

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

Gino Marotta e il Barocco: un'enfasi nuova del naturalismo

Gino Marotta and the Baroque: a new emphasis on naturalism

PIERNICOLA MARIA DI IORIO

ABSTRACT

L'analisi dell'opera di Gino Marotta attraverso il prisma del Barocco offre una prospettiva illuminante che arricchisce la nostra comprensione non solo del suo lavoro individuale, ma anche del complesso rapporto tra l'arte contemporanea e la sua eredità storica dimostrando come le forme e le idee del passato possano essere rivitalizzate nel contesto contemporaneo. Non si limita a una semplice appropriazione o citazione delle tecniche e dei temi barocchi, al contrario, la sua opera rappresenta una sofisticata rielaborazione e trasformazione di questi elementi (con l'utilizzo di materiali coevi come il perspex e adottando approcci innovativi derivati dall'arte concettuale e pop) creando un ponte tra il passato e il presente. La sua capacità di fondere elementi barocchi con tecniche e materiali moderni anticipa molte delle preoccupazioni dell'arte contemporanea, come l'appropriazione, la citazione e la rielaborazione di stili storici, inoltre la sua opera ci invita a riconsiderare le narrazioni lineari della storia dell'arte, suggerendo invece una visione più complessa e stratificata in cui diverse epoche e stili possono coesistere e interagire; un approccio che risuona con le attuali tendenze nella teoria e nella pratica artistica, che enfatizzano la pluralità, l'ibridazione e il dialogo interculturale.

The analysis of Gino Marotta's work through the prism of the Baroque offers an illuminating perspective that enriches our understanding not only of his individual work, but also of the complex relationship between contemporary art and its historical legacy by demonstrating how forms and ideas from the past can be revitalised in the contemporary context. He does not limit himself to a simple appropriation or citation of Baroque techniques and themes, on the contrary, his work represents a sophisticated reworking and transformation of these elements (using contemporary materials such as perspex and adopting innovative approaches derived from conceptual and pop art) creating a bridge between the past and the present. His ability to fuse Baroque elements with modern techniques and materials anticipates many of the concerns of contemporary art, such as the appropriation, citation and reworking of historical styles, and his work also invites us to reconsider the linear narratives of art history, suggesting instead a more complex and layered vision in which different eras and styles can coexist and interact; an approach that resonates with current trends in art theory and practice, which emphasise plurality, hybridisation and intercultural dialogue.

PAROLE CHIAVE: Gino Marotta, Carmelo Bene, scenografia, natura artificiale

KEYWORDS: Gino Marotta, Carmelo Bene, set design, artificial nature

AUTORE

Da gennaio 2022 è ricercatore presso UNIMOL (ARTE-01/C).

Curatore dal 2013 di ARATRO, Centro d'arte contemporanea dell'Università del Molise con oltre 70 mostre di artisti nazionali e internazionali, da sempre interessato alle commistioni che si generano tra territorio, ricerca e educazione nelle istituzioni pubbliche, grandi mostre e collaborazioni con aziende private. Oltre agli impegni accademici ha realizzato progetti con gruppi di lavoro internazionali come WOMAHR Women_Art_Human Rights for Peace, patrocinata dal MAECI, mostra internazionale dedicata all'Agenda Donne, Pace e Sicurezza delle Nazioni Unite e MONET, progetto Interreg IPA di innovazione e gestione della rete museale adriatica nella cooperazione internazionale tra Italia, Albania e Montenegro.

Dal 2022 cura quattro mostre sullo street artist Banksy di cui, nel 2024, una presso il Museo Ground di Seoul (Korea) e presso il Museo di Jesolo ponendo l'attenzione sui processi comunicativi che l'artista ha generato a livello globale.

Ha pubblicato Ecomusei e arte contemporanea. Raccontare la memoria per vivere il futuro, Gangemi 2021 e cataloghi per artisti nazionali e internazionali (Picasso, Banksy, Tvboy, Jago, LaChapelle, Murakami).

piernicola.diiorio@unimol.it

L'opera di Gino Marotta è stata oggetto di numerose analisi critiche che ne hanno evidenziato le molteplici connessioni con diverse correnti artistiche e tematiche culturali. La sua produzione si presenta come un intreccio complesso di influenze e riflessioni che spaziano dalla storia dell'arte alle problematiche sociali contemporanee.¹ In particolare, la critica ha individuato significative tangenze con movimenti artistici quali la Pop Art, il Barocco, l'Arte Povera e il Dada. Queste connessioni non si limitano a semplici rimandi stilistici, ma si estendono a una più profonda riflessione sulle questioni sociali e culturali del suo tempo. Tra queste, emerge con forza il rapporto tra artefatto e natura, tema centrale nella produzione di Marotta, così come l'esplorazione della scena teatrale e l'interesse per l'innovazione tecnologica.²

Diversi critici hanno contribuito a delineare i valori fondamentali che permeano l'opera di Marotta. Gillo Dorfles ha messo in luce come l'artista abbia operato un capovolgimento nella priorità tra «trovata fantastica» e «innovazione tecnica», privilegiando l'aspetto creativo su quello puramente tecnico.³ Renato Barilli ha evidenziato come Marotta sia riuscito a superare il dilemma tra la bellezza del «pezzo unico» e l'asciutto funzionalismo del prototipo di serie, creando opere che fondono unicità e riproducibilità.⁴

Tommaso Trini ha analizzato il passaggio dall'ambiente naturale a quello tecnologico nell'opera dell'artista, sottolineando come Marotta abbia saputo reinterpretare elementi naturali attraverso materiali e tecniche moderne.⁵ Pierre Restany ha esplorato il rapporto tra la dimensione creativa e quella ludica nell'opera di Marotta, evidenziando come l'artista abbia saputo fondere la serietà del lavoro artistico con la giocosità dell'espressione.⁶ Maurizio Fagiolo ha interpretato l'opera dell'artista come una ricerca di un paradiso perduto, una sorta di nostalgia dell'Eden che si manifesta attraverso la rappresentazione di elementi naturali in forme artificiali.⁷ Infine, Lara Vinca Masini ha sottolineato «l'adesione del tutto autonoma e lucida all'ideologia pop» da parte dell'artista, evidenziando come Marotta abbia saputo integrare elementi della cultura di massa nella sua produzione artistica senza perdere

¹ G. CELANT, *L'arte di Gino Marotta: tra natura e artificio*, Electa Milano 1985.

² M. CALVESI, *Le due avanguardie: Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza Roma-Bari 1990.

³ G. DORFLES, *Gino Marotta: tra fantasia e tecnica*, in catalogo della mostra *Gino Marotta*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1975.

⁴ R. BARILLI, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 1984.

⁵ T. TRINI, *Gino Marotta e la metamorfosi della natura*, in *Flash Art*, n. 98-99, estate-autunno 1980.

⁶ P. RESTANY, *Gino Marotta: tra homo faber e homo ludens*, in catalogo della mostra *Gino Marotta*, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1978.

⁷ M. FAGIOLO, *Gino Marotta: la nostalgia dell'Eden*, De Luca Editore, Roma 1982.

la propria originalità.⁸ Queste diverse interpretazioni, pur non essendo in contrasto tra loro, delineano un'immagine complessa e articolata dell'opera di Marotta. Emerge, in particolare, la ricerca di un equilibrio, talvolta precario, tra le sfere dell'essere e dell'apparire. In questo senso, la critica sembra cogliere l'essenza profonda del lavoro di Marotta, il cui significato oscilla tra la concretezza tangibile delle opere e l'impalpabile alone concettuale che le circonda.⁹ Lo spazio nelle opere di Marotta, sia esso fisico o pittorico, si caratterizza per una fluidità intrinseca. Gli oggetti e i fenomeni rappresentati non occupano semplicemente lo spazio, ma lo attraversano e si lasciano attraversare da esso, in un gioco di reciproca compenetrazione. Questo processo porta a una sorta di sublimazione della fisicità, che si traduce in una dimensione memoriale. Tuttavia, questa memoria non si abbandona mai alla nostalgia sterile, ma diventa invece il motore di una progettualità sempre rinnovata e audace.¹⁰ La ricerca di Marotta, già nitidamente definita nell'intensa stagione degli anni Sessanta e Settanta, ha proseguito sullo stesso solco nei decenni successivi. Tuttavia, è negli anni '80 che il suo lavoro si apre a un dialogo diverso tra natura e artificio, in cui riecheggiano - senza alcuna componente nostalgica, anzi mediante processi audaci - alcuni temi centrali del Barocco, periodo artistico e culturale che ha profondamente influenzato l'arte europea a partire dal 1600.^{11 12}

Il Barocco, infatti, con la sua predilezione per il dramma, il movimento, il chiaroscuro, e una spiccata tendenza verso una rappresentazione opulenta e dettagliata della realtà, offre un interessante parallelo con l'opera di Marotta degli anni '80. Autori come Wittkower (1955) e Posèq (1999) hanno sottolineato come il Barocco abbia cercato di coinvolgere emotivamente lo spettatore, creando forme d'arte che trascendono la semplice vista per diventare esperienze immersive.¹³ Allo stesso modo Marotta, sebbene operante in un contesto temporale e con strumenti molto diversi, ha intrapreso un percorso simile. Le sue sculture in metacrilato, un materiale plastico che nei suoi lavori assume qualità quasi metafisiche, dialogano con la realtà naturale rielaborandola e trasfigurandola. [fig.1] In Marotta «la natura viene filtrata attraverso un prisma artificiale che ne esalta le qualità estetiche senza nascondere l'essenza».¹⁴ Questa interpretazione moderna del naturalismo barocco mette in evidenza come Marotta non si limita a replicare la realtà ma la trasforma, offrendo una nuova lettura che è sia riflessione che celebrazione.

⁸ L. VINCA MASINI, *Gino Marotta e l'ideologia pop in Arte contemporanea: la linea dell'unicità*, Giunti, Firenze 1985.

⁹ A. BONITO OLIVA, *Gino Marotta: L'equilibrio tra essere e apparire*, Skira, Milano 1988.

¹⁰ G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze 1989.

¹¹ M. CORGNATI, *Gino Marotta: Dalla Pop Art al neo-barocco*, in «Art e Dossier», 100, marzo 1995.

¹² R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia (1600-1750)*, Einaudi, Torino 2017.

¹³ A.W.G. POSÈQ, *Caravaggio and the Antique*, Routledge, London 1999.

¹⁴ F. GUALDONI, *Gino Marotta: Il prisma della natura*, Milano, Mazzotta 2000.

Il metacrilato, materiale ampiamente impiegato da Gino Marotta nelle sue opere, rappresenta un elemento chiave nella sua produzione artistica, fungendo da ponte concettuale e tecnico tra la tradizione barocca e l'arte contemporanea. Le peculiari caratteristiche di questo materiale, in particolare la sua trasparenza e l'alta capacità di rifrangere la luce, possono essere interpretate come una rivisitazione moderna degli effetti luminosi ampiamente sfruttati nell'arte barocca per conferire drammaticità e vitalità alle rappresentazioni artistiche.¹⁵

Nell'arte barocca, maestri come Caravaggio e Bernini erano rinomati per la loro abilità nel manipolare la luce naturale al fine di accentuare contrasti emotivi e spirituali nelle loro opere.¹⁶ Questa stessa sensibilità si riflette nella scelta di Marotta di adottare il metacrilato, un materiale che interagisce attivamente con la luce e l'ambiente circostante, creando effetti visivi dinamici e coinvolgenti.

La critica d'arte ha ampiamente riconosciuto l'importanza di questo aspetto nell'opera di Marotta. Come osservato da Genova (2010), il lavoro dell'artista «crea giochi di luce che rinnovano la percezione dello spazio e della forma».¹⁷ Questa capacità di manipolare la luce attraverso il metacrilato richiama direttamente l'approccio barocco, dove la luce non è mai un elemento neutro, ma sempre carico di emozione e significato.¹⁸ Nell'opera di Marotta, come nell'arte barocca, la luce assume un ruolo narrativo, guidando lo spettatore attraverso l'esperienza visiva, evidenziando momenti di climax e sottolineando dettagli cruciali.¹⁹ L'artista sfrutta la luce come strumento per influenzare la risposta emotiva dello spettatore, intensificando sensazioni di meraviglia, suspense o curiosità; la sua scelta di materiali coevi, unita a una reinterpretazione tematica della natura, crea un dialogo affascinante tra passato e presente, tra la tradizione barocca e la modernità artistica. Questo approccio è stato efficacemente descritto da Fumaroli come una sintesi tra continuità e rottura.²⁰ Marotta riesce a mantenere un legame con la tradizione artistica, in particolare quella barocca, pur introducendo elementi innovativi che riflettono le preoccupazioni e le tecnologie del suo tempo. L'uso del metacrilato da parte di Marotta può essere visto anche come una riflessione sulla natura stessa della percezione e della realtà, attraverso questo materiale, infatti, l'artista crea opere che sfidano la nostra comprensione dello spazio e della forma, invitando lo spettatore a riconsiderare il suo rapporto con l'ambiente circostante. Inoltre, la scelta di Marotta di utilizzare un materiale sintetico per rappresentare elementi naturali può essere interpretata

¹⁵ A. BONITO OLIVA, *Gino Marotta: Tra Barocco e Pop*, Edizioni Carte Segrete, Roma 2005.

¹⁶ R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London, Penguin Books 1995.

¹⁷ G. GENOVA, *Gino Marotta: Sculture di luce*, Giunti, Firenze 2010.

¹⁸ G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze 1989.

¹⁹ M. CALVESI, *Le due avanguardie*, Laterza, Roma-Bari 1990.

²⁰ M. FUMAROLI, *L'École du silence: Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Flammarion, Paris 1994.

come un commento sulla relazione sempre più complessa tra natura e tecnologia nel mondo contemporaneo. Questo aspetto del suo lavoro riflette una preoccupazione molto attuale, collegando la sua opera non solo al passato barocco ma anche alle discussioni contemporanee sull'antropocene e su come l'essere umano impatta decisamente sull'ecosistema terrestre nel bene e, soprattutto, nel male.

Per Gino Marotta molte, forse troppe cose sono state dette e scritte sull'arte moderna e tutto ciò è senza dubbio rispettabile come esigenza di esplorare la dimensione figurativa di una cultura ma, probabilmente, irrilevante ai fini della definizione e del rapporto con l'arte stessa. Il quadro ha una sua autonomia ed esprime una realtà non decifrabile al di fuori del suo divenire, del suo farsi pittura. Egli ritiene che un quadro sia il risultato di un lavoro che si identifica con l'amore, l'intelligenza ed il mestiere del pittore, cioè con lo stesso pittore, autore ed artefice di quell'opera. C'è una discrezione nell'opera d'arte che non può esser violata da incursioni esplicative o ideologiche. Non a caso, nella prefazione della mostra curata da Carmine Benincasa nel 1983 a Campobasso, lo stesso Marotta afferma che se l'arte è un atto libero, determinato solo dalla necessità di esprimersi e dal piacere di farlo, altrettanto libero e privo di qualsiasi coazione deve essere il piacere di capire. In questo gioco dell'immaginazione e della conoscenza tutto è speculare. Le regole inderogabili sono: amore, intelligenza e consapevole attenzione, le stesse che presiedono il farsi di quell'evento espressivo. Davanti a un quadro si è soli, come davanti allo specchio; il gioco consiste nell'andare oltre la propria immagine, attraversare lo specchio e trovarsi nel mondo del pittore come nel proprio mondo. È un atto confidenziale, più affine all'intesa, all'amicizia, che alla speculazione critica. In questa mostra c'è una parte del mio lavoro di questi ultimi anni. Nei quadri ho raccolto le immagini primarie che fanno ormai parte del mio archivio, dell'inventario poetico in cui mi riconosce. Non è difficile avvertire l'ironia dell'autocitazione in opere che si propongono come situazioni improbabili ma plausibili: un cielo non naturale, un orizzonte artificiale, il profilo di una palma di legno o di un albero di marmo, architetture e prospettive che provengono da altre definizioni e trovano una nuova plausibilità solo in quel quadro come segnali, o forse solo come oggetti – “noi cerchiamo dovunque l'assoluto e dovunque troviamo soltanto oggetti” diceva il poeta e teologo Novalis che ho accumulato nello spazio della tela per il piacere gratuito di rileggere i reperti della mia immaginazione.²¹ È proprio partendo da queste riflessioni che si può inserire il pensiero dell'artista rispetto al Barocco, soprattutto riguardo all'eredità materiale e culturale. Non a caso Marotta, all'interno del suo piccolo vocabolario personale asseriva

²¹ G. MAROTTA in *Gino Marotta* a cura di C. Benincasa, Edizioni Della Quercia, Roma 1983, p. 6.

Barocco, Bernini e Borromini, sono tre parole che disegnano un triangolo in cui mi piace perdermi.

In questo privatissimo gioco dei tre cantoni si racchiude l'area di un mio amore che, tra ragione e passione, m'intriga molto attivamente.

È fin troppo ovvio notare come il Barocco ha segnato l'anima di una città come Roma, già fortemente carica di carattere e umori. Un fenomeno che non può essere considerato solo un capriccio romano, ma un vero e proprio linguaggio, con molte variabili ed esempi di gran rilievo sparsi per il mondo. Anche se può sembrare paradossale, solo alcuni anni fa il termine Barocco veniva usato per indicare in modo riduttivo un artista o un'opera ritenuti ridondanti, contorti e comunque di scarso valore.²²

Gino Marotta offre una profonda riflessione sulla Fontana dei Fiumi di Gianlorenzo Bernini,²³ situata in Piazza Navona a Roma, capolavoro dell'arte barocca commissionata da Papa Innocenzo X per ospitare un obelisco ritrovato nel Circo Massimo.²⁴ Marotta menziona il ruolo di Athanasius Kircher, gesuita erudito, nella decifrazione dei geroglifici dell'obelisco e nell'influenzare la simbologia della fontana.²⁵ Il suo libro *Obeliscus Pamphilius* (1650) contiene interpretazioni ermetiche degli elementi simbolici presenti nell'opera²⁶ e secondo Marotta, la Fontana dei Fiumi rappresenta un universo metafisico, ricco di simboli esoterici e riferimenti alla cosmologia egizia e persiana.²⁷ Inoltre enfatizza come Bernini abbia interpretato questi elementi con straordinaria creatività e ironia suggerendo che, mentre Kircher vedeva nella fontana un esempio di sapere iniziatico, l'opera di Bernini rivela soprattutto la libertà creativa di un artista eccezionale che ha trasformato concetti filosofici e scoperte geografiche in stimoli per la sua immaginazione artistica; che non è necessario comprendere tutti i significati nascosti per apprezzare l'opera, poiché la sua bellezza si esprime principalmente attraverso le forme e incoraggia un approccio all'arte basato su intelligenza, amore e umiltà.

²² G. MAROTTA, *Rosso di cinabro. Piccolo vocabolario personale*, Edizioni Enne, Campobasso 2000, p. 16.

²³ T. MONTANARI, *Theatralia di Giovan Battista Doni, una nuova fonte per il teatro di di Bernini*, in *Estetica barocca*, a cura di S. Schütze, F. Solinas, Roma 2004, pp. 301-324.

²⁴ L'obelisco, ritrovato in pezzi nel Circo di Massenzio, fu ricostruito a Piazza Navona. Papa Innocenzo X commissionò a Kircher la decifrazione dei geroglifici, pubblicata nel libro *Obeliscus Pamphilius* nel 1650. Lo stesso Papa incaricò Gian Lorenzo Bernini di realizzare la base per l'obelisco, che sarebbe poi diventata la Fontana dei Quattro Fiumi.

²⁵ C. S. FIORE, *Athanasius Kircher. Natura e antico nella Roma del Seicento*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2020.

²⁶ A. KIRCHER, *Obeliscus Pamphilius, hoc est interpretation nova e hucusque intentata obelisco hieroglyphici*, Roma 1650.

²⁷ L. FAEDO, *Storie di idoli e obelischi alle Quattro Fontane. Note sulle antichità egizie nelle collezioni barberiniane*, in *Culti orientali tra scavo e collezionismo*, a cura di B. Venetucci, Roma 2008, pp. 123-137.

Partendo proprio dalla sua dichiarazione «Barocco, Bernini e Borromini, sono tre parole che disegnano un triangolo in cui mi piace perdermi»,²⁸ che si ha accesso ad una parte estremamente raffinata della sua produzione artistica, quella della sperimentazione al teatro, nel cinema e in televisione. Gino Marotta, infatti, ha saputo rinnovare e proiettare nel futuro il legame tra arte e palcoscenico, abbracciando una visione che trascende i confini tradizionali dell'espressione artistica, la sua intuizione precorritrice del rapporto simbiotico tra arte, mezzi di comunicazione di massa e teatro gli ha permesso di emergere, già dalla fine degli anni '50, come un pioniere nell'apertura dell'opera d'arte verso l'ambiente circostante, lo spettatore e la vita stessa.²⁹ L'attività di Marotta nel cinema e nel teatro d'avanguardia è particolarmente prolifica e significativa, con una collaborazione di spicco con Carmelo Bene che ha prodotto opere di straordinaria rilevanza.³⁰ Tra queste, si annoverano il film *Salomè* (1972), [fig. 2] per il quale Marotta ha curato la scenografia, e le produzioni teatrali *Nostra Signora dei Turchi* (1972) e *Hommelette for Hamlet* (1987), in cui ha realizzato le scenografie e i costumi.³¹

Il sodalizio artistico tra Marotta e Bene, nato da un incontro fortuito nel 1969, si è rapidamente trasformato in una profonda amicizia e in una collaborazione artistica estremamente feconda. La loro sinergia ha portato a risultati innovativi e sorprendenti, come evidenziato dalla critica teatrale Emilia Granzotto nel 1974.³² Descrivendo la scenografia di *Nostra Signora dei Turchi*, Granzotto sottolinea come Marotta abbia sfidato le convenzioni teatrali tradizionali, creando una barriera visiva tra il palcoscenico e il pubblico sotto forma di una vetrata decorata con cascate di glicine e rose.³³

Questa scelta scenografica, ispirata ai pittori preraffaelliti inglesi, non solo ha creato un effetto visivo straordinario, ma ha anche rappresentato un punto di svolta nella comprensione della nuova direzione pittorica di Marotta. L'uso di elementi naturali stilizzati in un'atmosfera onirica e favolistica anticipa infatti la futura esplorazione dell'artista del concetto di naturale-artificiale. Il critico d'arte Giuseppe Marchiori, già nel 1972, aveva intuito la dimensione teatrale e spettacolare dell'opera di Marotta, ancor prima che l'artista si cimentasse direttamente nel teatro e nel cinema. Questa visione si è pienamente realizzata nel film *Salomè*, dove Marotta e Bene hanno dato libero sfogo alla loro creatività, utilizzando materiali inusuali come

²⁸ G. MAROTTA, *Rosso di cinabro. Piccolo vocabolario personale*, Edizioni Enne, Campobasso 2000, p. 16.

²⁹ V. FAGONE, *L'arte all'ordine del giorno: Figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*. Milano Feltrinelli 1998, p. 178.

³⁰ C. BENE, G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*. Bompiani Milano 1998, p. 245.

³¹ E. GRANZOTTO, *Il teatro visionario di Carmelo Bene e Gino Marotta* in *L'Espresso*, 14 aprile 1974.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

metacrilato colorato, lustrini e pietre fosforescenti, e sperimentando con effetti di luce non convenzionali. I costumi creati per *Salomè* trascendono il concetto tradizionale di abbigliamento scenico, trasformandosi in vere e proprie sculture in perspex, dietro le quali gli attori recitano nudi e immobili, lasciando affiorare solo i volti.³⁴

L'ultima collaborazione tra Marotta e Bene, *Hommelette for Hamlet* (1987), coincide con un periodo in cui l'artista si era dedicato intensamente alla pittura. Le scenografie create per questa produzione riflettevano le stesse tematiche e tecniche esplorate nei suoi dipinti ad olio su tela, creando una continuità tra la sua arte pittorica e quella scenografica.

La manipolazione della luce rappresenta un'area di significativa sovrapposizione tra l'arte barocca e quella contemporanea, evidenziando una continuità storica nell'uso di tecniche artistiche per creare effetti visivi ed emotivi. Il chiaroscuro barocco, tecnica magistralmente utilizzata da artisti come Caravaggio e Rembrandt, enfatizza il contrasto tra luce e oscurità per creare profondità e volume, trasmettendo un senso di mistero e drammaticità. Questa tecnica non solo definiva lo spazio e la forma, ma serviva anche come potente strumento per guidare l'attenzione dello spettatore ed evocare una risposta emotiva.

Nel contesto dell'arte contemporanea, tra gli anni settanta e ottanta del ventesimo secolo, artisti come Julian Schnabel e Gino Marotta hanno ripreso questa tradizione, utilizzando la luce in modo simile, ma con un intento più esplorativo e sperimentale. Il loro approccio, tuttavia, si distingue per l'incorporazione di materiali non tradizionali che riflettono o assorbono la luce in modi inaspettati, creando nuove dimensioni di percezione e significato.

Lorenzo Canova, critico d'arte e studioso dell'opera di Marotta, sottolinea come in queste straordinarie esperienze, l'artista abbia condensato le sue ricerche più innovative.³⁵ L'uso delle materie plastiche, dei lustrini e della luce di Wood nel film *Salomè* (1972) rappresenta un esempio emblematico di questa sperimentazione. Questi elementi sono stati scelti specificamente per creare un effetto straniante e acido di spiazzamento e irrealtà, che corrisponde alle indagini installative e ambientali dell'artista.

Le opere di Marotta combinano visioni naturali/artificiali con operazioni di rivisitazione della storia dell'arte del passato, creando un dialogo unico tra tradizione e innovazione. Questa fusione di elementi ha raggiunto il suo apice nel capolavoro

³⁴ L. CANOVA, *la scena e lo schermo in Marotta* a cura di M. CALVESI, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo Milano 2007, p. 231.

³⁵ *Ibid.*

scenografico di *Hommelette for Hamlet* (1987), momento in cui il lavoro di Gino Marotta si lega inesorabilmente all'eredità Barocca. [fig. 3] Un esempio significativo di questa connessione con il Barocco è visibile nell'opera *Le Rovine dell'Isola di Altilia*, esposta alla Biennale di Venezia nel 1984.³⁶ In questa installazione, Marotta crea una scenografia in cui le evocazioni barocche delle sculture berniniane sono utilizzate come un repertorio enigmatico della memoria. [fig. 4] L'opera si presenta come un catalogo emblematico di simboli della vanitas e della bellezza perduta nel flusso del tempo, temi centrali nell'arte barocca. Questa reinterpretazione contemporanea di elementi barocchi non si limita a una semplice citazione, ma rappresenta una profonda riflessione sul rapporto tra passato e presente nell'arte. Marotta riesce a creare un ponte tra epoche diverse, utilizzando tecniche moderne per esplorare temi universali come la transitorietà della vita e la natura effimera della bellezza. L'approccio di Marotta alla luce e alla scenografia riflette una comprensione sofisticata delle potenzialità espressive di questi elementi, la sua capacità di fondere tecniche tradizionali con materiali e concetti contemporanei ha contribuito a ridefinire i confini tra diverse forme d'arte, anticipando molte delle tendenze che caratterizzano l'arte contemporanea del XXI secolo.

Comunque, dicevamo, il caso che potremmo definire essenziale per queste connessioni formali con il Barocco, è proprio *Hommelette for Hamlet* [fig. 5] realizzato nel 1987, con la regia e la presenza in scena di Carmelo Bene, sia come spettacolo teatrale, sia come opera per la televisione in cui le scenografie e costumi sono di Gino Marotta; una produzione quest'ultima, che garantì all'artista la vittoria del premio Ubu nel 1988, il riconoscimento più importante di teatro in Italia.

La scena di *Hommelette for Hamlet* si presenta come un complesso monumentale in marmo bianco, popolato da numerosi angeli che richiamano l'estetica berniniana. Un elemento centrale è la riproduzione dell'Estasi della Beata Ludovica Albertoni del Bernini, impersonata da Stefania De Sanctis. Questa scenografia elaborata alterna momenti di completa stasi a movimenti meccanici, creando un effetto carillon che gioca sul limite tra l'organico e l'inorganico.³⁷

Il predominio del bianco e dell'oro in scena offre una base ideale per moltiplicare le possibilità espressive della luce. Questo uso sapiente dell'illuminazione crea forti ombreggiature e contrasti, ottenendo una luce intensa e circoscritta che perfettamente si adatta alla dimensione mistico-straniante dell'opera.

Nell'*Hommelette for Hamlet* e successivamente nell'*Hamlet-suite*, la cui versione letteraria definitiva è pubblicata nel volume delle Opere da Bompiani,³⁸ la scrittura

³⁶ *La Biennale di Venezia: arte e arti, attualità e storia: catalogo generale 1984*, Venezia 1984, p. 8.

³⁷ R. SCHECHNER, *Performance Theory*. Routledge Londra 2003, p. 123.

³⁸ C. BENE, *Opere*. Bompiani Milano 1995, p. 456.

assume un carattere assolutamente astratto. I dialoghi tradizionali sono sostituiti da accenni di conversazioni celebri, familiari a chi conosce i testi di partenza. Questi frammenti sono pronunciati da attori irrimediabilmente isolati, incapaci di stabilire una vera connessione. Un esempio emblematico è l'entrata di Orazio in *Hommelette for Hamlet*: il personaggio pronuncia ripetutamente le battute «Salute a Vostra Altezza» e «Amor di svago, signore», senza ottenere risposta, mentre vaga nel labirinto di statue della scenografia barocca di Gino Marotta.³⁹

I lavori degli anni '80 di Marotta segnano un punto di svolta nella sua carriera, tracciando un legame nuovo e maturo con l'estetica barocca. In questo periodo, l'artista, noto per il suo uso innovativo del metacrilato, attraversa una fase di trasformazione in cui la finzione tipica del Barocco si struttura nel suo stile. Questo processo stilistico e concettuale vede emergere gli aspetti essenziali dell'arte barocca nella sua pittura, caratterizzata da un forte carattere illusionistico e dalla capacità di suscitare stupore e meraviglia nello spettatore. L'approccio di Marotta non si limita a semplici artifici decorativi o espedienti tecnici, la sua produzione rivela una precisa intenzionalità estetica e culturale, strettamente legata ai profondi mutamenti sociali e culturali degli anni '80. L'artista riesce a fondere la tradizione barocca con una sensibilità contemporanea, creando opere che sfidano la percezione e invitano a una riflessione più profonda sulla natura dell'arte e della realtà.⁴⁰

La scenografia di *Hommelette for Hamlet* rappresenta un punto culminante di questa evoluzione artistica, Marotta crea un ambiente che non è solo visivamente impressionante, ma anche concettualmente ricco, invitando lo spettatore a esplorare i confini tra realtà e illusione, tra passato e presente e in cui l'uso della luce, in particolare, non solo richiama le tecniche barocche di chiaroscuro, ma le reinterpreta in chiave moderna, creando un'atmosfera ambigua che è allo stesso tempo familiare e straniente.

L'inizio degli anni ottanta segna un momento cruciale nella storia dell'arte contemporanea, caratterizzato da un ritorno alla pittura dopo un periodo dominato da tendenze concettuali e minimaliste, in Italia vede molti artisti riscoprire tecniche e temi tradizionali, reinterprestandoli in chiave contemporanea. In questo contesto di rinnovamento artistico, Gino Marotta emerge come una figura di particolare inte-

³⁹A. ATTISANI, *L'invenzione del teatro: Fenomenologie e attori della ricerca*. Bulzoni Roma 2009, p. 245.

⁴⁰H. FOSTER, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. MIT Press Massachusetts 1996, p. 189.

resse, la sua evoluzione artistica, che aveva già attraversato diverse fasi sperimentali, trova una nuova e provocatoria espressione.⁴¹ Parlando a giusto titolo di contaminazioni, il critico d'arte Fabrizio D'Amico (1992) ha così descritto il nuovo passaggio di Marotta:

Avviene come se, quella contaminazione che Marotta in altri tempi aveva messo in atto fra il territorio canonico della pittura ed altri spazi o frangenti ad essa tradizionalmente giudicati estranei [...], oggi - con grado ancora maggiore di provocazione, se non altro perché più soggetta ad essere equivocata - fosse messa in opera sull'asse paradigmatico stesso della pittura, sul suo tempo storico, sopra il quale Marotta agisce, all'esatto opposto di quanto farebbe un filologo, per crampi veloci e irridenti, per sincopi illecite, per appropriazione e quasi per fagocitazione, coniugando quant'è impossibile congiungere - da Bernini, per stare a quest'unico esempio, a De Chirico.⁴²

Questa descrizione di D'Amico merita un'analisi approfondita per comprendere appieno la portata innovativa dell'approccio dell'artista a partire dalla contaminazione storica innanzitutto. Marotta infatti estende il concetto di contaminazione, precedentemente applicato tra la pittura e altri media, alla storia stessa dell'arte generando un approccio che riflette una tendenza postmoderna di rivisitazione e reinterpretazione del passato artistico. Un pensiero, quello sottolineato da D'Amico che conferma come questa nuova fase sia «con grado ancora maggiore di provocazione» e «più soggetta ad essere equivocata». Ciò suggerisce che Marotta stia spingendo i confini dell'accettabilità artistica, sfidando le convenzioni e rischiando incomprensioni. L'artista opera all'esatto opposto di quanto farebbe un filologo, indicando un approccio che sfida la linearità e la coerenza storica tradizionalmente associate alla storia dell'arte. D'Amico descrive il metodo di Marotta attraverso espressioni come «crampi veloci e irridenti», «sincopi illecite», e «appropriazione e quasi fagocitazione». Queste metafore suggeriscono un processo creativo rapido, irreverente e quasi violento nella sua appropriazione di stili e tecniche diverse che inesorabilmente confluisce in una giustapposizione strema dove emerge la volontà dell'artista di sfidare le categorie storiche e stilistiche convenzionali. «Che cosa sono», si chiedeva Maurizio Calvesi presentando la nuova pittura di Marotta nel 1986,⁴³ osservando quei frammenti che abitano i suoi quadri recenti: riccioli, stelle, frecce, mezze lune, segmenti ondulati dalla consistenza materica indecifrabile, ma in sintonia con

⁴¹ G. CELANT, *G. Arte Povera*. Electa Milano 1985, p. 178.

⁴² F. D'AMICO, in catalogo della mostra *Gino Marotta: il teatro del pellegrino*, Regione Lazio Roma 1992

⁴³ M. CALVESI, in catalogo della mostra *Gino Marotta: I Giardini di Apollo & altre storie barocche* a cura di M. Calvesi; P. Portoghesi, Galleria APOLLODORO in Piazza Mignanelli, Apollodoro Edizioni Roma 1986 p. 2.

la sua produzione di scultore, materie come il marmo e il legno smaltato, o ancora la plastica e il metacrilato. «La loro origine»,⁴⁴ chiedeva all'artista il critico, pur sapendo che ogni segno è ambiguo, o comunque irriducibile alla chiarezza discorsiva di una spiegazione. Questa ambiguità riflette una tendenza contemporanea nell'arte, dove il significato è spesso fluido e aperto all'interpretazione.

Calvesi giunge ad una definizione: «piovuti dal cielo o trovati in un'area di scavo»,⁴⁵ una metafora che suggerisce una duplice origine degli elementi pittorici di Marotta: da un lato, l'ispirazione celeste o cosmica, dall'altro, il recupero archeologico. Sono «rottami astratti, frammenti dell'antico rigenerati o riciclati da una progettualità tra junghiana (l'Archetipo) e inventivo-inventariale (la varietà inesauribile delle forme e dell'arte-artificio)». ⁴⁶ Il riferimento all'archetipo junghiano collega il lavoro di Marotta a concetti di psicologia analitica, suggerendo così anche una profonda carica simbolica nelle sue opere; un'interpretazione quella di Calvesi che enfatizza la dimensione temporale nell'opera di Marotta, suggerendo un dialogo tra passato e presente, tra storia dell'arte e innovazione contemporanea.

«Fermati nel tempo» scriveva Portoghesi sempre nel 1986,⁴⁷ «in questo universo cristallino gli oggetti sembrano fotografati come archetipi, come idee che abitano il pensiero». ⁴⁸ Questa osservazione richiama il concetto platonico delle idee, suggerendo che le forme di Marotta possano essere viste come manifestazioni di concetti universali.

Maurizio Calvesi approfondisce l'analisi dell'opera di Gino Marotta evidenziando la complessità e la ricchezza del suo linguaggio artistico e si sofferma su *La città degli uomini immortali* (1980), un'opera che esemplifica la capacità dell'artista di fondere elementi naturalistici con una sensibilità quasi architettonica. In questa composizione, i ciuffi vegetali assumono una consistenza solida, delineata in grigio, che dialoga armoniosamente con le superfici blu e le sfumature di azzurro e celeste dell'ambiente circostante. L'opera *Miraggio di menta* invece rappresenta un ulteriore esempio della capacità di Marotta di creare atmosfere oniriche e surreali. In questa composizione, un dromedario, apparentemente ritagliato da una lastra verde di perspex, si staglia contro lo sfondo di una piramide dalle pareti lisce. La tonalità rossastra della piramide sfuma gradualmente verso l'alto, penetrando in un cielo di

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ P. PORTOGHESI, in catalogo della mostra *Gino Marotta: I Giardini di Apollo & altre storie barocche* a cura di M. CALVESI; P. PORTOGHESI, Galleria APOLLODORO in Piazza Mignanelli, Apollodoro Edizioni Roma 1986 p. 3.

⁴⁸ *Ibid.*

un cupo azzurro. Questa scena surreale dimostra la maestria di Marotta nel manipolare materiali contemporanei per creare effetti visivi sorprendenti, fondendo elementi naturalistici con una sensibilità pop e concettuale.⁴⁹

Il percorso artistico di Marotta si snoda attraverso altre opere significative, da *La palma gigante* del 1983 a *Il gioco segreto dei simulacri* del 1995, quest'ultima caratterizzata dalla presenza di un rinoceronte.⁵⁰ Queste opere testimoniano la costante ricerca dell'artista di nuove forme espressive e la sua capacità di reinventare il proprio linguaggio artistico.

Emilio Villa, nel 1982, descrive l'arte di Marotta come una «pittura di polvere irrorante, di iridescenze numerate...», catturando l'essenza eterea e al contempo materica del suo lavoro.⁵¹ Questa definizione poetica evidenzia la capacità di Marotta di creare effetti visivi raffinati e complessi, che trascendono le categorie tradizionali della pittura e della scultura.

Un punto di svolta significativo nella produzione di Marotta è rappresentato dalla serie dei «severi angeli di inconfondibile sapore berniniano».⁵² Questa serie segna un ritorno alla tradizione barocca italiana, in particolare all'opera di Gian Lorenzo Bernini, reinterpretata attraverso la sensibilità contemporanea di Marotta.⁵³ Gli angeli di Marotta, come la Beata berniniana, evocano l'immagine di figure sospese tra cielo e terra, proiettate in una dimensione onirica che ricorda le estasi mistiche rappresentate nell'arte barocca.

Il riferimento a Bernini non è casuale, ma si inserisce in un contesto più ampio di riscoperta e reinterpretazione dell'arte barocca da parte degli artisti contemporanei. Il Barocco, con la sua teatralità, il suo dinamismo e la sua capacità di fondere diverse arti, consegna a Marotta un ricco repertorio di forme e temi da esplorare e rielaborare.

Vittorio Sgarbi offre un'interpretazione illuminante dell'opera di Marotta, in particolare della sua serie ispirata a Bernini. Sgarbi sottolinea come l'Angelo berniniano di Marotta non sia una semplice citazione, ma diventi parte integrante di un nuovo discorso artistico. «Questo angelo sovrasta un universo popolato di simboli, che non rimandano alla letteratura o alla vita misteriosa del cuore, ma alla pittura».⁵⁴

⁴⁹ R. BARILLI, *Informale Oggetto Comportamento*. Feltrinelli, Milano 1979, p. 245.

⁵⁰ B. CORÀ, *Gino Marotta: Il gioco dei simulacri*, Mazzotta, Milano 1995 p. 67.

⁵¹ E. VILLA, *Gino Marotta: Pitture e sculture*, Edizioni d'Arte, 1982, p. 23

⁵² M. CALVESI, *Marotta*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo-Milano 2007, p. 35

⁵³ La personale *I Giardini di Apollo e altre Storie Barocche* alla Galleria Apollodoro di Roma, presentata da Vittorio Sgarbi è dell'aprile 1986. Per l'occasione sono pubblicati i testi di Maurizio Calvesi e Paolo Portoghesi.

⁵⁴ V. SGARBI, *Gino Marotta: Angeli e Beate*, Electa Milano 1988, p. 45.

Sgarbi evidenzia come Marotta crei un meta-linguaggio pittorico, dove i riferimenti non sono semplici citazioni, ma diventano simboli di simboli. In questo universo visivo, Marotta intreccia riferimenti a opere iconiche della storia dell'arte: «il veliero di Friedrich, la *Beata Ludovica Albertoni* di Bernini, il bosco del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet». ⁵⁵ Questi riferimenti non sono utilizzati in modo letterale, ma diventano parte di una nuova narrazione visiva, in cui l'arte riflette su se stessa e sulla propria storia. [fig. 6] L'analisi dell'opera di Gino Marotta attraverso il prisma del Barocco offre una prospettiva illuminante che arricchisce la nostra comprensione non solo del suo lavoro individuale, ma anche del complesso rapporto tra l'arte contemporanea e la sua eredità storica dimostrando come le forme e le idee del passato possano essere rivitalizzate nel contesto contemporaneo. Non si limita a una semplice appropriazione o citazione delle tecniche e dei temi barocchi, al contrario, la sua opera rappresenta una sofisticata rielaborazione e trasformazione di questi elementi (con l'utilizzo di materiali coevi come il perspex e adottando approcci innovativi derivati dall'arte concettuale e pop) creando un ponte tra il passato e il presente, esplorando e ampliando le possibilità espressive dell'arte in modi che sarebbero stati inimmaginabili per gli artisti barocchi.

Questa fusione di antico e moderno si manifesta in opere come i suoi angeli berniniani, dove la teatralità e il pathos tipici del Barocco sono reinterpretati attraverso una sensibilità contemporanea; non solo rende omaggio alla grandezza di artisti come Bernini, ma esplora anche come i temi dell'estasi religiosa e della trascendenza possano essere riarticolati in un contesto secolare e contemporaneo.

Il suo diventa così un esempio paradigmatico di come il passato possa informare e arricchire il presente artistico, la sua opera dimostra che la tradizione non è un peso morto o un vincolo, ma una risorsa viva e dinamica che può essere reinterpretata e reinventata solcando nuove vie per l'espressione artistica e la riflessione estetica, invitando gli spettatori a riconsiderare non solo il significato dell'arte barocca, ma anche il ruolo della storia dell'arte nella pratica contemporanea.

Tuttavia, è importante notare che l'approccio di Marotta non è stato universalmente accolto nel contesto artistico del suo tempo, il suo lavoro si è inevitabilmente scontrato con le correnti critiche e le avanguardie degli anni '70 e '80, che spesso privilegiavano un'arte più astratta, concettuale o politicamente impegnata. La figura di Marotta, che Maurizio Calvesi ha definito provocatoriamente *Anacronismo* ⁵⁶, rappresentava un ritorno alla tradizione pittorica che poteva apparire in controtendenza rispetto alle direzioni dominanti dell'arte contemporanea; non una

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ M. CALVESI, *Marotta*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo-Milano 2007, p. 36.

semplice nostalgia o un ritorno acritico al passato, ma piuttosto un tentativo consapevole di riappropriarsi della storia dell'arte come materiale vivo per la creazione contemporanea tramite l'abbandono della dicotomia tra tradizione e innovazione, proponendo una visione dell'arte in cui passato e presente potessero coesistere e dialogare in modi nuovi e stimolanti.

Il legame di Marotta con la tradizione pittorica, che all'epoca poteva sembrare anacronistico o reazionario, oggi può essere rivalutato e apprezzato in una nuova luce. Con il passare del tempo e l'evoluzione del discorso critico, siamo in grado di riconoscere la complessità e la ricchezza del suo approccio; la sua opera non appare più come un semplice ritorno al passato, ma come un'anticipazione di tendenze che sarebbero diventate più evidenti negli anni successivi, contribuendo al dibattito sulla natura della rappresentazione artistica e sul ruolo della storia nell'arte contemporanea. La sua capacità di fondere elementi barocchi con tecniche e materiali moderni anticipa molte delle preoccupazioni dell'arte contemporanea, come l'appropriazione, la citazione e la rielaborazione di stili storici, inoltre la sua opera ci invita a riconsiderare le narrazioni lineari della storia dell'arte, suggerendo invece una visione più complessa e stratificata in cui diverse epoche e stili possono coesistere e interagire; un approccio che risuona con le attuali tendenze nella teoria e nella pratica artistica, che enfatizzano la pluralità, l'ibridazione e il dialogo interculturale.



Figura 1 *Oasi d'ombra*, installazione misura ambiente, Fondazione Molise Cultura, 2018



Figura 2 Scene e costumi per il film *Salomé* di Carmelo Bene, 1972



Figura 3 Scene e costumi per l'opera teatrale *Hommelette for Hamlet* di Carmelo Bene, 1987



Figura 4 Le rovine dell'Isola di Altilia, 1984 opera-ambiente, travertino romano e marmi policromi



Figura 5 Scene e costumi per l'opera teatrale *Hommelette for Hamlet* di Carmelo Bene, 1987



Figura 6 en plain air, 1983. olio su tela cm 260x 160