

ALBERTO VITALI E BERGAMO
una storia d'arte e
di nascosta bellezza



Rivedere Alberto Vitali: ragioni alte e vincenti di una onesta solitudine.

di Giorgio Fossaluzza

L'arte pittorica e grafica di Alberto Vitali (1898-1974) si iscrive tra i valori assoluti e dunque permanenti nella storia del Novecento a Bergamo, città che pertanto sente l'esigenza doverosa (e forse riparatrice) di rivisitarla¹. Difatti è trascorso oramai lungo tempo sia dall'esposizione commemorativa in Palazzo della Ragione del 1975 con introduzione di Raffaele De Grada, sia da quella, anch'essa articolata, alla Permanente di Milano del 1985 con il commento di Gian Alberto Dell'Acqua². Nel decennale della scomparsa dell'artista, si tenne nella città natale la presentazione della sua opera conclusiva rappresentata dalla serie di acquarelli dei soggiorni in Engadina dovuta all'iniziativa di Vanni Scheiwiller e Amedeo Pieragostini (*alias* Mirando Haz)³.

Quest'ultimo nel 1975, nella sua acuta testimonianza che delinea il ritratto "dal vero" dell'amico di lungo corso e maestro, conclude riportandone - tra altre memorabili - una frase lapidaria riguardo la fama e il successo pronunciata per reazione, si direbbe per autodifesa, valida infatti anche di fronte alla prospettiva delle mostre a lui dedicate: «lo - diceva Vitali - io verrò fuori, dopo morto!»⁴. Si desume il piglio caratteriale e il temperamento dell'artista da sempre ipercritico con se stesso, prima ancora di essere poco accomodante o addirittura dai modi ruvidi con gli altri, beninteso se adulatori a vuoto o interessati di scarsa intelligenza nel saper vedere, o se appartenenti ad altre tipologie di "dilettanti" a lui non congeniali, quelle che mai mancano nel settore dell'arte.

La profezia sulla propria fortuna esclusivamente postuma è un classico. Ricorre nella biografia per più di un artista, inoltre non è appannaggio solo di questa categoria o di delusi in tutti i campi a motivo di mancati riconoscimenti. Appare tuttavia quanto mai veritiera per Alberto Vitali, per un distinguo fondamentale in base al quale essa, all'opposto della maggioranza dei casi, si rivela indice di un'incomparabile autocoscienza nel guardare alla propria vicenda personale e alle scelte compiute, solo di conseguenza ai rapporti con la sua città che - occorre ammetterlo - sono metafora per lo più di quelli da lui sta-

biliti deliberatamente con il mondo dell'arte. In ragione di tale distinguo la predizione paradossale sulla sua fortuna solo postuma non esprime rammarico, tanto meno recriminazione per una mancata visibilità da lui attesa nel presente che non ebbe perché forse mai la cercò, almeno nei modi consueti. La sua solitudine sia come condizione (remota e stabile), sia come scelta voluta e meditata di rifiuto verso un più facile posizionarsi nei vari contesti artistici di prestigio che gli si presentavano ma non sempre congegnali, è rispondente in tutti i casi, innanzitutto, a un'indubitabile onestà e limpidezza morale nell'operare in vista degli alti intendimenti qualitativi che si poneva. Resi possibili solo senza compromessi e accondiscendenze, sono quelli che richiedono o portano di fatto a una speciale forma di solitudine che è intima necessità, non certo eroica o intellettualisticamente "snob" per quanto corrisponda a una posizione anti-corrente, come fu per Vitali specie nel Dopoguerra. Essa è, pertanto, nel suo caso solitudine profondamente umana quanto creativa, fonte semmai di orgoglio e sostanza della sua ruvidezza nei rapporti con il mondo esterno, forse per molti aspetti non immune da inquietudini, se non anche da sofferenze (quantunque mai ammesse esplicitamente).

Con la sarcastica profezia su di una sua fortuna postuma, in definitiva, possiamo credere che sia proprio Vitali il primo a rendersi conto come solo il tempo avrebbe potuto svelare e far comprendere indiscutibilmente le ragioni più radicate delle sue scelte espressive e qualitative, specie nell'ultimo breve periodo produttivo conclusosi ben presto nel 1950 per lasciar posto al suo più lungo silenzio pittorico.

In quella fase di diffusi fervori artistici nel contesto della rinascita civile e culturale, pur dimostrando anch'egli un autentico rinnovamento, si tenne comunque affatto distante da alternative ben più accomodanti e attuali proprie di quanti, per metodo, sempre cavalcano entusiastici i gusti del momento e coltivano l'immediata riconoscibilità a tutti i costi in quanto certezza di pronto successo ma con il rischio di dimostrarsi poi effimero. Mentre in questi

ultimi casi il tempo poco o nulla disvela, in altri - e Vitali ne è un emblema - emergono assestati e chiari i valori che contano, quelli che dipendono da una serietà e tenacia di impegno che non ammette né deroghe né risultati qualitativi solo parziali, tantomeno ripetizione di sé, tutti rischi di fronte ai quali l'imperativo morale fu nel suo caso semmai proprio il silenzio. Quanto alla fortuna a tutti i costi, come quella cosiddetta "commerciale", la sua risposta si configurò persino nell'inequivocabile obliterazione, come avvenne delle sue matrici grafiche volutamente dismesse dopo rarissime tirature⁵.

La tetragona posizione di Vitali, da ultimo persino quella di una solitudine e isolamento, sotto questi punti di vista è, come osservato, pressoché permanente, non appartiene a fasi cronologiche. Per di più si aggiungono i suoi ciclici silenzi, ben distinguibili a considerare proprio il catalogo della grafica: altrettante fasi di ricerca sulle motivazioni profonde dell'operare fra le molte evoluzioni linguistiche proprie dei suoi tempi, di sicuro osservate e soppesate dagli spazi solo apparentemente limitati di un mondo tutto proprio ricavato entro il cuore della sua Città Alta, dove ebbe i natali, ma con la sua intelligente curiosità invece senza confini, quelli di pittore non presenzialista bensì riservatamente attento e colto in ambito artistico, letterario e non solo.

In sintesi, i momenti fondamentali dell'arte di Vitali si ravvisano nella stagione che va dagli esordi alla metà degli anni Venti fino al conferimento del Premio Principe Umberto nel 1939, meritato con *Composizione - Sabato in trattoria*⁶ (cat. p. xx). In questa fase, riguardante Vitali e il gruppo di artisti di Novecento, con le sue molte declinazioni, è compresa la prima produzione incisoria che corrisponde al lustro 1929-1934, segue dopo una lunga pausa quella del decennio 1941-1951⁷.

Altro momento è quello che corrisponde alla creazione delle "mascherate", i cui temi già affrontati nell'incisione dai primi anni trenta (*Arlecchino in Piazza Vecchia*, 1931 **(1)**; *Mascherata a Bergamo*, 1934 **(2)**) e nella pittura alla fine di tale decennio (*Mascherata in Piazza Mercato Fie-*

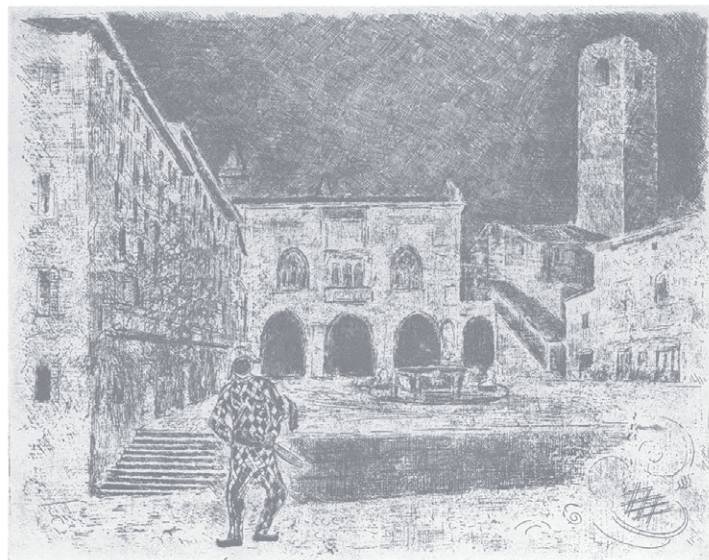
no, 1937, (cat. p. xx); rivisitata in due versioni nel 1939, (cat. pp. xx, xx) ma ancora nel 1942 (cat. p. xx) e poi con maggiore continuità (cat. pp. xx, xx), assumono via via una nuova e diversa valenza espressiva e una definitiva centralità nella sua produzione, seppure affrontate limitatamente agli anni 1948 (cat. pp. xx, xx) e 1950 (cat. pp. xx, xx) e nonostante un numero relativamente ridotto di opere⁸.

In un silenzio pressoché totale Vitali si era poi avvolto proprio dal 1950, per quanto sia presente in seguito con continuità in esposizioni di primario livello con opere del suo passato recente⁹. Proprio dal diradarsi della sua attività si apre un ultimo spiraglio creativo anch'esso affatto nuovo con la fase di "distensione", ma soprattutto di inserimento nello «sperimentalismo del suo tempo», rappresentata dagli acquarelli di Engadina (1962-1971) **(3)**, regione dove trovò serena accoglienza in rifugi dallo stile d'un tempo passato per poter andare alla ricerca dei paesaggi di Rilke, di Varlin e dei due Giacometti, padre e figlio¹⁰. In tali lavori tutti coerenti, nonostante la naturale estemporaneità insita nella tecnica, si può ritenere che egli recuperi anche tutto il vigore segnico e dunque espressivo dell'ormai dismessa attività di incisore. È quanto emerge a considerare il peso del dettato disegnativo soggiacente a inchiostro di China, dal *ductus* franto e aguzzo, addirittura nervoso non a caso delineato a pennino quale alternativa più prossima allo stilo calcografico **(4)**.

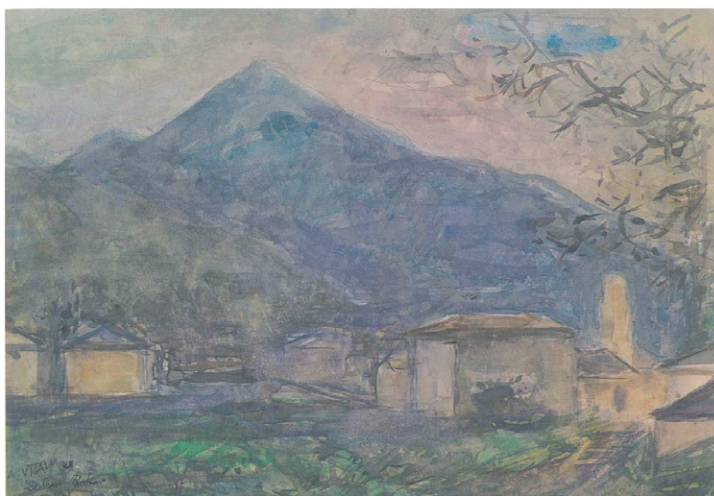
Altra cosa (rispetto ai suoi interiori e operativi) sono i silenzi su Vitali, quelli critici riguardanti l'ultima fase e gli anni che seguono la scomparsa. In proposito è sintomatica l'ammissione di Vanni Scheiwiller del 1984, espressa a titolo personale, ma valida in generale, quella di aver egli sofferto la situazione anti-Novecento della critica italiana del Dopoguerra, la quale comincia a sbloccarsi più in generale solo con importanti iniziative degli anni settanta, quando anche Vitali è rivisto nel complesso della sua opera attraverso le citate mostre commemorative di Bergamo e Milano del 1975¹¹.

Di fronte a questa situazione personale particolarissima e a un'attività di fatto intermittente, si comprendono per così dire i "limiti" della ricerca volta a "contestualizzare" l'attività di Vitali attraverso le amicizie, i contatti, le partecipazioni espositive, seppure si riveli proprio nella presente occasione impresa ricca di inediti e importanti risultati e connessioni, proprio per gli anni anteguerra¹². Per quanto assai rilevanti rimangono, sotto una certa ottica, illuminazioni come di riflesso sul suo isolamento e sui suoi silenzi, aspetti dai quali si ritiene occorra in ogni caso partire per il loro peso rilevante. Per il disvelamento e significato di essi le più straordinarie indicazioni di avvicinamento, in parallelo alla sua opera, provengono dalle testimonianze in prima persona, per alcuni tratti ancora sorprendenti.

Risulta dunque difficile disgiungere una riflessione sull'operato di Vitali, in ogni sua fase, omettendo quanto da lui dichiarato nella celebre lettera indirizzata a Mino Maccari nel 1931 in qualità di direttore della rivista "Il Selvaggio" a proposito del suo interesse a sottoscrivere l'abbonamento, aspetto per nulla contingente ma che di per sé lo inserisce in un preciso contesto di preferenze culturali¹³. Nel renderla nota nel catalogo della mostra bergamasca del 1975, i curatori significativamente la qualificano come «professione di fede artistica»¹⁴. Lapidaria, ancora una volta, è l'ammissione secondo la quale «Isolato come sono tendo alla pensosità e alla solitudine». Dato di fatto che trova una giustificazione caratteriale prima che nelle scelte: «nelle mie relazioni con gli uomini tendo piuttosto alla sensibilità da rasentare, talvolta la debolezza; a candidi ardori alterno scottanti arrabbature». Quanto all'arte, Vitali stesso si attribuisce un «senso autocritico addirittura inumano», in definitiva limitativo delle legittime soddisfazioni personali, foriero altresì del biasimo altrui per l'eccessiva umiltà. Circa l'orgoglio dichiarato, atteggiamento contrastante, egli lo assicura promanare da un incomparabile amore per l'arte, «nel quale non mi ritengo secondo a nessuno». Si assomma inoltre l'orgoglio per la serietà di un impegno assoluto che difatti mai venne



2. *Mascherata a Bergamo*, 1934, acquaforte, mm 250x320
3. *Le Prese Poschiavo*, 1968, acquarello, collezione privata



meno, nonostante gli altri impegni lavorativi e quei suoi silenzi che subentrarono: «non mi sono mai diletato di pittura, né preso le cose alla leggera e, campassi cento anni, mediocre ma insoddisfatto». Via d'uscita indicata è il lavoro strenuo, *conditio sine qua non* per un agognato progresso verso raggiungimenti alti, ogni volta imposti a se stesso a livelli superiori alle presunte forze. Nel 1929 alla domanda del gallerista Pier Maria Bardi: «Che cosa pensate del movimento artistico del Novecento?» Vitali risponde «È degli italiani giovani. Noi se si può si lavora; se non si può si lavora; lamentarsi è vile»¹⁵. Si definisce, soprattutto, una sorta di faticosa lotta interiore nella creatività di Vitali. A fronte di tali convincimenti è forse ammissibile il richiamo, anziché alla visione "demiurgica" dell'artista diffusa e all'avanguardia in quegli anni almeno secondo il retaggio futurista o quello della funzione sociale sostenuto ideologicamente, alla lunga gestazione vocazionale che si ravvisa addirittura nell'aneddoto (quasi favolistico se non fosse per il contesto doloroso) sulla scatola dei colori portati in guerra, tragico scenario in cui egli non fu chiamato ad eroismi, come precisa, ma in cui poté vivere solo una prima silenziosa attesa per poi passare per sempre all'opera.

Quanto all'integralità di visione di sé rimane senza dubbio ancora una volta sorprendente la necessità di un atto di fede *tout court* («Credo in Dio e nella protezione dei defunti»), non disgiunta da una disposizione d'animo palesemente, persino nella terminologia, evangelica e non politica come ci si poteva attendere in quei tempi, con il guizzo finale dell'ironia: «amo gli umili, i poveri, i provati, adoro i tribolati, gli offesi, i disperati, i fessi nel senso della fanteria». Da ricordare come fra questa umanità Nino Bertocchi nel 1943 iscriva lo stesso Vitali con la sua famiglia di moglie e cinque figli, ritenendolo un impareggiabile «uomo capace di sopportare con maggiore coraggio la condizione umana più disperante»¹⁶. È inaudito che ciò sia ricordato in modo così esplicito sulle pagine di una rivista di prestigio per sottolineare come sia «naturale pertanto, che il tono della sua poesia abbia raggiunto

l'intensità e la limpidezza che invano i parodisti dello stile drammatico, i libertari a stipendio fisso, i falsi posseduti, i comunardi accucciati nei salotti borghesi tentano di raggiungere rubacchiando a Van Gogh o a Soutine, a Ensor o a Rouault qualche spunto tragico, qualche costrutto pittorico che trasferito nel loro discorso di balbuzienti perde, di colpo, ogni efficacia espressiva ...». Anche questa considerazione può essere diretta a ogni fase dell'operatività dell'artista bergamasco, seppure pubblicata in un anno di svolta epocale per l'Italia. Ma si può anche risalire, in concreto, a un'opera rappresentativa risalente all'anno che precede quel pronunciamento, alla grande composizione dal titolo *Bergamasca* (cat. p. xx), alla vita dei campi, con cui egli figura alla Biennale veneziana del 1930, avendo partecipato al concorso dedicato alla poesia del lavoro¹⁷. Più diretto ancora è forse da ritenere il riferimento a *Il mendicante* (Milano, Accademia di Brera (cat. p. xx)) presentato alla Terza Mostra del Sindacato Regionale di Milano del 1932 e poi nel 1936, il cui tema e carattere espressivo si caricano, attraverso l'attestato di fede artistica, di un significato di adesione personale alla tematica affrontata, un rapporto che suggerisce di guardare all'opera oltre l'interesse suscitato dall'aspetto formale che ha fatto richiamare giustamente gli esiti di Carrà e Rosai¹⁸.

Vi è dunque in Vitali nel 1931 una percezione di sé, del proprio fare e del mondo profonda, lucida e disarmante specie per l'umiltà con la quale egli informa anche dei raggiungimenti già messi a segno, a ben vedere non propri di un pittore «quasi mancato», come egli invece afferma: si tratta della partecipazione *all'Esposizione dell'Accademia di Brera e Società Belle Arti* (1927), alla XVI Biennale di Venezia (1928) la prima di cinque in cui fu presente, presso la Galleria Bardi a Milano (1928) su sollecitazione dell'amico Virginio Ghiringhelli, alla I Mostra del sindacato lombardo fascista di Belle Arti (1928), alla II Mostra del Novecento italiano di Milano (1929)¹⁹.

Per quanto riguarda la percezione "esterna" della personalità di Vitali valga come sintesi l'annotazione convin-

ta e non di circostanza proprio di Virginio Ghiringhelli in una lettera a Vitali dell'agosto 1930 che gli prospetta la partecipazione alle iniziative della nuova Galleria del Milione promossa dal fratello Peppino e diretta da Edoardo Persico fino al febbraio dell'anno successivo, nella quale conclude «lo penso sempre e addito a tutti la nobiltà della tua figura»²⁰.

Qualifica, quella di nobiltà, certo significativa per un artista che si dichiara maggiormente impegnato in pittura perché gli manca il lavoro, il quale altre volte è distinto più semplicemente come falegname, o «artigiano al suo paese e autodidatta», ad esempio da parte di Mario Sironi fin dal 1928 o nel profilo tracciato nel numero di aprile 1931 di "Gioventù fascista" riconosciuto a Bardi²¹.

Il rispetto e la considerazione non secondaria per il primo Vitali (che non sia quella della nobiltà d'animo) derivano largamente proprio dalla maestria tecnica di ascendenza artigianale, essa fu comunque sublimata in seguito specie grazie al periodo della sua attività di restauratore di dipinti antichi nell'ambito dell'imprenditoria di Mauro Pellicoli, concentrata negli anni 1935-1937²². Fu questa anche l'occasione di soggiorni lavorativi nelle gallerie e collezioni delle principali città d'arte italiane. Tale professionalità e custodia dei segreti tecnici che alimentò in suo «culto degli antichi» diede a Vitali l'occasione, mentre la metteva generosamente a frutto, di incontri significativi, ad esempio con Roberto Longhi durante l'intervento su dipinti della collezione Contini Bonacossi, o con Giorgio de Chirico a proposito della tecnica della tempera all'uovo che non fu d'intesa. In più circostanze fu l'occasione per accreditarsi anche come pittore.

Contrariamente a quanto sostenuto da Pier Maria Bardi nel presentare le opere di Vitali di «fattura stentata», proprio Sironi è un primo autorevole commentatore in positivo di tale specialismo tecnico quando nel 1928 si sofferma sui valori della ricerca materica di Vitali, entro cui si può leggere l'attenzione peculiare e certo non comune per la pittura del passato: «il suo colore, sebbene schivo di piacevolezza, perché subordinato ad un'aspra

disciplina costruttiva e alla tonalità generalmente greve e seria dell'artista, proviene da una tavolozza a base di terra e di nero, non povera, ma ristretta e monotonamente semplice²³. Con questo il Vitali riesce a ottenere spesso toni bassi assai fini e preziosi. Toni da affresco seicentesco dove il colorito è fosco, come la plastica è enorme. Sempre il Vitali è lontano dal colorismo acceso e impressionistico che il più delle volte è italiano in modo soltanto sensuale ed elementare. Con ciò non vogliamo approvare quella sorta di manualità della costruzione che per il ripetersi di un identico procedimento rende decorativo il quadro, sopprimendo i rapporti spaziali e prospettici delle colorazioni²⁴. Si potrebbe azzardare con il ravvisarvi la sottolineatura di un'irrisolta "monumentalità" da far confluire in quella rinuncia alla "retorica" attribuita in seguito a Vitali anteguerra, come titolo di merito perché posizione individuale non del tutto allineata. Essa divenne una costante e fu supportata inizialmente dalla coscienza dell'originalità e capacità delle proprie tecniche, sia pittoriche che incisive, da «un'intelligenza dei propri mezzi consapevole e acuta»²⁵. Il commento di Sironi è difatti rivolto specie al Vitali dei primi paesaggi bergamaschi e alla loro castigatezza formale e pittorica, alla quale egli applica una ricerca fin da allora assillante se dichiara efficacemente di essere attanagliato dai «guai della pittura». Fa capire che sarebbe tentato di farlo con più immediatezza di spirito (da «primitivo», da post-impressionista o in modalità chiarista?), mentre tratteggia il contesto in cui opera: «tra quella gente che parrà al primo capitato grossolana e volgare, a me che da anni la frequento appare, a tratti, di remota verginità e, talvolta, mi sono concessi attimi di felicità»²⁶.

I commenti alle peculiari capacità tecniche ed esecutive di Vitali, dimostrate con le opere che figurano alle numerose esposizioni alle quali partecipa attorno al 1930, esprimono di volta in volta, ancor più nella sostanza, la sua posizione fra i partecipanti al gruppo di Novecento di prima o seconda adesione, la cui differenziazione comprende anche un tentativo di distinguere una linea

lombarda, o una «scuola milanese» caratterizzata tra l'altro da un legame riscoperto con la tradizione del paesaggismo ottocentesco²⁷. Si tratta di cogliere, anziché uno schieramento preciso di Vitali, il suo progredire anche nel corso degli anni trenta «in una personale sintesi di solidità costruttiva e di colore di tono postimpressionistico, fermentante e acceso, tale da intridere di emozione il motivo», come osserva Dell'Acqua²⁸. **(5)**

Secondo una positiva recensione di Luigi Bartolini, anche nelle prime prove grafiche, in coerenza con quanto dimostrato nella pittura, Vitali risulta «complicatissimo artificiosissimo di tecnica. Egli comincia le incisioni a maniera nera, con la carta vetrata e le termina a acquaforte o a punta a secco»²⁹. Il critico amico doveva avere di fronte il primo nucleo a puntasecca di quell'anno, anche se l'esordio è del 1929 con le incisioni eseguite per lui "falegname" su legno come fosse metallo, si tratta di *Contadino che zappa*, *Mietitura*, *Gli sposi* e di *Arlecchino in Piazza Vecchia*³⁰.

Ai temi del lavoro in paesaggio di un «realismo magico», a quello del «colloquio muto» (*Gli sposi*) si aggiunge con *Arlecchino in Piazza Vecchia* «una novità rispetto alle precedenti (incisioni) e anche ai dipinti: è l'incunabolo di una ricerca più intellettuale, ricca di umorismo, e di sottile psicologia»³¹. A questa classificazione Pieragostini aggiunge un'interpretazione basilare per i successivi sviluppi concettuali del tema, ovvero riguardo alle "mascherate":

«La Piazza vecchia di Bergamo è immersa in luci nervose, quasi in un estroso ricamo, che segna, per trapassi sottili, l'imponente prospettiva architettonica e la trasforma in un gioco astratto: nell'angolo a destra un groviglio di segni eccentrici ed enigmatici allude a una metamorfosi. (...) L'arlecchino, all'inizio del pugnale d'ombra, aggiunge con la sua dimessa scacchiera, un'altra solitudine alla solitudine della piazza»³².

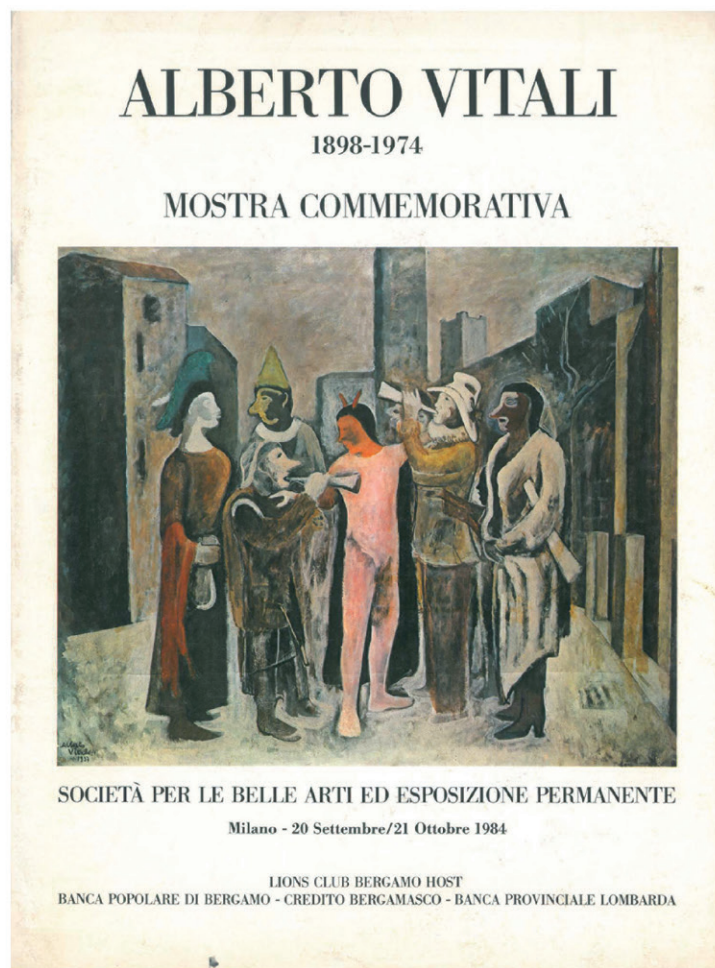
Rafforza, dunque, questo aspetto sospeso e inquietante e la metamorfosi delle cose quasi indistinte, oltre che la solitudine, il fatto che la sperimentazione avvenga in spazi reali della sua città. È quanto si comprende ancor meglio dal confronto con altri soggetti dell'opera incisa: *Due uomini sul portone* (1932), *Necrofori* (1933) e *Composizione - Sabato in trattoria* (1934)³³ (6). Quest'ultima acquaforte trova il corrispettivo nell'olio del 1937, così come la *Mascherata a Bergamo* che realizza nella versione grafica nel 1934 avrà l'autonoma traduzione su tela nello stesso 1937³⁴ (cat. p. xx). Si conferma l'indagine sul mondo della povertà, dell'ingiustizia e sopruso come si attua anche con la rappresentazione del tormento dell'*Uomo-sgabello*³⁵. Soprattutto subentra il completo abbandono all'*humour* nero in *Necrofori*, «scenetta satirica, quasi surreale», dove «i personaggi sono dei necrofori, ingabbiati nel loro paludamento lugubre e incoperchiati da araldiche tube. Sullo sfondo altri colleghi giocano a carte, dietro ad un alto muro»³⁶. Dettaglio quest'ultimo addirittura «tragicamente grottesco» e come Vitali poteva trovare leggendo Kafka, del resto quei «miti impiegati comunali, sono trasformati in personaggi sinistri, in terribili carcerieri»³⁷.

Peculiari dapprima di alcune incisioni degli anni trenta, i temi contraddistinti da una «trasformazione» entro fatti all'apparenza solo narrativi, risultano in seguito ulteriormente elaborati fino a divenire eventi quasi assurdi e surreali. Si ritiene che in tali situazioni Vitali raggiunga il punto d'arrivo della sua ricerca poetica.

Più in generale nel Dopoguerra, assieme a un cambio di sensibilità pittorica, tecnicamente più sciolta e intuitiva, come acutamente coglie De Grada, subentra in quei soggetti e nella fattispecie nelle «mascherate», solo all'apparenza ludiche, una dimensione paradossale, inquietante e addirittura angosciosa³⁸.

Se si guarda all'aspetto pittorico «nel paesaggio Vitali cerca col tempo di frangere le luci, di animare l'assoluta volumetria dei primi tempi. In certi aspetti c'è anche nel paesaggio una crescita di emozioni via via che il pittore si





discosta dall'idea del sublime e si avvicina all'esistenziale. (...) Siamo, in lui novecentista, ai margini della visione realista»³⁹. Tuttavia «la convinzione poetica del Novecento, sempre rimasta creativa, era troppo fondata per poter essere abbandonata», come si può ben comprendere per quegli artisti «che avevano cercato uno stile sul reale e non nel cervello isolato nelle categorie del gusto»⁴⁰. Seppure il procedimento si svolgesse allo stesso modo, con «il pellegrinaggio fuori porta, il disegno elaborato nel silenzio del proprio studio, i volti degli uomini, a incominciare da se stesso, sempre transeunti ma da consolidare al livello dell'anima», il cambiamento più profondo che subentra in Vitali non è da ravvisarsi nel cambiare ambiente naturale, con i soggiorni a Burano ad esempio. Si ha invece «nel dar fuoco alla Piazza con le maschere, infrangendo le forme (è un quadro del 1948)». Allora, finalmente, «Vitali obbedisce a un'ansia oscura di rifarsi la vita, di cambiare, di rispondere agli istinti che nel pieno Novecento gli indicavano confusamente una via che la sua formazione non gli permetteva, che non gli sembrava propria ma che fu, e inconsciamente la condivideva, quella dell'arte che andò oltre il muro del Novecento per riscoprire oltre il muro incantato, la vita»⁴¹.

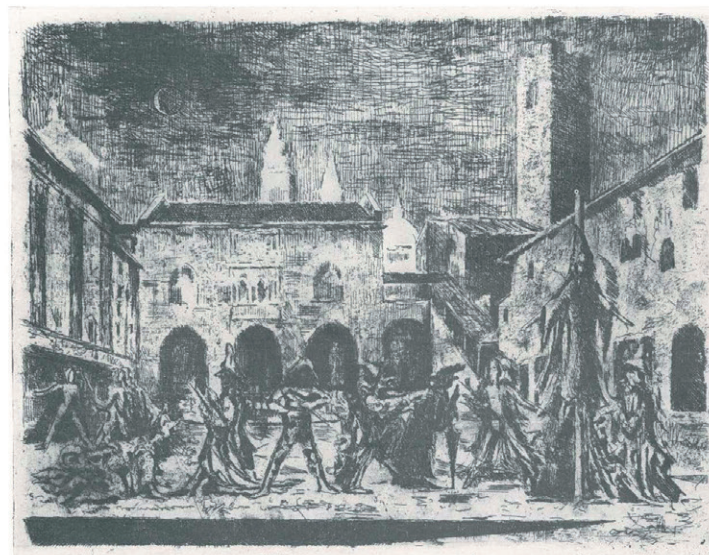
L'esito coinvolgente nelle "mascherate" ancora una volta è ottenuto per contrasto attraverso l'ambientamento nella dimensione spaziale di un'esperienza quotidiana: sempre quella del teatro monumentale della Città Alta. Radicato nell'immaginario profondo di chi, come Vitali, qui è nato e ci abita, esteriormente è forse osservato mutare a ogni momento e a sorpresa per il comparirvi di un'umanità la più varia. È come se il passato, compreso quello insito nella memoria personale, sia ritenuto ormai irrecuperabile in senso assoluto e in una pura contemplazione estetica, almeno sul piano della credibilità. Ma qualcosa accade. Nella piazza altrimenti disertata dalla "solita" umanità, quest'ultima si presenta, anziché nella sua ferialità o anche povertà di prima, come adunata di maschere convocata dal suono di scanzonate trombette⁴². All'origine vi è solo lo spunto offerto da una *perfor-*

mance pubblicitaria di uno spettacolo circense, o dalle estemporanee sceneggiate carnevalesche?

Se mai emulazione vi fu a proposito della tematica, questa è solo successiva all'interesse originario manifestato da Vitali che trova molti cantori nei partecipanti alla seconda edizione del Premio Bergamo nel 1940, in cui le sue due "mascherate" (cat. pp. xx, xx) si trovavano a confrontarsi con i «temi grotteschi», con le scene «di veglioni, di carnevalate, di pagliacci e buffi in genere» di Badodi, Medici e Tomea⁴³. Gli artisti erano invitati ad affrontare un soggetto con «una o più figure umane, legate insieme da un unico tema compositivo»⁴⁴. Ecco che Vitali, dopo aver presentato al Concorso per l'interpretazione artistica di Bergamo Antica del 1939 (I Premio Bergamo) quadri come la *Cappella Colleoni*, *Porta San Giovanni* e *Piazza Vecchia*, ora recupera e offre degli spazi cittadini un'altra più personale interpretazione con le sue "mascherate"⁴⁵.

Quanto alla maschera e alla sua sconfinata esegesi, basti incastonarla nell'esorcizzazione dei fantasmi interiori che in Vitali sortisce in esiti parodistici. Arlecchino può stare a Bergamo con personaggi che scimmiettano quelli del mito o con altri equivoci, come quello che rinuncia a suonare tenendo lo strumento sottobraccio nella *Mascherata in piazza Mercato Fieno* del 1937. Si può forse ravvisare con esso l'introduzione della tematica del travestitismo tanto visitata nel Novecento, con l'interrogativo posto sull'identità e il doppio che mira ugualmente a suscitare turbamenti nell'osservatore. Indubbio è che l'aggregazione di un'umanità assortita e le maschere stesse nella loro individualità impersonino altrettante solitudini, forse anche quelle di abitanti e passanti per caso mai rappresentati e dell'artista stesso. Nello spazio ordinario della città quali sono gli onorati e quali i rifiutati, sembra un altro interrogativo di Vitali, in base alla sua confessione di fede del 1931.

Solo apparentemente allegoriche, le "mascherate" bergamasche sono ormai lontane da un'ispirazione letteraria o artistica che sia precisabile, ad esempio da Ensor che



è stato richiamato a paragone⁴⁶.

Appaiono angosciosamente ludiche nel far assistere a incipienti o avvenute metamorfosi di volti e corpi, tra realtà e inconscio. Spettatori primi (per quanto non rappresentati) coloro che, come Vitali, sono vissuti e quotidianamente hanno attraversato per una vita quegli stessi solenni ambiti cittadini nella normalità. Talvolta l'evento si trova isolato nella spazialità dilatata della piazza (cat. xxx), il pittore si sofferma allora sui movimenti meccanici (7), altre volte (cat. pp. xx, xx, xx) spinge il fondale e ravvicina i personaggi quasi per volerne indagare i volti di sotto la mostruosità fastidiosa delle maschere. Ancor più per insinuarsi sotto la facciata delle cose e dei volti, costringendo l'osservatore a riflettere sulle diverse percezioni del mondo e sulle apparenze. La graffiante ironia, sembra potersi configurare come sberleffo o gesto provocatorio rivolto ai benpensanti, forse sublima il tedio di dover fare i conti nella realtà di tutti i giorni con interlocutori non affini. Se l'osservatore per più aspetti, i quali si assommano in modo inestricabile, è posto in una condizione di turbamento, il riscatto avviene tuttavia proprio attraverso la stessa ironia che sempre traspare. Vi è comunque in Vitali una singolare delicatezza anche quando provoca un senso di disagio, perché egli sa rendere l'aspetto perturbante senza mai forzare i soggetti. In definitiva, se le "mascherate" assumono nella prima stagione della ricerca di Vitali, quella degli anni venti e trenta, una dimensione realistica e assieme di sospensione "metafisica", fin dal 1937 e da ultimo con la loro carica ironica e grottesca divengono la manifestazione di un'inquietudine che affonda nell'inconscio, per cui sono a loro volta suscitatrici di interrogativi e turbamenti. Sono dunque le ultime "mascherate" che mettono a frutto le tante riflessioni di Vitali, corrispondenti, come osservato, anche alle cesure nel corso del suo operare. Esse accolgono i silenzi o sospensioni presenti nelle opere di una vita, pittoriche e grafiche, siano esse i paesaggi, i lavori dei campi, gli incontri muti in ambienti urbani, le cristallizzate e struggenti composizioni di fiori e gli autori-

tratti ogni volta immediati e di rara intensità. Nelle diverse manifestazioni e in tutte le fasi sono silenzi che fanno parte del nodo indistricabile della personalità di Vitali, come tali risultano fin dal primo approccio l'aspetto tra i più affascinanti che egli riserva. Nel confluire, da ultimo, in via definitiva negli accadimenti in spazi riconoscibili della sua Bergamo Alta essi si estrinsecano in tante solitudini, in quella angosciante sfera del «non detto» dei ritratti di gruppo quali sono le sue "mascherate"⁴⁷.

A lungo elaborate nel suo percorso, sono queste ultime che manifestano i raggiungimenti di incomparabile novità espressiva di Vitali, essa è apportata su più largo raggio, certo su un panorama non solo italiano.

Le ultime "mascherate" manifestano appieno la sua «ansia oscura» che è pervasiva pur nella festosità di forme e colori, ancora quelli di una maestria studiata e ammalian- ti, per certo con il fine di attrarre anch'essi in una piacevolezza sempre più scomoda e inquietante. Queste rappresentazioni che più affondano nel suo mondo interiore e ne esorcizzano i fantasmi sono attualissime e ancora incomparabili e dunque lo rendono oggi vincente. Vitali aveva perfettamente ragione nel profetizzare la sua fortuna postuma.