

Il volo di Hypnos. Metamorfosi del mito nelle sculture di Igor Mitoraj¹

Antioco Zucca

Il mio ideale sarebbe di sparire,
di fondermi fisicamente in una scultura.
Igor Mitoraj

‘Il volo di *Hypnos*’ percorre metaforicamente un ‘viaggio’ attraverso scultura e mitologia nelle opere di Igor Mitoraj², un artista poliedrico «fuori di ogni possibile classificazione» (Costantini 2006: 30)³ di cui la scultura rappresenta l’attività principale. Sin dalla prima mostra parigina alla *Galerie La Hune* (1976) attraverso una ‘galleria’ di frammenti di «nuovi dei, nuovi miti, nuove forme del pensiero» (Rella 1981: 27) dà vita a una sorta di ‘mitologia personale’ che, di greco e romano, evoca in alcuni casi solo il nome: *Ikaros*, *Dedalo*, *Tindaro*, *Quirinus*, *Aèdo*, *Dea Roma*. Un viaggio in cui sono rilevanti le componenti oniriche e mitologiche, in cui i titoli delle opere non sono utilizzati in senso filologico, tanto che lo scultore le definisce «trappole mentali» (Ronzani 2011)⁴.

¹ È un contributo che trae spunto da riflessioni e ulteriori ricerche che seguono “Il viaggio di *Kouros*. La poetica del frammento nelle sculture di Igor Mitoraj”, oggetto della tesi di laurea magistrale in storia dell’arte discussa presso la Facoltà di Studi Umanistici dell’Università di Cagliari nell’a.a. 2015-2016.

² Oederan, 1944 - Parigi, 2014.

³ L’affermazione riportata da C. Costantini è di Giovanni Testori.

⁴ Quando Mitoraj denomina una scultura *Ikaros* è perché gli piace il nome: è interessato al contenuto delle opere antiche, alla loro anima, non alla forma estetica.



Sculture chiuse a una comprensione diretta, in cui la mitologia parrebbe una sorta di artificio capace di ossessionare l'osservatore e scoraggiare la critica, perché in realtà non si vedono *Ikari*, *Dedali*, *Ikarie* e, neppure come sostenuto da una parte della critica, una ricerca di dialogo con 'l'antico'. Nonostante gli echi dell'arte egizia ed etrusca, ma soprattutto greca e romana, in alcuni confronti siano stringenti, il dialogo e il confronto più che con 'l'antico' parrebbero instaurarsi con l'osservatore. Quest'ultimo è chiamato a interpretare lo scarto di monumentalità, identità e funzionalità di templi, rovine e reperti archeologici con gli 'eroi' di Mitoraj, dietro ai quali si cela l'uomo. Perché il protagonista delle sculture di Mitoraj non è il mito ma l'uomo e, per estensione, tutto ciò che riguarda l'esistenza umana⁵.

La poetica del frammento

Lo *status* di frammento che caratterizza le sue sculture non rappresenterebbe un espediente accidentale, ma uno strumento di conoscenza e possibilità espressiva che risponde a specifiche strategie operative. Sotto questo aspetto la ricerca di Mitoraj assume carattere euristico, in cui lo scultore «agisce come un essere medianico che, dal labirinto al di là del tempo e dello spazio, cerca la sua strada verso uno spazio aperto»⁶, attraverso la sperimentazione di tecniche e materiali, oltre che la ricerca di un linguaggio alternativo alla scultura contemporanea, soprattutto di grandi dimensioni.

Esprime le proprie suggestioni attraverso un linguaggio che nasce, in particolare, dalla mediazione tra l'armonia della scultura classica e la

⁵ Nelle sue figure cariche di inquietudine e tragedia «si celano non divinità ma l'uomo alla ricerca di una propria identità» (Cecchetti 1989: 3).

⁶ L'affermazione è contenuta nello stralcio dell'intervento pronunciato da Marcel Duchamp nel corso di una riunione della Federazione Americana delle Arti a Huston (Texas) nel 1957, intitolato "Il processo creativo" (in lingua inglese). Cfr. www.teche.rai.it/2015/07/marcel-duchamp-il-processo-creativo/

maestosità fuori scala di quelle orientale e precolombiana⁷, nonché dalla crisi dell’arte e dell’identità del Novecento europeo e, in particolare, dell’instabile equilibrio dell’arte contemporanea.

È un profondo conoscitore della cultura greca e romana, di cui predilige quelli che definisce ‘eroi perdenti’⁸, i quali sono rappresentati secondo una iconografia personale che ha nel frammento, ottenuto attraverso il ‘taglio’ della forma, il carattere principale.

La critica contemporanea ha elevato il frammento a categoria, oltre che estetica anche filosofica e simbolica di notevole portata⁹, identificandovi il riflesso materiale della frammentazione e della disgregazione della società e della stessa arte, e l’impossibilità di riportare unità ed equilibrio¹⁰. Ma, nello stesso tempo, secondo Salvatore Settis, è anche espressione di modernità perché «ha in sé un’invincibile necessità,

⁷ Quest’ultima è apprezzata durante un lungo soggiorno in Messico.

⁸ Mitoraj afferma che il suo «desiderio più grande sarebbe quello di plasmare, tramite l’arte, i nostri eroi. Perché non li abbiamo più. E perché ci mancano. Però ho una mia idea particolare. Penso a dei, ed eroi, che non hanno vinto battaglie. Penso ai perdenti, non a quelli gloriosi e vittoriosi. Il vero eroe, per me, 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. Lo cerco, lo creo nelle sculture. Perché la vera vittoria è la capacità di saper perdere. Essere eroe, per me, è un fatto morale. E non deriva dall’abilità di un gesto». Cfr. P. Nicita, in M. Sapio (a cura di) 2002: 30-32.

⁹ Come afferma D. Kuspit riprendendo il pensiero di T. Adorno, «l’arte del massimo livello preme oltre la totalità verso uno stato di frammentazione» (Kuspit 1998: 1993). In realtà la realizzazione di frammenti, soprattutto a carattere liturgico o votivo era già nota nell’antichità, in cui non era infrequente per esempio, la realizzazione di oggetti liturgici quali la *Mano di Sabazio* o lucerne a forma di piede. In particolare, la *Mano di Sabazio* è una mano pantea, legata al culto di *Sabazio*, divinità originaria della Tracia o della Frigia, il cui culto penetra in Grecia a partire dal sec. V a.C.. La mano atteggiata nel gesto beneaugurante della benedizione latina e associata a diversi simboli è un oggetto liturgico fissato su aste per processioni, oppure destinato ai santuari o al culto domestico. Cfr. <http://www.museivaticani.va>

¹⁰ «Il frammento [...] punta a denunciare la precarietà e la fragilità delle cose e della vita, la caducità e l’irreversibilità dell’esistenza, che, come l’arte stessa, è condannata a un identico destino, disegnato dall’irresistibile incedere del tempo» (Di Napoli 2011: 337).

il germe di qualcosa che vale più di un significato, la spinta ossessiva ad essere completato» (Settis 2001: 35), e perché «una forma incompiuta può essere giudicata più suggestiva di una forma completamente finita in tutti i dettagli»¹¹.

La straordinaria fortuna delle sue sculture, dovuta agli echi della scultura classica, è paradossalmente il maggior ostacolo ad una corretta interpretazione della poetica dell'artista. La lettura critica semplificata delle sue ricerche e sperimentazioni ha talvolta determinato la riduzione della personalità di un *unicum* all'immagine di un anacronistico scultore di frammenti di nudi virili, un enigmista di misteri inesistenti, senza evidenziare le peculiarità di opere che parrebbero combinare i dati sparsi di una multiforme esperienza culturale.

Lo scultore polacco, attingendo dall'immaginario trasmesso dalla memoria visiva, riassume nelle sue sculture un vasto fermento di idee e suggestioni, frammentando la stessa attività di ricezione. Si potrebbe affermare che per Mitoraj 'l'antico' rappresenti «un potente archivio lessicale» (Meloni 2013: 108)¹², su cui intraprende un'attività di sperimentazione che lo colloca nella contemporaneità, perché «non necessariamente questo 'sguardo all'indietro' rappresenta una fuga dal presente» (Seznec 2008: XIX).¹³

Lo scultore, parlando delle sue opere riconosce il debito nei confronti dell'antichità, spiegando di aver cercato di «cogliere un frammento di ciò che sembra essere la comunione mistica tra l'Egitto, la Grecia e il Lontano Oriente» (Putnam 2005: 22)¹⁴, così lontani nello spazio e nel tempo, custodi di uno spirito che alimenta le sue ansie metafisiche. Come osserva Salvatore Settis,

l'assimilazione della memoria storica nell'esperienza individuale è probabilmente il frutto (non: la premessa) di un lungo percorso

¹¹ *Ivi*: 32.

¹² L'affermazione è di Giovanni Testori.

¹³ L'affermazione è di Salvatore Settis.

¹⁴ L'autore cita parte della dichiarazione dell'artista pubblicata nel catalogo della mostra *Time Machine – Ancient Egypt and contemporary Art*, The British Museum 1994, p. 22.

interiore, del quale è raro trovare analisi esplicite. Di regola è la suggestione che deriva dagli oggetti a provocare interesse verso di essi (Seznec 2008: XVIII)¹⁵.

Metamorfosi del mito

Il mito, eterno, incarnazione delle tensioni dello spirito umano, tanto da poter essere reinterpretato in diversi momenti storici, perduto il contenuto di fede, è diventato un dispositivo espressivo di notevole efficacia filosofica, trasformandosi in allegoria e strumento adeguato all'espressione di specifiche realtà. Kerényi sostiene che «all'eroe, come ci appare nelle sue leggende, conviene certamente, ancor più che gli dei sono greci, ad un insegnamento filosofico del genere umano» (Kerényi 1976: 13). I miti greci, nonostante abbiano perso splendore e forza di persuasione, sono ancora modelli di significazione, perchè

raccontano del destino umano, della nascita, del dolore, della morte, così che ognuno vi può trovare una parte di ciò che interiormente gli appartiene (...) è questo che attiva la loro sopravvivenza (Di Stefano 1998: 11).

Mitoraj parrebbe riconoscere nella mitologia un linguaggio e nei singoli miti lo *status* di parole: come artista attraverso le seconde ricrea i primi, 'rielaborandoli', perchè «il mito moderno esprime l'ansia di ritrovare un luogo originario su cui rifondare un linguaggio che sembra basarsi ora su nulla» (Rella 1981: 166). Nelle sue opere la realtà concettuale prende il posto dell'oggetto reale, aprendo un nuovo mondo possibile: quello del concetto trasmesso tramite la nuova forma dell'oggetto. In questo modo, lo scultore trasforma la sua esperienza in creazione poetica, trovando nella gioia per la perfezione della propria

¹⁵ L'affermazione è di Salvatore Settis.

opera anche una liberazione dell'animo, a cui può prendere parte anche chi osserva le sue opere.

Il laboratorio di Dedalo

Così come *Dedalo*, primo grande scultore e inventore, Mitoraj è la personificazione di una multiforme maestria, di quella particolare sintesi di intelligenza e di scaltrezza che i Greci chiamavano *mètis*. L'artigiano-eroe che escogita tecniche impensate e le sperimenta sull'intera gamma dei materiali tradizionali della scultura.

Gli echi più evidenti nelle sue sculture parrebbero soprattutto quelli della scultura greca, i cui archetipi sono penetrati nella loro più elevata forma d'espressione e proiettati «nel proprio tempo, in una dimensione di contemporaneità che va oltre la memoria, che abita l'indeterminatezza del presente» (Chiappini 2002: 16). Infatti, se riguardo alle rappresentazioni di coppie di personaggi, quali per esempio *Nascita di Venere* (2009, fig. 1), Mitoraj afferma di aver tratto ispirazione dalle rappresentazioni di sarcofagi etruschi, parrebbe pertinente il riferimento al *Gruppo di tre divinità* del XIII secolo a.C., proveniente da Micene (fig. 2). Altrettanto pertinente parrebbe anche il richiamo del volto del *Centauro* (1994, fig. 3) a quello di una *metopa* (450-425 a. C.) del tempio di Selinunte o all'acrolito di *Demetra* o *Kore* del VI sec. a. C. (fig. 4)¹⁶.

Spesso, nelle sue opere, come in *Dedalo* (2010, fig. 5), compaiono delle aperture geometriche simili a 'finestre' o 'nicchie' che, secondo lo scultore, «rappresentano anche un procedimento di tipo cinematografico, che svela un occulto desiderio di inquadrare, di avvicinare uno degli aspetti della scultura al fermo immagine» (Costantini 2006: 41-42). In realtà, anche nella scultura greca e romana è possibile rilevare la presenza

¹⁶ Gli acroliti di Demetra e Kore sono ritenuti gli esemplari più antichi finora conosciuti di statue eseguite nella tecnica acrolitica, cioè con le estremità in marmo ed il corpo in terracotta o legno. Risalenti al V secolo a. C. e provenienti da scavi clandestini nell'antica città di Morgantina, dopo trent'anni dal ritrovamento sono stati restituiti all'Italia.

di fori a sezione quadrata o rettangolare necessari per assemblare parti delle sculture, come per esempio nell'*Athena Nike* del V sec. a. C. (fig. 6)¹⁷. Le 'finestrelle' più grandi, da cui talvolta prospettano volti e o busti di personaggi come in *Vulcano II* (2008, fig. 7), evocano stele funerarie romane, testimonianze dell'ultima dimora dei personaggi che si affacciano dalle nicchie, come nella stele degli *Alemni*¹⁸ (fig. 8). Questo renderebbe possibile l'ipotesi che le piccole sculture emergenti dalle 'nicchie' nelle opere di Mitoraj rappresentino la matrice del processo creativo in cui torsioni, teste, gambe alate, come in una scena teatrale, rappresentino la quinta destinata ad ospitare la scena della *mise en abyme*, dell'opera nell'opera, come una sorta di 'teatro della memoria'.

Ciò trova fondatezza nella dimensione onirica dell'opera di Mitoraj, che afferma di aver «sempre considerato il corpo umano come un'abitazione» (G. Cricco, F.P. di Teodoro 2012), una «casa della memoria» (Cecchetti 2014)¹⁹. È come se smontasse e rimontasse capolavori greci o romani, ricostruendo ruderi metafisici con quelli che egli stesso definisce «frammenti incoscienti del nostro passato» (Biolchini 2006)²⁰, ritrovati casualmente in uno scavo che non è reale ma è quello della memoria.

La cura dei dettagli delle piccole sculture emergenti dalle 'nicchie', che evocano le piccole teste emergenti da *lekythoi*²¹ a forma di testa, così come quelle che emergono dalla materia, come nel caso di *Torso d'inverno* (1992) richiamano *Artemide Efesia*²², testimonierebbe la necessità dello scultore polacco di sublimare insopprimibili emozioni personali

¹⁷ Trattasi di opera appartenente alla Fondazione Sorgente Group di Roma. Cfr. <http://www.fondazione sorgentegroup.com>

¹⁸ Il monumento, appartenente alla famiglia degli Alemni, reca una serie di teche con busti-ritratto intramezzate da pannelli iscritti dove sono incisi i nomi dei personaggi raffigurati. Cfr. www.museibologna.it

¹⁹ Secondo Maurizio Cecchetti, Mitoraj «sui busti e i toraci incide forme, scava piccoli loculi dove deponesse cose, simboli, immagini, forme astratte».

²⁰ L'affermazione è di Igor Mitoraj all'interno dell'intervista di S. Biolchini.

²¹ Si tratta di vasi per olii e profumi.

²² La cui veste ed il capo erano ricoperti da piccole sculture generalmente riferite ad animali. Cfr. <http://www.campaniacrbc.it/>

attraverso la replica miniaturizzata di un'opera, di parte di essa o di altre opere. Con i suoi rimandi implica anche l'infinita e la messa in scena, la raffigurazione di una raffigurazione, attraverso cui lo scultore opera la distruzione del mondo antico e la costruzione di una coscienza della crisi dell'uomo che osserva, cioè la costruzione di una coscienza dei suoi limiti. Quando prive di personaggi, le 'nicchie', come «le finestre modernissime e quasi cubiste» (Minetti 2011: 7), creano un senso moderno di discontinuità e di rottura non ontologica ma relazionale. Prospettandosi come feritoie, analogamente a quanto avviene per i tagli delle tele di Lucio Fontana, si affacciano sull'infinito, ponendo in relazione il superficiale percepito dalla vista e il profondo ad essa celato, secondo tendenze maturate anche dall'architettura contemporanea, come per esempio nel caso delle facciate di Gordon Matta-Clark. Sculture, quindi, che non devono essere ammirate ma 'vissute', perché così profondamente narrative tanto da poter diventare oggetto di letteratura interpretativa.

Senza banalizzazioni e in perenne contraddizione tra la necessità di essere postmoderno e 'antico', Mitoraj reinterpreta gli archetipi classici attraverso il filtro delle avanguardie storiche e delle espressioni artistiche novecentesche, senza assumerne i modi ma emulandone lo spirito di ricerca. Nella volontà di ricerca e sperimentazione, lo scultore polacco accoglie l'invito di Tadeus Kantor²³ di mettersi alla prova con quanto avevano fatto le avanguardie del XX secolo, per liberarsi dell'Accademia e di tutto quanto potesse costruire un freno a quella ricerca 'totale', che intendeva come superamento delle frontiere rigide, consacrate, della tradizione (Cecchetti 2002: 78).

Scegliendo qualcosa che appartiene a un periodo precedente e adattandola al proprio lavoro, tale condotta può essere creatrice. Il

²³ Igor Mitoraj è allievo di Kantor all'Accademia di Belle Arti di Cracovia, dove disegna, dipinge, realizza dei *collages* utilizzando oggetti casuali, gli *objects trouvés* di origine dadaista e surrealista. Cfr. Costantini [2006: 14]. Mitoraj ricorda che Kantor viaggiava, insegnava in Germania e aveva un laboratorio a Firenze. Fu lui a far conoscere la lezione di Warhol, Lichtenstein, Klein, passando attraverso la sperimentazione dalla body art all'iperrealismo.

risultato non è nuovo: ma è nuovo nella misura in cui scaturisce da una prassi originale (Duchamp 1946)²⁴.

Mitoraj potrebbe aver maturato il desiderio di sperimentazione, respirando le atmosfere surrealiste e cubiste di *Le Bateau-Lavoir*, storico edificio parigino in cui agli inizi del XX secolo soggiornarono numerosi artisti tra i quali Picasso, Braque, Modigliani.

Lo scultore ricorda di essere arrivato a Parigi «quando c’erano Picasso e Dalì. Non riuscii a resistere al richiamo degli artisti degli anni Sessanta» (Biolchini 2006). La volontà di ricerca e sperimentazione²⁵ evoca le bende surrealiste di Magritte e l’inquietudine metafisica di De Chirico, passando per l’interpretazione del classicismo da parte di Picasso, ai *collages* di matrice dada di *Casa dello scultore* (1991, fig. 9), ma soprattutto attraverso la sperimentazione di Brancusi, di cui Mitoraj dichiara espressamente il debito²⁶, e ancora di Marino Marini e Arturo Martini.

Lo scultore polacco valorizza la forza espressiva della materia e della forma, con graffiature e attraverso il ‘taglio’ o piuttosto, un insieme di tagli, mai finalizzati a deturpare le sculture, perché in ogni opera si percepisce l’equilibrio della forma e un canone preciso. Il risultato di questa sperimentazione secondo Kuspit è sintetizzato in *Aèdo* (ghisa, 1986) e *Tybris* (ghisa, 1986), in cui il «basamento non è un elemento plastico dell’opera ma un segno diacritico, un indice dell’aristocrazia della scultura rispetto al contesto, scultura che rimane antica ma diventa moderna, scultura che è una sintesi postmoderna che le dà un futuro» (Kuspit 1999: 33). Il significato o uno dei significati possibili delle opere,

²⁴ Cfr. <http://flaminiogualdoni.com/?p=16043>

²⁵ Mitoraj evidenzia anche come «c’è tutta una scuola italiana degli anni Cinquanta: Consagra, Cascella, Pomodoro, Mastroianni, che non mi interessa in modo particolare» (Costantini 2006: 124).

²⁶ Mitoraj dichiara: «l’elaborazione picassiana del mondo classico è stata per me molto importante, ma è Brancusi che ha gran parte nella mia ispirazione, oltre alle sculture greche» (Biolchini 2006). Gli echi dell’opera di Brancusi nel linguaggio di Mitoraj sono percepibili in *Massinissa* (marmo bianco, 2012), opera che per la leggera torsione del busto e l’esaltazione della forza espressiva della materia, evoca *Testa di adolescente* (C. Brancusi, 1907).

può essere apprezzato attraverso le suggestioni da queste evocate, perché lo scultore non ha lasciato estensione scritta circa il significato delle proprie sculture²⁷. Peraltro, la vicinanza emotiva tra Mitoraj e il mito rende i riferimenti sempre poco chiari, tanto che l'individuazione della traccia del mito richiede un percorso che contempi echi lontani. Proprio attraverso questa analisi diventa possibile ipotizzare «il mondo spirituale che ha ottenuto una figurazione nelle opere» (Pareyson 1974: 103), e comprendere che il loro valore risiede nelle suggestioni delle immagini e nella ricerca che ha permesso la strutturazione delle forme. D'altronde,

la caparbia con cui la mitologia fino ad oggi si è palesata chiusa a qualsivoglia spiegazione, serve come prova che essa appartiene alle cose la cui piena comprensione dipende dallo stesso superiore grado di sviluppo della coscienza umana (Schelling 1990: 10).

La poetica di Igor Mitoraj tra frammento e mitologia

Immedesimarsi nelle intenzioni e nello stato creativo dello scultore, per apprezzarne il carattere della ricerca e 'vivere' in prima persona l'esperienza artistica e le suggestioni, ha consentito di rilevare lo sviluppo di pochi temi dominanti, con poche varianti. In particolare, sono state esaminate *Dedalo*, *Aèdo*, *Dea ferita* e *Tindaro screpolato*, opere in cui gli elementi evocati dalle suggestioni e dalla mitologia rendono possibile un'interpretazione originale e coerente e una fruibilità delle stesse, a prescindere dalla volontà o meno dell'artista.

Dedalo (2010, fig. 13), personificazione eroica dell'artefice nel mondo greco, nell'iconografia storicizzata è spesso rappresentato accanto al figlio, *Icaro*, nell'attimo in cui gli appone le ali o mentre insieme si

²⁷ «È poi tanto importante sapere che significato abbia avuto l'opera d'arte per l'artista? Perché ciò sia importante, occorre una sola premessa, questa: che il significato privato, personale, psicologico [...] sia l'unico significato vero - e sia dunque quello che esso *trasmette*, se non alla coscienza, almeno all'inconscio dello spettatore [...]» (Patrizi 2000: 12).

accingono a spiccare il volo per fuggire dal labirinto. Esempio di intelligenza, per il suo eccellere nell’architettura, nella scultura e nell’ingegno in genere, *Dedalo* si macchiò anche della morte di *Talos* o *Perdix*, suo nipote, affidatogli da sua sorella *Perdice* per istruirlo al lavoro artigianale. Nel momento in cui si rese conto che l’allievo possedeva un talento tale da oscurare la sua fama, sopraffatto dall’invidia in uno scatto d’ira lo spinse giù dall’Acropoli, provocandone la morte. Dimostrò così quanto in lui fossero incarnati anche i sentimenti come l’invidia, che lo rendono del tutto simile all’uomo moderno, con cui evidentemente condivide virtù, vizi, passioni, e la possibilità di essere fino in fondo artefice del proprio destino.

Mitoraj sceglie di rappresentarlo in modo totalmente differente dal *Dedalo* mitologico, con il capo reclinato in avanti, appoggiato a un’asta che evoca quella di una lancia, colto in un momento di riflessione o forse di dolore per la morte di *Icaro* durante la fuga dal labirinto. Lo schema gestuale evoca modelli antichi quali *Atena pensosa*²⁸, ritratta pensierosa, davanti a una stele, o ancora, quello della *Menade stanca* del vaso di *Sosibios*²⁹. Nei suddetti modelli è comune l’atteggiamento dei personaggi, che parrebbe una riattivazione delle figure appartenenti al polo meditativo-pensoso delle *pathosformeln* di Warburg, cioè di quegli schemi compositivi che trasmettono un contenuto emozionale forte che può riemergere anche risemantizzato, dopo una lunga latenza. In queste figure parrebbero riflettersi *Dedalo*, ma anche *Icaro alato* (bronzo, 2000) e *Icaro grezzo* (bronzo, 1998). Ciò non deve sorprendere, in quanto il mito è polivalente potendo esprimere significati simbolici diversi, e perché

²⁸ Si tratta di un bassorilievo votivo in marmo, 460 a. C., custodito presso il Museo dell’Acropoli ad Atene. *Atena*, dotata di ingegno, era considerata dai Greci divinità incarnazione di sapere, saggezza e riflessione.

²⁹ Il vaso, con manici a volute desinenti in teste di cigno, si ispira ad una forma metallica creata attorno al 400 a. C., ma conosciuta soprattutto attraverso le imitazioni della ceramica attica ed àpula del IV secolo. Il corpo del cratere è decorato con un rilievo di soggetto mitologico: Artemide, seguita da una citareda e da un satiro che suona il flauto, si accosta ad un’ara con una cerbiatta; di fronte, *Hermes* con mènadi e un danzatore armato.

l'opera d'arte è una immagine sempre anacronistica dato che contiene al suo interno vari e mescolati differenziali di tempo e perché di fronte a una immagine, per quanto antica possa essere il presente, non smette mai di riconfigurarsi poiché quell'immagine diventa pensabile solo in una costruzione della memoria se non dell'ossessione (Meloni 2013: 12).

Così *Dedalo*, ma anche *Ikarò alato* e *Ikarò grezzo* rappresenterebbero un esempio di flessibilità del mito, in cui la condizione di meditazione, dolore, malinconia, è il *pathos* espresso dalla *formeln* del personaggio con il capo reclinato in avanti. Quindi, una ripresa moderna della *pathosformel* antica che rappresenta lo stato d'animo di *Atena*, con cui Mitoraj esprimerebbe i sentimenti elementari, drammatici, le pulsioni dell'uomo moderno, rintracciabili anche in altre testimonianze di stati d'animo divenute immagini, quali *Odisseo e Calipso* (A. Bocklin, 1882), *Enigma dell'oracolo* (G. De Chirico, 1910) o ancora, *Angelus* (J.F. Millet, 1858-59) sino a *Standing figure* (H. Moore, 1950).

D'altronde, come sostiene lo stesso Mitoraj, «la storia dell'arte è una misteriosa catena di opere completamente diverse le une dalle altre ma collegate da vincoli più o meno segreti» (Costantini 2006: 60). La profonda malinconia che traspare nelle sue opere trae motivo anche dalle vicende personali dello scultore: una malinconia esistenziale che nasce dall'inquietudine, dall'angoscia, che nello stesso tempo si tramuta in una malinconia artistica³⁰. In questo modo lo scultore rappresenterebbe la condizione umana odierna, espressione di un tempo frantumato «in cui il passato invade il futuro e il futuro invade il passato, investendo e frantumando anche il presente, come è frantumato l'uomo» (Costantini 2006: 94).

³⁰ Mitoraj nacque a Oederan (Germania) vicino a Dresda il 26 marzo 1944 in un campo di prigionia nazista, da una ragazza polacca deportata nel campo e un ufficiale francese prigioniero di guerra. Dopo il bombardamento che rase al suolo Dresda e la liberazione delle truppe alleate nel 1945, non rivide più il padre che, di fatto, non conobbe mai. Tornò con la madre in una Polonia totalmente asservita al comunismo sovietico, con tutte le conseguenti limitazioni e angosce.

Aèdo (1995, fig. 14) è un'altra opera che testimonia l'esercizio euristico dello scultore, attestato anche dalla serie dei diversi modelli prodotti. Non si tratta di una figura mitologica, ma di un cantore, un poeta di corte al servizio dell'aristocrazia che celebra le gesta eroiche di principi e guerrieri, necessarie a dare loro fama ed eternità. Una figura in relazione con gli dei e ispirata dagli dei, tradizionalmente associata all'uomo non vedente, come *Omero* che accompagnava il suo canto con uno strumento musicale o *Orfeo*, il musico civilizzatore, l'artista capace di trasformare una realtà corrotta in un mondo ideale di bellezza, ma anche una figura tragica che sfida i limiti umani e perde proprio a causa della sua 'fallibile umanità'. L'iconografia storicizzata non è evidentemente quella da cui attinge Mitoraj per modellare il suo *Aèdo*, la cui espressione «richiama la trattazione drammatica spinta ai limiti della concitazione che si riflette nella fascinazione ellenistica» (Gualdoni 1997: 44), con gesto 'dada' collocato su una «astratta vite industriale, forma perfettamente pura (...) che altera dialetticamente il significato della scultura (...) che rimane antica ma diventa moderna, una sintesi postmoderna che le dà un futuro» vivificando la figura e «stabilendo un nuovo contratto estetico sulla vita» (Kuspit 1999: 33). L'opera evoca stupore, dramma, richiamando un modello di maschera tragica greca³¹, ma anche del volto del personaggio in *Il ragazzo seduto* (A. Martini, terracotta 1930).

Un'opera, quella di Mitoraj, che appare permeata di dualismo, suggerito dalla costante dell'utilizzo non filologico del titolo che, quando c'è, «ha bisogno di essere interpretato tanto quanto l'opera non verbale» (Velotti 2012: 158). Il dualismo si manifesterebbe nella presenza del doppio io dello scultore. Questi raddoppia la propria immagine dando voce al lato oscuro della propria anima, fatto di angosce e di tormenti appena evocati dalle rughe della fronte dell'*Aèdo*, dietro il quale si cela l'*aèdo* mitico, allegoria dei desideri dello scultore. L'*aèdo* mitico e quello di Mitoraj rappresentano le due unità di cui si compone l'unità psicologica della persona, in questo caso dello scultore: una "umana", l'*aèdo* 'tragico', e la sua maschera, ovvero la figura mitica, il suo doppio. La maschera è la

³¹ Proveniente dalla tomba 2050 della necropoli di Lipari, databile al secondo quarto del III secolo a. C. da vasi policromi del Pittore della *Sphendone Bianca*.

metafora dell'identità artistica: nel teatro antico greco era funzionale all'immagine che rappresentava, ma non cancellava né mimetizzava l'identità dell'attore, piuttosto, gliene prestava una nuova. Così l'*aèdo* di Mitoraj è maschera, ma anche «il doppio verso il soggetto della scultura antica e nei confronti del proprio *ego* e *alter-ego*» (Gualdoni 1997: 44): autoritratti dell'artista che rispondono al bisogno primario della continua ricerca di sé.

Ciò non deve sorprendere, perché Mitoraj è contemporaneamente uno che interpreta il mondo in cui vive e che ricrea il proprio mondo interiore, modellato da mito e leggenda e da un senso quasi surrealista di congruità e incongruità. Una sorta di *aèdo* contemporaneo, che racconta di un mondo passato che continua ad esistere nel ricordo e nella nostalgia, nonostante il trascorrere dei secoli, tanto che secondo Calvesi «la scultura di Mitoraj sollecita la memoria, e suggestionandola di poesia, la illude: la illude che i ricordi siano palpito d'attualità, che rendano ancora possibile la contemplazione della bellezza» (Calvesi 2011: 12).

Dea ferita (2005, fig. 15), richiama l'iconografia di figure mitologiche con le ali sul capo, come *Hypnos* (fig. 16) o di una delle *Gòrgoni*; queste ultime, in alcuni modelli iconografici erano rappresentate solamente con le ali d'oro sul capo. I loro occhi erano scintillanti e il loro sguardo tanto penetrante che chiunque osava guardarle era tramutato in pietra: pertanto erano oggetto di orrore e spavento sia per i mortali che per gli immortali, ad esclusione di *Poseidone* che si unì con *Medusa*, bellissima e mortifera, la *gòrgone* per eccellenza, sorella di *Steno* e *Euriale*, le due *gòrgoni* immortali.

Nella faccia della *gòrgone* si attua una sorta di effetto di sdoppiamento per cui, attraverso la fascinazione, colui che guarda viene strappato a sé stesso, sino ad essere completamente posseduto dalla figura che gli sta di fronte. Una faccia che è una maschera che, invece di essere indossata per mimare la divinità, produce l'effetto di maschera guardando gli altri negli occhi: è l'altro, il doppio di sé stessi. Simbolicamente, sin dall'immaginario dell'antichità, rappresenta il limite, la soglia oltre la quale si schiude il mondo dei morti, se non la morte stessa perché sinonimo di orrore, dissoluzione. L'uso della maschera della

gòrgone con funzione apotropaica è attestata già nel VII sec. a. C. quando compare sul frontone dei templi, come acroterio e anche su utensili domestici; il suo volto sarà sempre in posizione frontale rispetto allo spettatore.

Lo scultore polacco ancora una volta dà scacco al senso perché non dichiara di rappresentare *Medusa* né una *gòrgone*, di cui evidentemente conosce la leggenda e l'iconografia, perché *Disco Gòrgone* (bronzo, 1993) richiama l'iconografia storicizzata e lo scudo su cui *Atena* fissò la testa di *Medusa* per pietrificare i suoi nemici. Secondo Rudy Chiappini,

non è importante il compiersi di un riconoscimento formale con un'opera classica, quanto il pervenire dell'artista mediante un processo di decantazione, alla realizzazione di una scultura autonoma e originale, impregnata di un'anima, assolutamente recuperata alla tensione della modernità (Chiappini 2004: 45).

Mitoraj sceglie di rappresentare la sua *Dea ferita* con una coppia di ali su un lato del capo reclinato, quasi dormiente, evidenziando il collo lacerato: il modello è simbolicamente riconducibile al tema della testa autonoma dal corpo, sede della mente, evocando il frammento romano *Musa addormentata* (II sec. a. C.)³², ma anche *Musa addormentata* di Brancusi (bronzo, 1910)³³. Il tema della 'testa addormentata' è espresso da Mitoraj in altre opere, ma in *Dea ferita* è ipotizzabile il richiamo al mito di *Medusa* che, secondo la leggenda, venne uccisa da *Perseo* figlio di *Zeus*; dal collo reciso uscirono *Pegaso* il cavallo alato e *Crisaore*, i due esseri generati da *Poseidone*. *Perseo*, per evitare di essere pietrificato dallo sguardo di *Medusa*, evitò di guardarla direttamente utilizzando la capacità 'magica' generata dal riflesso del proprio scudo in cui si rifletteva il volto della *gòrgone*.

³² Attualmente custodita presso il Museo Nazionale Romano di Palazzo Atempo, Roma.

³³ Mitoraj afferma che «La *Musa addormentata* è una delle sue opere più belle. Brancusi condensa nella sua opera l'emozione dell'arte antica e dell'arte moderna» (Costantini 2006: 120).

La forza distruttiva dello sguardo di quest'ultima si fissò su sé stessa che rimase pietrificata per poi essere uccisa; sarà *Medusa* ad 'uccidere' sé stessa attraverso la propria immagine. Ovidio, nelle *Metamorfosi*, narra che Perseo adagiò il capo mozzato di *Medusa* con il volto rivolto verso il basso, su dei ramoscelli acquatici freschi che, a contatto con la testa della *gòrgone*, si trasformarono in corallo. Le *Nereidi* affascinate da quanto stava accadendo e desiderose di adornarsene, posero altri ramoscelli che, a contatto con *Medusa*, si trasformarono in «una materia degna di adornare creature già così belle» (Grassigli 2011: 73-89).

Il potere sviluppato dallo sguardo di *Medusa* di rendere di pietra chi avesse osato guardarla è lo stesso metaforicamente esercitato anche dalla bellezza, nel senso che il 'pietrificare' è un elemento che unisce la bellezza femminile e la mostruosità di *Medusa*. Quindi, non solo strumento mortale ma anche di bellezza. L'opera rifletterebbe ancora l'esercizio euristico di Mitoraj che, accanto a una 'nuova' iconografia della *gòrgone* mortale, porrebbe in evidenza la duplice funzione del potere meduseo, capace di pietrificare come una statua chi le volge lo sguardo, ma anche di assegnare un valore estetico a ciò cui essa si rivolge, trasformandolo in 'scultura', in 'opera d'arte'. Compresa sé stessa che, inoffensiva, in questo caso diventa un'immagine da ammirare, come un'opera d'arte. È la metafora della natura degli uomini, eternamente ambigua, capace di azioni abominevoli quanto di slanci emotivi e azioni positive. Ma anche dell'arte, capace di pietrificare sé stessa, il proprio presente ed il futuro, talvolta con posizioni e soluzioni di totale rottura, ma anche in grado di 'trasformare' la realtà con le suggestioni ed il *pathos* che genera.

Tindaro screpolato (1995, fig. 17) per le grandi dimensioni, ma soprattutto per l'aspetto della materia, evoca le grandi sculture poste ai piedi dello *hierothèion* di *Antioco I di Commagene* (fig. 18), monumento costituito da tomba e santuario sepolcrale (38-32 a. C.) sull'altipiano di *Nemrut Dagi*, in Turchia. Il monumento consiste in un tumulo del diametro di circa 160 m, circondato da tre terrazze scavate nella roccia, ai piedi di una delle quali si ergeva il podio in cui erano collocate statue sincretiche di divinità elleniche e iranico-persiane alte circa nove metri: *Zeus Oromasdes* (al centro) ed alla sua sinistra rispettivamente *Tyche*

Commagene e *Apollo Mithra Helios Hermes*, mentre alla sua destra *Antioco I* in forma divinizzata e *Artagnes Herakles Ares*; alle estremità figure di aquile e leoni.

Secondo le trascrizioni delle iscrizioni rinvenute sul *Nemrut Dagi hierothèsiion*, in cui si mescolano elementi di culto di varia provenienza, sarebbe espressione della *pietas* e testimonianza dell’aspirazione di *Antioco I* di far nascere una nuova religione e stringere un vincolo tra tutti i popoli civili di Oriente e Occidente. Quasi a testimoniare la volontà del sovrano, il monumento sfidando i secoli è giunto sino a oggi anche se, forse a causa di eventi naturali, le teste di divinità e sovrano sono crollate; attualmente giacciono in posizione eretta in una delle terrazze ai piedi della tomba. Caratteristica di queste sculture è la superficie ‘crettata’ dall’azione del tempo, che ne accentua il fascino creando un paradosso estetico: la bellezza della perfezione contro quella della distruzione operata dal tempo.

Questo richiama il verso di Marguerite Yourcenar secondo cui

dal giorno in cui una statua è terminata, comincia, in un certo senso, la sua vita. È superata la prima fase, che, per l’opera dello scultore, l’ha condotta dal blocco alla forma umana; ora una seconda fase, nel corso dei secoli, attraverso un alternarsi di adorazione, di ammirazione, di amore, di spregio o di indifferenza, per gradi successivi di erosione e di usura, la ricondurrà a poco a poco allo stato di minerale informe a cui l’aveva sottratta lo scultore (Yourcenar 1991: 51-55).

Suggestionato dall’incedere del tempo sulla materia, anche Mitoraj ha realizzato diverse sculture ‘screpolate’, tra le quali *Tindaro screpolato*, che richiama solo nominalmente il leggendario re di Sparta. Le screpolature di *Tindaro* evocano i cretti di A. Burri, ma soprattutto il profilo e le ‘screpolature’ della scultura di *Antioco I* di *Commagene*. Il processo adottato da Mitoraj per la realizzazione di quest’opera prescinde dalla materia specifica utilizzata e «nell’introdurre le crepe nelle sue sculture o nel consegnarle nel loro stato frammentario, l’artista ci chiede

se è possibile riattualizzare quei valori nel nostro mondo contemporaneo» (Zugazoitia 1997: 14).

La superficie 'crettata' dallo scultore 'anticipa' l'azione del tempo e propone una riflessione sull'interazione tra tempo e materia, e, per estensione, tra il tempo e tutto ciò che riguarda l'esistenza umana e il tema della decadenza, e sulle possibili forme di rappresentazione del corpo e del sè. Allo stesso tempo esprime il duplice carattere della scultura di Mitoraj, che contiene «la fusione e la simultaneità del distruttivo e del costruttivo, la frammentarietà e la completezza che la trascende, la moderna vulnerabilità e l'antica dignità» (Kuspit 1999: 29).

Così, come nei frammenti del *Nemrut Dagi* anche in *Tindaro* l'azione del tempo si è trasformata da corrosiva in eternante: le vicissitudini del tempo non alterano l'integrità del modello perché, come in tutte le cose antiche, la sua interezza e idealità sono in ogni parte. Riprendendo Foucault, Donald Kuspit afferma che «quando l'uomo diverrà un concetto vuoto spazzato via come un segno sulla sabbia, queste teste storiche rimarranno, trofei, a ricordarci quello che era un tempo e che ancora potrebbe essere» (Kuspit 1998: 1993), ma anche che i valori incarnati nel mito di *Tindaro* e nella figura di *Antioco I* sono contemporanei e sopravvivono come gli archetipi, anche agli archetipi.



Fig. 1 - Igor Mitoraj, *Nascita di Venere*, bozzetto, gesso, 1991
(da www.museodeibozzetti.it)



Fig. 2 - Gruppo di tre divinità, avorio, XIII secolo proveniente da Micene,
avorio, X Museo Archeologico Nazionale (da *La storia dell'Arte*, vol. 1,
Mondadori Electa, 2006, Milano 2006, p. 476).



Fig. 3 - Igor Mitoraj, *Centauro*, bronzo, 1994 particolare
(da www.museodeibozzetti.it)



Fig. 4 - Museo archeologico di Morgantina, acrolito di *Demetra* o *Kore*, VI sec. a.C. (<http://archeoblog.net/2009/restituiti-dopo-30-anni-gli-acroliti-di-demetra-e-kore>)



Fig. 5 - Igor Mitoraj, *Dedalo*, bronzo, 2010 (da @ph. Julia Scimanski)



Fig. 6 – *Athena Nike*, marmo bianco pario, V sec. a.C., Roma, Fondazione Sorgente Group (da <https://glencairnmuseum.org/newsletter/may-2014-glencairns-minerva-victoria-an-exciting-new-discover.html>)



Fig. 7

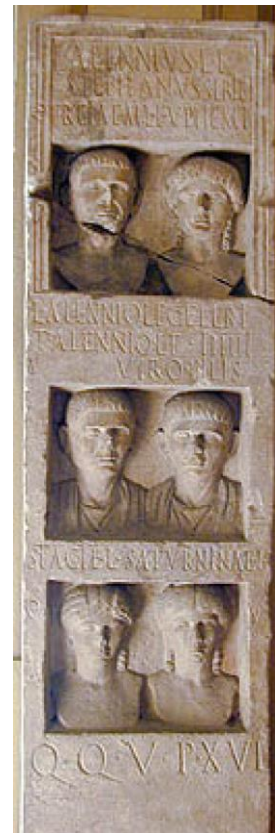


Fig. 8

Fig. 7 - Igor Mitoraj, Vulcano II, bronzo, 2008

(da www.classicocontemporaneo.eu/index.php/archivio/numero-1/108-numero-1/presenze-classiche/arti-visive/141-il-colosso-caduto-igor-mitoraj-e-l-antico)

Fig. 8 - *Stele funeraria degli Alemni*, Bologna, Museo Civico Archeologico

(da <http://www.museibologna.it/archeologico/percorsi/47680/luogo/47841/id/48338/oggetto/48389/>)



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 9 - Igor Mitoraj, *Casa dello scultore*, bronzo con patina, 1991
(da www.artnet.com)

Fig. 10 - *Serapis con modio*, Città del Vaticano, Museo Chiaramonti
(da <https://commons.wikimedia.org/>)



Fig. 11

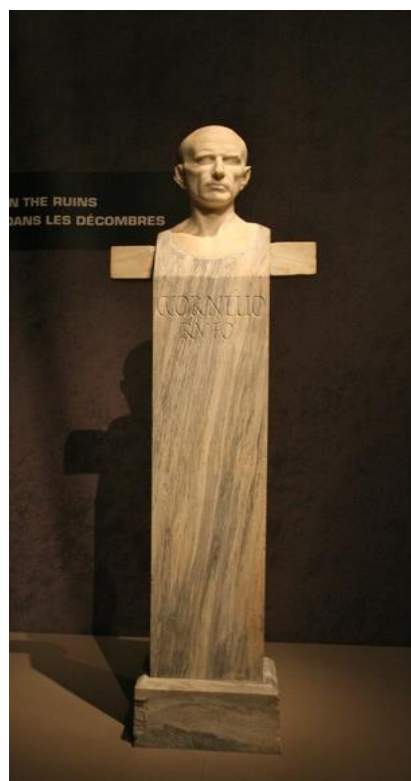


Fig. 12

Fig. 11 - Igor Mitoraj, *Stele di Argos*, marmo, 1987 (da *Sculture e disegni*, catalogo della mostra, Comune di Cesena Rocca Malatestiana, 1989).

Fig. 12 - *Stele Publio Cornelio Rufo*
(da <http://torontofunplaces.blogspot.it/2015/06/things-youll-like-about-roms-new.html>)



Fig. 13 - Agrigento, Valle dei templi (2011), Igor Mitoraj, *Dedalo*, bronzo, 2010 (da <http://www.panoramio.com/photo/65905807>)



Fig. 14 – Igor Mitoraj, *Aèdo*, ghisa, 1995 (da <http://www.giovaniriccinovara.com/index.php/galleries/fineart/mitorajfineart>)



Fig. 15



Fig. 16

Fig. 15 – Igor Mitoraj, *Dea ferita*, bronzo, 2005 (da <http://www.artnet.com>)

Fig. 16 - *Hypnos*, bronzo, IV-III sec. a.C., Londra, British Museum (da www.britishmuseum.org)



Fig. 17 – Firenze, Giardini di Boboli, Igor Mitoraj, *Tindaro screpolato*, bronzo, 1998 (da <http://www.arte.rai.it/gallery-refresh/igor-mitoraj-alla-ricerca-del-mito-perduto/757/0/default.aspx#header>)



Fig. 18 - Nemrut Dagi (Turchia), tomba e santuario di *Antioco I*, I sec. a.C. (da <http://the-end-time.blogspot.it/2011/10/nemrut-easter-island-great-pyramid-and.html>)

Bibliografia

- Bettini 1991= M. Bettini *et alii*, *La maschera, il doppio e il ritratto*, Laterza, Bari-Roma 1991.
- Biolchini 2006 = S. Biolchini, *I portoni in bronzo di Mitoraj nella chiesa di Michelangelo*, in “Il Sole 24 ore”, 24 febbraio 2006, <http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2006/02/sbio230206mitoraj.shtml?uuid=372f55e6-a491-11da-bc09-00000e251029&DocRulesView=Libero> (ultimo accesso 10/10/2015).
- Calvesi 1998 = M. Calvesi, *L'ombra degli dei. Mito greco e arte contemporanea*, catalogo della mostra, Electa, Napoli 1998.
- Calvesi 2004 = M. Calvesi, *Centralità di Mitoraj*, in E. La Rocca (a cura di), *Mitoraj ai Mercati di Traiano*, catalogo della mostra, Comune di Roma, Mercati di Traiano, Artmedia, Roma 2004, pp. 21-23.
- Calvesi 2011= M. Calvesi, *Igor Mitoraj. Parco Archeologico della Valle dei Templi di Agrigento*, in M. Calvesi, T. Emanuele (a cura di), *La perennità della bellezza*, catalogo della mostra, Comune di Agrigento, Valle dei Templi, Il Cigno, Roma 2011, pp.11-12.
- Cecchetti 1989 = M. Cecchetti, in A. Toubas (a cura di), *Igor Mitoraj. Sculture e disegni*, catalogo della mostra, Comune di Cesena, Rocca Malatestiana, 1989.
- Cecchetti 2002 = M. Cecchetti, *Sopraluogo*, in R. Chiappini (a cura di), *Igor Mitoraj*, catalogo della mostra, Lugano, Museo d'Arte Moderna, Skira, Ginevra-Milano, 2002, pp. 78-94.
- Cecchetti 2014 = M. Cecchetti, *Mitoraj, scultore scultore imperfetto*, in “Avvenire”, 07/10/2014, (ultimo accesso 10/10/2015) <https://www.avvenire.it/agora/pagine/mitoraj-scultore-imperfetto>
- Chiappini 2002 = R. Chiappini, *La bellezza contaminata*, in R. Chiappini (a cura di), *Igor Mitoraj*, catalogo della mostra, Lugano, Museo d'Arte Moderna, Skira, Ginevra-Milano, 2002, pp. 12-17.
- Chiappini 2004 = R. Chiappini, *Le reliquie di un'integrità perduta*, in E. La Rocca (a cura di), *Mitoraj ai Mercati di Traiano*, catalogo della mostra,

- Comune di Roma, Mercati di Traiano, Artmedia, Roma 2004, pp. 43-46.
- Contini 2015 = R. Contini, S. Contini, *Omaggio a Igor Mitoraj*, catalogo della mostra, Venezia 2015.
- Costantini 2004 = C. Costantini, *L'enigma della Bellezza*, in E. La Rocca (a cura di), *Mitoraj ai Mercati di Traiano*, catalogo della mostra, Comune di Roma, Mercati di Traiano, Artmedia, Roma 2004, pp. 25-31.
- Costantini 2006 = C. Costantini, *Conversazioni con Igor Mitoraj. L'enigma della pietra*, Il Cigno, Roma 2006.
- Cricco, di Teodoro 2012 = G. Cricco, F.P. di Teodoro, *Itinerario nell'arte*, III vol., Zanichelli, Bologna 2012, scheda 160.
- Grassigli 2011 = G. Grassigli, *Magica Arma (Ov. Met. 5 197). Il volto e il riflesso di Medusa tra letteratura e arti figurative a Roma*, in *Il Gran poema delle passioni e delle meraviglie*, Antenore Quaderni 28, Padova University Press, 2011, pp. 73-83, in www.academia.edu/10816518/Magica_arma_Ov._Met._V_197_.Il_volto_e_il_riflesso_di_Medusa_tra_letteratura_e_arti_figurative_a_Roma.
- Gualdoni 1997 = F. Gualdoni, *Mitoraj. "Il Giardino delle Muse"*, in F. Gualdoni, J. Zugazoitia (a cura di), *Mitoraj. "Il Giardino delle Muse"*, catalogo della mostra, Comune di Milano, Biblioteca di via Senato, Electa, Milano 1997, pp. 42-63.
- Gualdoni 2002 = F. Gualdoni, *Igor Mitoraj*, catalogo della mostra, aprile-maggio 2002, Galleria Tega, Milano 2002.
- Gualdoni 2007 = F. Gualdoni, *Arte classica*, Skira, Milano 2007.
- Kerényi 1976 = K. Kerényi, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, II vol., Garzanti, 1976.
- Kuspit 1998 = D. Kuspit, *Le teste di Igor Mitoraj*, in P. Restany et alii, *Open*, catalogo della mostra, Lido di Venezia, Di Baio, Milano 1998.
- Kuspit 1999 = D. Kuspit, *Tra antichità e modernità, e oltre: la scultura di Igor Mitoraj*, in M. Calvesi et alii, *Dei ed Eroi*, catalogo della mostra, Comune di Firenze, Museo Archeologico e Giardini di Boboli, Electa, Milano 1999, pp. 29-34.

- Meloni 2013 = *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmedia, Milano 2013.
- Minetti 2011 = A. Minetti, *Dialoghi etruschi*, catalogo della mostra, Comune di Sarteano, Museo Civico Archeologico, Fondazione Musei Senesi, Siena 2011.
- Di Napoli 2011= G. Di Napoli, *I principi della forma*, Einaudi, Torino 2011.
- Nicita 2012 = P. Nicita, *Il viaggio nella mente*, in M. Sapio (a cura di), *Igor Mitoraj. Memoriae Ravello*, catalogo della mostra, Ravello, Prismi, Napoli 2012, pp. 32-34.
- Pareyson 1974 = L. Pareyson, *Estetica teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974.
- Patrizi 2000 = G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma 2000.
- Pucci 2010 = G. Pucci, *Per un'estetica del manufatto nell'antichità classica*, in *Paradigmi*, Rivista di critica filosofica, n° 2, 2010.
- Pucci 2014 = G. Pucci, *Igor Mitoraj, sculture che corrompono la classica perfezione dell'antico per rappresentare il disagio moderno*, in "Alias", supplemento settimanale di "Il Manifesto", 3 agosto 2014, anno IV, n° 31.
- Putnam 2005 = J. Putnam, *Il Colosso dormiente. Una storia infinita*, in J. Putnam et alii, *Igor Mitoraj sculture*, catalogo della mostra, Comune di Venezia De Luca, Roma 2005.
- Rella 1981 = F. Rella, *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Ronzani 2011 = V. Ronzani, *Le opere di Igor Mitoraj in mostra ad Agrigento: "Nella mia scultura cerco un eco di antichità"*, in "Il Sole 24 ore", 15 aprile 2011, <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-04-14/opere-igor-mitoraj-mostra-121804.shtml?uuid=ABgRD8L> (ultimo accesso 10/10/2015).
- Sabatiè 2015 = J. P. Sabatiè (a cura di), *Mitoraj. Mito e Musica*, catalogo della mostra, Comune di Pietrasanta, Pacini, Pisa 2015.
- Schelling 1990 = F.W.J. Schelling, *Filosofia della mitologia*, Mursia, Milano 1990.
- Settis 2004 = S. Settis, *Il futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004.

Di Stefano 1998 = *L'ombra degli dei. Mito greco e arte contemporanea*, catalogo della mostra, Electa, Napoli 1998.

Seznec 2008 = J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Strinati 2004 = C. Strinati, in E. La Rocca (a cura di), *Mitoraj ai Mercati di Traiano*, catalogo della mostra, Comune di Roma, Mercati di Traiano, Artmedia, Roma 2004, pp. 12-18.

Yourcenar 1991 = M. Yourcenar, *Il Tempo, grande scultore*, in *Opere saggi e memorie*, Editions Gallimard, Paris 1991.

Velotti 2012 = S. Velotti, *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Laterza, Bari 2012.

Zugazaoitia 1997 = J. Zugazaoitia, *I labirinti dello sguardo*, in F. Gualdoni, J. Zugazaoitia (a cura di), *Mitoraj. "Il Giardino delle Muse"*, catalogo della mostra, Comune di Milano, Biblioteca di via Senato, Electa, Milano 1997, pp. 42-63.

Sitografia

<http://flaminiogualdoni.com/>

<http://www.teche.rai.it/>

L'autore

Antioco Zucca

Laureato in Storia dell'arte contemporanea, si interessa in particolare delle manifestazioni artistiche novecentesche e degli echi dell'*antico* nell'arte contemporanea.

Email: antioco.zucca@tin.it

L'articolo

Data invio: 12/12/2017

Data accettazione: 5/07/2018

Data pubblicazione: 20/12/2019

Come citare questo articolo

Antioco Zucca, *Il volo di Hypnos. Metamorfosi del mito nelle sculture di Igor Mitoraj*, "Medea", V, 1, 2019, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3104>