## Giuseppe Pucci

# Il colosso caduto: Igor Mitoraj e l'antico

#### Abstract

Igor Mitoraj è stato uno dei più grandi scultori del nostro tempo. Questo sintetico ricordo dell'artista scomparso da poco vuole riflettere sulla sua poetica, sul modo in cui ha saputo reinterpretare l'estetica classica senza farsi neoclassico, su come i suoi colossi, frammentati e mutilati, rappresentino drammaticamente la fragilità dell'uomo contemporaneo.

This concise commemoration of the late Igor Mitoraj, one of the leading sculptors of our age, focuses on his poetics and the way he reinterpreted the classical aesthetics without being neoclassical, on how his colossal figures, fragmented and mutilated, dramatically represent the fragility of contemporary man.

Il 6 ottobre scorso un malattia incurabile ha portato via, ancora nel pieno della sua forza creativa, un grande – forse il più grande – scultore contemporaneo: Igor Mitoraj.

Ho avuto il privilegio di conoscerlo. Da archeologo e storico dell'arte classica, mi interessava enormemente la sua opera; e lui, nonostante sostenesse che l'artista non deve parlare della sua arte perché lo ha già fatto creando<sup>1</sup>, si era mostrato disponibile al confronto, tanto da accettare la proposta di continuare la nostra discussione in pubblico, in un incontro che avrebbe dovuto tenersi il 31 ottobre presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. «In fondo parleremo tra colleghi», aveva detto alludendo scherzosamente alla laurea honoris causa in Archeologia che qualche anno fa gli aveva conferito l'Università del Salento<sup>2</sup>.

Il destino gli ha impedito di mantenere fede all'impegno. Il progettato dialogo si è ridotto forzatamente a un monologo – del quale le pagine che seguono sono una sintesi<sup>3</sup> - con il quale ho cercato, come ho potuto, di rendere omaggio a un maestro che molto ho ammirato e ammiro.

Igor Mitoraj era nato in Germania, a Oederan, nel 1944, dove sua madre, polacca, era stata deportata dai nazisti. Lì, in quei tempi calamitosi, essa ebbe una relazione con un prigioniero di guerra francese, e da questa relazione nacque Mitoraj.

Oederan è poco lontana da Dresda, la città che nel 1945 fu devastata dai terribili bombardamenti degli Alleati. Mitoraj aveva solo un anno, e anche se per avventura vide i cumuli di macerie e le strade disseminate di cadaveri mutilati, è improbabile che ne

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Cfr. l'intervista rilasciata ad Alessandra Minetti in Minetti (2011, 65).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> La cerimonia ebbe luogo il 28 gennaio 2010. Dopo la *laudatio* dell'archeologo Francesco D'Andria, Mitoraj tenne una lectio magistralis sul tema "Nuova Mitologia".

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> La conferenza si è inserita nella rassegna "Arte e filosofia del '900", curata da Giuseppe Di Giacomo (Cattedra di Estetica - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università di Roma La Sapienza) e Maria Giuseppina Di Monte (GNAM).

potesse serbare memoria; e tuttavia è singolare che da adulto i corpi caduti e smembrati siano diventati il leitmotiv della sua arte.

Appena finita la guerra, la madre ritornò in Polonia col bambino – che non avrebbe mai conosciuto il proprio padre – e si stabilì a Cracovia. Qui Igor, dopo aver frequentato il liceo artistico, si iscrisse all'Accademia d'Arte, dove iniziò a studiare pittura, con un maestro d'eccezione, il poliedrico Tadeusz Kantor. La pittura fu la sua prima vocazione, e a dipingere continuò sempre, anche dopo che la scultura diventò la sua attività principale.

Nel '68, mentre a Berkeley, Parigi, Roma gli studenti vogliono cambiare il mondo, Mitoraj decide di cambiare la sua vita e lascia la Polonia. A spingerlo è proprio Kantor. «Vattene – gli disse – soltanto così potrai fare qualcosa di importante»<sup>4</sup>. E lui partì.

Andò a Parigi, dove si iscrisse all'École des Beaux-Arts e intanto, per sbarcare il lunario, si adattò a fare mille mestieri. È in questo periodo che matura la sua conversione alla scultura. Le ragioni e le modalità di questa svolta rimangono oscure; lui stesso non le ha mai spiegate veramente. Non è chiaro da dove sia derivata l'opzione pressoché esclusiva per le forme classiche (anche se molti anni dopo avrebbe ricordato di essere stato impressionato dalle copie in gesso di sculture antiche viste all'Accademia di Cracovia) e ancora meno come sia riuscito a impadronirsi in breve tempo di una tecnica straordinaria, al livello dei grandi maestri dell'antica Grecia. Certo è che nel 1976, quando tiene a Parigi la sua prima personale come scultore, la sua arte è già perfetta, e per quarant'anni non conoscerà né deviazioni né evoluzioni stilistiche rilevanti. Mitoraj non ha 'periodi': se non conoscessimo le date delle sue opere avremmo difficoltà ad attribuirle a un momento piuttosto che a un altro del suo percorso artistico. Indubbiamente il viaggio che nel 1978 fece a Pietrasanta gli consenti di apprendere i segreti degli abilissimi marmisti e fonditori locali, così come una visita della Grecia gli diede una conoscenza diretta della grande statuaria antica, ma tutto questo avvenne quando Mitoraj aveva già elaborato il suo inconfondibile linguaggio formale.

L'Italia divenne presto la sua seconda patria. Nel 1985 fece una mostra a Castel Sant'Angelo, che ebbe un grandissimo successo. Lui considerò sempre questa mostra la sua vera consacrazione di artista, e ripeteva spesso che nessun'altra mostra gli aveva mai più dato le stesse emozioni<sup>5</sup>. Poi l'anno dopo espose alla Biennale di Venezia e l'anno dopo ancora aprì un atelier a Pietrasanta. Da allora la città toscana diventerà la sua residenza principale, ma anche molto di più: un vero luogo dell'anima. E questo nonostante il successo ne abbia fatto presto un cittadino nel mondo.

Le sue opere sono esposte nelle maggiori città europee, in America, in Giappone, e le grandi mostre all'aperto, soprattutto quelle degli ultimi dieci anni<sup>6</sup>, lo hanno fatto conoscere a un pubblico vastissimo.

Il problema principale che Mitoraj pone è che la sua arte si presenta a prima vista di facile comprensione, perché il suo lessico è basato su forme ben radicate nell'immaginario

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Riva (2014) e, con lievi varianti, Costantini (2004, 18).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Costantini (2004, 45-48).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Mi limito a ricordare quella ai Mercati Traianei di Roma, del 2004; quella di Venezia del 2005; quella – a mio giudizio insuperata per le emozioni che trasmetteva – del 2011 nella Valle dei Templi di Agrigento; quella di Ravello del 2012, e quella rimasta aperta fino a gennaio 2015 a Pisa.

della cultura occidentale. Sono forme che ci vengono dall'antichità greco-romana e dal Rinascimento, perciò le percepiamo immediatamente come familiari. Ma definire il suo stile non è semplice. Mitoraj sfugge a ogni etichettatura, ha poco a che fare con le mode che, mentre lui batteva imperturbato la sua strada, attraversavano le biennali e invadevano musei e gallerie. La scelta di esprimersi per mezzo di quelle forme fu un azzardo, una sfida, se consideriamo il momento in cui fu fatta, cioè i primi anni '70. Lui stesso ha detto: «Ho scelto la strada forse più difficile, quella dell'arte figurativa, perché per molto tempo poco amata rispetto all'astrattismo. Potevo intrugliare con l'astratto, ma non l'ho fatto. Questo tipo di arte mi si è imposta naturalmente. Ho cercato così di



Fig. 1 | Tindaro screpolato, 1998.

assecondare i miei tormenti. Le difficoltà mi piacciono»<sup>7</sup>.

Mitoraj ha preso atto del progressivo esaurimento delle varie declinazioni dell'arte aniconica (o informale, o astratta) e ha ritenuto di dover ripartire dalle origini classiche, instaurando una forma di dialogo con l'arte del passato. Un dialogo, appunto. Questo vuol dire non che lo si può definire semplicemente postmoderno e men che mai neoclassico. Niente è più lontano da Mitoraj del gusto neoclassico, e per molti motivi, il più ovvio dei quali è che per i neoclassici il precetto primo è l'assoluta compiutezza delle forme e la levigatezza delle superfici, mentre la cifra di Mitoraj è tutto l'opposto: il frammento, la rottura, la crepa (Fig. 1). Se una cosa faceva uscire dai gangheri il Maestro, persona quanto mai garbata e misurata, era vedersi accostato, magari come forma di complimento, a Canova: «Io non sono uno scultore neoclassico – diceva – e il mio stile non è, nella maniera più assoluta, quello del Canova... Canova non lo amo... ha privato dell'anima l'arte classica»<sup>8</sup>. È stato giustamente detto che «se Canova è il classico puro, sereno e privo di anima, Mitoraj era invece il classico che si è contaminato, si è sporcato, si è infettato con i germi della modernità»9.

Nell'arte antica egli trovava un linguaggio che sentiva congeniale, ma soprattutto trovava degli archetipi che sapeva proiettare in una dimensione che va oltre la memoria per attingere l'immemoriale. Nelle sue mani il linguaggio classico diventa propriamente un metalinguaggio e la definizione di «classico contemporaneo», per quanto scontata, è quella che tutto sommato più gli si attaglia, a patto di intenderla nel senso di un'espressione artistica che usa il linguaggio classico per parlare non dell'antichità, e neppure della

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Vd. l'intervista a cura di Laura Larcan apparsa su "la Repubblica" del 15 aprile 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Costantini (2004, 61).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Riva (2014).

modernità cronologicamente definita, ma di situazioni e stati d'animo appunto immemoriali, che in quanto tali sono perennemente contemporanei. Le sue forme, anche quando hanno un nome, non sono personaggi determinati, si collocano nella dimensione del simbolo, del figurale<sup>10</sup>.

È stato detto che Mitoraj più che scolpire, scava, come un archeologo, le proprie immagini<sup>11</sup>. Per questo motivo la sua arte non può non attrarre un archeologo; ma va chiarito subito un possibile equivoco, e lo farò con le parole che egli stesso ha usato: «Sarà difficile da credere, ma io ho sempre guardato con molta cautela a modelli concreti, e non ho mai voluto avvicinarmi troppo ai maestri dell'antichità: Fidia, Prassitele, Policleto, Scopas o altri»<sup>12</sup>. È proprio così. Benché sia facile trovare assonanze con note opere dell'antichità, ci si accorge subito che non si tratta mai di citazioni puntuali, tantomeno di imitazioni o di pastiches à la



Fig. 2 | Icaria, 1996.

manière de. Anche per questo motivo la sua fu definita "un'archeologia della psiche". «È una definizione che non mi dispiace» fu il commento di Mitoraj<sup>13</sup>.

Il mito è naturalmente funzionale alla poetica di questo artista, perché consente di dare forma plastica agli stati psichici, di tradurre in immagini culturalmente codificate sentimenti e pulsioni. Nella sua mitologia personale un ruolo preminente ha Icaro, che rappresenta l'intraprendenza, la curiosità, la sfida alla limitatezza della condizione umana, e forse anche la dissennatezza dell'uomo moderno che lo condanna alla sconfitta.

Il *Grande Icaro* è mestamente rassegnato. Lo sguardo non è più rivolto al cielo, come meta da conquistare, ma alla terra, come a prendere atto di un'impossibilità, di un fallimento. A lui si associano tutti gli altri Icari screpolati, manifestamente destinati al disfacimento.

Quanto a *Icaria*, gemella di Icaro inventata da Mitoraj, essa condivide col fratello l'aspirazione al volo, l'anelito di libertà. Il suo corpo esprime tutta la tensione del corpo che, guardando in alto, sta per spiccare il volo (Fig. 2). Eppure la giovane è trattenuta a terra da una mano maschile che le stringe la caviglia: forse a simboleggiare che essa è legata alla terra dal suo essere donna<sup>14</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Per l'uso di questo termine in una prospettiva estetologica, vd. Didi-Huberman (2009, 17 ss.).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> SGARBI (1985).

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Costantini (2004, 59-60).

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> *Ivi*, 142.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Cfr. Buranelli (2012, 25).

Anche a un osservatore distratto non sfugge il tratto comune a tutte le sculture di Mitoraj: la condizione di frammento.

Il primo scultore moderno a riproporre il frammento in forma autonoma è stato Rodin. Dalle sue figure tagliate, ma ugualmente compiute nel loro significato e nella loro forza espressiva, emerge sempre una totalità<sup>15</sup>. Va chiarito peraltro che l'estetica del frammento è altra cosa rispetto alla "poetica delle rovine" che si afferma nel Rinascimento e più ancora nel secondo Settecento, da Diderot in poi<sup>16</sup>. Lì le rovine, i marmi antichi frammentati sono soprattutto il segno negativo di una grandezza perduta, emblemi della caducità di tutto ciò che è umano, e dunque spunti per meditazioni moraleggianti. Nel Novecento invece – e questo vale in modo particolare per Mitoraj – il frammento non subisce la rovina, ma la espone, proponendosi autonomamente non come fine ma come inizio, ossia come luogo da cui ogni volta si riforma potenzialmente il mondo.

Nel suo libro *Il Tempo, grande scultore* Marguerite Yourcenar sembra scrivere come se conoscesse Mitoraj (cosa che in effetti è possibile): parla di statue spezzate da cui nasce un'opera nuova, perfetta nella sua stessa segmentazione, in cui la bellezza sopravvive «in una completa assenza di aneddoto»<sup>17</sup>. La segmentazione stessa è vista come condizione per la nascita di un'opera ossimoricamente «perfetta» proprio in virtù della sua evidente incompletezza: lo stesso concetto espresse Mitoraj parlando della sua estetica: «Magnifica perfezione mista a corrotta imperfezione» 18.

In Mitoraj la perfezione lacerata, incrinata del frammento non esprime il lutto per la scomparsa dell'universo classico. Non c'è la nostalgia dell'archeologo per quello che poté essere e mai più sarà<sup>19</sup>. Come dice Adorno, il frammento ha una sua quiete «enigmatica», che attiva la memoria non nel senso della ricostruzione ma della costruzione<sup>20</sup>. Per cui mentre la preoccupazione dell'archeologo è quella di datare il frammento, Mitoraj sarebbe stato d'accordo con Starobinski quando questi definisce sacrilego voler datare ciò che deve essere sentito come immemoriale<sup>21</sup>.

Il tema centrale della poetica mitorajana è il colosso frammentato, crepato, mutilato, ma pur sempre possente, autorevole. Quella del colosso caduto è una metafora pregnante – che volutamente ho ripreso nel titolo con riferimento alla scomparsa del Maestro – della lotta dell'uomo (e dunque anche dell'artista) per districarsi dalle mille pastoie che frenano la sua libertà e il suo desiderio di conoscenza, di verità. I busti monchi

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Sul frammento nella scultura di Rodin, vd. SIMON (2005, 50). L'estetica del frammento fu ripresa in particolare in Italia soprattutto dopo gli anni '10 del Novecento, da artisti come Libero Andreotti e Giovanni Prini. A questo tema è stato dato risalto nella mostra "D'apres Rodin. Scultura italiana del primo Novecento" (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 febbraio - 18 maggio 2014), a cura di Stefania Frezzotti (il catalogo è edito da Electa, Milano).

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Sul tema rimando a Pucci (2006).

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> YOURCENAR (1963, 61-62): «Statues si bien brisées que de ce débris naît une oeuvre nouvelle, parfaite par sa segmentation même [...] où la beauté survit dans une complète absence d'anecdote humaine ou divine».

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Trovato (2014).

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Chiappini (2002, 16).

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> TAVANI (2001, 219).

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Starobinski (1964, 181): «Le sacrilège [...] c'est de vouloir dater ce qui doit etre ressenti comme immemorial».

e le monumentali teste resecate o scheggiate raccontano la perdita d'identità dell'uomo contemporaneo, la sua fatica a dare un senso alla sua condizione esistenziale. Le mille screpolature che intaccano la levigata perfezione dei corpi (Fig. 2) denunciano tutta la fatica del vivere, il logoramento di una tensione senza fine. Siamo ben lontani, insomma, dalla "nobile serenità e quieta grandezza" di Winckelmann.

E tuttavia quelli di Mitoraj sono colossi reclinati, affossati, prostrati, ma non vinti, perché come ha detto una volta l'artista, «il vero eroe è quello che sa perdere. Per questo nelle mie sculture creo sempre dei guerrieri che recano evidente il segno della ferita. Ho certamente più affinità con loro, mi sento più vicino all'eroe ferito»<sup>22</sup>.

C'è una frase di Jean Genet che si potrebbe considerare emblematica dell'arte di Mitoraj: «Non esiste per la bellezza, altra origine che la ferita – individuale, irripetibile, celata o visibile – che ogni uomo custodisce in sé»<sup>23</sup>. I colossi di Mitoraj palesano appunto la ferita segreta di ogni essere e di ogni cosa. Eppure non c'è esibizione di violenza in atto in Mitoraj. Come ha detto egli stesso: «Molti artisti esprimono una grande violenza in quello che fanno, io credo però che questa sia una scorciatoia fin troppo facile. Non è una buona strada da percorrere»<sup>24</sup>.

C'è piuttosto in Mitoraj una contenuta malinconia. Sui volti di quei suoi personaggi che sembrano finalmente assopiti in un sonno conquistato a caro prezzo vediamo aleggiare un impalpabile, recondito sorriso (non diceva Michelangelo: «La mia allegrezz'è la malinconia»<sup>25</sup>?) – perché nonostante tutto la bellezza – quella bellezza che nella profezia di Dostoevskij salverà il mondo – sopravvive a ogni mutilazione, a ogni sfregio.

Un altro tema tipico di Mitoraj sono le teste bendate. Ne sono state date diverse interpretazioni: metafora dell'incomunicabilità, copertura di una ferita e altro ancora. Egli stesso comunque ha detto: «Il bendaggio simboleggia per me una sorta di protezione da una realtà che sin dagli anni giovanili mi si prospettava quanto mai ostile. È per me un simbolo di sopravvivenza. È anche l'espressione plastica della coscienza polacca, una coscienza sofferta, ferita, chiusa...»<sup>26</sup>. Il dato biografico è sicuramente importante (vengono in mente anche gli *Emballages* del suo maestro Kantor), ma sarebbe limitativo ridurre tutto all'attitudine psicologica dei polacchi. Io credo che si possa ragionevolmente fare delle bende il segno dello smarrimento, della perdita di riferimenti dell'uomo moderno, non solo polacco. Lévi-Strauss, denunciando il disorientamento antropologico che già si vedeva negli anni '50 del secolo scorso, parlò di entropologia, ovvero una entropia antropologica che avrebbe potuto avere come esito ultimo la disgregazione di tutte le creazioni dello spirito umano<sup>27</sup>. Ecco, forse le bende di Mitoraj sono la traduzione plastica di questo concetto, sono una difesa contro la vertigine data dall'horror vacui del presente.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> MITORAJ (2012, 34).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> «Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi» (L'atelier d'Alberto Giacometti).

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Mitoraj (2012, 34).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Rime, Sonetto XXX.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Costantini (2004, 147).

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Lévi-Strauss (1955, 496).

Si è sostenuto che un'opera come Eclisse (Fig. 3) ricorda le sculture velate di Antonio Corradini (1688-1752), autore, fra l'altro, del bozzetto del celebre Cristo velato nella cappella San Severo di Napoli (poi realizzato da Giuseppe Sammartino)<sup>28</sup>. L'accostamento potrebbe essere giustificato dal virtuosismo tecnico, ma mentre nelle sculture del Corradini il velo non occulta le fattezze, anzi le esalta, le bende di Mitoraj le annullano, con un effetto decisamente perturbante (viene il sospetto che se svolgessimo quelle bende sotto non troveremmo nulla, come nell'Uomo invisibile di Wells).

C'è poi un ulteriore motivo-firma nelle sculture di Mitoraj. Sono quelle specie di finestre o tasselli che si aprono in vari punti del corpo e in cui sono allogate altre forme e simboli ricorrenti dell'iconografia mitorajana (Fig. 4). Qualcuno ha parlato di ex voto o addirittura di amuleti inseriti sotto la pelle<sup>29</sup>.

Io direi invece che questi piccoli loculi dove l'artista ripone gli elementichiave del suo formulario richiamano i loci della mnemotecnica antica e quindi in qualche modo fanno dei corpi un teatro della memoria, in una sorta di raffinato gioco di rimandi intertestuali. A volte poi nelle finestrelle sono repliche ridotte della stessa scultura. Si innesca così una mise en abîme, che ci confonde e ci in-



Fig 3 | Eclisse, 1998.

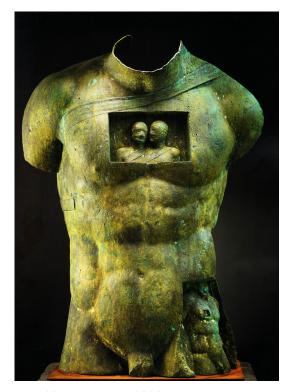


Fig. 4 | Vulcano II, 2008.

triga allo stesso tempo. È stato detto che questo ci ricorda che viviamo nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'arte<sup>30</sup>. Sì, ma non per questo vale per Mitoraj la perdita benjaminiana dell'aura: un po' perché Mitoraj riprende, cita, replica, ma niente in lui è mai veramente uguale a se stesso; soprattutto perché, se è vero che viene meno l'aura dell'hic et nunc, le opere di Mitoraj sono ugualmente auratiche, seppur di un'aura diversa<sup>31</sup>, nella

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> SGARBI (1985).

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Giovanni Testori, cit. in Costantini (2004, 106).

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> RANDAZZO (2011).

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Sulle trasmutazioni contemporanee dell'aura rimando agli esaurienti contributi pubblicati a cura di G. Di Giacomo e L. Marchetti in «Rivista di Estetica» LII, 1 (2013).

misura in cui attingono a una dimensione atemporale, o – come si è già detto – immemoriale. Come il mito, in cui sono radicate, sono al di là del contingente.

Concorre a creare quest'aura *altra* la monumentalità delle opere. Tutte le sculture di Mitoraj hanno un respiro monumentale (non solo quelle oggettivamente tali per le dimensioni). «La monumentalità – ha dichiarato l'artista – per me è la sfida più appassionante. Mi piace confrontarmi con il grande»<sup>32</sup>. Proprio perché così monumentali, le sculture di Mitoraj sono naturalmente esaltate dall'esposizione en plein air: «Il paesaggio influisce molto sulle mie opere – ha detto l'artista –. Ogni volta che so che la mia opera è destinata a dialogare con la natura, o con un luogo dalle forti connotazioni, il luogo diventa anch'esso una presenza, completando così, con la sua fisicità, il mio lavoro»33. E a volte come nel caso esemplare dell'esposizione nella valle dei Templi di Agrigento – si ha davvero la sensazione che quelle opere siano state lì da sempre, tanto profonda è la consonanza tra quelle architetture classiche, quel paesaggio gravido di storia e quelle forme mirabilmente evocative di un passato sempre presente (Figg. 5-8).

Ma per quanto monumentali, le creazioni di Mitoraj non comunicano mai quel senso di sgomento reso così efficacemente da Füssli nel suo celebre disegno L'artista disperato davanti alla grandezza delle rovine antiche (1778 ca). I suoi colossi non ci schiacciano con la loro sublimità: caduti e smembrati, perfetti nelle forme ma insieme imperfetti perché lacunosi, li riconosciamo semmai come fratelli, come compagni di pena<sup>34</sup>.



Fig. 5 | Dedalo, 2010.



Fig. 6 | Icaro caduto, 2011.



Fig. 7 | Eros bendato, 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Cfr. n. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> MITORAJ (2012, 32).

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Pucci (2014).



Fig. 8 | Amore eterno / Sonno grande, 2010.

Si potrebbe in definitiva dire che Mitoraj assomiglia straordinariamente all'Angelus novus di Benjamin<sup>35</sup>. Come quello guarda al passato fatto di rovine, mentre il vento del tempo lo spinge suo malgrado in direzione opposta. E come quello vorrebbe restare tra le vittime di tutti i tempi, tra i perdenti che hanno mantenuto nella sconfitta la propria grandezza per garantire ad essi un significato di qualche tipo, mentre il futuro, a cui neanch'egli può sottrarsi, si prospetta oscuro per tutti noi.

## riferimenti bibliografici

## Buranelli 2012

F. Buranelli, L'arte di Mitoraj, in Igor Mitoraj. Memoriae, catalogo della mostra (Ravello, 31 marzo - 8 settembre 2012), Napoli, 25.

#### **Сесснетті** 2002

M. Cecchetti, Sopralluogo, in R. Chiappini (a cura di), Igor Mitoraj, catalogo della mostra (Lugano, 22 marzo - 30 giugno 2002), Milano, 78-94.

#### CHIAPPINI 2002a

R. Chiappini (a cura di), *Igor Mitoraj*, catalogo della mostra (Lugano, 22 marzo - 30 giugno 2002), Milano.

#### CHIAPPINI 2002b

R. Chiappini, La bellezza incontaminata, in R. Chiappini (a cura di), Igor Mitoraj, catalogo della mostra (Lugano, 22 marzo - 30 giugno 2002), Milano, 12-16.

#### Costantini 2004

C. Costantini, L'enigma della pietra. Conversazioni con Igor Mitoraj, Roma.

#### Didi-Huberman 2009

G. Didi-Huberman, Beato Angelico. Figure del dissimile, Milano (ed. orig. Paris, 1990).

#### Lévi-Strauss 1955

C. Lévi-Strauss, Tristes Tropiques, Paris.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Un accostamento già proposto da Cecchetti (2002, 84).

#### Memoriae 2012

Igor Mitoraj. Memoriae, catalogo della mostra (Ravello, 31 marzo - 8 settembre 2012), Napoli.

#### Minetti 2011

A. Minetti (a cura di), Igor Mitoraj. Dialoghi etruschi, catalogo della mostra (Sarteano, Museo Civico Archeologico, 4 settembre - 9 ottobre 2011), Siena.

#### MITORAJ 2012

I. Mitoraj, *Il viaggio nella mente*, in *Igor Mitoraj. Memoriae*, catalogo della mostra (Ravello, 31 marzo - 8 settembre 2012), Napoli, 32-34.

#### Pucci 2006

G. Pucci, Il buon uso delle rovine, in G. Tortora (a cura di), Semantica delle rovine, Roma, 291-306.

### Pucci 2014

G. Pucci, Recensione della mostra Traces of Time (Londra, Galleria ContiniArt, maggiosettembre 2014), "Il Manifesto" (3 agosto 2014: www.academia.edu/7876782/Una mostra di Igor Mitoraj a Londra 2014)

#### Randazzo 2011

G. Randazzo, Igor Mitoraj, Parco Archeologico. Valle dei Templi di Agrigento, «ArsKey. Magazine d'arte moderna e contemporanea» XXVIII, 7 (www.giusyrandazzo.eu/2011/07/28/mostra-mitoraj/).

#### RIVA 2014

A. Riva, Addio a Mitoraj, lo scultore della classicità perduta, "Italian Factory Magazine" (6 ottobre 2014: www.italianfactory.info/portale/index.php/2014/10/addio-a-mitoraj-lo-scultoredella-classicita-perduta/).

## **SIMON 2005**

D. Simon, Le forme e il movimento. Georg Simmel e Auguste Rodin, Torino.

#### Sgarbi 1985

V. Sgarbi, *Igor Mitoraj. Sculture*, Milano.

## Starobinski 1964

J. Starobinski, La mélancolie dans les ruines, in L'invention de la liberté, 1700-1789, Paris, 179-182.

#### Tavani 2001

E. Tavani, Il frammento e la rovina: su alcune eredità dell'estetica del '900, in L. Russo (a cura di), La nuova estetica italiana, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo, 215-225.

## **Trovato 2014**

S. Trovato, Mostre. Londra scopre Mitoraj: quel sentire comune che lega ieri ed oggi, "Il Giornale di Sicilia" (26 maggio 2014: gds.it/2014/05/26/mostre-londra-scopre-mitoraj-quelsentire-comune-che-lega-ieri-ed-oggi-347474 155896/).

#### Yourcenar 1963

M. Yourcenar, *Le temps, ce grand sculpteur*, Paris.