

Siciliana

29

Marcella La Monica

Vito D'Anna

pittore rococò tra sacro e profano

con un contributo
di Antonella Chiazza

FLACCOVIO EDITORE

Le foto delle opere di Vito D'Anna sono di Enzo Brai.
Le foto delle statue del Genio di Palermo sono di Antonella Chiazza.

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge
22 aprile 1941, n. 633. È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale
anche a mezzo di fotoriproduzione, Legge 22 maggio 1993, n. 159.

ISBN 978-88-7804-348-0

www.flaccovio.com info@flaccovio.com

© 2012 copyright by S. F. Flaccovio s.a.s. - Palermo, via Ruggero Settimo, 37

Stampato in Italia - Printed in Italy

Appendice

Antonella Chiazza

LA RAPPRESENTAZIONE DELLO SPAZIO NELL'OPERA DI VITO D'ANNA

Interprete del rococò palermitano, Vito D'Anna è uno dei maggiori artisti siciliani che assunse un ruolo dominante nel panorama artistico della città di Palermo. Durante il periodo del tirocinio ad Acireale, il pittore palermitano mostra nei suoi dipinti uno stile e dei caratteri non assimilabili a quelli delle opere successive. Infatti, in questa fase di sperimentazione, l'artista usa un linguaggio frutto di applicazioni virtuosistiche e di tecniche accademiche.

Nel dipinto murale raffigurante *Giuditta e Oloferne*, nella chiesa di San Camillo dei PP. Crociferi ad Acireale, D'Anna utilizza una composizione piramidale all'interno della quale il moto delle figure genera delle direttrici che si intersecano ad X, conferendo al dipinto il senso della profondità spaziale. La concavità del tendaggio ripete con una curvatura più larga la cavità formatasi dalle tre figure rappresentate. Il corpo disteso di Oloferne e il braccio teso di Giuditta fanno percepire la tridimensionalità dello spazio. La proiezione prospettica sulla superficie curva della tenda sembra richiamare la prospettiva descritta da Plinio il Vecchio e da Vitruvio (prospettiva *communis*). La lanterna, sospesa al centro del tendaggio, rappresenta il centro ottico, compositivo e luminoso, il punto d'intersezione delle due direttrici che, ai lati della composizione, segnano l'inclinazione del corpo di Giuditta e della gamba piegata di Oloferne. Dalla lanterna, fonte luminosa della scena, si irradia la luce che, raccolta nella cavità della tenda, viene da qui trasmessa sui personaggi, intensificandosi simbolicamente sul volto e sul braccio di Giuditta, la vedova ebrea, colta nel momento esatto dell'azione, in modo da immortalare nell'opera il ruolo salvifico dell'eroina. Le diagonali del dipinto s'intersecano sul volto della figura centrale della serva, mentre l'asse verticale passante per il centro geometrico della composizione è parallelo alla direttrice del braccio di Oloferne piegato ad angolo retto. L'apertura della tenda sullo sfondo evidenzia due curvature che vengono riprese dai due protagonisti della scena che, con l'andamento dei loro corpi, danno origine a un moto che genera linee curve aperte.

L'impianto prospettico, rispondente a una costruzione unitaria, viene evidenziato dal moto delle figure e le linee di proiezione e i punti di fuga sembrano piegarsi alle esigenze compositive. L'unitarietà della composizione è suggerita dalle figure che con il moto dei loro corpi convergono verso il centro, generando un andamento circolare che termina nella parte superiore in prossimità della tenda aperta come un sipario di teatro. Lo spettatore percepisce uno spazio la cui unitarietà è raggiunta grazie alla combinazione equilibrata delle azioni dei personaggi rappresentati. Abilità geometriche e prospettiche si evidenziano nell'opera, seppur talvolta in modo empirico, anticipando l'integrazione armoniosa tra realismo e astrazione (*Tav. 1*).

Il dipinto murale raffigurante la scena con *Ester e Assuero*, situato nella medesima chiesa di Acireale, riprende il tondo realizzato da Domenichino nella cappella Bandini in San Silve-

stro al Quirinale. La composizione è rappresentata con due fuochi prospettici e, oltremodo, congeniali per adattare la scena raffigurata allo schema compositivo. L'elaborazione dello spazio tridimensionale si presenta in modo molto chiaro con una netta distinzione dello spazio in primo piano, la cui profondità è suggerita dai gradini del trono rappresentati in prospettiva, mentre nel piano di fondo è inserita una partitura architettonica il cui punto di fuga risulta più alto rispetto al primo. L'altezza della linea d'orizzonte della scena in primo piano coincide con quella dei due personaggi femminili raffigurati a sinistra. Le figure, avvolte da morbidi drappaggi, con i loro gesti contenuti e delicati, conferiscono allo spazio circostante il senso della misura; si scorgono due figure in secondo piano che, anche se completamente celate, fanno percepire il senso dei piani paralleli attraverso i quali viene strutturato lo spazio. La veduta di fondo definisce il rapporto di profondità e di distanza in modo molto preciso. La collocazione delle figure è progressivamente variata nello spazio e si inserisce all'interno del sistema prospettico lineare. Nell'opera, quindi, il primo piano è dominato dai personaggi, mentre sul fondo si articola un frammento di paesaggio: gli alberi, prospetticamente ridotti, indicano il passaggio dal secondo piano ai piani successivi e scandiscono l'andamento verso il fondo (*Tav. 2*).

Tra le prime opere eseguite a Palermo, anteriormente alla partenza per Roma, vi è un affresco con l'*Ascensione* (1745-1750 c.) posto nel transetto della chiesa di S. Anna alla Misericordia a Palermo. L'opera presenta una cornice a finto stucco che inquadra la scena, ripresa da uno schema realizzato da Vasta nel transetto di San Sebastiano ad Acireale; la maggiore sicurezza stilistica che si rileva nell'opera palermitana permise all'artista di realizzare, senza difficoltà, scorci arditi e complessi. I raggi visuali s'intersecano in un unico punto di fuga, verso il centro del vortice, in corrispondenza del capo del Padre Eterno. L'asse della croce di Gesù oltrepassa il limite della cornice polilobata invadendo lo spazio al di qua del dipinto, quasi a voler coinvolgere lo spettatore aspirato improvvisamente dal moto rotatorio degli angeli avviluppati tutt'intorno; un forte risalto plastico e coloristico si genera in questa parte del dipinto evidenziando un vigoroso contrasto tra le linee curve e l'asse perpendicolare del braccio della croce, direttrice prospettica orientata verso il punto di fuga. L'affresco segna un punto di svolta importante rispetto alla maniera dell'artista: il ritmo compositivo, avvolgente e crescente, genera dinamismo, con una resa spaziale illusionisticamente illimitata, la cui finalità è quella di sottintendere uno spazio che si estende ben oltre la rappresentazione. Un virtuosistico esercizio di prospettiva viene realizzato in questo affresco di D'Anna, il quale servendosi di direttrici di movimento, tipiche del barocco maturo, esalta la forza allusiva insita nell'immagine spaziale, invitando lo spettatore, a partecipare a un evento stupefacente. L'artificio scenografico adottato tende a fondere il virtuale con il reale.

La prospettiva rinascimentale rende in modo razionale lo spazio rappresentato, mentre nel periodo barocco la prospettiva diventa uno strumento per ingannare l'occhio facendo scorgere, in maniera illusionistica, spazi che non esistono. Nella parte sinistra dell'affresco la figura del demonio avvilupato su se stesso sembra precipitare in basso verso lo spettatore invadendo lo spazio della cornice; tale movimento di caduta contrasta con quello di ascesa del Cristo verso il Padre; il ritmo spezzato delle cornici, la presenza di volute e cartocci, il

ritmo vorticoso delle figure, i colori accesi e i forti contrasti chiaroscurali sono tutti elementi che rivelano la capacità dell'artista, sviluppata in modo particolare nel periodo successivo, di integrare pittura, scultura, architettura, avvalendosi della ridondanza formale e di esclusive audacie compositive (Tav. 3).

L'affresco per la chiesa di S. Matteo a Palermo raffigurante la *Liberazione delle Anime del Purgatorio* (1754) rientra nella prima fase della maturità di D'Anna. L'opera pittorica situata al centro della volta della chiesa, presenta una composizione fortemente scorciata con tre gruppi di figure racchiuse entro schemi triangolari che inquadrano prospetticamente le immagini. La scelta consapevole di più punti di fuga riesce a mettere in risalto i diversi elementi della scena.

La prospettiva nelle arti figurative deve essere vista come l'espressione, nei vari secoli, di diverse interpretazioni culturali della percezione spaziale; non esiste un'unica prospettiva valida a rappresentare sul piano le forme visibili, ma in realtà vi sono varie tecniche prospettiche, intrinsecamente collegate alla scienza e alla cultura del periodo; il metodo di rappresentazione prospettico diventa quindi espressione della percezione fisiologica dello spazio. Rispetto alle opere di Acireale, prima esaminate, nelle quali l'impianto geometrico era controllato razionalmente, negli affreschi palermitani l'autore sembra non identificare le leggi prospettiche con quelle della visione: lo strumento prospettico non è più sufficiente per conoscere la realtà, si ha un progressivo svuotamento di significato della prospettiva che viene ora utilizzata in senso scenografico e illusionistico. La costruzione di spazi illusionistici si basa sempre sulle regole della proiezione centrale, anche se si preferiscono adottare delle correzioni ottiche, in particolare negli affreschi lunghi e stretti, in quanto una proiezione con un solo punto di fuga centrale comporterebbe alle estremità sgradevoli alterazioni; ecco perché nel Seicento si ha un'ampia diffusione della tecnica del *punto di fuga multiplo*. L'affresco presenta, quindi, uno schema compositivo in cui predominano le diagonali ma anche le linee curve, sinuose e raffinate, generate dal moto aggraziato dei vari personaggi che con il loro andamento ascendente conferiscono profondità alla scena (Tav. 4).

I caratteri tipici del rococò si evidenziano negli affreschi per i saloni dei palazzi aristocratici: colori delicati, linee curve, serpentine, spirali. Nel *Trionfo di Palermo* (1760), affresco collocato in un salone di Palazzo Isnello a Palermo, l'autore realizza una complessa composizione spaziale: all'estremità superiore la figura della Fama che suona la tromba irrompe nella scena con un accentuato slancio verso il basso ad andamento curvilineo opposto a quello formato nella parte inferiore dalla figura dell'Abbondanza che con una curvatura di verso opposto tende a salire verso l'alto. Queste due direttrici curve danno il senso del dinamismo, della profondità spaziale e conferiscono alla scena un carattere artificioso e teatrale. Il ritmo vorticoso delle nuvole a cerchi concentrici rende lo spazio evanescente; l'inconsistenza materiale delle nuvole viene equilibrata dalla solidità, seppur soave, dei personaggi raffigurati che si racchiudono, a gruppi distinti, in schemi geometrici triangolari digradanti verso l'alto. Anche in questo affresco si scorgono più punti di fuga, uno dei quali, quello posto al di sopra della figura del Genio di Palermo, costituisce il punto d'intersezione dei raggi visuali del bordo interno della cornice. Le direzioni di movimento dei personaggi sono opposte, in

modo da trasmettere il senso della mutevolezza dello spazio, dell'instabilità delle cose che variano continuamente di aspetto e di apparenza; questa instabilità del mondo viene contrastata dalla ricerca continua di una più precisa perizia tecnica (Tav. 5).

Nel salone da ballo della villa Resuttano a Palermo, Vito D'Anna realizza l'affresco raffigurante la *Gloria dei principi Resuttano* (1762), un tema profano che si caratterizza per il ritmo narrativo e compositivo incalzante, basato sull'uso delle linee diagonali, delle curve contrapposte e dal moto vorticoso dei personaggi. In basso la figura della Fama che suona la tromba e i putti che reggono lo stemma di famiglia sono rappresentati con arditi scorci prospettici e con un movimento ascensionale che viene trasmesso superiormente alle figure di Venere e di Apollo. Ancora più in alto la figura di Giove sembra interrompere l'ascesa per dare origine, con l'apertura delle braccia, alla raggiera luminosa che dal centro della circonferenza, in corrispondenza della testa di Giove, si amplifica, per terminare, quasi stabilendo le posizioni, nelle varie figure affacciate sul bordo della cornice dipinta che inquadra l'affresco (Tav. 6).

L'artista in questa grandiosa opera pittorica dichiara esplicitamente il suo totale accostamento ai caratteri del rococò maturo, raggiungendo soluzioni di perfetta fusione di architettura e di decorazione. L'illusionismo architettonico predomina e l'inganno ottico è, pertanto, inevitabile: esso non è fine a se stesso, ma rappresenta lo strumento retorico della comunicazione visiva. La composizione si espande liberamente attorno a un centro che agisce come risucchio luminoso, determinando catene di moti ascendenti e ruotanti. Si crea un vero e proprio palcoscenico, un'opera di scenografia teatrale in cui l'artista riesce ad integrare abilmente spazio reale e spazio illusorio.

Non si esalta tanto il tema profano raffigurato quanto il dinamismo nel suo evolversi e le singole figure sembrano voler comunicare soprattutto il proprio movimento. La pittura imita l'architettura e la scultura: tutto si fonde nell'effetto di un vero e proprio concerto visivo in cui la luce che rende tutto quasi astratto, leggero, diafano, lo spazio, la cui profondità è resa dal moto ora vorticoso ora centripeto, e il movimento delle figure, con i loro scorci divergenti e le direttrici con andamento diagonale, trasformano la volta della villa Resuttano in una sinfonia in divenire, di forme e di colori.

Vito D'Anna, nella villa Resuttano, è coadiuvato da un tecnico della prospettiva, Gaspare Fumagalli, pittore quadraturista e grande decoratore. La prospettiva non è più razionalità universale ma diventa un metodo di costruzione dello spazio dalle regole sempre più complesse in seguito ad una precisa evoluzione culturale del concetto di spazio.

Il Trattato di Architettura, *Perspectiva pictorum et architectorum*, del gesuita Andrea Pozzo, composto da due tomi, edito nel 1693, ha evidenziato le varie tecniche prospettiche utili sia ai pittori che agli architetti. Il trattato si inserisce nella consolidata tradizione della trattatistica architettonica i cui autori, quali Palladio, Serlio, Vignola e Scamozzi, restano sempre dei punti di riferimento importantissimi. Pozzo ha elaborato un trattato che per tutto il Settecento verrà considerato come un vero e proprio manuale sulla prospettiva, approfondendo tutte le sue varianti e applicazioni: architettura, pittura, teatro, apparati effimeri. I quadraturisti, professionisti della prospettiva, sfruttando le conoscen-

ze della prospettiva geometrica e le tecniche di rappresentazione pittorica su vaste superfici murarie, realizzano scenografici effetti spaziali con l'utilizzo di elementi architettonici reali oppure fantastici, ovvero le quadrature. Il quadraturismo assume quindi un ruolo importante nella decorazione architettonica settecentesca anche se si sviluppa soprattutto dal secolo XVI al XVIII per soddisfare l'esigenza, tipica del Manierismo e del Barocco, di affrescare vaste superfici murarie all'interno degli edifici, superando i limiti architettonici reali in modo illusionistico. Le deformazioni prospettiche ai margini del dipinto vengono accentuate per rendere ancora più spettacolare l'inganno ottico scegliendo un punto di vista preferenziale.

Il quadraturismo diventa uno strumento d'interpretazione dello spazio, liberando la pittura dal problema della prospettiva come principio assoluto della costruzione della realtà. In origine il termine *perspectiva* veniva identificato con l'ottica e Leonardo da Vinci continuerà a considerare la prospettiva secondo i principi scientifici dell'ottica. Nel Quattrocento Filippo Brunelleschi riscopre la prospettiva centrale e l'Alberti nel suo trattato *Della Pittura*, nel 1436, si soffermerà sul principio proiettivo e sulla sezione della piramide ottica, fissando un punto di fuga. Nel Settecento i veri tecnici della prospettiva sono i quadraturisti e gli scenografi; del resto Vitruvio chiamava *Scaenographia* l'insieme delle regole utili per la rappresentazione della terza dimensione sul piano e, successivamente, a partire dal '500, in ogni trattato di prospettiva un capitolo è dedicato alla scenografia. Gli schemi e i modelli equilibrati del classicismo a partire dal manierismo verranno stravolti e la consapevolezza, in seguito alle scoperte di Galileo Galilei e di Newton, che lo spazio non potesse essere finito, porterà a moltiplicare i punti di vista e a suggerire l'estensione infinita dello spazio matematico. Il tema dell'infinito, ovvero il problema della nuova concezione dello spazio come infinita continuità spaziale, deriva dalle scoperte di Keplero sulla rotazione dei pianeti secondo un andamento ellittico e di Galilei sull'estensione e sulla consistenza materica dell'Universo celeste. La consapevolezza della «perdita del centro», il sentirsi parte di un infinito e mutevole flusso vitale porta ad interpretare lo spazio come un vorticoso campo di energie.

Le cupole dipinte da Vito D'Anna nelle chiese palermitane di Santa Caterina e di San Matteo esplicitano i nuovi principi visivi e l'illusiva rappresentazione dell'infinita vastità celeste. Nella cupola di Santa Caterina si osserva un moto a spirale ascendente: le figure sono disposte in forma di vortice che sale dal basso verso l'alto adottando tutti gli accorgimenti prospettici.

Infatti, la riduzione della scala dei personaggi e la gradazione chiaroscurale per i soggetti più lontani conduce l'occhio dello spettatore in profondità e accentua il moto ascensionale delle figure.

D'Anna dimostra grande abilità nel gestire le figure in scorcio, creando una spirale che annulla la fisicità della struttura muraria: i personaggi infatti più che dipinti sull'intonaco sembrano librarsi in aria.

Lo sguardo dello spettatore è guidato verso il centro dalle linee oblique della prospettiva e dalla grande spirale determinata dalle figure all'interno della composizione, avendo così l'impressione di lasciare lo spazio terreno (*Tav 7*).

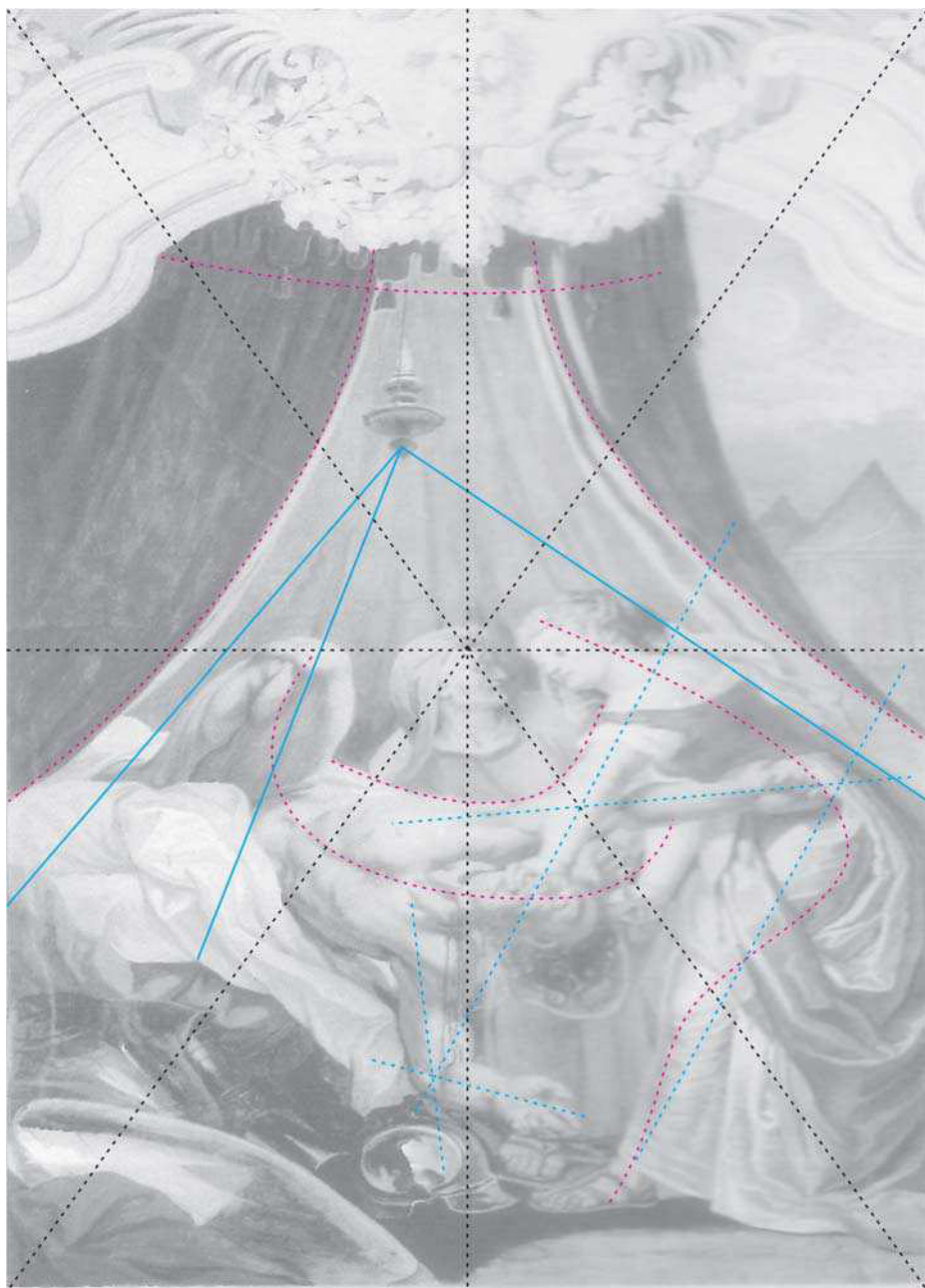
Il movimento centripeto della cupola di San Matteo viene armonizzato dalla disposizione delle figure a cerchi concentrici, in modo da garantire un equilibrio visivo e un'articolazione delle masse (Tav 8).

L'artista affronta la prova rischiosa di accostare la plastica densità del suo chiaroscuro all'inconsistenza tipicamente barocca dei cieli aperti su lontananze luminose.

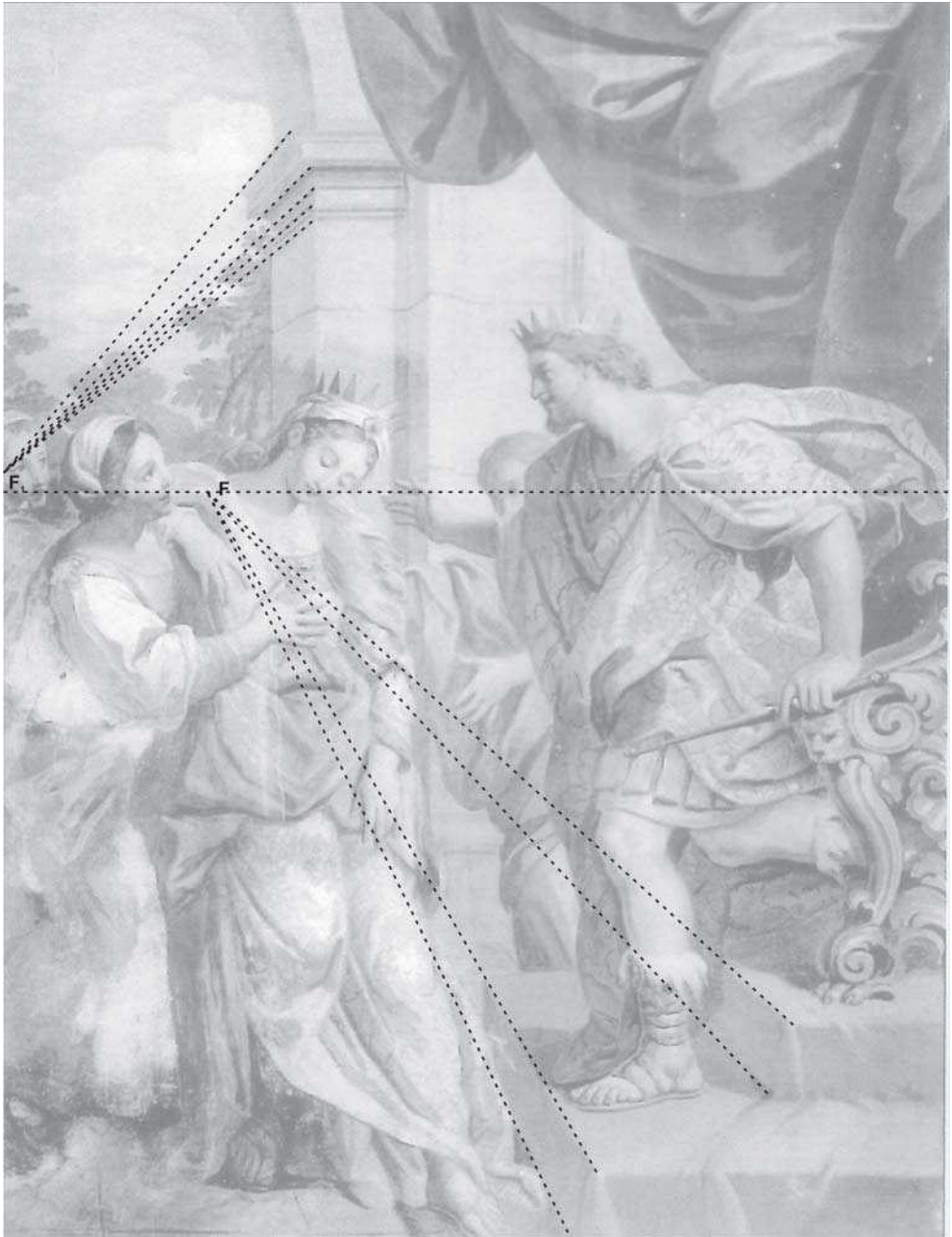
La prospettiva perde quindi la funzione di regolare e delimitare lo spazio, non è più frutto di una costruzione razionale dettata da principi geometrici e matematici, come si osserva nelle opere pittoriche del Rinascimento: essa ora conduce all'infinita rottura del limite, diventa allegoria dello spazio che stimola continue e imprevedibili sensazioni visive.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- G. C. Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, Sansoni, Firenze 1982, vol. 3.
- G. C. Argan, «La Retorica e l'Arte barocca» in A.a.V.v., *Retorica e Barocco* (Atti del III Convegno Internazionale di studi Umanistici), Bocca, Roma 1955.
- R. Bosel, L. Salviucci Insolera, *cors.*, *Andrea Pozzo: Il trionfo dell'illusione*, Catalogo della Mostra, Artemide, Roma 2009.
- F. Di Stefano, *L'effimero e l'illusorio in età barocca*, eBook per l'Arte, 2011.
- E. Filippi, *L'arte della prospettiva*, L. S. Olschki, Firenze 2002.
- A. Koyrè, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Feltrinelli, Milano 1970.
- T. S. Kuhn, *La rivoluzione copernicana*, Einaudi, Torino 1972.



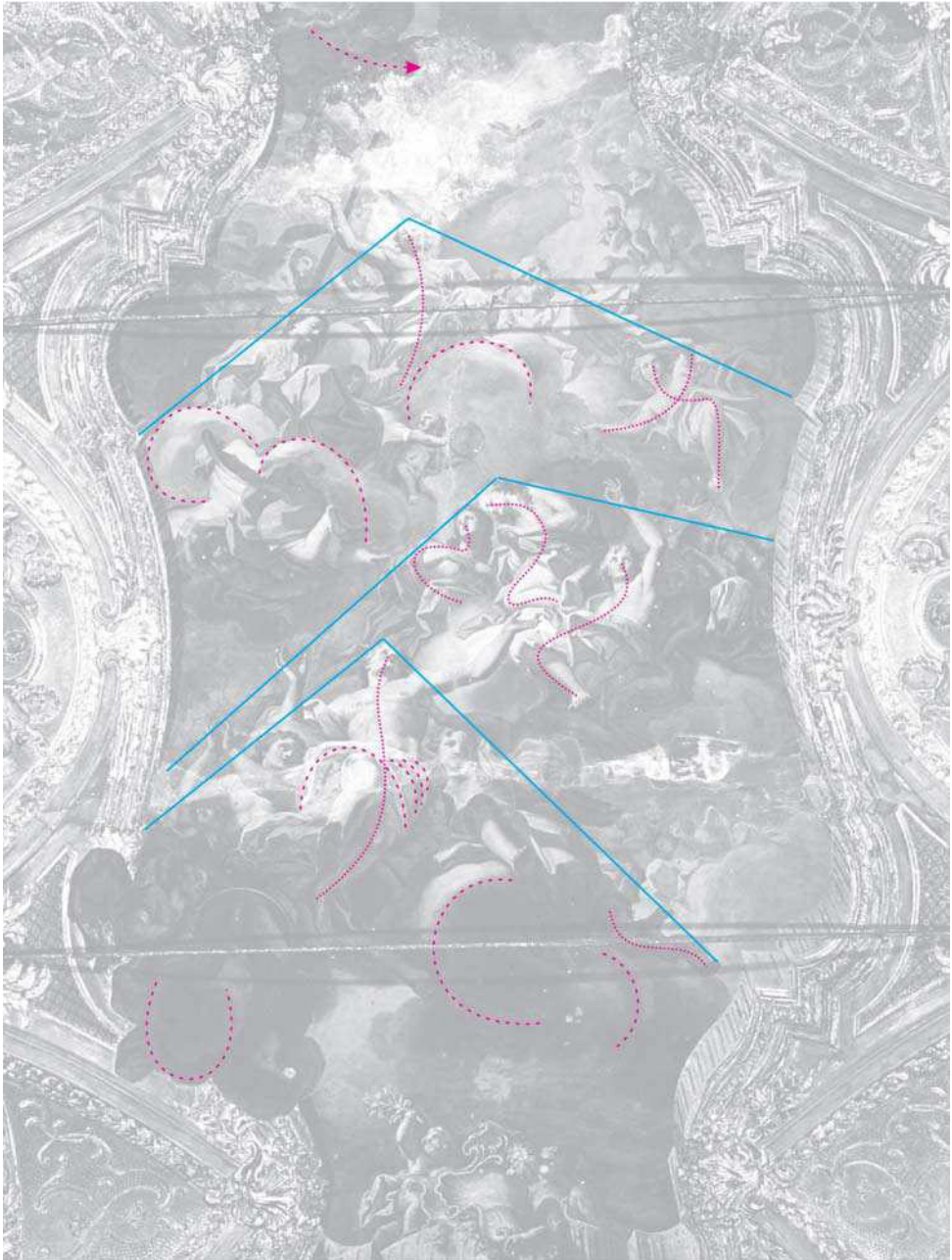
Tav. 1 - Giuditta e Oloferne, dipinto murale, chiesa di San Camillo dei PP. Crociferi, Acireale.



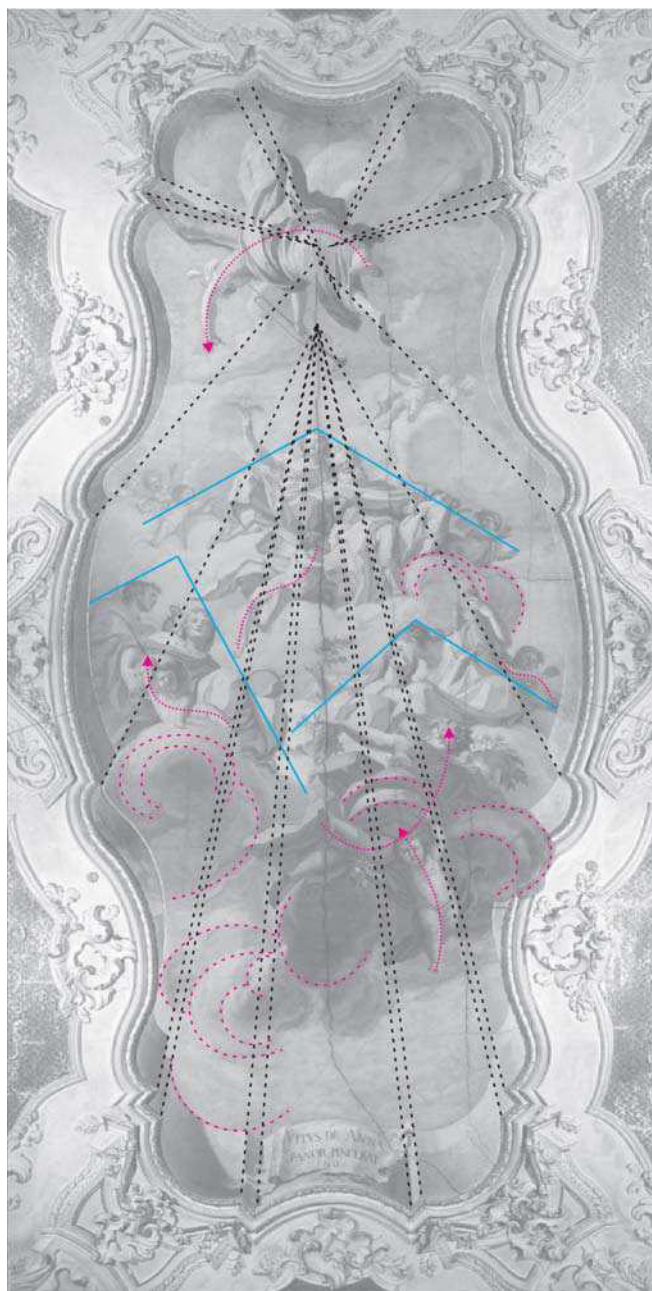
Tav. 2 - Ester e Assuero, *dipinto murale*, chiesa di San Camillo dei PP. Crociferi, Acireale.



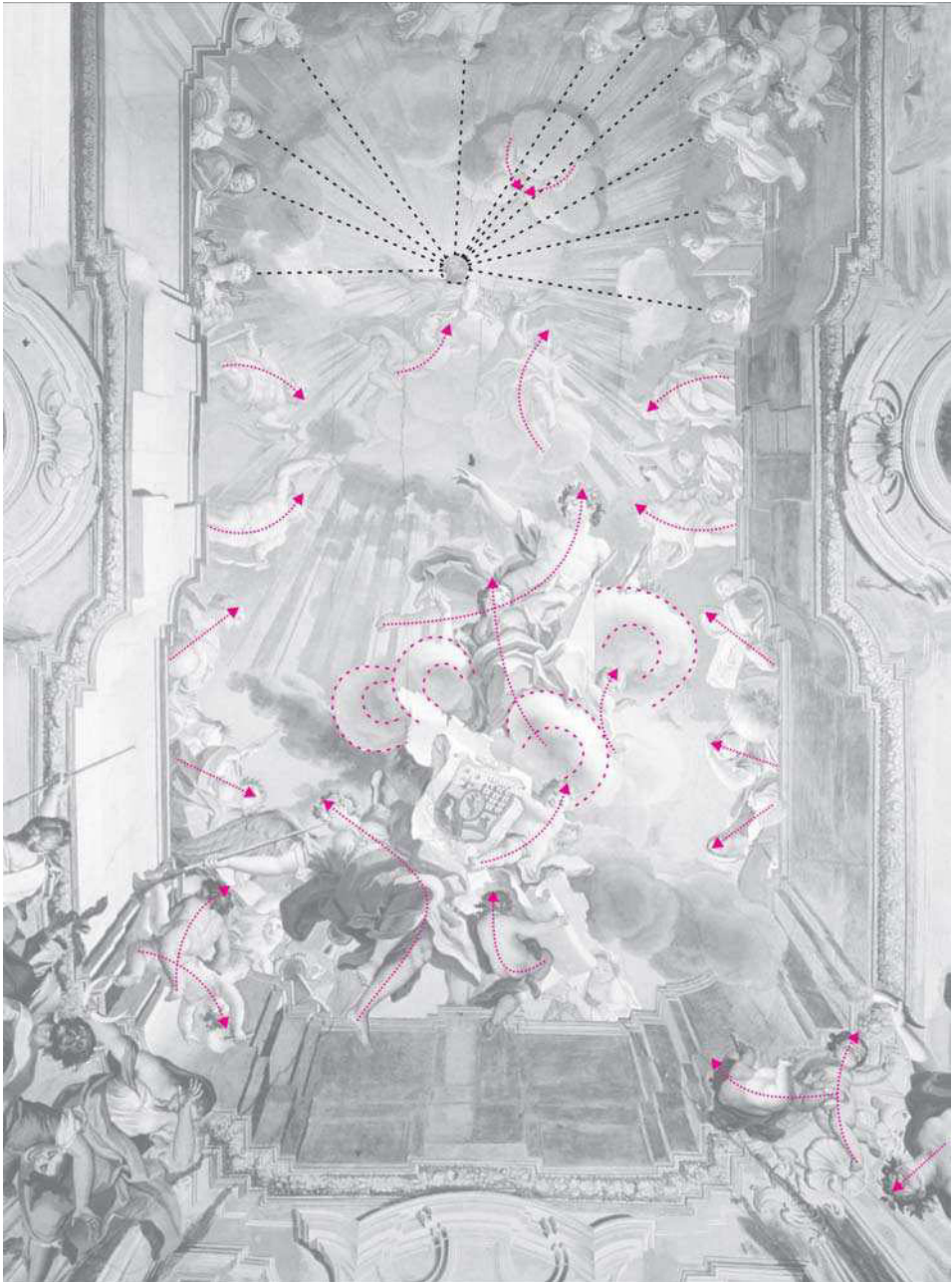
Tav. 3 - Ascensione, affresco (1745-1750 c.), chiesa di S. Anna alla Misericordia, Palermo.



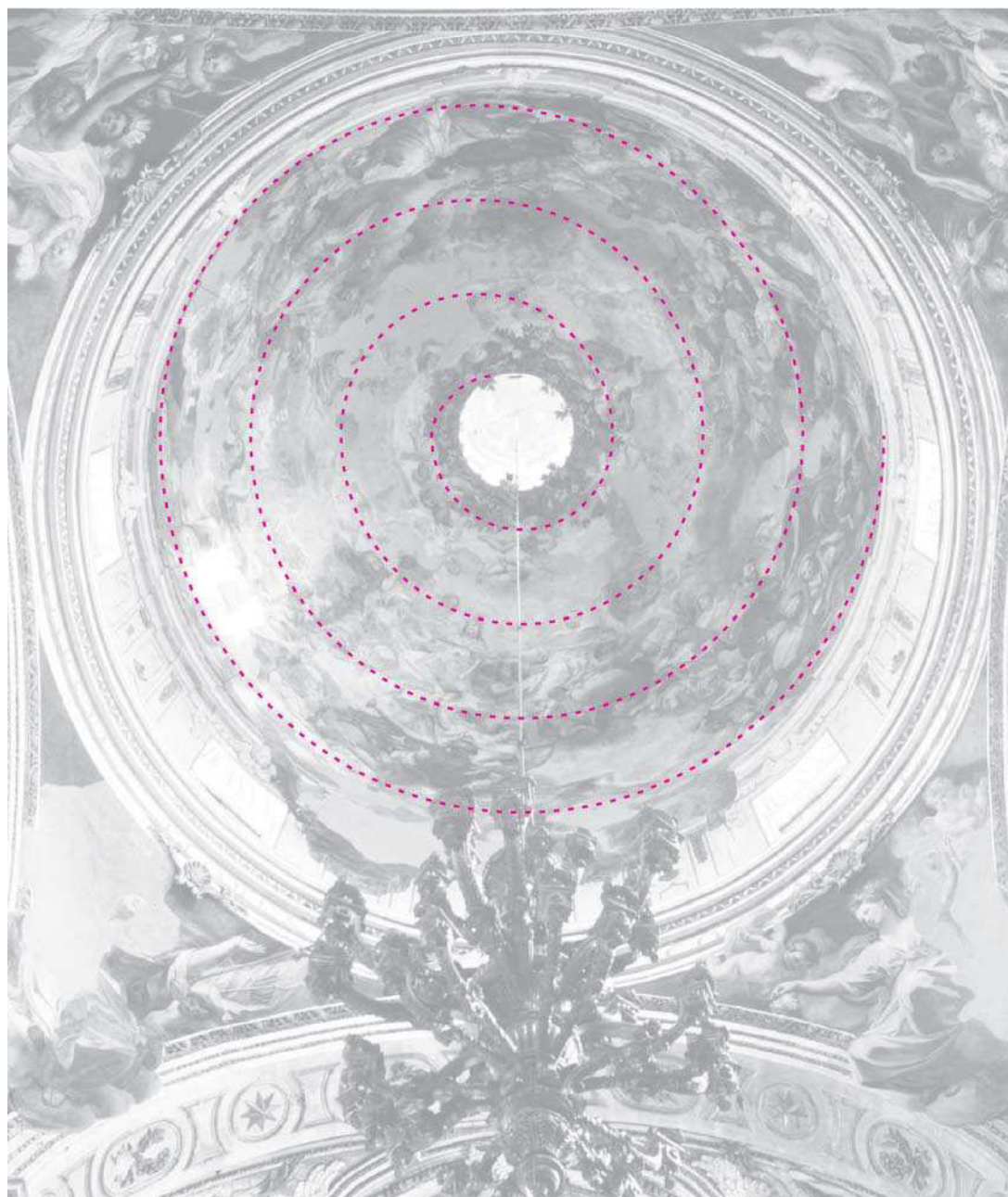
Tav. 4 - Liberazione delle Anime del Purgatorio, affresco (1754) chiesa di S. Matteo, Palermo.



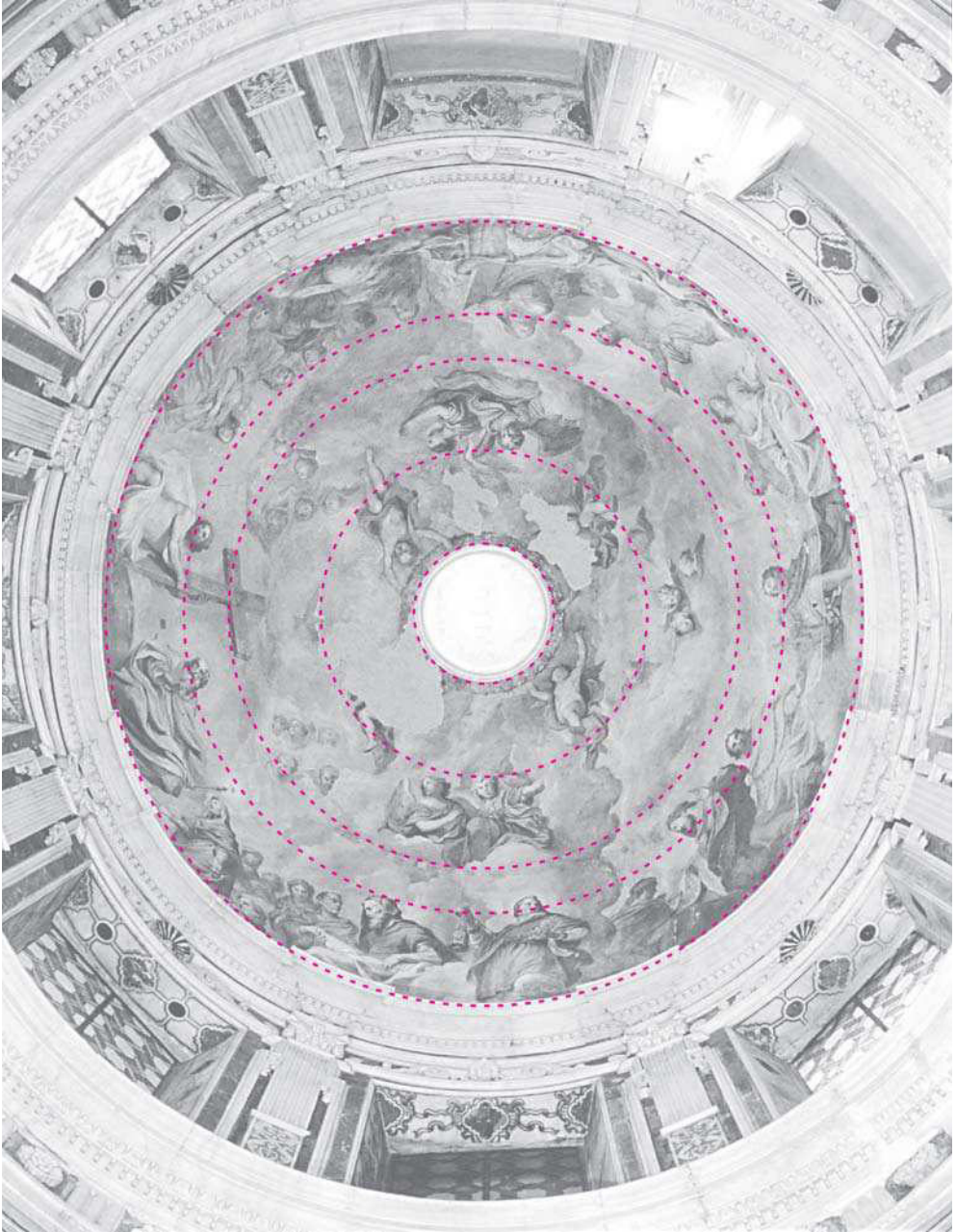
Tav. 5 - Trionfo di Palermo, affresco (1760), Palazzo Isnello, Palermo.



Tav. 6 - Gloria dei principi Resuttano, *affresco* (1762), villa Resuttano, Palermo.



Tav. 7 - Affresco nella cupola della chiesa di Santa Caterina (1751), Palermo.



Tav. 8 - Affresco nella cupola della chiesa di San Matteo (1754), Palermo.

INDICE

L'apprendistato ad Acireale	p. 5
La collaborazione con i cicli decorativi di Pietro Paolo Vasta	» 9
L'attività palermitana	» 11
La raffigurazione del Genio di Palermo	» 23
La produzione artistica degli ultimi anni	» 27
Appendice:	
Antonella Chiazza - La rappresentazione dello spazio nell'opera di Vito D'Anna	» 95

Finito di stampare presso
Erre20 srl Palermo
nel mese di ottobre 2012
per conto di
Flaccovio Editore