano anche la natura della replicazione poetica e associativa come una forma di desiderio umano: il bisogno di *dire*. Come una pulsione che cerca di sedurre e soggiogare, compromettere lo spettatore. L'impulso di un desiderio che non può mai dire il suo nome – e non potrà mai compiersi – ma che insiste a ripetere ancora e ancora il movimento verso quel nome.

Questi vettori del desiderio, differenti ma convergenti, suggeriscono la necessità di esplorare meglio la funzione della modellatura degli oggetti, ma anche la dinamica dello scambio e della trasmissione, i ruoli di chi narra e di chi contempla.

Il punto di partenza di ogni storia è sempre un'insoddisfazione dei principi formalisti. Il riconoscimento che la pratica della modellatura e dell'instaurazione delle forme nello spazio non è mai innocente né inconsapevole, ma sempre provocata da presupposti e da non-detti. E concentrandoci sul volume e sulla declinazione piuttosto che sui titoli delle opere come fonte del senso, l'artista apre un nuovo campo d'investigazione.

I postulati del sentimento, dell'emozione, delle attitudini e dei desideri, dell'aspetto affettivo e volontario dell'attività mentale sono richiamati dalle ascisse dell'esposizione stessa.

Nello scenario polarizzato della mostra, una certa forma di decostruzione elude volentieri ogni sospetto di erudizione tradizionale, corrodendo la nozione del senso immutabile e determinabile e l'autorità di ogni sistema particolare di lettura. Che mi sia permesso di immaginare il punto di vista e il tentativo di comprensione dei differenti elementi del puzzle messo in scena da Michele Ciacciofera. In particolare quando sono usciti dai loro contesti qualificativi, e un'immagine «nel tappeto» jamesiano è già all'opera e si oppone a una lettura disciplinata, circospetta, ancora prima che vi sia una possibilità di articolare qualcosa. Così, una catena di jolly in un mazzo di carte fa sì che si venga trascinati da una sorta di ermeneutica negativa. La funzione di annessione della materia e degli oggetti alla vita dell'anima, con sotto mira il dubbio, attraverso un movimento parodistico o ludico, pretende di aver sconfitto il passato, di aver decantato la Storia, di emettere un giudizio definitivo su di essa. Ma infatti, la vera rivelazione del contenuto di tali sculture, replicate liberamente e a ragion veduta dall'artista come modelli di genere, serve solo da rito di passaggio dalla vita alla morte. Ciò rende l'impresa immutabile.

Nella scala che porta ai piani del museo, Michele Ciacciofera mette in esergo su un'altalena la raccolta di scritti di Antonio Gramsci, curati da Guido Melis: *La questione sarda*. Questa installazione, intitolata *Life Swing*, va al di là dell'omaggio metaforico al pensatore comunista di cui l'artista condivide le origini sarde. Il gesto è eminentemente tattico dato che Gramsci pensa di suscitare una presa di coscienza e condurre gli intellettuali a giocare un ruolo attivo. Favorire un'azione proletaria rivoluzionaria come via di emancipazione del Mezzogiorno gli sembrava indispensabile. Tramite questo gesto, sofisticato quanto si vuole, Ciacciofera stabilisce un legame tra il passato e il presente e esprime una speranza per il futuro, sottolineando la funzione metapolitica dell'atto artistico. Un prolungamento gramsciano di un qualcosa che è un'azione e insieme una riflessione, e che si situa al di là del politico, rimanendo però attaccato alle questioni della città.

# UNIVERSAL SARDINIAN QUESTIONS IN THE WORK OF MICHELE CIACCIOFERA

## Ami Barak

For many years Michele Ciacciofera has been working on a singular project, the importance of which is now becoming fully understood. His work is that of a sculptor, who, initially calling into question the phenomenological approach, ventures out on his own personal path, overturning traditionally accepted categories and, in particular, the counterposition of art and myth, customs and cultural perspectives.

The exhibition entitled *Emisferi Sud* (Southern Hemispheres), to be held at the MAN Museum in Nuoro, the artist's home town, cleverly conceals a new facet of the *Janas Code* cycle. References to the Domus de Janas unfold at every level. These prehistoric chamber tombs, located in Sardinia and known as "the homes of fairies and/or witches," were also once used by shepherds as shelters. Reflecting local legends, they have become sacred places, but for a long time their presence has been somewhat disquieting and people are still fascinated by them. Michele Ciacciofera makes good use of this age-old imaginary dimension, abandoning all certainties and letting himself be inspired, seduced and disturbed by these curious vestigial remains.

The artist presents original installations planned and produced specifically for the museum's exhibition spaces and occasionally renewing certain elements of the plastic language of his own work. A scholarly spirit and an ingenious experimentalist in his craft, Michele Ciacciofera has acquired various different skills deriving from both the natural sciences and traditional and craftwork techniques. In this way he places value on the visual and sensual potential of materials. His works combine mineral, organic and vegetable elements and everyday objects. In heterogeneous styles that evoke the baroque manner and a return to an original dimension, he experiments with established codes of contemporary work, subtly offering a subversive and ambiguous tone.

*Emisferi Sud*, the title chosen by the artist for his current exhibition, refers mainly to the Mediterranean Sea, a cultural matrix which, at one and the same time, is the centre of the world and its periphery: a sea that bathes the shores of both Sardinia and Sicily, the artist's own *Ithaca* or island home. This general area acquires the status of a geographical point at which diversity is concentrated, and to the extent of becoming its forge. It is a unifying sea, distinguished by cultural acquisition and heritage, bitterness and initiation: a vast strategic area characterized by fragile forms of equilibrium requiring incessant reformulation and negotiation. Thus, the diversity—grounded primarily on an awareness of forming part of a larger reality—nowadays legitimizes certain points of debate that may result in an integration of pluralistic, intercultural dimensions. With the instrument of dialogue now coming to the fore, the anthropological approach of art can allow for more refined familiar forms while retaining a significant wealth of new potential. In the chosen materials, in particular terracotta and raw earth, and in the choices underlying the presentation and conception of the exhibition, the reference to these iconic tombs strongly emerges and with a sense of constancy.

The different objects arranged on school desks convey a sense of period reconstructions and reflect underlying forces of a desire that result in the acting out and consumption of an intrigue. They also reveal the nature of a poetic replication comprising associations as a form of human desire: the need to *express a message*. Like an impulse aimed at seducing, subjugating and compromising the observer. The impulse relating to a desire that can never reveal its name—and can never be realized—but which insists again and again on reiterating the movement that leads to that name.

Differing and yet converging vectors of desire suggest the need to explore more effectively the function of the modeling of objects, but also the dynamics of exchange and transmission and the roles of those who narrate and those who contemplate.

The starting point of every story is always dissatisfaction with respect to formalist principles. Here, it is recognized that the practice of modeling and the creation of forms in space is never innocent or unconscious, but always provoked by presuppositions and un-

spoken thoughts. Focusing on abundance and a form of declination rather than on the titles of works as a source of meaning, the artist opens up a new field of investigation.

References to the postulates of sentiment, emotion, attitudes and desire and to the affective and voluntary aspects of mental activity may be discerned in the “abscissa” or horizontal “x” axes of the exhibition itself.

In the polarized scenario of this exhibition a certain form of deconstruction willingly circumvents any suspicion of traditional erudition, corroding a fixed and determinable notion of sense and the authority of all particular methods of interpretation. My desire is to imagine the perspective and to comprehend the different elements of the puzzle presented by Michele Ciacciofera. In particular, I would like to focus on their emergence from the qualifying contexts, when an image in the Jamesian carpet is already at work and opposes a disciplined, circumspect reading, even before a possibility arises to articulate anything. Thus, a series of jokers in a deck of cards creates a situation in which what is perceived actually becomes a sort of negative hermeneutics. The function of linking matter and objects to the life of the soul, moving with a sense of doubt and by means of parodistic or playful movements, appears to defeat the past, to decant History and will issue a final judgment concerning it. However, in fact, the true revelation of the content of such sculptures, freely replicated and wisely used by the artist as models of a genre, serves only as a rite of passage from life to death. This renders the undertaking immutable.

Along the staircase leading to the upper floors of the museum Michele Ciacciofera presents on a swing a collection of Antonio Gramsci's writings edited by Guido Melis: *The Sardinian Question*. This installation, entitled *Life Swing*, is something more than just a metaphorical tribute to the Communist thinker who, like the artist, was of Sardinian origin. The gesture is eminently tactical as Gramsci's intention would be to raise awareness and induce intellectuals to play an active role. He felt that promoting revolutionary proletarian action as a way of emancipating the southern regions of Italy was indispensable. Through this gesture, which may appear to be rather sophisticated, Ciacciofera establishes a link between the past

and the present and expresses hope for the future, underlining the meta-political function of an artistic act. It is a Gramscian extension of something that is both an action and a reflection, of something situated beyond the political sphere, while concern remains about the business and affairs of the city.

## Tavole / Plates



[...] Sentu lu pisci ancora ballari  
e dintra a stiva lu sentu ammuttari,  
lu Signuruzzu aiu arringraziari  
di sta granni pisca ca nà fattu fari  
e mentri cantu virennu lu portu  
'nta lu me cori la gioia mi puortu...  
Nta lu varcuni sentu lu mari  
e nun vidu l'ura di riturnari.

Canto intonato dall'equipaggio,  
estratto da *The Density of the Transparent Wind*, 2016–2017

Song sung by the fishing boat crew, excerpt from  
*The Density of the Transparent Wind*, 2016–2017

[...] Ma ddi dui cani ca  
si manciavanu lu pisci spata  
m'avivanu fattu scantari.  
Ma daveru, sai chi ti dicu, m'annu  
'nsegnato n'avutra cosa ranni:  
ca nta vita avimu a campari tutti  
e macari lu cani vuoli u so spaziu  
e l'omu nunn'a essiri chiddu ca  
si pigghia tuttu e nun lassa nenti,  
picchi nta sta terra tutti avemu  
a campari.

Affermazione del più anziano rivolta agli altri componenti dell'equipaggio,  
estratto da *The Density of the Transparent Wind*, 2016–2017

Speech of the elder sailor to the other members of the crew,  
excerpt from *The Density of the Transparent Wind*, 2016–2017



**OPERE**

pag. 78  
*Janas Code*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Seme, granito, terracotta

pag. 81  
*Janas Code*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Pasta da modellaggio, tempera

pag. 82  
*Janas Code*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Terracotta, cemento, pesce fossile, matita

pag. 84-85  
*Janas Code*, 2015–2016  
 Installazione, 57. Esposizione  
 Internazionale d'Arte – *Viva Arte Viva*,  
 Venezia  
 Dimensioni variabili

pag. 86-87  
*Janas Code*, 2015–2016  
 Dettaglio d'installazione, 57. Esposizione  
 Internazionale d'Arte – *Viva Arte Viva*,  
 Venezia

pag. 88-89  
*Janas Code*, 2015–2016  
 Dettaglio d'installazione, 57. Esposizione  
 Internazionale d'Arte – *Viva Arte Viva*,  
 Venezia

pag. 90  
*Janas Code*, 2015–2016  
 Dettaglio d'installazione, 57. Esposizione  
 Internazionale d'Arte – *Viva Arte Viva*,  
 Venezia  
 Cartone, nido, legno, acrilico, tempera,  
 plastica

pag. 91  
*Janas Code*, 2015–2016  
 Dettaglio d'installazione, 57. Esposizione  
 Internazionale d'Arte – *Viva Arte Viva*,  
 Venezia  
 Legno, tessuto, argilla, colla, favo di miele,  
 corda

pag. 92-93  
*Janas Code*, 2015–2016  
 Dettaglio d'installazione, 57. Esposizione  
 Internazionale d'Arte – *Viva Arte Viva*,  
 Venezia  
 Cartone, carta di riso, colla, semi  
 di finocchio, tempera

pag. 94-95  
*Janas Code*, 2015–2016  
 Dettaglio d'installazione, 57. Esposizione  
 Internazionale d'Arte – *Viva Arte Viva*,  
 Venezia

pag. 96-97  
*Janas Code*, 2015–2016  
 Dettaglio d'installazione, 57. Esposizione  
 Internazionale d'Arte – *Viva Arte Viva*,  
 Venezia

pag. 98  
*Janas Code*, 2015–2016  
 Dettaglio d'installazione, 57. Esposizione  
 Internazionale d'Arte – *Viva Arte Viva*,  
 Venezia  
 Ceramica

pag. 100-101  
*The Density of the Transparent Wind*,  
 2016–2017  
 Installazione sonora, 39'  
 Commissionata per *Every Time A Ear di*  
*Soun*, programma radio di documenta 14,  
 Atene e Kassel

pag. 102-103  
*Life Swing*, 2017  
 Installazione, MAN, Nuoro  
 Legno, tempera, frammenti di specchio,  
 libro, corda  
 Dimensioni variabili

pag. 104-105  
*Life Swing*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro

pag. 106-107  
*Janas Code*, 2017  
 Installazione, MAN, Nuoro  
 Dimensioni variabili

pag. 108-109  
*Janas Code*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro

pag. 110-111  
*Janas Code*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Calcare, legante, acrilico, ceramica, plastilina

pag. 112-113  
*Janas Code*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro

pag. 114-115  
*Janas Code*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Seme, terracotta, granito, stivaletti in pile,  
 pasta da modellaggio, tempera

pag. 116-117  
*Janas Code*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro

pag. 118-125  
*Janas Code*, 2017  
 Dettagli d'installazione, MAN, Nuoro

pag. 126-129  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
 Installazione, MAN, Nuoro

pag. 132  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Terracotta dorata

pag. 133  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Terra cruda, spugna di mare, latex, vernice  
 fluorescente

pag. 135  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Terra cruda, ceramica, ceramica dorata,  
 biglia in gomma, metallo

pag. 136  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Ceramica con rilievo del Labirinto della  
 Domus de Janas di Luzzanas, terra cruda

pag. 139  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Biglia in gomma, ceramiche dorate, metallo,  
 terra cruda

pag. 140-141  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
 Installazione, MAN, Nuoro

pag. 142  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Specchi colorati, terra cruda

pag. 144-145  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro  
 Cartone, tempera, tappeti sardi in lana,  
 terra cruda

pag. 146  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
 Dettaglio d'installazione, MAN, Nuoro

pag. 148-155  
*Lasting Stories*, 2014  
 Ceramica

## WORKS

- p. 78  
*Janas Code*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Seed, granite, terracotta
- p. 81  
*Janas Code*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Modeling clay, gouache
- p. 82  
*Janas Code*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Terracotta, concrete, fossilized fish, pencil
- p. 84–85  
*Janas Code*, 2015–2016  
Installation, 57th International Art  
Exhibition – *Viva Arte Viva*, Venice  
Variable dimensions
- p. 86–87  
*Janas Code*, 2015–2016  
Installation detail, 57th International Art  
Exhibition – *Viva Arte Viva*, Venice
- p. 88–89  
*Janas Code*, 2015–2016  
Installation detail, 57th International Art  
Exhibition – *Viva Arte Viva*, Venice
- p. 90  
*Janas Code*, 2015–2016  
Installation detail, 57th International Art  
Exhibition – *Viva Arte Viva*, Venice  
Cardboard, nest, wood, acrylic paint,  
gouache, plastic
- p. 91  
*Janas Code*, 2015–2016  
Installation detail, 57th International Art  
Exhibition – *Viva Arte Viva*, Venice  
Wood, fabric, clay, glue, honeycomb, rope
- p. 92–93  
*Janas Code*, 2015–2016  
Installation detail, 57th International Art  
Exhibition – *Viva Arte Viva*, Venice  
Cardboard, rice paper, glue, fennel seeds,  
gouache
- p. 94–95  
*Janas Code*, 2015–2016  
Installation detail, 57th International Art  
Exhibition – *Viva Arte Viva*, Venice
- p. 96–97  
*Janas Code*, 2015–2016  
Installation detail, 57th International Art  
Exhibition – *Viva Arte Viva*, Venice
- p. 98  
*Janas Code*, 2015–2016  
Installation detail, 57th International Art  
Exhibition – *Viva Arte Viva*, Venice  
Ceramic
- pp. 100–101  
*The Density of the Transparent Wind*,  
2016–17  
Acoustic installation, 39'  
Commissioned for *Every Time A Ear di*  
*Soun*, a documenta 14 radio program,  
Athens and Kassel
- pp. 102–103  
*Life Swing*, 2017  
Installation, MAN, Nuoro  
Wood, gouache, mirror fragments,  
book, rope  
Variable dimensions
- p. 104–105  
*Life Swing*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro
- p. 106–107  
*Janas Code*, 2017  
Installation, MAN, Nuoro  
Variable dimensions
- p. 108–109  
*Janas Code*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro
- p. 110–111  
*Janas Code*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Limestone, glue, acrylic paint, ceramic,  
modelling clay
- p. 112–113  
*Janas Code*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro
- pp. 114–115  
*Janas Code*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Seed, terracotta, granite, pile ankle boots,  
modelling clay, gouache
- pp. 116–117  
*Janas Code*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro
- pp. 118–125  
*Janas Code*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro
- pp. 126–129  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
Installation, MAN, Nuoro
- p. 132  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Gilded terracotta
- p. 133  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Raw earth, sponge, latex, fluorescent paint
- p. 135  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Raw earth, ceramic, gilded ceramic, rubber  
ball, metal
- p. 136  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Ceramic with the engraved labyrinth of the  
Domus de Janas of Luzzanas, raw earth
- p. 139  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Rubber ball, gilded ceramics, metal, raw  
earth
- p. 140–141  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
Installation, MAN, Nuoro
- p. 142  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Colored mirrors, raw earth
- p. 144–145  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro  
Cardboard, gouache, Sardinian wool  
carpets, raw earth
- p. 146  
*The Density of the Transparent Wind*, 2017  
Installation detail, MAN, Nuoro
- pp. 148–155  
*Lasting Stories*, 2014  
Ceramic



**Michele Ciacciofera,**  
nato nel 1969 a Nuoro,  
vive e lavora a Parigi

Mostre personali

2017

*Emisferi Sud*, Museo MAN, Nuoro (a cura di Bonaventure Soh Bejeng Ndikung)  
*Fragments of Nature and Other Stories*, Senesi Contemporanea, Londra (a cura di Marco Izzolino; catalogo con testi di Richard Demarco, Marco Izzolino e un'intervista di Hans Ulrich Obrist)

2016

*Enchanted Nature, Revisited*, CAFA Museum, Pechino (a cura di Wang Chunchen; catalogo con testi di Christine Macel, Hans Ulrich Obrist e Wang Chunchen)  
*Enchanted Nature, Revisited*, Primus Capital Art, Milano (catalogo edito da Johan&Levi con testi di Christine Macel, Hans Ulrich Obrist e Angelo Crespi)

2015

Carta Bianca Fine Arts, Catania  
20th Street Studio Projects, New York

2014

*I Hate the Indifferent*, Summerhall, Edimburgo;  
Musée en Herbe, Parigi (con Malachi Farrell)  
*Odio gli indifferenti*, Palazzo Montalto, Siracusa  
Artycon, Offenbach

2013

*Tell Me a Story*, Magazzini dell'arte contemporanea, Trapani  
Onishy Project gallery, New York

2011

*Mining Memories*, Light of Creativity, Miami Beach  
*No Man's Land*, Museo Civico, Noto  
Fondazione Sambuca, Palermo  
*The Triumph of Death*, Epicentro Contemporary, Berlino

2010

*No Man's Land*, Galleria André, Roma  
*ARTI-FICI: argonauta*, Galleria Civica d'arte contemporanea Montevergini, Siracusa

2009

*Silence!*, Italian Cultural Institute, New York (a cura di Renato Miracco, catalogo edito da Charta, testi di Miracco e Lance M. Fung)  
*Silence! – Drawings*, Palazzo a Borgia del Casale, Siracusa (a cura di Carmelo Strano; catalogo edito da Erreproduzioni)

2007

*Viaggio nell'immagine sulle tracce di Goethe*, St. John's College, Santa Fé, New Mexico, USA  
*Prigionieri e deserti*, Palazzo del Governo, Siracusa (a cura di Ornella Fazzina; catalogo edito da Erreproduzioni)

2005

Galerie Vlierhove, Blaricum, Olanda  
*Dentro il paesaggio*, Complesso dello Spasimo, Palermo (a cura di Aurelio Pes, catalogo edito da Edizioni La Rocca)

Mostre collettive

2017

Helicotrema Sound Art Festival, Palazzo Grassi, Venezia  
57. Esposizione Internazionale d'Arte – *Viva Arte Viva*, Venezia  
documenta 14 – *Every time a ear di soun*, Atene  
documenta 14 – *Every time a ear di soun*, Kassel

2016

*J'ai rêvé le goût de la brique pilée*, ENSA/La Box, Bourges (a cura di Natsuko Uchino e Sophie Auger-Grappin)

2015

*Nel mezzo del mezzo*, Museo Riso, Palermo (a cura di Christine Macel, Marco Bazzini, Bartomeu Mari)  
*What We Call Love*, IMMA Museum, Dublino (a cura di Christine Macel, co-curatore Rachael Thomas)  
Art Bridge Center, Pechino

2012

*Endless Summer*, White Box, New York

2011

*Barocco austero*, ex Monastero dei Benedettini, Catania  
*Carta delle circostanze – frontiere liquide*, Teatro Verga Ortigia, Siracusa  
54. Esposizione Internazionale d'Arte – Padiglione Italia, Venezia  
*Sicilia sopra tutti*, Galleria Civica d'arte contemporanea Montevergini, Siracusa

2010

*Suite 13*, Centro d'arte contemporanea Nostra Signora, Palermo  
*Icona Magnifica*, Palazzo della Cultura, Catania  
*Llibres D'artista INTRAMURS*, Refectorio de Real Monasterio de S.ta Maria de la Vallidigna, Valencia  
*Neoiconoduli-figurazione internazionale complessa*, Museo Bellomo, Siracusa  
*Terzo Rinascimento – linguaggi della sensibilità ibrida*, Castello Normanno  
Galleria Civica d'arte contemporanea, Acicastello

2009

*Salvados por el arte, elviaje artistico de unos libros condenados a morir*, Istituto Cervantes, Palermo  
*Porta della Bellezza*, Librino/Fondazione Fiumara d'Arte, Catania

2008

*Trinacria: Gambadoro, Ciacciofera, Roccasalvo*, Le Ciminiere, Catania

2007

*Contemporanea*, Palazzo del Governo, Siracusa

2006

*Ratio Naturalis*, Biviere, Lentini  
*Pluralità segniche: Ciacciofera – Pasini – Roccasalvo*, Chiesa di S. Salvatore, Caltavuturo  
*Migrazioni*, Palazzo del Governo, Siracusa  
*La visione negata*, Chiesa di S. Nicolò dei Cordari – Parco Archeologico, Siracusa

**Michele Ciacciofera,**  
born in 1969, Nuoro, Italy,  
lives and works in Paris

Selected Solo Exhibitions

2017  
*Emisferi Sud*, Museo MAN, Nuoro (curated by Bonaventure Soh Bejeng Ndikung)  
*Fragments of Nature and Other Stories*, Senesi Contemporanea, London (curated by Marco Izzolino; catalog with texts by Richard Demarco, Marco Izzolino, and an interview with Hans Ulrich Obrist)

2016  
*Enchanted Nature, Revisited*, CAFA Museum, Beijing (curated by Wang Chunchen; catalog with texts by Christine Macel, Hans Ulrich Obrist, and Wang Chunchen)  
*Enchanted Nature, Revisited*, Primus Capital Art, Milan (catalog published by Johan&Levi with texts by Christine Macel, Hans Ulrich Obrist, and Angelo Crespi)

2015  
Carta Bianca Fine Arts, Catania  
20th Street Studio Projects, New York

2014  
*I Hate the Indifferent*, Summerhall, Edinburgh  
Musée en Herbe, Paris (with Malachi Farrell)  
*Odio gli indifferenti*, Palazzo Montalto, Siracusa  
Artycon, Offenbach

2013  
*Tell Me a Story*, Magazzini dell'arte contemporanea, Trapani  
Onishy Project gallery, New York

2011  
*Mining Memories*, Light of Creativity, Miami Beach  
*No Man's Land*, Museo Civico, Noto  
Fondazione Sambuca, Palermo  
*The Triumph of Death*, Epicentro Contemporary, Berlin

2010  
*No Man's Land*, Galleria André, Rome  
*ARTI-FICI: argonauta*, Galleria Civica d'arte contemporanea Montevergini, Siracusa

2009  
*Silence!*, Italian Cultural Institute, New York (curated by Renato Miracco; catalog published by Charta, texts by Renato Miracco and Lance M. Fung)  
*Silence! – Drawings*, Palazzo at Borgia del Casale, Siracusa (curated by Carmelo Strano; catalog published by Erreproduzioni)

2007  
*Viaggio nell'immagine sulle tracce di Goethe*, St. John's College, Santa Fé, New Mexico, USA  
*Prigionieri e deserti*, Palazzo del Governo, Siracusa (curated by Ornella Fazzina; catalog published by Erreproduzioni)

2005  
Galerie Vlierhove, Blaricum, Netherlands  
*Dentro il paesaggio*, Complesso dello Spasimo, Palermo (curated by Aurelio Pes; catalog published by Edizioni La Rocca)

Selected Group Exhibitions

2017  
Helicotrema Sound Art Festival, Palazzo Grassi, Venice  
57th International Art Exhibition – *Viva Arte Viva*, Venice  
documenta 14 – *Every time a ear di soun*, Athens  
documenta 14 – *Every time a ear di soun*, Kassel

2016  
*J'ai rêvé le goût de la brique pilée*, ENSA/La Box, Bourges (curated by Natsuko Uchino and Sophie Auger-Grappin)

2015  
*Nel mezzo del mezzo*, Museo Riso, Palermo (curated by Christine Macel, Marco Bazzini, and Bartomeu Mari)  
*What we call love*, IMMA Museum, Dublin (curated by Christine Macel, co-curator Rachael Thomas)  
Art Bridge Center, Beijing

2012  
*Endless summer*, White Box, New York  
2011  
*Barocco austero*, ex Monastero dei Benedettini, Catania  
*Carta delle circostanze – frontiere liquide*, Teatro Verga Ortigia, Siracusa  
54th International Art Exhibition – Italian Pavilion, Venice  
*Sicilia sopra tutti*, Galleria Civica d'arte contemporanea Montevergini, Siracusa

2010  
*Suite 13*, Centro d'arte contemporanea Nostra Signora, Palermo  
*Icona Magnifica*, Palazzo della Cultura, Catania  
*Llibres D'artista INTRAMURS*, Refectorio de Real Monasterio de S.ta Maria de la Valldigna, Valencia  
*Neoiconoduli-figurazione internazionale complessa*, Museo Bellomo, Siracusa  
*Terzo Rinascimento – linguaggi della sensibilità ibrida*, Castello Normanno  
Galleria Civica d'arte contemporanea, Acicastello

2009  
*Salvados por el arte, elviaje artistico de unos libros condenados a morir*, Istituto Cervantes, Palermo  
*Porta della Bellezza*, Librino/Fondazione Fiumara d'Arte, Catania

2008  
*Trinacria: Gambadoro, Ciacciofera, Roccasalvo*, Le Ciminiere, Catania

2007  
*Contemporanea*, Palazzo del Governo, Siracusa

2006  
*Ratio Naturalis*, Biviere, Lentini  
*Pluralità segniche: Ciacciofera – Pasini – Roccasalvo*, Church of S. Salvatore, Caltavuturo  
*Migrazioni*, Palazzo del Governo, Siracusa  
*La visione negata*, Church of S. Nicolò dei Cordari – Parco Archeologico, Siracusa

PROVINCIA DI NUORO

Amministratore straordinario  
/ *Special Commissioner*  
Costantino Tidu

MUSEO MAN

Presidente / *President*  
Tonino Rocca

Consiglio di Amministrazione  
/ *Advisors to the Administration*  
Domenico Cabula  
Giuseppe Carta  
Tommaso Esca

Direttore / *Director*  
Lorenzo Giusti

Dirigente amministrativo  
/ *Administrative Director*  
Giuseppe Zucca

Segreteria amministrativa  
/ *Administration Office*  
Anna Giulia Sedda  
Barbara Vacca

Collezione e mostre  
/ *Collection and Exhibitions*  
Emanuela Manca  
Rita Moro

Accoglienza e mediazione  
/ *Reception and Mediation*  
Elia Brotzu  
Francesca Sagheddu

Progetti speciali / *Special Projects*  
Gianvincenzo Monni  
Piero Galizia

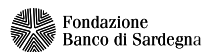
Dipartimento educativo  
/ *Educational Department*

Sandrine Lescaoux  
Pasqualina Schintu

Manutenzione e allestimento  
/ *Maintenance and Equipment*  
Davide Capello  
FrancoMaccioni

Sicurezza / *Security*  
Vigilanza La Nuorese

[ M | A | N ]



**NERO**

MICHELE CIACCIOFERA  
EMISFERI SUD

1 dicembre 2017  
– 25 febbraio 2018  
/ *1 December 2017*  
– *25 February 2018*

A cura di / *Curated by*  
Bonaventure Soh Bejeng  
Ndikung

Sostenuto da  
/ *Supported by*  
Regione Autonoma della  
Sardegna  
Provincia di Nuoro  
Fondazione di Sardegna

Coordinamento  
/ *Co-ordination*  
Emanuela Manca  
Rita Moro

Allestimento  
/ *Installation project*  
MAN\_Museo d'Arte  
Provincia di Nuoro

Allestimento audio e luci  
/ *Audio and lights*  
Elettroimpianti 2000, Guspini

Grafica / *Graphic design*  
Klojaf Studio, Nuoro

Materialia stampa  
/ *Printed materials*  
Photo Service, Nuoro  
Arti Grafiche Pisano, Elmas

Assicurazione / *Insurance*  
Age Assicurazioni, Bologna

Trasporti / *Transport*  
SciuttoSrl, Genova  
Sebastiano Arzesi / Nuoro

Ufficio stampa / *Press office*  
Studio Esseci – Sergio  
Campagnolo

Ringraziamenti  
/ *Acknowledgements*  
Ami Barak, Gastone  
Blarasin, Antonietta e / and  
Franceschina Cambosu,  
Grazia Cambosu, Marialuisa  
Careddu, Su Hsia Chen,  
Cristiana Costanzo, Hu  
Fang, Luigi Fenu, Rosa  
Giua, Roxane Ilias, Christine  
Macel, Antonio Mulas,  
Gianmario Pani, Salvatore  
Piredda, Salvatore Sanna,  
Mariantonietta Sanna, Franco  
Senesi, Magda Ticca, Vitamin  
Creative Space, Xing Meng,  
Monica Zago, Zhang Wei

CATALOGO / CATALOG

Texts / *Texts*  
Ami Barak  
Bonaventure Soh Bejeng  
Ndikung  
Michele Ciacciofera  
Lorenzo Giusti  
Hu Fang

Traduzioni / *Translations*  
Byron Tree, Roma  
Aurelia Di Meo  
Angelo Molica Franco  
Michelle Wong

Tutte le opere riprodotte  
nel libro sono di Michele  
Ciacciofera, courtesy l'artista,  
eccetto dove diversamente  
indicated / *All works in*  
*the book are by Michele*  
*Ciacciofera, courtesy the*  
*artist, unless indicated*  
*otherwise*

Crediti fotografici  
/ *Photo credits*  
Andrea Blanco  
(pag. 50, 63)  
Gastone Blarasin  
(pag. 47, 59, 130, 131)  
Michele Ciacciofera  
(pag. 43–46, 55, 56, 58,  
79, 80, 83)  
Pierluigi Dessi  
(pag. 102–09, 112–13,  
116–29, 133, 135, 136,  
139–42, 144–46)  
Marc Damage  
(pag. 78, 81, 82, 90–93,  
98, 110–11, 114–15,  
132, 148–55)  
Italo Rondinella  
(pag. 83–89, 94–97)

Progettato ed edito  
da / *Edited, designed,*  
*and published by*  
NERO

© 2018, MAN\_Museo d'Arte  
Provincia di Nuoro  
© 2018, NERO  
© 2018, Michele Ciacciofera  
© 2018, gli autori per i loro  
testi / *the authors for their*  
*respective texts*

Tutti i diritti riservati.  
Nessuna parte di questo  
libro può essere riprodotta  
o trasmessa in qualsiasi

formato con qualsiasi mezzo  
elettronico, meccanico o  
altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei  
diritti / *All rights reserved. No*  
*part of this publication may*  
*be reproduced, stored in a*  
*retrieval system or transmitted*  
*in any form or by any means,*  
*electronic, mechanical,*  
*photocopying, recording*  
*or otherwise without prior*  
*permission of the publisher*

Ordini e informazioni  
/ *Individual orders and*  
*information*  
distribution@neromagazine.it  
neromagazine.it

ISBN 978-88-8056-017-3

Stampato e allestito nel /  
*Printed and bound in*  
2018, Moś & Łuczak, Poznań





MICHELE CIACCIOFERA

