



LACATENA FINE ARTS

presenta

*ANTEPRIMA VITIELLO*

19 - 30 Ottobre 2021

Palazzo Sannino

Via Vittorio Emanuele II 10, Torre Annunziata, Napoli.

Pasquale Vitiello (1912 – 1962) irrompe sulla scena artistica del Novecento nel 1955 attraverso due personali di successo, prima alla Gussoni di Milano e poi alla Galleria il Vantaggio di Roma, compiendo una parabola tardiva e per molti versi inedita nella costellazione degli artisti suoi coetanei.

Dal 19 al 30 Ottobre 2021, tre stanze del piano nobile di Palazzo Sannino, ex dimora d'artista, ospitano un allestimento di alcune opere di Pasquale Vitiello prodotte nell'ultimo decennio della sua vita, fra il 1952 e il 1962.

Il contesto operativo di Vitiello è ascrivibile per lo più all'area oplontina. Torre Annunziata è lo sfondo spaziale predominante, investigato intimamente nei suoi anfratti più aspri e sugosi, capace di accogliere una serie di esperienze interiori e sociali che Vitiello restituisce con il lavoro di una vita. Egli persegue infatti una sperimentazione formale continua, che si fa via via sempre più rigorosa e tenace con gli anni, e che gli consente di adeguare la sua tecnica a scenari attraversati da profonde trasformazioni antropologiche e urbanistiche.

Il gene cosmopolita proveniente dal lato materno della sua famiglia, i Gamen, di origine francese, non è forte abbastanza per contrastare l'attrazione che Vitiello prova nei confronti della specificità territoriale che lo circonda, né per sostituire la gratificazione derivante dall'esercizio di una sublimazione quotidiana che si realizza attraverso il *figurare*, il rendere visibile. Come sostiene Abbruzzese negli anni Settanta, per accedere all'opera di Vitiello in maniera esaustiva è necessario che questa si inquadri non solo dal punto di vista formale o esistenziale, ma anche all'interno del contesto geopolitico nella quale si esprime.

Bisogna tener conto che alcuni pittori meridionali, una volta inseritosi nella vita culturale e burocratica imposta dal fascismo e una volta accettata come buona la soluzione che quel regime suggeriva ai problemi della ricerca artistica, ebbero la sensazione d'aver finalmente abbattuto i confini del provincialismo e d'aver

acquisito, per la loro arte, una diffusione più nazionale che locale. I mestieranti più furbi, aderirono senza riserve al nuovo indirizzo estetico caldeggiato dal regime, scegliendo la via più veloce per inserirsi nelle organizzazioni ufficiali del paese e nei circuiti collezionistici.

D'altra parte, come è ormai ben noto, proprio fra la metà degli anni Venti e i primi anni Trenta la nascita dei Sindacati su tutto il territorio nazionale e poi la predisposizione di apparati dedicati alla cultura a livello ministeriale e di organismi specializzati (l'Istituto Luce per il Cinema o l'Istituto per l'Enciclopedia Italiana o ancora la Quadriennale a Roma) o ancora la riorganizzazione di enti già esistenti come la Biennale di Venezia, avevano consentito di esercitare un controllo capillare e di organizzare il consenso con un notevole livello di efficienza.

Era dunque molto difficile per un artista rimanere indipendente, significava di fatto autoemarginarsi. In realtà, quasi tutti gli artisti, anche quelli che Paolo Ricci ha battezzato come illegali (ad esempio Crisconio, Mario Vittorio o anche i gruppi di derivazione futurista, come i Circumvisionisti o gli artisti dell'U.D.A.) esponevano nelle Sindacali, e questo è sufficiente a farci capire che, magari malvolentieri, avevano dovuto iscriversi al Sindacato. Con questo vero e proprio sistema culturale fondato su alcuni grandi organismi centrali e su una rete territoriale capillare garantita dalle attività dei Sindacati, si intendeva tra l'altro superare le ben note disparità fra Nord, Centro e Sud dell'Italia, nonché fra grandi città e piccole province, offrendo almeno potenzialmente una possibilità di emergere a tutti quelli che si dichiaravano pronti ad accettare il regime.

Questo fu dunque uno dei più gravi condizionamenti sull'arte italiana mai registrati, con una più decisa penetrazione nel mondo culturale da parte delle Esposizioni Sindacali che, nate nel 1929 e con la modifica del proprio statuto nel 1934, instaurarono di fatto un tacito ricatto: chi non si iscriveva al Sindacato, non esponeva.

A Napoli, ci fu lo sforzo di Paolo Ricci, Guglielmo Peirce e Antonio D'Ambrosio di rompere con l'ufficialità degli anni '30 e di collegarsi ai grandi movimenti europei attraverso il manifesto dell' "Unione Distruttivisti Attivisti". I Distruttivisti si ponevano l'esigenza di un nuovo realismo obiettivo, che si affermasse sulla concezione materialistica della storia e della società. Purtroppo, questo movimento, proprio per la sua spiccata inclinazione politica non produsse che pochi ed acerbi risultati, insufficienti per un fattivo mutamento di rotta dell'arte napoletana.

Proprio Ricci, fu tra i più attenti lettori degli sviluppi formali di Vitiello e la sua prefazione al catalogo del 1977, insieme al testo di Alberto Abbruzzese e al lavoro critico operato più tardi da Marianonietta Picone Petrusa e Massimo Bignardi, costituiscono acute testimonianze di cui oggi noi disponiamo per contestualizzare al meglio l'opera di questo artista solitario, separato.

Guardando a ritroso, si può dire che l'avvento della pittura del Novecento creò sì delle fratture, ma offrì anche delle opportunità a quegli artisti intellettualmente più curiosi di sperimentare. Ma se è vero che nell'arco della sua vita l'autore da noi esaminato si spinge quanto più avanti gli è possibile nello sperimentare soluzioni nuove – come sottolinea Abbruzzese – altrettanto vero è il vuoto che inevitabilmente circonda operazioni di tal genere.

Pasquale Vitiello si colloca infatti fra i pochissimi che scelsero la provincia e la sperimentazione, approdando molto più tardi di tanti altri ai grandi eventi istituzionali del tempo: la XXIV Biennale di Venezia del 1948, alla quale seguì la XXVIII Biennale del 1956; la quarta, la settima e l'ottava edizione della Quadriennale, rispettivamente del 1951, 1956 e 1959; la II Biennale Internazionale di San Paolo del Brasile nel 1953; dunque le due Biennali di Brera, del 1953 e del 1956.

Dopo la guerra, per l'esattezza nel 1951, Vitiello allestisce uno studio-baracca a Villa Filangieri, a ridosso di Punta Oncino, scenario che diventa ben presto soggetto di numerosi suoi paesaggi - squarci solarizzati dipinti in maniera febbrile e ripetuta su tela, carta o masonite. Vitiello cattura questi luoghi con ardore panico, in maniera quasi serializzata e ritualistica, perseguendo un certo interesse nei confronti dell'esperienza informale.

Proprio in quegli anni, Francesco Arcangeli stava svolgendo alcune decisive sostituzioni in ambito teorico - il saggio „Gli Ultimi Naturalisti“, appare su *Paragone* nel Novembre del 1954 - il suo naturalismo sceglie come padre deputato non tanto Caravaggio o Courbet, ma il romantico Turner (pre-informale.) Una natura, dunque, vista da vicino, luogo di interazioni brucianti e sconvolgenti. Natura come vasto tessuto di relazioni con l'ambiente. Un tale allargamento di orizzonte trovava riscontro anche sugli svolgimenti del nostro pittore torrese, all'insaputa di Arcangeli, che non sposto' il suo occhio oltre i confini dell'Emilia.

La pittura di Vitiello e' stata dunque un'apparizione fra noi: un'apparizione fantastica e tragica che ha recato in se'un accento nuovo, talvolta sconcertante. Qualcosa di terribilmente frettoloso e denso, come di chi volesse fermare per un attimo l'aprirsi di una giornata nella coesione spirituale di una comunita' invisibile. Oggi, il colorire finissimo di Vitiello si condensa in composizioni sussultanti e acute, in grado di penetrare la cifra pittorica contemporanea con inaspettata freschezza.

Alla luce della nozione di "orientalismo" (Said 1978), storici e antropologi hanno messo in evidenza, in anni recenti, la relazione tra la costruzione di una differenza esotica nel Sud e i processi di formazione di una identita' nazionale italiana. La rilettura della «questione meridionale» come «orientalism in one country» (Schneider 1998), ne ha sottolineato l'innegabile carattere di costruzione culturale, palesando le complesse operazioni di selezione necessarie a fare del Mezzogiorno l'oggetto di uno specifico discorso: il concentrarsi sulle letture in termini di «miseria» e «arretratezza»; la rescissione delle connessioni tra fenomeni riscontrabili nelle diverse aree del paese; l'invenzione di un Sud omogeneo che sorvola le molte differenze interne all'Italia meridionale; l'attribuzione in blocco di un carattere "contadino" e "tradizionale" al Mezzogiorno e il correlativo carattere "industriale" e "moderno" attribuito in blocco al Nord.

Incerte della propria piena appartenenza all'Europa, le classi dirigenti della nuova Italia, avrebbero trovato nella differenza esotica del Sud il supporto per la costruzione di una identita' europea moderna. Oggi, che la norma del *fieldwork* malinowskiano è stata decostruita ed il campo è libero dalle rigide contrapposizioni ideologiche, l'incontro mancato tra quegli studiosi e gli artisti che si trovarono a condividere luoghi e frequentazioni nell'Italia meridionale del dopoguerra rimane un problema aperto, che meriterebbe ulteriori approfondimenti.

Vitiello e' un *fieldwork painter*, intimista, ossessionato dalle sfumature luminose che entrano in gioco sui corpi di coloro che si riposano dopo il lavoro, come di quelli che si levano al mattino accanto ad un comodino colmo di libri lasciati in sospenso. Attraverso la sua opera, il folklore si muta in potenziale speculativo nella produzione dell'immaginario.

Secondo Lombardi Satriani<sup>1</sup>, l'intera cultura popolare deve essere letta in chiave oppositiva. L'autore riconosce e denuncia gia' nel 1968 l'esistenza di una tendenza alla folclorizzazione di dati culturali (riti, balli, musiche, feste) un tempo funzionali alla societa' che li esprime ed ora sottoposti alla logica del profitto. Ma, al di la' di questi esiti negativi, vivrebbe e perdurerebbe una cultura popolare che continua a portare i segni di una radicale, oppositiva alterita' rispetto alla cultura dominante.

---

1 Luigi M. Lombardi Satriani, *Folklore e profitto*, Firenze, Guarnaldi, 1971.

Abbruzzese osserva: „Vitiello inizia il percorso che conduce alle contraddizioni dell'avanguardia, vale a dire alla consapevolezza della morte dell'arte, senza tuttavia mai confessarlo. Nei suoi taccuini, Vitiello scrive - *Comprendo la pittura astratta ma non desidero farla* - così' come continua a ripetersi - *Astrazione dalla realtà pur rimanendo nel figurativo*. E' la rivelazione insita nella difesa del figurativo.“

La pubblicazione postuma delle opere di Antonio Gramsci ha offerto al meridionalismo post-bellico nuovi strumenti d'analisi e una nuova prospettiva ermeneutica, che nelle *Osservazioni sul folklore* (1950) trovava la sua più nota sintesi. Il folklore, nella concezione gramsciana, non è un prodotto autonomo e non può essere studiato e compreso al di fuori del rapporto storico con la cultura delle classi dominanti: è una cultura dominata, disgregata e frammentaria, deposito incoerente di materiali di diversa origine, stratificati nel corso del tempo. La sua comprensione riveste, però, una importanza politica fondamentale. È stato sottolineato da più parti che la conoscenza della cultura delle «classi strumentali e subalterne» si inseriva per Gramsci nel più ampio problema politico del rapporto tra intellettuali e popolo e della costruzione di forme di cultura «progressiva», che colmassero il tradizionale iato tra «alta cultura» e cultura popolare, individuato come specifico problema della realtà italiana (Urbinati 1998; Crehan 2009).

Il limite del meridionalismo storico, come sosteneva Ernesto De Martino, sta nel fatto che esso non include «nello studio il mondo delle persone come unità culturali in movimento, con una storia culturale alle loro spalle, e soprattutto con una volontà di storia e di emancipazione». Il limite delle ricerche folkloristiche sta proprio nel «considerare le ideologie popolari, la vita culturale del popolo, al di fuori delle condizioni materiali di esistenza». Tra queste due speculari limitazioni si realizza la pratica di Vitiello.

L' *Anteprima Vitiello* è stata prodotta grazie agli sforzi congiunti di Melina, Giuseppe, Letizia e Luca Vitiello, e con il gentile supporto di Massimo Germino, Nicolas Xedro, Marina Avitabile, Manuela e Chiara Vitiello, Sabrina Cardone, Marialuisa, Marco e Patrizio Alfè.