



MICHELE CIACCIOFERA

MICHELE CIACCIOFERA

MICHELE CIACCIOFERA

Natura incantata, rivisitata

Enchanted Nature, Revisited



PRIMUS CAPITAL
CREDIT MANAGEMENT

Coordinamento editoriale/*Editorial
coordination*

Johan & Levi Editore

Traduzione inglese/*English
translation*

Scriptum, Roma

Trascrizione dell'intervista di Hans

Ulrich Obrist/*Transcription of Hans*

Ulrich Obrist interview

Petra Lafond

Progetto grafico/*Graphic design*

Paola Lenarduzzi

Fotolito/*Digital imaging*

Maurizio Brivio

Giorgio Canesin

Stampa/*Printing*

Monotipia Cremonese, Cremona

Crediti fotografici/*Photo credits*

Marc Domage

Copyright © 2016

Primus Capital

Finito di stampare nel mese

di marzo 2016

Printed in March 2016

In copertina/*Cover*

Manifesto, 2014

inchiostro, pigmento dorato,

acquerello su carta nepalese/*ink,*

gold pigment, watercolor on Nepalese

paper, cm 47×45

Allestimento e organizzazione
evento a cura di/*Display and event*

organization by

Pamela Rebullà, Paola Faré e

Ar.En.
Architectural and Engineering Solutions

Light consulting a cura di

Light consulting by



8	Ciacciofera, un'opera sfaccettata
9	<i>Ciacciofera, Multifaceted Works of Art</i> CHRISTINE MACEL
12	Opere/Works
32	Bellezza e profondità dell'archetipo
33	<i>The Beauty and Profundity of the Archetype</i> ANGELO CRESPI
76	Dialogo con Hans Ulrich Obrist
77	<i>A Dialogue with Hans Ulrich Obrist</i>
95	Biografia/Biography

Primus Capital, banca d'affari specializzata in factoring e gestione di crediti non performanti (NPL), inaugura la propria Divisione Arte dedicata alla valorizzazione di artisti e movimenti del panorama contemporaneo.

Il prestigioso Palazzo Chiesa, sede del gruppo Primus, diventa quindi teatro di una serie di eventi a promozione e sostegno della cultura. Il programma ideato per promuovere l'attenzione del mondo della finanza e delle imprese verso il ricco patrimonio di produzione artistica italiana e internazionale si inaugura con la mostra personale di Michele Ciacciofera dal titolo "Natura incantata, rivisitata". Primus Capital apre così la stagione della sua Divisione Arte presentando una serie di nuove opere che raccontano il raffinato percorso artistico di Ciacciofera tra pittura, scultura e installazioni. L'allestimento è realizzato in collaborazione con la designer e collezionista Pamela Rebullà e Ar.En., studio di progettazione e ricerca fondato dagli architetti milanesi Paola Faré e Luca Michelon.

Primus Capital, investment bank that specializes in factoring and non-performing loan (NPL) management, is inaugurating its Art Division devoted to the promotion of artists and contemporary art movements.

The Primus group headquarters in the prestigious Palazzo Chiesa will therefore play host to a series of events to promote and support culture. The programme drawn up to focus the attention of the world of finance and business on the rich heritage of Italian and international artistic production is set to open with Michele Ciacciofera's solo show entitled "Enchanted Nature, Revisited".

Primus Capital is opening its Art Division season by presenting a series of new works that tell the story of Ciacciofera's artistic career in painting, sculpture and installations.

The exhibition has been organized in partnership with Pamela Rebullà and Ar.En., a design and research studio founded by the Milanese architects Paola Faré and Luca Michelon.

Ciacciofera, un'opera sfaccettata

CHRISTINE MACEL

Come gli insetti che osserva, colleziona ed evoca talvolta nei suoi disegni, Ciacciofera sembra scrutare il mondo con occhi multifaccettati che sondano il reale in tutta la sua vastità. Questo sguardo penetrante, che tutto abbraccia, gli impedisce di soffermarsi su un singolo aspetto di questa realtà, come se per lui ogni elemento del pensiero o della materia facesse parte di un tutto ininterrotto. La sua pratica non si lascia racchiudere in alcuno schema o modello, essa si sviluppa in maniera organica come il flusso della vita stessa, sorprendendo talvolta per le sue svolte e i suoi rilanci. L'opera stessa, se si volesse proseguire il parallelo, potrebbe essere descritta come quelle sfere a specchi che non possono essere confinate in un limite, capaci di riflettere, nel loro movimento, la luce che le colpisce proiettandola tutto intorno in frammenti caleidoscopici. Questa natura fluida del lavoro di Ciacciofera ingloba contrasti e paradossi. Delicato e sottile, esso evoca talvolta violenza oltre che oscura profondità. Raffinato e fragile, possiede la forza della terra e la solidità delle pietre antiche. Come sostiene l'artista, questa forza potrebbe provenire dalla somma di molteplici fragilità¹, in un processo di capovolgimento della vulnerabilità in potenza affermativa.

L'opera procede non per serie ma per insiemi, o più precisamente per moltitudini che si ricollegano successivamente tra loro. Ciacciofera dispiega, lascia riposare, poi riprende, poi si allontana e ritorna verso certi temi, senza nozione di temporalità o di seguito logico. I visi o piuttosto le maschere, che costituiscono da anni un insieme ininterrotto sull'alterità, i corpi di prigionieri o di torturati, le figure dove maschile e femminile si intrecciano, i frammenti di corpi che talvolta sembrano cadere, i cerchi e le forme ovali spesso proposti in coppie, i corvi, gli animali marini o gli insetti che si combinano gli uni con gli altri, indistintamente. Tutte queste moltitudini, secondo l'artista, appaiono e ricompaiono come se egli riprendesse un libro interrotto senza preoccuparsi dell'ordine di lettura. In modo analogo, nella sua pratica il tempo dell'opera comprende sia quanto l'ha preceduta sia ciò che ne seguirà, in un *continuum* in cui il risultato non è altro che l'incarnazione di un momento dell'esperienza. In un certo senso la sua produzione potrebbe essere definita non come atemporale, perché la si confinerebbe tra i lavori che mirano all'universale o a ciò che resta di tale utopia, bensì come non-temporale, quasi il tempo non esistesse. Come se il fungo trovato, ricoperto di argilla e dall'aspetto antico, affiancasse il crostaceo fossilizzato e il disegno a grafite gettato ieri sulla carta. L'infinitamente vecchio e il presente, il vivente e l'inerte si trovano coniugati in una sola dimensione, in un rapporto anarchico rispetto al tempo. Anarchia è d'altronde un termine che ben si adatta all'opera di Ciacciofera, che nella sua pratica preferisce rifarsi

1. Cfr. intervista di Christine Macel con l'artista "Scrutare il mondo, colpire con l'arte", catalogo della mostra "I Hate The Indifferent", Summerhall, Edimburgo, dicembre 2014-marzo 2015.

Ciacciofera, Multifaceted Works of Art

CHRISTINE MACEL

Just like the insects that he observes, collects and sometimes evokes in his drawings, Ciacciofera seems to scrutinize the world through multifaceted eyes, which explore reality in all its vastness. This penetrating, all-encompassing gaze, prevents him from lingering on any single aspect of this reality, as if for him every element of thought or matter were part of a seamless whole. His way of working cannot be circumscribed within a single outline or model. It develops organically, just like the flow of life itself, sometimes producing surprising turnarounds and new starting points. His work, if we want to continue with the comparison, could be described as resembling those mirror balls that cannot be confined within a given limit, since they are able to reflect, through their movement, the light that hits them projecting it into multiple small squares all around them. This liquid nature of Ciacciofera's work is also made up of contrasts and paradoxes. Delicate and subtle, it sometimes evokes a violence and a dark profundity. Sophisticated and fragile, it also possesses all the strength of the earth and the solidness of antique stones. As the artist himself declares, this strength could come from the sum of multiple fragilities¹ in a process of transforming vulnerability into affirmative power.

The work does not proceed in terms of series, but rather ensembles or, more precisely, multitudes, eventually linking with one another. Ciacciofera unfurls such multitudes, he lets them rest, then resumes them, moves away and re-approaches them, with no notion of temporality or logical progression. The faces, or rather the masks, which for years have constituted a seamless ensemble of otherness, the bodies of prisoners or victims of torture, the bodies in which male and female are merged, the fragments of bodies that sometimes seem to be falling, the circles and oval forms that often appear two by two, the crows, the marine animals or the insects, which are often indistinctly combined with each other: according to the artist, all these multitudes appear and reappear in his work as if he were resuming an interrupted book, without worrying about its reading order. Likewise, in his artistic practice, the time of a work comprises both what goes before and what comes afterwards, within a continuum in which the outcome is nothing more than the embodiment of a moment of experience. In a certain sense his body of works should not be described as timeless, which would mean confining it to a line of works that look to the 'universal' or what remains of that utopia, but as an example of non-time, as if time itself did not exist. As if the foraged mushroom, coated in clay, with its ancient appearance, flanked the fossilized crustacean and the quick graphite sketch on paper produced yesterday. The infinitely old and the present, the living and the inert come together in a single dimension, in an anarchist relationship to time. Anarchy is

1. Cf. interview by Christine Macel with the artist 'Scrutare il mondo, colpire con l'arte', catalogue of the exhibition "I Hate The Indifferent", Summerhall, Edinburgh, December 2014-March 2015.

a degli stati emozionali, rifiutando di chiudersi sia nella sua cultura, vasta e acuta, sia nei suoi impegni, passati e rinnovati, verso l'ambiente o la politica. «Non amo le barriere tra concettualizzazione ed emozione»² dichiara, utilizzando in egual misura e senza alcun limite tutti i media, fino a trovare nell'arte culinaria la naturale continuazione delle sculture e delle ceramiche. Ogni materia che affronta si trasforma quindi secondo il filtro di una sensibilità che associa, trasforma, rinnova. Così la terra riceve la polvere d'oro, il riso lo zafferano o il succo di fragole³.

Questa sensibilità potrebbe essere descritta come epidermica, sia per la sua qualità reattiva che in ragione della dimensione tattile dei suoi lavori, prime tra tutte le opere su carta, che tratta come una pelle. Per queste Ciacciofera utilizza carte che trova in diverse parti del mondo, dalla Sicilia al Tibet, una ricerca che rientra d'altronde nella sua personale indagine antropologica, inscritta nel suo DNA mediterraneo – nato in Sardegna e cresciuto in Sicilia, tra nuraghi, templi greci e frammenti di vasi antichi che talvolta emergono ancora dalle sue spiagge. Dalle grotte preistoriche della Somalia alle case yemenite di Sana'a, secondo Pierpaolo Pasolini la più bella città del mondo, Ciacciofera ha esplorato il mondo, i mari e anche i deserti, con una passione per gli spazi silenziosi, e ha sempre coltivato un rapporto naturale con le culture locali e con la loro dimensione antropologica, tanto da prendere posizione in difesa di alcune loro istanze legate alle tradizioni e all'ambiente. Nei lunghi viaggi nei deserti, dall'Algeria all'Iran passando per gli Stati Uniti, è andato invece alla ricerca di un'esperienza in cui l'assoluto e lo spirituale si disegnavano come un bisogno. Tutte queste esperienze sembrano oggi accumulate e stratificate nella sua opera.

Ciacciofera impegna in effetti lo spettatore attraverso un rapporto intimo con la materia, che sembra ricevere tutte le impronte reali e mnemoniche di questi strati temporali. Nel suo atelier troneggia oggi un crostaceo di 450 milioni di anni che sembra essere lì da sempre, anticipatore e coetaneo dei dipinti, dei disegni e delle sculture ammassate una sull'altra, strette come in un gabinetto delle curiosità, come se l'artista non potesse che ricreare l'anarchia alla quale tiene tanto.

Opere senza età destinate a vivere anche nel futuro.

2. Cfr. *op.cit.*

3. *Op.cit.*: nell'intervista l'artista evoca il modo in cui creò un risotto alle fragole.

actually a term that lends itself well to the work of Ciacciofera, who prefers to refer in his work to emotional states, refusing to withdraw into his vast and insightful cultural background or in his past and present environmental and political commitments. “I am not a fan of barriers between conceptualization and emotion²”, he states, using all mediums equally, without limits, reaching out to cooking as a natural continuation of sculpture or pottery. Every matter he tackles is therefore transformed through the filter of his sensibility, which associates, transforms and renews. Earth therefore receives gold dust, while rice receives saffron or strawberry juice³.

This sensibility could be described as epidermal, both because of its reactive quality, but also as regards the tactile dimension of his works, particularly his works on paper, which he treats like a skin. Ciacciofera uses paper sourced from different countries, from Sicily to Tibet. This research forms part of his personal anthropological studies, it is inscribed in his Mediterranean DNA, as a man born in Sardinia and raised in Sicily, among the *nuraghi*, the Greek temples and the fragments of antique pots that sometimes still emerge from the beaches. From the prehistoric caves of Somalia to the houses in the city of Sana’a in Yemen, described by Pierpaolo Pasolini as the most beautiful city in the world, Ciacciofera explored the world, its seas and deserts, with a passion for silent places. He has always cultivated a natural relationship with local cultures and with the anthropological dimension of these cultures, which have induced him to defend some of their traditional and environmental claims. On the contrary, in his extensive travels through deserts, from Algeria to Iran and the United States, he was searching for an experience in which the absolute and the spiritual put themselves forward as a need. All these experiences garnered by the artist now seem to be accumulated and layered in his work.

Effectively speaking, Ciacciofera involves the viewer through an intimate relationship with the matter, which seems to receive all the real and mnemonic impressions of these temporal strata. His studio is currently presided over by a 450-million-year-old crustacean, which seems to have been there forever, anticipation and contemporary to the paintings, drawings and sculptures all crammed closely together, rather like in a cabinet of curiosities, as if the artist could not help but recreate the anarchy he loves so much.

Ageless works bound to live in the future too.

2. Cf. *op.cit.*

3. *Op.cit.*: in the interview the artist evokes the way he made a strawberry risotto.



A Golden Age, 2012
acquerello, gouache, pigmento
dorato su carta/*watercolor, gouache,*
gold pigment on paper, cm 41×32



Confession of a Limestone, 2012
calcare, pigmento/limestone,
pigment, cm 26x16x2

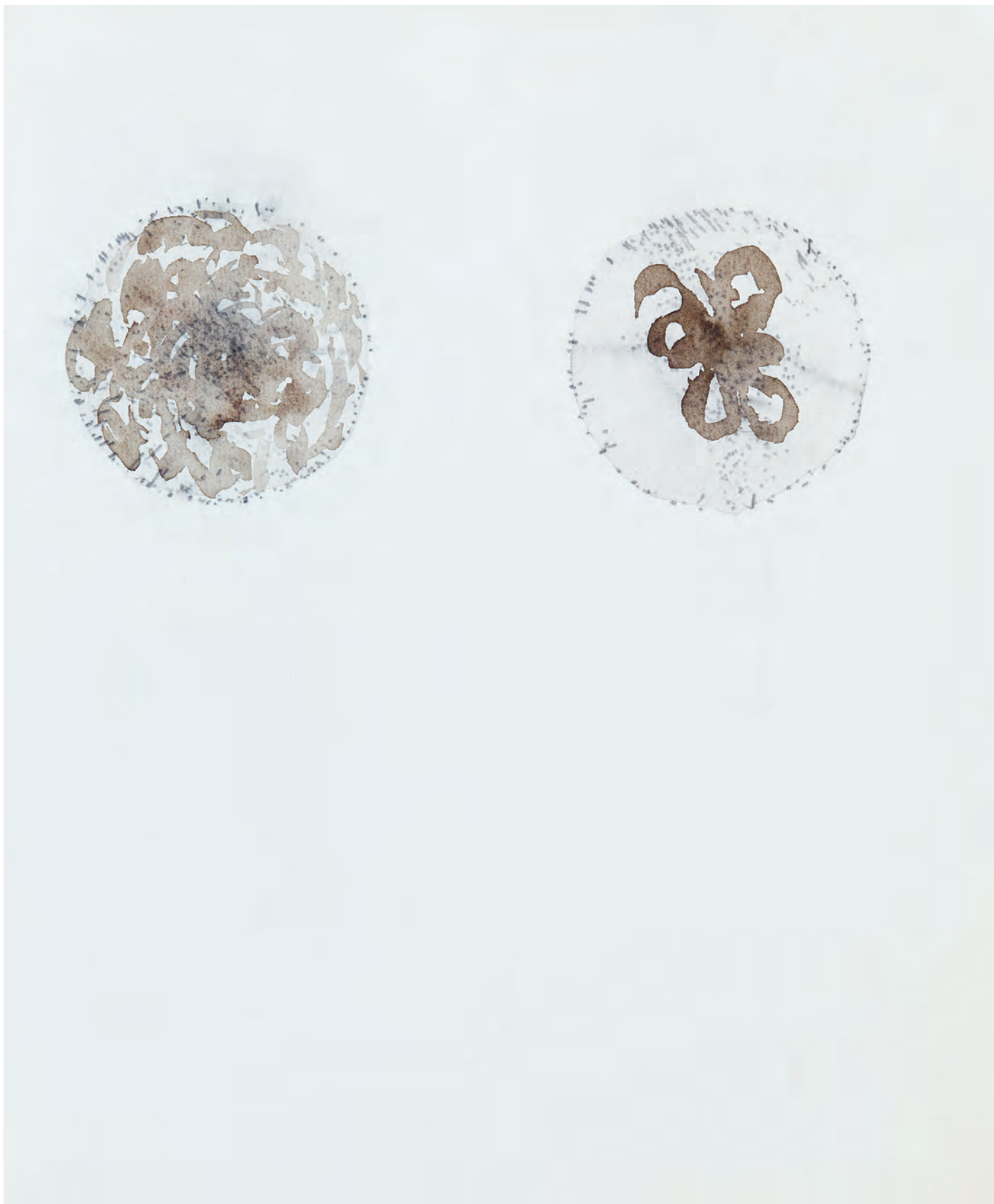
Everybody Was One or the Other, 2014
inchiostro su cartoncino dorato/*ink*
on gilded cardboard, cm 65×50





A Big Embrace, 2015
grafite su carta/graphite on paper,
cm 50×65

*At Times There Was Sun, and Then
Shadow Again*, 2015
acquerello su carta/watercolor on
paper, cm 25×25



From Confusion to Particularity, 2015
matita, acquerello, pigmento d'oro
su carta/pencil, watercolor, gold
pigment on paper, cm 30×24

pagina successiva/following page:
*A Knowledge of the Existence of
Something We Cannot Penetrate*, 2015
acrilico, pigmento, polvere su tela/
acrylic, pigment, dust on canvas, cm 157×212





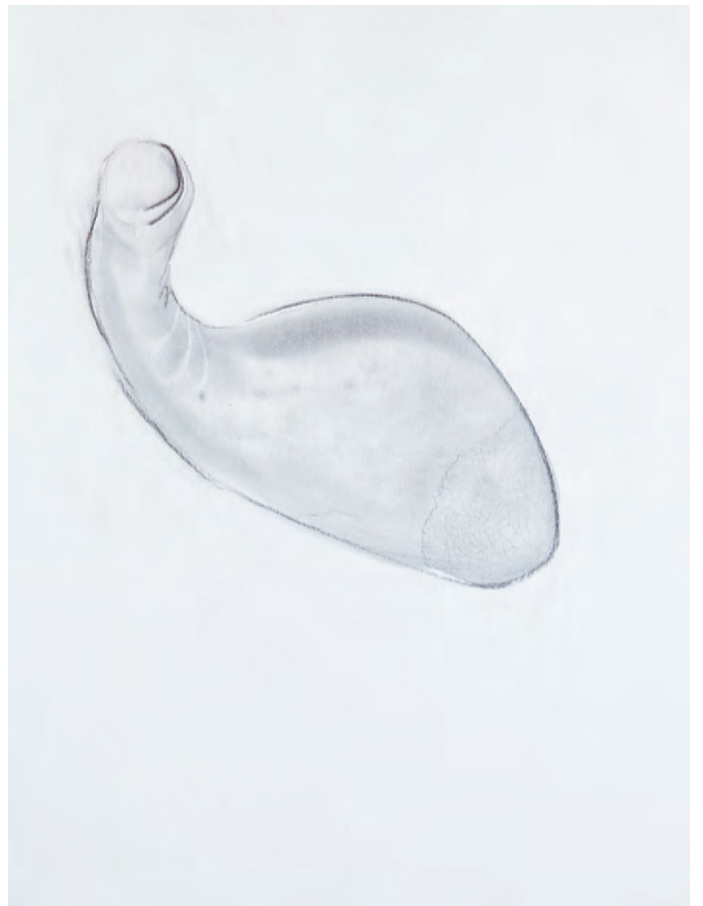
No More Delays, 2015
 installazione; ceramica, argilla,
 ricci marini fossili; dimensioni
 variabili/*installation; glazed
 ceramic, clay, fossilized sea urchins;
 variable dimensions*

A Cloud Turn to Words, 2016
grafite su carta/graphite on paper,
cm 65x50

The Question of the Times, 2016
grafite su carta/graphite on paper,
cm 65x50

Unified Vibration, 2015
grafite su carta/graphite on paper,
cm 65x50

A Critical Difference, 2016
grafite su carta/graphite on paper,
cm 50x65





White Folk of the Earth, 2014
dettaglio; legno inciso,
terracotta, polvere d'alabastro/
detail; engraved wood, terracotta,
alabaster powder, cm 35×35×6

pagina successiva/following page:
The Translucent Skin of the Present,
2015/2016
acrilico, pigmento dorato, polvere,
carboncino su tela/acrylic, gold pigment,
dust, charcoal on canvas, cm 215×292





*An Illusion that Would Be Known by
All Those Observing It, 2016*
grafite su carta/graphite on paper,
cm 65×50



Round and Round All Is Turning, 2015
installazione; cemento, polvere
d'oro, ceramica, ammonite fossile;
dimensioni variabili/installation;
concrete, gold powder, glazed ceramic,
fossilized ammonite; variable dimensions

*The Gold Fish and Other Blue
Stories, 2015*
carboncino, acrilico, polvere,
pigmento dorato su tela/
charcoal, acrylic, dust, gold
pigment on canvas, cm 145×175







*Holding the Rod Parallel to the
Water, 2015/2016*
acrilico, polvere, pigmento
dorato su tela/acrylic, dust, gold
pigment on canvas, cm 145×175



*Something Seemed Different This
Time Around, 2016
grafite su carta cinese/graphite
on Chinese paper, cm 46.5×72*

Bellezza e profondità dell'archetipo

ANGELO CRESPI

Da principio il lavoro di Michele Ciacciofera procede per accumulazione. È un'accumulazione biografica – frutto dei lunghi viaggi –, visiva, perfino materiale; una specie di collezione, in apparenza disordinata, di paesaggi reali e di souvenir (naturali e d'artigianato). E la tassonomia, cioè la disciplina con cui questi oggetti-feticcio vengono classificati, viene prima della disciplina della creatività: di fatto la classificazione è un allenamento al successivo *exploit* artistico, come se l'apparato teorico ed estetico che proviene dalla stratificazione dei ricordi alimentasse la creatività, ne determinasse in qualche modo i risultati. Per questo motivo acquista senso ed è fondamentale il momento installativo pubblico, quando i pezzi d'arte trovano compiuta sistemazione, in perfetto dialogo, a fianco dei fossili, dei funghi, delle spugne o delle ceramiche antiche che in precedenza erano stipate nello studio dell'artista a confortarne il pensiero. Nel processo di selezione ed elezione interviene la memoria che è al contempo quella limitata dell'uomo e quella diacronica delle pietre, risalente dalle remote ere geologiche fino alle prime civiltà. Nei reperti di milioni di anni fa si raddensa la storia dell'universo, si fa roccia, archetipo; le inclusioni (animali o vegetali) rappresentano le storie brevi dei singoli esseri viventi le cui coscienze, rapprese nel calcare, sono diventate definitivamente parte di un Tutto più vasto. Le opere di Ciacciofera, in questo confronto, assumono la valenza di reliquie che in modo magico possono metterci in contatto con il corpo divino del Cosmo.

Il viaggio poetico e spirituale di Ciacciofera ha le due dimensioni dello spazio e la terza del tempo. Tre variabili sufficienti allo scienziato per misurare le cause e gli effetti degli avvenimenti, ma non all'artista che cerca la regola con cui comprendere i reconditi processi dell'universo. Decisivo, dunque, il confronto con gli studi che hanno condotto lo psicanalista Carl Gustav Jung e Wolfgang Pauli, premio Nobel per la fisica nel 1945, alla teorizzazione della "sincronicità": il principio secondo cui due eventi contemporanei (nel campo della meccanica quantistica, due particelle) possono essere connessi tra loro in maniera non causale, cioè non immediatamente riconducibile a una catena logica e descrivibile. Il tema della sincronicità, legato a sua volta ai temi della profezia, della premonizione, del sogno, del *déjà-vu*, innerva il lavoro di Ciacciofera teso alla scoperta dell'armonia perfetta, del nesso invisibile, misterioso, che legherebbe ogni cosa oltre i limiti dello spazio e del tempo: una visione olistica dell'esistenza a cui deve tendere l'artista, che è stata un punto costante e fondativo della riflessione filosofica dall'antichità al Settecento, prima di essere spazzata via, negli ultimi due secoli, dal riduzionismo del pensiero scientifico che approva come vero soltanto il misurabile e il replicabile e relega l'arte e in generale il mito, la religione, il vaticinio, a forme fallaci, inutili, di conoscenza.

The Beauty and Profundity of the Archetype

ANGELO CRESPI

Michele Ciacciofera's work has always been the result of accumulation. This accumulation can be described as biographical (acquired during long journeys), visual and even material. It is a seemingly disorderly collection of real landscapes and souvenirs (both natural and handcrafted), in which taxonomy, that is to say the discipline that classifies fetish objects, actually precedes the discipline of creativity. Indeed, classification paves the way for the next artistic exploit, as if the theoretical and aesthetic apparatus produced by the stratification of memories fuelled creativity, in some way determining its outcome. This is why the moment of public installation, when artworks are put in their final position, in perfect dialogue, alongside fossils, fungi, sponges and ancient ceramics that were previously crammed into the artist's studio to console his mind, becomes meaningful and of prime importance. Memory steps in during the process of selection and election. It is both the limited memory of man and the diachronic memory of stones, dating back to remote geological eras till the dawn of civilization. The history of the universe is concentrated in finds from millions of years ago and is transformed into rock, into archetypes; the inclusions (be they animal or vegetable) represent the short stories of individual living beings whose consciousness, captured in the limestone, has become a definitive part of a much bigger Whole. In this sense, Ciacciofera's works become relics that can magically establish contact with the divine body of the Cosmos.

Ciacciofera's poetic and spiritual journey encompasses the two dimensions of space and the third dimension of time. These three variables are sufficient for the scientist to be able to measure the causes and effects of events, but not for the artist, who seeks a rule through which to understand the innermost workings of the universe. A decisive role was therefore played by his encounter with the studies that led the psychoanalyst, Carl Gustav Jung, and the Nobel prize winner for physics in 1945, Wolfgang Pauli, to develop the theory of 'synchronicity': the principle according to which two contemporary events (or two particles in the field of quantum mechanics) can be connected in a non-random manner, not immediately attributable to a logical and describable chain. The theme of synchronicity, linked in its turn to the themes of prophecy, premonition, dreams and *déjà-vu*, enlivens the work of Ciacciofera, which strives to discover perfect harmony, the invisible, mysterious link that connects all things beyond the limits of space and time: a holistic vision of the existence towards which the artist longs, which played a constant fundamental role in philosophical reflection from antiquity to the 18th century, before being brushed aside, over the last two centuries, by the reductionism of scientific thought which approves as being true only what can be measured and replicated, while

A metà tra il pensiero mistico e l'idealizzazione per l'artista totale (l'ultimo fu Goethe) capace di tener uniti *l'esprit de finesse* del sentimento e *l'esprit géométrique* della scienza, il lavoro di Ciacciofera si esprime per sovrapposizioni. Innanzitutto le tele, su cui si addensa materiale anche non pittorico (cenere, polvere e sedimenti vari, argilla, resina, colle...), nel solco di una figurazione residua che tende all'informale o per stare nel mondo francese – Ciacciofera da anni abita a Parigi – al *Tachisme* di più alta scuola; pensiamo ai segni di Jean Fautrier che compongono alfabeti immaginari, o ancora ai più rarefatti tra i lavori di Wols. Poi ci sono i disegni su carte rare, dove il tratto si fa evanescente fino a far tralucere forme che stanno a metà tra l'umano e l'inanimato. Oppure le sculture, che sono emersioni di una sapiente distruzione e ricostruzione della materia. Le ceramiche, che ricordano le “radici” di un artista raffinato come Leoncillo, in cui l'argilla lavorata assume le forme primordiali dei poriferi e dei platelminti quasi fosse possibile un'amorosa corrispondenza tra la regola aurea con cui agisce il dio creatore e quella dell'artista. Infine, i fondi oro che rimandano a Gino De Dominicis o ad alcuni “metalli” di Lucio Fontana.

C'è però in Ciacciofera un gesto assolutamente contemporaneo, che non ha nostalgia del moderno, un gesto più rivoluzionario sebbene più controllato di quello che distinse l'Informale, quasi che la furia dell'*action painting* avesse trovato un alveo nel concettuale, così da assecondare in termini di sintesi un vero moto dissolutorio della forma e della materia, prodromico alla ricostruzione. L'idea è quella di escogitare, dopo l'azzeramento, un linguaggio segnico, autonomo e potente, che elevi la comprensione particolare dell'artista a comprensione dell'universale. Importante è la tecnica, che permette il preciso e millimetrico assorbimento del colore e dell'acqua sulle superfici porose delle carte pregiate fino a far mergere primordiali figure umane, la successiva sovrapposizione delle *tache*, il sedimentare perfetto dei pigmenti o l'abilità di destrutturare la creta rimodellandola in una forma naturale. Ma prima ancora delle tecniche, imprescindibili sono i pensieri che alimentano un lavoro di grande profondità simbolica e di notevole impatto segnico, senza tralasciare l'aspetto estetico, il gusto del colore, la bellezza dell'oro che riluce nel suo splendore atavico. E in questa essenza concettuale, impossibile da costringere nello spazio di una definizione o di un genere (pittura, scultura, installazioni...), il rimando più chiaro è a Joseph Beuys, come sottolinea Richard Demarco, uno dei collaboratori più stretti dell'artista tedesco e autore di un saggio su Ciacciofera. E come in Beuys, anche in Ciacciofera l'aspetto artistico non è mai distinto dallo sguardo politico, nel senso più nobile di impegno civile,

disregarding art, and generally speaking myth, religion and prophecy, as fallacious, useless forms of knowledge.

Midway between mystical thought and idealization of the total artist (the last one was Goethe) able to unite the *esprit de finesse* of the sentiment and the *esprit géométrique* of science, Ciacciofera's work expresses itself through superimpositions. First and foremost the canvases to which material is applied, including materials other than paint (ash, dust and various sediments, clay, resin, glue, etc.), in the wake of a residual figuration that tends towards the informal or, to remain in France (Ciacciofera has been living in Paris for years) towards first-class *Tachisme*; one example are the signs of Jean Fautrier that form imaginary alphabets, or the more rarefied of Wols' works. Then there are the drawings on rare paper, where the lines become evanescent to the point of making forms shine through that are midway between human and inanimate. Or the sculptures, that are emersions of a knowledgeable destruction and reconstruction of matter. The ceramics, which recall the 'roots' of a sophisticated artist such as Leoncillo, in which the processed clay takes on the primordial forms of sponges and flatworms, almost as if a loving correspondence were possible between the golden rule adopted by God the Creator and that of the artist. Lastly, the gold backgrounds that evoke Gino De Dominicis and some 'metals' by Lucio Fontana.

There is, however, in Ciacciofera, a highly contemporary gesture, which is not nostalgic for the modern one. It is a more revolutionary albeit more controlled gesture than that which characterized the *Art Informel*, almost as if the fury of action painting had found a course for itself in Conceptual Art, so as to support in terms of synthesis a real process of dissolution of form and matter, which is prodromal to reconstruction. The idea is that of contriving, from scratch, an autonomous and powerful language of signs, which elevates the particular understanding of the artist to an understanding of the universal. Key is the technique involved in this process, which permits the precise and definite absorption of color and water on the porous surfaces of fine paper, to the point of making primordial human figures merge, and the subsequent superimposition of the 'tache', the perfect sedimentation of pigments, or the ability to break down the structure of the clay, remodelling it into a natural shape. However, the techniques are preceded by the essential ideas fuelling a work of great symbolic depth and considerable visual impact, without overlooking the aesthetic aspect, the pleasure of color, and the beauty of the gold that gleams in all its atavistic splendour. This conceptual essence, which cannot be limited to a single definition or genre (painting,

come nelle recenti installazioni *Atlantropa* che indagano l'utopia di un nuovo continente (una delle questioni tipiche del pensiero politico fin da Platone), o nella personale *Odio gli indifferenti*, da una citazione di Antonio Gramsci, a significare la necessità e la volontà di partecipare alla creazione di una società democratica.

Ciacciofera, nella cui esistenza assumono valenza decisiva le numerose peregrinazioni nei deserti e ai confini della civiltà, e poi gli studi di antropologia e le ricerche sociologiche, sembra dirci che esiste una memoria prima dell'umano racchiusa nelle terre e nelle rocce, una memoria ancestrale, prima degli evi, depositata negli archetipi del nostro inconscio che l'artista può raffigurare attraverso simboli e segni: i fossili e gli animali primordiali sono le formule magiche di questo svelamento. E da qui proviene l'incantamento dell'uomo di fronte alla natura, a sua volta incantata, frutto di un più alto incantesimo e prodigio, opera di quelle che Jung avrebbe definito potenze numinose. "Anni fa lavorando a delle forme astrattamente derivanti da quelle naturali", scrive Ciacciofera, "mi ritrovai a produrre immagini e oggetti che richiamavano fossili, trilobiti, ricci marini. Ciò mi diede modo di riflettere e avviare concettualmente una nuova ricerca in cui la dissoluzione di un elemento fisico era punto di partenza per generare qualcosa di nuovo che tornava in modo circolare all'origine del tutto". Alla base, potremmo dire c'è la potenza, l'armonia prestabilita e matematica dell'archetipo, nel caso del trilobita il segreto della tripartizione, l'impronta, il sigillo di un'intramontabile bellezza, lo stampo eterno a cui Dio stesso deve soggiacere.

sculpture, installations, etc.), makes its clearest reference to Joseph Beuys, as emphasized by Richard Demarco, one of the German artist's closest assistants and author of an essay on Ciacciofera. As in Beuys, so in the work of Ciacciofera the artistic aspect is never separated from the political gaze, in the noblest sense of social commitment. This is certainly the case in some of his recent installations, such as *Atlantropa*, in which he explored the utopia of a new continent (one of the typical questions of political thought since the time of Plato), or in his solo exhibition "Odio gli Indifferenti" ("I Hate the Indifferent"), from a quote by Antonio Gramsci, meaning the need and desire to participate in the creation of a democratic society.

Ciacciofera, whose numerous wanderings in the deserts and on the edges of civilization play a decisive part in his existence, as do his studies of anthropology and sociological research, seems to tell us that there is a memory that predates mankind. This memory is contained into rocks and soil. It is an ancestral memory, from before the dawn of time, deposited in the archetypes of our subconscious. A memory that the artist can depict through symbols and signs. Fossils and primordial animals are the magical formulas behind this revelation. This is the source of man's enchantment with nature, which is enchanted in its turn as a result of the highest form of magic and wonder, carried out by those which Jung would have defined numinous powers. "Years ago, while working on some forms abstractedly derived from natural forms," writes Ciacciofera, "I found myself producing images and objects that recalled fossils, trilobites and sea urchins. This gave me reason to reflect and embark upon a new line of conceptual research in which the dissolution of a physical element marked a starting point for generating something new, returning in a circular fashion to the origin of everything." At the basis, we could say there is power, preordained harmony and the mathematics of the archetype, the secret of the tripartite division in the case of the trilobite; the impression, the seal of a timeless beauty, the eternal mould to which God himself must succumb.



From the Eternity of Life, 2015
legno, pesce fossile, pietra
calcare, farfalla, insetto/wood,
fossilized fish, limestone, butterfly,
insect, cm 15×15×3.5



Rock Containing a Language, 2012/2014
Installazione; calcare, acrilico,
inchiostro, cemento, polvere d'oro,
foglie fossilizzate, pietra; dimensioni
variabili/installation; limestone, acrylic,
ink, concrete, gold powder, fossilized leaves,
stone; variable dimensions





*The Phylogenetic Investigation
of a Leaf*, 2013
foglia, inchiostro di china, legno
leaf, Chinese ink, wood, cm 37×34×6

The Dark Side of the Leaf, 2013
inchiostro, acquerello, matita,
cera su carta/ink, watercolor,
pencil, wax on paper, cm 19.5×14.5





*It Can Easily Seem Bizarre to Say
That This Is Just the Conception of
a Mind, 2012*
acquerello, inchiostro su carta
watercolor, ink on paper, cm 36×48



Unbroken Silence, 2014
acrilico, spray dorato, carboncino
su tela/acrylic, gold spray paint,
charcoal on canvas, cm 153x200



Can't You See, I'm the Queen, 2014
carboncino su carta/charcoal on
paper, cm 65x50



No General Implications, 2013
acquerello, inchiostro su carta
watercolor, ink on paper, cm 41×31





Single-Hearted Endeavour, 2015
cemento, polvere d'oro,
gouache/concrete, gold powder,
gouache, cm 7×30 Ø

Enchanted, Nature, Revisited, 2015
acrilico, carboncino, gesso, pigmento
su tela/acrylic, charcoal, chalk, pigment
on canvas, cm 229x260







A Tale from Sicily, 2015
carciofo, resina naturale, argilla
artichoke, natural resin, clay, cm
33×13×13



Sherden Child, 2012
gouache su carta/gouache on
paper, cm 30×24



The Temporary Sense of Being no Longer Just Yourself, 2012
matita, acquerello su carta/pencil, watercolor on paper, cm 29.5×21



The Woman That Asks to Come In, 2012
matita, acquerello su carta/pencil, watercolor on paper, cm 29.5×21



He Loves Fairy Tales and Nature Walks, 2012
matita, acquerello su carta/pencil, watercolor on paper, cm 29.5×21



A Grey Late Afternoon, 2012
acquerello su carta/watercolor on paper, cm 25×25



Are You Forgetful?, 2012
acquerello, gouache su carta
watercolor, gouache on paper
cm 17,5x12,5



Give Me Truth, 2013
 inchiostro, gouache su carta
 ink, gouache on paper, cm 25×25



Playful Suspence, 2013
 inchiostro su carta/ink on paper,
 cm 25×25



Whishful Thinking, 2011
acquerello su carta/watercolor
on paper, cm 25,3×17,7



Sublimity of a Human Aim, 2013
inchiostro, acquerello su carta/ink,
watercolor on paper, cm 25.3×17.7



I Am to Speak, 2012
acquerello su carta/watercolor
on paper, cm 29.5×21



Step Into a Life of Maybe, 2013
acquerello su carta/watercolor
on paper, cm 25×25



Son of the Secret Wind, 2013
matita, acquerello su carta
pencil, watercolor on paper
cm 29.5×21



Little Dreamer, 2013
acquerello su carta
watercolor on paper,
cm 30×24



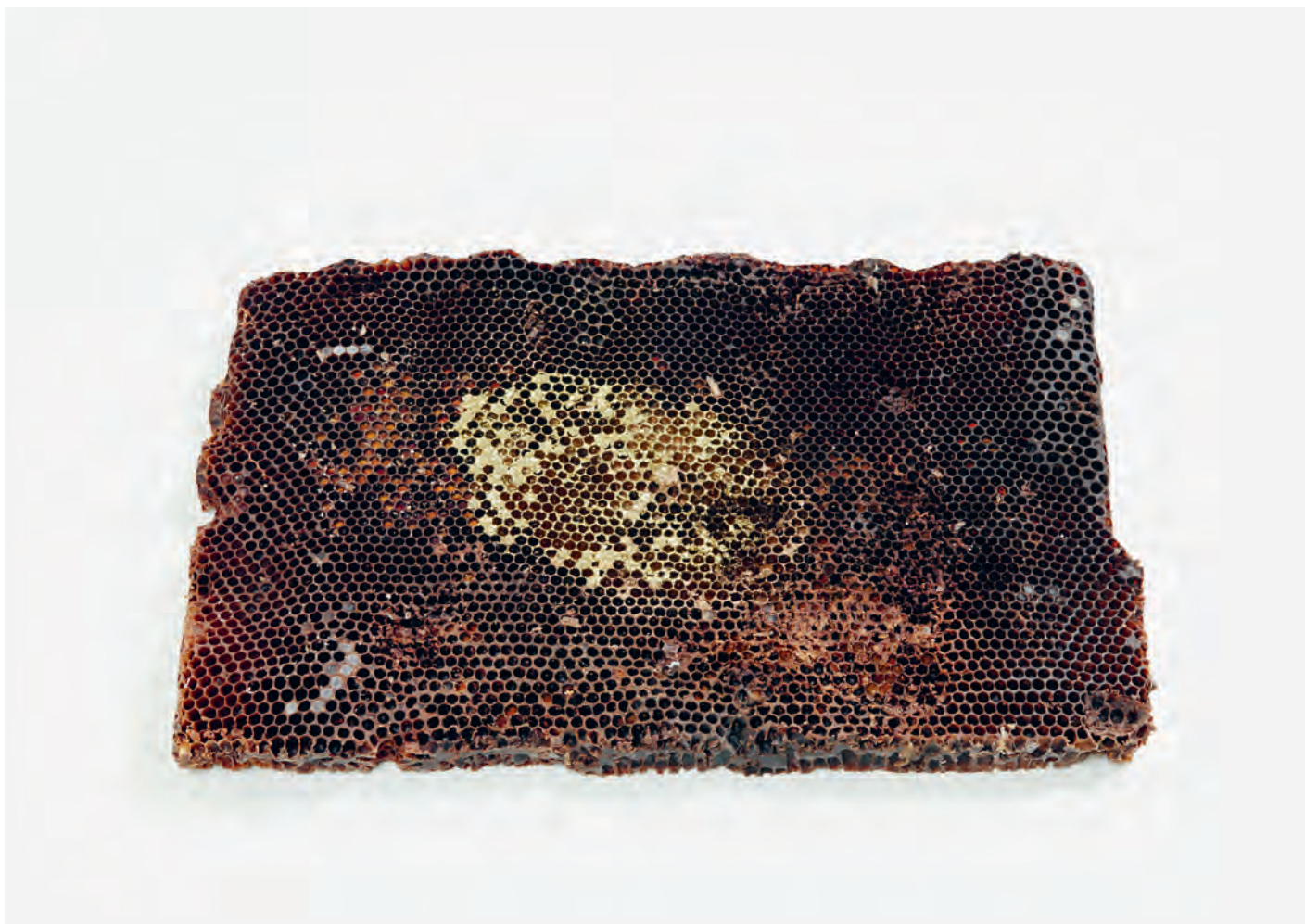


A Point of View in Daily Life, 2015
grafite su carta/graphite on paper,
cm 65x50

I Want to Sing Like Birds Sing, 2013
inchiostro di china, acquerello su
carta/Chinese ink, watercolor on
paper, cm 30x23.5



*Something That Had Landed
Up There, 2014
ceramica/glazed ceramic,
cm 27×20×11*



The Bee's Empathy, 2016
favo di miele, polvere d'oro,
legante/honeycomb, gold powder,
glue, cm 27×42×3.5



The Bee's Book, 2015
favi di miele, legno, ferro, polvere
d'oro/honeycombs, wood, iron,
gold powder, cm 60×44×2.5





Ancient Astronaut Theory, 2015
cemento, polvere d'oro/concrete,
gold powder, cm 9,5×15 Ø



Infinite Link, 2015
 installazione; cemento, polvere
 d'oro, trilobiti; dimensioni
 variabili/installation; concrete,
 gold powder, trylobites; variable
 dimensions

pagine successive/following pages
*I've Been Around the World Several
 Times*, 2015
 acrilico, pigmento dorato,
 carboncino su tela/acrylic, gold
 pigment, charcoal on canvas,
 cm 133x212







Vanishing Voices, 2013
acquerello, inchiostro, pigmento
dorato su carta tibetana/*watercolor,*
ink, gold pigment on Tibetan paper,
cm 48x36



Single-Hearted Endeavour, 2015
cemento, polvere d'oro/concrete,
gold powder, cm 7×30 Ø



Chance and Magic, 2015
acrilico, carboncino, grafite su
tela/acrylic, charcoal, graphite on
canvas, cm 167x215



Dialogo con Hans Ulrich Obrist

HANS ULRICH OBRIST: Stai preparando una nuova mostra in Italia?

MICHELE CIACCIOFERA: Sì, una mostra che si terrà a Milano nel nuovo spazio di Primus Capital dedicato all'arte. La considero come l'anteprima di una più vasta esposizione che farò al CAFA Museum di Pechino nel prossimo mese di luglio. Lavoro da diversi anni intorno al tema della memoria e recentemente ho sviluppato una nuova serie di opere sulla relazione ancestrale e contemporanea tra gli esseri umani e una sorta di passato misterioso, iscritto nella nostra memoria, che spesso non riconosciamo ma che fa parte di noi e che governa da sempre l'ordine cosmico.

Dipingi, disegni e realizzi sculture e ugualmente collezioni ceramiche e fossili.

Come è iniziato tutto? Come sei arrivato all'arte? Come l'arte è arrivata a te?

Ho iniziato all'età di quattro anni. Era ancora qualcosa di indefinito nella mia testa, ma disegnavo senza sosta. La famiglia di mio padre è siciliana e quella di mia madre è sarda. Dal lato materno, l'arte e la cultura sono iscritti nei geni familiari. Una prozia di mia madre era una scrittrice di origini sarde molto conosciuta, Grazia Deledda.

Certamente, la conosco! Ricevette il premio Nobel nel 1926. Dunque sei cresciuto in un ambiente letterario.

Il mio prozio era Salvatore Cambosu, un altro famoso scrittore. Gli ho dedicato un'opera, alcuni favi d'api che diventano libri immaginari, depositari di una natura ideale. Salvatore Cambosu ha ispirato il lavoro di un'altra artista sarda che amo molto, Maria Lai, morta qualche anno fa. Considero *Miele amaro* di Cambosu un vero capolavoro: dopo averlo letto ho cominciato a riflettere e ad essere affascinato dalla incessante attività delle api. Per me sono esseri pressoché perfetti ed emblematici di un ordine superiore. Guarda le strutture realizzate dalle api, sono sorprendenti, fanno parte della mia visione

dell'ordine del mondo e dell'universo. A partire da questi oggetti ho recentemente riunito materiali organici per creare alcuni libri.

Produci anche sculture, ceramiche, installazioni.

Sì, eseguo anche sculture in ceramica. Ho realizzato di recente alcune opere che in un certo qual modo richiamano i trilobiti, fossili con una morfologia a tre lobi. I trilobiti sono anch'essi parte della mia collezione, ma soprattutto sostanziano il mio immaginario. Collezionarli è una specie di mania – sono esseri/oggetti dalla forma a mio avviso perfetta, ma non ancora definita dal punto di vista scientifico, dunque misteriosi e affascinanti. Attraverso di essi sono arrivato alla filosofia dello scienziato e premio Nobel per la fisica Wolfgang Pauli, uno dei padri della fisica quantistica. Pauli si confrontò con Carl Gustav Jung sulla questione del passato, sostenendo che la scienza sviluppa idee e teorie che a un certo punto diventano impossibili da spiegare. Questa convinzione lo spinse verso le posizioni dello psichiatra svizzero, in particolare verso la teoria della memoria ancestrale degli esseri umani. Sono convinto che avessero ragione. Io, per esempio, ho realizzato una ceramica astratta che rassomiglia ad un tronco d'albero con dei rami sottili come fili e in seguito, facendo delle ricerche su internet, ho ritrovato pressappoco la stessa forma in un fossile vecchio di 450 milioni di anni.

È a questo punto che le collezioni entrano nel tuo lavoro. Hai delle raccolte di fossili e d'insetti, in particolare di farfalle.

Vero, nell'opera *From the Eternity of Life* (immagine 1) ho usato un fossile sul quale ho poggiato una farfalla e un insetto.

Dunque combini le tue opere e le tue collezioni.

Esattamente. In *White Folk of the Earth* (immagine 2), ci sono biglie in terracotta fissate a una tavola di legno che avevo trovato e sulla

A Dialogue with Hans Ulrich Obrist

HANS ULRICH OBRIST: So, are you preparing for a new exhibition in Italy?

MICHELE CIACCIOFERA: Yes, an exhibition that will be held in the new Primus Capital art space in Milan. I think of it as being like a preview for a much bigger show I will be holding at the CAFA Museum in Beijing in July. I have been working on the subject of memory for several years and I recently developed a new collection of works on the ancestral and contemporary relationship between humans and a kind of mysterious past, inscribed in our memory, which we often fail to recognize but which is part of us and has always governed the cosmic order.

You paint, draw and sculpt, and you also collect pottery and fossils. How did it all start? How did you come to art? How did art come to you?

I began when I was 4 years old. It was still something vague in my head, but I drew all the time. My family origins are twofold. My father's family is Sicilian and my mother's family is Sardinian. Art and culture are part of the family DNA on my mother's side. One of my mother's great aunts was a very well-known writer from Sardinia, Grazia Deledda.

Of course, I've heard of her! She won the Nobel prize in 1926. So you grew up in a literary environment.

My great uncle was Salvatore Cambosu, another famous writer. I dedicated a work to him, some honeycombs turned into imaginary books, which I see as depositories for an ideal nature. Salvatore Cambosu inspired the work of another Sardinian artist whose work I really love, Maria Lai, who died a few years ago. I consider *Miele amaro* by Cambosu to be a real masterpiece: shortly after reading it I began to reflect and developed a great fascination with the incessant activity of bees. I think they're practically perfect creatures, emblematic of a higher order. Look at the structures created by bees. They're surprising and they are part of my

vision of the order of the world and the universe. These objects recently inspired me to bring different organic materials together to make some books.

You also produce sculptures, pottery, installations.

Yes, I also produce pottery sculptures. For example, I recently made some ceramic pieces that in a certain way recall trilobites, a type of three-lobed fossil. I have some trilobites in my collection, but they primarily feature in my imagination. Collecting them is a kind of mania—they are beings/objects with what I believe to be a perfect shape, but science is not yet able to tell us everything about them, making them mysterious and fascinating. They led me to the philosophy of the scientist and Nobel prize winner for physics, Wolfgang Pauli, one of the fathers of quantum physics. Pauli discussed the question of the past with Carl Gustav Jung, saying that science develops ideas and theories that, at a certain point, cannot be explained further. This led his vision of things to draw closer to that of the Swiss psychiatrist, especially with regard to the theory of mankind's ancestral memory. I'm certain they were right. I have recently produced an abstract piece of pottery, which resembles a tree trunk with slender, wire-like branches. When doing some research on the internet, I came across a practically identical shape in a 450-million-year-old fossil.

It is at this point that your collections become part of your work. You collect fossils, and also insects, in particular butterflies.

Yes, the work *From the Eternity of Life* (fig. 1) features a fossil with a butterfly and an insect placed on top of it.

So you combine your works and your collections.

Exactly. In *White Folk of the Earth* (fig. 2), you can see some terracotta beads secured to a wooden panel I found and then engraved with



1. *From the Eternity of Life*, 2015



2. *White Folk of the Earth*, 2014

quale ho poi inciso alcuni segni, elementi che sono molto presenti nel mio lavoro. In *The Politics of World-Building* (immagine 3), ho legato con la cera dei favi. Mi piace il rapporto tra i materiali e soprattutto amo rimetterli in gioco. La cera proviene dalla natura ma poi diventa un prodotto commerciale, dunque c'è uno scostamento natura-industria che voglio disfare. In *Rock Containing a Language* (p. 40), per esempio, un fossile con due foglie è a fianco di pezzi che ho realizzato polverizzando del calcare.

Si può dire che i fossili siano dei readymade: fanno parte di collezioni e archivi, ma sono anche degli attivatori per le opere.

Sì, sono le due cose contemporaneamente. Svolgono il ruolo di un archivio perché contengono della memoria, e d'altro canto è attraverso questi fossili che ho iniziato a ricostruire delle forme che sono il risultato di un'elaborazione psicologica della realtà. In *Dream of a Sherden Child* (immagine 4) ho ridotto in polvere del calcare per ricostituirlo in seguito con un legante, aggiungendo dell'inchiostro e del colore acrilico. Altra cosa che mi interessa molto è infatti la possibilità di distruggere e ricreare qualcos'altro per arrivare a una sorta di ordine, che è naturalmente un ordine mentale. In *Single-Hearted Endeavour* (p. 50) si tratta di forme realizzate con cemento e sabbia che ho successivamente inciso.

È magnifico. Come funziona?

Creo una forma che, normalmente, è abbastanza tipica, come quella di terraglie che assomigliano a un piatto o una scodella. Con del cemento mescolato a pigmenti e polveri, tra cui quella d'oro, ricreo questa forma ma imprimendo delle modifiche morfologiche, quasi in un processo alchemico, e poi incido dei segni utilizzando un chiodo. È qualcosa che nella mia personale visione si ricollega al linguaggio e alla terra ma anche all'universo.

In una certa maniera sono degli oggetti cosmici.

Certamente.

Come vengono esposti? Spesso sono delle tracce, combinazioni di elementi fossili e oggetti fragili. Usi delle vetrine?

I più piccoli di solito sono nelle vetrine.

Altrimenti creo delle basi bianche o scelgo tavoli sui quali combino alcuni dei miei lavori con ricci marini fossili, trilobiti o pietre, frutto delle mie ricerche tra gli oggetti naturali.

Quindi li metto insieme; esiste poi una lettura parallela di questo processo attraverso i miei disegni su carta.

Infatti, non hai smesso di dipingere e disegnare.

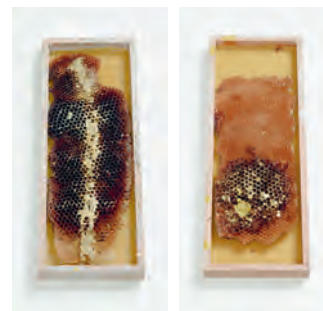
Un disegno ha ispirato successivamente una sorta di bassorilievo, *Saturn's interiority* (immagine 5), un lavoro realizzato con calcare macinato e riassemblato, nel quale ho iscritto dei segni. È stato come proseguire l'azione del disegno. Ho lavorato con i movimenti durante la colata del materiale per creare una superficie che non sia mai regolare. È un poco come la vita, l'irregolarità è un ideale. Ho fatto una ricerca su elementi naturali, che in seguito tratto con dell'argilla affinché divengano qualcosa di nuovo e che ovviamente si ritrovano anche nel mio lavoro grafico.

Tornando alle tue fonti di ispirazione, c'è Cambosu, c'è la letteratura e ce ne sono altre molto legate a contesti locali. Edouard Glissant scrive ne *La Cohée du Lamentin* che noi non possiamo che pensare in modo globale o mondiale da un punto di vista che è probabilmente estremamente locale. Glissant si riferiva a un masso, la *Cohée du Lamentin* in Martinica, e per te questo luogo è la Sardegna. Puoi raccontarmi qualcosa in merito?

Direi che sono sia la Sardegna che la Sicilia.

Dunque una doppia ispirazione.

Sì. Spesso mi chiedono se sono italiano e, in effetti, sono nato in Italia, ma sono piuttosto figlio di due parti del paese che non assomigliano per nulla alle altre regioni della



3. *The Politics of World-Building*, 2015



4. *Dream of a Sherden Child*, 2012



5. *Saturn's interiority*, 2012

symbols, which I use extensively in my work. In *The Politics of World-Building* (fig. 3) I used wax to join some honeycombs together. I like the relationship between materials, and what I really like is to put them back into play. Wax comes from nature, but then becomes a commercial product. I wanted to undo this shift from nature to industry. *Rock Containing a Language* (p. 40) contains a fossil with two leaves alongside elements I created by pulverizing some limestone.

Fossils could be described as readymades. They're part of collections and archives, but they also provide starting points for your artworks.

Yes, they are both of these things. They act as an archive because they encompass memory, while on the other hand these fossils inspired me to start reconstructing forms that are also the result of the psychological processing of reality. In *Dream of a Sherden Child* (fig. 4), I have pulverized some limestone and then reconstructed it with a bonding agent, adding some ink and acrylic paint. In fact, another thing that really interests me is the possibility to destroy and recreate something else to achieve a sort of order, which is naturally a mental order. For *Single-Hearted Endeavour* (p. 50) I used cement and sand to create a number of shapes, which I then engraved.

It's magnificent. How does it work?

I create a form that is normally quite typical, such as earthenware resembling a plate or a bowl. I recreate this form with cement mixed with pigments and dusts, including gold dust, but I make some morphological changes, just as would occur in an alchemical process, and then I use a nail to engrave it with symbols. In my personal vision this is linked to language and the earth, as well as to the universe.

They're cosmic objects in a certain sense. Certainly.

How do you display them? They are often traces, combinations of fossil elements and

fragile objects. Do you use cabinets?

The smallest are normally in display cabinets. Otherwise I create white bases or opt for tables where I combine some of my works with fossilized sea urchins or trilobites, or stones found in the natural environment. Then I put them together. Meanwhile, my drawings on paper offer a parallel reading of this process.

Indeed. You never stop painting and drawing.

A drawing went on to inspire a kind of bas-relief, *Saturn's interiority* (fig. 5), a piece created in limestone that was ground down and then reassembled, which I then inscribed with symbols. It was as if I was continuing the drawing process. I also created some movements when casting the material to create a surface that is never completely even. It's a bit like life, where irregularity is an ideal. I searched for natural elements, which I then treated with clay to turn them into something new. Obviously, these also feature in my drawings.

Your sources of inspiration include Cambosu, literature, and many others, all of which have strong links with local contexts. Edouard Glissant writes in *La Cohée du Lamentin* that we cannot help but think on a global or world scale from a viewpoint that is probably extremely local. Glissant spoke of a rock, which was the Cohée du Lamentin in Martinique, and for you is Sardinia. Can you tell me something about it?

It's both Sardinia and Sicily.

So a dual source of inspiration.

Yes. I am often asked whether I'm Italian. Effectively speaking I was born in Italy, but I am rather son of two parts of Italy that do not resemble the other regions of the country at all. These two islands are poles apart. One of them, Sardinia, has a very important ancestral history with its *nuraghi* and the Shardana people, people of the sea who are still a

penisola. Due isole che sono una l'opposto dell'altra. La Sardegna ha una storia ancestrale molto importante con i suoi nuraghi e il popolo degli shardana, un popolo del mare che resta ancora oggi misterioso. Ne avevo parlato in Scozia in occasione di una mostra, con Richard Demarco. Oggi la Sardegna è considerata come una regione molto chiusa. Nell'antichità però i sardi, gli shardana, si spostavano ovunque: in Nordafrica, in Francia, in Inghilterra, in Scozia, in Irlanda... e ciò fa parte anche del mio modo di vivere. Ho passato tutta la vita a viaggiare, a spostarmi un po' ovunque, facendo ricerche. Ma dovunque mi trovi continuo a vedere le cose con un punto di vista locale. La mia formazione in scienze politiche con specializzazione in sociologia e antropologia continua a essere fondamentale per le mie ricerche. È dall'età di 18 o 19 anni che sono più legato agli scrittori e agli antropologi che al contesto del mio lavoro, cioè gli artisti. Conosco bene la cerchia di scrittori vicini a Leonardo Sciascia e all'antropologo Nino Buttitta.

Quando vivevo in Sardegna, andavo spesso a cercare le incisioni rupestri, le antiche scritture simboliche. Ho sempre tentato di riattualizzare questi segni. Ho memorizzato questa sorta di graffiti astratti, solo parzialmente decriptati, per trovarvi un senso. Li collego alle cose quotidiane. Un giorno, passeggiando in campagna a cento chilometri da Parigi, ho trovato delle pietre per terra. Avevano una forma molto speciale, che richiamava, nella mia visione, le Grandi Madri e attraverso queste pietre sono riuscito a ricollegarmi al mio contesto e alle mie origini. **Ieri ho visto Bernard Lassus, il grande paesaggista che compie oggi 86 anni. Mi ha parlato della sua teoria secondo la quale noi analizziamo per inventare. Dunque, per citare Marcel Broodthaers, noi tautologiamo, conserviamo, sociologiamo con le cose trovate – le tracce, gli insetti, le**

collezioni..., utilizzando tutto ciò come base d'invenzione. Vale anche per te?

Esattamente. Memorizzavo le incisioni sulle pietre per poterle poi reinventare o attualizzare. Utilizzo il termine attualizzare perché la mia visione è strettamente legata al mondo contemporaneo. Per me la memoria costituisce un sistema musivo che consente di manipolare il tempo per andare al di là dei limiti dell'essere umano. Il massimo limite dell'uomo è la morte e dunque cerco di travalicarla. L'invenzione è il riutilizzo di materiali che nulla hanno a che vedere con il passato per costruire qualcosa che dialoghi con gli oggetti che colleziono o che osservo. La creazione di un dialogo non ha come fine il trovare risposte. Non cerco risposte, preferisco piuttosto far scaturire domande attraverso il mio lavoro.

Guardiamo i dipinti e i disegni.

Le pitture di grande formato sono realizzate con tantissime stratificazioni di materia, nelle quali vi è spesso un elemento che assomiglia a esseri animali od oggetti. Come per esempio *I've Been Around the World Several Times* (p. 70-71), la tela con le bolle, nella quale anch'io mi sento inglobato. Sono bolle che evocano la condizione umana, in cui si intravedono anche delle tracce di disegno. Alla base di tutto il mio lavoro c'è sempre il disegno.

Da dove nasce il legame con la ceramica? So che in Italia la ceramica di Albisola è stata collegata alle avanguardie dell'Internazionale Situazionista e del gruppo Cobra, quando arrivarono in Liguria. Soprattutto Asger Jorn aveva lavorato con la ceramica. Ti rifai a questo contesto oppure l'ispirazione per le ceramiche viene dalle tue isole?

In effetti deriva dalle mie isole, soprattutto dalla Sicilia. Basta pensare a Caltagirone, Sciacca o a tutta la produzione di epoca greca... La Sicilia è fondamentale, un vero libro aperto sulla storia della ceramica. Ho sempre

mystery today. I spoke about them in Scotland during an exhibition, with Richard Demarco. Today Sardinia is deemed to be a very closed region. However, in ancient times the Sardinians, the Shardana people, used to travel everywhere: North Africa, France, England, Scotland, Ireland..., this is also part of my way of life. I have spent all my life travelling, going to different places, carrying out research. However, wherever I go, I continue to see things from a local point of view. My background in Political Sciences, specializing in sociology and anthropology, continues to be fundamental to my research. Since the age of 18 or 19 I have felt a stronger link with writers and anthropologists than with those working in my field, that is to say other young artists. I am very well acquainted with the circle of writers around Leonardo Sciascia and the anthropologist Nino Buttitta.

When I lived in Sardinia, I often went out looking for inscriptions on stones, ancient symbolic writings. I have always tried to bring these symbols back up to date. I have memorised this sort of abstract graffiti, which has only been partially deciphered, in order to find its meaning. I associate it with everyday things. One day, walking in the countryside around one hundred kilometres outside Paris, I found some stones on the ground. They had a very special shape, which recalled the Great Mothers in my mind. These stones enabled me to establish a reconnection with my context and my origins.

Yesterday I saw Bernard Lassus, the great landscape architect who turns 86 today. He spoke to me about his idea that we analyse in order to invent. Therefore, to quote Marcel Broodthaers, we tautologize, preserve, sociologize, with found objects—traces, insects, collections, etc. We use all this as a basis for invention. Is this the case for you too?

Exactly. I memorized the engravings on the stones so as to reinvent them or bring them up

to date. I use the expression 'bring up to date', because my vision is closely linked to the contemporary world. For me, memory is a mosaic that allows us to manipulate time, going beyond the limits of mankind. Man's greatest limit is death and so I seek to go beyond this. Invention entails reusing materials that have nothing to do with the past, in order to construct something that communicates with these objects I collect, or others that I simply look at. The creation of a dialogue that does not seek to find answers. I don't look for answers, but instead prefer questions to be triggered by my work.

Let's look at the paintings and drawings.

I create the large paintings with lots of layers of material, which often contain an element that resembles certain animals or things.

A good example is *I've Been Around the World Several Times* (p. 70-71), that canvas with the bubbles, in which I feel myself to be incorporated. These bubbles evoke the human condition, in which glimpses of drawing can be seen. My work is always based on drawing.

Where does the link with pottery come from? I know that in Italy the Albissola pottery was associated with the avantgardes of Situationist International and the Cobra group when they arrived in Liguria. Asger Jorn was the one who did the most work with pottery. Do you look back to this context, or does the inspiration for your pottery come from your islands?

It actually comes from my islands, particularly Sicily. Just think of Caltagirone, Sciacca, and all the pottery production during the Greek period... Sicily is fundamental, a real open book when it comes to the history of pottery. I have always handled clay in the countryside, so it was a natural process. I was always fascinated by potters and this is another reason why I started collecting antique pottery. The emotions they trigger in me have enabled me to create something new. This

manipolato l'argilla quando ero in campagna, è stato quindi un percorso naturale. Sono sempre stato affascinato dai ceramisti ed è anche per questa ragione che ho iniziato a collezionare ceramiche antiche. L'emozione che mi trasmettono mi ha dato la possibilità di creare qualcosa di nuovo. Da questo contesto mediterraneo deriva ugualmente l'utilizzo dell'oro nelle mie opere su carta.

L'ispirazione viene dalla Sicilia o dalla Sardegna?

Dalla Sicilia. La differenza tra Sardegna e Sicilia risiede prevalentemente nel fatto che la Sicilia è un'isola aperta e ricca, mentre la Sardegna è un'isola molto riservata, molto chiusa, con regole da decifrare. La Sicilia invece mette tutto sul tavolo. Nei disegni utilizzo diversi tipi di carta con pochissimo colore ma spesso si possono trovare tracce di polvere dorata. Sulle tele, che stendo sul pavimento, applico invece centinaia di strati d'acqua che seccando lasciano del calcare.

Facendo riferimento a queste velature, strati o multistrati del lavoro, al contesto preistorico o ai ritrovamenti quasi archeologici, trovo che ci sia un legame tra la grande accelerazione del mondo d'oggi e il lungo termine. Mi sembra che tu abbia un forte interesse per queste lunghe durate.

Mi interessa il tempo in generale e quindi anche le lunghe durate. Le stratificazioni nel mio lavoro sono infatti frammenti di storie, da qui il rapporto con il tempo, che ho sempre desiderato di poter manipolare. È proprio il loro legame concettuale con il tempo che, nel mio modo di pensare, le trasforma in depositi di memoria, talismani magici di un mondo, a volte anche parallelo, su cui cerco di tracciare un messaggio umano che sia parte della storia del cosmo e rivolto al futuro.

Il mio interesse per la memoria nasce da più considerazioni ma soprattutto dalla consapevolezza che la nostra identità è la storia delle generazioni che ci hanno

preceduto, scritta e raccontata nel e dal sistema di segni concreti e immaginari che la rappresentano. Aggiungo una cosa, a titolo di esempio, che ritengo abbia un legame stretto con quanto dicevo prima: dal 1860, data dell'unificazione, a oggi in Italia si è sempre tentato di cancellare i dialetti. Vi sono venti regioni e dunque venti lingue e venti culture differenti, se non di più. Guardando alla Sardegna, solo la parte centrale dell'isola dove sono nato io, la Barbagia, è considerata la vera Sardegna. Il resto dell'isola è un po' diverso. Sia in Sardegna che in Sicilia convivono più isole nella stessa isola. Ci sono diverse lingue, diversi segni e il tutto ha una grande fragilità. Non intendo dire che tutto questo stia sparendo, ma penso che oggi attraverso il linguaggio dell'arte si possa prospettare anche il recupero dei valori linguistici; le lingue in fondo sono dei segni, veri pilastri delle identità su cui incombe la minaccia di estinzione e che in una visione temporale armonica, consona all'arte, possono trovare nuovo rilancio.

Certo. Lo spettro dell'estinzione è molto presente, non solamente per le diverse lingue ma anche per gli esseri viventi. Pendiamo l'esempio delle api, che corrono il rischio di estinguersi. Come dice l'artista Gustav Metzger, viviamo una sorta di estinzione di massa potenziale. Non è soltanto la fine del nostro esistere, della nostra vita personale, ma anche potenzialmente l'estinzione della nostra specie. È un'estinzione dei microrganismi come le api ma anche un'estinzione culturale. Come mostra Susan Hiller nel suo magnifico film sulle lingue¹, tutti i giorni scompaiono degli idiomi.

È vero. Mi ricollego alle api, che usano processi di costruzione per agglomerazione. Gli alveari sono il risultato di questi incessanti lavori e questa continuità è comparabile alla storia dell'umanità. Quanto alla storia, penso che occorra cercare di inquadrarla in un percorso,

1. Susan Hiller, *The Last Silent Movie*, 2007/2008, video, 220 min.



6. Bacino in maiolica arcaica, Sicilia, XIII sec./Basin made of archaic majolica, Sicily, 13th century.

Mediterranean context also inspired my use of gold in my works on paper.

Does the inspiration come from Sicily or Sardinia?

From Sicily. The difference between Sardinia and Sicily lies predominantly in the fact that Sicily is an open and rich island, while Sardinia is a very reserved, closed island, with rules that need to be deciphered. Sicily places everything on the table. In my drawings I use different kinds of paper with very little color, but there are often traces of gold dust to be found. On my canvases, which I lay out on the floor, I instead apply hundreds of layers of water, which leave limescale behind as they dry.

As regards these glazes, layers or multiple strata in your work, the prehistoric context and the almost archaeological finds, I think there is a link between the great acceleration of today's world and the long term. I get the impression you're strongly interested in these long durations.

I'm interested in time in general, and therefore also in long durations. In fact, the layers in my work are like fragments of stories, hence the relationship with time that I have always wanted to be able to manipulate. It is their conceptual link with time that, according to my way of thinking, transforms them into deposits of memory, magical talismans of a sometimes parallel world on which I seek to mark out a human message that forms part of the history of the cosmos and is targeted at the future. My interest in memory is born out of several considerations, but first and foremost out of the awareness that our identity is the history of the generations that preceded us, written and told in and by the system of tangible and imaginary symbols that represent it. To this I want to add, by way of an example, something that I believe to be strongly linked to what I said before: ever since the unification of Italy in 1860, ongoing attempts have been made to wipe out dialects. There are twenty regions and therefore twenty

or more different languages and cultures. For example, in Sardinia, the real Sardinia is deemed to be the central part of the island where I was born, Barbagia. The rest of the island is a bit different. So, in both Sardinia and Sicily, several islands exist alongside one another within the islands themselves. There are different languages, different symbols, and all of this is very fragile. By this I don't mean it is all disappearing, but I think that today the language of art can seek to recover linguistic values. Deep down, languages are symbols, pillars of identity, which are threatened with extinction, but which can be relaunched as part of a harmonious temporal vision, in keeping with art.

Definitely. The spectre of extinction is very present, not only for different languages, but also for human beings. Let's take bees as an example, as they face the risk of extinction. As the artist Gustav Metzger said, we are experiencing a sort of potential mass extinction. An extinction not only as end of our existence, of our personal life, but potentially the extinction of our species. It is an extinction of microorganisms such as bees, but also a cultural extinction. As Susan Hiller demonstrates in her magnificent film on languages¹, languages disappear every day. It's true. Going back to bees, their construction processes are the result of agglomeration. Bees' nests are the result of these incessant processes. This continuity is comparable to the history of humanity. As regards history, I think it necessary to seek to frame it within a process, a continuity that has to consider the past in order to be able to bring things up to date and, as I said before, to be able to look to the future. Here is a piece of 13th-century Sicilian pottery from my collection (fig. 6). Drawing helps me explore it and, although my drawings and this piece are in relation to one another, the production of the former is

un *continuum* che deve considerare il passato per poter attualizzare le cose e, come dicevo prima, per poter guardare al futuro. Questa è una ceramica siciliana del XIII secolo che fa parte della mia collezione (immagine 6). Il disegno mi aiuta a confrontarmi con queste creazioni, e sebbene i miei disegni e questa ceramica possano essere messi in relazione, i primi sono indipendenti dalla seconda. Nelle ceramiche vedo qualcosa che si integra e riemerge nella mia memoria e nella mia storia. È così che inizia il mio processo di creazione.

L'idea è che il futuro possa essere inventato partendo da frammenti del passato.

Esattamente. Non cerco degli oggetti perfetti. Cerco delle testimonianze di vita, cose che siano depositarie del passato, di una storia. Ciò che chiamo memoria è, in effetti, la linea diretta che mi aiuta a guardare il futuro.

Dove si trovano le tue collezioni?

Le ceramiche sono in Sicilia nel mio studio, anche se vorrei portarle a Parigi. I trilobiti sono in Francia, perché ne ho spesso bisogno. Non è un bisogno fisico quanto un'esigenza psichica e mentale.

Questa idea della lunga durata o del lungo termine in un mondo sempre più accelerato ci porta al tema dello slow food. Ho letto che sei stato un socio di Slow Food.

Il cibo mi ha sempre interessato e mi piace cucinare. Parecchi anni fa, in Italia fu creato un movimento vicino alla sinistra che si chiamava *Arcigola* – affiliato originariamente all'*Arci*, un'organizzazione associativa culturale legata al maggiore partito progressista del paese – ed eravamo davvero pochi in origine, qualche centinaio di persone. Mi interessavano moltissimo le ricerche culturali sul cibo – sul vino, sui prodotti della terra e soprattutto sulle piccole produzioni del territorio, che si situano totalmente all'opposto delle grandi catene di produzione. La Sicilia e la Sardegna hanno una cultura gastronomica molto importante e dunque questo tema mi

coinvolgeva parecchio. In seguito il movimento divenne globale ma non me ne sono mai allontanato. Purtroppo il principio dello *slow food* non è molto presente in Francia. Quando sono in Sicilia vado sempre alla ricerca di piccoli produttori per contribuire, con l'acquisto dei loro prodotti, a quello che è stato lo spirito iniziale dello *slow food*.

È quindi anche il tuo movimento.

(Ride) Io creo un movimento personale.

Volevo mostrarti questa ceramica di Caltagirone, datata attorno al XVI secolo, che fa parte della mia raccolta (immagine 7). Gli arabi arrivarono in Sicilia prima del X secolo e la loro presenza rimase a lungo nell'isola, nonostante l'avvento dei Normanni. Poi i siciliani dimenticarono la scrittura araba e i suoi caratteri. Il decoro di questa ceramica viene chiamato *siculo-arabo* e il ceramista ha cercato di creare dei disegni che richiamavano i caratteri cufici, ma senza conferire all'oggetto alcun senso compiuto tipico della scrittura. Parlavamo prima della scomparsa delle lingue ed ecco qui un caso che si collega alla memoria visiva attraverso i segni e la scrittura. È per questa ragione che sono molto attaccato al libro anche come oggetto.

Questa intervista sarà pubblicata in un libro e mi piacerebbe sapere se hai già altri volumi al tuo attivo.

Ce ne sono vari. Uno di essi riguarda la mia traduzione visiva del viaggio che Goethe fece in Sicilia circa due secoli fa, che costituì per me una doppia esperienza: la prima fu il viaggio stesso di Goethe e dunque il suo libro, l'altra furono le riflessioni personali che ne derivano. Mi aveva colpito la descrizione meteorologica di quei due mesi siciliani. Si parla tanto oggi di cambiamenti climatici e ho voluto verificare la possibilità di comparare la meteorologia delle due epoche, quella di Goethe e l'attuale, nel medesimo territorio e periodo dell'anno. Ho ripercorso quindi il suo viaggio seguendo lo stesso calendario per constatare come non ci



7. Albarello, Caltagirone (Sicilia/Sicily), XVI sec./16th century.

independent from the latter. I see something in pottery, which subsequently becomes integrated with and comes back to my memory and my story. This is how my creative process starts.

The idea is that the future can be invented with fragments of the past.

Exactly. I am not looking for perfect objects. I am looking for things that are testimonies of life, things that are depositories of the past, depositories of a story. That which I call memory is, effectively speaking, the direct line that helps me look to the future.

Where are your collections?

The pottery is in my studio in Sicily, although I would like to bring it to Paris. The trilobites are in France, because I often need them. It's not a physical need, but a mental requirement.

This idea of long duration or of long term in an increasingly fast-paced world also takes us back to the subject of slow food. I read that you were a Slow Food partner.

I've always been interested in food and I love cooking. Many years ago, a left-wing movement developed in Italy called *Arcigola*—originally affiliated with *Arci*, a cultural association with close ties to the country's biggest progressive party. There were very few of us to start with, just a few hundred people. I was very interested in the question of cultural research into food and wine, the produce of the land, and, above all, small-scale local production, which was totally opposed to the large-scale production chains. Sicily and Sardinia both boast a very important gastronomic culture and therefore this theme really gripped me. The movement went on to become global and I have never lost interest in it. Unfortunately the slow food philosophy is not very well-established in France. When in Sicily I always seek out small-scale producers and purchase their products in order to contribute to what was the original spirit of slow food.

It is your movement too.

(Laughs) I create a personal movement. I also wanted to show you this pot from Caltagirone, dating to around the 16th century, which forms part of my collection (fig. 7). The Arabs arrived in Sicily before the 10th century and their presence was felt on the island for long, despite the arrival of the Normans. Then the Sicilians forgot Arabic writing and its characters. The decoration on this pot is called 'Siculo-Arabic'; the potter had tried to create designs that recalled kufic characters, but without giving the object a complete meaning typical of writing. We spoke before about the disappearance of languages and here is an example, which is linked to visual memory through symbols and writing. This is why I am very attached to the book as an object too.

We are holding an interview that will be published in a book and I would like to know whether there are already books on your work.

There are several. One of them regards my visual interpretation of Goethe's journey to Sicily around two centuries ago, which was a twofold experience for me. The first was Goethe's journey and then his book, the other was the series of personal reflections that it aroused. I was struck by the meteorological description of Goethe's two-month journey around Sicily. In relation to climate change, about which we talk so much today, I wanted to assess the possibility of comparing the weather from the two eras, that of Goethe and the present day, in the same area and at the same time of year. I followed in his footsteps on the same dates to discover that there are not significant meteorological differences between then and now. Back then too there were major changes in weather conditions from one day to the next.

Goethe knew a lot about economics. I have studied ecology and economics and I know he was implicated in the same matters very

siano grandi differenze metereologiche tra oggi e allora. Anche a quel tempo c'erano forti cambiamenti da un giorno all'altro.

Goethe aveva grande conoscenza dell'economia. Ho studiato ecologia ed economia e so che egli fu coinvolto con molto anticipo in questa discussione quando fu ministro dell'economia.

Vero. Due anni fa ho esposto a Siracusa in un palazzo del xiv secolo, Palazzo Montalto, restaurato da poco. In una grande sala ho collocato quattro vecchi tavoli con degli oggetti e dei disegni. Questi oggetti erano ceramiche o oggetti trovati. Avevo recuperato da una casa in demolizione alcuni mattoni sui quali misi dell'inchiostro di china e altri materiali, così ho creato la serie *Sicilian Footsteps* (immagine 8), costruendo una storia e dando una nuova vita a questi oggetti provenienti da una distruzione. Per un'altra mostra, tenutasi a New York lo scorso anno, da 20th Street Studio Projects, misi in dialogo ceramiche di mia creazione con ceramiche cinesi del xvi secolo, che ho raggruppato in contenitori cubici aperti frontalmente e sospesi al muro.

Quando realizzi i dispositivi combinando le tue ceramiche con le ceramiche antiche, la ceramica scelta diviene parte di un'opera o poi torna a far parte della tua collezione?

Fa parte dell'opera.

Come fa Ai Weiwei, che attraverso dei cocci di ceramica crea nuovi pezzi. Tu invece fai nuovi lavori utilizzando pezzi antichi. In tal modo la collezione non cresce, ma addirittura può ridursi.

In effetti la collezione decresce... (ride). In più sono oggetti fragili dunque c'è la possibilità che si rompano. Ma la collezione non è mai statica, è continuamente in evoluzione. È per questo che non smetto di cercare nuovi oggetti e cose per farla rivivere in dialogo con le mie opere.

Qual è il ruolo della memoria in tutto questo? Questi *footsteps*, queste orme, sono evidentemente segni di memoria. Noi

viviamo in un'epoca in cui abbiamo sempre maggiori informazioni, ma ciò non equivale necessariamente ad avere più memoria.

Forse per questo l'arte insiste sulla memoria.

Trovo che l'iperproduzione di informazioni della società contemporanea tenda ad abbassare il nostro livello di percezione e soprattutto di tenuta della memoria. Una maggiore quantità di informazioni non indica una maggiore qualità dell'informazione. Attraverso la memoria noi selezioniamo in modo naturale tutto quello che continua ad avere un senso nella nostra vita. Tutto ciò che non è pertinente può essere dimenticato. È la nostra testa che ci aiuta a fare questa selezione. Con il bombardamento della società dell'informazione il rischio è che questa capacità venga meno e la nostra memoria diventi uno spazio in cui le informazioni vengono inserite con forza; se si supera il limite di capienza si possono perdere anche informazioni interessanti.

Quello che mi stupiva quando lavoravo a Milano era che tutto il contesto culturale degli anni sessanta del Novecento, tutto ciò che accadde di straordinario nell'arte come nel design, era molto legato ad alcune librerie comuniste milanesi. Pare che questo legame al comunismo giochi un ruolo anche nella tua pratica.

Quando ero al liceo ero un attivista. Negli anni settanta l'Italia era in un momento molto particolare, di grande tensione sociale con il potere pressoché fossilizzato tra la Democrazia Cristiana e gli altri partiti del centro. Era qualcosa di assurdo, la cosiddetta *conventio ad excludendum* – un accordo per escludere il partito comunista dal potere governativo. All'epoca ero molto affascinato dalla figura di Enrico Berlinguer che aveva tentato di rompere questo cerchio per rimettere le idee progressiste di sinistra al centro delle decisioni del Paese attraverso la ricerca di un accordo politico, di un



8. *Sicilian Footsteps*, 2013

early on, when he was Minister for the Economy.

It's true.

Two years ago I exhibited in the recently restored Palazzo Montalto, a 14th-century building in Siracusa. I placed four old tables with objects and drawings in a large room. These objects were pieces of pottery and found objects. For example, I had salvaged some bricks from a house being demolished and I put Indian ink and other materials on them. This was how I created the *Sicilian Footsteps* (fig. 8) series, building a story and giving a new life to these objects that had emerged from destruction. For another exhibition held in New York last year, at 20th Street Studio Projects, I combined my own pottery with 16th-century Chinese pottery, grouping it together in cubic containers open at the front and hanging from the wall.

When you create installations by combining your pottery with antique pottery, does the chosen pottery become part of an artwork or does it then go back to your collection?

It is part of the artwork.

Like Ai Weiwei, who used pottery shards to create new pieces. You produce new works using old pieces. As a result your collection doesn't grow, but could actually get smaller.

In effect the collection grows smaller (laughs). What's more, they're fragile objects, so there is also a chance they might break. The collection is never static, but is continuously in evolution. This is why I never stop looking for new objects and things in order to revive it within a dialogue with my works.

What role does memory play in all of this?

These footsteps are evidently symbols of memory. We live in an age in which we have more and more information available to us, but this does not necessarily mean more memory. Perhaps this is why art focuses on memory.

I find that the hyper-production of information

in modern society tends to lower our level of perception and, above all, our grasp upon memory. More information in no way entails better information quality. Through memory, we naturally select everything that continues to have a meaning in our life. Everything irrelevant can be forgotten. Our head helps us to make this selection. The bombardment from the information society poses a risk that this ability to be selective may decrease and our memory may become a space in which information is forcibly inserted; if we exceed the capacity limit we risk to lose also interesting information.

What amazed me when I worked in Milan was that the entire cultural context, everything extraordinary that happened in art and design in the 1960s, was closely connected to certain Milanese communist bookshops. This link with communism seems to play a role in your work too.

I was an activist when I was in high school. Italy was going through a very particular period in the 1970s, marked by great social tension, with all the power firmly in the grip of the Christian Democracy and the other central parties. The so-called *conventio ad excludendum*—an agreement to exclude the Communist party from the government—was something absurd. At the time I was fascinated by Enrico Berlinguer, who had attempted to break this circle of exclusion to restore the progressive ideas of the left to the heart of the country's decisions, by seeking political agreement and dialogue with the other dominant powers. At that time, I was also studying another person, who was also Sardinian like Berlinguer: Antonio Gramsci. Naturally I never met him in person, but his thinking strongly inspired my work. My admiration for these men has always led me to react against power.

In Italy, as you have rightly said, there were organizations that published books in Milan,

dialogo con le altre forze dominanti. A quel tempo studiavo anche un altro personaggio, sardo come Berlinguer, Antonio Gramsci. Naturalmente non l'ho conosciuto di persona, ma il suo pensiero ha fortemente ispirato il mio lavoro. Attraverso l'ammirazione per questi uomini ho sempre cercato di reagire contro il potere. In Italia, come hai ben detto, c'erano organizzazioni che pubblicavano libri, a Milano e un po' ovunque in Italia. Era la conseguenza dell'insoddisfazione post-rivoluzionaria, se così può essere definito il Sessantotto, con organizzazioni sovversive come le Brigate Rosse che con la violenza e il terrore tentavano di cambiare lo stato delle cose. Tutto questo non ha condotto pressoché a niente, al di là di un pessimo ricordo di quel periodo. Trovo comunque che ci sia stato qualcosa di positivo, visto che la parte della società più coinvolta in questa lotta politica era la gioventù italiana, allora attivissima. Era una situazione molto particolare, condivisa in altri paesi europei – in Francia come in Germania, dove c'erano attivisti e organizzazioni con fini simili –, anche se la situazione italiana era più esplosiva. Ho mantenuto le mie idee, anche se mi sono allontanato dall'attivismo politico.

Hai vissuto un dramma personale che ti ha posto di fronte a un intrigo politico. Tuo fratello Antonio è stato assassinato vent'anni fa a Cuba ed è incredibile come quanto appena successo al giovane Giulio Regeni in Egitto sia così analogo.

La storia è identica al punto da inquietarmi. Anche il fatto che la polizia, nell'informarci della morte di mio fratello, ci disse che si era trattato di un incidente stradale. Solo in seguito abbiamo appreso che era stato torturato.

È sempre la stessa storia. Tuo fratello era andato a Cuba per ragioni politiche?

No, mio fratello era un grande viaggiatore. Aveva un anno meno di me e seguiva il mio stesso percorso. Noi non abbiamo mai fatto uso della violenza, ma eravamo molto

impegnati intellettualmente e socialmente.

All'inizio accettammo la storia dell'incidente stradale, solo dopo apprendemmo che era stato torturato e che i suoi organi erano stati espianati illegalmente.

Era l'epoca di Fidel Castro?

Sì. La magistratura aprì un'inchiesta. Dato il caso tutta la stampa internazionale ne parlò. Al Parlamento italiano furono depositate numerose interrogazioni rivolte al Presidente del consiglio, che non ricevettero mai risposte conclusive, e allora un amico di famiglia, Leoluca Orlando, sindaco di Palermo, scrisse a Fidel Castro. Castro inviò a più riprese i propri ministri e funzionari a portare le prove dell'incidente stradale. Ogni volta l'Interpol e il magistrato competente bollarono i materiali come falsi, fotomontaggi dell'incidente, videomontaggi dell'autopsia, false cartelle cliniche ecc. Si trattò di una vicenda che riguardava lo Stato e noi fummo informati in modo indiretto che si era trattato di un crimine che nulla aveva a che fare con l'incidente. A quel punto Cuba decise di chiudere ogni forma di collaborazione per ristabilire la verità e al magistrato non restò altro che archiviare l'inchiesta. Cuba e il suo presidente imposero un silenzio che dura a tutt'oggi.

Non si è mai saputo cosa sia successo?

No. Sappiamo che fu torturato e privato degli organi e riuscimmo a identificare mio fratello solo attraverso una radiografia dei denti.

Tutto ciò è assurdo, lui non era andato a Cuba contro quel governo.

Assolutamente no. Come ho già detto, non abbiamo mai pensato di poter utilizzare la violenza per protestare. Le idee e le parole sono dei mezzi sufficienti. In quel caso era in vacanza.

È stata evidentemente un'esperienza cruciale della tua vita.

Ebbe un grande impatto anche sul mio percorso artistico. Dopo la morte di mio fratello, a cui ero molto legato, vissi un periodo molto conflittuale

and elsewhere too. This was the result of post-revolutionary dissatisfaction, if that is how to describe 1968, with subversive organizations such as the Red Brigades, which used violence and terror to try to change the state of things in their own way. All this failed to achieve anything, except for very bad memories of that period. However, I feel there was something positive in all of this, given that Italian young people played the biggest part in this political battle and were very active at the time. It was a very particular situation, as was also the case in other European countries, such as France and Germany which had activists and organizations with similar aims, although the Italian situation was far more explosive.

I have kept my ideas, although I have moved away from political activism.

You have lived through a personal drama that brought you face to face with a political intrigue. Your brother Antonio was assassinated in Cuba twenty years ago and it is incredible that what has just happened to the young Giulio Regeni in Egypt is almost the same situation.

I find the fact that the story is identical to be very disturbing. Even the fact that when the police told us about my brother's death they said it was a car accident. We only learned afterwards that he'd been tortured.

It's always the same story. Did your brother go to Cuba for political reasons?

No, my brother was a great traveller. He was a year younger than me and had been following a similar path. We never used violence, but we were heavily involved both intellectually and socially. We accepted the car crash story initially. It was only afterwards that we learned he had been tortured and his organs had been illegally explanted.

Was this during the time of Fidel Castro?

Yes. The judiciary opened an inquiry. Given the case, it was covered by the international press. Numerous questions for the Prime Minister

were raised in the Italian parliament, but no conclusive answers were received and our family friend Leoluca Orlando, mayor of Palermo, wrote to Fidel Castro. Castro had sent out his ministers and officials several times to provide proof of the traffic accident. On each occasion, Interpol and the competent magistrate discarded as fakes these elements of proof, which included photomontages of the accident, video montages of the autopsy, false medical records, etc. It was a state affair and we were informed indirectly that it was a crime that had nothing to do with the accident. At that point Cuba decided not to provide any more assistance in establishing the truth and so the magistrate had to dismiss the inquiry. Cuba and its president imposed a silence that remains in place today.

Did you never find out what happened?

No. We know he was tortured and his organs were illegally removed. We were only able to identify my brother through an X-ray of his teeth.

This seems absurd. He didn't go to Cuba against that government.

Absolutely not. As I have already said, we never considered using violence as a form of protest. Ideas and words are sufficient. In this case he was on holiday.

It was evidently a decisive experience in your life.

It had a great impact on my artistic production. After the death of my brother, of whom I was very fond, I had a problem with myself and the rest of mankind. I emerged from this by producing a series of figurative portraits, which I worked on in secret for many years.

You channelled your grief, if that's the right way of putting it.

I produced the *Silence!* series. It was a paradoxical reflection on torture as an absolutely normal and acceptable part of human behaviour. I did all this with heads I

con me stesso e con il resto dell'umanità. Ne uscii producendo una serie di ritratti figurativi a cui ho lavorato segretamente per anni.

Hai canalizzato il lutto, se così si può dire.

Produssi la serie *Silence!* Era una riflessione paradossale per considerare la tortura come parte del comportamento umano, assolutamente normale e accettabile.

Concentrai la mia produzione su delle teste, utilizzando dei materiali moderni come la plastica e la terra per creare ossessivamente teste che guardavano.

Molto intenso. Di che anni sono?

Partono dal 1998, quattro anni dopo la morte di mio fratello. Ebbi bisogno di qualche anno per elaborare la mia condizione. Ero talmente coinvolto in questa situazione che un giorno presi una copia dell'*International Herald Tribune* che aveva in prima pagina la fotografia di un prigioniero americano torturato in Iraq.

Guardai la foto, che era piuttosto bella anche se drammatica, e immediatamente ebbi l'impressione che si trattasse di un falso.

Questo mi riportò ai fotomontaggi cubani.

Ti ha riportato a quei falsi.

Allora velai con l'acquerello rosso la foto del giornale e la esposi a New York in una mostra che feci all'Istituto Italiano di Cultura. In questa serie di acquerelli su pagine di giornali ricollegai la sofferenza degli esseri umani al dramma della tortura. Solo quattro o cinque anni fa un militare americano ha rivelato che vari fotomontaggi erano stati fatti in modo pianificato per essere mostrati al mondo intero attraverso i media. Tra essi c'era quella foto. L'avevo sentito immediatamente, a prima vista.

Il trauma della morte di tuo fratello ti ha riportato alla figurazione.

Sì, mi ha riportato alla figurazione. Ho vissuto un certo numero di anni riguardando le immagini dell'autopsia di mio fratello e tutto quanto stava scritto nei rapporti della polizia sul presunto incidente. Partendo da questi documenti, costruivo delle immagini nella mia

testa. È attraverso questo processo figurativo, legato alla pratica artistica, che sono riuscito a gestire l'aspetto più drammatico della mia vita. Devo ringraziare l'arte, perché è grazie ad essa che sono riuscito a superare la morte di Antonio e a non nutrire odio.

Dunque un'elaborazione del lutto che ti ha aiutato a superarlo.

È stato comunque un lavoro anche su altri livelli.

È ciò che sostiene anche Marlene Dumas. Lei parla molto del suo stato d'animo quando parla della tortura, della violenza...

Questi ricordi continuano a vivere nella mia testa, anche in maniera romantica. La storia della tortura e della morte di mio fratello si collegano a una storia più generale, a tutto ciò che succede nel mondo, alla guerra, alle continue violazioni dell'essere umano. Oggi tutto ciò è ancora in me, ma me ne sono fatto una ragione. L'arte era un mezzo, o anche una vera esigenza, per poter gestire questa esperienza. Non me ne resi conto all'epoca ma disegnare una data situazione, scrivere, dipingere, fare delle fotografie... era quasi un'ossessione. All'epoca facevo anche fotografia, ma mi sono allontanato da questa pratica dopo la morte di mio fratello e proprio a causa di ciò che era accaduto. Avevo visto tutta la documentazione fotografica sulla sua morte e a quel punto la fotografia diventò inaccettabile per me.

In un certo senso è la fotografia stessa che ti ha mentito. La fotografia era stata utilizzata come una menzogna. C'è qualcosa di cui non abbiamo parlato? Lavori su delle commesse pubbliche? Hai dei progetti utopistici o dei progetti troppo grandi per essere realizzati? Hai dei sogni, dei progetti che si sono rivelati troppo costosi... Come forse sai, una domanda ricorrente nelle mie interviste riguarda i progetti non realizzati.

Qualche anno fa ho iniziato a lavorare sulla questione delle migrazioni ma legandola a un'utopia. Hai mai sentito parlare di *Atlantropa*?

produced. I used modern materials such as plastic and earth to obsessively create heads that looked around.

Very intense. In what year?

Starting from 1998, that is to say four years after my brother's death. I needed a few years to process everything. I was so focused on this issue that one day I picked up a copy of the *International Herald Tribune*, which featured a photo on the front page of an American prisoner who had been tortured in Iraq. I looked at the photo, which was really beautiful, albeit dramatic, and I had the immediate impression that it was a false. That took me back to the photomontages produced by the Cubans.

It took you back to those false ones.

So I painted over the newspaper photo with red watercolor and exhibited it in New York in an exhibition at the Italian Cultural Institute. In this series of watercolors on newspaper pages, I re-established a connection between human suffering and the drama of torture. Just four or five years ago, an American soldier revealed that a planned series of photomontages was produced, to be shown to the world as a whole via the media, and they included this photo. I'd felt it immediately, at first glance.

The trauma of your brother's death led you to figuration.

Yes, it led me to figuration. I spent a certain number of years looking back at the pictures of my brother's autopsy and everything written in the police reports on the presumed accident. I created some images in my head on the basis of these documents. It was through this figurative process, linked to my work as an artist, that I managed to get through the most dramatic aspect of my life. I have to thank art, because it is thanks to it that I was able to get over Antonio's death and do not nurture hatred in my heart.

So, by processing your grief you were able to overcome it.

However, it was also a work at various levels. **This is what Marlene Dumas says too. She talks a lot about her state of mind when she speaks of torture, violence...**

These memories continue to live on in my head, albeit in a slightly romanticized manner. The story of my brother's torture and death is linked to a more general story, to everything that happens in the world, to war in general, to the ongoing violations of mankind. All that continues to live inside me today, but I eventually got over it. Art was a means for me, or even a real requirement, in order to be able to handle this experience. I didn't realize at the time, but drawing a given situation, writing, painting, taking photographs, and so on, had become almost an obsession. I did a fair bit of photography at the time, but I moved away from it after my brother's death and because of it. I had seen all the photographic documentation on his death and at that point photography became unacceptable for me.

Photography lied to you in a certain way. Photography was used as a lie. Is there anything we haven't discussed? Do you do public commissions? Do you have any utopian projects, or any projects that are too big to make? Do you have any dreams, any projects that have proved too expensive... As you may know, a recurring question in my interviews regards projects that have never been developed.

A few years ago I started working on the subject of migrations, but linking it to a utopia. Have you ever heard of *Atlantropa*?

No, I know of *Atlantis*, the project of the gallerist Hans-Jürgen Müller in Germany, who wanted to create a sort of utopia before his death, but I haven't heard of *Atlantropa*.

It was the project of the German architect Hermann Sörgel. His wife was a gallery owner and she provided the financial backing for her husband's research into developing his utopia,

No, conosco *Atlantis*, il progetto del gallerista Hans-Jürgen Müller in Germania, che voleva creare una sorta di utopia prima della sua morte, ma non conosco *Atlantropa*.

Era il progetto dell'architetto tedesco Hermann Sörgel. Sua moglie era una gallerista e fu lei a sostenere economicamente le ricerche del marito per sviluppare la sua utopia, *Atlantropa* appunto. Fu presentata al mondo intero nel 1929 attraverso la stampa internazionale e prevedeva di costruire una diga sulla stretto di Gibilterra e degli sbarramenti in tutti i grandi fiumi che sboccavano nel Mediterraneo, allo scopo di far riemergere per evaporazione le terre del bacino. Il progetto intendeva, da una parte, recuperare terre per l'agricoltura e, d'altra, collegare l'Europa a l'Africa per creare un unico continente. Sörgel prevede anche le conseguenze dei cambiamenti climatici che sarebbero derivati dalla enorme evaporazione e che per contro avrebbero potuto, a suo avviso, invertire i processi di desertificazione. Gli enormi lavori pubblici necessari per realizzare le dighe e i percorsi di collegamento con l'Africa, secondo il disegno, avrebbero risollevato l'economia mondiale dalla dilagante crisi, risolvendo il problema occupazionale, anche allora drammatico, ma anche quello legato alla produzione di energia, perché le dighe sarebbero servite per realizzare enormi centrali idroelettriche. Forse attraverso la realizzazione di questa utopia il mondo avrebbe potuto aspirare a equilibri ben diversi dagli attuali.

Hans-Jürgen Müller voleva realizzare il progetto *Atlantis* negli anni ottanta e tutto mi fa pensare che sia stato una ripresa di *Atlantropa*.

Lo penso anch'io. *Atlantropa* era nel 1929. Pensa che uno dei collaboratori di Sörgel, scelto per progettare le nuove città, era Le Corbusier. Alla base del progetto c'era un gruppo di pensatori molto interessante. Tuttavia, anche Hitler aveva un progetto per l'Africa ma era di conquista bellica e ordinò la produzione di un

film, che tra l'altro fu premiato al Festival di Venezia, immagino non per qualità. Attraverso il film Hitler voleva bloccare il crescente entusiasmo per *Atlantropa*. Sörgel continuò a pubblicare i suoi libri e venne arrestato dai nazisti. Alla fine della guerra riprese a cercare finanziatori per tentare di realizzare il progetto. Purtroppo, recandosi in bicicletta a una conferenza a Berlino fu investito da un'auto che scappò via senza fermarsi.

Forse si trattò di un omicidio.

Secondo me si trattò certamente di un assassinio. *Atlantropa* mi affascina in quanto grande utopia, pensata per il vecchio Mediterraneo, oggi al centro di enormi crisi. Ho fatto un acquerello per l'installazione *Atlantropa*, che sarebbe stata realizzata con dei sacchi di iuta, una grande oliva in ceramica dorata, delle bandiere ai muri, realizzate anch'esse con la iuta, e dei favi di miele posti su piccole mensole.

Dunque questo era il tuo progetto utopistico.

Sì. È grazie ai sacchi di iuta che ancora oggi le merci viaggiano tra l'Africa e l'Europa. Le bandiere sono quelle di un paese che non esiste, che non ha bisogno né di simboli né di confini, proprio come l'ulivo, rappresentato attraverso la ceramica dorata, che sin da epoca remotissima era la pianta della pace, presente in tutto il Mediterraneo. Ma soprattutto è la sublimazione dell'idea del viaggio e di questa utopia, incarnata dal prodotto perfetto dell'attività delle api, che rappresenta quello che per me è il sogno più alto: un mondo pacifico, senza confini, in cui il lavoro dell'uomo e la natura possano convivere armonicamente. Questo sogno si è tradotto in una grande esposizione intitolata "Nel Mezzo del Mezzo", realizzata lo scorso anno da tre curatori (Christine Macel, Marco Bazzini e Bartomeu Mari) che hanno sviluppato la mia idea invitando ottanta artisti al Museo Riso ed in altri luoghi della città di Palermo. Questa è un'utopia che si è realizzata!

namely *Atlantropa*. It was presented to the whole world in 1929 via the international press, and it featured a dyke to be built in the Straits of Gibraltar, and weirs in all the large rivers running into the Mediterranean, in order to cause the land in the basin to re-emerge through evaporation. On the one hand, the project wanted to reclaim land for agriculture, while on the other it aimed to create links between Europe and Africa in order to establish a single continent. Sörgel also foresaw the consequences of the climate changes that would derive from this large-scale evaporation and which would, in his opinion, succeed in reversing the processes of desertification. The massive public works needed to build the dykes and the connections with Africa, in accordance with Sörgel's plan, would have taken the world economy out of the widespread crisis, resolving the employment problem which was particularly dramatic back then too, as well as the problem of energy production. In fact, the dykes were intended to be used as enormous hydroelectric plants. Perhaps, through the development of this utopia, the world would have been able to aspire to balances that are very different from those in place today.

Hans-Jürgen Müller's project, *Atlantis*, is from the 1980s and I think it must have been a revival of *Atlantropa*.

I think so too. *Atlantropa* was in 1929. Consider that one of Sörgel's assistants, picked to design the new cities, was Le Corbusier. The project involved a very interesting group of thinkers. However, Hitler had plans for Africa too, albeit plans of military conquest, and he therefore ordered the production of a film, which won an award at the Venice Film Festival, not for its quality I would imagine. Through his film, Hitler aimed to put a stop to the growing enthusiasm for *Atlantropa*. Sörgel continued to publish his books, so he was arrested by the Nazis. At the end of the war he

carried on looking for financial backers in order to attempt the creation of this utopia. Unfortunately, while cycling to a conference in Berlin, he was hit by a car which drove off without stopping.

Perhaps it was murder.

I'm sure it was an assassination. I was fascinated by *Atlantropa* as a large utopia, designed for the old Mediterranean, now at the centre of a huge crisis. I painted a watercolor for the *Atlantropa* installation, which would have been created with jute sacks, a large gilded ceramic olive, flags on the walls, also made from jute, and some honeycombs placed on small shelves.

So, this was your utopian project.

Yes. Jute sacks are still used to transport goods between Africa and Europe. The flags are those of a country that does not exist, which does not need symbols or borders, just like the olive tree, represented through the gilded ceramic, which has been a plant of peace throughout the Mediterranean since antiquity. But, above all, it is the sublimation of the idea of the journey and this idea of utopia, embodied by the perfect product of the activity of bees, which represents my greatest dream: a peaceful world, without borders, in which the work of man and nature can live alongside one another in harmony. This dream was also interpreted in a major exhibition called "Nel Mezzo del Mezzo" ("In the Middle of the Middle"), organized by three curators (Christine Macel, Marco Bazzini and Bartomeu Mari), who developed my idea, inviting eighty artists to the Museo Riso and other places in Palermo last year. This is a utopia that has been achieved!

Michele Ciacciofera (Nuoro, 1969) vive e lavora a Parigi/ <i>lives and works in Paris</i> .	"Silence! – drawings", Palazzo At Borgia del Casale, Siracusa (<i>curata da/curated by Carmelo Strano, catalogo/catalogue</i> Erreproduzioni)	2010	PREMI E RICONOSCIMENTI AWARDS
MOSTRE PERSONALI SOLO EXHIBITIONS	2007	"Suite 13", Centro d'arte contemporanea Nostra Signora, Palermo	2014
2015	"Viaggio nell'immagine sulle tracce di Goethe", St. John's College, Santa Fé (New Mexico, USA)	"Icona Magnifica", Palazzo della Cultura, Catania	Fellow for visual arts (2016), Civitella Ranieri Foundation, New York
Carta Bianca Fine Arts, Catania	"Prigionieri e deserti", Palazzo del Governo, Siracusa (<i>curata da/curated by Ornella Fazzina, catalogo/catalogue</i> Erreproduzioni)	"Llibres d'artistas Intramurs", Refectorio de Real Monasterio de S.ta Maria de la Valldigna, Valencia	2011
20 th Street Studio Projects, New York		"Neoiconoduli-figurazione internazionale complessa", Museo Bellomo, Siracusa	Premio Green Vision, Teatro Ambra Jovinelli, Roma
2014		"Terzo Rinascimento. Linguaggi della sensibilità ibrida", Castello Normanno Galleria Civica d'arte contemporanea, Acicastello	2010
"I hate the Indifferent", Summerhall, Edinburgh (<i>catalogo/catalogue</i> Summerhall, testi di/texts by Michele Ciacciofera, Richard Demarco, Christine Macel)	2005		Vincitore (in team con architetti ed ingegneri) di entrambi i concorsi di idee per "Progetto artistico-architettonico di rifunionalizzazione delle due gru scaricatori di rinfuse site nel porto di Palermo quale futuro luogo simbolo dell'interazione porto-città" bandito dall'Autorità Portuale di Palermo/Winner (<i>together with a team of architects and engineers</i>) of both the concept competitions for the "Artistic and architectural design for the reutilization of two bulk unloading cranes in the port of Palermo as a future symbol of interaction between the port and city" held by Palermo Port Authorities
Musée en Herbe, Paris (<i>con/with</i> Malachi Farrell)	Galerie Vlierhove, Blaricum (Olanda/Netherlands)	2009	
"Odio gli indifferenti", Palazzo Montalto, Siracusa	2000	"Salvados por el arte, el viaje artístico de unos libros condenados a morir", Istituto Cervantes, Palermo	
Artycon, Offenbach	Galleria La Rocca, Palermo	Porta della Bellezza, Librino – Fondazione Fiumara d'Arte, Catania	
	MOSTRE COLLETTIVE GROUP EXHIBITIONS		
2013	2015	2008	
"Tell Me a Story", Magazzini dell'arte contemporanea, Trapani	"Nel mezzo del mezzo", Museo Riso, Palermo (<i>a cura di/ curated by</i> Christine Macel, Marco Bazzini, Bartomeu Mari)	"Trinacria: Gambadoro, Ciacciofera, Roccasalvo", Le Ciminiere, Catania	
Onishy Project gallery, New York	"What We Call Love", IMMA Museum, Dublin (<i>a cura di/curated by</i> Christine Macel, <i>co-curatore/co-curator</i> Rachael Thomas)	2007	
2011	Art Bridge Center, Beijing	"Contemporanea", Palazzo del Governo, Siracusa	2007
"Mining Memories", Light of Creativity, Miami Beach	2012	2006	Vincitore del concorso pubblico per artisti indetto dal Ministero Lavori Pubblici, Roma/Winner of the public competition for artists held by the Ministry of Public Works, Rome
"No Man's Land", Museo Civico, Noto	"Endless summer", White Box, New York (<i>a cura di/ curated by</i> Jee Won Kim)	"Ratio Naturalis", Biviere, Lentini	
Fondazione Sambuca, Palermo		"Pluralità segniche: Ciacciofera, Pasini, Roccasalvo", Chiesa di S. Salvatore, Caltavuturo	Premio per l'arte contemporanea "Trinacria, contemporary" per il 50° anniversario dell'Unione Europea, Università di Catania
"The triumph of Death", Epicentro Contemporary, Berlin	2011	"Migrazioni", Palazzo del Governo, Siracusa	Contemporary art prize "Trinacria contemporary" for the EU 50 th anniversary, University of Catania
2010	"Barocco austero", ex Monastero dei Benedettini, Catania	"La visione negata", Chiesa di S. Nicolò dei Cordari – Parco Archeologico, Siracusa	
"No Man's Land", Galleria André, Roma	"Carta delle circostanze – frontiere liquide", Teatro Verga Ortigia, Siracusa	2000	
"ARTI-FICI: argonauta", Galleria Civica d'arte contemporanea Montevergini, Siracusa	54 Biennale di Venezia – Padiglione Italia, Corderie dell'Arsenale, Venezia	"Nel cuore di Sciacia", Galleria La Rocca, Palermo, <i>e/and</i> Fondazione Sciascia, Racalmuto	2005
2009	"Sicilia sopra tutti", Galleria Civica d'arte contemporanea Montevergini, Siracusa		Vincitore del concorso pubblico per artisti indetto dal Ministero di Grazia e Giustizia, Roma/Winner of the public competition for artists held by the Ministry of Justice, Rome
"Silence!", Istituto Italiano di Cultura, New York (<i>curata da/ curated by</i> Renato Miracco, <i>catalogo/catalogue</i> Charta, testi di/texts by Miracco, Lance M. Fung)			



PRIMUS CAPITAL
CREDIT MANAGEMENT