

Alla mia famiglia e al Brasile

Indice

Indice.....	2
Introduzione.....	3
La cappella dell'adorazione.....	5
L'iconografia astratta in Valentino Vago.....	21
• Le tele di grandi dimensioni e l'architettura.....	32
Dalla formazione agli orizzonti neri.....	37
Intervista all'autore.....	48
Tavole a colori.....	55
Tavole in bianco e nero.....	76
Biografia.....	82
Opere murali.....	83
Bibliografia.....	89
Ringraziamenti.....	...91

Introduzione

Avevo diciotto anni quando la cappella dell'Adorazione di Concorezzo venne ultimata da Valentino Vago con l'aiuto di un mio caro amico. Il ricordo che conservo di quei giorni sono i racconti entusiastici e le fotografie scattate dal mio amico e le voci di persone che entrando nella cappella commentavano "ma non si vede nulla...".

Ho la fortuna di conoscere, tramite le frequentazioni della mia famiglia, Don Enrico Vago, sensibile poeta, cugino di Valentino Vago, ed ex parroco di Concorezzo.

Don Enrico si è sempre dimostrato molto affettuoso nei miei confronti, curioso del mio corso di studi e attento ascoltatore delle mie opinioni, delle mie esperienze. Capitava spesso di sentirlo nominare suo "cugino pittore". In quei casi le parole di stima, stupore e profonda ammirazione riempivano le nostre conversazioni e la sua naturale inclinazione alla riservatezza lasciava il posto a dettagli entusiastici.

Alla fine del mio corso di studi per la laurea triennale la scelta di scrivere su Valentino Vago avvenne in modo del tutto naturale. Un secondo motivo di fortuna nel conoscere Don Enrico fu quello di essere messa quasi subito in contatto con l'artista e di ricevere in prestito molti dei libri che ho in un secondo momento studiato e utilizzato per la elaborazione della tesi.

Terminati i miei esami universitari contattai il pittore e fui felice di constatare che la gentilezza era un fattore comune nella famiglia Vago.

Incontrai Valentino Vago nel suo studio e da quelle ore trascorse insieme a lui ho tratto l'intervista aggiunta come capitolo finale della tesi: essa è scritta nella forma del dialogo diretto tra me, Vago e Ornella Mignone; curatrice del Catalogo Generale delle opere di Vago. Con lei ho scambiato opinioni e pareri sui vari aspetti dell'opera di Vago, e la possibilità di aver accesso alla biblioteca personale dell'autore mi aiutato nella ricerca di testi adatti alle mie ricerche.

Insieme al professor Tedeschi, relatore di questa tesi, e al professor McManus, che mi ha costantemente seguita con i suoi consigli, ho concordato la linea che la mia tesi avrebbe seguito: indagare la natura del segno nell'opera di Vago avendo come punto di partenza la cappella di Concorezzo.

Inizialmente ho incontrato difficoltà nello scindere l'aspetto segnico da quello puramente cromatico che "invade" la produzione dell'artista.

Restano di quella ricerca iniziale i riferimenti alla poetica ottocentesca del "sublime" in riferimento a Caspar David Friedrich, nella chiave di lettura della perdita di razionalità di fronte a vasti orizzonti pittorici irrepresentabili, e l'accento a Kasimir Malevič, per il rifiuto della raffigurazione del reale lontano dalla poetica astrattista. In questa direzione mi è inoltre stata indispensabile la lettura del noto saggio di Kandinskij *Lo spirituale nell'arte*, come punto insostituibile di riflessione sulle sensazioni che il colore trasmette all'osservatore. Dalle prime considerazioni tratte da tali riferimenti ho cercato di individuare motivi per un'analisi dell'opera di Vago in relazione al problema del rapporto tra il soggetto dell'opera e la resa astratta delle ricerche formali.

Altri confronti con figure della storia dell'arte si sono presentati in maniera spontanea, quale quello con la Cappella di Rothko a Houston, che mi è sembrato il precedente artistico maggiormente avvicinabile per sensibilità all'opera artistica di Vago, sia per le tele sia per quanto concerne l'opera muraria religiosa dell'artista milanese. La ricerca su Rothko mi ha inoltre dato lo spunto per indagare il tema delle opere di grande formato in relazione all'architettura di un ambiente. Questo spunto, trattato nella tesi solo in maniera introduttiva, potrebbe in futuro essere un inizio per un ulteriore studio di questa tematica.

In tale contesto e ricordando il nucleo centrale del mio scritto, all'opera di Rothko si è aggiunta il riferimento a Barnett Newman, inerente al problema di una scansione orizzontale, prevalente per Vago, rispetto alle "Zip", quasi sempre verticali, di Newman. In relazione all'arte contemporanea italiana ho preso in considerazione il confronto immediato con l'opera di Lucio Fontana e la sua serie dei "Tagli", indagando analogie e differenze tra il segno dell'uno e dell'altro.

La tesi si anima in più punti con l'aggiunta di citazioni critiche, le più utili in tale senso sono state quelle estrapolate dal saggio di Giovanni Maria Accame, "L'esperienza della luce" e di altri critici, tra cui anche quelli di Francesco Tedeschi il quale, oltre ad aver pubblicato alcune presentazioni all'opera di Vago, so essere personalmente legato all'autore da rispetto e amicizia contraccambiata.

La tesi vuol partire dalla piccola cappella dell'Adorazione di Concorezzo per ampliare lo sguardo sulla produzione di Vago, sia essa da cavalletto o relativa a interventi ambientali.

L'indagine attorno ai segni presenti nelle sue numerose opere è solo una possibilità di lettura critica e la tesi non esaurisce né i rimandi culturali né le possibili chiavi di lettura, in questo senso.

La cappella dell'adorazione

La cappella dell'adorazione dell'oratorio maschile San Luigi di Concorezzo è un piccolo locale situato al primo piano dell'edificio principale nel contesto oratoriano. La si raggiunge sia dal cortile che dalla strada grazie alle due scalinate esterne che convergono nello spazioso atrio a pian terreno.

L'oratorio San Luigi consta di una chiesa di ragguardevole grandezza, staccata dal corpo centrale ma coerente con il progetto oratoriano dell'ospitalità di bambini e famiglie.

Entrando nella cappella si resta colpiti dalle misure ridotte dell'ambiente, sia in altezza che in ampiezza.

In effetti essa risulta l'aula più piccola dell'intero edificio. Si può supporre, che in fase di costruzione dell'edificio principale, tale ambiente fosse già pensato proprio per il culto privato.

L'aula è spoglia di qualsiasi ornamento: in tutto si contano sei panche da tre posti l'una, due termosifoni a muro incassati sotto le due grandi finestre che illuminano la stanza e il modesto altare in muratura e intonaco che forma un tutt'uno con la parete principale. La parete opposta è divisa in due da una semicolonna rettangolare, unico elemento di spicco in un'architettura altrimenti uniforme. Il pavimento è a parquet di tonalità chiara.

Nel 2002 l'allora parroco Don Enrico Vago propose al cugino Valentino di decorare personalmente il locale di culto, segno di profondo rispetto per l'opera

del maestro milanese e compagno di giochi fin dalla prima infanzia a Barlassina, come ricordano entrambi. La cappella venne benedetta in presenza dell'artista e della cittadinanza nel 2002, in occasione del 50° di ordinazione sacerdotale di Don Enrico Vago.

L'ambiente si presenta totalmente dipinto. Ne restano esclusi gli infissi delle finestre, la porta interna (laccata di bianco) ma non la porta esterna, colorata dalla mano di Vago. Casuale o meno questo particolare trasporta - tanto il fedele quanto lo spettatore - dall'interno all'esterno senza varcare "fisicamente" la soglia.

Vista dal corridoio l'entrata ha già in sé la magia antica del colore in grado di influenzare tramite l'effetto ottico anche l'effetto psichico della natura umana: ci attrae il senso dell'ignoto, dello spirituale, dell'immateriale.

Dall'interno, al contrario, la laccatura classica sembra essere l'unico oggetto dotato di peso corporeo; riconosciamo una porta per quella che è: la via d'uscita, il passaggio per il "mondo terreno", una tra le tante porte delle nostre case o dei nostri uffici.

Se l'amplificazione dello spazio avviene in maniera esponenziale in grandi ambienti, come nella cupola di San Giulio a Barlassina dove anche Salandin¹ precisa "l'opera sovrastante, espressione di immensità (...) azzera il pensiero e fa inclinare l'uomo verso il *tutto*"² ancora più accentuato è il risultato in un ambiente di ridotte dimensioni quale è la cappella dell'adorazione a Concorezzo.

Valentino Vago ha espanso fino al cielo il soffitto e creato dimensioni parallele alle pareti. La scelta e il dosaggio del colore eliminano la pesantezza del cemento lasciando all'aria il compito di delineare gli spazi.

Assecondando il proprio linguaggio artistico, Vago aggiunge - alle pareti così come nelle tele - ombre e contorni amorfi di esseri oranti o di angeli. Capita di non riuscire a districarsi tra i filamenti del tessuto pittorico e non riconoscere ciò che per convenzione chiamiamo *angelo*.

¹ L. Salandin, *Valentino Vago. La pittura murale, civile, religiosa*. Sinai, Milano, 2003.

² *Ivi*, Valentino Vago, cit. p.92.

Così Gian Alberto Dell'Acqua nella prefazione del catalogo della mostra *Angeli*³:

“Nelle infinite rappresentazioni angeliche dell'arte cristiana di ogni tempo i pittori hanno, in modi diversissimi, sempre conferito visibili sembianze a creature essenzialmente concepite come celesti messaggeri (....) fino a prestare loro un massimo di credibilità fisica con il naturalismo seicentesco e i suoi sviluppi successivi. (...) Ponendosi all'estremo opposto Vago cerca invece di smaterializzare le sue evocazioni”⁴

E ancora:

“ ... gli stessi elementi (le campiture di colore e le linee che si intersecano) si assimilano a tracce di percorsi o profili di ali; talora hanno forma a celestiali larve, spoglie però di qualsiasi troppo insistita connotazione descrittiva”⁵

Che abbiano ali piumate o siano creati da “ serene stesure di azzurri, di gialli, di rosa, contrastati talora da zone più scure”⁶ per Vago esse incarnano lo spirito del mistico, dell'ignoto superiore all'uomo che si spiega solo nella contemplazione e nel silenzio.

La prima evocazione la si incontra tra la parete a destra della porta e lo spigolo della finta colonna. Il contorno azzurro ci fa riconoscere un Essere in preghiera che ritroviamo dipinto tre volte lungo questa stessa parete: all'angolo con la finestra, a lato della semi colonna e prossimo alla porta. Testa, busto, mani e abbigliamento biblico sono riconoscibili e la scansione ripetuta della figura crea l'illusione di un movimento di persone non concrete o la presenza spirituale non visibile, in costantemente adorazione.

³ G.A. Dell'Acqua, *Valentino Vago .Opere 1991-1992*, cat. mostra (Galleria San Fedele, Milano, maggio-giugno 1992) Edit Faenza, Faenza, 1992.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*



Figura 1. L'essere orante vicino alla semi colonna

Soffermandosi sulla parete al di là della colonna ci troviamo di fronte ad una delle due evocazioni angeliche presenti nella cappella.

Le mani giunte e le ali sono distinguibili una volta che l'occhio intuisce la logica del disegno, e l'alone potrebbe essere scambiato per un'impressione di luce se ci si trova in una posizione di scorcio. Solo avendolo di fronte a noi percepiamo

come la figura angelica in contemplazione sia quella già usata come maschera di colore per il pannello anteriore all'altare della chiesa di San Donato Milanese del 1996 e per un'altra cappella del convento delle Suore Missionarie dell'Immacolata a Monza creata nel 1997.



Figura 2. L'angelo della parete di destra, visione frontale.

Spostandoci con lo sguardo sulla parete opposta (dove è collocato l'altare in pietra) incontriamo una maschera di colore che, per tonalità e contrasto, risulta maggiormente definita rispetto alle altre raffigurazioni presenti nella piccola cappella.

É posizionata a metà tra soffitto e altare. Si tratta di un riferimento alla *Trinità* di Masaccio, in Santa Maria Novella a Firenze.

Trarre ispirazione da immagini che fanno parte del nostro sapere collettivo è uno dei linguaggi della pittura di Vago: "Citazioni narrative, figure e segni che

diventano apparizioni, epifanie luminose all'interno della superficie stessa"⁷ le chiama Ornella Mignone nel suo saggio *Diario dal Qatar*⁸ intuendo bene la natura intrinseca di questa e delle numerose opere di cui ha assistito alla creazione.

A volte gli esempi sono molto noti come lo sono i nomi dei creatori: capolavori di Michelangelo, Raffaello, Piero Della Francesca o Giotto sono tra le citazioni preferite dal maestro milanese; in altre circostanze invece, i volti e le intuizioni di Vago sono da ricercare nella sfolgorante fantasia del Beato Angelico: un esempio su tutti sono le ali d'arcangelo dell'anta dell' *Annunciazione* nel dipinto per l' *Armadio degli Argenti* riportato più volte sulle pareti della chiesa di San Giulio a Barlassina (1982).

Le ali, che dal 1450 circa ringiovaniscono idealmente secolo dopo secolo, sono un esempio di bellezza studiata, osservata, assorbita e citata assieme alla suggestione appena creata da Vago e ripresa dal suo personale universo interiore.

Nel 1982 Vago utilizzava immagini proiettate sul muro per aiutarsi a dipingere le vaste cupole e gli alti muri a lui affidati, così da potersi rendere effettivamente conto, dal basso, della posizione della figura e dell'equilibrio d'insieme del lavoro che si materializzava sotto i suoi occhi. Le immagini così create affiorano ancora oggi dalla parete "... come fantasmi eterei, svuotati della loro consistenza fisica, ridotta ad una pelle trasparente ...".⁹

Vi è sempre un filone iconografico perseguito nelle opere murarie a carattere religioso; il tutto è legato da una logica simbolica che spazia nei secoli della storia dell'arte ma che, osservata nella sua unità finale, mostra un equilibrio molto solido di narrazione storica e biblica, pur non poggiando su quegli "orizzonti umani" facilmente decodificabili e ormai superati dal linguaggio espressivo di Vago.

⁷ L. Tommasi (a cura di), *Valentino Vago, La luce nel cuore, mostra antologica*, Opere dal 1959 al 2007, cat. Mostra (Galleria Civica Ezio Mariani, Seregno, maggio-giugno 2008), Silvana Editoriale, 2008.

⁸ Ibidem. p.40.

⁹R. Barilli, *Valentino Vago*, cat. Mostra Salone Annunciata e Galleria Morone, Milano, 1983.



Figura 3. Omaggio alla Trinità di Masaccio

Sulla parete che ospita la porta d'entrata ritroviamo un angelo, gemello dell'essere orante di cui si diceva poche righe sopra. Il contorno e il colore di riempimento è bianco, e per questa sua colorazione risulta maggiormente evidente rispetto al suo simile che si può perdere nella cromia dello sfondo.



Figura 4. L'angelo a sinistra dell'altare.

Il soffitto sembra non gravare sotto il peso del secondo piano, il quale, dipinto come uno dei cieli del Tiepolo, produce profondità e spazialità tali da far perdere i punti di orientamento e di pesantezza. La tonalità del soffitto è chiara tendente all'azzurro ma traduce sia il giorno che la notte grazie alle maschere di stelle appuntite e snelle, sparse nella cromia evanescente. Una partizione di luce candida divide il soffitto in due zone di colore, per poi invadere la parete dove è colorata la croce, fino ad irradiarsi attorno all'altare di pietra posto come un sarcofago romano non sbalzato.

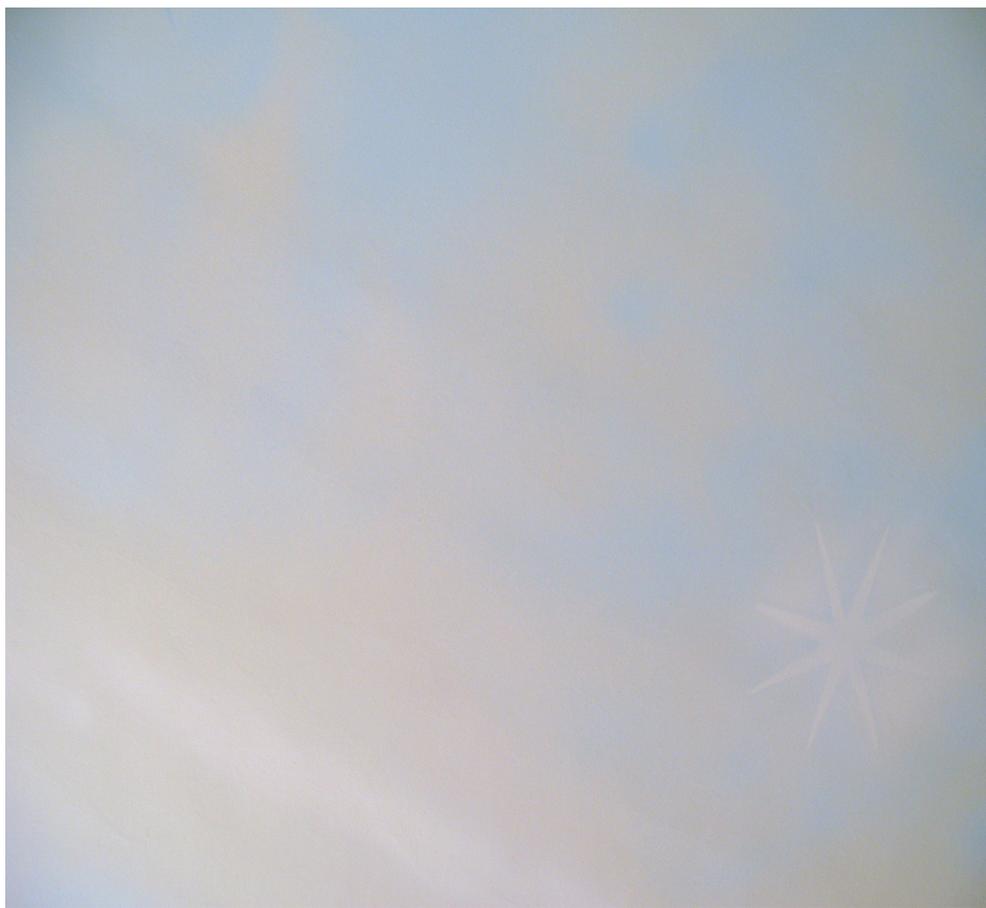


Figura 5. particolare del soffitto.

Esistono poi delle campiture geometriche sulla colonna, nella rientranza sinistra della finestra e al centro dell'altare.

In tutti i casi citati si tratta di nastri colorati di circa due centimetri di spessore dipinti con colori pastello tra il rosa, il verde, e una candida gradazione di giallo.



Figura 6. Decoro della semicolonna con fascie parallele.

Possono essere scambiati per luce che filtra dalle finestre vista la semplicità del tratto e la regolarità della forma o semplicemente: “... i soliti elementi grafici (che) sferzano lo spazio animandolo”¹⁰ come cita Renato Barilli già nel 1983 in una presentazione per il catalogo della Galleria Annunciata¹¹.

Essi sono gli unici “abitanti del luogo” a rispettare un equilibrio geometrico: visti da vicino si nota l’impiego di una maschera per ottenere una certa linearità e precisione, sia nel colore che nel tratto a pennello e tempera.

¹⁰ R. Barilli, *Valentino Vago, Una, una mostra*, cat. Mostra Galleria Annunciata, Milano, 16aprile-5maggio 1983.

¹¹ *Ibidem*.

Sulla colonna come all'interno della finestra i tratti sono simili a nastri applicati, essi seguono il perimetro dell'architettura su cui sono dipinti, così che la semicolonna è decorata su due lati consecutivi e lo stesso accade per la rientranza della finestra .



Figura 7. Decoro della rientranza della finestra

Un discorso simile vale per la fascia di colore posta sull'altare: formata da campiture in blocchi di colore, essa scorre ininterrotta dalla parete al pavimento e dona corporeità alla struttura. In questo caso la scelta cromatica varia rispetto ai segni già descritti della semicolonna e della finestra, la scelta è quella di utilizzare diverse tonalità di azzurro sempre più chiaro, un rosa tenue già usato per la porta e nelle altre decorazioni su parete e un verde morto che segna lo spigolo dal passaggio del piano orizzontale al quello verticale.

Un'analogia scelta pittorica e compositiva la si era riscontrata nell'altare della

cappella “Casa Assistenti Azione Cattolica” a Roma dipinta nel 2002: la stessa verticalità sacrale è presente nel decoro geometrico dalle forme precise e calcolate; simbolo dell’ideale artistico della stola liturgica appoggiato all’altare consacrato o di un paramento costantemente esposto.

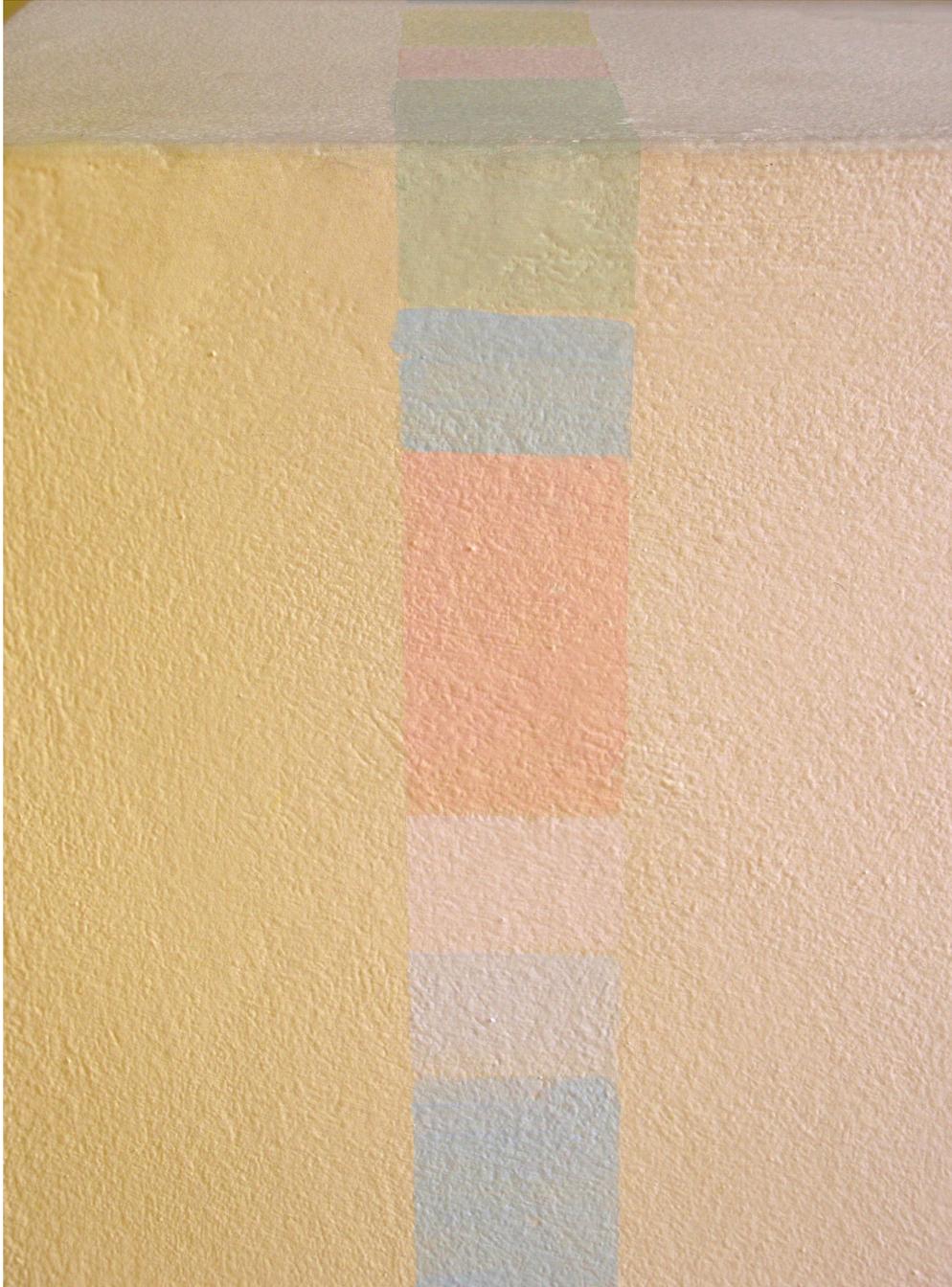


Figura 8. Decorazione a fascia presente sull'altare.

L'angolo destro dell'altare è dipinto fino a formare un triangolo di colore azzurro, altro elemento segnico, dipinto per focalizzare l'attenzione su un particolare poco rilevante, che non riveste un significato particolare ma che serve da "ancora percettiva". Della stessa natura meditativa e significativa sono gli "abitanti dello spazio", presenti nelle opere di Vago dal 1965, indistintamente emergenti nei quadri di piccole e grandi dimensioni.

L'ultima figura dipinta utilizzando le maschere di cartone poggiate alla parete è posta sulla sinistra del crocifisso centrale. Si riconosce in essa una figura femminile, dalla lunga veste e il capo velato, inginocchiata e a mani congiunte in atteggiamento di preghiera. Tale apparizione racchiude in sé il sentimento di *adorazione* a cui la cappella è dedicata, facendo risaltare dall'aspetto iconografico l'aspetto di contemplazione mistica.



Figura 9. Visione d'insieme delle pareti centrali

L'intervento di pittura murale di Valentino Vago, nella cappella dell'Adorazione come in tutti gli edifici-chiese in cui è stato chiamato a esprimere la sua arte, si traduce in parole come fece Padre Andrea dell'Asta, in un saggio di presentazione al libro della Salandin:

“... La posta in gioco dell'intervento pittorico di Vago consiste in primo luogo nel creare un clima spirituale di raccoglimento, di meditazione, di preghiera, un'atmosfera ottenuta attraverso un sapiente uso cromatico dalle infinite tonalità di gialli, di bianche, di azzurri, in grado di suscitare suggestioni visive, evocazioni poetiche, sensazioni profonde. Un luogo dello Spirito. Uno spazio mistico”¹²

E ancora, parlando della chiesa di Rovello Porro dipinta nel 1999, vero esempio di un linguaggio pittorico ormai interiorizzato dall'artista e fatto suo personale alfabeto espressivo:

La sacralità della cupola di Vago è forse in questa sua capacità di farci abitare in uno spazio di trascendenza, in cui forme, colori, suoni, gesti si dissolvono per diventare spazio di contemplazione, da vivere nella gratuità e nella liberalità. Contemplazione che ci apparenta agli dèi, direbbe Aristotele, da svolgersi al di fuori di ogni costrizione e di ogni obbligazione. (...) Mondo della bellezza, certo. In questo senso, Vago, contrariamente ad una estetica contemporanea che pone coscientemente in crisi il concetto di bello, appare interprete originale dell'estetica bizantina, in cui la pittura è tesa alla rappresentazione di un mondo trascendente di luce che apre ad una visione assoluta.¹³

La modificazione di spazi molto piccoli (qual'è la Cappella dell'Adorazione) in ambienti che paiono di dimensione illimitate, è una delle caratteristiche dell'arte muraria di Vago: la luce naturale diviene la luce *spirituale* delle pareti affrescate; i cambiamenti tonali e le larghe campiture di colore dello sfondo esprimono, insieme con le maschere di colore di angeli e figure bidimensionali, spazi fisici privi di riferimenti razionali, entro cui, sia lo sfondo che le immagini perdono gradualmente peso e volume fino a smaterializzarsi completamente e a perdere i contatti con il mondo delle cose terrene.

¹² L. Salandin, 2003, p.22.

¹³ Ibidem, p.24.



Figura 10. visione laterale destra

La cappella è stata realizzata in due giorni, utilizzando colori acrilici misti a tempere alla caseina, stesi a spruzzo tramite aerografo e tamponi di garza e pennello. Si sono usati dei cartoni ritagliati per le citazioni.¹⁴

A sette anni dalla sua realizzazione, la conservazione dell'originale linguaggio pittorico si mantiene in buono stato, grazie anche alla bassa temperatura mantenuta all'interno dell'aula. Solo l'altare presenta la caratteristica patina di polvere che si deposita e si stratifica fino ad abbassare i colori rendendoli

¹⁴ Ivi p. 171.

“sporchi”.

Non vi sono parti annerite dall’umidità, dalla muffa o dal calore emanato dai termosifoni.

Le aggiunte di fari direttamente sulle murature e di lampade a stelo non risultano invasive né mortificano l’opera d’arte; anzi la valorizzano rendendola accessibile anche nelle ore notturne.

Dalla formazione agli orizzonti neri

*Siamo per le superfici grandi perchè hanno una forza
inequivocabile
Rothko e Gottlieb*

La passione per la pittura nasce in Valentino Vago con la scelta, in giovane età, di preferire il disegno e il colore all'architettura, a cui era indirizzato in prospettiva del lavoro nel mobilificio di famiglia.

Si iscriverà così all'Accademia di Belle Arti di Brera uscendone diplomato nel '55, in anni in cui a Milano cresceva il clima del Realismo Esistenziale, nato per reazione al clima di incertezza in cui verteva l'intera Europa nel contesto di un dopoguerra difficile per le singole potenze europee e confuso per le molte rivolte in paesi europei ed extraeuropei (si pensi ai fatti della Rivoluzione Ungherese del '56 e, in generale, alla situazione di Guerra Fredda tra Stati Uniti d'America e Unione Sovietica).

Per i giovani artisti che frequentavano le lezioni all'Accademia e per tutti coloro che vivevano sulla propria pelle la difficoltà della creazione artistica in un tale contesto storico e culturale, grande impatto ebbero la filosofia e la letteratura dell'esistenzialismo francese; capillare era la circolazione di idee tratte dai saggi

filosofici e dai romanzi di Sartre e dalla produzione drammaturgica di Camus; entrambi incentrati sul tema dell'incertezza del quotidiano e della mancanza del senso dell'esistere: il fallimento della condizione umana basata sul *nulla* espressa da Sartre ne *L'essere e il nulla*, e lo studio, da parte di Camus, dei turbamenti dell'animo umano esposto al dominio dell'assurdo, che incombe inevitabilmente sull'esistenza di ogni uomo. Si andava così accentuando il senso di solitudine e isolamento intellettuale nella gioventù che si riconosceva in tali correnti. Innumerevoli sono gli esempi-anche tra le espressioni artistiche citate in precedenza- dell'uomo che deve vivere solo in mezzo ad altri uomini soli quanto lui: una continua lotta per la sopravvivenza dei sentimenti, una particolare introversione dove ancora una volta l'uomo è lupo per gli altri uomini. Una malinconia sociale diffusa, che fa da sfondo ai primi film in bianco e nero di Federico Fellini, da *La strada* a *Le notti di Cabiria*.

Una condizione espressa da Floriano Bodini in scultura, Gianfranco Ferroni in pittura insieme a Giuseppe Banchieri, Mino Ceretti, Giuseppe Guerreschi, Tino Vaglieri, Bepi Romagnoni: giovani artisti, nati alla fine degli anni '20 che, ritrovatisi nelle aule dell'Accademia di Brera, portarono avanti discorsi pittorici radicati nella storia del vivere quotidiano ma, nonostante ciò, sentivano come necessaria la rottura con il Realismo ufficiale o Neorealismo, il cui sguardo critico coglieva i lati oscuri dell'esistenza umana nelle città come nelle campagne, spesso teatri di degrado e violenza quotidiana, di disoccupazione e stenti.

Nonostante gli studi e le frequentazioni maturate all'Accademia, la pittura di Vago non restò condizionata dalla raffigurazione concreta del mondo che lo circondava; nelle sue prime tele ciò che colpisce è piuttosto il sentimento astratto in cui è il colore ad esprimere le emozioni tramite l'irrequietezza degli accostamenti. Guido Ballo e Marco Valsecchi, nelle prime critiche artistiche su Vago per la Galleria Annunciata di Milano, lo paragonarono a Poliakov¹⁵ le cui infinite variazioni di forme create nell'intersezione di zone colorate dalla pesante

¹⁵ G. Ballo, *Valentino Vago*, cat. Mostra (Salone Annunciata, Milano) 1960 e M. Valsecchi, *Valentino Vago*, Il Giorno, 15 ottobre 1960.

matericità, risentono di una ricerca di fondo a carattere meditativo.

Quasi per vocazione naturale, Vago si avvicinò alla tendenza Informale che si andava concretizzando dagli anni cinquanta in Europa e in America, caratterizzata dal rifiuto di rappresentazione di qualsiasi forma, concreta o astratta, respingendo e in alcuni casi superando la raffigurazione oggettiva del reale, esprimendo congruenze e similitudini con l'Astrattismo e parte del Surrealismo (Klee, Matta, Mirò).

L'avvento nei circoli artistici di questa poetica, già annunciata con la comparsa nelle opere di molti artisti di elementi materici e di valenze gestuali tipici dell'alfabeto informale, comportò la rapida dispersione di esperienze pittoriche appena concepite ma già divenute significative nei centri cardine del panorama artistico italiano da Roma a Venezia e soprattutto a Milano: la *Nuova Secessione Italiana* sorta nel 1946, il *Fronte Nuove delle Arti*, la fazione milanese della *Secessione* costituitasi nel '47, e il *Gruppo degli Otto* formato nel 1948 dalla frangia di artisti distaccatisi dal *Fronte* e tendenti all'astrattismo non geometrico con forti richiami impressionisti. Anche questa esperienza che richiamava tra gli altri Afro, Santomaso, Emilio Vedova, Morlotti si sciolse nella prima metà degli anni 50 a causa di incomprensioni organizzative tra gli artisti e la mancanza di interesse sociale verso ciò che non era informale.

La linea, il colore, la figura perdono significato per quegli artisti per i quali il gesto pittorico diventa già l'opera d'arte, il fine a cui tendere, l'esito, è la preparazione stessa dell'opera. La forma rappresentabile viene sostituita dal segno e dalla materia con cui l'opera è creata: legno, stoffa, vetro, muro, colore stesso ridotto anch'esso a semplice sostanza materica; la perdita di importanza della forma ne fa acquistare alla materia con cui l'opera è creata e con la quale finisce per identificarsi.

E' dunque alla materia informe che l'artista informale si rivolge a causa di una condizione di disarmonia esistenziale, politica, sociale, e della materia esplora tutte le possibilità espressive e le possibilità di divenire oggetto d'arte;

L'allontanamento da una cultura posteriore che favoriva la realtà come soggetto indiscusso e unico veicolo per esprimere sentimenti e stati d'animo, è accantonato

invece da Vago a favore di uno studio nel profondo della realtà sensibile, inconscia.

Le tele degli anni 1955-59 risentono di una forte componente materica, coerente con la lezione Informale; che sulla tela si traduce in un colore spesso, pastoso, denso; e in una progettazione dello spazio diviso in campiture geometriche o pennellate libere, sciolte.

Passati cinquant'anni da queste prove artistiche nelle quali il giovane Vago cercava un suo stile che si potesse dire originale e autentico, tale fase iniziale è ricordata come un periodo di forte attaccamento alla terra, e ai suoi orizzonti, ai suoi drammi e ai suoi metodi di espressione. Ne è esempio chiarissimo *Immagine verde* del '59: il cromatismo, più che la valenza materica, è la base della pittura di Vago da sempre, come principale componente del suo fare arte e miglior veicolo d'espressione.

Il periodo Informale sarà un passaggio di stato nella personale ricerca artistica di Vago che non fece mai del tutto proprie le basilari connotazioni che l'Informale materico avrebbe raggiunto con Burri, con Tapies (il quale usò per primo il termine *art Informel*, inserito nel suo libro *Un art autre*), con Dubuffet, con Wols e Vedova .

Per quanto concerne l'influenza della poetica informale nell'area lombarda e laziale, con Milano e Roma quali centri propulsori di nuove tendenze e costanti contatti rispettivamente con l'Informale europeo e l'Espressionismo Astratto americano, nei primissimi anni '60 la storia artistica ci consegna un quadro d'insieme in continuo mutamento: l'informale dovette confrontarsi con la nuova tendenza della Pop-Art, già presente in germe nelle opere di autori, di cui Schifano fù il più degno interprete italiano, fino al 1964 anno in cui con l'esposizione della Biennale di Venezia, l'informale perde le attenzioni sia della critica che il favore degli artisti. In tale contesto, la poetica dell' *Art Informel*, con le sue tematiche d'angoscia e di personale sofferenza venne presto emarginata, in prima istanza dalle gallerie, presenti in modo capillare sul territorio; e di conseguenza da parte della critica addetta a cercare di capire il mondo artistico

contemporanea e a spiegarlo.

Illuminante è personale è la lettura di Arturo Carlo Quintavalle:

“Nel giro di tre o quattro anni, la cultura dell’Informale, la cultura di Fautrier e di Tapes, di Burri e di Dubuffet diventa un fatto storico, un modello del passato, e se i grandi maestri ovviamente restano modelli stabili di una cultura, tutti i giovani che sulle strade dell’informale si erano orientati, o sanno rapidamente districarsi da quelle immagini e da quella cultura, oppure sono destinati rapidamente a trovarsi fuori dal giro d’interesse della critica(...) e peggio ancora fuori dagli interessi del mercato e dei mercanti. (...) Alcune gallerie licenziano interi gruppi di artisti, altre chiudono loro stesse i battenti mentre la critica finisce per non aver più interesse per una ricerca che non riesce più ad intendere in termini storici corretti. Ripeto, non si tratta solo dell’impatto della Pop-Art sulla cultura dell’Occidente ma di una nostra lettura limitativa dei percorsi degli artisti (...).¹⁶

Il decennio 60-70 fu per Vago un lungo periodo di prove, cambiamenti e crescita personale sul piano artistico; i primi due anni soprattutto indirizzarono l’artista milanese verso un progressivo allontanamento dalla dialettica dell’Informale: non è più la casualità o l’impulso emotivo lacerante, scaturito dalla condizione disperata in cui la società versava in quel frangente di tempo, ma una più lenta e ponderata scelta pittorica che prendeva avvio dalla volontà di superamento di una condizione di angoscia che non gli era congeniale, dall’ascolto della voce più interna .

I risultati di questo periodo furono diametralmente opposti ai precedenti: si percepisce un senso di annullamento delle pulsioni volutamente cercate nel biennio ’59-60, concretizzato nell’abbandono di una certa tavolozza di colori cupi; e una smaterializzazione del colore pittorico in favore ad una ricerca fondata sulla luce e sulla “sospensione” di pensiero che non limita al solo quadro l’esperienza interiore ma la espande “oltre”.

Esemplare può essere la visione di un quadro come *Immagine* del ’61, dove la purezza del perimetro di luce dei due poligoni ne genera un terzo in perfetto equilibrio non geometrico. Lo sfondo è chiaro e uniforme, ciò fa risultare maggiormente la pulizia di pensiero che tale quadro impersonifica.

¹⁶ A.C. Quintavalle, *Le strade, dieci pittori a Milano*, Artegrafica Silva, Parma, 1989, p. 12.

Il '61 è anche l'anno nel quale compaiono opere molto vicini per sensibilità e contemplazione intellettuale a ciò che Mark Rothko a New York concepiva già dai primi anni '50 da pittore semi-sconosciuto: campiture di colore a bande orizzontali o verticali che sembrano aleggiare sopra la tela sono ciò a cui la personale ricerca di Vago approda in modo naturale¹⁷.

Lo scandagliare continuamente le proprie emozioni, seguendo solo ciò che esse gli facevano percepire portò Vago a concentrarsi sempre con maggiore fervore nel colore e nella luce espansa, che proprio dal colore trae forza: *La mia estate* del 1960 ha in sé un'energia che provoca calore fisico, rispecchiando appieno la personalità dell'autore, schiva e concentrata su di un universo intimo di cui allora cominciava a svelarne la profondità.

Vago muta di anno in anno. La sua produzione tocca livelli emotivi mai sperimentati dall'autore. Vi è un cambiamento percepibile nel corso del 1963 di cui anche i titoli delle opere risentono di questa instabilità caratteriale: *Presenze sconvolte*, *Fantasmì*, *Orizzonte sconvolto* sono in parole ciò che sulla tela si tramuta in un movimento pittorico che travolge la quiete geometrica che fino a '61 dominava la sua creatività.

Accame così descrive il repentino cambiamento: “Un flusso di corrente che muove la pittura come vento sull'erba, sconvolgendo e frammentando ordinamenti, inserendosi tra piano e piano e in qualche modo animando le singole stesure di colore”.¹⁸

In *Fantasmì* del 1963, in effetti compare qualche cosa di differente rispetto alle tele degli anni precedenti: sembra che le campiture di colore vengano smosse e da questo movimento esse prendano vita e si stacchino dallo sfondo di cui non fanno più parte. È interessante notare che tale maturazione nella ricerca approdi a qualche cosa che sembra passato attraverso una profonda crisi, iniziata forse con l'allontanamento dalla poetica Informale.

¹⁷ Cfr. G.M. Accame, *Valentino Vago, l'esperienza della luce*, Lubrina, 1993, p. 14-15 per approfondire le vicinanze/lontananze tra Rothko e Vago.

¹⁸ *Ibidem* p. 16.

Le affinità con Rothko vanno scomparendo e con esso un infruttuoso circolo di dubbi sulla genuinità del nostro pittore¹⁹ che fece scrivere a Marco Valsecchi in una presentazione per un volume edito da Scheiwiller “Valentino Vago, nato a Barlassina, ha studiato a Brera, NON È MAI STATO A NEW YORK”²⁰

Dal '64 al '66 la pittura di Vago ritrova una linearità apparentemente simile a quella del biennio 1960-61 ma intrinsecamente differente: i colori si fanno terrosi, pieni nella loro bellezza materica, le forme geometriche ritornano definite e delimitate; ciò che risulta differente è la presenza di un moto interno tra le forze che le pone ora in equilibrio instabile (*Presenze*, 1965) ora in perfetta stasi (*Luce nello spazio*, 1964) dove, tra l'altro, compare una delle prime linee divisorie interne all'opera che potremmo definire “orizzonte”.

Gli orizzonti che Vago si appresta a creare e a superare con i suoi aldilà abitati, lasciandoli dietro a sé e mostrando allo spettatore *l'oltre* che esiste nella sua arte, ci riporta alla mente un'altro tipo di divisione spaziale, questa volta in senso verticale, maturata all'interno della ricerca artistica di Barnett Newman.

Nel contesto dell'Espressionismo Astratto della scena artistica newyorkese degli anni '50, Newman darà vita ad una tela verticale dallo sfondo rosso-bruno attraversata verticalmente al centro da una stretta banda rosso-arancio, eseguita applicando sul supporto monocromo un adesivo dipinto dai contorni frastagliati e intitolata *Onement I* (Conciliazione I o “uni-ità come cita Tedeschi²¹).

Newman stesso, curatore di esposizioni e abile scrittore di arte contemporanea, definisce questa banda verticale *zip*, una cerniera appunto che divide ma al contempo unisce l'unità del quadro in due parti che risultano vive proprio grazie all'interazione e all'esistenza l'una dell'altra.

Come puntualizza Francesco Tedeschi:

¹⁹ L. Tommasi (a cura di), *Valentino Vago, La luce nel cuore*, Silvana Editoriale, Milano, 2008, p.13.

²⁰ *Ibidem*, p.14.

²¹ F.Tedeschi, *La scuola di New York, Origini, vicende e protagonisti*, Vita&Pensiero, 2004, p. 160.

Sono queste (le realizzazioni pittoriche di Newman) , tra le più radicali e polemiche elaborate nel gruppo newyorkese, all'interno di una concezione di azzeramento espressivo, che non è però il senso prioritario della sua direzione di ricerca²²

Gli orizzonti, e così le cesure verticali, non si pongono come luogo ultimo di approdo infecondo e silenzioso, ma come *rinascita, nuovo inizio, creazione e rigenerazione* fino ad arrivare, in Newman, a concepire un'opera di quattro centimetri di base per due metri e mezzo d'altezza definita *The Wild*²³ che è la focalizzazione sulla vita stessa.

È nel 65 che Vago realizza ciò per cui ha continuato a lavorare per tutti gli anni giovanili in una mai sopita necessità di soddisfazione personale: *Orizzonte nero* è descritto così dalle parole dell'artista:

“... è l'ultimo di quel ciclo dei primi anni sessanta e sta a testimoniare che su quell'orizzonte nero non voglio dir più niente, è come un sudario che cancella tutto il mondo. Da quel momento entrai in un'altra dimensione in cui il mondo non c'era più, nella quale potevo far volare tutti gli aquiloni che volevo, perché non avevo più rapporti con niente e con nessuno²⁴

²² Ibidem, p.157.

²³ “ (...) quasi un modo di isolare la sola striscia verticale, che trasforma lo spazio reale nel suo sfondo, fino ad annullare la distanza tra osservatore e rappresentazione”. F. Tedeschi, Vita&Pensiero, p. 162.

²⁴ L. Tommasi, *Valentino Vago, la luce nel cuore*, Silvana, Milano, 2008, p. 14.

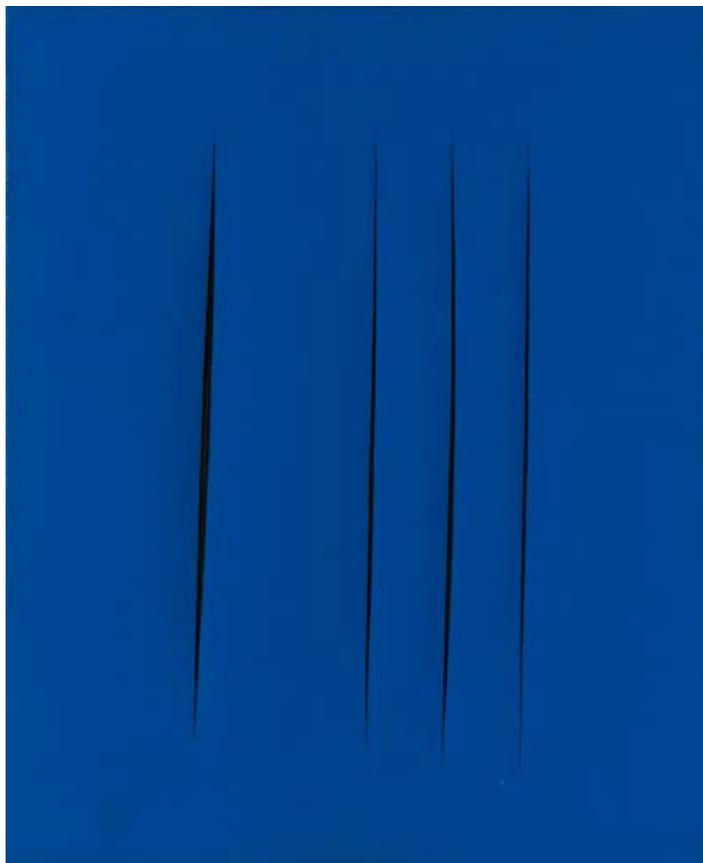


Figura 1. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Attese*, 1967.

Le opere ora sono come risvegliate da un lungo torpore di prove; subentra dopo *Orizzonte Nero* una spazialità infinita che si contraddistingue da una scelta di sfondo che sfiora in monocromatismo e la bidimensionalità data soprattutto dalle scelte di toni non più sovrapposti o affiancati come nelle opere *Luce nello spazio* o *Immagine* del 1964 (olio su tela 82x61 cm, Collezione privata, Milano) ma come se fosse un colore continuo, sfumato e compatto. Gli esempi sono innumerevoli: *M.R. 92* del 1974 oppure *E.2* del '73.

Quello che si viene a creare in Vago è una nuova valutazione della tela, una soluzione ad un problema già sentito e già incontrato in artisti come Mark Rothko in America o Lucio Fontana proprio nella Milano degli anni cinquanta, il quale, cercando la struttura di una nuova spazialità, creò un limbo artistico nel quale lo spazio non era delimitato dalla cornice o da ciò che rientrava nelle spiegazioni teoriche di critici d'arte; ma si impersonificava in un sentimento interiore, una

tridimensionalità dove il corporeo trovava ben poche spiegazioni razionali. Mantenendo salde le divergenze fondamentali sul concetto di “far pittura” che trova i due artisti in antitesi tra loro e che fa dichiarare a Vago in un’intervista a Filippo Abbiati: “ Fontana voleva rompere la superficie del quadro. Rompe. Taglia. Io sono molto interessato ma non accetto l’evoluzione degli strumenti indicata da Fontana che a mio parere avevano poco a che fare con la pittura. Pensavo di ottenere una crisi della superficie con la sola pittura e in questa direzione muovo la mia ricerca.”²⁵ non si può non pensare a Fontana e ai suoi *Tagli* come ad una esperienza imprescindibile per un giovane artista quale era Vago nella Milano degli anni ’50-60;

Due sono le costanti nelle opere di Vago da *Orizzonte Nero* in poi: il monocromatismo dello sfondo e la presenza di barre colorate, di liberi segni che abitano la tela e che la espandono rendendola ipoteticamente illimitata.

Questa ultima possibilità trova nei *Tagli* di Fontana una soluzione ad un concetto chiave nella poetica spazialista.

Il monocromatismo di Fontana nella serie *Tagli* richiama la necessità di sintesi e purezza che da sempre si rispecchia il fare di questo artista; esso è il tramite per accentuare l’importanza che i segni lasciati dal gesto del tagliare la tela occupano nella totalità dell’opera: è la ricerca dell’*altrove* il vero fulcro che spiega tali scelte, è lo spazio mentale creatosi tra il monocromo (cioè la perdita di riferimenti spaziali) il taglio (l’eliminazione della bidimensionalità del supporto e di conseguenza l’apertura verso una tridimensionalità misteriosa) e il fruitore dell’opera, il visitatore, lo spettatore che contemplando, rende chiara la teoria dello Spazialismo. Nello stesso modo Valentino Vago attua nelle sue tele un “monocromatismo ideale”, più di sostanza che di forma: esso infatti non elimina le differenze cromatiche e tonali ma proprio sulle differenze di colore fonda una unicità compatta che amplia *ad infinitum* le singole possibilità cromatiche.

I “segni-gesti” che Fontana compie sulla tela sono, nella totalità degli esemplari della serie *I Tagli*, incisioni dall’alto verso il basso nello spazio monocromo del

²⁵ F.Abbiati, *Camera Picta, di Valentino Vago*, Milano, 1987.

supporto, “una maglia rotta nella rete”²⁶ del piano tridimensionale della realtà, diventando essi stessi l’evocazione di uno spazio “altro”.

I segni grafici in Vago sono esili presenze fluttuanti, ipoteticamente infinite e di natura mutevole; non sono orizzonti o varchi per un altrove da immaginare, esse lo abitano, a volte in forme verticali di fontaniana memoria, altre volte ponendosi come nastri sciolti in un etere movimentato, mai statico.

L’iconografia astratta per queste peculiarità non racchiudibili in schema dalle regole fisse e immutabili, tende, negli ultimi lavori sia su tela che su muro, ad ingigantirsi fino a farsi non solo unico soggetto della creazione ma anche, o forse, unico oggetto presente.

²⁶ “Cerca una maglia rotta nella rete che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! Va, per te l’ho pregato- ora la sete mi sarà lieve, meno acre la ruggine...” Da E. Montale, *In limine*.



Figura 4. *E.E. 98*, 1992 olio su tela, cm 150x200.

I quadri di grandi dimensioni e l'architettura

«Dipingo quadri di grandi dimensioni; sono consapevole che storicamente dipingere quadri enormi comportava un aspetto imponente e pomposo. Ad ogni modo, la ragione per cui li dipingo è precisamente perché voglio essere intimo e umano. Dipingere un quadro di dimensioni ridotte vuol dire mettere se stessi fuori dalla propria esperienza, considerare un'esperienza attraverso uno stereoscopio o una lente che rimpicciolisce.

Quando si dipinge un quadro di grandi dimensioni, ci si è dentro.

È qualche cosa che non si riesce a controllare»²⁷

²⁷ M. Lopez-Remiro (a cura di), *Mark Rothko Scritti sull'arte 1934-1969*, Donzelli Editore, Roma, 2006, p.103.

Nella ricerca di uno spazio che superi i confini del supporto materico della tela come quello di Fontana o nella creazione pittorica di emozioni umane mediante il colore, la scelta di utilizzare tele di grande formato prive della cornice non è casuale ma riveste anch'essa un'importanza non secondaria.

In Vago la scelta di operare su grandi tele ha radici profonde, sviluppate nel corso degli anni e raramente abbandonate, come se già dalle prime esperienze pittoriche si intuisse il bisogno di ampliare i propri *orizzonti* in contesti fisici e reali di sempre maggiori dimensioni.

Così scrive Guido Ballo nel presentare la prima personale dell'artista alla Galleria Annunciata nel 1960:

Valentino Vago è avviato a un discorso pittorico largo, senza compiacimenti, si potrebbe dire di grande pittura murale: ma la luce ha risonanze e inquietudini di sensibilità emotiva, in vaste superfici che si richiamano e si muovono nella dinamica degli spazi.²⁸

L'ultima esposizione tenutasi alla Galleria Annunciata di Milano e intitolata “ Omaggio a Valentino Vago: Opere dal 1969 al 1973” e terminata il 24 aprile 2009 si articolava in tele nella maggior parte inedite e nella quasi totalità di grande formato come a rimancare un fattore che non si definisce più come scelta ma come peculiarità. In esse è palese come già negli anni di intenso lavoro in studio le tele di grandi dimensioni richiedessero altri spazi ancora per esprimersi: lo spettatore riesce facilmente ad immaginare una continuità dell'opera oltre il supporto e la cornice che ne delimitano solo lo spazio fisico ma non quello possibile.

Qualche anno più tardi Vago avrà la possibilità di espandere la sua arte al di fuori del contesto della pittura di cavalletto, assecondando l'inclinazione di spazialità su supporti adeguati: operare su muro.

Nel 1978 ottiene l'incarico di affrescare la grande sala centrale della nuova sede della Cassa Rurale e Artigiana di Barlassina. Questo impegno si concretizzerà poi nell'esecuzione di pannelli tutt'ora presenti in tale sede insieme ad alcune opere anch'esse di grande formato. Il muralismo, che diventerà negli anni a venire una

²⁸ G. Ballo, *Valentino Vago*, cat. Mostra (Salone Annunciata, Milano) Ottobre 1980.

costante nel fare dell'artista milanese, prende qui avvio, innalzando la semplice decorazione di un ambiente al di fuori di un contesto museale in supporto idoneo per il concetto di espansione spaziale presente sin dagli esordi nella ricerca artistica di Vago. Segue, nel 1980 nell'ambito di un programma sperimentale sulle arti visive coordinato da Renato Barilli, *Stanze in Scala Tonale* a Palazzo Reale a Milano: l'artista è chiamato ad adornare tre ambienti (finestre, porte, caloriferi compresi) in tre tonalità in scala-bianco, rosa e giallo. I risultati sono entusiastici, per la critica artistica e per l'autore stesso, e suggeriscono le possibilità di applicazioni fino ad allora non prese in considerazione concreta da Vago di applicare l'ambiente artistico nella vita quotidiana. L'opera di Barlassina e la temporanea creazione di Palazzo Reale, rispondono in maniera naturale alla "fame" di spazio implicata nelle opere di Vago: i colori, i segni le luci sono le stesse sia su tele che su pareti, come se l'incompatibilità dei supporti non creasse differenze di stile ma al contrario incoraggiasse l'intensità e la godibilità di un fare arte molto spesso rilegata solo all'ambito artigianale.

Le parole di Guido Ballo suonano oggi come profetiche, come già ricorda Luciano Caramel,²⁹o particolarmente illuminate constatando che la preferenza di Vago per il grande formato unita allo stile ampio e spaziale che caratterizza l'autore, si è tramutata dagli anni '80 ad oggi in arte muraria, in affreschi e in decine e decine di interventi su superfici parietali sia pubblici che privati fino ad aver a disposizione lo spazio chiuso concettualmente e ideologicamente più ampio nella storia umana: una chiesa da affrescare.

La prima esperienza in tale direzione è al chiesa di San Giulio a Barlassina, città natale di Valentino Vago: in un tale contesto innovativo per l'arte sacra, oltre all'enormità dell'ambiente e le reazioni non sempre positive della comunità di fronte ad un arte di cui non capiva né la portata artistica né la sensibilità dell'autore, avrebbe potuto divenire un problema il far coesistere parti originali, caratterizzate da un barocco raffinato e ricco, con le ampie zone di pittura contemporanea della sala circolare e dell'ampia cupola che sovrasta quasi la totalità dell'ambiente.

²⁹ L. Caramel, *Longoni, Asnago, Vago. Tre pittori di Barlassina*, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1987.

Il risultato ottenuto a Barlassina come a Biassono nella chiesa di San Francesco alle Cascine del 1993, nella Cappella di Concorezzo come nel Qatar, è un perfetto equilibrio tra pittura-architettura e spettatore dell'opera muraria.

In ognuna di esse la distinzione e la differenza tra architettura, colore, segno, luce è andata svanendo, fino a far coincidere in una perfetta unità il significato (il mistico) e il significante (l'arte), la forma e la sostanza, il simbolo e il segno: la smaterializzazione delle murature si fa colore, il colore si fa luce e la luce a sua volta si fa segno, soggetto unico, vivo e fecondo.

Molteplici sono gli esempi di cappelle realizzate da artisti e architetti di cui la storia dell'arte contemporanea ci ricorda i nomi: si pensi alla Cappella di Notre Dame du Haut a Ronchamp, realizzata da Le Corbusier nel 1955, o la Chapelle du Rosaire di Henri Matisse a Vance.

Quella che per intimità ed espressione di sentimenti umani ci riporta alla piccola cappella di Concorezzo e all'esperienza artistica di Vago è la Cappella di San-Thomas Houston, nel Texas ideata da Mark Rothko nel 1964.

L'ambiente ottagonale come un battistero o un mausoleo, spoglio e austero nella sua essenzialità di forme e di architetture è studiato per valorizzare le quattordici tele di grandi dimensioni che dominano l'ambiente circolare creando una vortice compatto di relazioni tra le opere ed eliminando le singolarità dei supporti fino a rendere strettissima la relazione di una tela con l'altra e dello spettatore con entrambe.

Le tele (tre trittici e cinque pannelli singoli) dipinte tra il 1965 e il '67 mostrano un monocromia quasi assoluta sui toni del viola scuro, spezzata solo da una fascia di color rosso-bruno in una delle tele. Questa scelta cromatica esalta lo spirito intimistico dell'intero ambiente, l'a-figuratività sottolinea la dialettica personale tra opera e spettatore che riamane totalmente rapito dalla rappresentazione del pensiero religioso di Rothko.

Nonostante l'origine e la cultura ebraica da cui Rothko proviene, egli si dichiara agnostico; la "laicità religiosa" che la *Chapelle* esprime è il punto focale dell'intera esperienza a-figurativa e monocromatica delle tele installate in questa, potremmo chiamarla, "tomba della rinascita". In essa sono assenti simboli religiosi o richiami a culture e filosofie poichè la cappella è interconfessionale per chiara

decisione dell'artista: il monocromatismo acquisisce significati di libertà interpretativa, tralasciando di imporre le espressioni del sè tramite richiami alla cultura, al contrario, esso suggerisce la contemplazione di uno spazio che non appartiene alla sfera umana raffigurabile, come se fosse un contemporaneo immobilismo orientale, quasi bizantino.

Più volte si è citato come le tele di grande formato influiscano sulla percezione visiva dello spettatore, slegandolo dalla realtà circostante fino a farlo penetrare in una stasi di pensiero. Questa impressione va ad acutizzarsi nel momento in cui ci si pone di fronte ad una tela monocroma che non evoca nulla se non sè stessa e l'interiorità dello spettatore.

La cappella di Concorezzo, in tale visione puramente concettuale, può essere concepita come una tela di grande formato che ingloba la totalità dell'ambiente e alleggerisce lo spettatore e il fedele della presenza fisica concentrando i significati mistici nella contemplazione e nel silenzio della preghiera e del pensiero.

Nelle opere di Valentino Vago, in tutte quelle partorite in quasi sessanta anni di produzione artistica tra le innumerevoli tele e le opere civili e religiose su muro, non si trova un elemento unico di disaccordo tra le parti, di allontanamento dalla sincerità con cui si dedica all'arte, di ripensamento o di negazione della propria Musa.

Una posizione critica diffusa nei testi scritti su Vago riguarda la sensazione che la sua arte possa definirsi globale, immensa, senza limiti di spazio proprio come una singola tela monocroma che non accenna a terminare.

L'elevazione della sua arte è nella sua arte stessa:

“ per molti artisti è difficile uscire dalla dimensione dell'opera o da una certa tecnica o dal colore. Non per me. Per me dipingere una tela di cinque centimetri o un muro di diecimila metri (l'impresa del Qatar) è esattamente la stessa cosa perché tanto io non ci sono, perché se ci sei automaticamente ti poni dei limiti, hai tutta la tua storia dentro, hai una tara. ..Era l'opera che nasce da sola in modo spontaneo, quasi per partenogenesi, ed è questo che mi permette ancora oggi di affrontare diecimila metri quadri di muro, perchè se non hai tutta questa libertà, se non hai questo modo di operare che è quello di non esserci, sei fregato!”³⁰

³⁰ Cfr. L. Tommasi, *Valentino Vago.Cit.* (Milano), maggio 2008, p. 14-15.

L'iconografia astratta in Valentino Vago

*Perchè le pupille abituate a copiare
Inventino i mondi sui quali guardare.
F. De Andrè*

La presenza di maschere di colore nelle opere murarie di Vago nasce dalla richiesta dei committenti ecclesiastici di mostrare, nei luoghi di culto, immagini riconoscibili di una fede codificata a livello iconografico da secoli di committenza religiosa così radicata nella Tradizione da rivestire uno dei fondamenti stessi della cultura cristiana: la raffigurazione di Dio e della vasta iconografia biblica ed evangelica.

L'uomo contemporaneo, tendente sempre più spesso ad una spiritualità interiorizzata piuttosto che ad una visione pre-costituita di una fede istituzionalizzata, si allontana dalla figuratività tipica religiosa alla ricerca di proprio linguaggio intimo, suggestivo.

L'idea da cui parte Vago, uomo moderno figlio della propria epoca, è quella di creare un'arte che parli con mezzi sempre più scarni, fino all'essenzialità del significato mistico.

Cresciuto interiorizzando le visioni di Santi e Monti Sacri, Vago ha optato, sin dalla prima chiesa dipinta nella sua Barlassina nel 1982, per una spiritualità meno umanizzata, meno barocca. L'esplicita figuratività sin dall'ora non riusciva a colmare la distanza tra l'umano e il Mistero.

Il vocabolario che propone è una nuova arte spirituale, figlia anch'essa del proprio tempo malato di sovraesposizione di immagini, e frutto di una crescita personale minuziosa e sincera.



Figura1. Casper David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1808/09, olio su tela, Berlino, Nationalgalerie.

Alcune delle immagini riportate nella parte iconografica di questa tesi sono state riprese da una mostra del 1992 sul tema degli *Angeli*³¹ svoltasi alla Galleria San Fedele di Milano. Il pittore è stato chiamato per la prima volta a raffigurare i *suoi* angeli: il risultato è un'arte fatta di forme delineate tramite la differenza tonale che si fa linea di confine tra mondi diversi (cfr. *E.E.* 54), di nastri fluttuanti che si intersecano creando "idee di forme" angeliche (cfr. *E.E.* 65) e infiniti universi che descrivono spazi oltre la cornice del quadro.

Ciò che affascina di queste visioni è la libertà mentale dell'autore, sgombra da

³¹ G.A. Dell'Acqua, *Valentino Vago. Opere 1992-1992*, cat. mostra (Galleria San Fedele, Milano, maggio-giugno 1992), Edit Faenza snc, Faenza, maggio 1992.

preconcetti e ideologie troppo definite: le sue “forme d’angelo” sono segni di luce, punti di contatto luminoso con lo sfondo dentro cui spesso si sciolgono nel nulla o nel tutto (cfr. *C.G.63*).

Onnipresenti, fino a qualche anno fa nelle opere su tela che in quelle su muro, sono le “barre” di colore marcato e finito che accompagnano come per gioco l’opera (cfr. *L.R.155; E.E.65; E.E.69*): di esse Vago parla come “i necessari abitanti dell’opera”³² come se anche lo spazio mentale, ricreato con i colori dello sfondo, avesse bisogno di concretezza vivente. Nelle opere *R.C. 179* e *M.R.409* vi è la presenza di un’ombra sotto le barre sparse e fluttuanti, come a rimarcare la fisicità di un uomo che contempla l’universo a cui appartiene. Essa è una forma che non conosciamo per esperienza diretta ma che, secondo le parole di Vago “porta bellezza”³³.

La stessa necessità di volgersi verso l’infinito è tipica dell’uomo-artista ottocentesco e della poetica del *sublime* che in tale periodo trova compimento.

Casper David Friedrich ne è l’esempio più chiaro: nei suoi scorci paesaggistici, selvaggi e immobili nella loro essenza misticheggiante, l’uomo è spettatore silenzioso, svuotato dalla razionalità dell’*ego* e colmo di emozioni inspiegabili. Stupore e paura catturano l’attenzione dello spettatore, incidendo sulla sua sfera psichica ed emozionale, producendo tra lui e oggetto dell’attenzione (la Natura nel suo massimo grado di espressione, il concetto matematico di illimitato, l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo) un legame intimo, quasi mistico o contemplativo, irraffigurabile.

L’opera di Friedrich *Monaco in riva al mare* del 1808 ci mostra quanto le prove pittoriche e le indagini filosofiche ed estetiche, inerenti al concetto di Sublime siano così affini ad una certa poetica dell’impossibilità o della non-volontà di raffigurazione tipica del Suprematismo di Malevič e del *Ccolour field Painting* della New York degli anni ’50.

³² “ il segno a volte ha una valenza poco importante, lo si fa perché si vorrebbe abitare lo spazio. Quando ho abitato l’infinito, è stata come un’esigenza dover aggiungere questi abitanti allo spazio. Cfr. intervista all’Autore p.50..

³³ “Io sono solo un messaggero dell’arte, non so da dove vengano né dove vadano. So solo che essi portano bellezza”. *Ibidem*

In *Monaco in riva al mare* i confini tra terra, mare e cielo sono già astratti o metafisici; quasi forme rettangolari che alludono a orizzonti naturali, campi colorati dai bordi sfrangiati e non del tutto definiti; il senso di contemplazione deriva dalla figura dell'uomo, che in tutto ciò non è più che una presenza silenziosissima, incapace di gestire e di spiegare in termini razionali l'immensità a cui assiste.

Non ci troviamo così lontani da opere come *P.C. 66* o *E.183*.

Francesco Tedeschi percepisce chiaramente il carattere intimo dell'opera di Vago, e così lo descrive:

Si può dire che ogni quadro di Vago contenga in sé spesso i caratteri di un immaginario paesaggio, per quanto di natura interiore; il segno dell'orizzonte è spesso esplicitamente tracciato o suggerito e stabilisce una scansione orizzontale o diagonale, sul quale si dispongono, incrinandone la possibile rigidità, le linee di luce, le forme libere che tracciano le traiettorie di movimenti ordinati e imprevedibili. Risulta annullata, però, la profondità nel senso più ovvio, in quanto la superficie viene sviluppata sulle due dimensioni, con la diffusione senza limiti che è propria della luce³⁴

I misteriosi "abitanti" delle opere di Vago che a volte fendono lo spazio a volte vi si appoggiano addosso nella loro fisicità unica e irripetibile fanno sì che l'opera si animi anche a prescindere da una volontà e da un intento mirato dell'artista.

Essi rappresentano per tutti coloro che *non sono* Valentino Vago il limite della ragionevolezza, della conoscenza umana, della fisicità stilizzata; ad essi non possiamo aggrapparci per ricevere risposte, essi non ne daranno; completi già del loro essere perfetti e finiti.

Si può portare un esempio per puntualizzare il problema dell'iconografia in Vago: se si ponesse la rappresentazione di una fragola in una chiesa come decorazione, si dovrebbe indagarne il significato teologico, ricercarne precedenti iconografie, scoprire che uso ne ha fatto l'uomo nel corso dei secoli. In qualche modo la "fragola" assumerebbe un significato ai nostri occhi perchè lo possiede nella storia: si porrebbe per così dire a metà strada tra le rappresentazioni aniconiche

³⁴ F. Tedeschi, *Valentino Vago, dipinti e opere su carta*, cat. mostra (Bambaija Galleria D'Arte, Busto Arsizio, ottobre-novembre 1995), Busto Arsizio, 1995.

islamiche e gli acanti romani.

Quando, come nell'arte di Vago, ci troviamo di fronte a decorazioni isolate di barre, lumi, nastri, ombreggiature e punti si può rimanere disorientati, poichè siamo abituati a concepire tali segni come elementi ripetuti che formano un tutt'uno geometrico spiegabile e simmetrico; mai ci si aspetterebbe di notarli come soggetti o unici abitanti di una parete.

Al contrario della sensazione di caos irragionevole che ci si potrebbe aspettare da tale presupposto, le opere di Vago trasmettono un senso di equilibrio, come se la geometria si fosse servita di poesia per calcolare le distanze. *E.E.156* ne è l'esempio chiarificatore: l'unica presenza è una barra con una verticalità senza fine, posata su di uno sfondo "in costante smaterializzazione"³⁵. Tale ordine interno alla singola opera la rende accostabile a qualsiasi altra concepita dalla stessa mano fino a formare una tela smisurata iniziata circa 50 anni orsono: cappelle, quadri di piccole e grandi dimensioni, *camerae pictae*³⁶, pannelli decorativi e disegni preparatori sono gemelli come il cielo d'Alaska lo sarà con il cielo brasiliano. Ciò che cambia è il tema, non il soggetto.

Grazie alla libertà personale di Vago, gli abitanti delle suo opere possono o meno essere angeli, uomini o spiriti che si fanno segno tramite la luce di cui sono essenza.

Ciò che trasmettono è l'assoluta libertà concettuale, o meglio, l'assenza di un concetto schiavo di una definizione.

Questo è ciò che crea: un confine labile tra il sacro e il profano. Ognuno con la propria sensibilità e la propria cultura può percepire ciò che sa leggere nell'astratto dei suoi segni.

Ricorda Kandinskji in un passaggio de "Lo spirituale nell'arte":

³⁵ G.M. Accame, *L'esperienza della luce*, Pierluigi Lubrina Editore, Torre Baldone (bergamo) 1993. p.14.

³⁶ F. Abbiati, *Camera Picta, di Valentino Vago*, Lucini, Milano, 1987.

“... Gli elementi che costruiscono un quadro non vanno cercati nell’esteriorità ma nella necessità interiore. Lo spettatore è anche troppo abituato a cercare un “senso”, cioè un rapporto esteriore tra le parti del quadro. La nostra epoca materialista nella vita e quindi anche nell’arte, ha prodotto uno spettatore (e specialmente un “amatore”) che non sa porsi semplicemente di fronte al quadro, e nel quadro cerca tutto il possibile (imitazione della natura, la natura espressa dalla psicologia dell’artista- e dunque la psicologia- l’atmosfera immediata, la “pittura”, l’anatomia, la prospettiva, l’atmosfera esteriore), ma non cerca la vita interiore, non lascia che la pittura agisca su di lui. (...) L’essenziale nella comunicazione è comunicare delle idee e dei sentimenti. Così bisognerebbe porsi di fronte all’arte e sentirne l’effetto astratto immediato.”³⁷

L’uomo necessita di punti chiari e di conforto, di regole e di abitudini, la creatività dell’artista spesso non è codificabile dall’animo umano che richiede figure a cui rifarsi.

Nascono così, nelle chiese o cappelle dipinte da Vago, le maschere di colore raffiguranti esseri oranti, angeli e gli omaggi ai grandi capolavori che sono, come chiaramente descrive Caramel:

“... citazioni testuali da capolavori celebri di Masaccio, Michelangelo, Giotto, secondo non un’operazione mentale, analitica, di “ripetizione differente”, ma con la focalizzazione di immagini particolari, nelle quali si concentra il riferimento alla storia, alla memoria, in un contesto non pedantemente illustrativo, e invece efficacemente allusivo entro una spazialità non naturalistica e neppure geometricamente presupposta”.³⁸

Le presenze di luce che si fanno figura, delineata e riconoscibile nella cappella di Concorezzo sono, insieme alla cattedrale di Doha in Qatar (impresa monumentale di dieci mila metri quadri conclusa nel 2008) racconti iconografici di una fede già spiegata.

In entrambi i luoghi di culto sono presenti tracce di narrazioni figurative che ricordano la dedicazione: a Doha la cattedrale è dedicata a “Nostra Signora Del Rosario”:annunciazioni, Madonne in trono con bambino e arcangeli sono alcune delle citazioni che parlano tra di loro sullo sfondo blu, simbolo mariano per eccellenza.

³⁷ W. Kandinskji, *Lo spirituale nell’arte*, Sè, Milano, 1989, p.81.

³⁸ L. Caramel, *Longoni, Asnago, Vago. Tre pittori di Barlassina*, Mazzotta, Milano, 1987, p.170.

Nella cappella dell'adorazione a Concorezzo sono gli angeli oranti che tendono a focalizzare l'attenzione verso la contemplazione, il pensiero, la ricerca interiore. Della stessa trascendenza godono quadri a-figurativi, lontani dall'impiego ecclesiale, per citarne alcuni: *C.G. 63*, *E.E. 157* o *M.C. 52*.

Questi, come molti altri, eliminano la barriera della definizione e si fanno portatori di un messaggio metafisico superando la padronanza della ragione attraverso i rossi soffusi su cui aleggiano barre verticali gialle (*E.E.157*), le figure simili ad aquiloni che abitano più profondità alla volta dello spazio che le ospita (*C.G.63*) e orizzonti tra mari e cieli che non trovano collocazione in terra (*cfr. M.C. 52*).

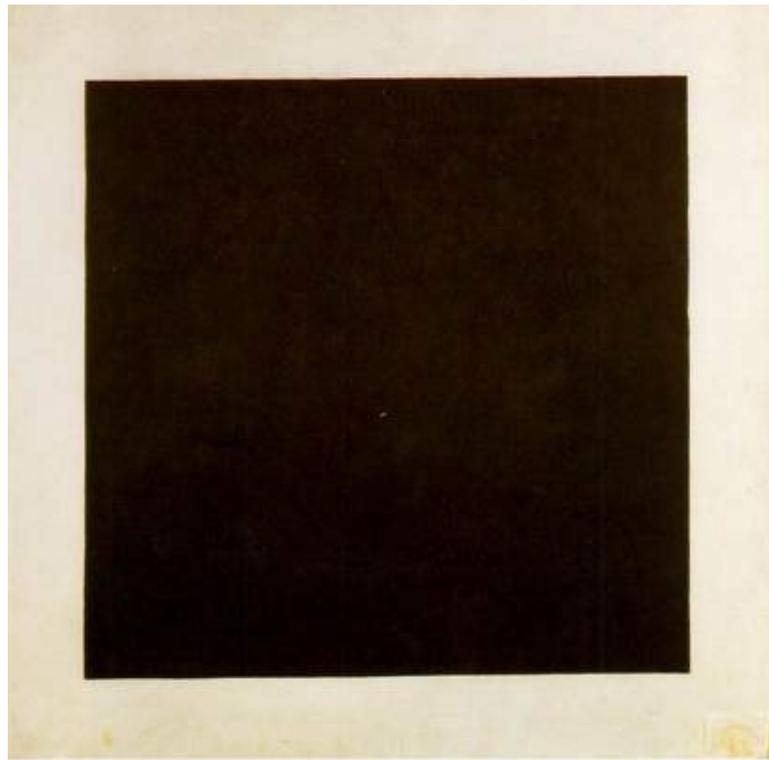


Figura 2. *Quadrato nero su sfondo bianco*, 1915, olio su tela, museo russo di San Pietroburgo

Tra le componenti fondamentali delle tendenze non oggettive apparse nelle prime Avanguardie Storiche russe ritroviamo fondamenti quali la meditazione,

l'essenzialità e la purezza spinte sino alla raffigurazione del silenzio e dell'annullamento della fisicità umana.

Nonostante il rifiuto di rifarsi a canoni e generi tradizionali e l'atteggiamento provocatorio in antitesi con l'orizzonte della propria società, gli artisti che aderirono alle Avanguardie non soffocarono i ricordi derivati dalle usanze religiose russe, le cui espressioni più radicate, in tutti i livelli della popolazione furono le icone sacre.

Pensando soprattutto Kazimir Malevič possiamo notare come in lui l'attaccamento al Suprematismo Cosmico del 1915 non tradisce le sensibilità della storia personale dell'individuo.

Tradizione religiosa, avanguardia storica e misticismo si incontrano nelle teorie esoteriche per le quali il cosmo e l'uomo sono l'uno il riflesso dell'altro; essi parlano tramite la natura, la meditazione personale e la mediazione di esseri angelici.

Quadrato nero su sfondo bianco è "un 'icona nuda" priva di figuratività, uno dei simboli più radicali della storia dell'arte moderna e contemporanea: come le icone antiche essa non simula una realtà ma si identifica quale punto di incontro tra opposti e forme pure su cui soffermarsi in riflessione, come un proficuo scambio tra chi ascolta e chi prega.

Nella mostra a cui venne presentata, 0,10: *Ultima Esposizione Futurista* a Pietrogrado, Malevič la posizionò all'angolo tra due pareti: il luogo dove nelle case russe è appesa l'icona sacra con il volto della Madonna.

Malevič riduce al minimo i contenuti estetici, rinunciando ai concetti di rappresentazione prospettica, rinascimentale o astratta che sia, arrivando così alla raffigurazione del *nulla*, dello *zero*, della *cosa stessa*, che, come scrive Massimo Carboni "non è più metafora di alcunchè"³⁹ ma si propone come continuo opposto di sè.

L'affinità mentale che lega Valentino Vago ai concetti teorici del Suprematismo è

³⁹ "proprio le cose sensibili dalle quali siamo circondati, e che il codice storico della pittura aveva fino ad allora raffigurato, impediscono di arrivare, distruggendo ogni convenzione ereditata, alla cosa ultima, escatologica, *alla cosa stessa*, che non è più metafora di alcunchè" M.Carboni, *Il sublime è ora, Saggio sulle estetiche contemporanee*, Castelveccchi, 1993, p. 78.

data dall'ampliare i limiti imposti del supporto materico della tela o del muro, fino a creare in essi una visione non-oggettuale della realtà, un infinito possibile senza distinzione di forme riconoscibili e fisse; l'unica strada secondo Malevič per "rendere sensibile la solennità dell'emozione infinita"⁴⁰.

Entrambi volgono lo sguardo ad un "infinito" liberato dall'uomo e dalle sue raffigurazioni fino a divenire il progetto di avvicinamento al monocromo puro che arriva a simboleggiare il non-colore e la non-forma in Malevič e autoritratto in Vago (cfr. *R4-179*).

L'assenza di una iconografia codificata e spiegabile che potremmo definire astrazione, è da limitare in Vago al solo aspetto segnico poichè la sua scelta pittorica in toto non è astratta: non vi è alcun rifiuto consapevole dell'oggetto manifesto e quelli rappresentati sono ripresi da un universo interiore privato e smisurato dove ogni colpo di colore esiste a prescindere del gesto concreto. Giovanni Maria Accame si chiede, con una domanda retorica, se la traduzione pittorica dell'universo spirituale di Vago passi attraverso canoni stilistici o schemi teorici. La risposta a cui perviene è chiara:

"Non ci sono norme nè divieti. Il linguaggio, proprio perchè coinvolto con aspetti trascendenti, di per sè irriducibili ad una comunicazione codificabile, invece che scegliere la via di un impossibile inseguimento, si lascia ampiamente contaminare. Voglio dire, in termini sintetici, che la strumentazione linguistica di Vago non è il risultato di una scelta programmata, ma di una difficile e al tempo stesso straordinaria capacità di predisporre un tessuto pittorico capace di raccogliere e interpretare ogni impulso".⁴¹

Questa autonomia intellettuale equivale anche alla libertà personale dell'artista, arricchita ad ogni opera dalla ricerca ininterrotta di bellezza e mai appagata

⁴⁰Soltanto grazie alla sua emotività il pittore percepisce fenomeni che cerca di rendere riconoscibili nella loro realtà sulla tela, ordinandoli secondo rapporti interiori. La realtà può essere può essere percepita unicamente nella non-oggettività... soltanto allora si può rendere sensibile la solennità dell'emozione infinita" K. Malevič, *Suprematismo*, De Donato, Bari, 1969, pp. 202-203.

⁴¹ G.M. Accame, 1993, p. 18.

dall'appartenenza "campanilistica" ad una fede o ad un sola verità, come ricorda Caramel in un saggio introduttivo al libro di Laura Salandin⁴²:

"... la pittura del nostro pittore non è mai stata ancilla di nessuna ideologia, neppure, per esser chiari, di quella cristiano-cattolica. Di qui la sua efficacia nel dar forma ad una concezione della vita e del mondo cristiano-cattolico"⁴³

A Vago non interessano contesti religiosi in cui essere inserito o labili definizioni di correnti artistiche di cui poter far parte. Già in gioventù prese le distanze dalle tante strade pittorica intraprese dai compagni di studi all'Accademia di Brera e da chi, nei suoi stessi anni della gioventù, lavorava in ambito artistico.

L'impulso alla ricerca di una propria verità artistica si faceva sentire quale necessità impellente, un approfondimento artistico nel sè interiore che richiedeva una sincerità di segno che le correnti e i manifesti artistici a lui contemporanei non potevano offrirgli.

La sofferenza incondizionata dell'Esistenzialismo non intaccò la persona nè la sua arte; la spessa materialità dell'Informale con il suo rifiuto dei linguaggi tradizionali del far arte non erano le soluzione al bisogno di Vago di altri spazi, di altri orizzonti.

L'intuizione arriverà nel 65' con *Orizzonte nero*, equivalente ad un distacco dalla figurazione astratta del reale e l'avvio ad uno stile personale mai tradito da allora.

L'opera *R7 56* è del 2007, lo spazio non è più abitato da presenze, che per ammissione dell'autore stesso "son scomparse nello stesso modo misterioso con cui son comparse"⁴⁴; le parti che compongono l'unità verticale (nero? blu?) si compattano sullo sfondo tendente al bianco per continuare idealmente sino al limite del prolungamento ipoteticamente infinito.

In un'affettuosa presentazione per una mostra del 1993, Flavio Caroli parla così di Vago:

⁴² L. Salandin, *Valentino Vago. La pittura murale, civile, religiosa*. Sinai Edizioni, Milano, 2003,

⁴³ L. Caramel in L.Salandin, p. 8.

⁴⁴ Cfr. Intervista a Valentino Vago, p. 50.

“Sono passati forse vent’anni dal mio primo scritto su Valentino. Io sono invecchiato ma lui si è espanso. I lampi appaganti dei dipinti di allora si sono distesi nel mondo. Hanno occupato case, cupole e banche e molti ricetti del mondo che ci è dato di conoscere. Potrebbero occuparlo tutto. ... Al tempo si salverà solo la qualità. E Valentino Vago ha qualità. È un grande visionario. È un grande pittore.”⁴⁵

Valentino Vago è tutt’ora in «espansione».

⁴⁵ *Vago*, cat. mostra (Galleria Annunciata, Milano, 1993), s.l., p. 7

Intervista a Valentino Vago

Valentino Vago mi apre la porta del suo studio e capisco subito che non ha nessun segreto nascosto.

Ha occhi sorridenti e modi gentili da signore, si muove senza peso nonostante il bastone che lo aiuta. Arriva ovunque in questo suo studio dove è ben visibile l'invisibile mano femminile che lo organizza.

Ha quadri un pò ovunque, molti incorniciati molti di più sono ancora tele posti in modo ordinato come se fossero ancora bianche. Non ti accorgi che son dipinti finchè non le scosta e te le mostra nei loro toni blu metafisici o nei segni così ordinatamente casuali.

Un lunga biblioteca a vista

Un lungo tavolo.

Due poltrone che ti possono offrire comodità se solo le lasci fare.

Nella stessa stanza un cavalletto che sorregge un quadro incorniciato e una panca appoggiata alla parete dipinta, il posto esatto per contemplare lo spettacolo dell'arte che si para davanti. Io parlo, cerco di spiegarmi mi preoccupa di mostrarmi all'altezza

mentre dovrei ascoltare. Lui intanto non fa caso a nulla, mi risponde con sottile semplicità e ironia lombarda e mentre cerca riviste sposta le sue tele.

Sceglie quella appoggiata al tavolo e la posa sotto il cavalletto. Ho ciò che cerco:

40 anni della sua arte casualmente sotto gli occhi.

Mi spiega che questa insieme ad altre tele vicine sono i suoi ultimi lavori su tela datati 2008 mentre quella su cavalletto è del '69. Sono due Valentino Vago che parlano lingue diverse. Nel '69 “ Guardavo ancora l'orizzonte, come me le mie opere appartenevano alla terra. Nell'altra dipingo l'aldilà”.

Tramutare in parole ciò che ho palese sotto gli occhi e non farlo sembrare un trastullo da visionari è arduo per chi sorride di una certa parte dell'arte (e non sono in pochi) stà di fatto che le sue ultime opere non toccano fisicamente terra. Non hanno nulla di riconducibile all'umano, di riconoscibile per i sensi: l'occhio non capisce e l'orecchio aspetta una parola di spiegazione, un conforto. Il Pittore sorride sempre.

Valentino Vago è felice della vita e di godere sensorialmente della luce del suo aldilà personale. Ne parla chiamandolo proprio “aldilà” non necessariamente da intendere come “paradiso/inferno” ma come “altra-dimensione”. Un luogo senza parole, immagini o simboli; solo pura reale energia e concentrazione di spirito.

Penso sia uno stato fisico e spirituale di abbandono all'arte, un processo simile alla preghiera o alla lettura per coinvolgimento.

Valentino Vago non è un uomo fuori dalla realtà, parla di mercanti d'arte, di impegni lavorativi, di numeri cellulari che non rispondono mai, di Morandi e di Boschi (suo collezionista negli anni 60'-70') come chi ha messo corpo e intelletto nel mondo ma...

“E' la luce trascendentale che dipingo. Ogni luce esistente nel mondo esterno non mi interessa, quella che entra in una giornata di sole è luce terrena, la mia è luce dello spirito”.

Mi mostra un quadro blu segnato con equilibrio non geometrico “Questo blu non esiste, è un blu metafisico, un blu della mente” e lo appoggia coprendo un'altra tela che “ Non mi piace più questo, è così lontano da me”.

Il blu esce spontaneamente quasi trent'anni dopo "l'orizzonte nero" del '65.

"L'ho trovato non cercato, attenzione! Il colore viene fuori da solo. Per esempio non ho più ritrovato il verde da quando sono uscito dal mondo ma non lo cerco, perchè dovrei?"

L'arte per Valentino Vago accade. Non è possibile definirla processo, poichè ciò implicherebbe un'idea e conseguenza di questa idea sarebbe l'opera, la tela.

"Mi faccio coinvolgere dall'Arte, senza progetto senza nulla, lascio che l'opera si compia per mezzo mio. Essa è a priori della Storia, dalla critica, dallo Spazio e dal Tempo. E soprattutto deve essere distaccata dall'artista. L'opera d'arte necessita di una vita propria".

"Da quando si sente pittore?" chiedo io come farebbe una bambina. "Da sempre!" risponde lui come farebbe un bambino "Io sono sempre stato. Da bambino giocavo tra i campi, intorno a Barlassina ce ne sono moltissimi dove un bambino può giocare. Gli altri correvano, colpivano palle, io rimanevo incantato dall'esistenza di una così grande varietà di verdi che vedevo attorno a me.

"Io nasco da una famiglia di mobiliari. Mio padre aveva un'industria di mobili e io dovevo diventare disegnatore dell'azienda, quindi dopo la terza media sono andato a imparare la professione presso il nostro disegnatore di Meda, ma poco dopo lui disse a mio padre che ero già bravo e che non aveva più nulla da insegnarmi. Mi iscrissi così al liceo artistico, ma sempre con l'intenzione di iscrivermi ad architettura e mettermi quindi al servizio dell'azienda. Quando però cominciai a disegnare, a prendere in mano il colore, capii che era troppo bello dipingere, che per me era proprio un gran bel gioco intorno alla bellezza. I primi lavori erano semplici ma la passione era tanta"⁴⁶.

Ricordo che quando cominciai a fare l'accademia, a mezzogiorno mi facevo chiudere dentro in aula dai bidelli perché non volevo interrompere ciò che stavo facendo, i segni che sul quadro stavano nascendo"

⁴⁶ Cfr. L. Tommasi (a cura di), *Valentino Vago. La luce nel cuore*, Silvana Editoria, Milano, maggio 2008, p.11.

“All’accademia ero già arrivato al meglio del figurativo, sapevo di essere migliore del mio insegnante e a quel punto non ho più potuto continuare a disegnare come già sapevo. Ho dovuto bruciare tutto: i quadri, i disegni dal vivo, tutto ciò che avevo creato fino ad allora. I miei fratelli credendomi pazzo ne nascosero alcuni (ride), quello per esempio è uno dei sopravvissuti.

Il quadro è appoggiato su di un piccolo tavolo ingombro di carte. È espressionista per colori e impressionista per tecnica, il verde vince su tutti gli altri colori e lascia intendere che parla del primo prato fiorito della stagione.

“ Li dovetti bruciare, sentivo che dovevo farlo per ripartire da capo, per la voglia di andare oltre. Se vuoi essere un artista devi ricominciare sempre da capo. La difficoltà è dimenticarsi di sé stessi e cosa si sa già fare, ricominciare da una riga.”

È la prima volta che parlo con un artista come Vago, ho amici che sono incamminati sulla stessa strada e il bisogno di creare è identica. Gli chiedo se è vero che l’artista rimane sempre insoddisfatto della sua opera d’arte.

“ No, non è vero- è categorico- io sono soddisfattissimo. Solo se uno ha un progetto rimane insoddisfatto. Io lascio che tutto accada. L’importante è non aver idee, bisognerebbe vivere in uno stato di sorpresa. La sorpresa arricchisce. L’aggiunta che devi metterci in prima persona è la volontà. La volontà è necessaria se vuoi essere un creatore: per avvicinarti alla creazione divina devi avere una convinzione decisa. Presunzione e volontà! La presunzione serve alla creazione. Nel momento in cui vuoi essere, devi essere! Nel momento in cui lavoro sul muro, sono il miglior me stesso, che poi una volta per strada tu non sia nessuno tra tutti non ha minimamente importanza. Per arrivare a ciò devi fare qualche cosa che ti piace moltissimo! È il desiderio che fa girare il mondo; io rinnovo il mio desiderio per arrivare primo in ciò che faccio- se hai creato che una piccolissima opera e ne sei soddisfatto sei un creatore.”

Una caratteristica del suo agire artistico è la produttività: il suo studio trabocca di opere, alcune talmente di grandi dimensioni che non comprendo davvero come possano passare per le porte e lo stretto corridoio ad arco.

“Quale era il clima artistico della Milano degli anni cinquanta in cui lei si è trovato ad operare?”

“Eravamo in un clima post-bellico. Molti dei miei colleghi e amici erano legati al Realismo Esistenziale mentre io, non so perché, sono andato per un'altra strada. Diversamente da loro, cercavo la bellezza all'interno dell'opera a prescindere dal mondo che c'era fuori, dalle problematiche dall'ambiente fisico. Mi sono appassionato molto di più al colore in sé, lasciando perdere i riferimenti esterni, mi attraeva la ricerca dell'estetica nell'opera d'arte, non tanto ciò che poteva rappresentare o raccontare. Mi accorgevo che ogni volta che avevo un'idea poi, nel realizzarla, non mi piaceva non la sentivo mia; mentre quando lasciavo che l'opera si facesse da sola, quando mi lasciavo tirar dentro fino in fondo senza prevaricarla con idee mie, allora il risultato c'era quasi sempre”.⁴⁷

Ci accomodiamo sulle poltrone che scopro essere eccezionalmente comode. Vago si fa pensieroso, una mano sorregge la tempia.

Ci raggiunge Ornella Mignone curatrice del catalogo Generale delle opere dipinte di Vago, probabilmente una tra gli studiosi più preparati sull'opera del maestro milanese. Con lei ha scambi di battute acute, dal tono energico che mi fanno comprendere il legame non solo organizzativo ma di conoscenza reciproca e rispetto. Tra di loro si danno del “lei” con familiarità.

Vorrei arrivare a parlare di un aspetto che mi interessa particolarmente: la natura dei segni presenti nelle tele e nei muri, che tanto stupiscono chi si avvicina a Vago per la prima volta, le barre, i nastri sciolti o intersecati che fluttuano nel colore.

“ Il segno a volte ha una valenza poco importante, lo si fa perché si vorrebbe abitare lo spazio. Quando ho abitato l'infinito, è stata come un'esigenza dover aggiungere questi abitanti allo spazio. Ora son spariti; era più un bisogno che sentito. Io sono solo un messaggero dell'arte, non so da dove vengano né dove vadano. So solo che essi portano bellezza. Quando appartenevo alla terra, i miei quadri erano materici, i segni invece

⁴⁷ Ivi p.12

appartengono a quello spazio, a quel tempo Se fossero stati progettati non sarebbero autentici”.

“Non sono orizzonti quindi?”

“No. Cercando una loro spazialità, per un certo periodo, i segni non si incrociano; galleggiano e hanno ombre: è lo spirito dell’uomo che guarda lo spazio e dallo spazio ottiene risposte”.

“Come in questo” Ornella mi mostra una tela tra le tantissime catalogate. Si intitola P.C. 88 è del ’75. “allora è dedicata a mio padre. Lo sono tutte le tele di quell’anno”.

“Vedi, c’è un orizzonte fragilissimo su cui poggia l’anima – e c’è anche un occhietto che ci guarda aggiunge Ornella - e intanto appoggia altre tele tra di me e Vago.

L’occhietto è uno scherzo di colore a forma di nastro che circonda un punto dalla stessa cromia.

Non vi sono piani d’appoggio, la tridimensionalità evidente la crea il colore.

“ Però bisogna sottolineare che non si può chiedere di spiegare i singoli segni omettendo di parlare del colore, entrambe fanno parete della stessa unità compositiva”.

“ Ma certo che si possono dividere i due argomenti- ribatte subito Vago, risvegliato dall’osservazione- i segni non appartengono al colore: lo abitano senza esserne dipendenti, sono ospiti che compaiono”.

“Non esistono regole e non me ne sono mai poste. Se esistessero le ignorerei, la mia gioia è baipassare le regole. Voglio andare oltre, voglio essere stimolato; a me non importa essere esistenzialista, a me interessa creare cose nuove. Devi fare! Devi creare!”

Il fare della sua creazione è simile alla sua quiete.

Passano alcuni minuti senza che nessuno dica nulla, lui è assorto in legami con quadri da tempo non più osservati, io nel magnetismo di queste opere d’arte.

“ Questi sono *Quadri Neri* te ne lascio qualcuno con appigli di rosso così almeno ti salvi” scherza Ornella.

L'atmosfera cambia, i quadri neri risucchiano l'attenzione e le parole. Sono profondamente colpita dall'intensità di emozioni contrastanti che suscitano nello spettatore. Vago non parla ancora, sembra distante con la mente.

Ho davanti a me più quadri: nel primo del '75 è espanso, spaziale, il discorso tra segno, ombra, spirito, orizzonte è chiaro e udibile. Nei secondi, del 2005, la parola è spezzata, il respiro faticoso.

“ come ho potuto dipingere una cosa simile “ .

Tutto ciò che ha portato Vago a dipingere opere simili è già superato, la sensazione opprimente che il quadro trasuda si è esaurita nel momento stesso in cui veniva alla luce in un quadro profondamente blu.

“ Se (il blu) precipita nel nero, acquista una nota di tristezza struggente, affonda in una drammaticità che non ha, e non avrà mai fine”⁴⁸

L'appiglio in uno dei due quadri blu metafisici sono due occhi, due punti posti simmetricamente come fossero occhi, quasi dello stesso tono dello sfondo. Mi sento osservata nel profondo da qualche cosa di profondo.

“ tutto avviene da solo, un po' misteriosamente- lo devo ammettere- anche per me”.

⁴⁸ W. Kandinskji, *Lo spirituale nell'arte*, S&P, Milano, 1989, p. 63.

TAVOLE A COLORI



Immagine 1. *Immagine Verde*, 1959, Olio su tela, cm 80x120.



Immagine 2. *La mia estate*, 1960 olio su tela, cm 100x70

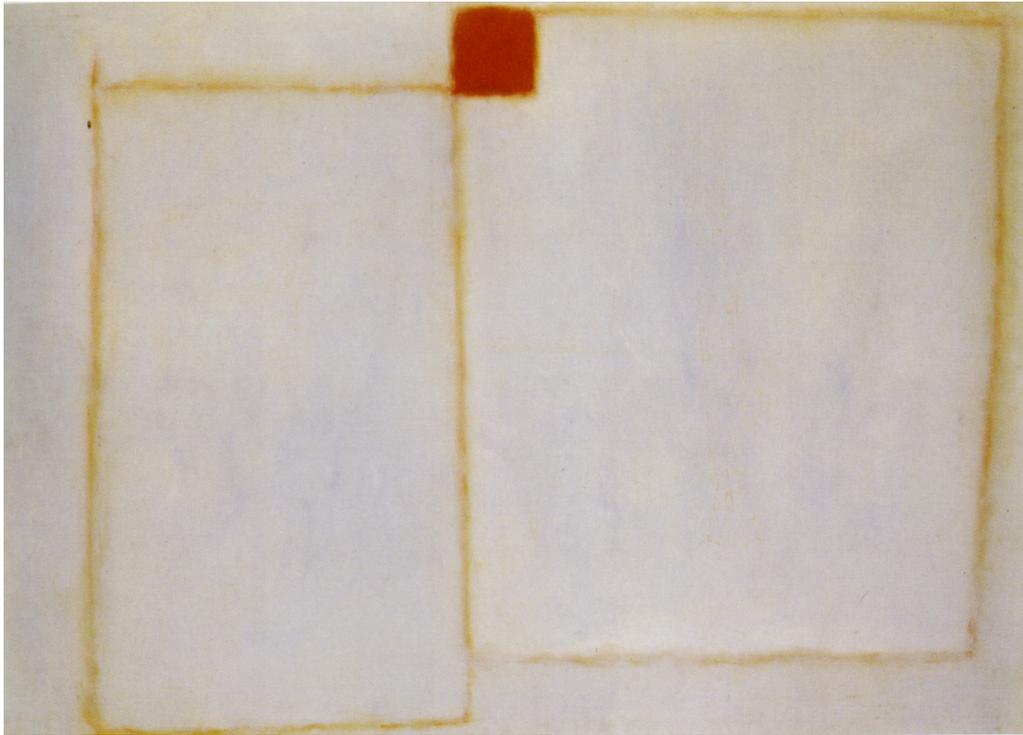


Immagine 3. *Immagine*, 1961 olio su tela, cm 81x100



Immagine 4. *Presenze*, 1965, Olio su tela.



Immagine 5. *Orizzonte nero*, 1965, Olio su tela.



Immagine 6. *E 183*, 1973, Olio su tela.



Immagine 7. *M.R. 409*, 1974, olio su tela , 81X65 cm.



Immagine 8. *L.R.155*, 1991 olio su tela, cm 92x73



Immagine 9. *E.E.54 (Angelo)*, 1992 olio su tela, cm 73x60.



Immagine 10. *E.E.69*, 1992, olio su tela, cm 81x65.



Immagine 11. *E.E. 156*, 1992 olio su tela, cm 81x100.



Immagine 12. *E.E. 157*, 1992, olio su tela, cm 73x92.



Immagine 13. *E.E. 65* (Angelo), 1992 olio su tela, cm 100x81.



Immagine 14. *E.E.87*, 1992, Oli su tela, 81x65cm



Immagine 15. *R.8 98*, olio su tela, cm 100x80.

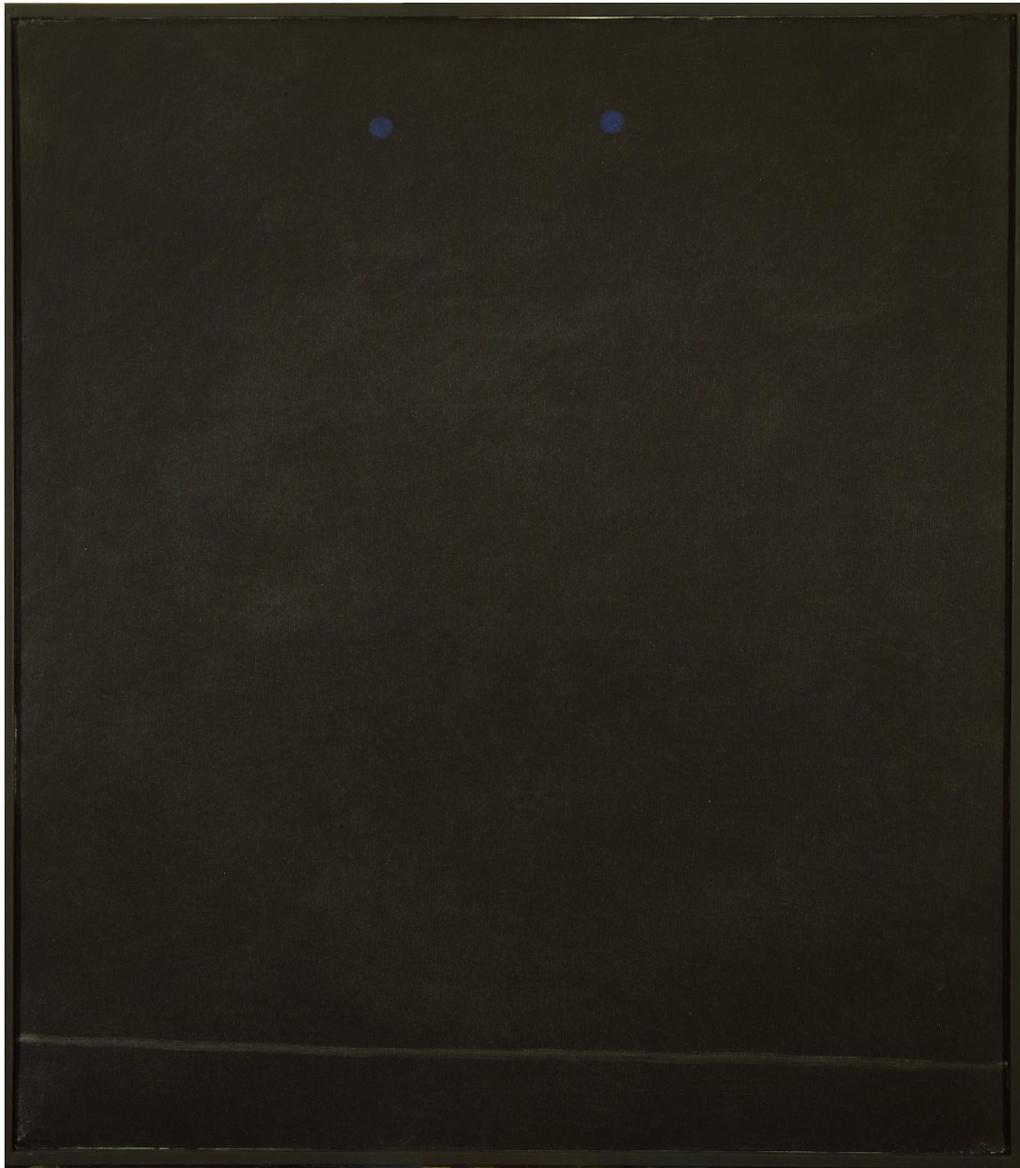


Immagine 16. *R.4 179 (autoritratto)*, 2004 olio su tela, cm 80x70.



Immagine 17. *R.5 – 84*, 2005 olio su tela, cm 80x70.



Immagine 18. *R7 56*, 2007, olio su tela 200x150.



Immagine 19. *Dalla Sistina*, 1985, olio su tela, 150x200 cm.



Immagine 20. Particolare delle maschere di colore nella Cattedrale di Doha, Qatar, 2008.

TAVOLE IN BIANCO E NERO



Immagine 1. V. 164 (*omaggio a Rothko*), 1970 olio su tela, cm 100x80.

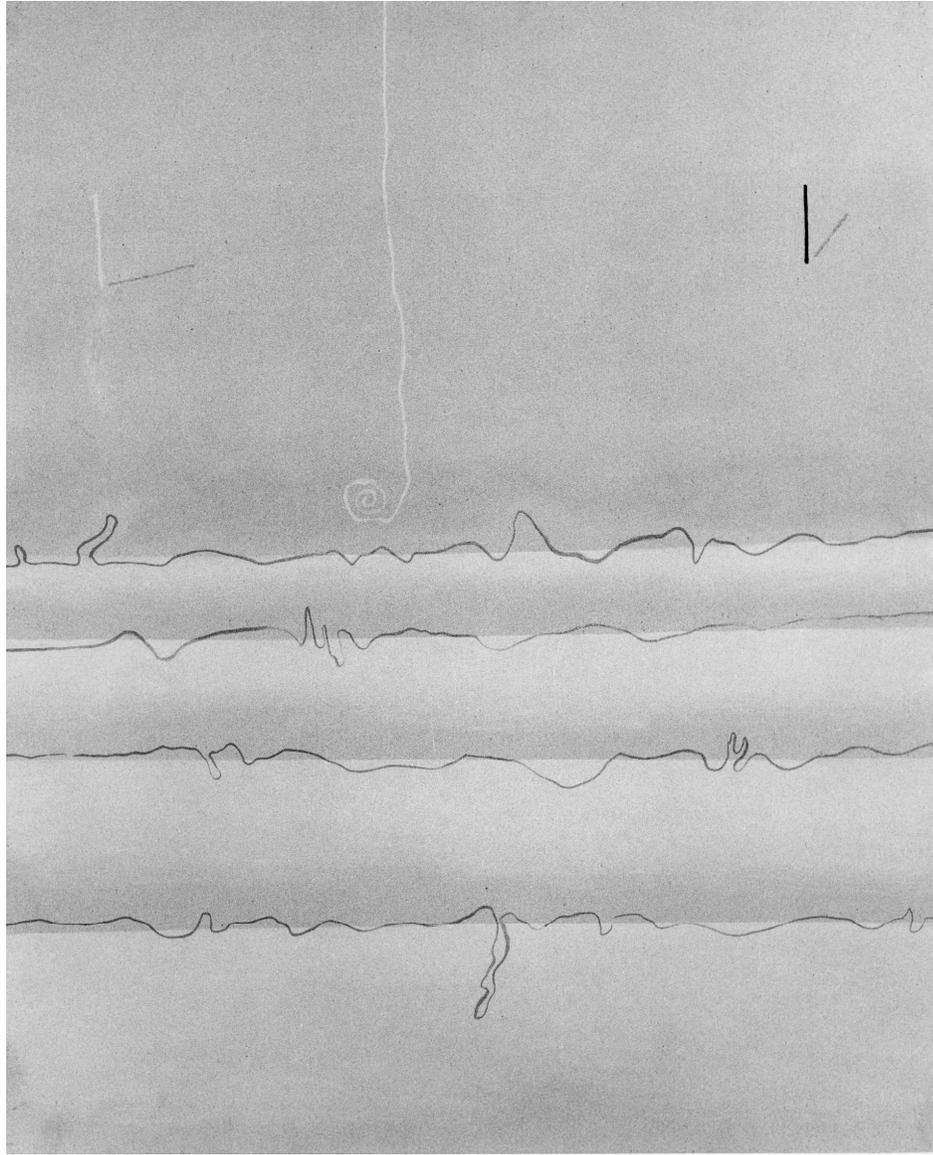


Immagine 2. *M.P.* 288, 1980 olio su tela, cm 92x73.

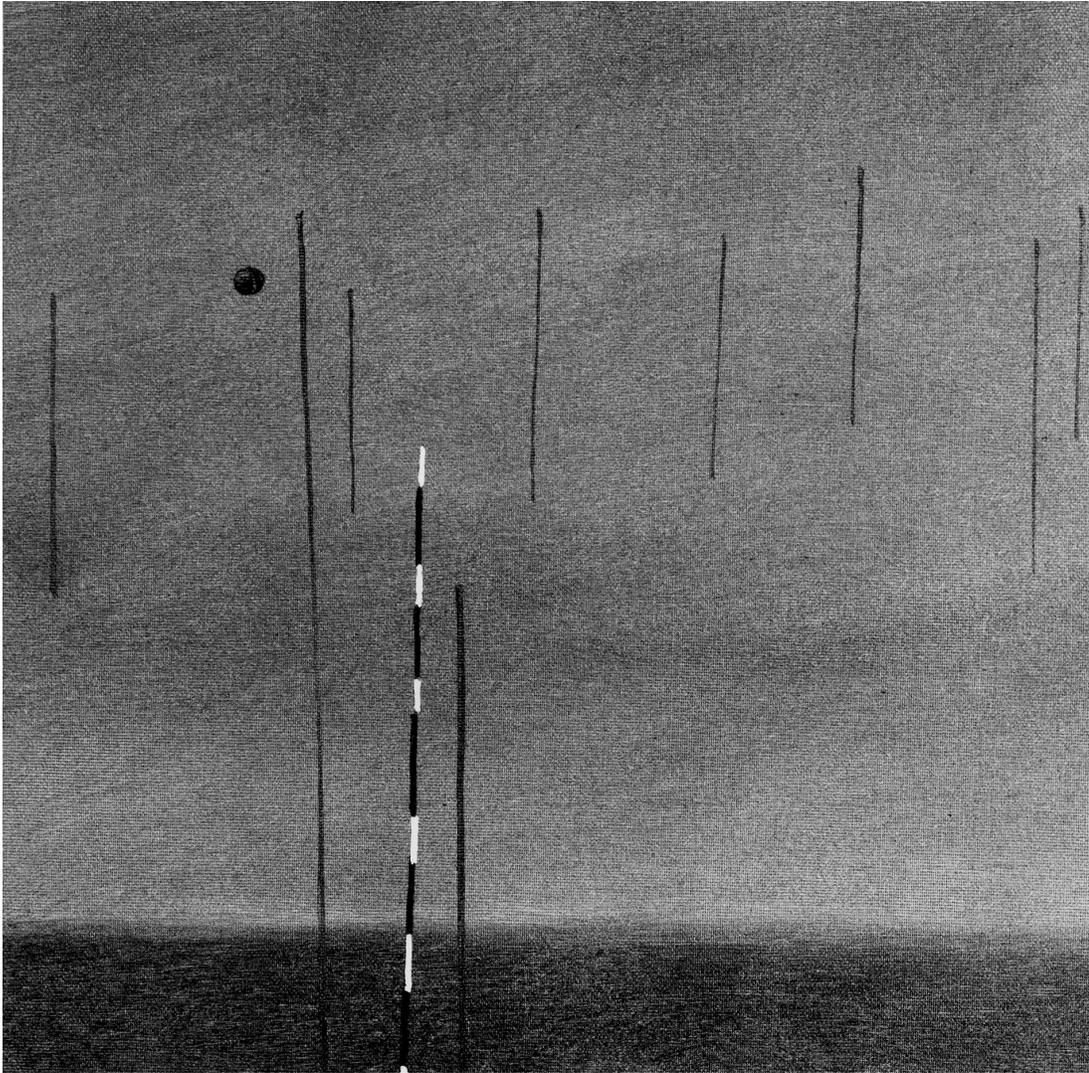


Immagine 3. *MA 78, (particolare)*, 1983 olio su tela, cm 80x60.

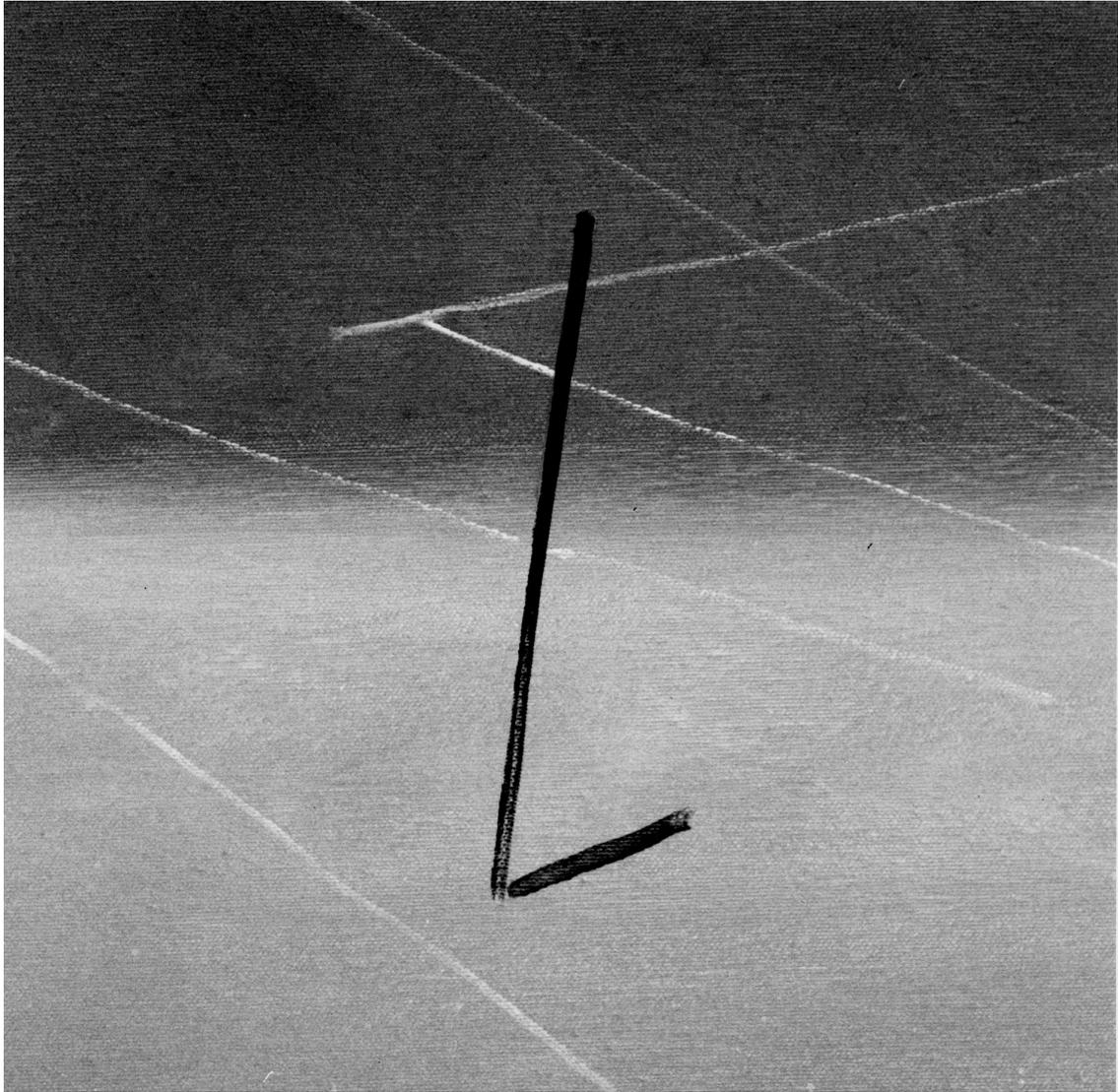


Immagine 4. *P.C. 87, (particolare)*1982 olio su tela, cm 100x80.

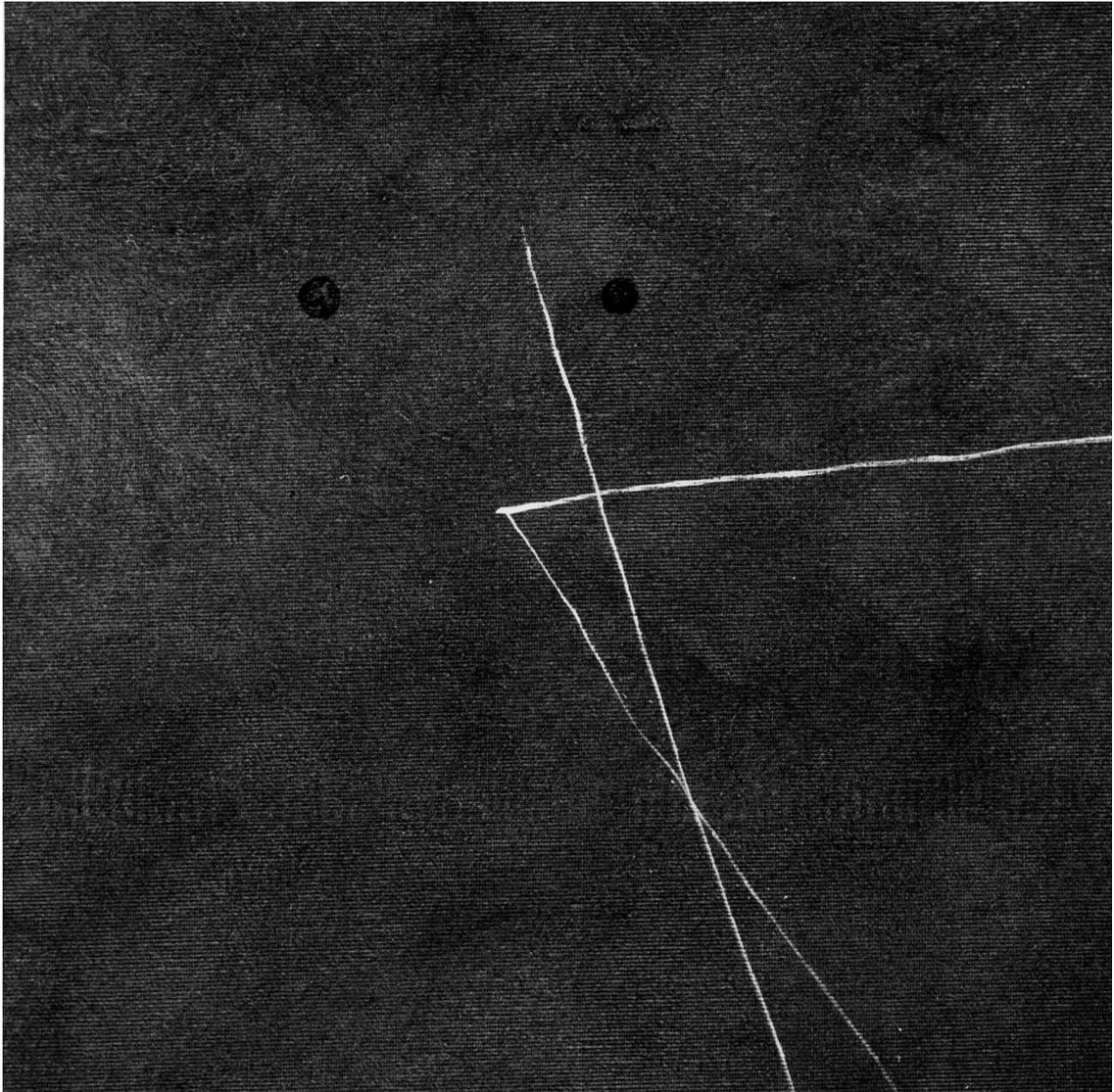


Immagine 5. *P.C.94*, 1982 olio su tela, cm 90x70.

Biografia

Valentino Vago è nato a Barlassina (Milano) nel 1931, vive e lavora a Milano.

Appena terminati gli studi all'Accademia di Belle Arti di Brera, nel 1955 espone alla "VI Quadriennale d'Arte" di Roma. Nel 1960 tiene la sua prima personale al Salone Annunciata di Milano, presentato da Guido Ballo. Da quel momento il suo lavoro si andrà affermando come uno dei più significativi della pittura italiana in questi ultimi decenni. Inconfondibile per la qualità della luce e la liricità del segno. Nel suo lungo percorso artistico ha partecipato a numerosissime mostre personali e importanti collettive in Italia e all'estero. I suoi lavori sono presenti in importanti collezioni private e pubbliche italiane e straniere.

Si ricordano, tra le altre, le partecipazioni a rassegne realizzate dalla Biennale di San Paolo, al Kunstmuseum di Colonia, alla Hayward Gallery di Londra, al Grand Palais di Parigi e, ancora, nei musei di Francoforte, Berlino, Hannover, Vienna. Milano gli ha dedicato importanti mostre, tra cui ricordiamo quelle del 1980 a Palazzo Reale e del 1983, al Pac - Padiglione di arte Contemporanea.

Dal 1979 a oggi si è dedicato, con continuità, alla pittura murale, affrescando ambienti pubblici e privati sia in Italia che all'estero. Oltre una decina di questi interventi sono all'interno di chiese. La prima, quella di San Giulio a Barlassina, è del 1982, l'ultima, dedicata a Nostra Signora del Rosario, è stata consacrata il 15 marzo 2008 a Doha, Qatar.

Opere murarie

1979

cinque pareti, sala centrale, Cassa Rurale e Artigiana, Barlassina

1980

scala d'ingresso, casa Castellini, Milano

Stanze in scala tonale, Palazzo Reale, Milano

parete, Expoarte, Bologna

1981

soffitto, casa Antonio Vago, Barlassina

1982

interno (esclusa la navata d'ingresso), chiesa parrocchiale di San Giulio, Barlassina

camera da letto, casa Antonio Vago, Barlassina

1986

soffitto, Bar Virgilio, Milano

due pareti, negozio di moda Diagonale, San Francisco, U.S.A.

anticamere e corridoi, casa del collezionista Sergio Grossetti, Milano

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Amersfoort, Olanda

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Amsterdam, Olanda

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, l'Aia, Olanda

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Haarlem, Olanda

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Zwolle, Olanda

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Maastricht, Olanda

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Den Haag, Olanda

1987

camera da letto, casa architetto Massimo Simini, Milano

parete, casa Mario Vago, Milano

parete/corridoio, casa Mario Vago, Milano

parete, Laboratori Associati, Milano

Camera Picta, Galleria Annunciata, Milano

mansarda, uffici ditta Ghioldi, Appiano Gentile

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Amsterdam, Olanda

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Amstelveen, Olanda

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Anversa, Belgio

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Breda, Olanda

soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Rotterdam Oost, Olanda

1988

ingresso, soggiorno e sala da pranzo, villa Oreste Mariani, Severo

due pareti, casa privata, Anversa, Belgio

ingresso, ditta marzorati e Ronchetti, Cantù

parete, casa Serafino Mammola, casciago

parete, casa Dino Baiocco, Civitanova Marche

parete, famiglia Luzi, Civitanova Marche

grande dodecaedro, negozio di moda Zj Shop, Bruxelles, Belgio

pannello, ditta Giglio, Palermo

parete, ditta Ghioldi, Appiano Gentile

cappella, oratorio parrocchiale San Carlo Caccichio

soffitto, negozio di abbigliamento Maspero, Cantù

due pareti, casa Gianfranco Pellegrini, Passo Tonale
soggiorno, casa Flavio Caroli, San Martino al Lago
ingresso, casa architetto Renato Conti, Como

1989

ingresso e soffitto, ditta I.F.G., Milano
due pareti e soffitto, negozio di moda Zj Shop, Woluwe, Olanda
una colonna, casa famiglia Natoli, Milano
due pareti, casa famiglia Cattaneo, Milano
Cappella, famiglia Castelli, Cascina Granzetta, Siziano
due pareti, piscina, casa Serafino Mammola, Casciago
soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Woluwe, Olanda
struttura ottagonale, casa De Waal, Anversa, Belgio

1990

quindici soffitti, ditta Giglio, Palermo
ingresso, Hotel Halkin, Londra
due sale, Ristorante Mancini, Milano
parete, casa famiglia Fanfani, Monza
parete, casa famiglia Uboldi, Limite Com'asco

1991

American Bar, Hotel Spadai, Milano
rifacimento interno, Bar Virgilio, Milano
parete, camera da letto, casa famiglia Boniolo, Torino
due pareti, ingresso, politecnico di Milano
due pareti e soffitto, casa famiglia Grassi, Albavilla
parete e soffitto, studio Mario Vago, Barlassina
pareti e soffitto, studio Mario Vago, Milano

1992

tre pareti, ditta Polifoto, Opera
tre pareti, studio architetto Massimo Simini, Milano
Cappella, Casa dell'Anziano, Barlassina

atrio e sala conferenze, Scuola elementare, Barlassina
ingresso e parete soggiorno, villa famiglia Pedalà, Cantù
ingresso, casa avvocato Nicola Caputo, Rho
soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Wijmengen, Belgio

1993

pannello e soffitto, negozio di moda Zj Shop, Wilrijk, Belgio
altare, pulpito, battistero, altare della Madonna, penitenzieria e cappella feriale, chiesa di Cristo Re, Monza
pannello e soffitto, negozio di moda Zj Shop, Utrecht, Olanda
pannello e soffitto, negozio di moda Zj Shop, Wilrijk, Belgio
due pareti, villa Gianfranco Pellegrini, Passo del Tonale
parete di ingresso, due pareti nel salone uffici, Cassa di Credito Cooperativo, Baruccana di Severo
vano scale, ditta Expo Mobili, Mendrisio, Svizzera
presbiterio e pareti laterali, parete di fondo, chiesa di San Francesco alle Cascine, Biassono
parete, camera da letto, palazzo Cavagna Sanguiglioni, Pavia
soffitti (pannelli applicati), negozio di moda Zj Shop, Anamen Namour, Belgio

1994

camera da letto, casa famiglia Vaglini, Milano
pannello a soffitto. negozio di moda Zj Shop, Wirijk, Belgio
pannello a soffitto. negozio di moda Zj Shop, Lille, France
parete mobile, casa Alberto Longo, Milano
camera da letto, casa Luisa e Alberto Rossini, Brioso
interno, Libreria Ambrosiana, Milano

1995

pannello a soffitto. negozio di moda Zj Shop, Belle Ile, Liegi, Belgio
parete, ditta campi, Appiano Gentile
due pareti, casa Ignazio Davola, Baruccana di Severo
soffitti, negozio di abbigliamento Giglio, ditta PE. Gi, Roma
camera da pranzo, caso Mario Vago, Milano
parete, casa Lia Castagna, Milan

1996

guardaroba parallelepipedo, ditta Vago Forniture, Barlassina
pannello a soffitto, negozio di moda Zj Shop, Oberhausen, Germania
interno, chiesa di Santa Maria Ausiliatrice, San Donato Milanese
pannello a soffitto, negozio di moda Zj Shop, Rotterdam, Olanda
parete, Albergo Internazionale, Roma

1997

cappella, convento delle Suore Missionarie dell'Immacolata, Monza
due pannelli, salone conferenze, Cassa di Credito Artigiano, Barlassina
mansarda, casa Paolo Ghioldi, Appiano Gentile
soffitto esterno, Centro Culturale San Fedele, Milabo
atrio, Centro Culturale San Fedele, Milano
due soffitti, casa Nicola Caputo, Levanto
stanza dei bambini, casa Mario Vago, Milano

1998

due pareti, cappella del Nuovo Seminario di San Giuseppe, Vilnius, Lituania
parete, cappella funeraria famiglia Borin, cimitero di Jesolo
pannello, negozio di moda We Shop, Heerlem, Olanda
parete, ditta Socomesit, Cinisello Balsamo

1999

sala da pranzo, villa Porliana di Franco Beldi, Oleggio
pannello circolare, negozio di moda We Shop, Amstelveen, Olanda
cupola, presbiterio, cappelle laterali di Santa Maria Addolorata e del Sacro Cuore, chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, San Giorgio su Legnano
atrio, palazzo privato, Luino
fonte battesimale, chiesa di Santa Maria Ausiliatrice, San Donato Milanese
parete, casa Valerio Vago, Milano
parete, scalone, Rettorato Università Statale dell'Insubria, Varese
parete, uffici, ditta Lisar, Carbonate

2000

nicchie e due soffitti, palazzo per uffici, Atlanta, U.S.A.

due sale d'aspetto, due corridoi e un salone di ricreazione, reparto riabilitazione neurologica dell'ospèedale San Sebastiano, Correggio

Cappella della Casa Assistenti Associazione Cattolica, Roma

Pannello, negozio di moda We Shop, Essen

2001

sala d'aspetto, studio dentistico Mario Vago, Barlassina

“Guardando a Oriente” (trittico), residenza dell'Emiro Ammad Bin Khalifa Al-Thani, Doha , Qatar

2002

interno, cappella dell' Adorazione, oratorio di San Luigi, Concorrezzo

interno, chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, Rovello Porro

reparto cucine, Vago Forniture, Barlassina

2005

studio dentistico Mario Vago, Milano

cappella feriale, chiesa S.S.Trinità, Milano

2006

cappella del Fonte Battesimale, chiesa S.S.Trinità, Milano

ampliamento del Cimitero Comunale, Barlassina

interno e elementi del presbiterio, chiesa parrocchiale di San Giulio Prete, Villaggio Sereno, Brescia

2007

hall, bar, porte degli appartamenti, ampliamento Hotel du Lac et du Parc, Riva del Garda

camera da letto di Viola, casa di Mario Vago, Milano

2007/2008

Nostra Signora del Rosario, Doha, Qatar

2009

cappella interna, La Benedicta, Santa Caterina di Valfurva, Sondrio

Bibliografia

- K.Malevič, *Suprematismo*, De Donato, Bari, 1969.
- L. Caramel, *Longoni, Asnago, Vago. Tre pittori di Barlassina*, Gabriele Mazzotta, Milano, 1987.
- F. Abbiati, *Camera Picta, di Valentino Vago*, Milano, 1987.
- W. Kandinskji, *Lo spirituale nell'arte*, Sé, Milano, 1989.
- A.C. Quintavalle, *Le strade, dieci pittori a Milano*, Artegrafica Silva, Parma, 1989.
- G.A. Dell'Acqua, *Valentino Vago. Opere 1992-1992*, cat. mostra (Galleria San Fedele, Milano, maggio-giugno), 1992), Faenza editore, Faenza, maggio 1992.
- G.M. Accame, *L'esperienza della luce*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1993.
- Vago*, cat. mostra (Galleria Annunciata, Milano, 1993), s.l.,
- M.Carboni, *Il sublime è ora, Saggio sulle estetiche contemporanee*, Castelvevchi Editore, 1993.
- L.Caramel (a cura di), *Arte in Italia, 1945-1960*, Vita&Pensiero, 1994.
- F. Tedeschi, *Valentino Vago, dipinti e opere su carta*, cat. Mostra (Bambaia Galleria D'Arte, Busto Arsizio, ottobre-novembre 1995), 1995.
- E. Di Stefano, *Friedrich*, Giunti Editore, Firenze, 2001.
- J.Nigro Covre, *Astrattismo, temi e forme nelle avanguardie europee*, Federico Motta editore, aprile 2002
- L. Salandin, *Valentino Vago. La pittura murale, civile, religiosa*. Sinai Edizioni, Milano, 2003,

J. N. Covre, *Malevič*, Giunti Editore Spa, Firenze-Milano, 2004

F. Tedeschi, *La scuola di New York, Origini, vicende e protagonisti*, Vita&Pensiero, 2004.

S. Grossetti, A. Montrasio (a cura di), *Valentino Vago*, cat. Mostra (Annunciata Arte Contemporanea, Milano, maggio, 2005) Montrasio Arte e Grossetti, Milano, 2005.

U. Beck-Malorny, *Wassily Kandinskji, 1866-1944. Il passaggio all'astrazione*, Taschen, Sud Corea, 2005.

M. Lopez-Remiro (a cura di), *Mark Rothko, scritti sull'arte 1934-1969*, Donzelli Editore, Roma, 2005.

G. Dorflès, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi, Dall'Informale al Neo-oggettuale*, Feltrinelli Editore, 2006.

G. Gazzaneo, *Abitare la pittura: una sfida per Vago*, “ Luoghi dell'infinito”, a. XII, n. 123, Novembre 2008, p. 55-61.

L. Tommasi (a cura di), *Valentino Vago, La luce nel cuore, mostra antologica, Opere dal 1959 al 2007*, cat. Mostra (Galleri Civica Ezio Mariani, Seregno, maggio-giugno 2008), Silvana Editoriale spa, 2008

Ringraziamenti

I miei ringraziamenti vanno alla mia famiglia e alle mie care, carissime zie a cui questa tesi è dedicata, per l'esempio di vita che mi portano dalle prime ore della mattina fino a tarda notte.

Un pensiero ai miei amici, così diversi tra di loro e così importanti per me. Ognuno di voi è una perla al mio collo.

Ringrazio Don Enrico perchè di poesia ci si può sfamare.

Ringrazio Valentino Vago per la disponibilità con cui mi ha aperto casa sua, è stato un onore poterla osservare mentre osservava un Suo quadro.

Ad Ornella Mignone il mio personale grazie per la severità di giudizio.

Al professor Francesco Tedeschi e al professor Kevin McManus va il mio ringraziamento per l'attenzione e il tempo dedicatomi affinché questo lavoro prendesse forma.

Alla musica, alla letteratura, all'arte, al buon vino... Grazie!

L.M.