

VALENTINO VAGO

Infiniti Orizzonti

Endless Horizons

outrearte

Editoriale Umbra



Valentino Vago
fotografia Mario Carrieri
Milano 1974

Palazzo Sarcinelli, Conegliano
4 Maggio - 2 Giugno 2019

Valentino Vago

Infiniti Orizzonti

Endless Horizons

4 Maggio - 2 Giugno 2019
Conegliano, Palazzo Sarcinelli
Via XX Settembre 132

A cura di

Oltrearte Associazione Culturale

In collaborazione con

Archivio Valentino Vago

Testo di

Luca Pietro Nicoletti

Traduzioni:

David Stanton

Progetto grafico:

Oltrearte Associazione Culturale

Crediti fotografici:

Sergio Lovati

Paolo Vandrash

Oltrearte Associazione Culturale

www.oltrearte.com

info@oltrearte.com

Oltrearte Edizioni

ISBN 978-88-94945-08-9

Editoriale Umbra 2019

Via Pignattara 34, 06043 Foligno PG

info@editorialeumbra.it

Un particolare ringraziamento a:

Comune di Conegliano

Enzo Spadon, Rapallo

Si ringraziano:

Hotel Cristallo,

Conegliano

Ristorante Casa de Giorgio,

Conegliano

Cantina Colli del Soligo,

Pieve di Soligo

Eufrosini Soluzioni Assicurative,

Pieve di Soligo

Sturaro Ammendola & Associati,

Milano

PALAZZO SARCINELLI

VALENTINO VAGO

Infiniti Orizzonti

Endless Horizons

Testo di
Luca Pietro Nicoletti

Oltrearte Edizioni

Editoriale Umbra

Oltrearte Associazione Culturale continua la serie di mostre organizzate presso la prestigiosa sede di Palazzo Sarcinelli della Città di Conegliano.

Dopo le mostre di Sonia Costantini "Il colore oltre il colore" e di Riccardo Guarneri "Variazioni del sentire" arriviamo a questo importante appuntamento con un grande artista purtroppo recentemente scomparso: Valentino Vago "Infiniti Orizzonti".

Un filo sottile collega le mostre finora organizzate da Oltrearte in questi importanti spazi: l'astrattismo lirico nella tematica del colore e della luce, interpretata da ognuno di questi artisti in modo personale, nella continua ricerca delle infinite variabili possibili.

Per Valentino Vago la luce diventa elemento dominante fin dagli anni '60, luce rarefatta che si espande nello spazio senza fine, superamento del visibile per incontrare l'invisibile, dimensione spirituale, necessità poetica e apertura illimitata verso nuovi e infiniti orizzonti.

I lavori esposti in questa mostra abbracciano il periodo che va dalla fine degli anni '60 alla fine degli anni '70, periodo particolarmente intenso in cui l'artista raggiunge probabilmente la maggiore espressività e la piena maturità artistica. Davanti a queste opere realizzate ormai cinquant'anni fa, lo sguardo incontra dimensioni ogni volta nuove, fonti di continua ricerca e dialogo interiore.

Lo immaginiamo, ora più che mai, immerso nei suoi colori, nella ricerca della luce inesauribile che riempie i suoi e nostri, infiniti orizzonti.

The Associazione Culturale Oltrearte is continuing the series of exhibitions organized in the striking setting of Palazzo Sarcinelli in Conegliano. After the exhibitions of Sonia Costantini 'Il colore oltre il colore' (Colour beyond Colour) and Riccardo Guarneri 'Variazioni del sentire' (Variations on Feelings) we have arrived at this important rendezvous with an artist who, sadly, passed away recently: Valentino Vago, 'Infiniti Orizzonti' (Infinite Horizons).

A common theme links the exhibitions organized to date by Oltrearte in these imposing spaces: the lyrical abstraction of colour and light, interpreted by each of these artists in a personal manner as part of their continuous quest for innumerable possible variations. For Vago, light became the dominant element from the 1960s onwards; it was a rarefied light that expanded in the infinity of space, going beyond the visible to encounter the invisible — the spiritual dimension, poetic necessity and an unlimited opening towards new, limitless horizons.

The works on display in this exhibition relate to the period extending from the end of the 1960s to the late 1970s, a particularly intense period in which the artist reached what was probably the height of his expressiveness, as well as complete artistic maturity.

When observing these works executed around fifty years ago, one notices features that appear to be new in each of them, bearing witness to the artist's never-ceasing inquiry and inner dialogue.

We can thus imagine him, now more than ever before, immersed in his colours, in his quest for the inexhaustible light bathing his — and our — infinite horizons.

Nadia Betto, Oltrearte Associazione Culturale



P.30, 1967
olio su tela / oil on canvas
cm 92x73
[cat. 1967/14]



R.V.60, 1967
olio su tela / oil on canvas
cm 72x93
[cat. 1967/62]

Ad un anno dalla sua scomparsa, l'Archivio Valentino Vago fa rivivere diverse opere dell'artista attraverso questa importante mostra nata dalla collaborazione con l'Associazione Culturale Oltrearte e ospitata nello storico Palazzo Sarcinelli di Conegliano.

In questo antico luogo, Nadia Betto con l'Associazione Oltrearte, ha creato un percorso espositivo emblematico per quella che è stata la ricerca di mio padre nel periodo più florido della sua produzione: gli anni Settanta.

Parlando proprio di questa decade, Flavio Caroli, nel 1974 scrive di mio padre come di un «artista proteso a quella misteriosa terra di nessuno tutta interiore nella quale il massimo di concentrazione psichico-mentale corrisponde al massimo di dilatazione e libertà inventiva», un'artista che «crede nell'arte, in un'arte non esibita e asciutta al limite estremo, ma spesso, sofferta e sincera».

Sono tutte opere significative, dipinte da Valentino Vago in un momento di grande rivelazione creativa e profonda ricerca interiore. Negli anni Settanta mio padre aveva raggiunto la maturità anagrafica, ma aveva ancora l'entusiasmo di un "un ragazzo". Era energia e contraddizione allo stato puro.

Questa iniziativa rientra nel percorso avviato subito dopo la scomparsa del pittore dall'Archivio Valentino Vago, un'associazione culturale costituita dai figli e da persone care a mio padre, profondi estimatori della sua attività.

Il compito dell'Archivio è di promuovere al meglio questa eredità culturale, attraverso mostre, eventi, conferenze e cercando di collaborare sempre di più con musei, collezioni, istituzioni culturali e archivi d'artista. L'attività dell'Archivio è guidata dalla curatrice Ornella Mignone e ha come sede lo studio dove Valentino Vago ha lavorato fino alla sua scomparsa.

Just a year after the artist's death, the Archivio Valentino Vago has decided to display a range of his works in this important show, which has been made possible thanks to the collaboration of the Associazione Culturale Oltrearte and is hosted in the historic Palazzo Sarcinelli in Conegliano.

In this ancient building, Nadia Betto, together with the Associazione Oltrearte, has created an exhibition featuring the most fruitful part of my father's artistic career: the 1970s. Referring to this decade, in 1974 the critic Flavio Caroli described my father as 'an artist focusing on that mysterious interior no-man's land where the utmost psycho-mental concentration corresponds to the greatest possible inventive freedom,' in other words, an artist who 'believes in art that is not paraded and drawn out to extremes, but is rather dense, passionate and sincere.'

These are all important works painted by Vago in a period of great creative revelation and profound introspection. In the 1970s my father was already well into his adulthood, but he still displayed the enthusiasm of a young lad from an artistic point of view, combining pure energy with contradiction.

This initiative is one of the activities started immediately after the artist's death by the Archivio Valentino Vago, a cultural association comprising his offspring and close friends who are great admirers of his work. The task of the archive is to promote this cultural heritage in the best possible way by means of exhibitions, events and lectures, as well as by seeking to collaborate increasingly with museums, collections, cultural institutions and artists' archives. Managed by Ornella Mignone, the archive is located in the studio where Vago worked until he passed away.

Valerio Vago, Archivio Valentino Vago



M.C. 9, 1968
olio su tela / oil on canvas
cm 116x98
[cat. 1968/49]



Senza Titolo, 1968
olio su tela / oil on canvas
cm 70x50
[cat. 1968/96]

Tempo, continuità e visione.

Valentino Vago e la critica "analitica", negli anni Settanta.

Luca Pietro Nicoletti

C. 268, rispondente al numero 1975/118 del catalogo ragionato dell'artista, è un grande dipinto di tre metri d'altezza per due di larghezza, ultimo fra quelli registrati nell'anno 1975. Per molti versi è un quadro emblematico, specie grazie alle sue vicende esterne, per mettere a fuoco un tratto della vicenda creativa di Valentino Vago. Nel 1983, infatti, Mercedes Garberi lo acquista per le civiche raccolte milanesi in vista dell'apertura del Civico Museo d'Arte Contemporanea (CIMAC) nell'aprile dell'anno successivo all'ultimo piano di Palazzo Reale. Qui, infatti, il dipinto viene esposto nella sala numero VIII fino alla chiusura nel 1998 di quel progetto espositivo sperimentale, dalle cui ceneri sarebbe nato nel 2010 il Museo del Novecento di Milano, nel cui ordinamento, tuttavia, sarebbe sparito dal percorso di visita della collezione. Prima di giungere all'ultimo piano di Palazzo Reale, poi, questa grande tela spiccava nella mostra antologica dell'artista nel 1983 al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, che riannodando per la prima volta il filo di un percorso più che trentennale faceva il punto sulla ricerca dell'artista, poco più che cinquantenne, all'affacciarsi di un momento di svolta: da poco più di quattro anni, infatti, Vago aveva affiancato alla pittura da cavalletto l'intervento ambientale di grandi decorazioni murali, che avevano dato al trattamento dell'immagine una leggerezza ancora più vaporizzata ed evanescente di quanto non fosse su tela, ma soprattutto avevano amplificato il significato dell'esperienza atmosferica e cromatica della visione. La prefazione al catalogo scritta dal critico mantovano Francesco Bartoli, poco più giovane di Vago, di cui seguiva il lavoro almeno dalla fine degli anni Sessanta, andava proprio in questa direzione, aprendo un capitolo nuovo della ricezione critica dell'artista in direzione diversa da quella che ne aveva accompagnato l'evoluzione quasi in tempo reale¹. Certo Bartoli non negava quanto aveva già affermato nel 1968, più o meno nel momento iniziale della prima fase matura della ricerca di Vago, annotando che in questi dipinti

¹ *Valentino Vago*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 marzo - 11 Aprile 1983) testo di Francesco Bartoli



M.37, 1969
olio su tela / oil on canvas
cm 60x70
[cat. 1969/21]

si facevano i conti con una pittura che richiedeva «disponibilità di osservazione» dal momento che si poneva come «interrogazione risorgente e intenzionalità dialogica»². Eppure il clima era cambiato, e così gli aspetti su cui la critica poneva attenzione, per quanto *C.268* fosse un esempio quasi da manuale del contributo di Vago alla riflessione degli anni Settanta sulla pittura in quanto linguaggio autonomo che rappresenta se stesso. Vi si ritrovano infatti tutti gli elementi basilari del suo stile: uno sfondo a bande orizzontali giocate su toni di grigio trascoloranti, più chiari o più cupi a seconda di un'esigenza di strutturazione compositiva, di tono soffuso e contorni incerti ad evocare una situazione atmosferica; su cui si dispongono sottili bacchette dipinte di nero o di bianco che suggeriscono un moto ascensionale diagonale verso l'angolo superiore sinistro del dipinto. Sono elementi corpuscolari, la cui presenza si lascia scoprire gradualmente e che suggerisce un percorso di lettura del dipinto, chiuso, come una provvisoria incorniciatura, da una linea gialla parallela alla base della tela e da una sottile bacchetta parallela al lato superiore, chiuso da un nodo di tre fili intersecantisi fra loro in alto a sinistra. In questa indicazione si potrebbe riconoscere un accenno narrativo³: queste sottili bacchette, che volentieri si trasformano in delle "v" come delle frecce o dei vettori, sono bianche nella parte inferiore del quadro, nere in quella superiore, e spesso se ne afferra la presenza nel momento in cui ci si accorge che questi elementi proiettano un'ombra introducendo un aspetto di ambiguità nella percezione dello spazio.

È una situazione rarefatta, in cui Vago ha rastremato ulteriormente il suo discorso pittorico anche rispetto a un altro dipinto precocemente musealizzato come *P.E. 150* del 1972 (catalogo ragionato numero 1872/97), esposto alla X Quadriennale di Roma nel 1973 e poco dopo entrato nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna della capitale. Qui lo sfondo bipartito verticalmente fra una macchia bianca lattiginosa sulla sinistra e una rosso-arancione sulla destra, interrotte da una banda orizzontale come ultimo accenno di paesaggio, testimoniava una situazione immediatamente

2 Francesco Bartoli, *Valentino Vago: pittura come epifania*, "Gala", ottobre/novembre 1968

3 Cfr. Luca Pietro Nicoletti, *Segno come racconto: Vago, Raciti e Olivieri*, in *Olivieri Raciti Vago. Segno come racconto*, (Busto Arsizio, Galleria Palmieri 23 febbraio -13 aprile 2019), introduzione di Luca Pietro Nicoletti, Busto Arsizio 2019, pp. 5-10.



M.204, 1969
olio su tela / oil on canvas
cm 116x89
[cat. 1969/84]

precedente, in cui Vago si divertiva ancora a inserire negli sfondi autocitazioni da dipinti degli anni Sessanta⁴ e persino da opere precedenti lo scatto definitivo verso una pittura leggera, fatta di una velatura di pigmento impalpabile percorsa da sottili notazioni di colore filante e leggero⁵.

In questo breve lasso di tempo, grosso modo fra il 1969 (con un'importante premessa dal 1966) e il 1975 appunto, la ricerca di Vago aveva compiuto una rapida evoluzione interna, contrassegnata da una copiosa produzione: stando ai numeri accertati dal catalogo ragionato nel 2011, si registrano 141 dipinti nel 1969, un picco di 195 nel 1970, che poi digradano progressivamente nei 168 del 1971, 127 del 1972, per risalire a 145 nel 1973 e 162 nel 1974, fino a 118 del 1975. Poco più di un migliaio di dipinti in sei anni, nei quali Vago aveva sperimentato ogni possibilità di combinazione e di elaborazione del proprio motivo iconografico di base con un lavoro continuativo in cui la rapidità di esecuzione non è un semplice fatto materiale quanto una esigenza espressiva. Poco alla volta la materia pittorica si assottiglia e lo spazio si dilata: la minimale indicazione spaziale dei dipinti di metà anni Sessanta, semplificati a una ripartizione della tela fra un piano scuro e cupo e un cielo compatto e lattato, si è allargata accogliendo una gamma cromatica sempre più accesa che talvolta dilaga su tutto il campo disponibile. Più spesso, invece, macchie o notazioni di colore acceso fanno da elemento equilibrante su sfondi di grigio e di azzurro attutito su cui affiorano bacchette filiformi bianche o rosse o di altro colore, come delle apparizioni retiniche che si parano davanti al fruitore in una dimensione virtuale non immediatamente chiara e, proprio per questo, spaesante.

Frattanto, scorrendo le riflessioni della critica, si percepisce più chiaramente un cambio di scenario e una focalizzazione di nuovi aspetti e problemi del lavoro. È quasi fuori tempo massimo la prima citazione di Giorgio Morandi fra le fonti primarie del lavoro

4 Si rintracciano motivi risalenti all'inizio degli anni Sessanta - come le tre bande quadrate orizzontali o verticali desunte da motivi morandiani - riproposti come vera e propria autocitazione, in dipinti come *PE.270* (catalogo ragionato 1972/119); *PE.272* (1972/121); *PE.278* (1972/127); *E.292* (1973/145).

5 Sulla formazione di Valentino Vago: Luca Pietro Nicoletti, *Valentino Vago nei primi anni Sessanta. Critica e fonti visive*, "Monza Illustrata. Annuario di arti e cultura a Monza e in Brianza", 2, 2015, pp. 157-186.



M.208, 1969
olio su tela / oil on canvas
cm 116x89
[cat. 1969/88]

di Vago: il suo nome compare nello stesso momento in cui si stabilizza come costante quello di Mark Rothko nel canone dei confronti di rito. Un nome deviante, quello del pittore americano, che ha provocato, specie nei primi tentativi di ricostruzione storiografica, un travisamento di fondo del senso della sua ricerca. Un nome invece fuori tempo, quello del pittore bolognese, che era stato dirimente per comprendere la svolta fra anni Cinquanta e Sessanta, ma che suona inerte, salvo indicare un dimagrimento della stesura pittorica volto a far emergere una luminosità interna al colore stesso, di fronte ai dipinti della fine del decennio, se non tenendo conto di un filtro retrospettivo che proietta sugli esiti recenti della ricerca quanto elaborato nel decennio quasi concluso. È il caso di un lungo articolo di Sergio Torresani per la rivista cattolica *"Vita e Pensiero"*, frutto di una conversazione con l'artista stesso, che alla domanda su quali fossero i suoi maestri d'elezione cita Kandinsky, Klee e Poliakov con cui condivide uno spirito di evocazione musicale⁶, che però non convince totalmente il critico, che preferisce piuttosto parlare di una «sensibilità morandiana» tanto che «la luce diafana che scioglie le forme, che apre orizzonti infiniti, che trasforma un possibile astrattismo geometrico in astrattismo tutto vibrante, tenero, dolcissimo, è molto spesso la stessa luce che accarezza le bottiglie e i barattoli polverosi del pittore bolognese»⁷. Nel giro di pochi anni, a Morandi si sarebbe sostituito per un breve tratto Osvaldo Licini e, in un punto di svolta cruciale dell'interpretazione critica, si sarebbero chiariti i profili di Lucio Fontana e Fausto Melotti come stelle fisse di un firmamento in definizione. Un tratto che gode infatti di una certa fortuna induce a una giustificazione geografica delle scelte espressive: Vago è un pittore lombardo di nascita e di formazione, per cui lombarde devono essere le sue radici. Il pittore stesso, in un'intervista di allora, sembra confermare questa lettura, confessando quanto avesse contato nella sua maturazione pittorica l'aver abbandonato la Brianza natia per trasferirsi a Milano: un cambio di natura e di orizzonti avrebbe avuto il suo peso in una maturazione delle nozioni visive. Per un momento, leggendo le dichiarazioni di Vago stesso, lo si potrebbe intendere come un ultimo naturalista, se non ci fosse la pittura stessa a smentirlo. Eppure nei primi tentativi da parte della critica di ricostruire delle genealogie per la giovane pittura

⁶ Sergio Torresani, *Gli spazi puri di Valentino Vago*, *"Vita e Pensiero"*, giugno 1969, pp. 485-487.

⁷ Ivi, p. 486.



M.209, 1969
olio su tela / oil on canvas
cm 65x81
[cat. 1969/89]

non mancano proposte di affinità elettive con maestri di generazioni più anziane: è l'unica ragionevole spiegazione, ad esempio, dell'accostamento compiuto da Mario De Micheli nel 1970 fra la pittura "bianca" di Mario Raciti e la tradizione dei Chiaristi⁸, che nel 1971 avrebbe indotto Giuseppe Marchiori – che proprio nel 1970 scriveva invece di Vago⁹ - a una sonora smentita¹⁰. Entrambi, però, facevano un riferimento a Licini rispettivamente per Raciti (De Micheli) e Vago (Marchiori), che nel caso del critico veneto va riletto alla luce di un lungo sodalizio col pittore di Monte Vidon Corrado¹¹, mentre nel caso di De Micheli induceva a comporre una rete di confronti che passava da Klee per arrivare a Mirò: un nome che si ritrova raramente nel commento all'opera di questi pittori (nel caso di Vago solo nel 1974 in una nota passeggera¹²) ma che è dirimente per mettere a fuoco certe dinamiche creative e la rete di relazioni visive che potevano agire nella memoria e nella testa di un pittore milanese di quel periodo. Mirò, in fondo, sta a significare una libertà di gesto che si muove istintivamente sulla superficie della tela o del foglio e con questo armonico fluire del gesto realizza un'immagine. Non è detto che quel modello, sottotraccia, non avesse sortito qualche effetto, specialmente nell'aggettivazione con cui si cerca di descrivere i motivi lineari piccoli e ramificati e di memoria microcellulare di fine anni Sessanta e quelli alati e filiformi che si dispiegano nei Settanta. Roberto Sanesi, ad esempio, fa alcune brevi notazioni per una mostra all'Annunciata del 1971. È l'unico, in quel periodo, a parlare apertamente del procedere di Vago per serie di lavori e sulla variazione del motivo quando questi «si accanisce all'interno, in una segreta scarnificazione e sintesi di un concetto di base da restituire in un'immagine unica e totalizzante, in una sorta di ascetismo spinto al limite d'ogni possibilità di comunicazione»¹³. E se con questi dipinti «sembra volerci

8 Mario De Micheli, *Mario Raciti*, Scheiwiller, Milano 1970. Intorno al testo di De Micheli: Luca Pietro Nicoletti, *"Nudo davanti alla pittura". Racconto e scrittura di Mario Raciti*, 1a Biblioteca di via Senato", luglio/agosto 2013 (in Idem, *Appunti lombardi*, Scoglio di Quarto edizioni, Milano 2013, pp. 61-71).

9 *Valentino Vago*, (Verona, Il Prisma, 13 dicembre 1969) testo di Giuseppe Marchiori.

10 Giuseppe Marchiori, *Il bianco di Raciti*, Galleria Annunciata, Milano 1971.

11 Cfr. Mattia Patti, *Osvaldo Licini e Giuseppe Marchiori. Storia di un'amicizia e di un catalogo generale delle opere*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 5, 1, 2009, pp. 255-297.

12 fa riferimento a «un surrealismo astratto che è d'obbligo riferire a Mirò» un articolo non firmato de "il giornale d'Italia": *Un colpo di penna e zac: ogni confusione è possibile*, "Il giornale d'Italia", 22-23 febbraio 1974.

13 Vago, (Milano, Salone Annunciata Milano 28 gennaio-16 febbraio 1971) testo di Roberto Sanesi.



M.305, 1969
olio su tela / oil on canvas
cm 116x89
[cat. 1969/95]

offrire momenti separati di una più larga ed unica contemplazione, frammenti assorti e incantati di una personale intuizione lirica» in realtà l'attenzione di Sanesi è attratta da un altro aspetto, ovvero dall'apparizione improvvisa di questo motivo di linee di volta in volta più fitto o diradato: «nel suo viaggio all'interno, a Vago non può sfuggire neppure il più sottile e lontano brusio, la più nascosta presenza di un moto incantato e brulicante. Il senso vero della sua rarefatta ricerca è qui: lo spazio, che pareva immobilizzato in una luminosa ma gratuita contemplazione di sé, si rompe e si popola. Segni, incisioni, lamelle, sfilacciate fragili, apparizioni nette e improvvise si organizzano in una scansione pitagorica, si accostano, si staccano, si dibattono, rovesciano l'interno all'esterno. Ma con l'esterno non hanno nulla a che fare»¹⁴. Che i "cieli" di Vago raffigurassero una dimensione psichica, come adombra Sanesi, o semplicemente concettuale e tautologica, sarebbe stato tema molto dibattuto, anche se tutti saranno concordi nel riconoscere una dimensione "mentale" e non naturalistica al «problema di uno spazio creato dal libero espandersi del colore» - come nota il poeta Cesare Vivaldi sulla scia della riflessione di Sanesi - che diventa superficie sensibile attraversata e interrotta nel suo fluire «da gridi, guizzi luminosi, minimi incidenti tanto in apparenza casuali quanto profondamente meditati e soppesati»¹⁵. Ciò che si sta cercando di dire, in sostanza, è che quelle «pagliuzze lucenti» (Vivaldi) sono tocchi leggeri del pennello appena appoggiato sulla tela stesi in un istante con un colore della giusta diluizione in modo da ottenere un andamento fluido e ininterrotto.

Basta vedere la serie di fotografie scattate da Mario Carrieri nel 1974 a Valentino Vago intento al lavoro nel suo studio: di fronte a grandi tele che tradotte in bianco e nero diventano campi immacolati e inviolati il pittore sta lavorando a stretto contatto con la tela, concentrandosi sul dettaglio di linea come a perdere di vista l'insieme e focalizzarsi su una porzione di dipinto. È una concentrazione non diversa da quella narrata dagli scatti di Ugo Mulas a Lucio Fontana un istante prima di aver sferrato il suo famoso taglio su tela, ma paragonabile anche a una vera e propria iconografia del pittore all'opera che si codifica, come ha dimostrato Fabio Belloni, all'interno di quella temperie passata a inizio anni Settanta sotto il nome di "pittura analitica" o di

¹⁴ Ibidem

¹⁵ *Valentino Vago*, (Roma, Galleria Contini, 3 marzo 1971) testo di Cesare Vivaldi.



M.314, 1969
olio su tela / oil on canvas
cm 73x60
[cat. 1969/104]

“pittura-pittura” o sotto altre sigle¹⁶.

Sembra un chiaro messaggio in questa direzione la scelta di usare alcuni scatti di questa serie come copertina di un importante gruppo di cataloghi preparati in occasione di una mostra itinerante di Vago fra 1974 e 1975¹⁷ accompagnata da un testo di Flavio Caroli e, soprattutto, da *Alcune avvertenze per Valentino Vago* di Paolo Fossati¹⁸, scritte probabilmente sulla scorta dell’interesse mostrato per il pittore da Aldo Passoni, direttore della Galleria d’arte Moderna di Torino, che scrive del pittore lombardo appena un anno prima¹⁹. Sembra quasi che i due testi siano stati scelti per provocare un contraddittorio. Per entrambi è dato per assodato che il lavoro di Vago vada visto entro le coordinate di un fenomeno più ampio di pittura “analitica”, pur senza dimenticare quel gruppo che si stava muovendo intorno alla Galleria Morone di Enzo Spadon a Milano (Raciti, Madella e Olivieri in particolare), come aveva sottolineato Vivaldi rilevando delle affinità con il gruppo romano (Battaglia, Cecchini, Cego, Lorenzetti, Carmengloria Morales e Verna, a cui andrebbe forse aggiunto Guido Strazza)²⁰. Caroli, tuttavia, insiste sulla definizione di una pittura “ lirica ” in cui «il massimo di concentrazione psichico-mentale corrisponde al massimo di dilatazione e libertà inventiva, una misteriosa terra di nessuno senza natura, senza forme e senza riferimenti»; Fossati, alla “tensione morale” di questa pittura preferisce «l’intensità di un’esperienza» che si materializza proprio nel concreto farsi della pittura in un rapporto stretto fra il concetto di “spazio” e il concetto di “tempo”. «Siano sfilanti o emergenti, dilatazioni o concrezioni», scrive Fossati, «forme e piani si svolgono, si propongono in svolgimento cioè, come considerazioni successive nel tempo sicché lo spazio è un modo di vedere il tempo». In altre parole, non offrendo la possibilità di essere colto

16 Cfr. Fabio Belloni, *Analisi, lavoro, linguaggio: le scelte della pittura*, in *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell’arte*, a cura di Cristina Casero e Elena Di Raddo, Postmedia books, Milano 2015, pp. 11-29; di questo saggio si segnala in particolare una versione ampliata pubblicata in *Un’idea di pittura. Astrazione analitica in Italia 1972-1976*, (Udine, Casa Cavazzini 2015) a cura di Fabio Belloni e Vania Gransinigh, Civici Musei, Udine 2015.

17 *Valentino Vago*, testi di Flavio Caroli e Paolo Fossati, Galleria Morone 6, Milano 1974.

18 Paolo Fossati, *Avvertenze per Valentino Vago*, ivi.

19 *Valentino Vago*, (Roma, Galleria editalia, 24 gennaio-14 febbraio 1973) testi di Vittorio Fagone e Aldo Passoni.

20 A questo tema fa riferimento anche Vittorio Fagone, *Galleria Goethe: Valentino Vago*, “NAC”, 15, maggio 1970.



M.315, 1969
olio su tela / oil on canvas
cm 65x81
[cat. 1969/105]

in un unico colpo d'occhio, il quadro richiede una perlustrazione paziente, al punto che l'estensione dello "spazio" da percorrere è una misura del "tempo" che richiede all'esperienza estetica del fruitore.

Fossati si sta interrogando qui sul meccanismo della rappresentazione, o meglio della «visione», e sulla complessità della «macchina» visiva. È il punto in cui la riflessione sulla pittura di Vago si fa più vicina alle istanze "analitiche". Questo testo, infatti, va letto sotto una doppia luce all'interno della riflessione critica di Fossati: sono passati quattro anni dalla pubblicazione de *L'immagine sospesa*, che segna un momento cruciale della riscoperta dell'arte astratta italiana fra anni Venti e Trenta nell'ottica di una attualizzazione di quella proposta visiva alla luce degli accadimenti del presente²¹. I nomi di Fontana e Melotti, oggetto di una improvvisa riscoperta critica che riporta l'attenzione sul loro percorso negli anni Trenta, vengono proprio da qui. Più a ridosso, invece, questo testo va letto tenendo presenti due interventi del 1973 e 1974. Nel primo, polemizzando con la mostra di *Nonrappresentonullaiodipingo* curata da Maurizio Fagiolo Dell'Arco presso lo Studio La Città di Verona, si interrogava sulla liceità di parlare di un "ritorno" alla pittura, chiedendosi se questo non fosse anche per caso un indizio di ritorno "all'ordine"²². Si trattava di fare i conti con l'idea di una pittura trasformata «in forma di pensiero» in cui lo stesso processo artistico assumeva una dimensione concettuale²³. Al contempo, però, Fossati sottolinea che le radici visive dei pittori di quella generazione erano nell'Informale, da cui avevano preso una certa gestualità ma senza «l'esagitazione di dirsi presente con tutto il corpo»²⁴, tradotta piuttosto in tema emotivo dimesso, sostituendo al gesto irruente e violento un tono più tenue, uno stato di sospensione e rarefazione. L'oscillazione, dunque, era fra uno slancio emotivo e la liceità di un approccio progettuale, a cui aveva polemicamente dedicato, insieme a Licisco Magagnato, la mostra *Dal progetto all'opera. Spazio e/o*

21 Paolo Fossati, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia 1934-1940*, Einaudi, Torino 1971.

22 Paolo Fossati, *Un ritorno alla pittura?* [1973], in Paolo Fossati, *La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del novecento*, a cura di Gianni Contessi e Miriam Panzeri, Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 243-249.

23 Ivi, p. 245.

24 Ivi, p. 244.



M.326, 1969
olio su tela / oil on canvas
cm 65x54
[cat. 1969/115]

geometria-processo dell'esperienza visiva (19 gennaio - 24 febbraio 1974²⁵). È però nella polemica sulla pittura-pittura che Fossati statuisce il proprio lessico su questi argomenti, parlando anche lui di "lirismo", ma in un'accezione diversa dal collega milanese: «l'operazione è autospeccchiamento del *fatto*, o dell'evento di dipingere ma con una certa accentuazione non sai se di patetico o di lirico nel gioco di specchi: il lirismo non è nel colore o nel pitturare la tela ma nel consegnare al mondo il tono emotivo dell'operazione concettuale che è e fa la pittura, che la decide come atteggiamento e comportamento»²⁶.

Risulta allora più chiaro il passaggio in cui il critico torinese si sofferma sullo statuto fenomenologico di quelle notazioni filamentose e, soprattutto, dell'ombra che proiettano sul fondo, di quel «un corrispettivo cupo o diafano, che ne è l'ombra, o meglio, lo suggerisce lo stesso pittore, l'eco, segno ancora una volta di una distanza, di una misura di tempo». Non può trattarsi di una vera e propria "ombra", secondo lui, perché questa andrebbe in contraddizione con la dimensione spaziale. Soprattutto, raccogliendo l'osservazione di Vago stesso che si tratterebbe di una "eco", come di un riverbero di quell'immagine, veniva a configurarsi come una riproposizione della dimensione temporale: «l'eco non è il ribaltamento di un oggetto sulla tela che gli fa da specchio, è il segno di un vivere nel tempo, di un procedere, come se rincalzasse e sdoppiasse via via nel segno una tenuta che si prolunga anche dove sempre perdersene la continuità»²⁷.

In questo modo, però, Fossati lasciava irrisolta la questione del dispositivo spaziale, di cui tira le fila subito dopo Renato Barilli introducendo una mostra a due di Vago e Claudio Olivieri²⁸. Negando l'appartenenza dei due all'«attuale clima di austerità o di arte condotta col tirilinee», i due artisti devono essere visti, passando per un fugace

25 Paolo Fossati, *Tre spunti per una mostra* [1974], lvi, pp. 250-253.

26 Fossati, *Un ritorno alla pittura?*, cit., p. 243.

27 Fossati, *Avvertenze per Valentino Vago*, cit.

28 *Claudio Olivieri Valentino Vago*, (Bologna, Galleria d'arte San Luca, 23 febbraio 1974) testo di Renato Barilli.



V.186, 1970
olio su tela / oil on canvas
cm 150x200
[cat. 1970/85]

accenno a Virgilio Guidi²⁹, sotto la buona stella di Fontana e Melotti. Di quest'ultimo, anzi, Vago proporrebbe «una serie di equivalenti grafico-pittorici» che gli consentono di trasformare il quadro in «un teatro di fenomeni, di eventi, poiché si dà chiaramente una vicenda tra presenze in primo piano e altre sullo sfondo, tra affioramenti e immersioni, concentrazioni e distensioni»³⁰. Per quella via, però, non si arriva a uno spazio tridimensionale, contrariamente da Olivieri: non bastano le ombre a ottenere una profondità illusionistica o di prospettiva aerea, perché rimane senza risposta la domanda se siano «ombre di corpi materiali, o non piuttosto echi di ritorno di una sorta di scandaglio o sonar, rimbalzanti non tanto contro una parete solida, quanto contro un muro elastico e indefinibile?»³¹.

Spetta però a Tommaso Trini, nel 1975, chiudere il cerchio³². Riprendendo le posizioni di Fossati dello spazio di una “visione” e contestando implicitamente quelle di Caroli di uno spazio “interiore”, il critico può avvalersi della frequentazione con l'artista, di cui conosce bene i frenetici ritmi di lavoro e l'esigenza di un'esecuzione rapida che si pone, secondo le parole dell'artista riportate da Trini stesso, «nell'intervallo che sta tra il silenzio e la fascinazione»³³. Il critico però non la pensa allo stesso modo, pur dando credito a Vago quando gli dice che nello scandaglio della superficie da dipingere, non formalizzata né strutturata avviene che per incanto un segno ne richiami un altro e così uno spazio sul piano porti ad approfondire un altro spazio: «guardo il duplice piano della profondità visiva, con masse atmosferiche che dilatano il fondo, e con segni in sospensione ravvicinata di linee dritte o curve, nette o esitanti, tratteggiate o

29 Barilli fa un esplicito riferimento a Vago e Olivieri in un articolo a un anno dalla morte di Virgilio Guidi: «fino alla fine il grande vecchio non si arrende, anche negli ultimi anni sperimenta delle specie di graffiti ottenuti spremendo dei vermi di colore luminoso direttamente dal tubetto, e accettando la sfida con i protagonisti della generazioni più giovani, variamente affaccendati nelle imprese che ieri si potevano richiamare alla “nuova pittura” (Vago, Olivieri), oggi alla “post-astrazione”, al graffitismo vero e proprio, alla neo-decorazione» (Renato Barilli, *Com'è astratta Venezia*, “L'Espresso”, 18 gennaio 1986).

30 *Claudio Olivieri Valentino Vago*, cit.

31 Ibidem.

32 In *Valentino Vago*, (Parigi, Galerie Étienne de Causans 28 ottobre-24 novembre 1975) testi di Giovanni Joppolo e Tommaso Trini. Il testo di Trini è ripubblicato anche come *Vago: i fluidi confini della pittura*, “G7 Studio”, II, 11, aprile 1977, p. 5)

33 Ibidem.



V.435, 1970
olio su tela / oil on canvas
cm 80x60
[cat. 1970/182]

intersecate: non sono due piani separati, ma elementi in risonanza di un tutto continuo e globale»³⁴. A quel punto, si ritorna al crocevia, non esplicitato, con l'Informale. Trini riprende la domanda cruciale posta da Fossati circa l'«intensità» espressa dalla pittura: «la sua domanda non sarà che cos'è l'intensità di un'esperienza, quanto come si propone, che immagine offra e come si ramifichi entro la più ampia realtà, infine quale senso e quale luce offra a questa»³⁵. Trini sulla questione va a fondo: posto che il colore altro non è se non «un abbaglio accattivante», la pittura di Vago non sarebbe che un modo di scaricare la propria energia in una pittura del genere. «Non l'idea ma l'azione dell'energia è ciò che tutto sommato Vago domanda di condividere con lui, allorché si concentra sulla tela, così come Fontana si concentrava sul taglio che usciva dietro la tela»³⁶.

È inevitabile, a questo punto, che la riflessione chiuda il cerchio sulle proprie premesse: dall'Informale a una materia più magra che però non ha evitato né alternato quello spirito di approccio intuitivo e non programmato, anche se con gesti più lenti e metodici. Se ne era reso conto Giuseppe Marchiori nel 1970, quando introducendo la mostra *L'immagine attiva* si trova a fare un discorso su una generazione di artisti milanesi fra cui, insieme a Vago, ci sono Gustavo Bonora, Luigi Capsoni, Attilio Forgioli, Gianni Madella, Claudio Olivieri, Giancarlo Ossola, Fernando Picenni, Mario Raciti e Sergio Sermidi. Ad accomunarli era una radice comune nell'Informale, mai citato ma immediato riferimento che balza all'occhio: «L'immagine attiva presuppone un discorso molto serio sulle nuove dimensioni e sulle nuove strutture della pittura, arricchita di motivi e approfondita nelle sue ragioni più segrete dalla esperienza di un decennio, che ha operato in un senso costantemente rivoluzionario sulle coscienze degli artisti contemporanei, costringendoli spesso alle più decisive revisioni d'idee e di valori»³⁷.

34 Ibidem.

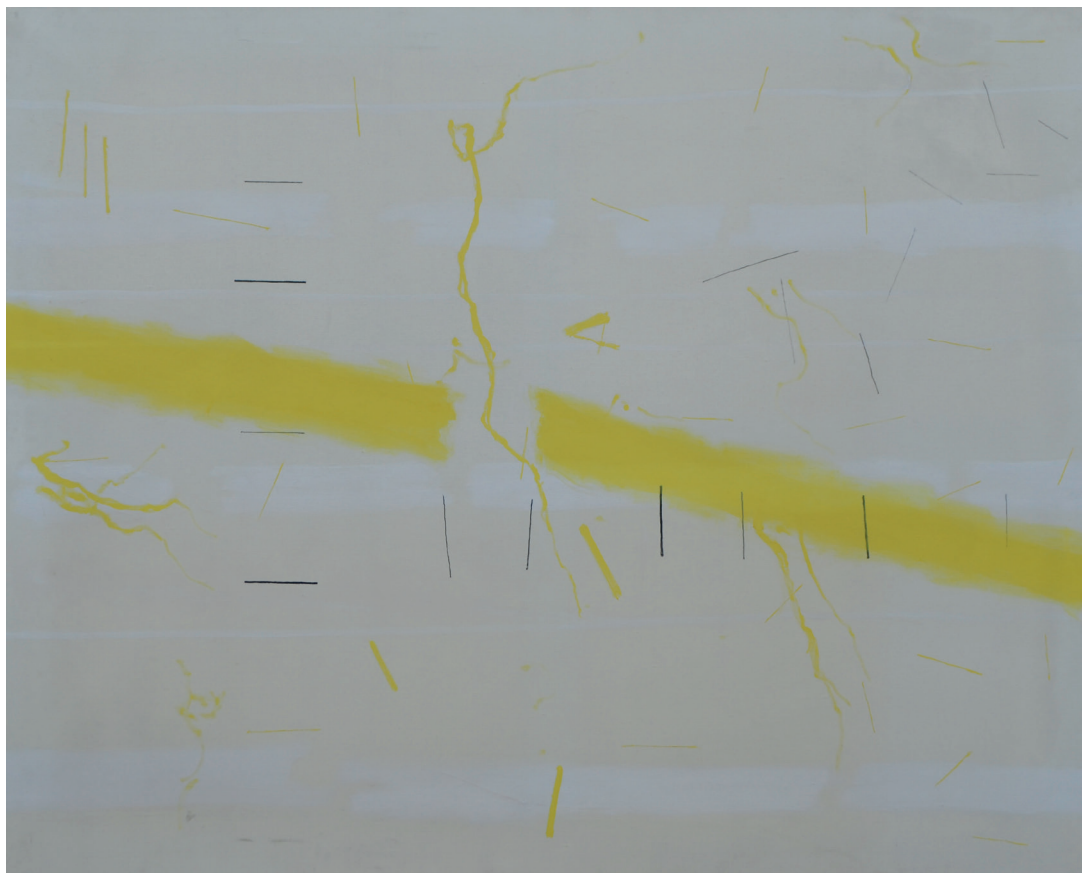
35 Fossati, *Avvertenze per Valentino Vago*, cit.

36 In *Valentino Vago*, (Parigi, Galerie Étienne de Causans 28 ottobre-24 novembre 1975), cit.

37 *Pittura '70. L'immagine attiva*, (Roma, Galleria Contini dicembre 1970) testo di Giuseppe Marchiori.



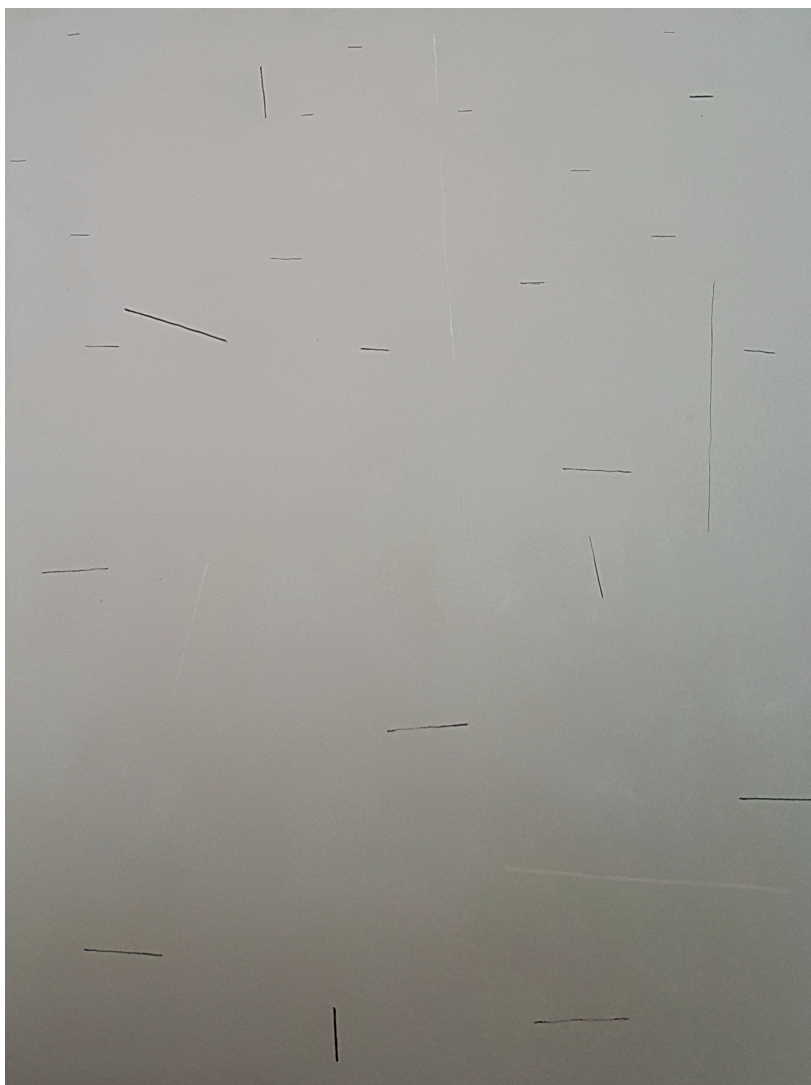
V.442, 1970
olio su tela / oil on canvas
cm 130x160
[cat. 1970/189]



A. 70, 1971
olio su tela / oil on canvas
cm 130x160
[cat. 1971/13]



A.68, 1971
olio su tela / oil on canvas
cm 116x89
[cat. 1971/69]



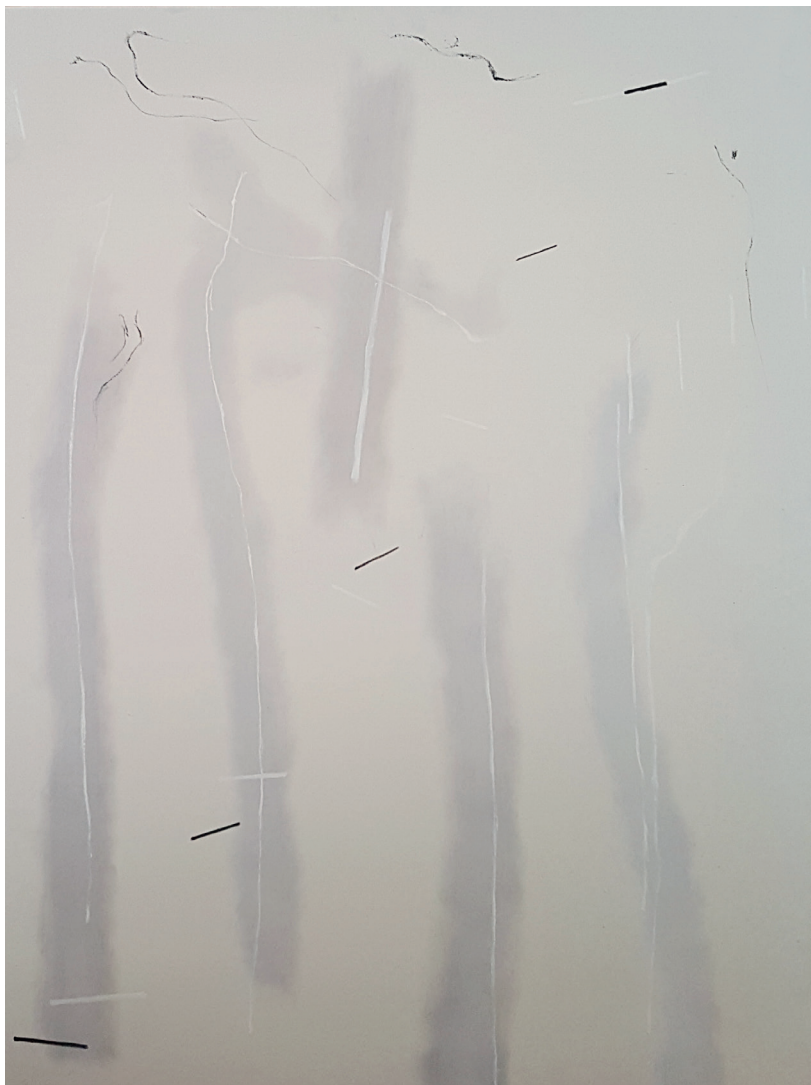
A.72, 1971
olio su tela / oil on canvas
cm 116x89
[cat. 1971/72]



A.227, 1971
olio su tela / oil on canvas
cm 80x60
[cat. 1971/128]



A.237, 1971
olio su tela / oil on canvas
cm 116x89
[cat. 1971/138]



A.238, 1971
olio su tela / oil on canvas
cm 116x89
[cat. 1971/139]

Time, Continuity and Vision:

Valentino Vago and the Analytical Criticism of the 1970s

Luca Pietro Nicoletti

Number 1975/18 in the catalogue raisonné of the artist's work and the last recorded in 1975, C. 268 is a large painting three metres in height and two metres in width. From many points of view, it is an excellent representative example of Vago's output in this part of his career, especially due to its external vicissitudes. In 1983 Mercedes Garberi bought it for the Milan city collections prior to the opening of the Civico Museo d'Arte Contemporanea (CIMAC) in April of the following year on the top floor of Palazzo Reale. The painting was displayed here in room 8 until the closure, in 1998, of this experimental space, which was replaced, in 2010, by the Museo del Novecento, where, however, it was no longer on show. Before it was exhibited at CIMAC, this large canvas was conspicuous in the retrospective of the artist's work held in 1983 at the Padiglione d'Arte Contemporanea in Milan, which, for the first time, reviewed the over thirty-year-long career of the artist, then just over fifty years old. This was a period when important changes were about to take place: for just under four years, in addition to easel painting, Vago had started to execute large mural works, allowing the image to be handled with an even more nebulous and evanescent lightness than on the canvas and, above all, broadening the significance of the atmospheric and chromatic experience of vision. The preface to the catalogue, written by the Mantuan critic Francesco Bartoli, who was just a little younger than Vago and had taken an interest in his work since the late 1960s, if not before, went in this direction, opening a new chapter in the critical appraisal of the artist and taking a different approach from the evaluation that had accompanied his development while it was still underway'. In reality, Bartoli did not disavow what he had stated in 1968, more or less at the beginning of the mature period of Vago's career, noting that, these were paintings that required 'capacity for observation' since they involved 'renewed questioning and dialogical intentionality'

1 Valentino Vago, *catalogue of the exhibition at the Padiglione d'arte contemporanea, Milan, 11 March–11 April 1983*, preface by Francesco Bartoli.

2 Francesco Bartoli, 'Valentino Vago: pittura come epifania', *Gala*, October/November 1968.



A.361, 1971
olio su tela / oil on canvas
cm 92x73
[cat. 1971/162]

However, the artistic climate had changed and thus the aspects that critics paid attention to, even though C.268 was an almost perfect example of Vago's contribution to the reflection in the 1970s on painting as an independent language representing only itself. Here there are all the key elements of his style: a background with horizontal bands containing shades of grey that are lighter or darker, depending on the manner in which the composition is structured, with soft tones and fuzzy edges evoking an atmospheric situation. Indicating a diagonal upward movement towards the upper left corner of the painting, thin wooden strips painted black or white are placed on this surface. Corpuscular elements allowing their presence to be discovered slowly, they indicate the way to interpret the painting, which concludes, as if it were a provisional frame, with a yellow line parallel to the bottom of the canvas and a thin strip parallel to the top, closed by a knot of three intersecting threads at top left. In this description it might be possible to discern a narrative reference³: these thin strips, which are often transformed into Vs, like arrows or vectors, are white in the lower part of the picture, black in the upper part, and often we become aware of their presence when noticing that they cast a shadow, thus introducing a degree of ambiguity into our perception of space.

This was a rarefied situation in which Vago further pared down his pictorial discourse, also in comparison to another of his paintings that was acquired by a museum fairly early on in his career, P.E.150: dating from 1972 (catalogue raisonné no. 1972/97), this was displayed at the 10th Rome Quadriennale in 1973 and, shortly afterwards, it entered the collections of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in the capital. Here the background, divided vertically into two parts — a milky white area on the left and an orangey-red one the right, interrupted by a horizontal band representing the last trace of a landscape — testifies to the situation existing just prior to this, when Vago amused himself by inserting in the background quotations from his paintings of the 1960s⁴, and even from works preceding his final leap towards a delicate style of painting consisting

3 See Luca Pietro Nicoletti, 'Segno come racconto: Vago, Raciti e Olivieri', in Olivieri Raciti Vago. Segno come racconto, catalogue of the exhibition at the Galleria Palmieri, Busto Arsizio, 23 February–13 April 2019, preface by Luca Pietro Nicoletti, Busto Arsizio, 2019, pp. 5–10.

4 Motifs dating from the early 1960s — such as the three horizontal or vertical bands deriving from works by Giorgio Morandi — can be found again as self-quotations in such paintings as P.E. 270 (catalogue raisonné no. 1972/119); P.E. 272 (1972/121); P.E. 278 (1972/127); E. 292 (1973/145).



P.E. 20, 1972
olio su tela / oil on canvas
cm 200x150
[cat. 1972/19]

of a thin glaze crossed by narrow lines of light, stringy paint⁵.

In this short space of time, more or less between 1969 and 1975, with an important anticipation starting from 1966, Vago's practice had undergone a rapid internal evolution, during which he produced a large number of works: according to the catalogue raisonné published in 2011, 141 paintings were recorded in 1969, with a peak of 195 in 1970, then the numbers gradually declined, with 168 in 1971 and 127 in 1972, only to rise again to 145 in 1973 and 162 in 1974, but falling to 118 in 1975. Thus Vago produced over a thousand paintings in a six-year period, allowing him to experiment with every possible combination and elaboration of his basic motif using a process in which the speed of execution was also an expressive need. Gradually the paint thins out and the space expands: the minimal spatial reference in the paintings of the mid-1960s, simplified by a division of the canvas between a dark field and a compact and milk-white sky, enlarges in order to contain an increasingly bright range of colours that at times spreads out to the whole of the available surface. More frequently, however, patches or lines of bright colour form balancing elements on grey or pale blue backgrounds on which filiform wooden strips emerge, red and white or other colours, like retinal apparitions looming up before the spectator in a virtual dimension that is not immediately clear and, for this reason, is disorienting.

Meanwhile, glancing through the critics' considerations, one becomes more clearly aware of a change in the artist's approach as he focused on new aspects and problems of his work. The first reference to the Bolognese painter Giorgio Morandi as one of the principal sources of inspiration for Vago was almost anachronistic: his name appeared at the time when Mark Rothko was already considered to be one of the major influences on his work. Nonetheless, the comparison with the American painter was misleading because, especially in the first attempts at a historiographical reconstruction, it gave rise to a fundamental misrepresentation of the sense of his artistic practice. Morandi's name appeared to have become irrelevant, although the work of the Bolognese artist was particularly important for understanding the turning point in Vago's output in the late

5 For Valentino Vago's training, see Luca Pietro Nicoletti, 'Valentino Vago nei primi anni Sessanta. Critica e fonti visive', Monza Illustrata. Annuario di arti e cultura a Monza e in Brianza, 2, 2015, pp. 157–86.

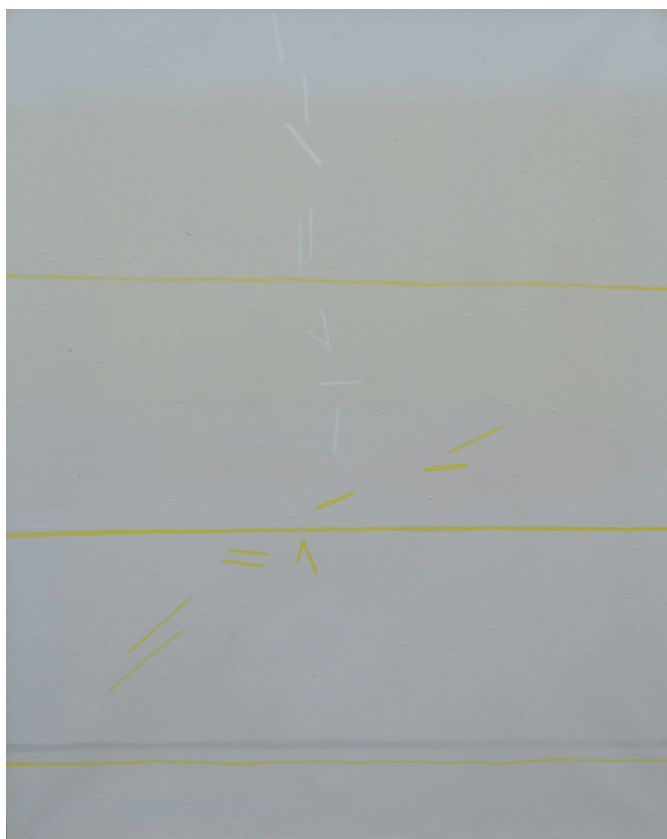


E. 155, 1973
olio su tela / oil on canvas
cm 100x81
[cat. 1973/56]

1950s and early 1960s. However, it no longer seemed to be pertinent — except with regard to the thinning of the paint that was intended to allow the luminosity inside the colour itself to emerge — with reference to the paintings at the end of the 1960s, unless one takes into account the retrospective filter it projected onto the results of the extremely elaborate works the artist had executed in the decade that was now coming to an end. This was the case with a long article written by Sergio Torresani for the Catholic review *Vita e Pensiero*, which was the outcome of a conversation with the artist himself, who, when asked to name his major sources of inspiration, mentioned Wassily Kandinsky, Paul Klee and Serge Poliakoff, with whom he shared a fascination with the musicality in art⁶. This did not wholly convince the critic, who preferred to dwell on his ‘Morandian sensibility’, to the extent that ‘the pale light that melts forms, opens up infinite horizons and transforms a possible geometric abstraction into a wholly vibrant, delicate one, is very often the same light that bathes the dusty bottles and tins of the Bolognese painter’⁷. Within a few years, Morandi was replaced for a brief period by Osvaldo Licini and, at a turning point essential for the critical interpretation of the artist, Lucio Fontana and Fausto Melotti became important influences on his developing artistic mode. The fact that this enjoyed a certain degree of success, however, also suggests that geography had a certain impact on his stylistic choices: Vago was born in Lombardy and trained as a painter there, so his roots were firmly in this region. In an interview at that time, the painter himself seems to confirm this interpretation, acknowledging that the fact that he left his native Brianza for nearby Milan was of considerable importance for his artistic maturation: this change in his surroundings was to carry a certain weight in the development of his visual concepts. Reading statements made by Vago himself, one might for a moment believe him to be a retardataire naturalist, were it not that the painting itself belies this impression. Yet, in the first attempts on the part of the critics to reconstruct genealogies for young painters, proposals for elective affinities with artists from previous generations were not lacking. This is the only reasonable explanation, for example, for the comparison made by Mario De Micheli in 1970 between Mario

6 Sergio Torresani, ‘Gli spazi puri di Valentino Vago’, *Vita e Pensiero*, June 1969, pp. 485–87.

7 Ibid., p. 486.



M.R.67, 1974
olio su tela / oil on canvas
cm 92x73
[cat. 1974/18]

Raciti's 'white' painting and the tradition of the *Chairist*⁸, which, in 1971, induced Giuseppe Marchiori — who in 1970 had actually written about Vago⁹ — to flatly deny this¹⁰. Both, however, made a reference to Licini — De Micheli with regard to Raciti, Marchiori concerning Vago — which, in Marchiori's case, should be reconsidered in the light of a long friendship with Licini¹¹, while in De Micheli's case it suggested a series of comparisons extending from Paul Klee to Joan Miró: the latter's name was rarely mentioned when discussing the work of these painters (in Vago's case, only in a brief note in 1974)¹², but is decisive in order to discern certain creative dynamics and the network of visual relationships that a Milanese artist of this period could have in mind. After all, Miró symbolized the freedom of gestures moving instinctively over the surface of the canvas or sheet of paper and, through this harmonious flow, create an image. It is quite possible that this model met with a certain success, especially with regard to the descriptions of the small linear motifs, branched and microcellular in appearance, of the late 1960s, and the winged and filiform ones that unfolded in the 1970s. Roberto Sanesi, for example, wrote a number of brief notes for Vago's exhibition at the Salone Annunciata in 1971. He was the only critic in this period who clearly referred to the fact that the artist's practice involved the production of series of works and variations in the motif when he 'persevered doggedly inside, with the secret paring down and synthesis of a basic concept to be represented in a single, all-encompassing image, in a sort of asceticism pushed to the limit of any possibility of communication'¹³. And although these paintings 'seem to be seeking to offer us different moments of an ampler and unique

8 Mario De Micheli, Mario Raciti, *Scheiwiller*, Milan, 1970. Regarding De Micheli's essay, see Luca Pietro Nicoletti, "Nudo davanti alla pittura". Racconto e scrittura di Mario Raciti', *la Biblioteca di via Senato*, July /August 2013 (for this essay, see also *Appunti lombardi*, Scoglio di Quarto edizioni, Milan, 2013, pp. 61–71.

9 Giuseppe Marchiori, 'Valentino Vago', *Il Prisma*, Verona, 13 December 1969.

10 Giuseppe Marchiori, *Il bianco di Raciti*, exhibition catalogue, Galleria Annunciata, Milan, 1971.

11 See Mattia Patti, 'Osvaldo Licini e Giuseppe Marchiori. Storia di un'amicizia e di un catalogo generale delle opere', *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 5, 1, 2009, pp. 255–97.

12 An unsigned article in *Il Giornale d'Italia* referred to 'abstract surrealism which must necessarily be related to Miró': 'Un colpo di penna e zac: ogni confusione è possibile', *Il giornale d'Italia*, 22–23 February 1974.

13 Vago, catalogue of the exhibition at the Salone Annunciata, Milan, 28 January–16 February 1971, essay by Roberto Sanesi.



M.R. 172, 1974
olio su tela / oil on canvas
cm 100x81
[cat. 1974/73]

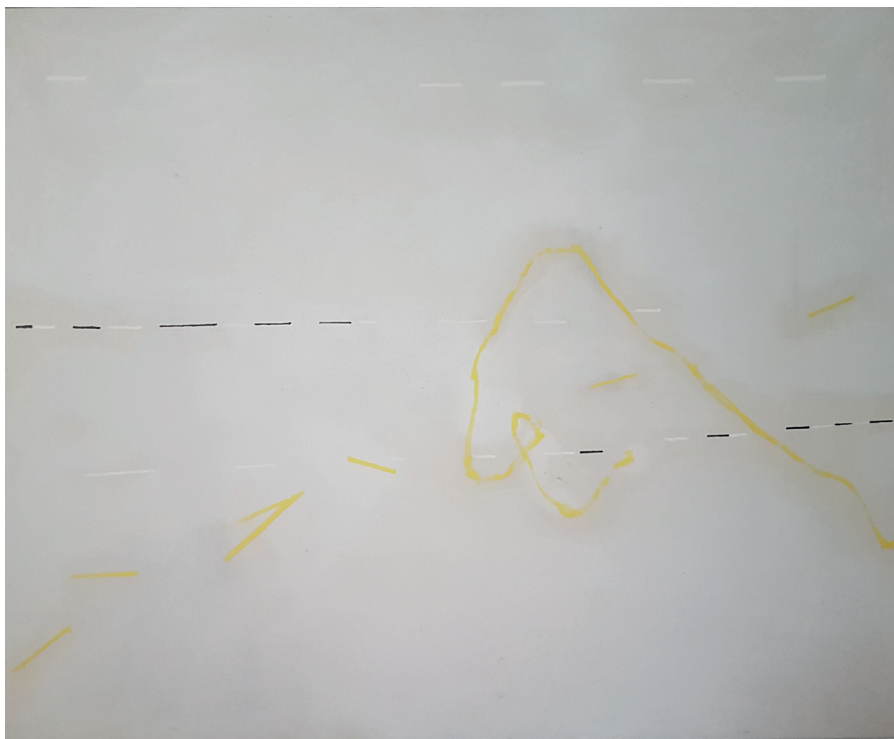
contemplation, the absorbed and enchanted fragments of a personal lyrical intuition', Sanesi's attention is actually attracted by another aspect, that is the sudden appearance of this motif of lines that are either packed closer together or more spread out: 'In his journey to the interior, not even the slightest and most distant murmur could escape Vago, nor could the most hidden presence of an enchanted and intense impulse. This is where the true meaning of his rarefied painting lies: the space, which seemed to be immobilized in a bright but gratuitous contemplation of itself, bursts open and becomes crowded. Signs, incisions, thin plates, frayed edges and clear, sudden apparitions are arranged in a Pythagorean articulation: coming closer together and moving apart, they flounder and turn the image inside out. But they have nothing to do with the exterior'¹⁴.

That Vago's 'skies' represented a psychic aspect, as Sanesi suggested, or a merely conceptual and tautological one, was a much-debated theme, even though all agreed that it was necessary to attribute a mental dimension, not a naturalistic one, to 'the problem of a space created by the free expansion of colour' — as the poet Cesare Vivaldi noted in the wake of the Sanesi's reflections — that became a sensitive surface crossed and interrupted in its flow 'by cries, flashes of light and minor incidents that are apparently casual, but, in fact, are carefully thought out'¹⁵. What is being stated here is essentially that these 'gleaming particles' — as Vivaldi put it — are light brushstrokes swiftly drawn across the canvas with suitably diluted paint so as to obtain a fluid and continuous form.

It is sufficient to see the photographs Mario Carrieri took in 1973 of Vago intent on his work in his studio: in front of large canvases, which, seen in black and white, become immaculate untouched surfaces, the painter is working in close contact with the canvas, concentrating on the details of the line, as if he were losing sight of the whole in order to focus on just a portion of the canvas. This a form of concentration similar to that represented in the photographs taken by Ugo Mulas of Lucio Fontana an instant before he made one of his famous slashes in the canvas, but comparable to a true iconography of the painter at work that is to be comprised — as Fabio Belloni demonstrated — in the movement active at the beginning of the 1970s known as 'pittura analitica' (Analytic

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Valentino Vago, *catalogue of the exhibition at the Galleria Contini, Rome, 3 March 1971*, essay by Cesare Vivaldi.



M.R. 193, 1974
olio su tela / oil on canvas
cm 81x100
[cat. 1974/94]

Painting) or 'pittura-pittura' (*Painting-Painting*) or with other names'¹⁶. A clear message in this direction seems to be the decision to use some of the photographs from this series on the covers of a an important catalogues produced for Vago's touring exhibition in 1974 and 1975¹⁷, accompanied by an essay by Flavio Caroli and, above all, 'Alcune avvertenze per Vago' (A Number of Instructions for Vago) by Paolo Fossati¹⁸, probably as a consequence of the interest in the painter shown by Aldo Passoni, director of the Galleria d'arte Moderna in Turin, who had written about Vago just a year prior to this¹⁹. It almost seems as if the two essays had been selected in order to give rise to a debate. For both writers it was taken for granted that Vago's work should be seen in the context of a wider phenomenon of 'analytical' painting, without forgetting the group centring on Enzo Spadon's Galleria Morone in Milan (especially Mario Raciti, Gianni Madella and Claudio Olivieri), as Vivaldi had pointed out, noting its affinities with the group in Rome (Carlo Battaglia, Vincenzo Cecchini, Carlo Cego, Carlo Lorenzetti, Carmengloria Morales and Claudio Verna, to whom should perhaps be added Guido Strazza)²⁰. Caroli, however, insisted on his definition of 'lyrical' painting in which 'the height of psycho-mental concentration corresponds to the height of expansion and inventive freedom, a mysterious no man's land without nature, forms or references'. Rather than its 'moral tension', Fossati preferred 'the intensity of an experience' that materializes in the concrete development of painting in a close relationship between the concept of 'space' and that of 'time'. 'Whether they be threadlike or emergent, dilatations or concretions,' Fossati wrote, 'forms and planes happen — that is, they offer themselves

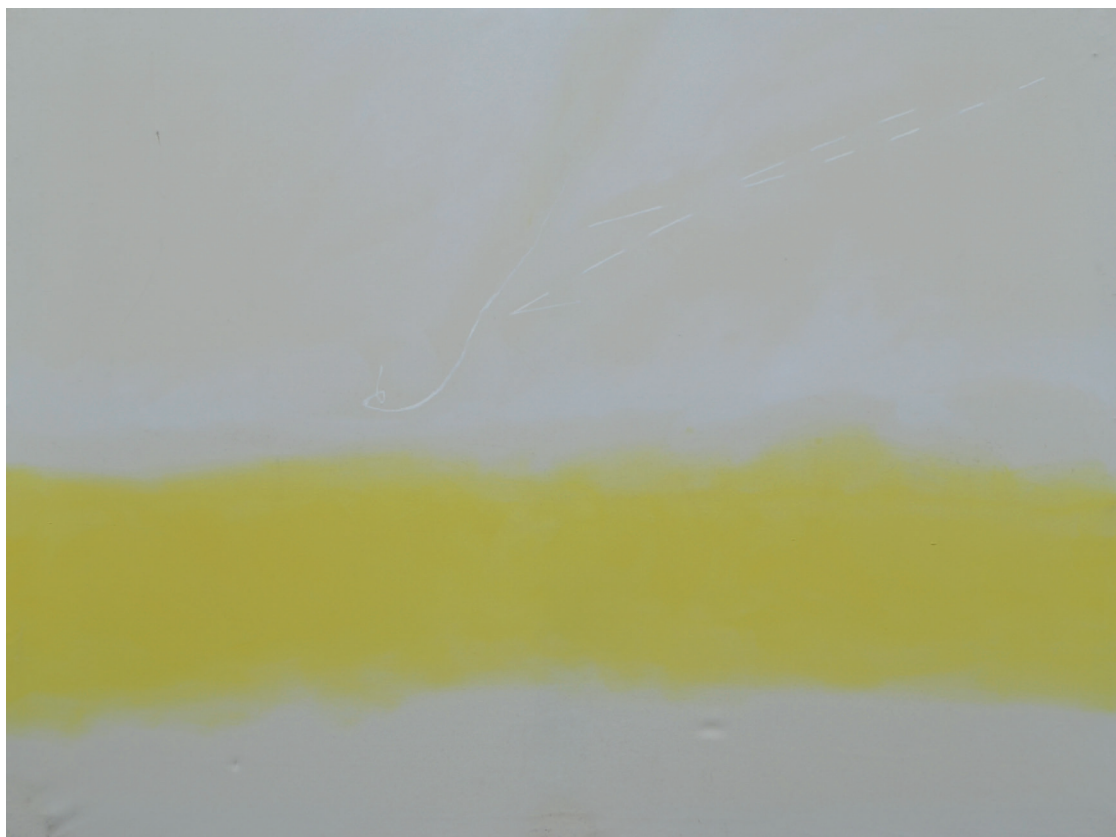
16 See Fabio Belloni, 'Analisi, lavoro, linguaggio: le scelte della pittura', in Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte, ed. Cristina Casero and Elena Di Raddo, Postmedia Books, Milan, 2015, pp. 11–29; a longer version of this essay is published in Un'idea di pittura. Astrazione analitica in Italia 1972–1976 (catalogue of the exhibition at Casa Cavazzini, Udine, 2015), ed. Fabio Belloni and Vania Gransinigh, Civici Musei, Udine, 2015.

17 Valentino Vago, catalogue of the exhibition at Galleria Morone 6, Milan, 1974, essays by Flavio Caroli and Paolo Fossati.

18 Paolo Fossati, 'Alcune avvertenze per Vago', in Valentino Vago, catalogue of the exhibition at Galleria Morone 6, Milan, 1974.

19 Valentino Vago, catalogue of the exhibition at Galleria Editalia, 24 January–14 February 1973, essays by Vittorio Fagone and Aldo Passoni.

20 Vittorio Fagone also referred to this theme in his essay 'Galleria Goethe: Valentino Vago', NAC, 15, May 1970.



M.R.261, 1974
olio su tela / oil on canvas
cm 150x200
[cat. 1974/113]

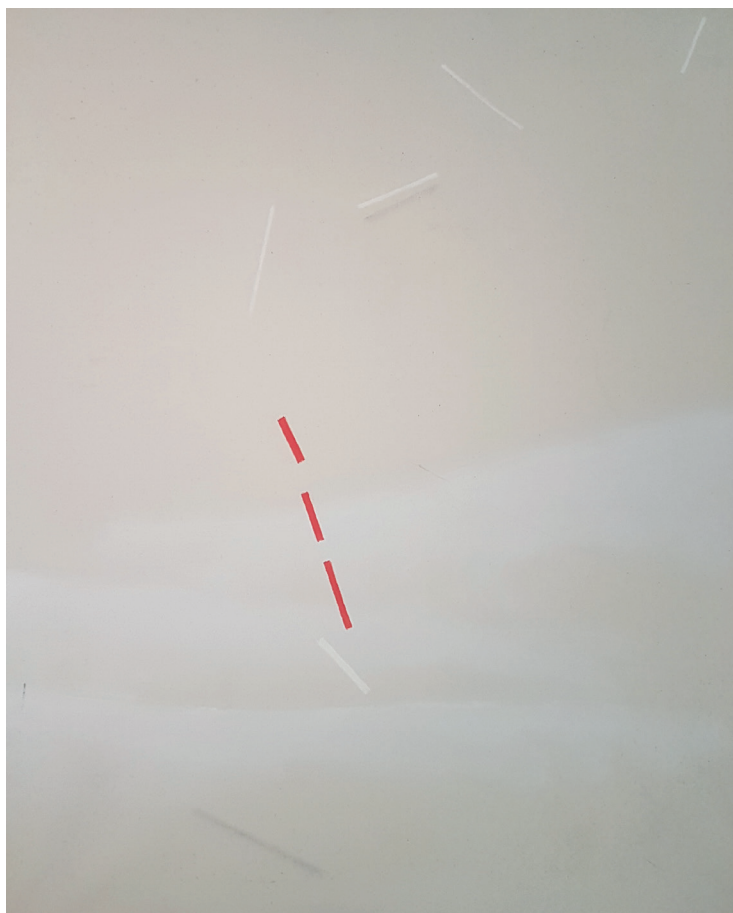
as if in progress, as reflections consecutive in time, so that the space is a way of seeing time.' In other words, since it cannot be comprehended at a glance, the picture has to be carefully explored, to the point that the extent of the 'space' to be covered is a measurement of the 'time' that it asks of the spectator's aesthetic experience. Here Fossati is examining the mechanism of representation, or rather of 'vision', and the complexity of the visual apparatus. This is the moment when his critical reflection on Vago's painting is closest to its 'analytical' intentions and, in fact, his essay should be interpreted from two perspectives: it was four years since the publication of his book *L'immagine sospesa*, which, marking an important turning point in the rediscovery of Italian abstract art in the 1920s and 1930s, underlined the way this movement had been actualized in the light of current developments²¹. This was where the names of Fontana and Melotti — suddenly rediscovered by the critics, who focused attention on their careers in the 1930s — first originated. At that time, however, this text should be interpreted by taking into account two contributions of 1973 and 1974 respectively. In the first, taking issue with the exhibition 'Inonrappresentonullaiodipingo' (I don't represent anything, I paint), curated by Maurizio Fagiolo Dell'Arco at Studio La Città in Verona, Fossati asked himself whether it was correct to talk about a 'return to painting', or whether this was, in reality, a sign of a 'return to order'²². It was a question of reckoning with painting turned 'into a form of thought' in which the artistic process itself assumed a conceptual dimension²³. At the same time, however, Fossati stressed that the visual origins of the painters of this generation were to be found in Art Informel, from which they had derived a certain gestural expressiveness that did not 'claim to be present with the whole of the body'²⁴, but was transformed into an unpretentious emotional theme, replacing the impetuous and violent gesture with a more delicate tone, a state of pensiveness and rarefaction. The oscillation was, therefore, between an

21 Paolo Fossati, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia 1934–1940*, Einaudi, Turin, 1971.

22 Paolo Fossati, 'Un ritorno alla pittura?' [1973], in Paolo Fossati, *La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del novecento*, ed. Gianni Contessi and Miriam Panzeri, Bruno Mondadori, Milan, 2009, pp. 243–49.

23 *Ibid.*, p. 245.

24 *Ibid.*, p. 244.



M.R.292, 1974
olio su tela / oil on canvas
cm 100x81
[cat. 1974/144]

emotional impetus and the legitimacy of a design-based approach, to which the critic had polemically devoted, together with Licisco Magagnato, the exhibition *'Dal progetto all'opera. Spazio e/o geometria-processo dell'esperienza visiva* (From Design to the Work. Space and/or Geometry-Process of the Visual Experience, 19 January–24 February 1974)²⁵. It was, however, in the controversy about *'pittura-pittura'* that Fossati set out his vocabulary related to this theme, referring also to *'lyricism'*, but with a different meaning from that given to it by Roberto Sanesi: *'The operation is a self-mirroring of the fact or event to be painted, but with a certain emphasis, which may consist of either pathos or lyricism in the interplay of mirrors: the lyricism does not lie in the colour or in the painting of the canvas, but rather in delivering to the world the emotional tone of the conceptual operation, which is — and creates — painting, and also determines its attitude and behaviour'*²⁶.

Thus the passage in which Fossati dwells on the phenomenological basis of the threadlike lines and, above all, of the shadow they cast over the background, of *'a dark or pale equivalent, which is the shadow — or rather, the painter himself suggests it — the echo, the indication once again of distance, of the measurement of time.'* In his opinion, it cannot be a real shadow because this would be in contradiction with the spatial dimension. In particular, taking into account the observation of Vago himself that in reality it is an *'echo'* or reflection of that image, it took the form of a repetition of the temporal dimension: *'The echo is not the reversal of an object on the canvas that forms its mirror; it is the sign of existing in time, of a process, as if, in the gesture, it shored up and doubled a staying power that extends even where it seems to lose its continuity'*²⁷. In this way, however, Fossati did not solve the question of the spatial disposition, which Renato Barilli summed up immediately afterwards when writing about an exhibition featuring Vago and Claudio Olivieri²⁸. Denying that they belonged to the *'present climate of austerity or art made with a ruling pen'*, Barilli

25 Fossati, *'Tre spunti per un mostra'* [1974], in Paolo Fossati, *La passione del critico.*, pp. 250–53.

26 Fossati, *'Un ritorno alla pittura?'*, p. 243.

27 Fossati, *'Alcune avvertenze per Valentino Vago'*.

28 Claudio Olivieri Valentino Vago, *catalogue of the exhibition at Galleria d'arte San Luca, Bologna, 23 February 1974, essay by Renato Barilli.*



M.R. 403, 1974
olio su tela / oil on canvas
cm 81x65
[cat. 1974/154]

affirmed — with a brief mention of Virgilio Guidi²⁹ — that the two artists should be seen as having been strongly influenced by Fontana and Melotti. Of the latter, indeed, Vago proposed ‘a series of graphical-pictorial equivalents’ that allowed him to transform the picture into ‘a theatre of phenomena and events because it clearly regarded vicissitudes involving presences in the foreground and others in the background, with surfacing and immersion, concentration and extension³⁰. In this way, however, he did not create three-dimensional space, unlike Olivieri: the shadows were not enough to obtain an illusionistic depth or aerial perspective because there it did not answer the question whether they were ‘shadows of material bodies, or rather return echoes of a sort of sounder or sonar, rebounding, not against a solid wall, but against an elastic and indefinable one³¹.

It was, however, up to Tommaso Trini to say the last word in 1975³². Endorsing Fossati’s position with regard to the space of a ‘vision’ and implicitly casting doubt on Caroli’s notion of an ‘interior’ space, the critic could avail himself of his association with the artist, whose frenetic work pace was familiar to him, as was his need to complete his paintings quickly, which was, in the artist’s words, as quoted by Trini, located ‘in the space between silence and enchantment³³. The critic did not, however, wholly agree with this viewpoint, although he gave credit to Vago when he said that in the sounding of the picture plane — which was neither formalized nor structured — it came to pass that, as if by magic, one gesture attracted another, so that a space on the flat surface gave depth to another space: ‘I look at the double plane of the visual depth, with

29 Barilli referred explicitly to Vago and Olivieri in an article published a year after the death of Virgilio Guidi: ‘Up to the very end, the great artist did not throw in the sponge: even in his last years he experimented with a kind of graffiti obtained by squeezing bright paint directly from the tube, taking up the challenge from artists of the younger generations, variously occupied with the trends that in the past would have been associated with “new painting” (Vago and Olivieri), but now with “post-abstract”, true graffiti art and new decoration.’ (Renato Barilli, ‘Com’è astratta Venezia’, *L’Espresso*, 18 January 1986).

30 Barilli in Claudio Olivieri Valentino Vago.

31 *Ibid.*

32 Valentino Vago, *catalogue of the exhibition at Galerie Étienne de Causans, Paris, 28 October–24 November 1975, essays by Giovanni Joppolo and Tommaso Trini. Trini’s essay was also published as ‘Vago: I fluidi confini della pittura’, G7 Studio, year II, no. 11, April 1977, p. 5.*

33 *Ibid.*



Senza Titolo, 1975
tempera alla caseina su carta francese
casein tempera on french paper
cm 100x70

atmospheric masses that expand the bottom, and with suspended gestures brought closer together by straight or curved lines that may be sharp or faltering, broken or criss-crossing: not two separate planes, these are elements resonating with a continuous and global whole³⁴.

At this point, we go back to the encounter — not clearly expressed — with Art Informel. Trini returns to the fundamental query posed by Fossati concerning the 'intensity' expressed by the painting: 'His question will not regard the intensity of an experience, but rather how it proposes itself, what image it offers and how it expands within the most extensive reality and, lastly, what meaning and what light it offers the latter'³⁵. Trini focuses his attention on this question: given that colour is nothing more than 'a captivating illusion', Vago's painting is simply a way of burning his energy in this kind of painting. 'It is not the idea but the action of the energy that, all things considered, Vago asks us to share with him when he concentrates on the canvas, just as Fontana concentrated on the slash that came out from behind the canvas'³⁶.

At this point, it is inevitable that these considerations should return to their starting point, from Art Informel back to applying thinner layers of paint that have not, however, avoided or alternated the intuitive and unplanned approach, albeit with slower, more methodical gestures. Giuseppe Marchiori was conscious of this in 1970 when, in the catalogue essay for the exhibition 'L'immagine attiva', he wrote about a generation of Milanese artists that, together with Vago, comprised Gustavo Bonora, Luigi Capsoni, Attilio Forgioli, Gianni Madella, Claudio Olivieri, Giancarlo Ossola, Fernando Picenni, Mario Raciti and Sergio Sermidi. What they shared were their roots in Art Informel: never explicitly stated, this was a reference that was immediately evident: 'The active image presupposes a very serious discourse on the new dimensions and structures of painting, enhanced by motifs and deepened in its most secret aspects by a decade's experience, which has influenced the consciences of today's artists in a constantly revolutionary sense, often obliging them to radically reconsider their ideas and values'³⁷.

34 *Ibid.*

35 Fossati, *Avvertenze per Valentino Vago*

36 Valentino Vago, *catalogue of the exhibition at Galerie Étienne de Causans, Paris.*

37 *Pittura '70. L'immagine attiva, catalogue of the exhibition at Galleria Contini, Rome, December 1970, essay by Giuseppe Marchiori.*



C. 93, 1975
olio su tela / oil on canvas
cm 92x73
[cat. 1975/43]



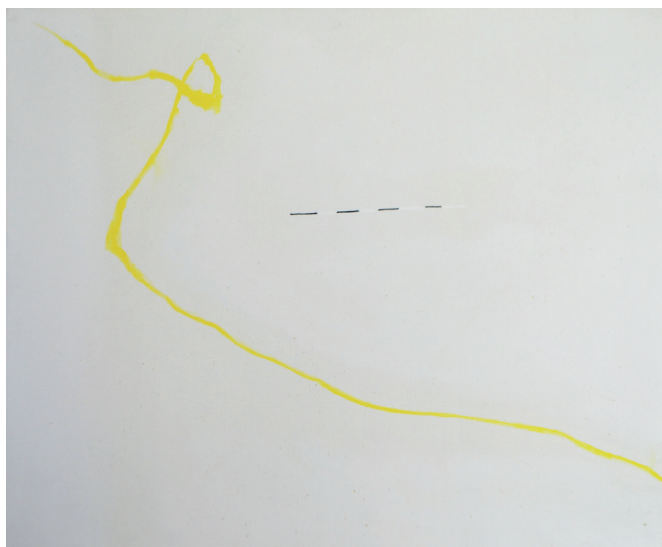
C.94, 1975
olio su tela / oil on canvas
cm 92x73
[cat. 1975/44]



C. 155, 1975
olio su tela / oil on canvas
cm 100x81
[cat. 1975/55]



C.181, 1975
olio su tela / oil on canvas
cm 81x65
[cat. 1975/81]



M.V.51, 1976
olio su tela / oil on canvas
cm 60x73
[cat. 1976/1]



M.V.97, 1976
olio su tela / oil on canvas
cm 100x81
[cat. 1976/48]



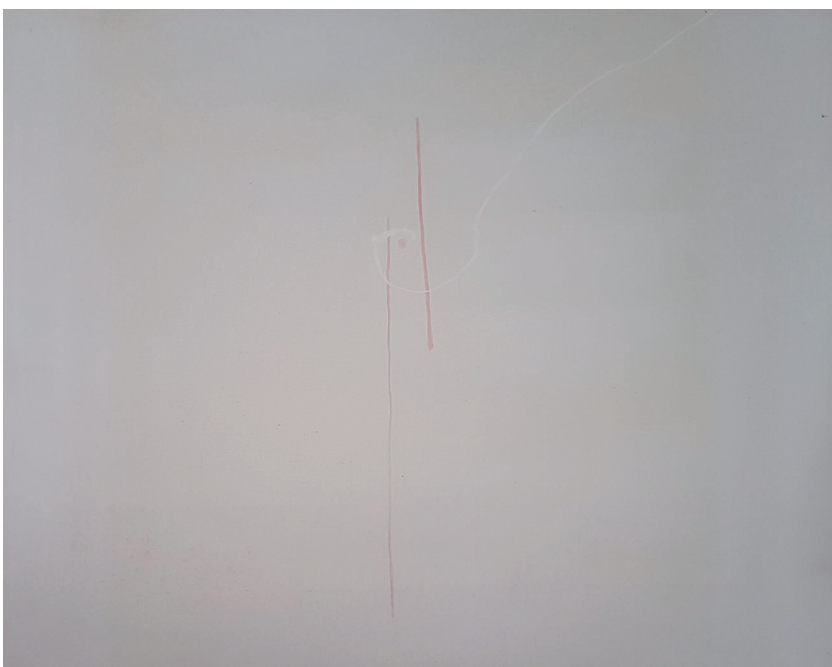
M. V. 178, 1976
olio su tela / oil on canvas
cm 100x81
[cat. 1976/80]



M.V.194, 1976
olio su tela / oil on canvas
cm 81x65
[cat. 1976/96]



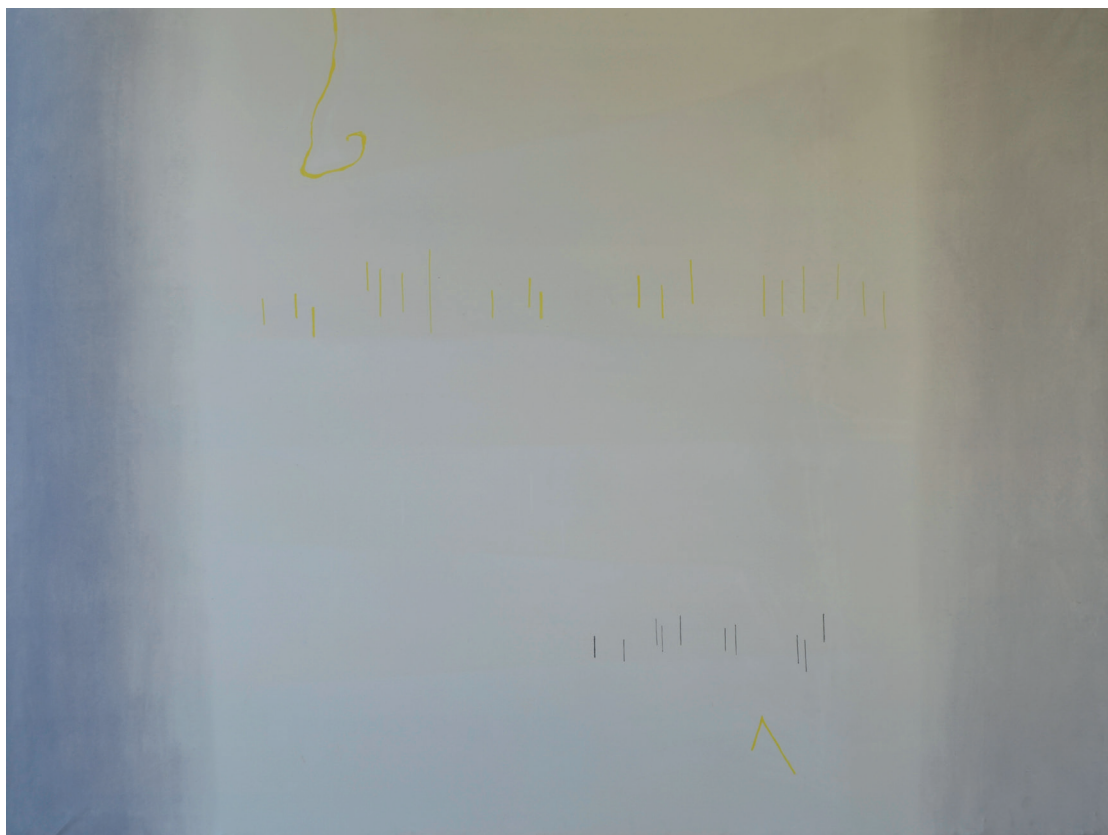
D.T.13, 1977
olio su tela / oil on canvas
cm 81x65
[cat. 1977/13]



D.T.165, 1977
olio su tela / oil on canvas
cm 73x92
[cat. 1977/63]



D.T.166, 1977
olio su tela / oil on canvas
cm 73x92
[cat. 1977/64]



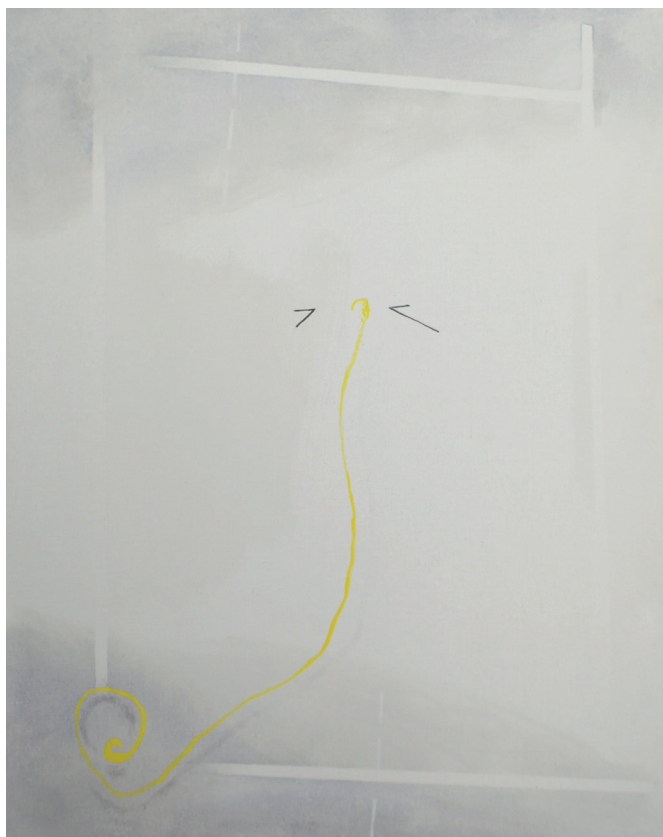
D.T.173, 1977
olio su tela / oil on canvas
cm 150x200
[cat. 1977/71]



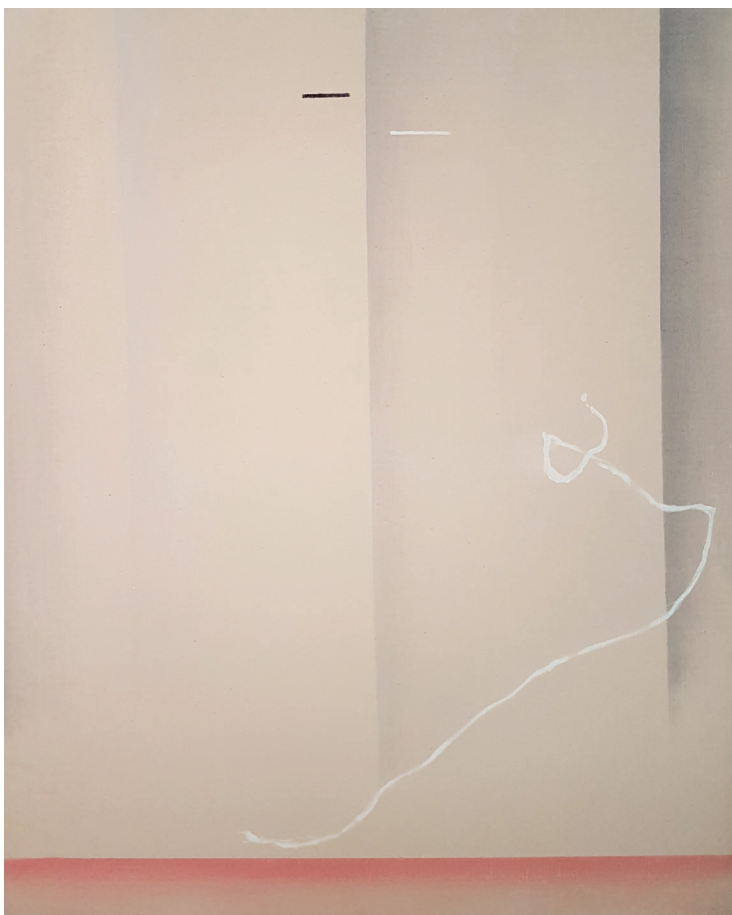
V.B. 72, 1978
olio su tela / oil on canvas
cm 100x81
[cat. 1978/24]



V.B. 93, 1978
olio su tela / oil on canvas
cm 150x200
[cat. 1978/45]



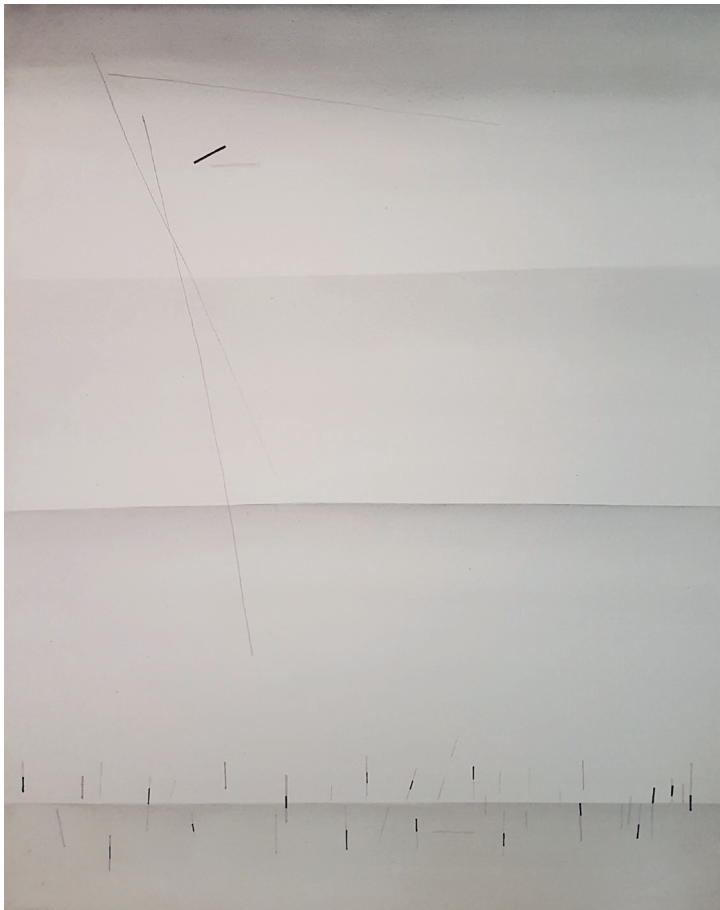
V.B. 174, 1978
olio su tela / oil on canvas
cm 92x73
[cat. 1978/78]



M.P.162, 1979
olio su tela / oil on canvas
cm 100x81
[cat. 1979/62]



M.P.178, 1979
olio su tela / oil on canvas
cm 100x81
[cat. 1979/78]



M.P.200, 1979
olio su tela / oil on canvas
cm 100x81
[cat. 1979/100]

Valentino Vago (1931-2018) è stato fra gli interpreti più originali della sua generazione, per circa sessant'anni ha cercato di cancellare il mondo visibile per arrivare all'invisibile e alla pura luce.

1960

Inaugura la prima importante personale al Salone Annunciata di Milano, presentata da Guido Ballo.

1964-1965

Dopo anni di dubbi e interrogazioni sul senso del proprio lavoro, Vago sembra intenzionato a inaugurare un nuovo e solido percorso. «Rimane quella linea che non suggerisce tanto un orizzonte, quanto, più propriamente, il taglio netto di una profondità senza principio e senza fine. La soglia di sfondamento per lo sguardo e il pensiero». (Accame, 1993). *Linea nera* (1964) e i primi *Orizzonti* (1964/1965) rappresentano il vero inizio della sua ricerca.

1969

Vanni Scheiwiller cura la sua prima monografia. Il volume, con un testo di Marco Valsecchi, è presentato in occasione della personale alla Galleria Annunciata, Milano. La Rai, all'interno de *L'Approdo*, dedica un lungo servizio alla mostra.

1970

Partecipa alla rassegna curata da Francesco Bartoli, Renzo Beltrame e Vittorio Fagone, *Pittura '70. L'immagine attiva*. Il percorso espositivo itinerante rappresenta il primo sintomo italiano di quella rivendicazione dei valori della pittura che ha luogo tra il 1970 e il 1976.

1971

La XI Bienal Sao Paulo gli dedica una sala.

1974-1978

In questi anni sono molte le sue presenze a livello internazionale. La galleria Morone 6 organizza una personale con testi di Flavio Caroli e Paolo Fossati. Per circa tre anni,

la mostra è ospitata in diverse città italiane e tedesche.

La Galerie Etienne de Causas organizza la sua prima mostra parigina. Nel 1977 partecipa alla mostra *Medunarodna izložba likovnih umetnosti Beograd '77*, al Muzej Savremene Umetnosti, di Begrado. Pia Vivarelli, è incaricata di selezionare gli artisti italiani il cui numero è circoscritto a tre rappresentanti: Michelangelo Pistoletto, Valentino Vago, Michele Zaza. L'anno successivo, presentato da Miklos Varga, è alla galleria Quadrum a Lisbona.



C.268 Cat.1975/118

1979-1982

Il desiderio di Valentino Vago di trovare spazi sempre più ampi dove dipingere finalmente si realizza. La Cassa Rurale e Artigiana di Barlassina, gli chiede di intervenire nell'atrio della nuova sede. Avviato oramai verso una ricerca pittorica dalle dimensioni illimitate, Vago approda a Palazzo Reale a Milano dove, nel 1980 dipinge tre Stanze in scala tonale. L'opera abitabile temporanea è presentata da Renato Barilli.

Nel 1982 supera la sfida di dipingere interamente di blu la sua prima chiesa, San Giulio a Barlassina.

1983

Il PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano gli dedica una mostra antologica. Il testo a catalogo, *Le ritmiche dell'ascesa*, è di Francesco Bartoli.

1985

Le opere di Vago raccolte dalla grande collezionista Maria Cernuschi Ghiringhelli sono esposte al Museo d'arte contemporanea Villa Croce di Genova.

1987

Barlassina, piccolo centro tra Como e Milano, ha dato i natali ai tre protagonisti dell'arte dell'ultimo Ottocento e Novecento: Longoni, Asnago e Vago. Luciano Caramel dedica loro un'importante volume.

1993

Giovanni Maria Accame, intitola *L'esperienza della luce*, la monografia su Vago.

1993-2002

Durante l'estate realizza interventi pittorici a Monza, all'interno della chiesa di Cristo Re, e in autunno a Biassono, in Brianza, dove dipinge la chiesa di San Francesco alle Cascine. L'anno successivo trasforma in opera abitabile la Chiesa di Santa Maria Ausiliatrice a San Donato Milanese. Nel gennaio del 1998 è in Lituania, a Vilnius, dove è incaricato di trasformare le pareti del presbiterio nella cappella nel nuovo seminario. A Villa Burba a Rho, Vago crea un'opera temporanea in occasione della rassegna *Lo spazio ridefinito* a cura di Francesco Tedeschi. La Cei-Conferenza Episcopale Italiana lo invita a Roma nel 2000, dove interviene nella piccola cappella della Casa Assistenti dell'Azione Cattolica, mentre a Correggio, lavora nel nuovo reparto di Riabilitazione Neurologica

dell'ospedale San Sebastiano.

Tra il 2001 e il 2002 trasfigura i circa settemila metri quadrati di superficie della parrocchia dei Santi Apostoli Pietro e Paolo a Rovello Porro.

2003

Esce il volume, a cura di Laura Salandin, *Valentino Vago la pittura murale civile e religiosa*, un'attenta analisi delle opere abitabili di Valentino Vago. Nel volume sono presenti saggi di Luciano Caramel, Cecilia De Carli, Andrea Dall'Asta e Francesco Tedeschi. Nel mese di luglio a Milano la casa Boschi è aperta al pubblico. Nell'ultima stanza sono esposti tre lavori di Vago degli anni Sessanta.

2004

Il Vaticano pubblica il volume curato da Camillo Ruini, *La verità vi farà liberi, Catechismo della Conferenza Episcopale per la vita cristiana 2*. Le opere pubblicate coprono un arco temporale compreso fra il V secolo e il XII. Vago è l'unico artista contemporaneo presente.

2005-2006

Fra il 2004 e il 2005 Vago sente la necessità di affrontare i toni del nero come dominanti delle proprie opere. Un colore che ha sempre avuto largo spazio sulla sua tavolozza. Per lui il nero manifesta lo stimolo per raggiungere l'Invisibile. Nel mese di maggio opere nere sono esposte all'Annunciata, sede, insieme alla galleria Montrasio, di una ricca antologica. Nell'estate successiva Vago è al Villaggio Sereno a Brescia dove interviene nella Chiesa di San Giulio Prete. Il retro dell'altare, è dipinto di nero. Vago porta così al massimo vertice la sua indagine nei confronti di questo colore.

2008

Gli architetti milanesi Magnoli e Carmellini, nel 1996 ricevono l'incarico di progettare una chiesa a Doha, in Qatar, su un terreno donato alla comunità cattolica dall'Emiro Hamad Khalifa Al-Thani. Da subito è coinvolto anche Vago che dieci anni dopo trasforma lo spazio religioso in un'opera abitabile di 13.000 metri

quadrati. Il 13 marzo 2008 la stampa mondiale interviene all'inaugurazione della chiesa di Nostra Signora del Rosario. La CNN manda in onda, quasi a ciclo continuo, l'evento. Dopo questo grande cantiere la sua pittura su tela cambia radicalmente. L'artista trova una nuova freschezza e una luce sempre più intensa. Vengono a mancare quasi totalmente i segni che per molti anni hanno caratterizzato il suo lavoro. Il colore è ora chiarissimo e rarefatto e, molto spesso, approda al bianco totale. Vago ha trovato finalmente quella che ama definire «la luce dell'Invisibile».

2009

Il 21 novembre Valentino Vago è presente all'incontro degli artisti con Benedetto XVI. Seguendo l'esempio di Paolo VI, il Papa accoglie una stretta rappresentanza internazionale di artisti nella Cappella Sistina.

2011

Milano festeggia il suo ottantesimo compleanno con un'ampia antologica curata da Paolo Biscottini al Museo Diocesano. Alla fine dell'anno Skira pubblica *Vago - Catalogo ragionato delle opere dipinte, 1948-2010*. I testi in catalogo sono a cura del comitato scientifico presieduto da Flavio Caroli.

2011-2017

Al posto dell'anno corrente aggiunge al titolo: *Provvisoriamente 2100* o *Provvisoriamente 31* a.C., a sottolineare l'atemporalità di ciò che è eterno.

Nel 2017 utilizza le proprie iniziali affiancate dalla propria data di nascita (1931), per suggerire che i dipinti sono venuti al mondo con lui, erano in certo modo già presenti in nuce dall'origine della sua individualità.

2012

Gli Accademici di San Luca hanno segnalato Valentino Vago, al quale è andato il *Premio Presidente della Repubblica 2012*. Dal 2014 è accademico di San Luca.

2015-2016

A Milano, dipinge San Giovanni in Laterano, il suo *Paradiso*, la summa dei suoi settant'anni di pittura e ricerca della Bellezza. Con la sua ventunesima chiesa, l'ultima, Vago si è finalmente liberato dalla narrazione. Sono definitivamente sparite quelle apparizioni luminose che hanno caratterizzato i suoi lavori murari religiosi.

2017

Nel mese di ottobre inaugura due grandi mostre. Al Milione presenta i suoi ultimi lavori dipinti tra giugno e settembre mentre all'Annunciata sono selezionate opere di grande formato degli anni sessanta e settanta.

2018

Muore nella sua casa di Milano il 17 gennaio.

Ad aprile i figli Mario e Valerio fondano l'associazione culturale Archivio Valentino Vago. Il Comitato Scientifico, svolgerà un'attività di studio, di perizia e di ricerca al fine di assicurare la tutela del patrimonio artistico di Valentino Vago. A maggio l'archivio in collaborazione con la Collezione Paolo VI organizza un'importante mostra presso il Duomo Vecchio di Brescia. L'Accademia di Belle Arti di Brera rende omaggio alla ricerca artistica di Valentino Vago con una mostra di incisioni realizzate negli anni Cinquanta, a testimonianza del suo iniziale percorso artistico. In occasione l'archivio Vago pubblica il catalogo ragionato dell'opera grafica di Valentino Vago che sarà presentato nella Sala Napoleonica di Brera a dicembre.

2019

Nel mese di Maggio, Palazzo Sarcinelli Conegliano, ospita *Valentino Vago. Infiniti Orizzonti*, mostra curata da Oltrearte Associazione Culturale in collaborazione con l'Archivio Valentino Vago.

Biography:

Valentino Vago (1931-2018) was one of the most original interpreters of his generation, who for almost sixty years tried to cancel the visible world to reach the invisible and pure light.

1960

Guido Ballo presented Vago's first important solo show at Salone Annunciata, Milan.

1964-1965

Having doubted and questioned the meaning of his work for years, Vago unveiled the intention to start a new and sound artistic journey.

"What remains is the line which does not want to suggest a horizon as much as it wants to show the sharp edge of depths with no beginning and no end; threshold of the breach between eyes and thoughts." (Accame, 1993). The beginning of this quest was represented by Linea Nera, 1963 (Black Line, 1964) and the first Orizzonti, 1964/1965 (Horizons, 1964/1965).

1969

Vanni Scheiwiller edited his first monograph. The volume, whose text was written by Marco Valsecchi, was presented at Galleria Annunciata in Milan during Vago's solo show L'approdo, a programme broadcasted by RAI, dedicated an extensive report to the show.

1970

Vago participated to the exposition Pittura '70. L'immagine attiva, curated by Francesco Bartoli, Renzo Beltrame and Vittorio Fagone. The traveling exhibition represented the first Italian expression, between 1970 and 1976, aiming to claim back the value of painting.

1971

One of the exhibition rooms of XI Bienal Sao Paulo was dedicated to Vago.

1974-1978

Many of Vago's works are exhibited internationally. Galleria Morone 6 organised a solo show with texts of Flavio Carlioli and Paolo Fossati. The exhibition was hosted in

several Italian and German cities for almost three years.

Galerie Etienne de Causas organised Vago's first Parisian exhibition. In 1977, Vago participated to Medunarodna izložba likovnih umetnosti Beograd '77, at the Muzej Savremene Umetnosti in Belgrade. Pia Vivarelli was in charge of choosing amongst the Italian artists; she picked three: Michelangelo Pistoletto, Valentino Vago, and Michele Zaza. The following year, Vago was presented by Miklos Varga at the Quadrum gallery, in Lisbon.

1979-1982

Valentino Vago's longing for wider spaces for his painting was eventually fulfilled. Cassa Rurale e Artigiana di Barlassina asked him to paint the entrance hall of its new branch. In 1980, he was asked to paint Stanze in scala tonale (Rooms in tonal scale) at Palazzo Reale in Milan, which was presented by Renato Barilli. By then, Vago had already started his quest for a type of art unlimited in its dimensions. In 1982, he painted completely blue his first church San Giulio a Barlassina.



PAC - Padiglione d'arte contemporanea, Milano 1983

1983

PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea in Milan dedicated to Vago a solo show Ritmiche dell'ascesa (The metrics of the ascent). The text for the catalogue was written by Francesco Bartoli.

1985

The talented collector Maria Cernuschi Ghiringhelli organised an exhibition of Vago's works of art at Museo d'arte contemporanea Villa Croce in Genoa.

1987

Three of the most important interpreters of the late XIXth and early XXth century, Longoni, ùAs-nago and Vago were born in Barlassina, a small town situated between Como and Milan. An extensive volume was dedicated to the three artists by Luciano Caramel.

1993

L'esperienza della luce (*Experiencing Light*) is the title of Vago's monograph by Giovanni Maria Accame.

1993-2002

During the summer, he worked on Chiesa del Cristo Re, in Monza. In autumn at Biassono, in Brianza, he painted the church of San Francesco alle Cascine. The following year he worked on Chiesa di Santa Maria Ausiliatrice in San Donato Milanese.

In January 1998 in Vilnius, Lithuania, he was asked to transform the walls of the presbytery in the chapel, in the new seminary. At Villa Burba, Rho, Vago created a temporary work of art in occasion of the exhibition Lo Spazio ridefinito (*Redefined space*) curated by Francesco Tedeschi. In 2000, Vago was invited in Rome by CEI - Conferenza Episcopale Italiana, where he worked on a little chapel in the Casa Assistenti dell'Azione Cattolica.

After that, in Correggio, he painted the new ward of Riabilitazione Neurologica, in San Sebastiano hospital. Between 2001 and 2002, he completely transformed the 7000 metres square of San Pietro e Paolo parish in Rovello Porro.

2003

The volume edited by Laura Saladin was released: Valentino Vago. La Pittura murale civile e religiosa. The book is an accurate analysis of Vago's living art, which includes essays written

by Luciano Caramel, Cecilia De Carli, Andrea Dall'Asta, and Francesco Tedeschi. In July, the Boschi museum home was opened to the public, the last room exhibits three of Vago's works of art from the 60s.

2004

The Vatican published the volume edited by Camillo Ruini, La verità vi farà liberi. Catechismo della Conferenza Episcopale per la vita cristiana 2. All the works of art published in the volume cover the period between V and XII century. Vago is the only contemporary artist included in the book.

2005-2006

Between 2004 and 2005, the tones of black became dominant in his works. This color had always prevailed on his palette, in fact for Vago, black represented the impetus to reach the Invisible.

In May, the Annunciata and galleria Montrasio hosted an extensive survey exhibition on his black works of art. The following summer, Vago worked on Chiesa di San Giulio Prete, in Villaggio Sereno, Brescia. Painting the back of the altar black, brings to its peak Vago's exploration of this colour.

2008

In 1996, two Milanese architects Magnoli and Carmellini were asked to design a church in Doha, Qatar, on the land donated to the catholic community by the Emir Hamad Khalifa Al-Thani. Vago was involved in the project since the beginning. Ten years later, he transformed the church into a 13.000 metres square of living art. International press was present at the opening of Nostra Signora del Rosario on March 13, 2008. CNN broadcasted the event almost entirely. Consequently, his work on canvas radically changed. The artist found an increasingly intense light, the color was clear, less dense and often ending in plain white. Vago found what he called "The light of the Invisible".

2009

On the 21 of November, Vago was invited to the artists meeting by Benedetto XVI, who invited a small group of international artists to the Sistine Chapel, as Paolo VI did.

2011

Vago's 80th birthday was celebrated in Milan with an extensive solo show at Museo Diocesiano, curated by Paolo Biscottini. By the end of the year, Skira had published Vago. Catalogo ragionato delle opere dipinte, 1948-2010. The texts in the catalogue were edited by a scientific committee officiated by Flavio Caroli.

2011-2017

In the title of his works of art, Vago replaced the year with the wording: Provvisoriamente 2100 o Provvisoriamente 31 a.C. (Provisionally 2100 or Provisionally 31 a.C.). to stress the atemporality of what is eternal. In 2017, Vago also added to his works his initials and his date of birth (1931), to infer that all the paintings were somehow born with him and were part of his individuality since the beginning.

2012

Accademia di San Luca endorsed Valentino Vago for Premio Presidente della Repubblica, which he received in the same year. Since 2014, he has been an academic of San Luca.

2015-2016

In Milan, Vago painted San Giovanni in Laterano, his Paradiso (Paradise), represented the pinnacle of 70 years of quest of Beauty. This was his last and 21st church. Vago was finally free from all those bright shades, which had been predominant in his church works.

2017

In October, he opened two exhibitions: At Milione, his latest paintings, created between June and September, were shown; at Annunciata his largest works from the 60s and 70s were presented.

2018

Vago died in his house in Milan on the 17th of January 2018.

In April, his sons Mario and Valerio founded the Archivio Valentino Vago. The advisory committee will undertake studies, appraisals and research in order to safeguard the Valentino Vago's artistic heritage.

In May, in collaboration with the Collezione Paolo VI in Concesio, the archive is organizing an important exhibition in Brescia's Duomo Vecchio.

In October the Accademia di Belle Arti di Brera will pay homage to Valentino Vago's artistic output with an exhibition of etchings he executed in the 1950s that bear witness to the early years of his career. On this occasion, the Archivio Valentino Vago will publish the catalogue raisonné of the artist's graphic works, which will be presented to the public in the Sala Napoleonica of the Accademia di Brera in December.

2019

In May 2019 Palazzo Sarcinelli in Conegliano will host 'Valentino Vago. Infiniti Orizzonti' (Valentino Vago. Endless Horizons), an exhibition curated by the Oltrearte Associazione Culturale in collaboration with the Archivio Valentino Vago.

Finito di stampare nel mese di Aprile 2019

oltrearte

Associazione Culturale

www.oltrearte.com

info@oltrearte.com

tel. 3382705193

E d i t o r i a l e U m b r a

Euro 20,00

