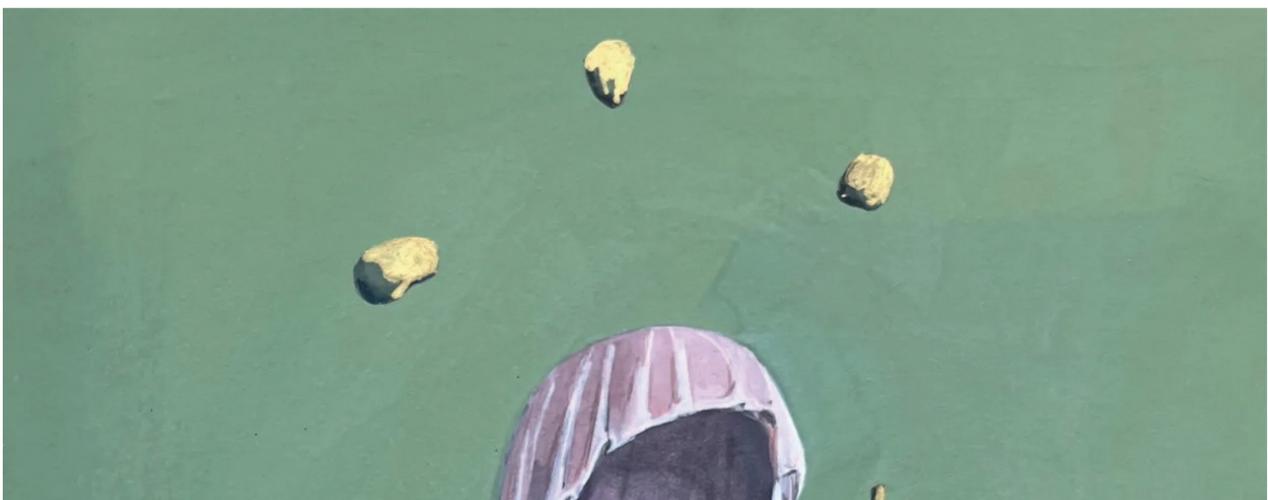


Attraversare il tempo con Michele Ciacciofera

Ho conosciuto Michele Ciacciofera come una persona cordiale e curiosa capace di passare nella conversazione dall'archeologia alla letteratura, dalla filosofia ai viaggi con la massima naturalezza. Nato in Sardegna, cresciuto in Sicilia e oggi a Parigi, intreccia nel suo lavoro tempo e memoria, muovendosi tra epoche lontane e temi attuali con linguaggi anche molto diversi.

Le sue opere nascono proprio da questo movimento continuo tra tempi diversi, tra oggi e saperi antichi. Memoria, stratificazione, tempo e trasformazione non sono solo parole per interpretare il suo lavoro, ma i suoi strumenti operativi. Il passato arcaico e le urgenze del presente convivono nelle opere così come la dimensione fisica dei materiali e quella simbolica, spirituale ed etica.

In questa conversazione, a partire dal ciclo *Pathosformel*, ho provato a entrare nel suo modo di guardare il mondo: il rapporto con la memoria, con la natura, con l'idea di origine e con la responsabilità etica e politica dell'arte, per Michele un punto imprescindibile. Ne emerge un pensiero lucidamente attento ai temi critici del presente, che tuttavia non perde la fiducia nell'arte come luogo di ascolto e di incontro e come spazio grazie al quale qualcosa può ancora davvero cambiare.





Pathosformel # 15. hommage à Masolino da Panicale – Madonna dell'Umiltà, circa 1415 (2023) matita, guazzo, tempera, pigmento oro su cartone, 40 x 30 cm. Collezione privata, Parigi | ©Photo Alessia Galassi.

La trasmissione della memoria è un tema centrale della tua ricerca. Con il ciclo di dipinti *Pathosformel*, iniziato nel 2022 e ispirato al pensiero di Aby Warburg, lavori sull'idea dell'immagine come forma che si fissa nella memoria e si trasmette nel tempo. Mi spieghi in che modo questi lavori mettono in relazione immagine, tempo e memoria?

Michele Ciacciofera: La memoria è uno dei miei principali interessi e non soltanto nella creazione. È un'ossessione che porto avanti dall'epoca degli studi. In gioventù sono stato legato da grande amicizia a scrittori e intellettuali come Giuseppe Quatrighio, Matteo Collura, Umberto Quattrocchi o ancora Nino Buttitta, tutte persone che avevano riconosciuto la centralità della memoria nella loro opera e con cui dialogavo rinforzando idee e convincimenti su cui continuo a basarmi.

Sono interessato tanto alla sua dimensione individuale quanto a quella collettiva, così come in passato la lettura di Proust mi aveva portato ad approfondire il concetto di memoria involontaria. Un interesse particolare infine ho dedicato all'opera di Jorge Luis Borges, alla sua idea del labirinto e della biblioteca, che della memoria sono dei totem.

Durante il primo lockdown per la pandemia di Covid-19, il futuro appariva come un'incognita e non sapevamo fin dove si sarebbe spinta la reazione degli esseri umani. Ho così iniziato a riflettere sul ruolo della visione tragica come base della creazione artistica, a partire dalle ricerche di Aby Warburg e la sua idea di "Pathosformel". Warburg sosteneva che il fondamento tragico della cultura classica consente al mondo antico di vivere una vita postuma arrivata fino a noi.

Pathosformel ed engramma quindi come chiavi di lettura per comprendere l'influenza che le immagini delle opere classiche e rinascimentali continuano ad avere su di noi. Mi interessava capire se il concetto di engramma di Warburg, già teorizzato dallo scienziato Richard Semon all'inizio del Novecento, avesse ancora un'attualità, e in che modo la memoria sociale legata a esperienze visive e culturali diventi, attraverso di esso, un filo di collegamento tra passato e presente, considerato che la memoria, per dirla con Sant'Agostino, è il presente del passato.

Puoi spiegare come il concetto di engramma colleghi passato e presente?

Michele Ciacciofera: A fronte di studi e sperimentazioni, Semon sosteneva che le conseguenze di alcune esperienze visive e culturali si fissano in modo indelebile diventando parte del patrimonio neurobiologico che si trasmette di generazione in generazione.

Se, ad esempio, non fosse esistita la rappresentazione pittorica della *Sibilla Eritrea* ad opera di Michelangelo, la parola "Sibilla" attiverebbe nella memoria dell'uomo contemporaneo un'immagine riconoscibile o rimarrebbe invece un concetto astratto e non figurato?

Questo processo di trasmissione della memoria naturalmente coinvolge anche il concetto di mito e la parola. Riconoscibilità, persistenza e stratificazione sono elementi presenti a vario titolo nel mio percorso.

Perché hai scelto di lavorare proprio sul Rinascimento, e in particolare soprattutto sull'Alto Rinascimento, come punto di riferimento di questa ricerca?

Michele Ciacciofera: Pensavo a come, nei secoli, la visione delle opere del Rinascimento abbia modificato da un lato la costruzione dell'opera negli artisti, dall'altro la percezione dell'arte e della realtà nello spettatore.

Quando gli artisti nel Rinascimento introdussero il gesto e il movimento nella rappresentazione, avvenne una rivoluzione: l'arte diventò dinamica, in contrasto con la staticità di quella duecentesca e trecentesca.

Questi ultimi tre o quattro anni di studio hanno concentrato la mia attenzione proprio sul gesto e sul movimento come elementi capaci di suscitare l'empatia dello spettatore e di come essa ha permesso all'arte di uscire dal solo dominio religioso allargando la committenza alla società civile e facendo evolvere lo studio della storia dell'arte come la conosciamo oggi.





Pathosformel # 13 homage à Piero della Francesca – Resurrezione, circa 1465 (2023)- matita, guazzo, tempera su cartone. 40 x 30 cm. Collezione privata, Guangzhou | ©Photo Alessia Galassi

È qui che entra in gioco Warburg? In che modo il suo pensiero ti ha aiutato a leggere questa trasmissione della memoria tra immagini, gesto e storia?

Michele Ciacciofera: Warburg ebbe un'intuizione straordinaria. In una conferenza esaminò il ciclo di affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, dove lungo le pareti del Salone dei Mesi si mescolano tre ordini di dipinti: quelli legati alle esigenze celebrative delle gesta e della grandeur di Borso d'Este, committente dell'opera e signore della città, quelli legati all'astrologia araba e quelli legati alla mitologia antica.

È come se questi artisti ferraresi, da Cosmè Tura a Francesco del Cossa e Ercole de' Roberti, si fossero messi d'accordo per costruire una stratificazione dei diversi ordini del sapere, dando forma a una visione tanto fantastica quanto misteriosa.

La grandiosa visionarietà di quest'opera mi affascina profondamente in quanto esempio del più alto ingegno umano. Credo che oggi, più che mai, sia necessario prendere a modello capolavori come questo per tornare ad essere ambiziosi e visionari al fine di correggere e rilanciare le sorti del mondo altrimenti destinato a lasciarsi tristemente condurre da macchine e tecnologie sempre più indipendenti dal nostro volere e dalle nostre esigenze.

In *Pathosformel* le iconografie rinascimentali appaiono frammentate, i corpi senza volto abitano spazi metafisici e una pioggia di piccole pietre attraversa molti dipinti. Puoi raccontarmi cosa sono questi detriti?

Michele Ciacciofera: Questo grande progetto ha per me due momenti distinti. Il primo, quasi concluso, comprende circa cento immagini, spesso dettagli, non sempre centrali, di opere molto conosciute, che mi diverto a ricostruire pittoricamente o graficamente e colloco in uno spazio temporalmente metafisico.

L'ordine creato nella composizione viene turbato da una pioggia cosmica di detriti di varia natura, a volte simboli o lettere, altre volte veri e propri frammenti dall'aspetto di pietre,

talvolta anche preziose.

Esse alludono ad un fenomeno chiamato sindrome di Kessler, che riguarderà l'umanità di un futuro non molto lontano, teorizzato negli anni Novanta dall'astrofisico della NASA Donald J. Kessler. Essa descrive lo scenario di una possibile futura pioggia dei detriti che fluttuano in orbita bassa intorno alla Terra, conseguenti alle attività spaziali effettuate dall'uomo nel corso degli ultimi decenni: frammenti che viaggiano a migliaia di chilometri orari e che, collidendo tra loro, si frammentano moltiplicandosi e cambiando potenzialmente traiettoria. Un frammento di soli due centimetri, ad esempio, è in grado di abbattere un aereo e, un giorno, grossi corpi potrebbero colpire il nostro pianeta.

Durante il periodo del lockdown si è giustamente e abbondantemente parlato delle iniziative da adottare a salvaguardia degli oceani, ma quasi nessuno ha riflettuto sui rischi cosmici dovuti alle già numerosissime scorie, destinate ad aumentare a dismisura per l'implementazione delle attività satellitari e missilistiche.

Così come gli oceani sono invasi dalle microplastiche, anche lo spazio si sta riempiendo dei nostri detriti, e prima o poi dovremo affrontare anche questo problema.

E al di là di Warburg, come metti questi detriti in relazione con il tuo linguaggio, con una riflessione più ampia sull'arte?

Michele Ciacciofera: Alla vulnerabilità della condizione umana, assediata da conflitti di ogni tipo vorrei che corresse in soccorso l'arte, la bellezza. Ma dobbiamo tenere sempre presente che anche l'arte ha bisogno di essere coltivata, protetta e rispettata, non svilita o banalizzata, affinché possa continuare ad essere necessaria all'uomo.

La mia è una doppia riflessione: da un lato i detriti turbano e fanno esplodere l'ordine metafisico di un mondo che ha definitivamente annientato la dimensione spirituale dell'uomo e della natura; dall'altro essi sono il simbolo dell'insipienza umana, che diviene pericolo concreto e incombente per ogni cosa, anche per quanto di più prezioso l'uomo abbia creato. Nonostante tutto, non smetterò mai di credere nella capacità dell'uomo di risollevarsi e, a tale scopo, nell'imprescindibilità di un'arte salvifica.





Pathosformel # 28 homage à Pontormo – la visitazione di Carmignano, circa 1528 (2023) matita, guazzo, tempera su cartone. 40 x 30 cm. | Collezione privata, Parigi | ©Photo Alessia Galassi

Sei stato invitato, unico artista italiano, a partecipare alla 36^a Biennale di São Paulo, conclusasi lo scorso gennaio. Il tema del rischio di estinzione del genere umano attraversa, in forme diverse, anche *The Nest of the Eternal Present* l'installazione che hai presentato. In che modo questo progetto dialoga con il tuo percorso fino a oggi?

Michele Ciacciofera: La realizzazione di un nuovo lavoro permette di consolidare quello fatto per le opere precedenti in una sorta di flusso creativo, alimentato dalla visione e dall'esperienza, che continuamente si rinnova.

Invitandomi a partecipare alla Biennale di São Paulo, il curatore Bonaventure Soh Bejeng Ndikung mi manifestò l'importanza di riaffermare la poesia e l'ascolto come valori fondamentali capaci di condurre l'umanità su un piano più alto, realmente umano, lontano dalle derive e dai conflitti come quelli che contrassegnano il mondo in cui viviamo.

Mi sono sempre riconosciuto in questa sua impostazione umanista che fonde l'arte nella vita, considerando imprescindibile detta unione per riprendere a "sentire" il mondo. D'altronde, già in altri momenti avevo insistito sull'imperativo bisogno dell'uomo di rigenerare l'umanesimo per dare un futuro all'esistenza nostra e di tutto quanto ci circonda.

Partendo da questo presupposto, ho recuperato il capolavoro letterario del XIII secolo del grande poeta mistico persiano Farid al-Din Attar, *La Conferenza degli Uccelli*, che narra di un gruppo di uccelli tristi e disorientati che, nel tentativo di sfuggire al caos e alla disperazione del mondo in cui vivono, si radunano sotto la guida di un'upupa iniziando un viaggio alla ricerca del loro perduto re, il Simurgh, custode di tutte le risposte.

Questo meraviglioso ma pericoloso tragitto, a cui solo trenta di essi sopravvivono, li conduce, attraverso sette valli mistiche, fino alla dimora del Simurgh, sulla cima del Monte Qaf, dove riceveranno una rivelazione inattesa: come davanti a uno specchio, essi vedranno riflessa l'immagine di un gigantesco uccello che si rivelerà essere nient'altro che la propria stessa immagine, scoprendo così che ognuno è in realtà il proprio Re, il depositario delle risposte e soluzioni ad ogni questione.





The Nest of the Eternal Present, 2025 | ©Photo Natt Fejfar. Courtesy of the artist and Fundação Bienal de São Paulo

In che modo l'idea del "ritorno a sé" entra nella tua ricerca artistica?

Michele Ciacciofera: Il poema trova una profonda corrispondenza con la mia convinzione che la consapevolezza delle nostre origini e della nostra natura, intese come l'essenza dell'essere, siano fondamentali per poter affrontare gli interrogativi fondamentali della vita.

Con essa la memoria, che ci è necessaria per vivere il presente, per procedere in direzione del futuro. Altrimenti sarebbe una corsa al buio. La nostra natura ci impone di capire chi siamo realmente, quale sia l'origine nostra e di tutte le cose.

Nel corso delle mie ricerche avevo scoperto che nella regione di Palo Alto, nello Stato del Minas Gerais, vicino a São Paulo, archeologi e scienziati avevano rinvenuto grandi uova di Titanosauro, con una datazione diversa rispetto a quella comunemente accettata per l'estinzione di questi dinosauri. Il ritrovamento di queste uova suggeriva che questi animali forse non si fossero estinti nel periodo previsto, ma che avessero continuato a riprodursi e le uova ritrovate dovrebbero esserne la prova.





The Nest of the Eternal Present, 2025 | ©Photo Natt Fejfar. Courtesy of the artist and Fundação Bienal de São Paulo

È da questa scoperta che prende forma l'immaginario delle uova nel nido?

Michele Ciacciofera: L'uovo ha una forte valenza simbolica: è il contenitore della vita, l'archetipo di fertilità e rinascita, in molte cosmogonie la chiave di volta dell'universo. Custodito nel nido, che a sua volta rappresenta la dimensione intima, rassicurante e protettiva della casa, l'uovo è anche il nucleo informe da cui trae origine il futuro.

A partire da queste premesse, desideravo realizzare un'opera che potesse accogliere magneticamente il pubblico, invitandolo a compiere un percorso circolare intorno a un grande nido, al cui interno ho collocato tre uova giganti, circondato da grandi totem in terra cruda sormontati da coloratissimi uccelli stilizzati. La resa sinestetica dell'installazione è stata completata dalla componente sonora, frutto del mixaggio del canto di trenta uccelli, realizzato in collaborazione con una giovane star della musica elettronica.

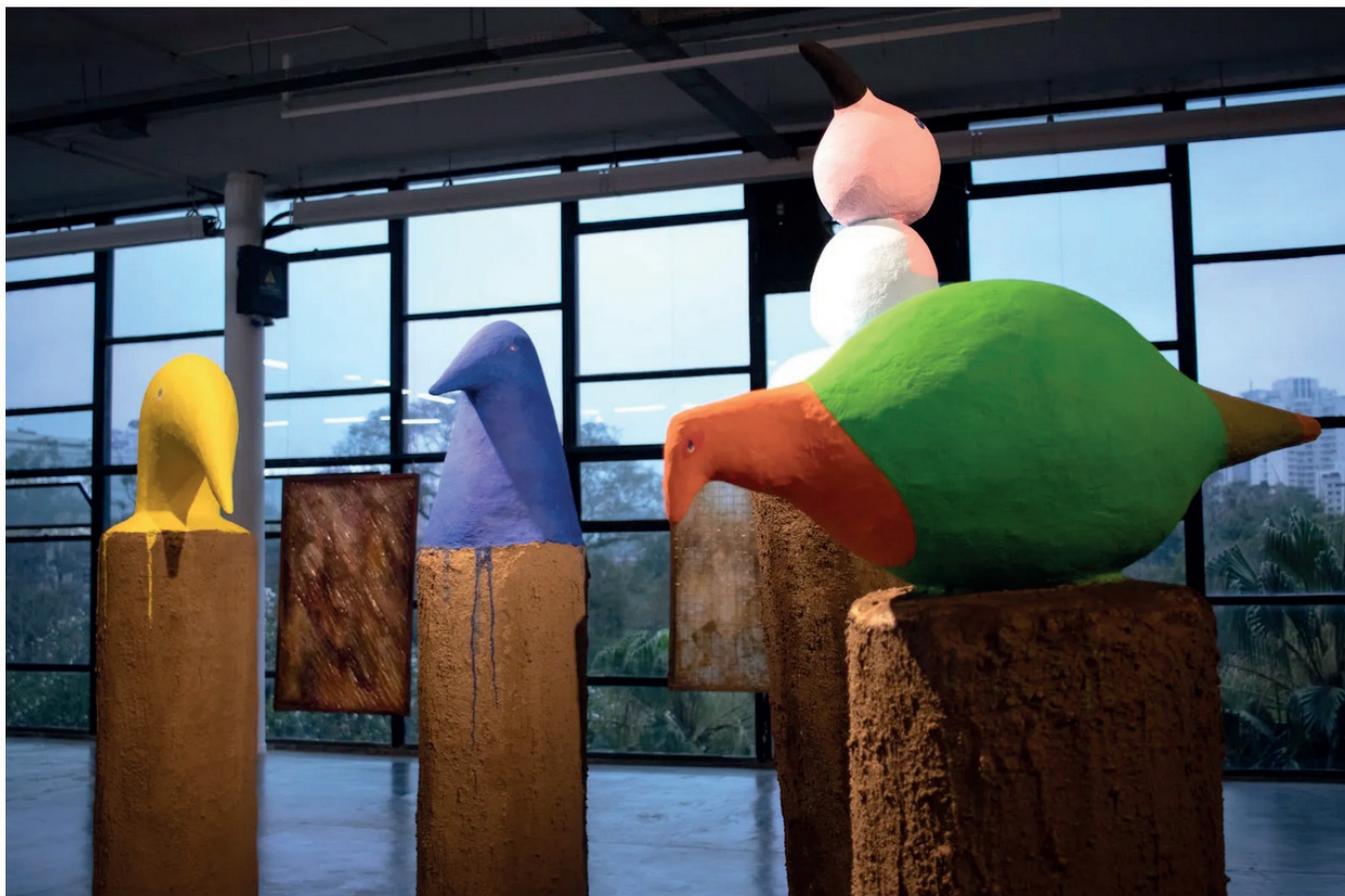
I materiali che hai usato sono parte del senso dell'opera. Che ruolo ha avuto per te questa scelta sul piano etico e ambientale?

Michele Ciacciofera: Sono contrario al trasporto sistematico e indiscriminato delle opere d'arte, sia per i costi che impone alle organizzazioni sia per una personale impostazione ambientalista. Per questo ho voluto realizzare l'opera localmente ed esclusivamente con impiego di materiali di origine naturale.

La Biennale di São Paulo si svolge nel Padiglione Ciccillo Matarazzo, progettato da Oscar Niemeyer, situato al centro del grande Parco di Ibirapuera; ho quindi chiesto di poter recuperare in loco la terra, la paglia, le piume degli uccelli e la carta di giornale necessaria a realizzare le parti modellate in papier-mâché.

Con questi materiali e con la terra ho costruito, con la collaborazione di assistenti, un grande nido con tre uova, anch'esse di notevoli proporzioni, d'un bianco abbacinante, che poggiavano su un soffice letto di paglia in cui si potevano distinguere centinaia di piume di

uccello recuperate nel parco. Analogamente si è proceduto per la realizzazione dei quattro grandi totem.



The Nest of the Eternal Present, 2025 | ©Photo Natt Fejfar. Courtesy of the artist and Fundação Bienal de São Paulo

Nel tuo lavoro il totem ritorna spesso. Che cosa rappresenta questa forma all'interno dell'installazione?

Michele Ciacciofera: Il totem ha per me una valenza simbolica, politica e sociale, in cui ci riconosciamo. In quest'opera, come dicevo prima, questi quattro elementi sono sormontati da altrettanti uccelli, ognuno diverso dall'altro, coloratissimi, stilizzati e surreali, con lo sguardo rivolto verso l'interno del nido. Loro sono il simbolo della "nostra" appartenenza al mondo biologico.

Il nido, le uova e i totem, per dimensione, sovrastano lo spettatore e riaffermano il principio dell'immensità della natura rispetto alla infinitamente piccola dimensione dell'uomo, per dirla con Pascal o Giordano Bruno, alludendo così alla necessità di rompere il vizioso circolo antropocentrico e ripristinare l'equilibrio sistemico della natura. Quest'opera, come molte altre del mio lavoro, sottintende al fondamentale tema dell'armonia tra uomo e natura.

Mi racconti come il suono completa l'opera come esperienza immersiva?

Michele Ciacciofera: The Nest of the Eternal Present di São Paulo, come ho spiegato prima, nasceva per essere un'opera esperienziale oltre che visuale; quindi, con Andrea Blanco, musicista elettronico e ingegnere del suono, abbiamo campionato i suoni di un certo numero di uccelli e li abbiamo tradotti elettronicamente per creare un ambiente sonoro idoneo a dialogare con la parte fisica dell'opera e con gli spettatori, avvolgendo il tutto con un suono diffuso nello spazio, riprodotto attraverso un sofisticato sistema surround multicanale. Questa componente dell'opera svolge un ruolo essenziale nella stimolazione meditativa del visitatore.

La combinazione di materiali naturali e organici è in generale caratteristica del tuo operato: terre, insetti, semi, fossili, arnie delle api, batteri e virus, spesso accostati ad elementi inorganici o alla tecnologia. Che direzione apre per te questa ibridazione dal punto di vista della ricerca e del pensiero che la sostiene?

*Michele Ciacciofera: L'installazione di cui ho parlato, ad esempio, coniuga l'impiego di diversi materiali organici con il recupero di una tecnica tradizionale locale come il *pau a pique*, ovvero una modalità di costruzione in terra cruda diffusa in Centro America e soprattutto in Brasile. È una tecnica che, se usata correttamente, risponderebbe idoneamente a tutte le esigenze di un'architettura sostenibile e duratura e quindi auspicabilmente utilizzabile su larga scala in ogni contesto, non solo rurale.*

La prima volta che ho utilizzato la terra cruda è stato nel 2017, in occasione di una mostra personale al MAN di Nuoro, per un'installazione alquanto complessa, composta da vari elementi di grande dimensione, realizzati anche in quel caso con la tecnica tradizionale dell'adobe nella sua declinazione mediterranea, ampiamente usata nel passato in Sardegna.

È evidente che, per l'uso di questa tecnica, devo sempre tenere in conto il notevole peso dei manufatti e la relativa complessità realizzativa, legata anche al reperimento dei materiali organici, nonché alle esigenze spaziali per la loro produzione. Tuttavia, volendo fermamente assumere, anche da artista, concreti comportamenti sostenibili verso l'ambiente, a partire dalle tecniche impiegate e dalla scelta dei relativi materiali, sono pronto ad accettare gli eventuali disagi ad esse correlati.

Da anni constato che i materiali e le tecnologie impiegati per la produzione artistica hanno

spesso un impatto ambientale negativo. Cerco quindi di optare per pratiche coerenti, anche se non autoassolutorie.



The Density of the Transparent Wind I, 2016/2017 (dettagli dell'installazione) | ©Photo Pierluigi Dessì. Courtesy of the artist, Vitamin Creative Space, Guangzhou and Museo MAN Nuoro

Nel tuo lavoro la stratificazione del tempo e della storia non sono solo concetti, ma un vero e proprio processo operativo. Puoi raccontarmi come costruisci le opere attraverso la stratificazione dei materiali e come le tue installazioni stesse siano soggette a continue metamorfosi?

Michele Ciacciofera: Dici bene, la mia idea di stratificazione riguarda sia il tempo sia la memoria, e costituisce anche un vero *modus operandi*. Ho sempre lavorato creando strati di materia che si sovrappongono integrandosi come avviene per la storia e anche per la memoria. Questo processo include anche il dato temporale, che per me è altrettanto importante.

Sedimentandosi gli strati si consolidano e l'ultimo stabilizza i precedenti. Questa stabilità è tuttavia quasi sempre effimera e apre per converso spesso la strada a metamorfosi e riadattazioni che necessitano del tempo per superare la loro intrinseca instabilità.

Sono questi, due elementi fondamentali della mia ricerca, perché entrambi profondamente legati alla nostra esperienza di vita ed emblematici del modo in cui viviamo la contemporaneità.

Generalmente ogni mia installazione è per sua natura instabile e quindi viva: ogni volta che la riattivo posso modificarla, riducendola o ampliandola senza che questo ne cambi il significato. Questo perché credo che l'opera d'arte sia, innanzitutto per chi ne è autore, fondamentale un'esperienza. Non credo all'idea di capolavoro intangibile e statico; credo invece nella vitalità delle opere, funzionale alla nostra esistenza.



The Library of Encoded Time, 2016. | ©Photo Aurelien Mole. Courtesy of the artist, Michel Rein, Paris and Musée d'Art Contemporain de Rochechouart

Ad esempio, in che modo questo principio prende forma in un lavoro come *The Library of the Encoded Time*?

Michele Ciacciofera: The Library of the Encoded Time è una grande biblioteca in continuo divenire, composta da vecchi mattoni raccolti in luoghi diversi che sottraggo alla distruzione o all'abbandono; li considero degli archetipi e li chiamo "memory recorder": essi recano una memoria geologica legata alla loro materia originaria, una memoria tecnica legata al processo di realizzazione e al fuoco che li ha cotti, una memoria sociale e intima delle case

che con essi sono state edificate e quindi delle persone che in esse hanno vissuto.

Su ciascun mattone intervengo con segni che l'azione del fuoco fissa in permanenza, dando così una nuova vita a questi oggetti che si trasformano idealmente in libri. È una biblioteca in costante espansione, ricollegabile per certi versi a quanto dicevo all'inizio sull'importanza, per me, del pensiero di Borges.

In *The Translucent Skin of the Present*, il dipinto che ho avuto modo di vedere nella tua mostra *Lettere Mediterranee* presso BUILDING a Milano, il tempo diventa materia stessa del dipinto. Puoi descrivere come nasce questo processo e che tipo di relazione c'è tra gesto, durata e trasformazione dell'immagine?

Michele Ciacciofera: The Translucent Skin of the Present è uno di cinque dipinti realizzati su tele libere, ciascuno con una composizione diversa. La conchiglia presente nel dipinto esposto da BUILDING è un omaggio a Botticelli, ma anche alla natura; le tre pietre sovrastanti, invece, possono essere ricondotte all'idea di frammento di cui abbiamo parlato prima e sono elementi ricorrenti nel mio lavoro.

Una volta dipinta la composizione, ho steso le tele sul pavimento del mio studio deponendo quotidianamente sulla loro superficie parte dell'acqua intorbidita usata nel lavoro durante il giorno, mimando in tal modo il gesto pittorico per temporalità definite, per ciascuna opera.

Mi spiego meglio: a ognuno dei cinque lavori ho attribuito in fase di progetto una durata precisa — ad esempio, 365 giorni per *The Translucent Skin of the Present*, intervenendo ogni sera sulle tele con grandi pennelli o semplicemente con una scopa, utilizzando l'acqua residua delle lavorazioni della giornata. L'acqua che si asciugava durante la notte creava uno strato che attendeva l'azione del giorno successivo. Così ho fatto per le altre opere che avevano 200, 250, 300, 330 strati.

Alla fine del processo, queste sovrapposizioni di calcare avevano creato una sorta di dimensione ultrapittorica superficiale che, una volta fissata, ha reso il dipinto per certi versi simile a un fossile.

Ho avuto modo di osservare che ciò che di esso più incuriosisce lo spettatore, non è tanto la composizione pittorica, via via sempre più rarefatta a causa del processo descritto, quanto l'effetto del tempo, che genera un'atmosfera alquanto misteriosa dell'intera composizione.

Una carta del tempo, insomma, a cui tengo molto. Il tempo, del resto, è uno dei concetti fondamentali per l'uomo.



The Hand of Nature (2024) Installation view, Michele Ciacciofera, Lettere mediterranee, BUILDING GALLERY, Milano | ph. Michele Alberto Sereni, Courtesy of the artist and BUILDING, Milano

Parlando di fossili, che compaiono spesso nei tuoi lavori, tu li collezioni, non è così?

Michele Ciacciofera: Li colleziono, li studio e in alcuni casi creo anche dei fossili “finti”, come nella grande installazione *Janas Code*, che accoglieva gli spettatori da BUILDING nella mostra “Lettere Mediterranee” e che avevo presentato nel 2017 alla Biennale di Venezia per poi riattivarla nella mostra retrospettiva al Museo d’Arte Contemporanea Château de Rochechouart, in Francia nel 2021. Uso volutamente il termine “riattivare”, che per me non significa semplicemente riesporre un lavoro, ma risvegliarlo dal sonno, dandogli nuova vita.

Sui nove tavoli dell’installazione convivono frammenti fossili reali e “fake fossils” che realizzo riciclando materiali diversi. I fossili mi affascinano molto, sono uno specchio del tempo e anch’essi “memory recorder” di forme organiche, sono testimonianza dell’evoluzione che ci riguarda perché anche noi saremo col tempo destinati a divenire dei fossili: questa auto-proiezione geologica, mi interessa intimamente.



Janas Code (2016). Installation view, Michele Ciacciofera, *Lettere mediterranee*, BUILDING GALLERY, Milano | ph. Michele Alberto Sereni, Courtesy of the artist and BUILDING, Milano

Prima abbiamo nominato i totem. Il tuo interesse per l'archeologia monumentale — menhir, stele, betili — attraversa molte culture ed è legato alle tue origini mediterranee. Che cosa rappresentano per te queste strutture arcaiche?

Michele Ciacciofera: Sono nato in Sardegna, cresciuto in Sicilia e oggi vivo in Francia. Tre luoghi che in comune vantano un'eredità megalitica preistorica: sembra quasi un *leitmotiv* in questa mia migrazione.

Sono sempre stato attratto da come le pietre siano state modellate dalla natura e poi utilizzate dall'uomo in epoche preistoriche, anche per modificare il paesaggio, quindi la natura, in una sorta di gioco collaborativo tra uomo e natura, una land art ante litteram.

Da una prima fascinazione per queste pietrefitte sono nate delle riflessioni, naturalmente da artista, non da archeologo o da scienziato, sul tempo, sull'origine dell'arte, sul rapporto originario tra uomo e natura, sull'aspirazione all'infinito di ciò che non lo è, ergo noi.

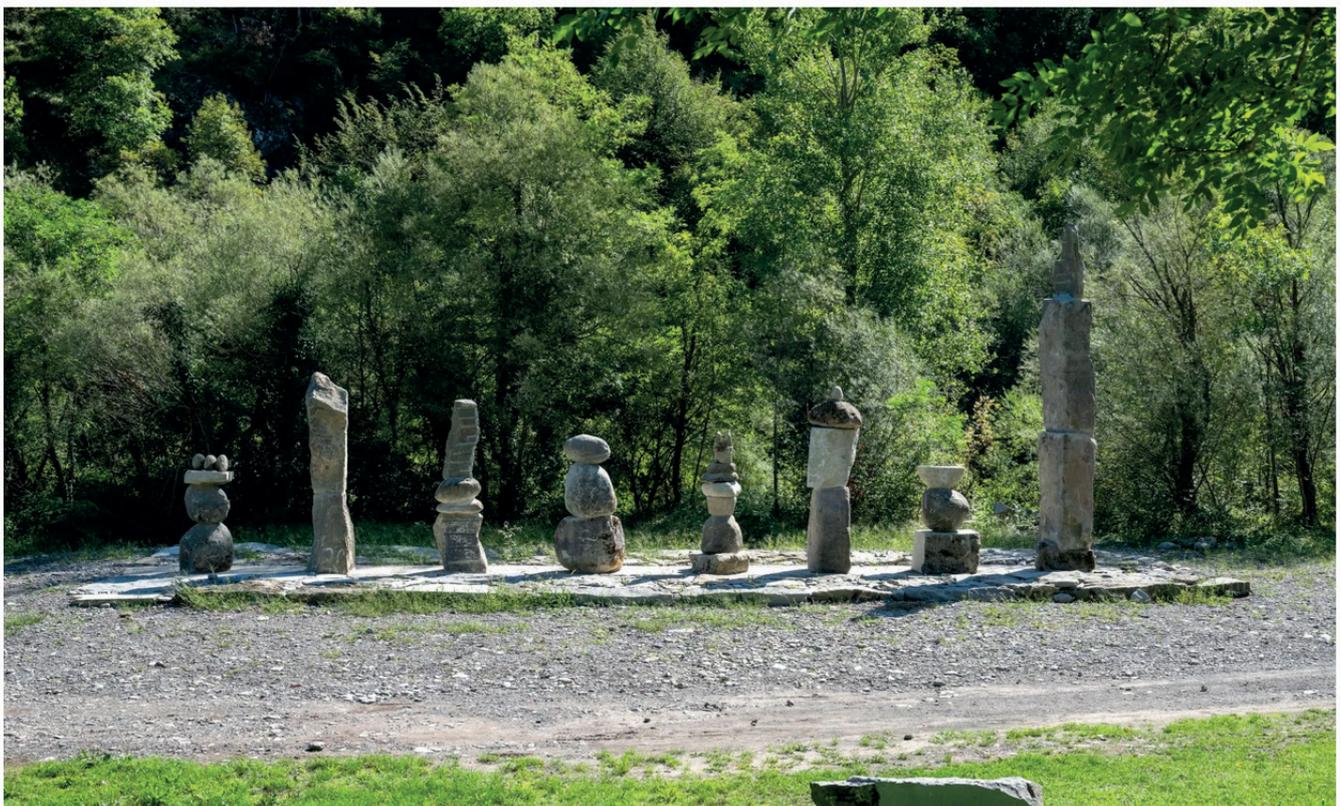
Ciò che mi è sempre stato estremamente chiaro è l'energia che queste pietre sprigionano e il loro emblematico e misterioso posizionamento nello spazio. Ad esempio, nel sito archeologico di Tamuli a Macomer, in Sardegna, ci sono sei pietre allineate e levigate come ogive verticali: tre femminili con seni e tre lisce, quindi da ritenersi maschili.

Questi betili sono considerati contenitori di spiritualità, di divinità; ma hanno anche una forma antropomorfa e per me sono veri e propri archetipi della rappresentazione artistica, con una disposizione nel territorio straordinaria.

Ogni volta che posso, quando torno sull'isola, vado a rivederle, mi divertono e le amo moltissimo. Osservandole, ho sempre pensato che la loro disposizione non fosse casuale, ma esprimesse una propensione dell'uomo a un dialogo non solo con le costellazioni, ma anche con il paesaggio che le ospita e probabilmente con un vicino insediamento umano.

Non so in effetti se la loro attuale disposizione sia quella originaria ma, certamente, la suggestione che queste pietre creano in me è necessaria per le speculazioni di cui parlavo prima e che sviluppo nel mio lavoro.

Basti pensare al sito di Carnac, in Bretagna, per rendersi conto di quanto questi allineamenti siano incredibili, non solo per scala e numero, ma per la precisione con cui sono stati realizzati, senza tecnologia, affidandosi allo sguardo e alla sensibilità umana, con una enorme tensione spirituale che naturalmente io associo alla devozione verso la natura.





Altare del Tempo e dell'Acqua Feconda, 2025 | ©Photo Roberto Leoni. Courtesy of the artist, BUILDING Gallery, Comune di Fanano and USSP Fanano

Questo mi fa pensare a un'altra tua opera recente, *L'Altare del Tempo e dell'Acqua Feconda*. Me ne puoi parlare?

Michele Ciacciofera: Ho realizzato questo grande progetto nel 2025 sull'Appennino modenese, in un parco naturale alla periferia di Fanano, in seguito a una richiesta delle autorità locali e della associazione Urban Stone Sculpture Park nell'ambito del programma Living Lab. La scelta del sito è stata mia, dopo una serie di perlustrazioni e una riflessione sulle origini e la vita di quella comunità: da un lato il loro legame con la pietra, quindi con la montagna, ma anche con il lavoro e la costruzione sociale, dall'altro il flusso dell'acqua, che per me rappresenta il tempo.

Si tratta di un luogo molto preservato, abitato da una collettività molto attiva e attenta alla natura, che vuole resistere allo spopolamento che affligge le aree montane del nostro paese.

Ho scelto di insediare l'opera in una sorta di anfiteatro naturale, lungo un percorso naturalistico che si dipana parallelamente al corso del torrente Leo scendendo dal Monte Cimone verso Modena, un percorso naturalistico che dalla montagna arriva alla pianura. Volevo che il sito fosse anche un luogo di sosta, una tappa di riposo e di riflessione per i viandanti.

L'opera è composta da otto grandi sculture dalle sembianze monolitiche allineate su una piattaforma musiva di pietra che ho chiamato altare; otto è il simbolo dell'infinito. Questi miei "menhir" sono costituiti da pietre sovrapposte, poste in equilibrio l'una sull'altra dopo un attento studio preparatorio che ha visto coinvolte varie figure della comunità: un geologo, un ingegnere strutturista e degli scalpellini che hanno lavorato con me e i miei due assistenti. Grazie anche all'impiego di perni e materiali di consolidamento e stabilizzazione, queste sculture vogliono guardare all'eternità al di là della loro connaturata instabilità.

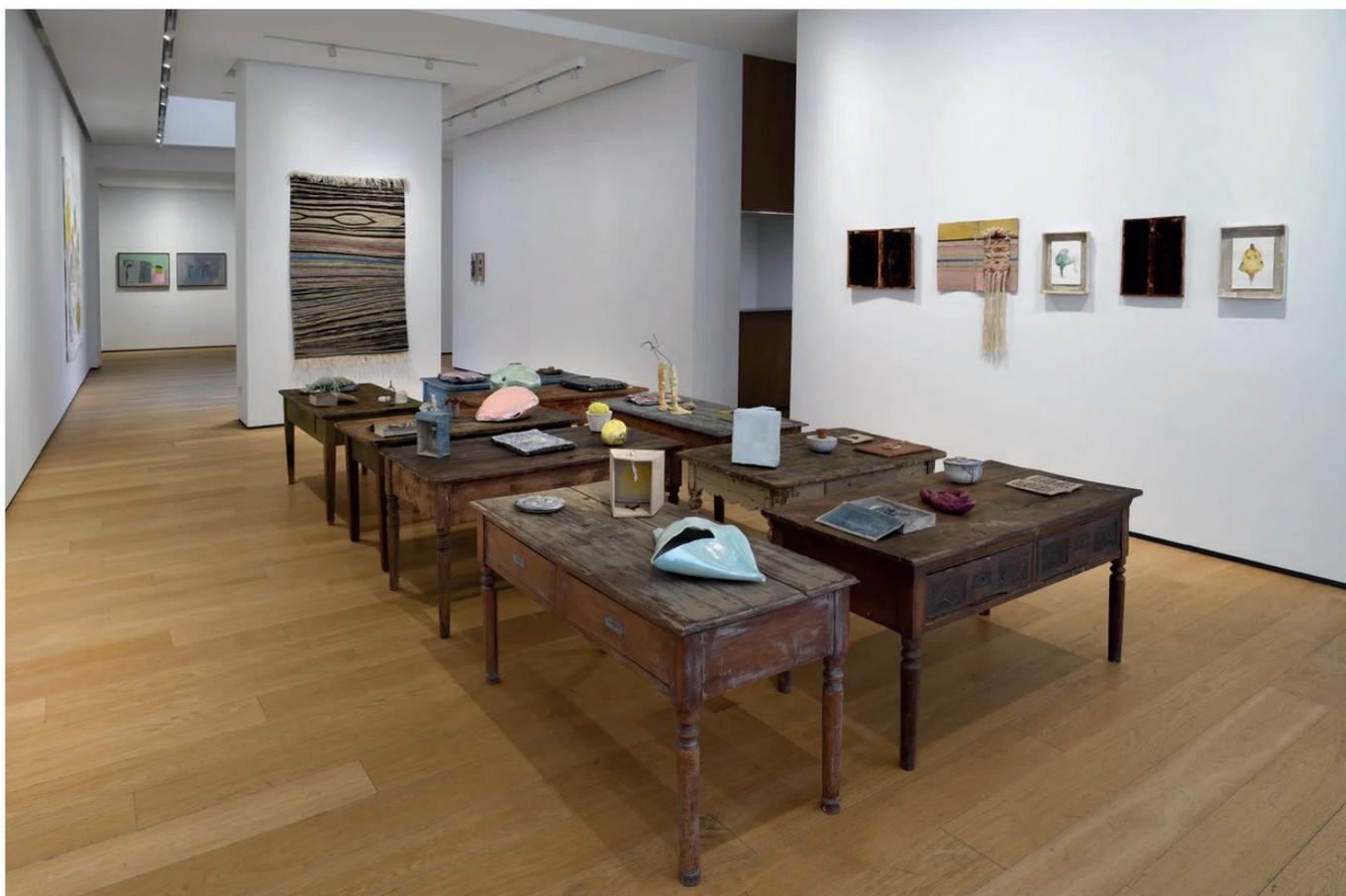
Un equilibrio, quello della natura, oggi profondamente compromesso.

Michele Ciacciofera: Ci sono cose che non hanno limite: la natura anche in sofferenza ha una capacità illimitata di adattamento, spesso con conseguenze drammatiche per l'uomo, come i

fenomeni climatici recenti stanno dimostrando. Purtroppo, però, anche l'idiozia umana sembra non conoscere limiti.

Dopo anni di riflessione e inconfutabili prove del disastro creato, la comunità planetaria sembrava giunta alla constatazione che una svolta comportamentale fosse necessaria e improcrastinabile per cercare di salvare il salvabile e a lungo termine per ristabilire un equilibrio nel nostro rapporto con le altre specie, con l'ambiente e le sue risorse.

Dopo la fase di giusta attenzione che ha attraversato il dibattito politico, accademico e sociale, aprendo la strada a tecnologie energetiche alternative, al graduale abbandono di comportamenti distruttivi e anti-ecologici, etc., assistiamo oggi a nuovi scivoloni all'indietro con una banalizzazione del dibattito che ci riporta indietro di anni nonostante il moltiplicarsi delle catastrofi climatiche ci dimostrino che la natura non si ferma mai. La società civile planetaria è maggioritariamente consapevole oggi della direzione inderogabile da seguire. Probabilmente bisognerà invece attendere che la classe dirigente rinsavisca.



Janas Code (2016). Installation view, Michele Ciacciofera, *Lettere mediterranee*, BUILDING GALLERY, Milano | ph. Michele Alberto Sereni, Courtesy of the artist and BUILDING, Milano

Il tuo percorso ha una forte dimensione etica, sociale e politica. In che modo la tua ricerca si assume oggi una responsabilità politica?

Michele Ciacciofera: L'aspetto politico è condizione centrale e inseparabile nel mio lavoro: dalla lettura alla riflessione, fino alla creazione.

Parlando del progetto *Pathosformel*, ad esempio, uno degli aspetti che lo connota è eminentemente politico: quello ambientale, legato ai detriti spaziali, realistica ipotesi per il nostro futuro. Per altro verso, anche l'idea di preservazione culturale dell'identità e del patrimonio, è un tema politico rilevante.

L'Altare del Tempo e dell'Acqua Feconda, così come *The Nest of the Eternal Present*, sono due opere politiche, militanti, che parlano di riflessione critica e di azioni conseguenziali richieste alla società per affrontare le maggiori criticità del presente. Esse mirano a suscitare interrogativi nello spettatore, a stimolare possibili reazioni che possano tradursi in comportamenti collettivi positivi per la vita reale.

Il Mediterraneo è un soggetto centrale nel tuo lavoro come luogo simbolico, politico e culturale. Hai spesso citato Gramsci come riferimento importante: in che modo il suo pensiero ti aiuta a leggere oggi il Mediterraneo come laboratorio di conflitti, scambi e possibilità?

Michele Ciacciofera: Gramsci è stato un figlio del Mediterraneo! La sua eredità è un faro per me, a cui ho dedicato anni di lavoro e varie mostre come quelle di Siracusa, Edimburgo e New York tra il 2014 e il 2015. O ancora opere come *Life Swing* che nel 2017 esposi al MAN di Nuoro: un'altalena che dal soffitto dell'immobile attraversava i tre piani del museo dondolando il libro, poggiato sul sedile, sulla cosiddetta "questione sarda", una raccolta di scritti gramsciani ad opera di Guido Melis.

Quest'opera per me rimane assolutamente attuale così come lo è l'analisi della ultrasecolare questione meridionale, non solo sarda, che continua ad impedire al nostro paese uno sviluppo armonioso e il superamento di una dolorosa frattura sociale, politica ed economica.

Il rapporto irrisolto tra Nord e Sud riveste carattere anche globale mettendo sul banco la questione spinosa della colonialità del potere, causa di conflitti e cataclismi storico-sociali che periodicamente si ripresentano. Per tale ragione intitolai quella mostra *Emisferi Sud*.

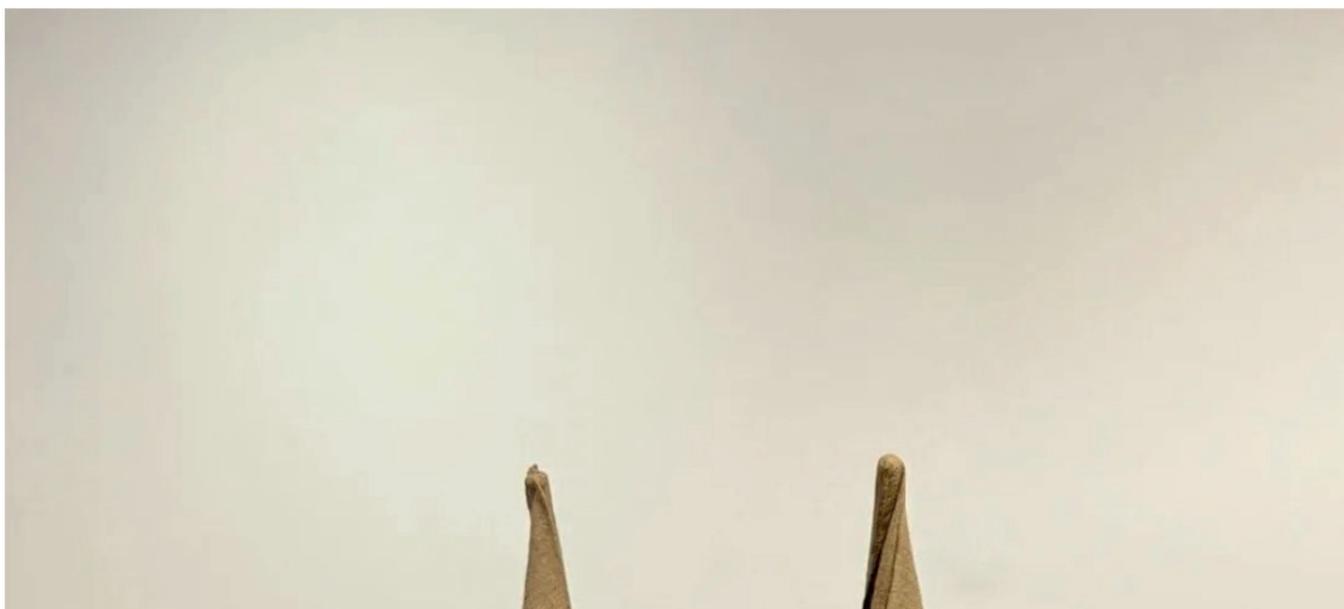
Servirebbe oggi una grande riforma umanistica planetaria capace di sanare squilibri e ingiustizie e rovesciare definitivamente ogni ostacolo alla convivenza pacifica tra i popoli di ogni latitudine.

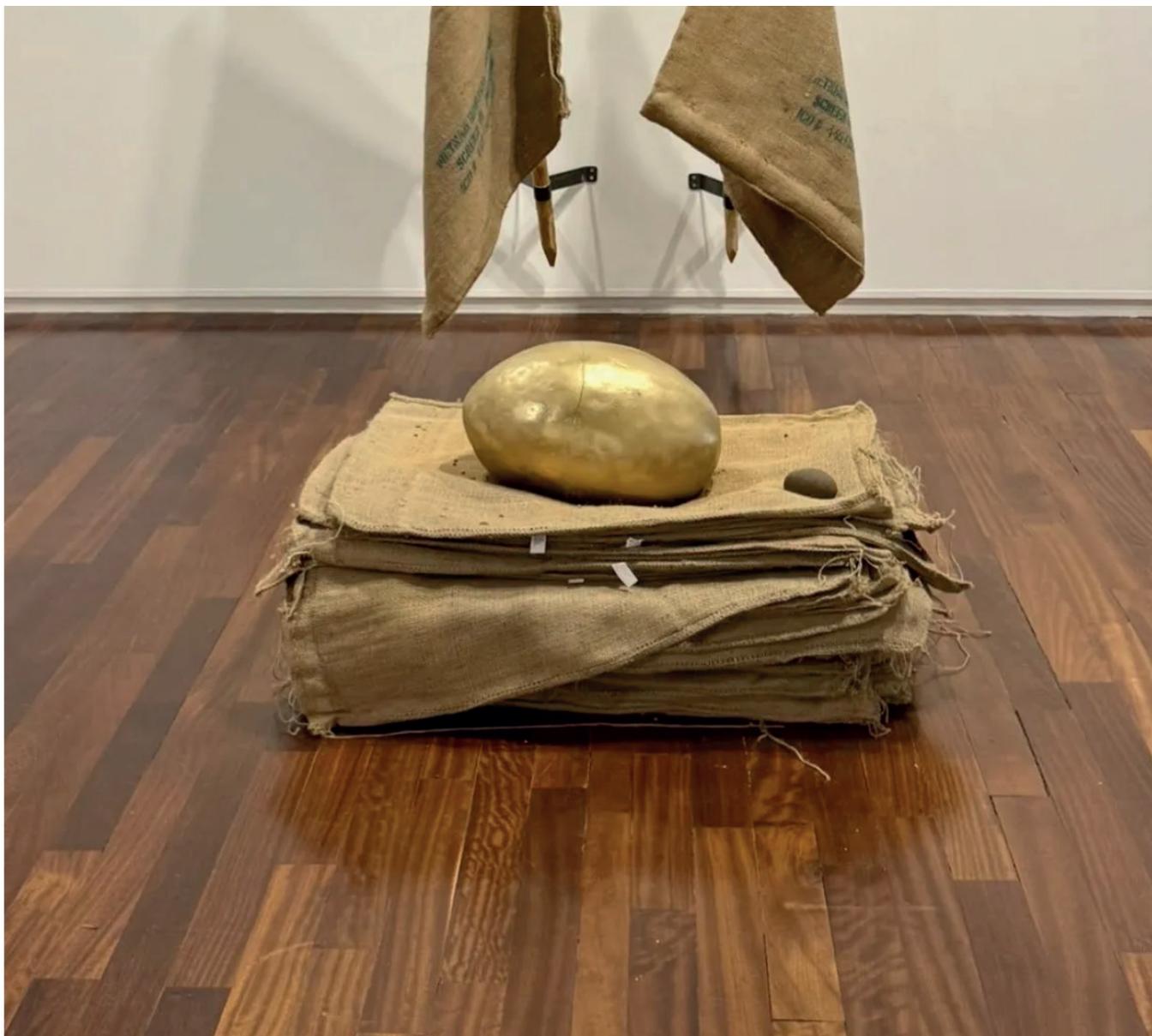
Il Mediterraneo e la conoscenza della sua storia potrebbero costituire senz'altro una traccia operativa, quella di un umanesimo compiuto, che agisce per il bene dell'umanità, seguendo i principi dell'"incontrare" e dell'"ascoltare". Invito sempre i miei amici o interlocutori a leggere il meraviglioso "Breviario Mediterraneo" di Pedrag Matvejević che così lo descrive: "il mediterraneo non è solo geografia. I suoi confini non sono definiti né nello spazio né nel tempo. Non sappiamo come fare a determinarli e in che modo: sono irriducibili alla sovranità o alla storia, non sono né statali né nazionali. [...] Sul Mediterraneo è stata concepita l'Europa".

Grazie alla sua porosità e agli scambi tra le sue sponde è stato la culla di tutte le scienze così come delle arti che si sono incontrate per dialogare e sovrapporsi, per dare vita a quello che è stato il mare più ricco e più libero del mondo. È un trattato poetico-filosofico, ma anche politico, che tutti dovrebbero conoscere.

In conclusione, sogno un laboratorio che possa dare vita a nuove culture risultanti da giuste e consapevoli pacificazioni tra i popoli oggi in conflitto. Forme di civiltà più evolute che possano stratificarsi alle precedenti per la costruzione di un nuovo mondo che metta l'umanità e la natura al centro di tutto.

Non abbiamo bisogno di un nuovo "ordine mondiale" stabilito sulla bilancia geopolitica del potere, della capacità distruttiva o della ricchezza puramente finanziaria, ma di un mondo finalmente giusto e umano, per tutto e tutti.





Atlantropa, 2015 (installazione). | ©Photo Philippe Terrier Hermann. Courtesy of the artist and BUILDING Gallery, Milano

Restando sul Mediterraneo, puoi raccontarmi il progetto *The Density of the Transparent Wind*? Nel concepirlo hai riportato alla luce una storia che non conoscevo e che ho trovato straordinaria, che riguarda proprio il Mare Nostrum.

Michele Ciacciofera: The Density of the Transparent Wind nasce originariamente come progetto per un'opera sonora. Nel 2017 ero stato invitato a Documenta 14, all'interno del programma "Everytime a Ear di Sound", e lì ho prodotto un lavoro direi radicale di 40 minuti, avente per sottotitolo *Atlantropa*, dal nome del progetto dell'architetto e filosofo tedesco Herman Sörgel.

Ideato tra il 1929 e il 1932 e sviluppato nel corso dei 15 anni successivi, il progetto

“Atlantropa” è stata la più grande e affascinante utopia del XX secolo, teorizzata da un gruppo di intellettuali guidati da Sörgel nell'intento di cambiare il corso della storia e trovare una soluzione ai macro problemi del mondo coevo e futuro, non fosse stato per l'ascesa del Terzo Reich, dei fascismi e della immane catastrofe del secondo conflitto mondiale che inghiottì e seppellì un'idea figlia di quell'immenso laboratorio intellettuale che è stato la Bauhaus.

Le mie ricerche per approfondire l'argomento e andare al di là delle superficiali narrazioni non furono facili: ne discutevo con storici e giornalisti, senza grandi risultati. Ciò contrastava con il grandissimo risalto che la presentazione del progetto aveva avuto all'epoca sulla stampa internazionale, dal New York Times al Corriere della Sera tra i tanti, e l'opinione pubblica.

Sörgel immaginava la chiusura degli stretti di Gibilterra e dei Dardanelli con enormi dighe idroelettriche e la limitazione dell'afflusso dei grandi fiumi nel Mediterraneo, per provocare un abbassamento delle acque di circa 200 metri e riportare il bacino a una condizione preglaciale, nonché per produrre energia in modo illimitato e, direi oggi, sostenibile.

Per più di un secolo si sarebbero verificati sconvolgimenti climatici che avrebbero interessato l'area e soprattutto il Nord Africa. Le enormi precipitazioni però sarebbero state funzionali ad invertire l'avanzare dei processi di desertificazione e favorire uno sviluppo agricolo attraverso la creazione di un grande bacino idrogeologico da realizzare nel continente africano, che sarebbe così diventato un produttore capace di rispondere alle crescenti esigenze alimentari per le preventivate future esplosioni demografiche nei due continenti.

La fine della Prima guerra mondiale e la grande crisi finanziaria del '29 avevano lasciato in eredità povertà e disoccupazione di massa, che favorivano spinte populistiche e, così come in realtà poi avvenne, l'ascesa del nazionalsocialismo hitleriano.

Nelle sue previsioni per il futuro Sörgel includeva soluzioni ai crescenti fabbisogni: energetico legato allo sviluppo economico e alimentare, entrambi relativi a una demografia in costante aumento.

L'abbassamento del Mediterraneo avrebbe permesso di creare nuove città nelle terre emerse, riscoprire civiltà sommerse attraverso grandi campagne di ricerca archeologica, dare lavoro a milioni di persone, oltre a quelle già utilizzate nella realizzazione delle dighe, che sarebbero state impegnate nella costruzione di tutte le nuove infrastrutture.

Sul piano geopolitico, il progetto prevedeva l'unione tra Europa e Africa in un grande continente, chiamato "Panropa" o "Atlantropa". Le folli ambizioni di Hitler sull'Africa e sull'Europa si sarebbero però rivelate un ostacolo insormontabile per la realizzazione dell'utopia sorgeliana.

È una vicenda potentissima, anche sul piano simbolico.

Michele Ciacciofera: Infatti. Oltre alla grandiosa portata del progetto, che aveva aspetti comunque discutibili, due dati della figura di Sörgel mi stimolavano in modo particolare. Il primo è quello utopistico: considero infatti la morte delle utopie come uno degli aspetti più terribili del mondo contemporaneo, non sogniamo più, non abbiamo più visione. Il secondo è il legame con la cultura e l'arte: per la Bauhaus ho già detto, per la seconda, la fondazione di Sörgel era finanziata principalmente attraverso i proventi della galleria d'arte della moglie.

E come andò a finire?

Michele Ciacciofera: Hitler fece dapprima produrre un film con l'intento di denigrare e ridicolizzare il progetto, che fece presentare alla Mostra del Cinema di Venezia: un film che avrebbe meritato il cestino per l'infima qualità che lo caratterizzava, ma che invece venne non solo accolto ma anche premiato, con un riconoscimento speciale dovuto all'intercessione di Mussolini.

Sörgel continuò a pubblicare i suoi libri incurante del divieto intimatogli dalle autorità tedesche per bloccarlo e a promuovere il suo progetto per trovare finanziatori sull'altra sponda transatlantica. La Gestapo gli sequestrò il passaporto per impedirgli di andare negli Stati Uniti dove aveva trovato interlocutori ricchi e molto interessati al progetto, e soprattutto chiuse il suo centro di ricerca ponendo tutto sotto sequestro per impedire che nuove pubblicazioni e studi venissero condotti e pubblicizzati.

Nel dopoguerra l'autore tentò di proseguire il suo discorso attraverso la sua Fondazione, ma mentre si recava in sella alla sua bicicletta a presentare il progetto a una conferenza internazionale a Monaco di Baviera, fu investito da un'auto: il responsabile non fu mai identificato e Sörgel morì qualche giorno dopo per i traumi riportati nell'incidente.





The Density of the Transparent Wind II, 2020 | ©Photo Aurelien Mole. Courtesy of the artist, Michel Rein, Paris and Musée d'Art Contemporain de Rochechouart

...e la sua figura cancellata dalla storia insieme alla sua utopia. Tornando alla tua installazione *The Density of the Transparent Wind*, questo progetto come traduce l'esperienza sensoriale del Mediterraneo in una riflessione sulle sue ferite?

Michele Ciacciofera: L'opera sonora è stata ambientata su un battello di pescatori siciliani che attraversano costantemente il Canale di Sicilia, nelle acque che fronteggiano la Tunisia e la Libia. Con una troupe avevamo registrato i suoni del mare, il rumore delle onde, del motore, le voci e i canti dei pescatori.

Un momento di vita reale di uomini che vivono un rapporto totale con il mare Mediterraneo, che solcano quotidianamente per raccoglierne la sua ricchezza naturale, confrontandosi tuttavia e spesso con le sue tragedie. Un vento trasparente avvolge le loro vite sulla barca accompagnandoli anche quando il loro pescato non sono i pesci. L'opera fa quindi anche allusione alla drammatica realtà migratoria del Canale di Sicilia, che mi impegna moralmente da tanti anni.

Seguendo la costante delle mie installazioni 'instabili', che ho già spiegato, qualche mese dopo la presentazione a Kassel e Atene per Documenta 14 dell'opera sonora, creai per una mostra personale al MAN di Nuoro una grande installazione in terra cruda che integrava il lavoro sonoro e che si trova oggi nella collezione del museo.

Anni dopo, nel 2021, produssi una seconda versione di *The Density of the Transparent Wind (II)* presentandola alla mostra retrospettiva nel museo del castello di Rochechouart, anch'essa entrata a far parte delle collezioni pubbliche francesi.

In quest'ultima opera, installata in un grande ambiente del museo, concepito come se fosse la stiva di una nave mercantile, varie bandiere, ognuna realizzata unendo due sacchi di juta provenienti da due diversi Paesi africani, facevano da cornice ad un insieme di parallelepipedi simili a sedute, formati singolarmente per sovrapposizione di centinaia di altri sacchi odoranti di caffè, e alcune sculture in vetro soffiato, come otri dalle sembianze organiche.

Il suono registrato sulla barca massimizzava la sensazione di trovarsi in mezzo al mare.

Utilizzo da molti anni i sacchi di juta, li seleziono in base alla loro provenienza e destinazione, normalmente stampigliate in aggiunta all' indicazione del tipo di merce agricola in essi contenuta.

A cosa alludono questi sacchi di juta?

Michele Ciacciofera: In questo caso al commercio del caffè che è la bevanda più diffusa al mondo ma che è legata ad una drammatica storia di sfruttamento e colonizzazione.

Nel Settecento, attraverso i porti di Venezia e Marsiglia, il caffè divenne in breve tempo la bevanda più esclusiva e richiesta dalle corti ed elites aristocratiche, incuranti dello stravolgimento di biodiversità attuato per aumentarne la produzione e soprattutto della sopraffazione, dello sfruttamento e del sangue delle popolazioni ridotte in schiavitù dai dominatori colonialisti occidentali.

Questo processo non si è mai fermato: ancora oggi, per la sua produzione, vengono modificate regole e tradizioni agricole plurisecolari con enorme sacrificio di biodiversità in un intollerabile contesto sfruttatorio del lavoro contadino. Il mio lavoro vuole diventare una testimonianza contemporanea critica di un fatto storico che continua a riguardarci quotidianamente.





TERRA MADRE (dettaglio dell'installazione) 2024, feltro, 110 x 150 cm. | ©Photo Dilara Koz. Courtesy of the artist and BUILDING Gallery

Per concludere, considerando il tuo percorso che ha attraversato linguaggi, pratiche e ambiti di conoscenza così ampi, c'è un progetto che senti "in sospeso", qualcosa che ti porti dentro da anni e che non ha ancora trovato forma?

Michele Ciacciofera: Sì, perché sono un sognatore. Non ho mai sofferto d'insonnia: quando vado a dormire cerco di immaginare nuovi disegni, forme, dipinti, progetti, e sprofondo nel sogno. La mattina dopo mi sveglio con la memoria di ciò che stavo mentalmente architettando. È qualcosa che è funzionale sia al mio riposo sia alla mia creatività.

Come dicevamo parlando di Fanano, in Italia c'è un grave problema di spopolamento dei borghi interni e periferici. In realtà si tratta di un fenomeno globale dovuto all'iperattività e attrattività, innanzitutto economica, dei grandi centri urbani. Un immenso travaso di umanità che da un lato sta creando colossali gabbie per esseri viventi concentrati nelle città, dall'altro micro-comunità sempre più spopolate per via dell'invecchiamento delle popolazioni a cui non segue un ricambio generazionale. Nella mia ricerca presto particolare attenzione al ruolo e alle vicende delle minoranze sociali e culturali.

Mi è capitato di ricercare e visitare piccoli paesi abitati in modo residuale, spesso solo da anziani o da immigrati e mi piacerebbe che uno di questi luoghi potesse diventare un'opera d'arte vibrante di vita: recuperarlo attraverso l'attività creativa, coinvolgendo non solo chi fa

arte, ma gli abitanti stessi, e soprattutto le persone anziane, per farlo diventare un centro del sapere e della creazione, un luogo di riflessione e proposta a beneficio di chi vive all'esterno.

Credo fermamente nel valore sociale e politico dell'arte: a volte immagino un luogo in cui l'arte non sia solo forma, ma diventi un legante per le relazioni sociali e per il rapporto con la natura.

Naturalmente ci sono state varie esperienze di artisti orientate in tale direzione, ricordo ad esempio quella di Bussana Vecchia in Liguria, dove negli anni Settanta si stabilì una comunità di artisti guidata dal mio caro amico Giovanni (E.A.) Fronte. Allora però la logica e le urgenze erano altre.

Mi piacerebbe creare un modello replicabile, che per esistere deve coinvolgere in prima persona gli abitanti. Il grande patrimonio storico, antropologico e culturale italiano appartiene a tutto il pianeta e un'esperienza di questo tipo potrebbe attrarre abitanti e visitatori anche da lontano, per ridare vita a luoghi destinati prima o poi all'abbandono e all'incuria, come purtroppo sta succedendo oggi a Niscemi, in Sicilia, che vediamo sprofondare lentamente nell'attesa della fine.

Michele Ciacciofera: Enchanted-Nature-Revisited, 2015

Enchanted Nature Revisited, 2015, acrilico, pigmento di gesso e carbone su tela, 225x250cm. | ©Photo Alessia Galassi. Courtesy of the artist and BUILDING Gallery