

**Colleoni Proposte d'Arte**

presenta

**Soddu e Vago**

5 novembre 2015 - 31 gennaio 2016

**Colleoni Proposte d'Arte**

via Baioni 19/21, Bergamo

28 - 30 novembre 2015

**BAF - Bergamo Arte Fiera**

## **Soddu e Vago**

*mostra a cura di*

Ornella Mignone e Luca Pietro Nicoletti

*coordinamento*

*Roberto Colleoni*

*segreteria organizzativa*

Lucia Bellotto

*allestimento*

Roberto, Giacomo e Gianandrea Colleoni

*in collaborazione con*

Galleria Scoglio di Quarto, Milano

*crediti fotografici*

Archivio Vago, Milano

Barbara Barberis, Milano

Enrico Cattaneo, Milano

Segio Lovati, Milano

Orrizonte Studio, Bergamo

Paolo Vandrasch, Milano

*si ringrazia*

Gabriella Brembati

Luigi Brembilla

Giuliano Manselli



**Colleoni Proposte d'Arte**

presenta

**Soddu e Vago**



## Sommario

6	<b>Colleoni Proposte d'arte</b> Selene Carboni
8	<b>Per Valentino Vago e Stefano Soddu.</b> <b>Lecture in parallelo</b> Luca Pietro Nicoletti
20	<b>Percorso espositivo</b>
	<b>Stefano Soddu</b>
86	<i>note biografiche</i>
87	<i>opere</i>
	<b>Valentino Vago</b>
91	<i>note biografiche</i>
92	<i>opere</i>

## Colleoni Proposte d'arte

Selene Carboni

6

La Colleoni Proposte d'arte, divisione della Colleoni Roberto & C. Srl, Tappezzieri dal 1954, vede la luce nel 1998 quale evoluzione naturale della passione per l'arte manifestata da sempre dalla famiglia Colleoni, in particolare da Roberto.

Affermati nel mondo dell'arredamento, la famiglia si accosta timidamente al mondo artistico realizzando allestimenti per importanti mostre site in luoghi cittadini e non, quali ad esempio la mostra dedicata al Genio inquieto di Lorenzo Lotto in Villa Suardi a Trescore Balneario; presso le sale della GAMeC di Bergamo la mostra su Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario; a Brescia, a Palazzo Bonoris, Angelo Inganni, un pittore bresciano nella Milano romantica; Il colore dei giorni di Vittorio Manini, allestita nella splendida cornice dell'ex monastero domenicano femminile di Santa Marta di Bergamo e sempre nel chiostro del medesimo monastero allestiscono per Aldo Salvadori una mostra dal titolo *Omaggio ad un amico*. Due allestimenti ancora di opere di Aldo Salvadori a Ginevra rispettivamente presso Palazzo delle Nazioni Unite e Palazzo Wilson, e tanti altri...

Con il passare del tempo e la necessità di avere un luogo che ospitasse degnamente le opere del Novecento collezionate, è stato costituito uno spazio espositivo quale completamento della zona di lavoro dell'azienda, volto ad accogliere le opere d'arte per presentarle al meglio al pubblico.

Si sono susseguite mostre dedicate ad artisti contemporanei, protagonisti di percorsi espressivi documentati e selezionati accuratamente dalla critica: dall'alfabeto segnico e grafico di Suzanne Cristofolletto alla "sospensione del tempo" nei limpidi bianchi di Marco Marlon; dalla delicatezza dei ritratti femminili di Aldo Salvadori alla sperimentazione polimaterica e artistica dei lavori di Remo Bianco; dall'arte degli anni Sessanta e Settanta all'abbandono dell'informale per le istanze dell'arte cinetica e programmata trattata in puri moduli geometrici da Carlo Nangeroni; alla retrospettiva di Rachele Zanchi, in arte Giovanni Giuliani, alle ceramiche di Antonio Recalcati.

La galleria presenta in questa occasione una mostra dal titolo Soddu Vago accogliendo con piacere la proposta dei due artisti di presentarsi nuovamente al pubblico, in perfetta coerenza con gli interessi artistici dei proprietari.

Come nelle migliori esperienze dialettiche vengono mostrate, in una compiuta sintonia, la pittura di Valentino Vago e la scultura di Stefano Soddu: due criteri distinti di interpretare l'arte; una differenza accentuata e non minimizzata.

La Colleoni Proposte d'arte, attenta all'arte e alla cultura, rende omaggio a due artisti di rilievo, continuando la sua attività di presentazione di opere d'arte italiana e di forme d'espressione meno convenzionali, fornendo prospettive inusuali a quello che di solito viene identificato come il complesso mondo dell'arte.

## Per Valentino Vago e Stefano Soddu. Letture in parallelo

Luca Pietro Nicoletti

8

1. La pittura di Valentino Vago e la scultura di Stefano Soddu si incontrano per la prima volta nella mostra presso Colleoni Proposte d'arte di Bergamo. L'esposizione vuole proporre accostati, attraverso una scelta di opere storiche e una selezione di lavori recenti dei due artisti, due modi, in nome dell'astrazione, di intendere il rapporto fra arti visive e tensione spirituale: due proposte che, pur con storie e linguaggi distinti, possono efficacemente interagire con suggestivo effetto d'insieme.

Entrambi, da un punto di vista puramente concettuale, sono arrivati a fondare il loro lavoro su una dimensione di forte vocazione ambientale, in un caso per via di disseminazione (Soddu) nell'altro di rarefazione (Vago).

A monte è infatti un desiderio di ridurre il linguaggio ai suoi termini essenziali e disadorni, necessari a una maggiore concentrazione spirituale dell'immagine.

Non a caso, infatti, la pittura di Vago ha trovato la sua ideale compiutezza nella pittura murale (specialmente nei luoghi di culto), mentre la scultura di Soddu ha trovato la sua piena identità nella installazione.

Ma al contempo, mentre si allargano su spazi dilatati, sia il lavoro di Vago sia quello di Soddu perdono limiti netti e definiti: per il primo la parete è uno sconfinamento rispetto alla tela in uno spazio di cui altera la percezione attraverso un'immersione cromatica; per il secondo, invece, l'interazione con lo spazio lo porta di volta in volta a una reinvenzione e ad un riadattamento dell'installazione al luogo.

2. Un ulteriore punto di contatto, poi, si incontra proprio girando questa mostra: i cumuli di polvere colorata delle installazioni di Soddu possono apparire come un rispecchiamento delle ampie e digradanti campiture di Vago, specie le più accese e infiammate: per entrambi il colore provoca un punto luminoso intenso e, in ultimo, spirituale.

Ma il punto fondamentale, che segnala la maggiore distanza fra i due, sta sul problema della materia, che per Soddu ha una solida gravitazione al suolo, senza smaterializzarsi come la pittura di Vago. Questa distanza, tuttavia, non rende il dialogo fra due artisti di generazione così distanti meno ricco e produttivo.



3. Il percorso di Valentino Vago è una cartina di tornasole per capire gli slanci e la vocazione di una generazione di artisti: in lui si manifestano più evidenti i modi e le ragioni che hanno animato quei pittori nati all'inizio degli anni Trenta. Sottoporre il suo lavoro allo scandaglio della filologia, dunque, non è utile soltanto per smontare i meccanismi di elaborazione dell'immagine, ma anche per capire meglio la direzione seguita da una certa via all'astrazione lirica. Ciò non significa, naturalmente, cedere all'idea di un raggruppamento solido e consapevole: non ci sarebbe nulla di più anacronistico del parlare di scuole locali (in questo caso di "scuola di Milano"), o di poetica regionale. Non c'è un tratto "lombardo" di Vago, pur nato nel pieno dell'operosa Brianza, a Barlassina, nel 1931: il caso Vago aiuta a capire le dinamiche di una temperie astratta che ha pochi agganci nelle brume e negli umori della terra di Lombardia, e di cui si può dire soltanto avere avuto Milano come scenario principale (quindi un'arte non "milanese" ma "a Milano") e come contesto ricco di sollecitazioni e incontri con cui, presto o tardi, si doveva fare i conti. Per gli anni di formazione, ho cercato di ricostruire un tratto cruciale, fra 1959 e 1962, in un saggio per l'annuario "Monza Illustrata" (numero del 2015).

4. Ma lo stile che lo connota in modo più specifico, su cui merita soffermarsi, si assesta nel corso degli anni Settanta. Il 1975, anzi, sembra un anno particolarmente vivace. Una delle ultime tele di quell'anno, per esempio, è il grande *C.268*, oggi al Museo del Novecento grazie alla lungimiranza e sensibilità di Mercedes Garberi. Già da qualche anno Vago aveva cominciato a titolare i suoi quadri con una sigla composta da una o più lettere dell'alfabeto e un numero progressivo: a primo impatto non risulta una novità assoluta, specie di fronte a svariate serie alfanumeriche che si incontrano nel lavoro di artisti in quel momento già più vecchi di lui. Vago, tuttavia, decide di dedicare ogni anno a una persona (familiare o amica) che ha contato nella sua vita: "C.", in questo lessico, sta per "Carlo", il padre dell'artista. A ricostruirlo tutto, se ne trarrebbe un vero e proprio lessico familiare, seppur criptato, che sta a indicare un elemento significativo, almeno nelle intenzioni: la pittura è un fatto privato, e riflette le oscillazioni degli stati d'animo e la temperie di un

momento, per quanto sarebbe tuttavia pericoloso voler instaurare una relazione diretta fra biografia e opere: pur nella registrazione emotiva, il suo lavoro non è diaristico.

5. Vago è infatti giunto a una rarefazione assoluta dell'immagine: su un fondo atmosferico, da non equivocare con un cielo meteorologicamente connotato, fluttuano dei segni o delle presenze filiformi: sono notazioni che danno una scansione allo spazio e un ritmo alla composizione. Progressivamente, il suo diventa un discorso puramente emotivo e, soprattutto, completamente assorbito da preoccupazioni di ordine visivo.

In *C.187*, per esempio, su un cielo grigio, su cui incombe una plumbea cortina, come si un vapore nero condensato ad alta quota, si distribuisce una sequenza di bastoncini bianchi e neri abbinati, come appesi a quell'angolo di cielo e oscillanti per continue variazioni, come una notazione musicale appesa a un pentagramma fatto di nuvole.

Si può immaginare l'artista al lavoro, che a grandi campiture ha saturato la tela di colore, per poi intervenire con un tocco leggero, quasi una scrittura. È un procedimento figlio dell'automatismo surrealista, che ha in comune aspetti sia della pittura di gesto sia di quella di composizione. È una pittura, la sua, in cui non si può sbagliare, perché il segno, pur minimo, determina il riassetto percettivo dello spazio: tutto si tiene su questi elementi, che indirizzano lo sguardo nel perlustrare la tela, e che spesso si staccano dal fondo con colori brillanti. Al contempo, però, si tratta di una pittura che per sua stessa natura, e per atteggiamento di fondo, non può essere progettata: il quadro resta un improvviso in cui la principale virtù è il sapersi fermare per tempo.

6. È questo, per esempio, il principale discrimine fra l'atteggiamento di Vago e quello dei pittori cosiddetti "analitici" a cui spesso, fra anni Settanta e Ottanta, è stato dalla critica avvicinato. Basterebbe osservare, come pure i più attenti interpreti hanno fatto, che questi segni proiettano sul piano la propria ombra che li colloca in uno spazio altrimenti percettivamente incerto. E se queste linee possono proiettare un'ombra, significa che hanno una specifica consistenza e concretezza spaziale, ponendo allo stesso tempo

un problema ermeneutico: in quale spazio si collocano? E da dove proviene la luce che provoca l'ombra portata?

Un minimo di riflessione sul linguaggio della pittura, intanto, mostra chiaramente che quelli non sono gli addentellati giusti per capire il suo lavoro. Bisognerà affilare maggiormente gli strumenti della filologia visiva per seguire l'evoluzione morfologica del "segno fluttuante" e sulla base di questo operare dei raggruppamenti per affinità di funzione visiva e di procedimento operativo. L'artista stesso, in un'intervista per "Contemporart" (n. 83, luglio-settembre 2015), riconosceva che lui e i suoi amici stavano cercando una via di semplificazione che prosciugasse il segno e rendesse più essenziale l'immagine: chi prima e chi dopo, Vago come Raciti, Madella e Della Torre (per limitarsi a un raggruppamento già delineato da Luciano Caramel in una mostra alla milanese Galleria Morone) si stavano interrogando, ciascuno secondo la propria indole, sul problema del segno nello spazio e di come fosse possibile "raccontare" qualcosa nel quadro soltanto attraverso questi strumenti. Per altra via, invece, piccole notazioni fluttuanti, quasi particelle unicellulari di un microrganismo da "art concret", animavano le tele del cinese Ho Kan, che lavorava a Milano già dal 1963.

Vago, invece, aveva dato la notazione più scabra ed essenziale, alternando piccoli tratti, per certi versi imparentabili con le fitte "scritture" di Vermi, a più distesi andamenti filiformi che faranno pensare, a certi critici, ad una parentela con Osvaldo Licini. È il caso, ancora, di *C.187*: la fascia inferiore del dipinto, bianco su bianco, è attraversata infatti da linee che sono tentate di accennare a uno scorcio prospettico, ma che soprattutto servono a dare un secondo livello di lettura al dipinto, con un senso di affioramento.

Ma l'eco liciniana si farà sentire ancora per molto tempo: se ne potrebbe parlare, e se ne è parlato, in rapporto agli "Angeli" dipinti fra anni Ottanta e Novanta. *Angeli* è proprio il titolo di una mostra tenutasi al Centro San Fedele di Milano nel 1992: a quella data si era consolidato un binomio stretto fra arte e spiritualità che conferiva al suo lavoro, agli occhi della critica, una connotazione sacra. Del resto, già dagli anni Ottanta Vago aveva trasportato il proprio linguaggio dalla tela alla pittura murale, soprattutto all'interno

di edifici di culto. Questo dava un nuovo significato alle sue notazioni di segni, vicini, per concetto, a certi soffitti graffiti di Lucio Fontana: in entrambi i casi, la parete diventava uno spazio entro il quale isolare dei luoghi e in questi intensificare la presenza del segno, con una disseminazione degli elementi visivi di memoria spaziale. Il muro, in un certo senso, diventava il luogo dove tracciare la mappa di una costellazione visibile a ciel sereno in una radiosa, luminosissima rivelazione. È un fatto, comunque, che il lavoro di Vago di quelli anni diventa particolarmente congeniale a una sensibilità religiosa che accetta una spiritualità aniconica ma che tende a un assoluto: non a caso, *Ve 92* (1993) è pubblicato su il nuovo Catechismo degli adulti. Gli angeli, tutt'altro che "ribelli" come quelli di Licini, sono essenze lineari che volteggiano nello spazio, che talvolta sembrano guardare il fruitore grazie a uno o due punti rotondi come degli "occhi-fanali", ma che cercano una misura di equilibrio dentro lo spazio. La relazione con lo sfondo, in questo senso, non più far altro che articolarsi ulteriormente: alcuni bastoncini si conficcano dentro una morbida coltre di nuvole dal moto ondoso, talvolta proiettando persino un'ombra di scorcio (*E.E. 69* del 1992) o tracciano compassi di cannucce. Sono corpi privi di volume, anzi essenze di sola linea, come in *L.R. 155*: i cieli si sono animati con un impeto inedito rispetto alle tele degli anni Settanta. Ma soprattutto, su questo sfondo l'angelo mistilineo volteggia con un passo di danza.

7. Per capire il lavoro di Vago a partire dagli anni Novanta, e via via superati gli anni Duemila, è ancora più essenziale tenere presente le opere di pittura murale: pittura su tela e su muro interagiscono e si completano, anzi l'una aiuta a capire meglio il senso dell'altra. Sulle pareti delle chiese, infatti, Vago ha portato il proprio repertorio di segni e di dissolvenze, di toni che digradano e invadono di puro colore l'architettura.

Bisogna tenere presente soprattutto i modi della pittura murale. Vago non lavora mai secondo un progetto predefinito: legge gli spazi, lo svettare delle pareti piane e la flessione concava delle absidi, e su queste interviene a secco con l'aerografo secondo il dettato emotivo del momento. È contestualmente all'esecuzione, con un'immersione fisica nell'opera stessa,

che l'immagine, o meglio il colore-luce, trova concretezza. In questo giocano molto sia il mestiere sia l'intuito: la distanza a cui l'artista si colloca durante il lavoro gli permette il controllo su un'area limitata dell'insieme; non è possibile dipingere l'interno di una chiesa tenendo sott'occhio simultaneamente tutto l'insieme, come si potrebbe fare, entro certi formati, con la pittura da cavalletto. È l'opera stessa che chiede all'artista di entrarvi e di percorrerla, imponendo una ginnastica mentale di controllo dell'insieme anche se questo sovrasta il suo esecutore. Ne è un bell'esempio la milanese chiesa di San Giovanni in Laterano, di cui Vago ha concluso di dipingere la zona presbiteriale nel settembre 2015. In linea con la sua pittura a partire dagli anni 2000, Vago ha inteso lo spazio come un trascolorare trascendente: un moto ascensionale che dall'azzurro digrada verso un diafano chiarore. È lo zenit di una dimensione altra rispetto all'esperienza umana.

8. Dal 2015, infatti, Vago ha deciso di non datare più i suoi dipinti, se non con la sigla "provvisoriamente 2100", a testimoniare che la dimensione cronologica non ha più nessun valore: i suoi dipinti non sono più, o almeno non vogliono essere, un punto nella storia, ma rivelazioni platoniche di un Iperuranio fuori dalle coordinate spaziali e temporali.

Sulle pareti di San Giovanni in Laterano non ha apposto né segni né inserito sagome figurative espunte da antiche opere figurative d'arte sacra: il lato mistico è affidato al solo colore-luce, che esplode di riverberi irradianti. Non mancano infatti alcuni sprazzi di luce improvvisi come una rivelazione: nell'abside, Vago ha replicato la struttura radiale di quella superficie concava riproducendo, come nervature architettoniche modulari di ascendenza gotica, dei bagliori improvvisi di giallo che paiono un principio di esplosione siderale e cromatica. Allo stesso modo, nelle due ali laterali del presbiterio, ha percorso il perimetro dei soffitti con una striscia irregolare gialla, luminosa come un neon. Il giallo e l'azzurro non si toccano: fra loro, come già nei dipinti dei primi anni Sessanta, rimane un'intercapedine neutra di bianco, che esalta i colori senza che si contaminino per contatto. Sulla tela, a questo punto, Vago ragiona con gli stessi criteri che adotta per il muro: deve trattarsi di un'esperienza dilagante, in cui il colore diventa materia della luce, che non ha bisogno di

altro che di un po' di materia, sempre più sottile e più diafana, per manifestarsi. E in questi, all'improvviso, può irrompere un abbaglio di luce.

9. Stefano Soddu nasce che la guerra è finita da poco, nel 1946, a Cagliari, e vive a Milano dalla metà degli anni Cinquanta. Questo non è un dato banalmente biografico: è un discrimine fondamentale per capire una generazione di artisti e il loro approccio, pratico ed estetico, alle arti visive. Sono convinto che l'esperienza della seconda guerra mondiale costituisca una cesura fondamentale per una periodizzazione dell'arte del Novecento: fra un prima e un dopo cambia il senso e il significato, o meglio mutano le ragioni profonde di determinate scelte estetiche. La differenza di fondo è fra avere nelle orecchie l'eco delle bombe o aver preso coscienza degli effetti della guerra senza averla vissuta sulla propria pelle, con la peculiarità che per loro la guerra era cosa di anni estremamente vicini.

Si capisce meglio, in quest'ottica, come una certa poetica del frammento abbia un valore più estetico che esistenziale: è un dato acquisito della sensibilità moderna che l'oggetto rotto, crepato, che mette in evidenza i propri segni di frattura, può avere un valore estetico, anzi può persino amplificarlo e renderlo più pregnante in virtù di questa carenza. È normale anche che gli artisti vi ricorrono di frequente. Il punto, però, è se quella lacerazione, frattura o strappo siano elementi espressivi puri, pienamente integrati in un linguaggio, o se rimandano a una mutilazione, a una ferita: in alcuni casi avviene il passaggio metaforico dalla materia brutalmente martoriata alla carne umana (Burri) in altri invece la materia resta materia e arricchisce il proprio palinsesto espressivo con mutazioni che ne evidenziano gli effetti tattili di superficie.

10. Soddu, infatti, coltiva da sempre un'attenzione particolare per le superfici della scultura. Fino a qualche anno fa si sarebbe potuto dire che la sua era una vera e propria estetica della ruggine, in cui i segni del vissuto e dell'usura non erano solo una intonazione opaca delle tre dimensioni, ma tradivano una sensibilità pittorica verso le irregolarità, quasi da pittura informale, provocate dal tempo che aggredisce la materia. Un sentimento del

rudere, dunque, del tempo che intacca le cose e le logora. Questo, però, non deve indurre a credere che la sua sia una scultura del riuso o che la ruggine si limitasse ad essere un colore entro cui contenere le forme: non lo si deve credere per il semplice fatto, come mostra la sua produzione più recente, che accanto al ferro arrugginito si possono trovare, ora, l'acciaio lucidato a specchio, il metallo brunito ed evanescenti effetti pittorici. Eppure, era inevitabile leggere quelle opere come una metafora del tempo che intacca le cose, le trasforma, ma che nel trasformarle con apparente atto distruttivo in realtà gli dà una nuova vita e una nuova qualità e piacevolezza visiva.

È in questa accezione che ci si accorge della lamiera ferita mutuata in regolare ed elegante dentellatura ottenuta con una fiamma, e che questa può essere non solo bella da vedere ma, volendo, persino ironica.

11. Il punto di forza della scultura di Soddu sta proprio in una ludica levità, tutt'altro che superficiale, a cui è del tutto estraneo quel dramma, talvolta troppo esibito, che analoghe operazioni avrebbero trasmesso per mano di artisti di una generazione precedente.

I tagli seghettati in punta di fiamma su lamiere di ferro o di acciaio sono elementi di irregolarità che mandano in crisi la geometria euclidea nelle sue polite e specchianti superfici. È un taglio netto, come a voler tenere sotto controllo le passioni, senza cedere a impeti inconsulti. Non a caso, infatti, dentro la ferita chirurgica Soddu disegna a volte figure geometriche elementari e queste talvolta filtrano la luce, come a voler mostrare un interno ancora incandescente. È rimasta costante nel suo lavoro, infatti, una fedeltà ai volumi geometrici primari, ai cilindri e alle colonne parallelepipedo, alle steli e ai dischi. Una fedeltà, dunque, verso le strutture primarie e verso una sintesi che è figlia dei problemi dell'arte ambientale e, in certi casi, dell'arte povera: non è raro, infatti, che Soddu preferisca l'installazione alla scultura autosufficiente, il racconto per tappe e per opposizioni di oggetti e di sculture. Il gioco, in fondo, sta nel far dialogare le forme fra loro e con lo spazio circostante.

Il taglio, però, è anche una apertura verso lo spazio, un movimento della superficie che si apre e si flette, come nelle grandi ruote presentate per la prima volta nella mostra

*Cerchioquadrato* al Museo della Permanente di Milano: delle grandi ruote avevano invaso il grande vano in cui era ospitata la mostra come presenza disseminata nello spazio, di volta in volta componibile e adattabile ai luoghi in cui trova alloggio. Se ogni elemento è dato ed ha un autonomo valore formale, è tuttavia l'insieme, in una dislocazione più o meno articolata, a fare l'opera nella misura della collocazione ambientale. Non è da trascurare, infatti, che la scultura di Stefano Soddu ha il respiro della scultura monumentale, e reggerebbe senza timori il dialogo con l'architettura urbana. Anche qui, però, il cerchio è interrotto (o violato?) da una lunga ferita radiale, come due lembi slabbrati che possono essere anche un freno, un elemento stabilizzante.

Tutto questo, poi, inevitabilmente ritorna anche nella scultura singola, fatta per essere fruita per sé autonomamente: in questo senso la si direbbe un volume inaccessibile, se non fosse in realtà una scultura ferita. La barriera inespugnabile della geometria, infatti, non è intaccata soltanto dalla ruggine, quando questa è presente, ma anche, se non soprattutto, dalla fiamma ossidrica: i contorni e gli angoli, quindi, si corrodono, mostrano con garbo le loro algide cicatrici. Sono come dei punti di sutura, in cui le carni d'acciaio di questi cilindri o cubi (sempre figure con qualche spigolo) non hanno tenuto alla sollecitazione della fiamma; ma senza che in esse vi sia il dramma della lacerazione, lo sconquasso di un'esplosione o di un atto inconsulto. Sono ferite ordinate, quelle con cui Soddu interviene sulla forma, che sfrangiano i bordi e attaccano le forme come i licheni che, poco alla volta, si fanno strada sui muri e sulle pietre abbandonate alle intemperie.

12. La sensibilità verso il frammento, verso la consunzione della materia, porta poi Soddu verso il riuso degli oggetti: accanto alla lamiera ferita, infatti, la seconda operazione del lavoro di Soddu è l'assemblaggio: nella scultura si incontrano oggetti con vite e morfologie differenti, la cui unione dà vita a una nuova immagine.

È su questo punto che ci vengono in soccorso le "ruote" degli anni Novanta e Duemila, anelli metallici di diametro più o meno grande che fanno da cornice e da contenitore: entro quel perimetro verticale, in omaggio al principio della scultura frontale, Soddu costruisce



un'immagine per accumulo: all'interno del disco, elemento che conferisce alla composizione un ordine geometrico puro, Soddu interviene con ciottoli di misura regolare, messi l'uno sull'altro come a costruire un muro diruto con materia a vista.

Oppure basta l'accostamento fra la ruota e una pietra incastrata ortogonalmente (per la precisione un sasso granito con basalto) per avere un dialogo serrato fra strutture esatte e materie geologiche di forma irregolare, dando particolare risalto al profilo frastagliato della pietra, quasi una scaglia danzante, scabra nella superficie ma netta nei contorni.

Questo significa seguire la strada della scultura con ambizioni monumentali, fatta più di strutture che di forme tattili virtualmente abitabili e, talvolta, percorribili.

Al contempo, però, è possibile parlare di "opera aperta" nei confronti di alcune sue invenzioni: l'opera non è fissa e data una volta per sempre, bensì può mutare a seconda dell'ambiente e dell'esperienza del fruitore. *Assetto variabile*, per esempio, è costituita da una piastra di metallo arcuata, oscillante, su cui è saldata una struttura metallica, come una scala a pioli tubolari, su cui è incastrata una sfera metallica piena. Cambiando la posizione della palla da una casella all'altra l'assetto e l'equilibrio dell'insieme si modificano: l'opera, quindi, è sì composta da elementi predefiniti, ma chiede al fruitore una partecipazione diretta in prima persona, rivelando una parziale "apertura" strutturale.

13. In ultimo, però, non bisogna dimenticare che il lavoro di Soddu non si ferma sul piano puramente plastico-visivo: nel processo inventivo della sua ricerca non manca mai un passaggio attraverso la metafora e la progettazione di una sua traduzione in immagine. La sua scultura, insomma, non è solo esperienza dello spazio, ma è anche discorso verbale attraverso la scultura. Al tempo stesso, Soddu non pratica una riflessione autoreferenziale intorno al linguaggio: la forma plastica, o l'installazione, nascono da una invenzione verbale che poi, attraverso un processo immaginativo, diventa immagine concreta. Ne consegue che la descrizione verbale diventa una parte integrante fondamentale nel momento in cui si cerca di decifrare il significato contenutistico e formale di queste opere. Se si vuole, questa aderenza della scultura al momento descrittivo, peculiare delle operazioni concettuali, è

anche la fortuna dell'opera stessa, perché ne consente la futura rimessa in opera in nuove mostre e nuovi spazi senza che se ne alteri l'effetto visivo.

14. Merita soffermarsi, in tal senso, sulle *Celle dell'anima* del 2002, più volte esposte e fra le sue installazioni più felici: l'artista ha allineato cinque piccole cellette cubiche (una per lettera della parola "anime") aperte sul lato superiore e ospitanti ciascuna, come in uno smalto cloisonné, un cumulo di colore in polvere (un giallo, due verdi di diversa intonazione, un bianco e un nero). Sul fianco di ogni cella, poi, ha realizzato una fessura sagomata come le lettere maiuscola della parola "anima" (una lettera per ogni cella). Una volta allineate, le celle ricompongono la parola, dando una traduzione letterale del titolo di quest'opera: l'anima colorata, accumulata all'interno della cella come le spezie o i pigmenti dai colori vivaci di certi bazar orientali, è contenuta dentro un recinto, ma trova una via di fuga attraverso queste feritoie. Non è la sola occasione, anche se la più complessa, in cui Soddu ricorre al pigmento in polvere. In *Giallo* del 2006, per esempio, ha immaginato una grande installazione a pavimento: un rettangolo costituito da blocchetti modulari quadrati di metallo, nel mezzo del quale, in posizione decentrata rispetto alla scacchiera (due file di blocchetti su un lato corto, sei sul lato opposto; una fila su un lato lungo e tre sull'altro lato), ha aperto una finestra equivalente a un quadrato di tre blocchi per tre, riempita di polvere gialla come una misteriosa piscina alchemica. Si potrebbe pensare ai pavimenti inondati di pigmento blu delle famose installazioni di Klein, tanto suggestive quanto effimere, ma nel caso di Soddu la polvere ha una funzione puramente visiva: è un punto di colore di grande impatto, che lascia momentaneamente lo spettatore disorientato, per poi diventare intrigante nel momento in cui scatta nel fruitore il meccanismo (o la curiosità) di interpretazione del significato. Ma la scultura non è una illustrazione piatta e didascalica, né il titolo è sempre di aiuto, come accade nelle *Celle*, a orientare il senso di lettura. Ciononostante, l'opera resta in tutto puramente e pienamente godibile: il "discorso", in fondo, è fatto di immagini, e queste conservano la loro autonomia di ruvida e solenne, concentrata spiritualità.

15. Materia solida che gravita al suolo e rarefazione che procede verso la smaterializzazione, dunque, arrivano a toccarsi. I punti di distanza, sotto il profilo fenomenologico, restano evidenti: un pieno dominio del visivo da una parte (Vago) e un'operazione concettuale che sonda i rapporti fra immagine e parola e, soprattutto, sulla parola in immagine (Soddu). Questo, tuttavia, non impedisce un efficace rapporto dialettico all'insegna della semplificazione e riduzione, seppur raggiunta in un caso per via di togliere (Vago) nell'altra per via di sintesi. Il passo successivo, che darebbe a questo dialogo un sigillo definitivo, li vedrebbe all'opera su scala ambientale, laddove la pittura sfonda i confini del quadro e la scultura irrompe nel vuoto circoscritto dei volumi architettonici.

Bisogna quindi interrogarsi sul significato ultimo del rapporto fra arte e spiritualità di fronte a istanze aniconiche. Messa fra parentesi l'esigenza didascalica, l'immagine sacra è diventata soprattutto esperienza del sacro: l'invicibile è luce e colore, in senso romantico, o spazio e architettura in accezione arcaizzante. In entrambi i casi ricerca l'infinito, un'immagine che la mente umana non sa contenere e raffigurare: esiste, ma è un'emanazione irradiante di luce che, talvolta, filtra da una ferita.









Valentino Vago

*V.418, 1970*

*E.7, 1973*



Valentino Vago

*C.187*, 1975

pagine seguenti

*Ve 92 (Paradiso)*, 1993

*M.92 (Presenze nello spazio)*, 1987



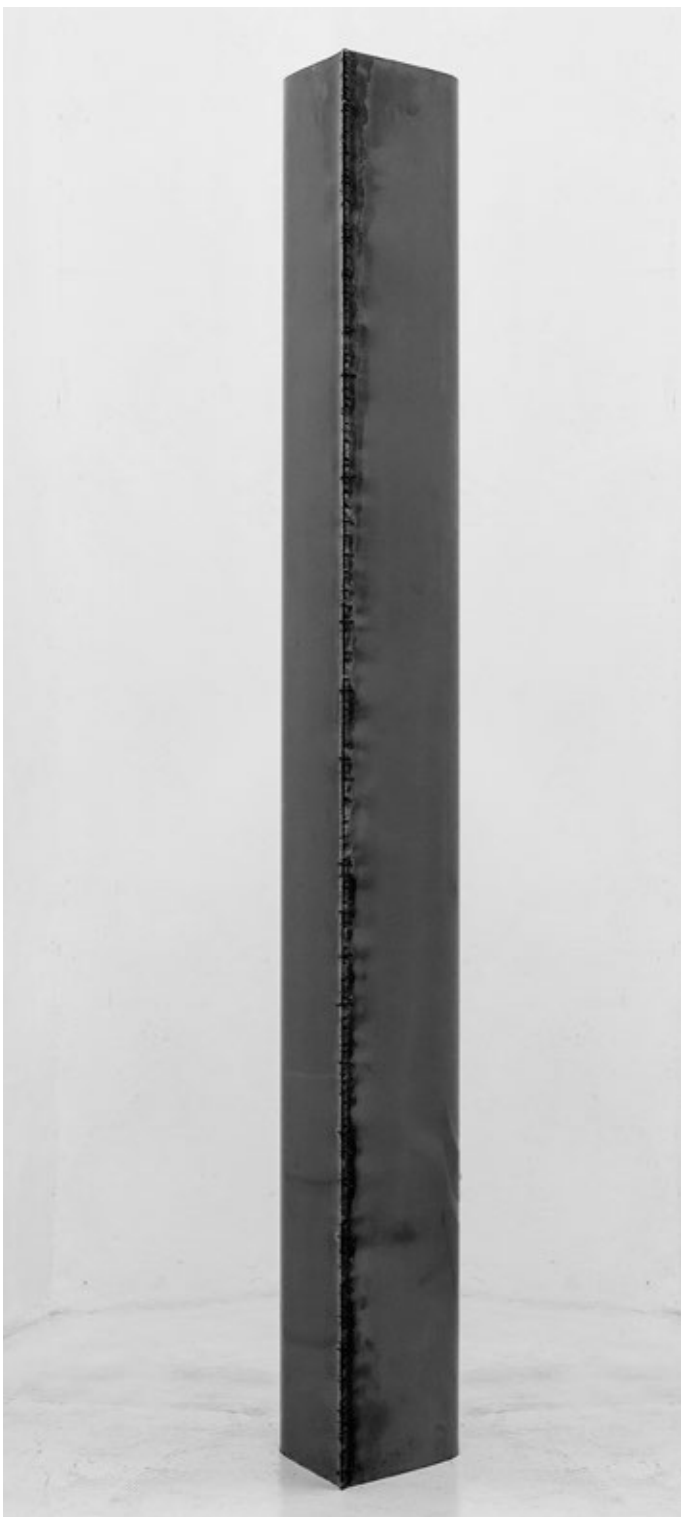








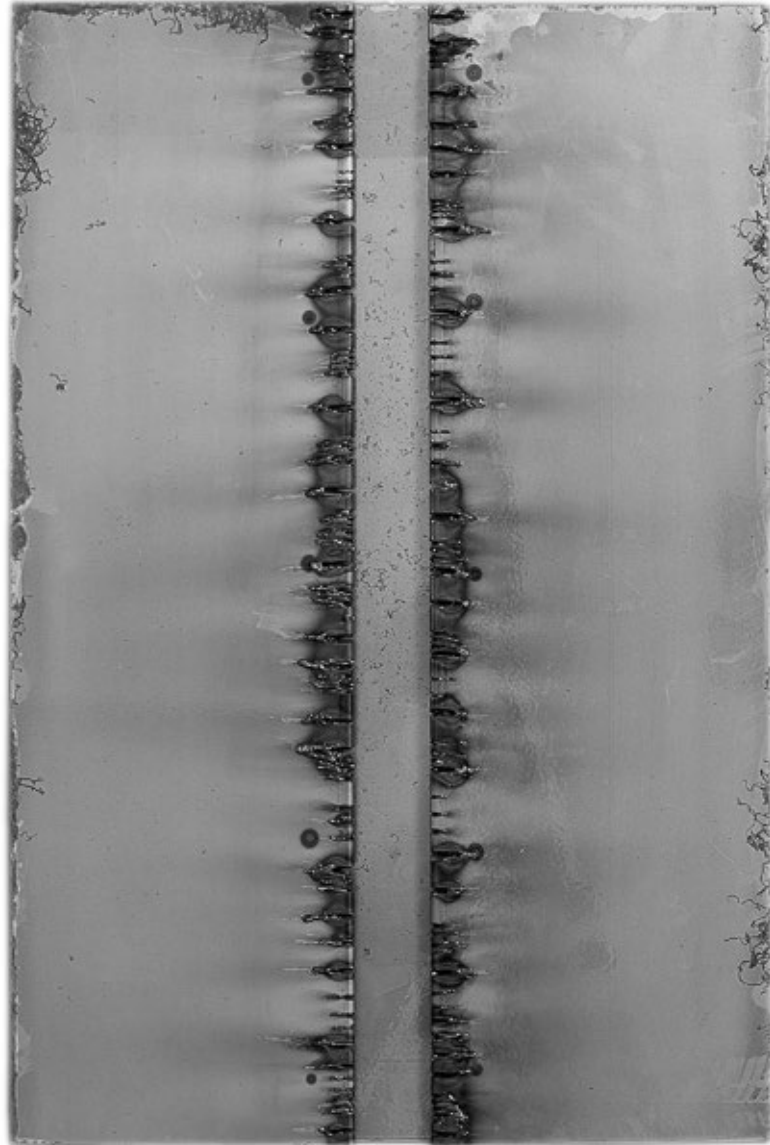




Stefano Soddu  
*Cerchio acuto*, 2009



Stefano Soddu  
*Percorso*, 2010











Valentino Vago

*R.15 - 1*, provvisoriamente 31 a.C.



36

Valentino Vago

*R.15 - 5*, provvisoriamente 2100

pagine seguenti

*R.9 - 191*, 2009

*R.10 - 174*, 2010











Valentino Vago

*P.179*, provvisoriamente 2100

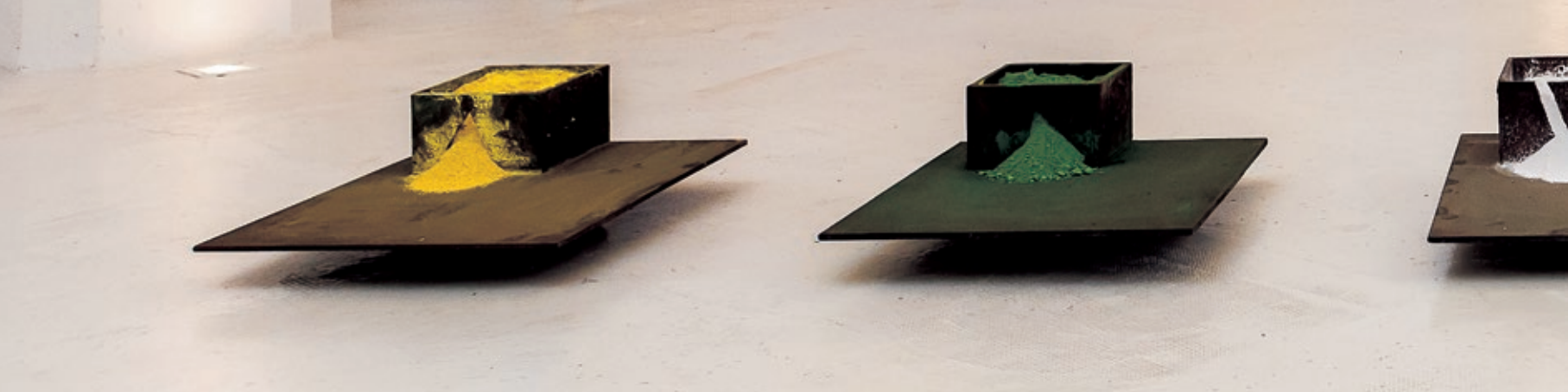
a fianco

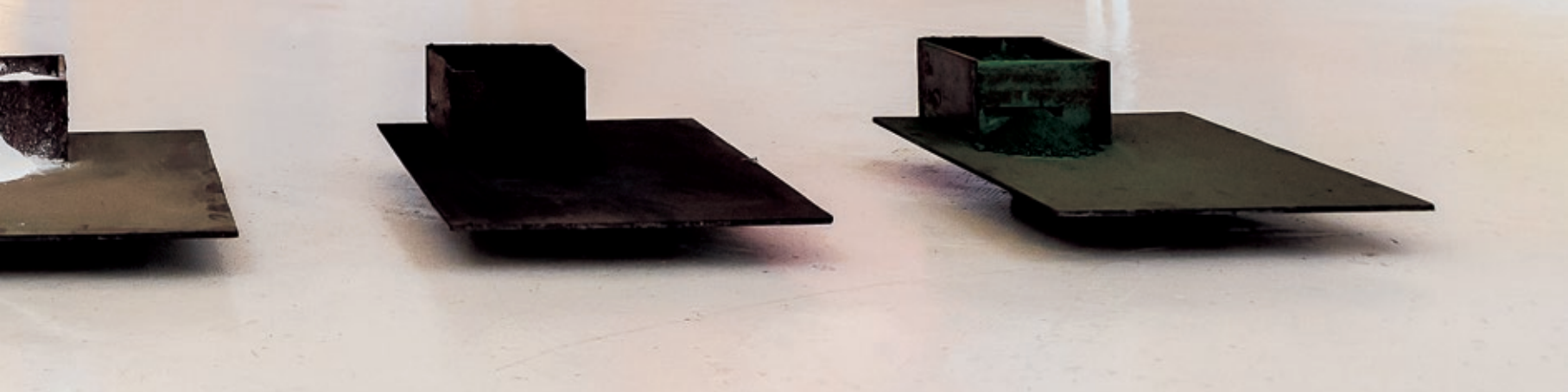
*P.193*, provvisoriamente 2100

*P.187*, provvisoriamente 2100

*P.188*, provvisoriamente 2100









Stefano Soddu

*Raggi dell'anima*, 2005

pagina precedente

Le celle dell'anima, 2002

a fianco

*Assetto variabile*, 2012





Stefano Soddu  
*Ruota caotica*, 2005

Stefano Soddu  
Stele, 2002





Stefano Soddu

*Piego di libro*, 2009

*Raggio dell'anima*, 2009

a fianco

*Ruota con sasso*, 2004



















Valentino Vago

*R.15 - 6*, provvisoriamente 21

a fianco

*R.15 - 9*, provvisoriamente 2100

*R.15 - 7*, provvisoriamente 2100



56

Valentino Vago

*R.10 - 169, 2010*





58

Valentino Vago

*R.12 - 156*, provvisoriamente 2100

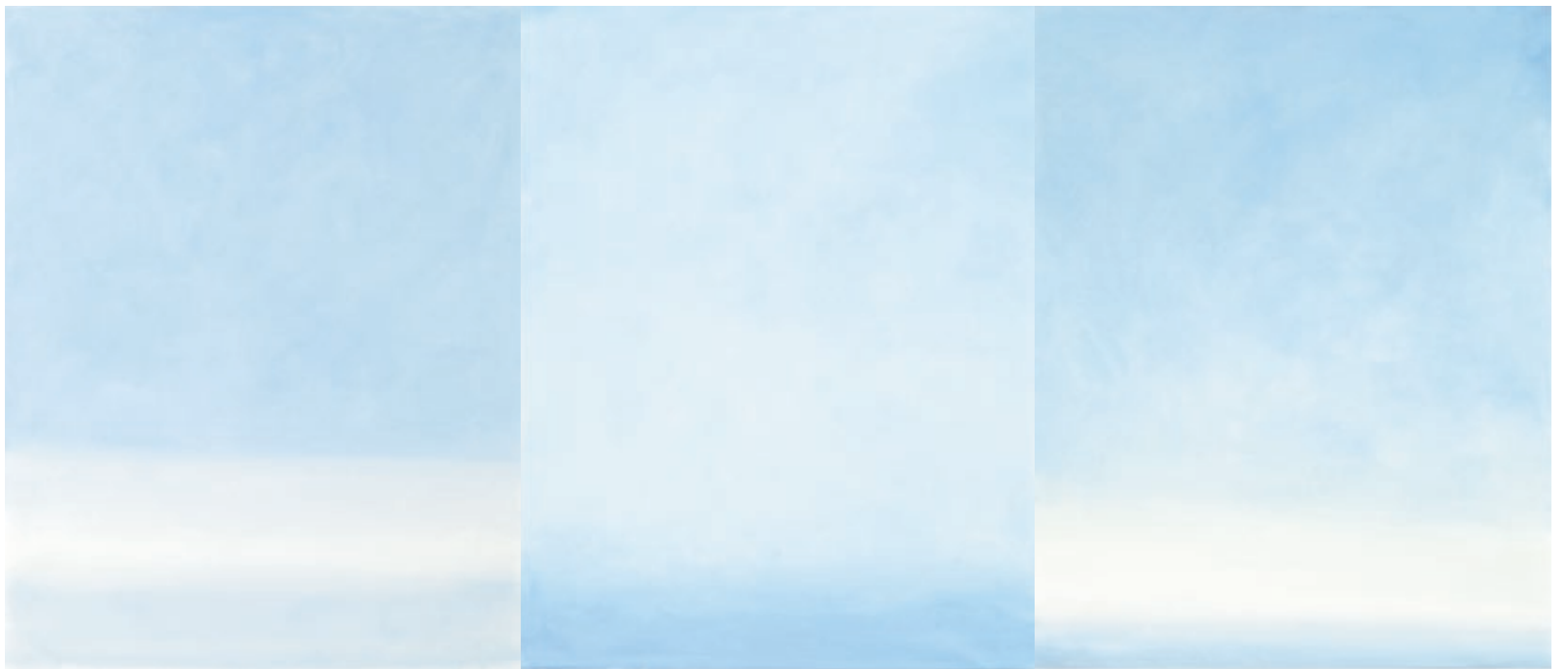
a fianco

*P.161*, provvisoriamente 2100

*R.12 - 157*, provvisoriamente 2100

*R.12 - 158*, provvisoriamente 2100





60

Valentino Vago

*R.10 - 96*, provvisoriamente 2100



62

Valentino Vago

*R.15 - 18*, provvisoriamente 1200

*R.10 - 77*, 2010

pagine seguenti

*R.12 - 75*, provvisoriamente 2100

*R.11 - 153*, provvisoriamente 2100









66

Valentino Vago

*R.11 - 100*, provvisoriamente 1492



68

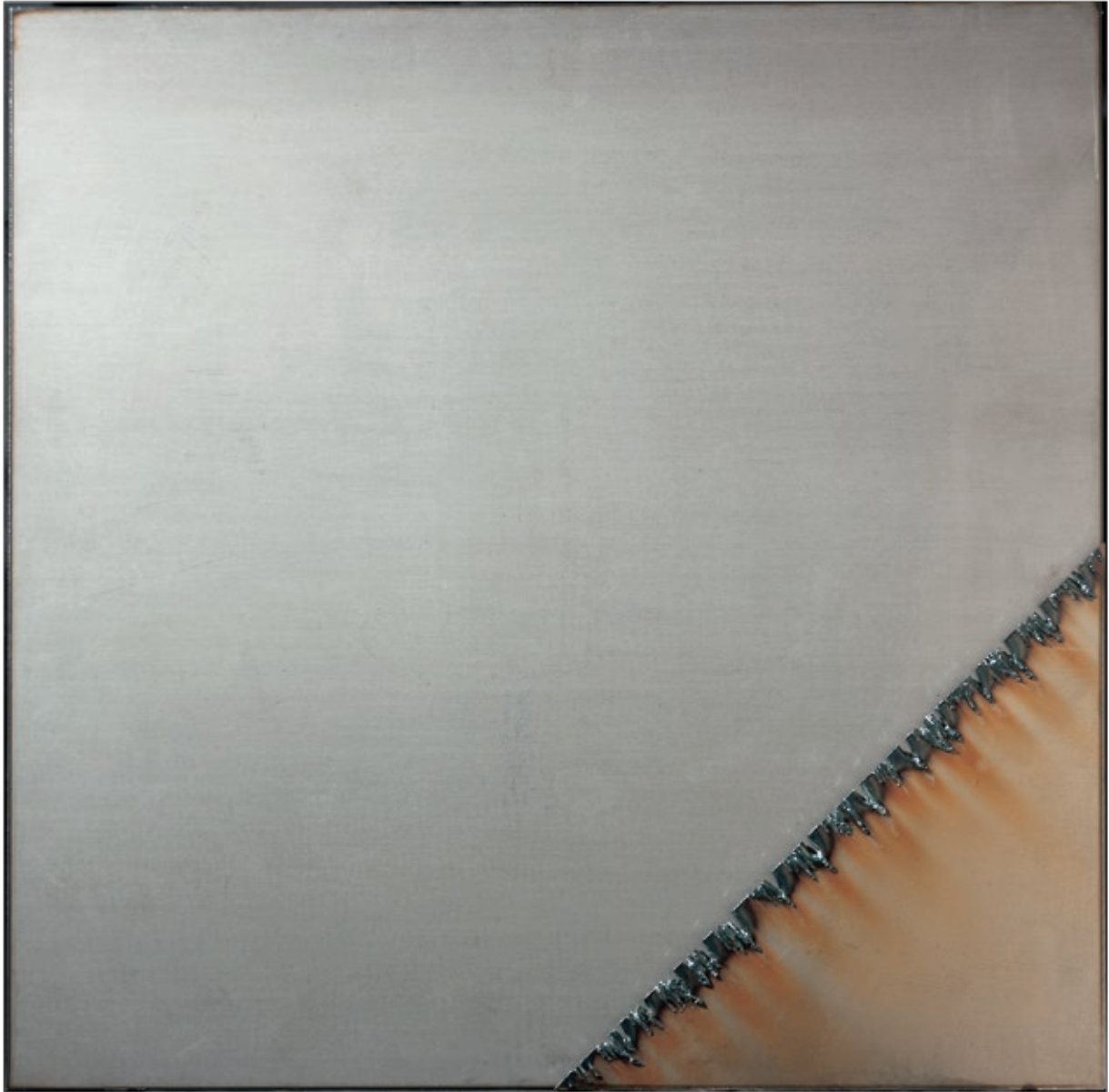
Stefano Soddu

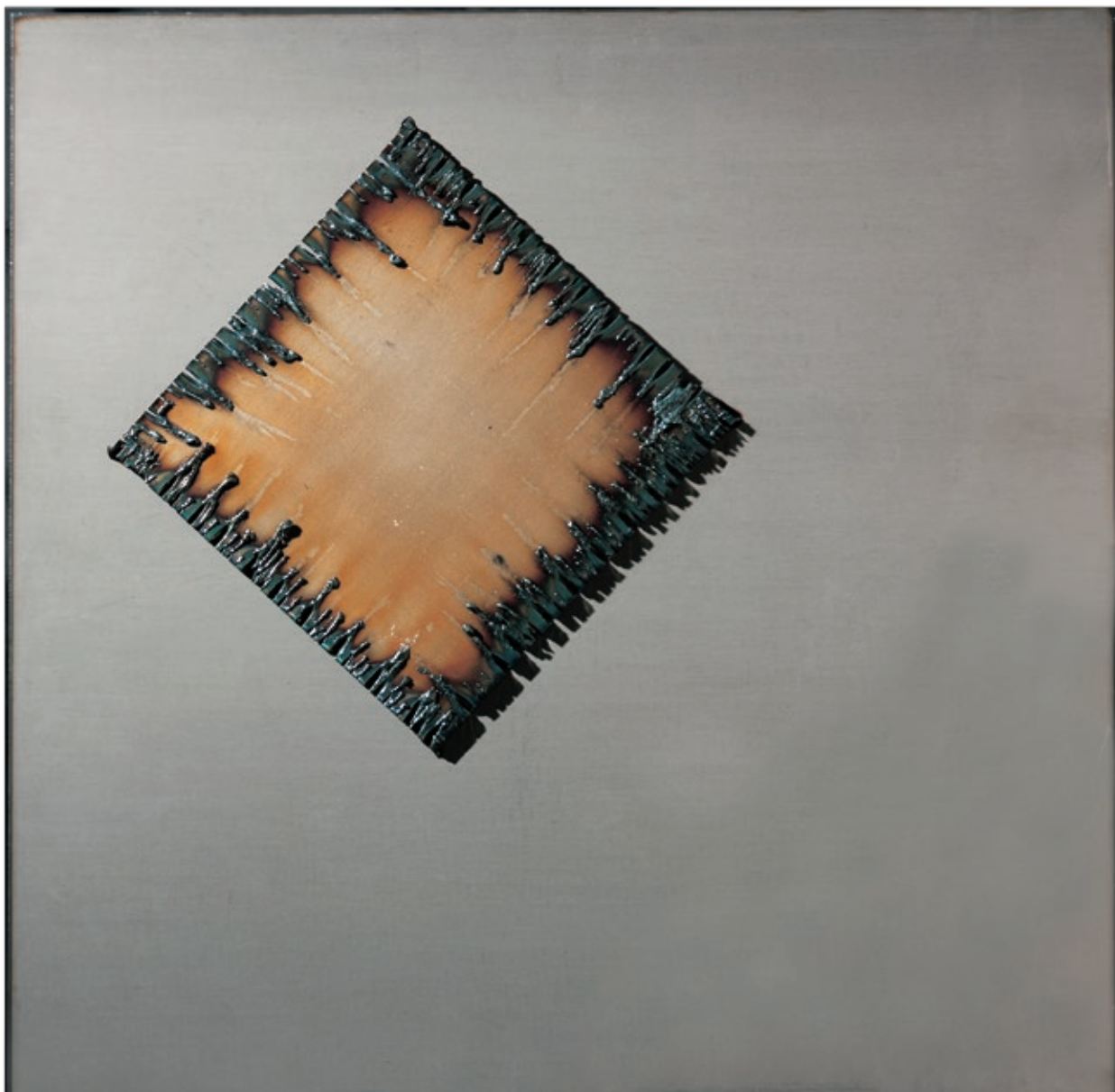
*Formella*, 2011

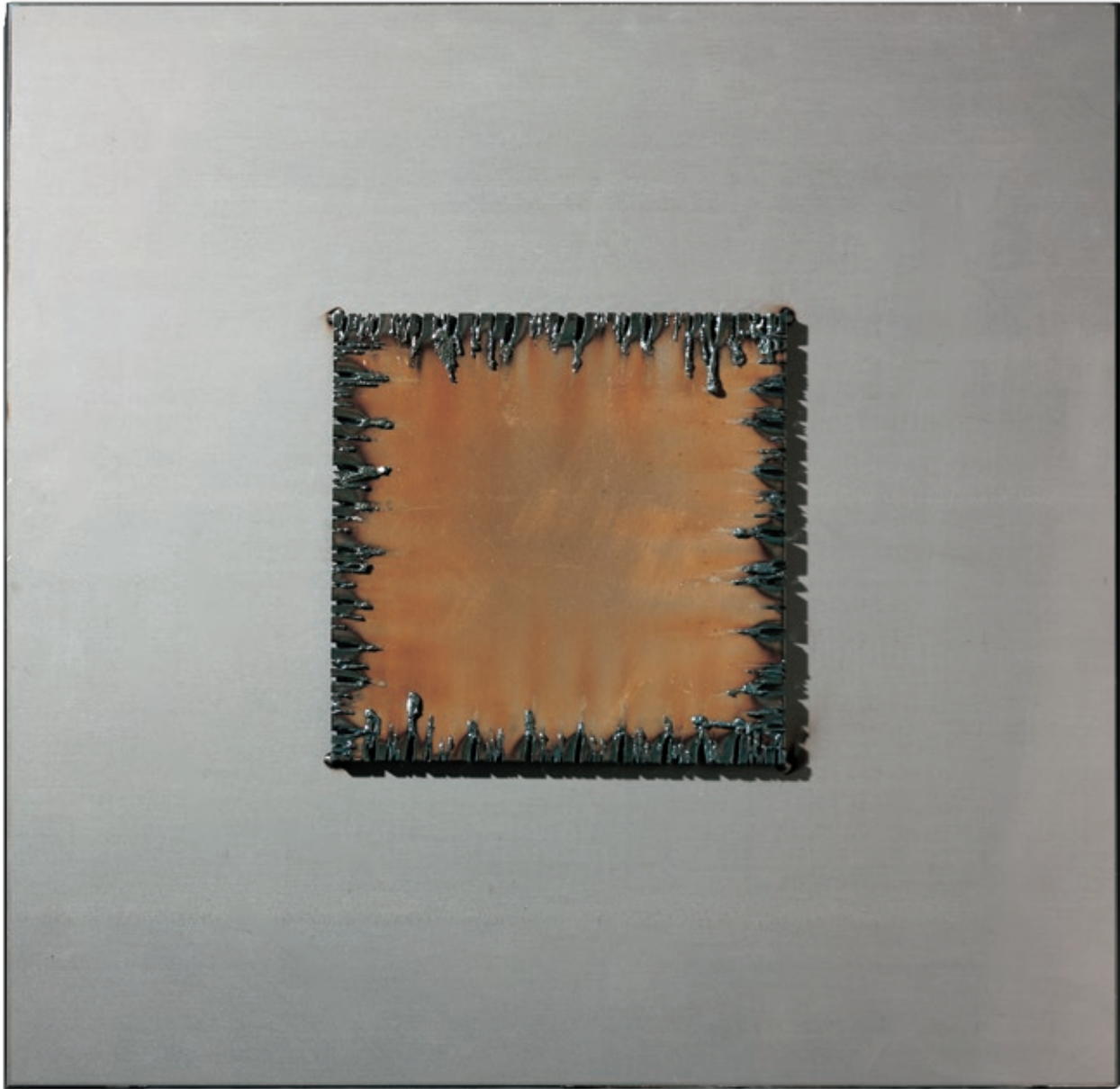
pagine seguenti

*Formella*, 2011

*Formella*, 2011



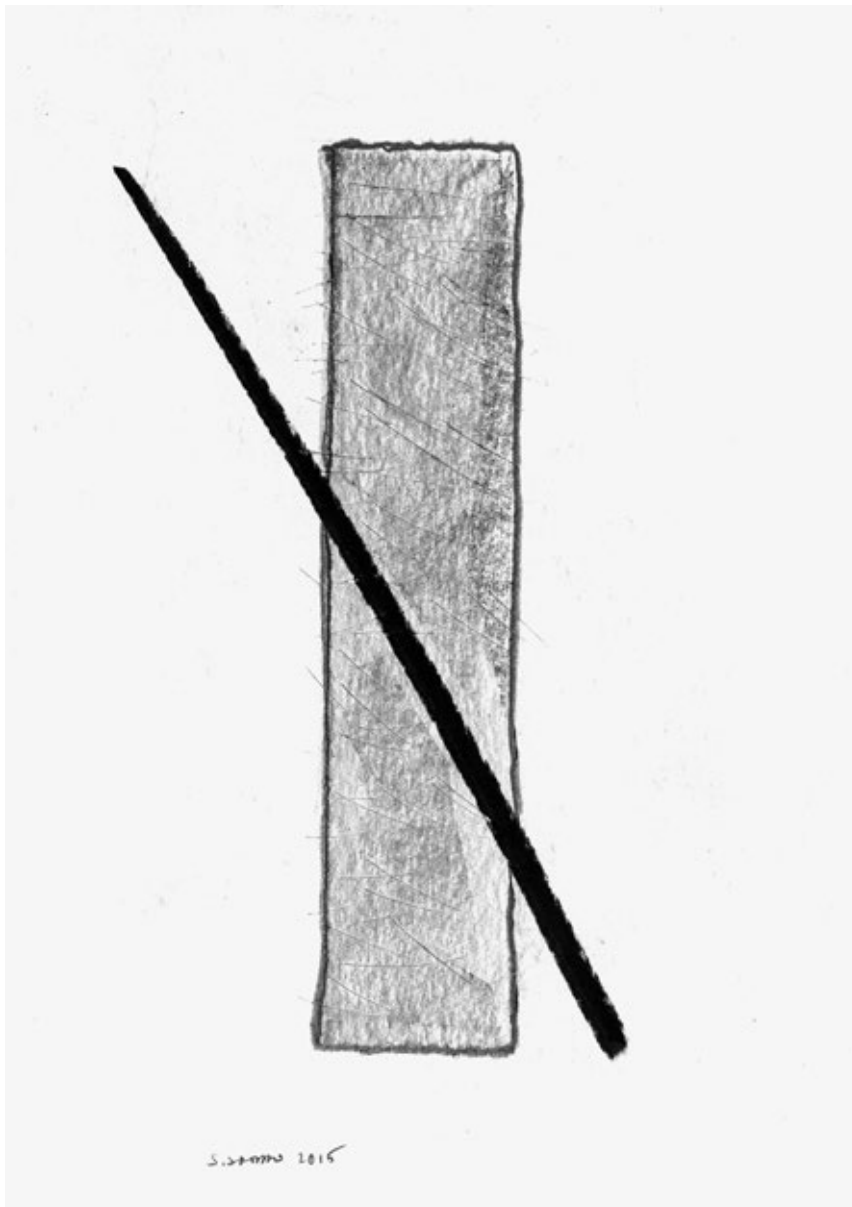






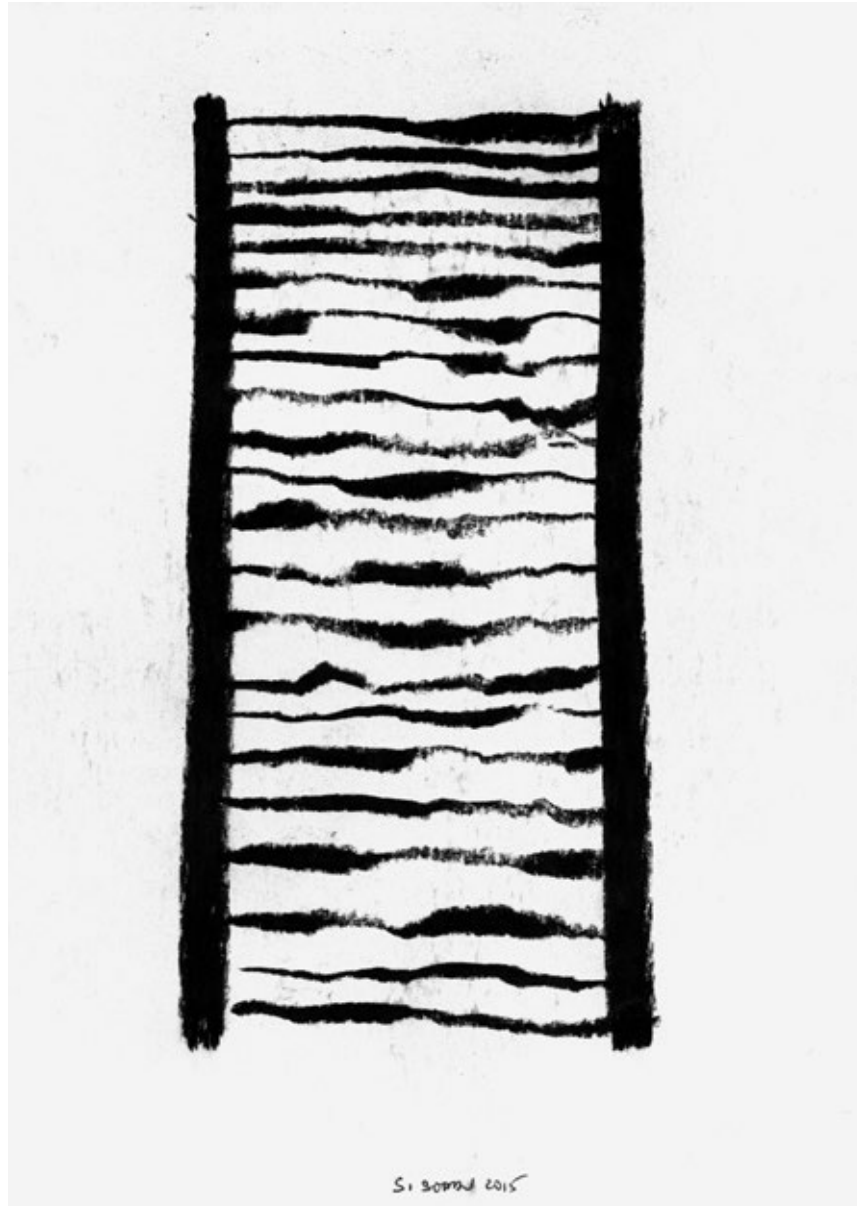


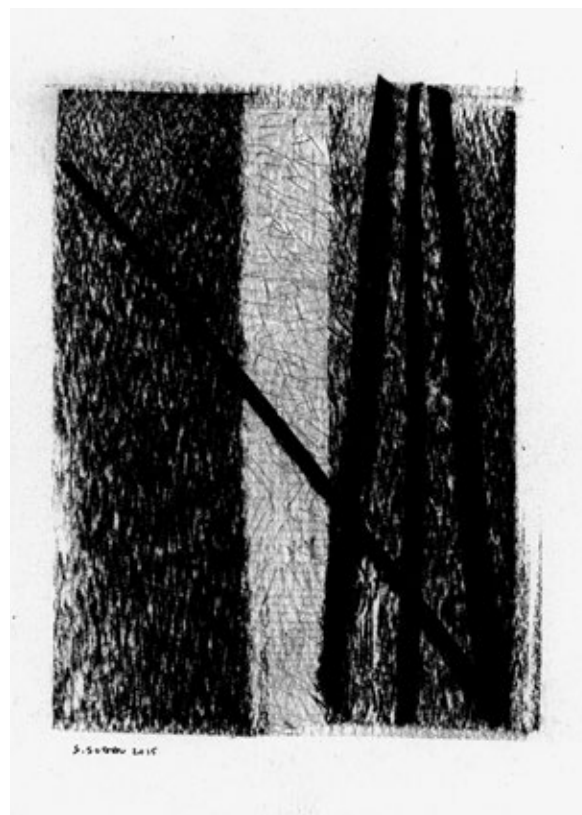




Stefano Soddu  
*Senza titolo*, 2015

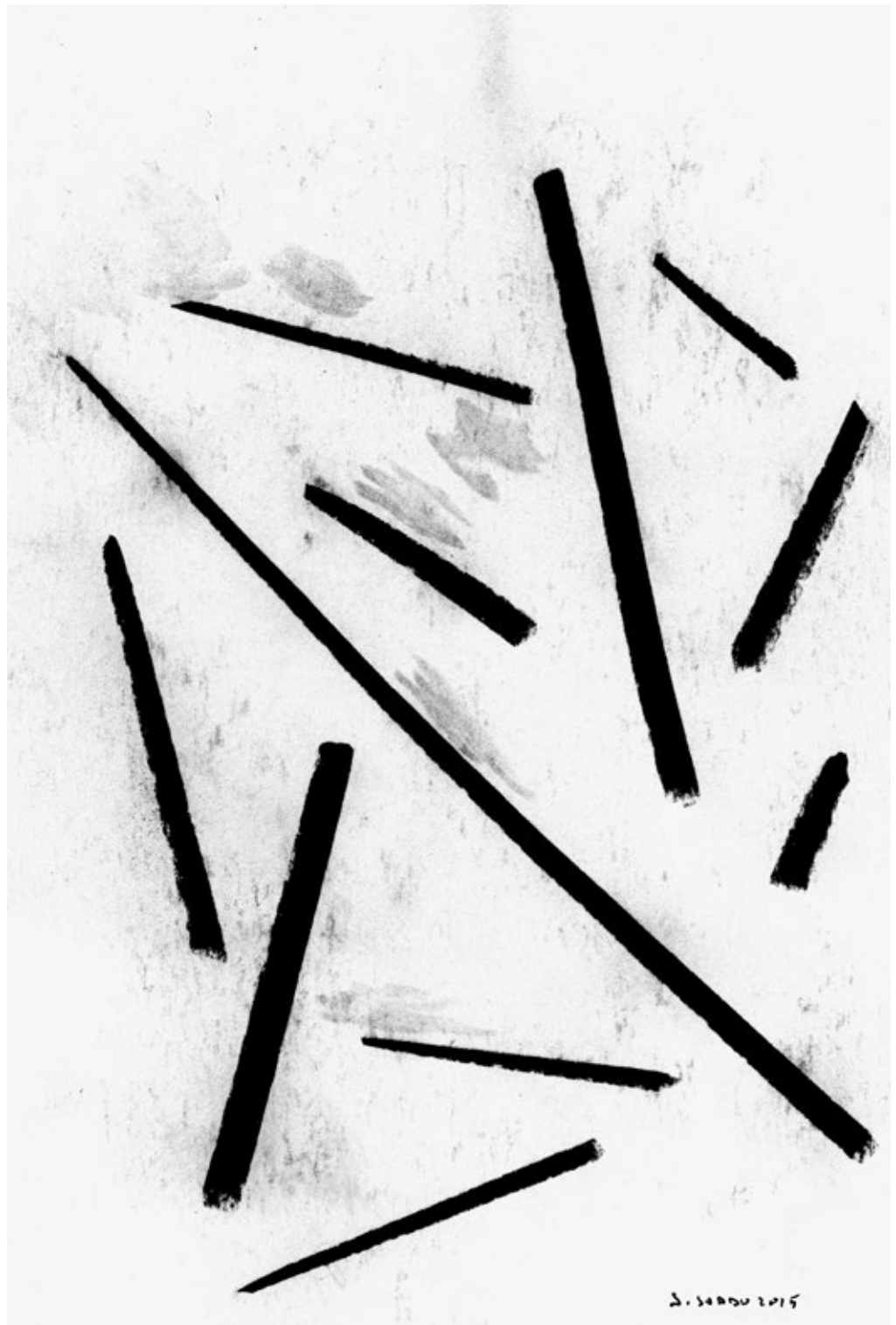
Stefano Soddu  
*Senza titolo*, 2015





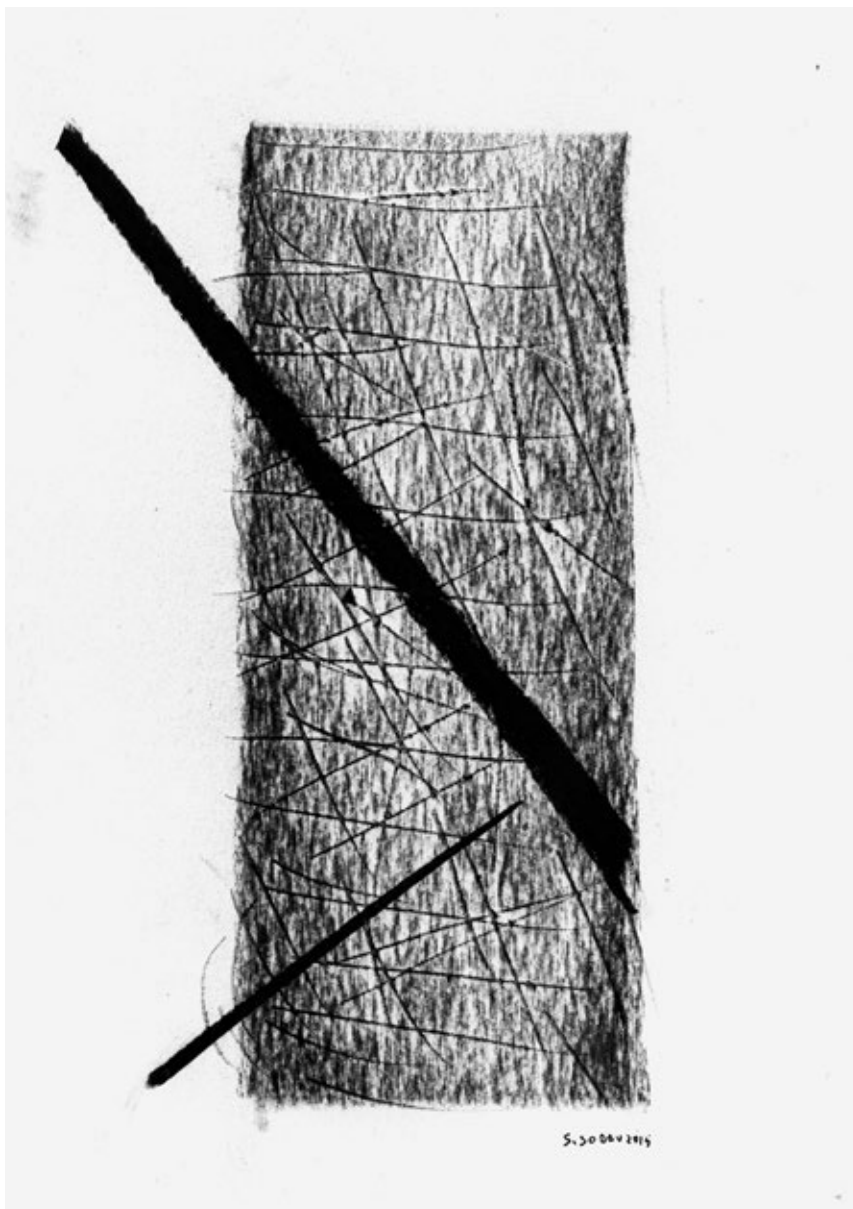
Stefano Soddu  
*Senza titolo*, 2015  
(particolare)

a fianco  
*Senza titolo*, 2015  
*Senza titolo*, 2015



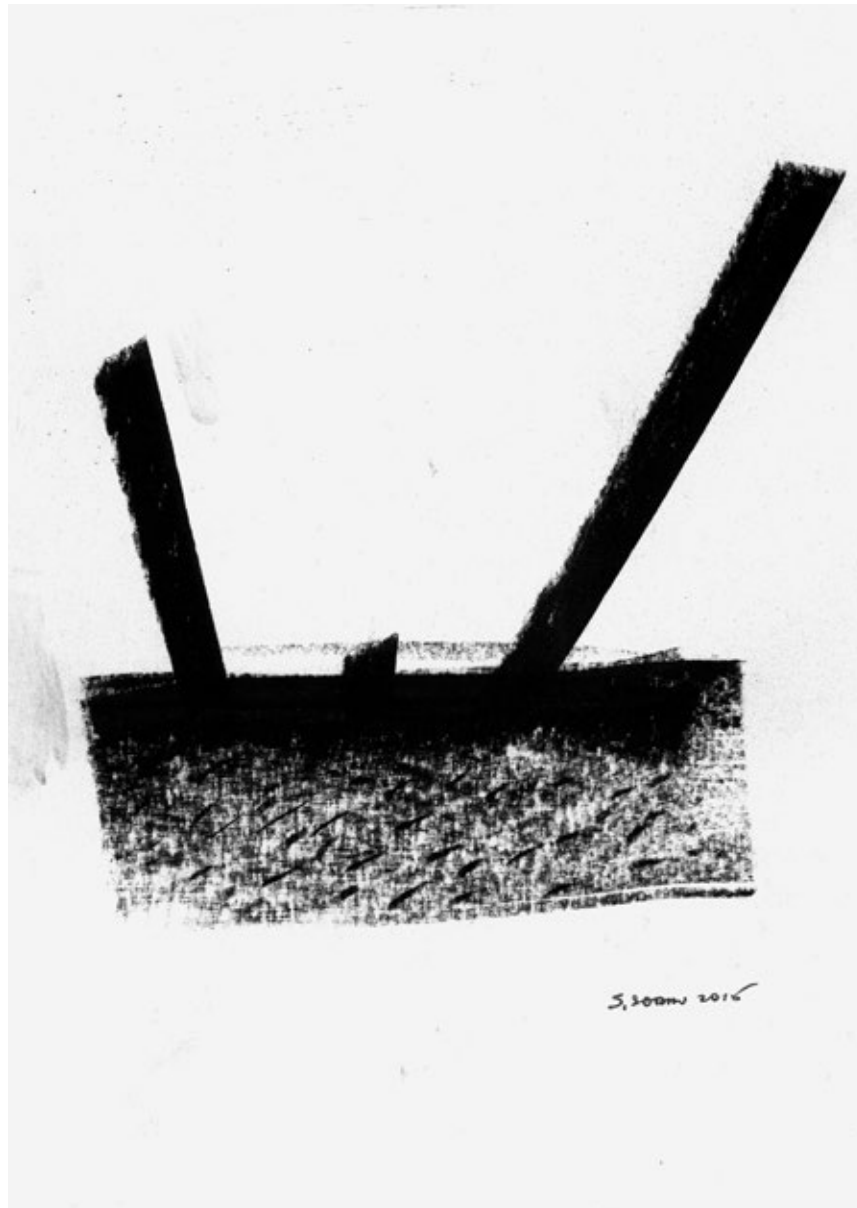
S. SODDU 2015





Stefano Soddu  
*Senza titolo*, 2015

Stefano Soddu  
*Senza titolo*, 2015





Valentino Vago  
*Senza titolo*, 1961



Valentino Vago  
*Senza titolo*, 1962





Valentino Vago

dalla serie:  
*V.V. 1931*









## Stefano Soddu

*note biografiche*

86

Nato a Cagliari nel 1946, Stefano Soddu si trasferisce a Milano con la famiglia nel 1956. Qui, dopo aver effettuato gli studi classici e conseguito la laurea in giurisprudenza, ancora oggi risiede e opera. Si è sempre occupato di arti visive. Nel 1995 fissa in un libro dal titolo *Risalendo la Corrente* una sua esperienza di land art compiuta insieme a Gianni Mininni nei pressi di Canzo, sul torrente Lambro.

Le sue principali mostre personali sono state effettuate alla Galleria Vismara Arte di Milano, al Castello Visconteo di Trezzo sull'Adda, alla Warehouse Gallery di Orlando (Florida), all'Oratorio della Passione di Milano, al Museo Pagani di Castellanza, all'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles, al Chiostro di Voltorre, alla Galleria Blu di Prussia di Albissola, alla Pinacoteca Comunale di Varallo Pombia, al Museo Nuova Era di Bari, alla Galleria Ellequadro Documenti di Genova, alla Galleria Excalibur di Solcio, alla Fusion Art di Torino, alla galleria Liba di Pontedera, alla Galleria Leo's di Monza, allo Spazio Pisanello (fondazione Toniolo) di Verona, al Museo della Permanente di Milano, alla galleria Trebisonda di Perugia e allo Spazio Pestalozzi di Milano.

Dal 1998 partecipa attivamente, e fin dall'inizio, alle attività e alle mostre del gruppo Caos Italiano, unitamente ad altri dodici artisti tra cui Munari, Maggi, Barlusconi e Haebel.

È socio vitalizio del Museo della Permanente di Milano. Dal 2004 lavora inoltre la ceramica nelle fornaci San Giorgio di Albissola.

Scriva di arte e artisti contemporanei per varie teste italiane, e ha curato per il periodico "Arte Incontro in Libreria" la rubrica *Sul filo dell'arte*. Nel 2006 realizza il nuovo portale della chiesa di Santa Maria Entroterra a Bolognano (Pescara).

Tra le numerose rassegne e mostre collettive si segnalano la Biennale della Scultura di Gubbio, la mostra Nella Materia al museo della Permanente di Milano, la presenza alla 52° e alla 54° Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale Venezia, alla triennale dell'arte Sacra di Lecce e alla biennale del libro d'artista alla Biblioteca Nazionale d'Alessandria d'Egitto. Insieme a Enrico Cattaneo ha realizzato il progetto *Ritratti di studio*, di cui sono usciti tre volumi.



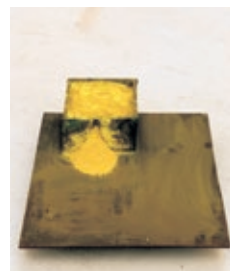
## Stefano Soddu

opere



**p. 29**

*Ruote*, 2010  
acciaio  
installazione dimensioni  
variabili (ogni disco cm 120)



**p. 42-43**

*Celle dell'anima*, 2002  
ferro e pigmenti  
installazione  
dimensioni variabili  
(ogni cella cm 60 x 50 x 20)



**p. 30**

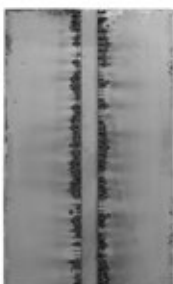
*Cerchio acuto*, 2009  
acciaio  
cm 200 x 40 x 24



**p. 44**

*Raggi dell'anima*, 2005  
ferro e pigmenti  
dimensioni variabili  
(ogni disco cm 60)

87



**p. 31**

*Percorso*, 2010  
acciaio  
cm 60 x 40



**p. 45**

*Assetto variabile*, 2012  
acciaio  
cm 22 x 7 x 4



**p. 33**

*Colonna*, 2012  
acciaio  
cm 180 x 60 x 30



**p. 46**

*Ruota caotica*, 2005  
ferro e sassi  
diametro cm 50

**p. 47**

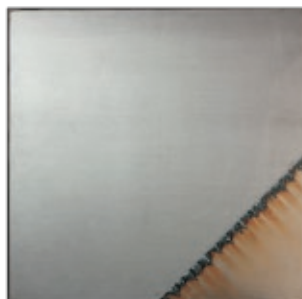
*Stele*, 2002  
legno e cartone  
cm 60 x 4

**p. 53**

*Giallo*, 2002  
ferro e pigmenti  
installazione  
cm 200 x 160

**p. 48a**

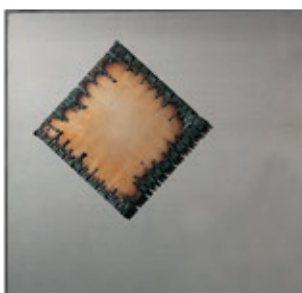
*Piego libro*, 2009  
acciaio  
cm 22 x 21 x 12

**p. 69**

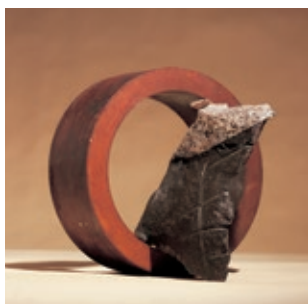
*Formella*, 2011  
acciaio  
cm 50 x 50

**p. 48b**

*Raggio dell'anima*, 2009  
acciaio  
diametro cm 20

**p. 70**

*Formella*, 2011  
acciaio  
cm 50 x 50

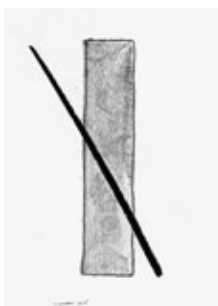
**p.49**

*Ruota con sasso*, 2010  
acciaio e pietra  
cm 23 x 21

**p. 71**

*Formella*, 2011  
acciaio  
cm 50 x 50





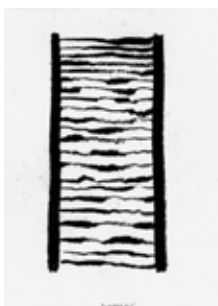
**p. 74**

*Senza titolo*, 2015  
carbone su carta  
cm 29,5 x 21 circa



**p. 77**

*Senza titolo*, 2015  
carbone su carta  
cm 29,5 x 21 circa



**p. 75**

*Senza titolo*, 2015  
carbone su carta  
cm 29,5 x 21 circa



**p. 78**

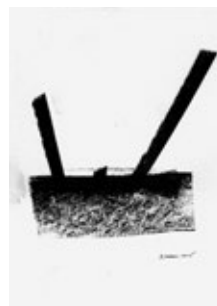
*Senza titolo*, 2015  
carbone su carta  
cm 29,5 x 21 circa

89



**p. 76a**

*Senza titolo*, 2015  
carbone su carta  
cm 29,5 x 21 circa



**p. 79**

*Senza titolo*, 2015  
carbone su carta  
cm 29,5 x 21 circa



**p. 76b**

*Senza titolo*, 2015  
carbone su carta  
cm 29,5 x 21 circa



## Valentino Vago

*note biografiche*

Valentino Vago è nato a Barlassina (Monza) nel 1931, vive e lavora a Milano. Terminati gli studi all'Accademia di Belle Arti di Brera, nel 1955 espone alla "VI Quadriennale d'Arte" di Roma. La sua prima personale è nel 1960, a Milano, al Salone Annunciata.

91

Nel suo lungo percorso artistico ha partecipato a numerose mostre personali e importanti collettive in Italia e all'estero. Si ricordano 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 antologiche, tra cui quelle a Palazzo Reale, al Pac - Padiglione di arte contemporanea e al Museo Diocesano di Milano. I suoi lavori sono presenti in importanti collezioni private e pubbliche italiane e straniere.

Dal 1979 si è dedicato, con continuità, alla pittura murale, dipingendo ambienti pubblici e privati in Italia e all'estero. Oltre una decina di opere abitabili sono all'interno di chiese. La prima, quella di San Giulio a Barlassina, è del 1982, la più vasta (12.000 mq), dedicata a Nostra Signora del Rosario, è stata consacrata nel 2008 a Doha, Qatar.

Nel 2011 è stato pubblicato il *Catalogo Ragionato delle opere 1948-2010*, in tre volumi, edito da Skira. Il catalogo è a cura del comitato scientifico presieduto da Flavio Caroli.

Per l'edizione 2012 del "Premio Presidente della Repubblica" gli Accademici di San Luca hanno segnalato Vago, al quale è andato il prestigioso riconoscimento alla carriera. Valentino Vago dal 2014 è Accademico di San Luca.

# Valentino Vago

opere



**p. 22**

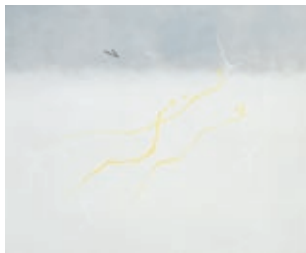
V.418, 1970  
olio su tela  
cm 100 x 70  
(1970/165)



**p. 27**

M. 92  
(*Presenze nello spazio*),  
1987  
olio su tela  
cm 200 x 150  
(1987/42)

92



**p. 23**

E. 7, 1973  
olio su tela  
cm 100 x 70  
(1970/7)



**p. 35**

R.15 - 1,  
provvisoriamente 31 A.C.  
olio su tela  
cm 150 x 100  
(2015/01)



**p. 25**

C.185, 1975  
olio su tela  
cm 81 x 100  
(1975/85)



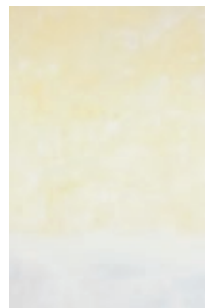
**p. 37**

R.15 - 5,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 150 x 100  
(2015/05)



**p. 26**

Ve 92 (*Paradiso*), 1993  
olio su tela  
cm 150 x 200  
(1993/42)



**p. 38**

R.9 - 191, 2009  
olio su tela  
cm 150 x 100  
(2009/91)



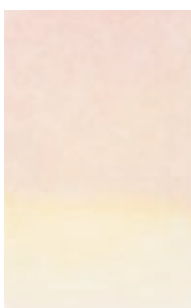
**p. 39**

*R.10 - 174*, 2010  
olio su tela  
cm 150 x 100  
(2010/69)



**p. 41**

*P.179*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 150 x 100  
(2014/77)



**p. 40a**

*P.193*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 50 x 30  
(2014/92)



**p. 54**

*R.15 - 6*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 150 x 100  
(2015/06)

93



**p. 40b**

*P.187*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 50 x 30  
(2014/85)



**p. 55a**

*R.15 - 9*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 150 x 100 a  
(2015/09)



**p. 40c**

*P.188*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 50 x 30  
(2014/85)



**p. 55b**

*R.15 - 7*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 150 x 200  
(2015/07)

**p. 57**

*R.10 - 169*, 2010  
olio su tela  
cm 150 x 100  
(2010/69)

**p. 59c**

*R.12 - 158*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 90 x 70 cm  
(fc.2012/56)

**p. 58**

*R.12 - 156*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 90 x 70  
(fc.2012/44)

**p. 61**

*R.10 - 96*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 100 x 80  
(2010/46)

**p. 59a**

*P.161*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 90 x 70  
(fc.2014/59)

**p. 63a**

*R.15 - 18*,  
provvisoriamente 1200  
olio su tela  
cm 80 x 70  
(fc.2015/18)

**p. 59b**

*R.12 - 157*,  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 90 x 70  
(fc.2012/55)

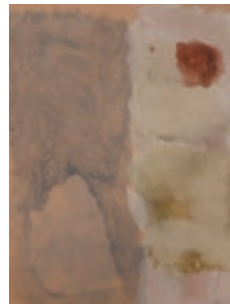
**p. 63b**

*R.10 - 77*, 2010  
olio su tela  
cm 80 x 60  
(2010/27)



**p. 64**

*R.12 - 75,*  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 80 x 60  
(fc.2012/24)



**p.81**

*Senza titolo,* 1962  
tempera su carta  
cm 28,5 x 18,5 circa



**p. 65**

*R.11 - 153,*  
provvisoriamente 2100  
olio su tela  
cm 80 x 60  
(2011/102)



**p. 82**

*V.V. 1931*  
tempera alla caseina su  
carta francese  
cm 28,5 x 18,5 circa

95



**p. 67**

*R.11- 100,*  
provvisoriamente 1492  
olio su tela  
cm 100 x 80  
(2011/49)



**p. 83a**

*V.V. 1931*  
tempera alla caseina su  
carta francese  
cm 28,5 x 18,5 circa



**p. 80**

*Senza titolo,* 1962  
tempera su carta  
cm 28,5 x 18,5 circa



**p. 83b**

*V.V. 1931*  
tempera alla caseina su  
carta francese  
cm 28,5 x 18,5 circa

Finito di stampare nel mese di novembre 2015  
da MAGGIONI PRINTING - Ranica (Bg)