

VALERIO ADAMI  
OPERE 1990-2000



SKIRA



VALERIO ADAMI  
OPERE 1990-2000

*a cura di*  
Paolo Fabbri

SKIRA



Valerio Adami  
opere 1990-2000

Galleria dello Scudo  
Swinger Art Gallery  
Verona  
10 dicembre 2000  
28 febbraio 2001

Mostra realizzata con il patrocinio  
dell'Assessorato alla Cultura  
del Comune di Verona  
e dell'Institut du Dessin  
- Fondation Adami

*Progetto e realizzazione  
della mostra*  
Massimo Di Carlo  
Dino Facchini  
Francesco Sandroni

*Ordinamento storico-critico  
e scelta delle opere*  
Valerio Adami e Paolo Fabbri  
*con la collaborazione di*  
Amelia Valtolina

*Testi*  
Paolo Fabbri  
Antonio Tabucchi

*Catalogo delle opere*  
Amelia Valtolina

*Ricerche bio-bibliografiche*  
Amelia Valtolina  
Marc Beaulieux  
Luigi Di Corato  
Laura Lorenzoni  
Francesco Sandroni

*Interventi per la conservazione  
delle opere*  
Cesare Lonardi, Verona  
Vito Milo, Milano

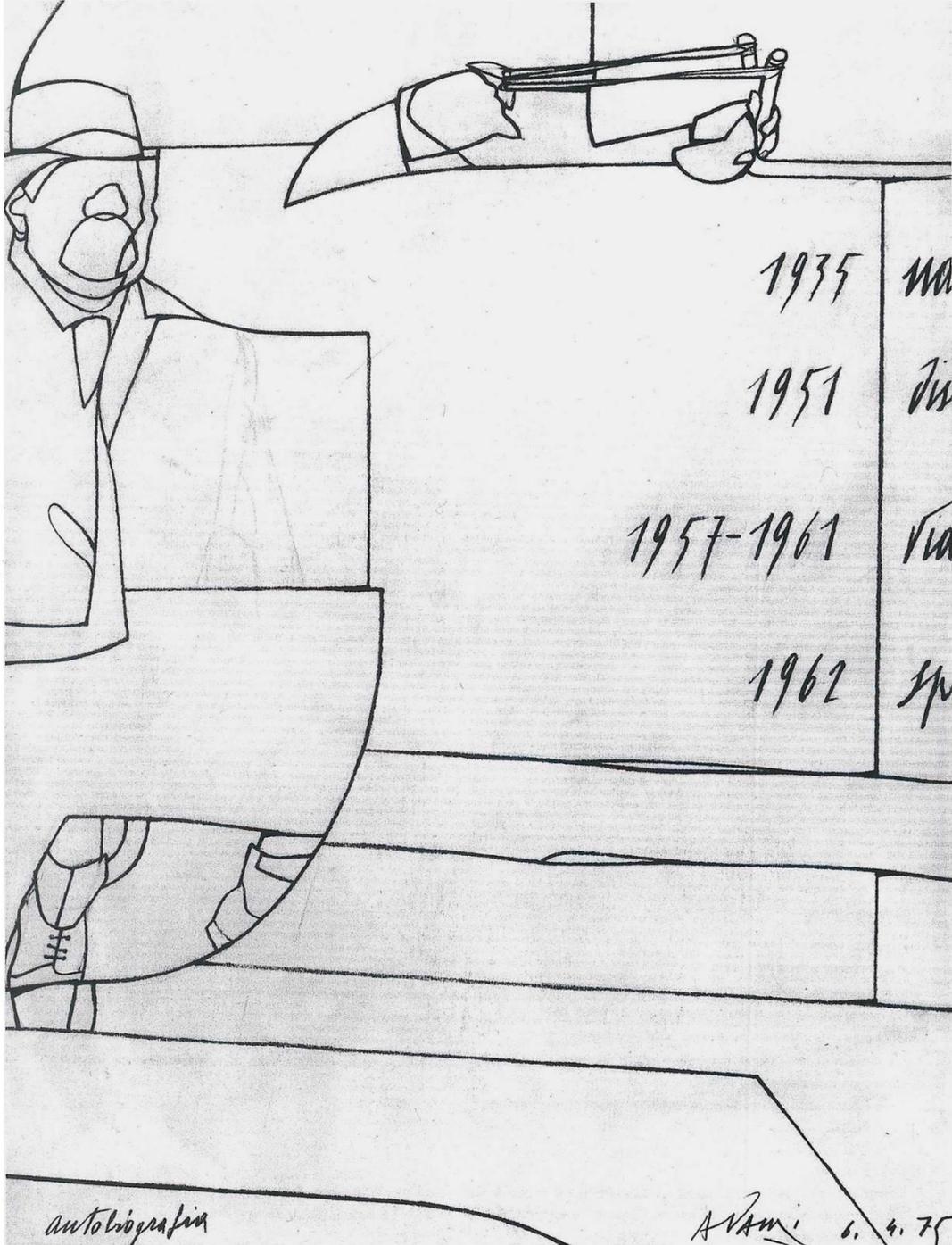
*Allestimento e illuminotecnica*  
Andrea Avanzini  
e Luigi Pimazzoni, Verona

*Cornici*  
Massimo e Paolo Romanò,  
Milano

*Trasporti*  
Emmepi Art Service, Verona  
Léon Aget, Marsiglia

*Con l'assistenza e  
protezione assicurativa di*





## Sommario

- 11 Accostamenti all'opera di Valerio Adami  
*Paolo Fabbri*
- 21 Le cefalee del Minotauro  
Diario cretese con le sinopie di Valerio Adami  
*Antonio Tabucchi*
- 31 Catalogo delle opere  
*Amelia Valtolina*
- Fuori catalogo
- 125 "Si Vous voulez faire de la peinture..."  
*a cura di Amelia Valtolina*
- Apparati
- 177 Nulla dies sine linea  
*Amelia Valtolina*
- 199 Esposizioni personali 1990-2000
- 201 Bibliografia 1960-2000

*selbstbildnis*



*suolo dell'artista e rappresentante A. Frangio*

*AWA 11.11.76*

Dissegno

“Un giovane d'aspetto nobilissimo, vestito d'un vago e ricco drappo, che con la destra mano tenga un compasso, e con la sinistra uno specchio.”

(Cesare Ripa, *Iconologia*)



Dissegno, xilografia che illustra il volume di Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603.

Alla pagina precedente:  
*Selbstbildnis - Ruolo dell'artista è rappresentare il tragico*, 1976.  
Collezione privata.

## Nota bibliografica

V. Adami, *Sinopie*, SE, Milano, 2000. Ove non altrimenti indicato, le citazioni riportate tra virgolette nel testo sono tratte da questo volume.

*Entretiens avec Valerio Adami - Couleurs et mots* (R. Lesgards, V. Morel, J. Derida, D. Arasse, P. Fabbri), Le Cherche-Midi, Parigi, 2000.

P. Fabbri, *Lettera a Valerio Adami, il più stendebalano dei ritrattisti di Rossini*, in *Il volto estatico*, cat. mostra, Galleria Franca Mancini (Rossini Opera Festival), Pesaro, 2000.

## 0.

Ritrarre è rischioso esercizio. Non è infrequente che chi conosce il soggetto rappresentato non lo riconosca in effigie e viceversa. E soprattutto che colui che viene ritratto non si riconosca (persino gli specchi non riflettono abbastanza). Il rischio s'aggrava se chi è ritratto è un pittore e chi lo ritrae un semiologo, che sa più di linguaggi che di visione. (Ritrarre un altro è maniera obliqua di parlar di sé.) Bisogna comunque tentare di abbozzare il ritratto di Valerio Adami, altrimenti il gioco della conoscenza personale e obiettiva non varrebbe un barlume di candela del metodo. L'ineffabile è proprio quello che aspetta di essere ancora detto.

La Semiotica è una disciplina costruttiva e prospettica che si attribuisce spesso il privilegio esorbitante di applicarsi dall'esterno ai testi visivi per farli parlare. Ma io non faccio parte della genia che estorce in via applicativa sensi pittorici da ricettare poi nella teoria. Mi interessa, m'appassiona di più ipotizzare o immaginare che l'attività del disegnatore, del pittore abbia un senso complessivo nel suo fare e nel suo dire su questo fare. Spetta al semiologo, alla sua maniera e ai suoi modi, intendere come Valerio Adami si serva non di un vocabolario iconologico preordinato, di unità di senso precedenti al testo, commisurate a una realtà oggettiva o soggettiva preesistente. E crei invece un lessico di segni, immanente ai suoi affreschi, quadri e disegni che sta a noi dis-implicare. Per questo la produzione di Adami non è ridicibile a un codice culturale epocale, anche se al suo tempo il pittore deve molto e molto rende.

Nel nitore delle linee e nella saturazione del colore il lessico di Valerio Adami è enigmatico. Non è un segreto che si nasconde nelle profondità dell'io, nello spessore del mondo o nelle pieghe della cultura. È un enigma che risiede nella superficie della rappresentazione, nelle unità e nelle regole della composizione che il pittore indica e schiva. Il mistero non è nel profondo, ma nelle pieghe dell'evidenza planare del testo che Adami ci dà a vedere.

Provo quindi a procedere per *Epanalessi* – mi piace, come anche a Adami assaporare le immagini e i termini rari – figura retorica della ripetizione con variazioni, dell'iterazione destinata a rafforzare un'idea. Mi capiterà quindi di riprendere immagini e propositi di Adami con varianti e varietà d'intonazione e di distanza. (In un periodo di riflusso e di deriva dello sguardo semiotico è bene puntare i piedi!)

## 1.

Non mi tratterò sull'evoluzione del pensiero visivo di Adami, sulla piega “neoclassica” della sua pittura, dopo l'esperienza della pop art (il suo “classicismo di mezz'età”). Nella “cronoilogica” storia dell'arte, ogni ritorno infatti è intriso di metalinguaggio e di ironia, come nel quadro di de Chirico *L'enfant prodigue*, dove il manichino avanguardista del pittore abbraccia la statua del padre in redingote, che non potrà certo uccidere vitelli grassi. Esattamente, se lo intendo bene, come nel quadro di Adami *Aeneas and Anchisae in a classical landscape* (1994): il figlio porta in salvo, corpo a corpo, la tradizione classica. La scena si svolge sotto l'occhio dello spettatore, mentre l'occhio ironico dell'animale domestico chiede e ottiene la nostra complicità. Inoltre le figu-

re pseudocircolari del ritorno (al figurativo, al classico ecc.) nascondono la spirale dell'evoluzione stilistica. Orfeo non è più lo stesso dopo aver rivolto gli occhi a Euridice.

*Torniamo all'antico, sarà del nuovo.* Ma senza dimenticare l'intensità che si cela nelle sembianze algide del neoclassico e la virtualità d'immaginazione che è implicita nella riproduzione delle forme. Rifare con variazioni le figure della mitologia classica o di quella moderna, come piace ad Adami, non costringe ma libera un'inventività continua. È, per l'appunto, Epanalessi.

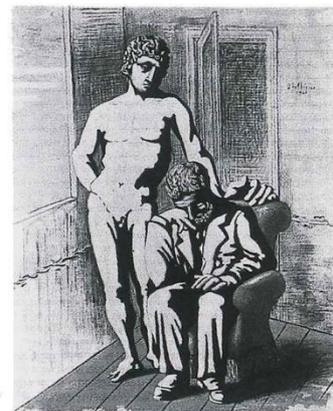
Libero da ogni obbligo di esaustività, io sceglierò allora un certo numero di testi che sono il risultato dell'attività creativa di diversi periodi, in particolare degli ultimi dieci anni.

Titoli e figure hanno già un loro senso leggibile. Mi propongo di mostrarne qualche funzionamento, per trasformare questo senso immediato in significato costruito. La loro difficoltà – l'enigma – non è dovuta soltanto alla sottigliezza intellettuale e all'ampia cultura di Adami, di cui le recenti *Sinopie* sono una "sinossi" di riflessione estetica e pratica letteraria. È l'eterogeneità degli elementi che caratterizza la solida composizione delle tele di Adami. "Il capolavoro è cosa plurale." Una molteplicità di "segni segreti e dubitanti" provenienti da universi figurativi singolari, trattati con diversi gradi di compiutezza, ma tenuti insieme dall'impalcatura fluida e salda del disegno, dalla distribuzione degli spazi tenuti insieme dalla linea e dalla compattezza delle campiture colorate. Corpi riconoscibili? Certo, ma senza dimenticare che "un corpo è fatto di un insieme di innesti".

Certamente nei quadri di Adami c'è depositato un vero immaginario, nel senso di un vocabolario di immagini. "Il quadro è una proposizione complessa e la sua forma [...] si trasforma continuamente." L'autore ne parla nei termini di un gioco di fiche – come si dice un gioco di carte – ma il senso di questi elementi è esso stesso ambiguo. "Sono un raccoglitore di schede, 'fiches' (*figere*), che si può leggere, con qualche licenza, in un volgare italiano come f., dunque segno di maternità. Pronunciato in inglese è 'pesce', dunque segno astrologico, andare alla pesca etc. Nel gergo bancario americano vuol dire 'ricerca'. La 'fiche' è anche il segnapunti del gioco."

Le frequenti citazioni che troviamo sulle tele o sulle carte di Adami non sono prime rispetto al testo, come accade nel montaggio dei procedimenti postmoderni. Sono definite invece come gli esiti particolari di un effetto d'insieme del quadro o del disegno. È l'insieme compositivo che assegna alle diverse parti scritte o dipinte il loro ruolo a livelli diversi di astrazione. Alcuni oggetti sono immediatamente riconoscibili (corpi, mani, cappelli, ventilatori, animali – cani gatti, cavalli, uccelli – occhiali, forbici e biciclette, aerei e barche, finestre, colonne, ponti, laghi, astri diurni e notturni, e così via), altri sono elementi astratti, meglio, non nominabili, effetti di senso nel gioco della linea e dei colori. Anche le figure antropomorfe, i nudi ad esempio, si possono leggere simultaneamente come unità e come "composti". Un illusionismo ottico, come quello dei cubi di Necker che si rovesciano incessantemente in profondità.

Tra queste figure mi colpisce molto la statuaria di Adami. Una statua può essere un soggetto d'azione (il commendatore di Don Giovanni) e di passione (si piange sulle statue!) o un monumento, oggetto di memoria e di riflessione. Quelle di Adami sono commemorative e legate alla



Giorgio de Chirico, *L'enfant prodigue*, 1926. Collezione privata.



*Le retour du fils prodigue*, 1982. Collezione privata.



Viaggio in treno, 1992.  
Collezione privata.

morte. La nettezza della linea, nella sua forza di contenimento, può fissare un contenuto in un sembiante irrevocabile. Se “la figura si visualizza nel conflitto”, tra i poteri della linea c'è il momento mori (*Giocchi di strada*, 1999).

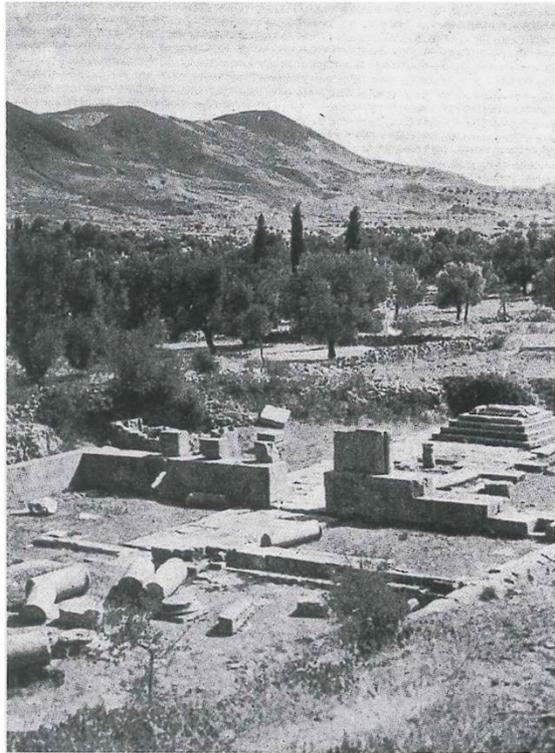
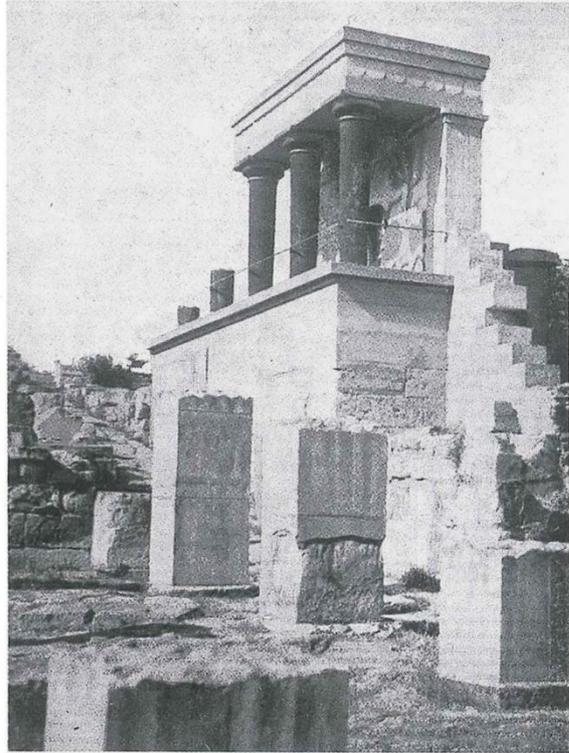
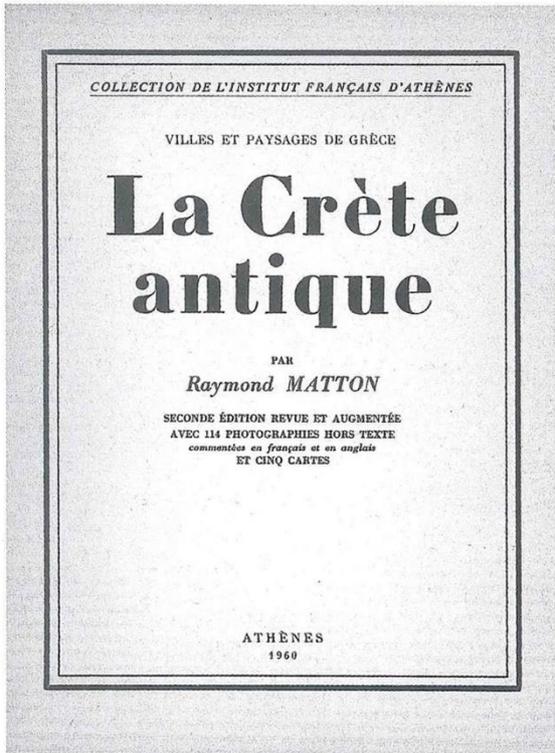
In ogni caso, le immagini di Adami sono in continua commutazione e reciproco rinvio: immagini incrociate come diciamo “parole incrociate”. Non hanno un valore intrinseco, lo prendono dagli accostamenti con altre immagini, così come una figura prende colore dal riverbero di un'altra. Non bisogna cadere nella trappola ontologica, come i critici che assegnano significati fissi alla ricorrenza di un motivo: l'uomo col turbante è il desiderio, la falce è la morte, il nudo la sensualità... L'autore si diverte a sviarci: il cane è la nostalgia oppure la fedeltà... “C'è una pittura schiava del contenuto e contenuti schiavi della pittura.” Ma non è questo il caso di Adami.

È necessario fare la parte di gioco e di ironia che sta dietro alla serietà del proposito: ad esempio quando Valerio Adami gioca con le iniziali di Vittorio Alfieri: “Disegno, fortissimamente disegno!”, per far coincidere idea e ironia. Ma soprattutto scrutare più a fondo il montaggio delle attrazioni visuali e concettuali nella sua opera, che devono qualcosa a Francis Bacon. La strategia del figurare (per lui, il pittore di getto non ha opinioni): “Disegnare un corpo che ‘pianta’ è un concetto, disegnare un collo che ‘gira’ è un concetto.” Siamo avvertiti: “Al di là del dimostrare le apparenze, il disegno (speculativo) consiste in una certa raffigurazione logica che viene combinando i segni, le forme, gli alfabeti che stanno nascosti nell'esperienza e nel segreto di chi li disegna.” E ancora, questa proposizione che sarebbe piaciuta al Calvino del Castello dei destini incrociati: “Il disegno appare come un mazzo di carte appena mischiate che ritroverà il suo ordine nelle regole del gioco.”

## 2.

Chiediamoci dunque di che natura sono le relazioni testuali che ordiscono il quadro. *Prima facie*, è un regime prosastico. “Vorrei poter usare i termini ‘prosa’ & ‘poesia’ e definire il mio lavoro come pittura in prosa.” Ma Adami subito si ravvede, in tutti i sensi del termine: “Dipingo in prosa, ma qualche rima scappa via.” Poi semina gli indizi: anagrammi, ponti tra i disegni e le rime, fin alla metrica: “Segni di una logica diversa dalle leggi del vedere comune si fanno rime di strofe complesse.” Allora: poesia o prosa? Guardiamo più da vicino: oltre l'ordito la trama (“chi vuol lavor gentile, ordisca grosso e trami sottile”, dice il proverbio).

Non nego l'impulso narrativo, che si fa più forte nell'ultimo periodo della sua produzione. Anche se non mancano le indicazioni politiche e storiche (*Anniversaire*, 1991; *Pace in Medio Oriente*, 1991) e i temi dell'intimità erotica e sentimentale, i quadri più recenti si potrebbero dividere secondo le diverse fasi del Viaggio. I momenti di territorializzazione e deterritorializzazione: le partenze, i percorsi e i ritorni, ma anche i soggiorni domestici – la casa di Meina e l'amato lago – sono abitati dalla tensione dell'andirivieni. Perché non raggrupparli allora secondo le mete esotiche preferite, l'India soprattutto, il Messico, il Medio Oriente? Però questo è solo il piano immediato del racconto che, per la sua stessa forma, rinvia – per metafora, allegoria o para-



## Le cefalee del Minotauro

Diario cretese con le sinopie di Valerio Adami

“Io qui vagando al limitare intorno...”  
(Giacomo Leopardi)



Looking to the east, 2000.  
Collezione privata.

Cnosso, 1 giugno 2000

Caro Valerio, credo che questo luogo, forse come nessun altro, sia adatto per parlare della tua pittura. Mi sono portato dietro un po' della tua "officina", con le tue "istruzioni" stampate in un recente volumetto, e alcuni "prodotti" di essa, riprodotti in fotocopia. E poi alcune letture sui siti minoici, vecchie trovate su bancarelle di Firenze e di Parigi, come una pittoresca biografia di Sir Arthur Evans, dove quel pioniere archeologo è raffigurato in vecchie fotografie mentre dirige i lavori del palazzo che ha appena individuato: è chino su delle pietre squadrate affiorate dalla terra, accanto a lui, emersa dalle zolle rivoltate, c'è un'anfora di Cnosso, Sir Arthur ha l'aria di un bracco che ha fiutato la pista, il suo sguardo pare correre su quel muretto inaspettato che è sbucato dalla terra come per incantesimo, forse lo sta già immaginando secondo una geometria che ancora gli è sconosciuta, ma che sospetta. Sì, non c'è dubbio, ha capito e ha afferrato il filo: è padrone del Labirinto.

Ora sono qui anch'io, seduto su queste pietre millenarie, sta calando il crepuscolo, i rari turisti che in questa stagione vengono a Cnosso sono andati a rifocillarsi nelle taverne dei dintorni, la guida loquace e informatissima di cui ho accettato la compagnia ha esaurito il suo onesto compito, e dall'alto della scalinata centrale contemplo il tracciato del palazzo, delle pietre che segnano i cortili, le stalle, i recinti delle bestie, le abitazioni dei servi, delle ancelle, dei sacerdoti, le stanze del re e della regina, di tutti gli abitanti che quest'enorme città-magione ospitò prima che l'onda marina sollevata dal terremoto la spazzasse via. Guardo il labirinto e mi viene a mente una frase letta nei tuoi appunti: "Il mito è uno dei tracciati-radice della nostra cultura, il cui sapere si definisce in un pensiero di metamorfosi." Non ho potuto fare a meno di pensare al tracciato dei tuoi disegni, e al loro punto di entrata, che è libero. E ho pensato anche che a suo modo, con un concetto che ha davvero tediato la nostra epoca, la tua potrebbe essere definita un'opera aperta. Solo che, al contrario di questo luogo ormai comune, essa è rovesciata in maniera inquietante. Nel senso che, se il tracciato delle tue opere è aperto a ogni arbitrario ingresso, rischiamo di restarci rinchiusi dentro come degli uccelli in una pania. In questo universo in cui siamo allegramente entrati, con una libertà che rasenta la sconsideratezza, cominciamo a indugiare, ne rimandiamo l'uscita, e vi facciamo naufragio. Un naufragio scelto da noi, che ci ha sedotto e che non si vuole comunque abbandonare, come i marinai di Ulisse che non presero le necessarie precauzioni. E del resto, a che pro legarsi all'albero maestro o mettersi la cera negli orecchi? Per tornare a Itaca, restarne delusi e salpare verso altri sogni? Tanto vale perdersi in quello in cui ci troviamo, come a volte vorremmo restare di più in certi sogni e rimandare il risveglio. La vita è sogno, ha detto Virginia Woolf, è il risveglio che ci uccide.

Meglio continuare a sognare il sogno che ci è offerto.

Cnosso, 2 giugno

Ci sono varie tecniche per prolungare i sogni. Di alcune già parlarono i Greci, che le appresero dai Persiani. Il sogno comincia sempre in Oriente, e in Occidente tramonta, perché l'alba lo dissolve. Lo capì Pessoa, che desiderò quell'Oriente eccessivo che non avrebbe mai visto, l'O-

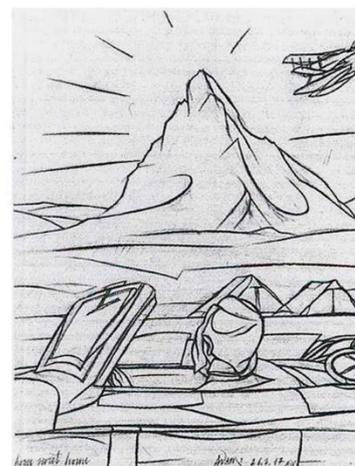
Storia e luoghi di Creta  
ispirano Tabucchi.

Alla pagina precedente, dall'alto,  
da sinistra: copertina della  
monografia di Raymond Matton  
edita ad Atene nel 1960; l'ingresso  
nord-orientale e il *pythion* del  
Palazzo di Cnosso; *Le minotaure*,  
disegno di Adami del 1996,  
collezione privata.

riente da cui viene tutto, il giorno e la fede, l'Oriente pomposo e fanatico e caldo, l'Oriente che è tutto quanto noi non abbiamo, tutto quanto noi non siamo, l'Oriente dove forse, chissà, ancora oggi vive Cristo. Grazie a quell'Oriente antico, il greco Sostratos argomentò (contro la burbera tradizione sostenuta da Iolaos secondo la quale il Sogno, racchiuso dal fiume dell'Oblio, abita le dimore di Hypnos e ha per sorella la Morte) che il sogno è vita perché non solo è verosimile, ma soprattutto è vero quando concerne le visioni dell'emozione, come le visioni degli artisti, che sono sempre vere anche quando sembrano fantastiche. E forse è questo il senso della oscura frase di Nietzsche secondo la quale bisogna introdurre ancora più caos dentro di noi per poter far nascere una stella danzante. Potenziare il sogno, dunque. E non importa se Sancio Panza si burla della discesa di Don Chisciotte nell'antro di Montesinos: quel sogno dilatato che durò un solo minuto è uno dei più veri dell'Occidente: dura per un intero romanzo e per un'intera letteratura. È un aerolito mentale, la cosmogonia individuale di cui parla Artaud, che prolungò i suoi sogni nel Paese dei Tarahumara. Miserabile miracolo, aggiunse l'altro. Ma non importa, forse Virginia si sbagliava, aveva invertito i termini della questione, chissà che non se ne sia accorta quando lasciò il suo cappello a fluttuare sulla corrente.

### Cnosso, 3 giugno

Sono rimasto a dormire in un luogo che certamente ameresti, tu che ti definisci "un pittore di montagna". Continuando la strada verso l'interno, dopo il sito archeologico, si arriva a una stretta gola dove il sole non penetra neppure a mezzogiorno, attraversata da un ponte di pietra a due archi sotto il quale scorre un torrente limpidissimo che crea gore smeraldine e trasparenti dove ciuffi di erbe guizzano nella corrente come capigliature di donne, con aspetto serpentino come quella della Medusa. In quel luogo deserto e selvatico, che certi scrittori sempre in bilico fra estetismo e misticismo definirebbero "panico", mi sono spogliato nudo e mi sono bagnato. Si tratta di situazioni rischiose, lo sappiamo, come lo sa l'uomo del tuo quadro che guarda un giovane fauno rosa carnicino che si vergogna: sono in agguato memorie di adolescenze e di canneti, di una ragazza spiata fra i cespugli, una tardiva erezione, il senso del ridicolo, e con esso un'ombra indefinibile della morte. Ho lasciato che tutte queste sensazioni mi attraversassero, sguazzando fra le pietre muschiose, poi mi sono rivestito e con l'automobile ho percorso una ripida strada di montagna dove c'è una taverna povera che affitta camere povere: delle stanze ammattonate sopra il portico, con un letto dalla spalliera dipinta con motivi popolari e un lavabo di ferro battuto. In queste stanze si fanno sogni poveri. Io vi ho fatto il mio. È uno di quei sogni frusti, come una giacca che hai indossato per tutta la vita, il sogno fatto in una camera in cui si riconosce quella camera. Ah, questa camera, come ci è familiare! Sulla destra, o forse di fronte, a pensarci meglio, c'era un armadio a specchio. E accanto alla finestra c'era il letto dove si è amato per tante volte. E accanto al letto c'era una finestra. Strano, dà sul mare anche se sei fra i monti, la lasciasti spalancata, certe volte ci passavi la notte appoggiato al davanzale, pensando ai tuoi morti e ad altre cose lontane, mentre la risacca te ne portava la voce e la punta della sigaretta brillava nel buio, e lei arrivava leggera alle tue spalle e bisbigliava: perché non vieni a letto?



Home sweet home, 1987.  
Collezione privata.



Pan, 1992. Collezione privata.

Da: *L'ora del sonno del fanciullo*  
(Holbein), 1993. Parigi, Institut  
du Dessin - Fondation Adami.



Avevo posato sulla panca che serviva da comodino la fotocopia di un tuo disegno che mi ero portato dietro, *L'ora del sonno del fanciullo*. C'è la figura di una donna che dorme raggomitolata su una poltrona mentre una Morte con un cappellaccio da brigante trascina un bambino verso una collina segnata da un cipresso. Ho letto che quel quadro ti è stato ispirato da un'incisione di Holbein vista a Basilea, e un commentatore avvicina il sonno alla morte, di cui sarebbe una piccola sorella. È il concetto di Iolaos, anche se abbassato di tono, e ciò conveniva alla mia coniugazione, perché abbassava di livello la morte, impoverendola del suo statuto nobile in un piccolo sogno. E conveniva alla fotocopia che mi ero portato dietro: Sorella Morte, non si creda troppo importante, i nostri poveri sogni sono solo una brutta copia della Sua figura. Così lei, quella notte, deve essersi impaurita o impietosita (a volte succede, alla Morte) e nel mio sogno ha ricondotto il bambino che teneva per mano fino alla donna che dormiva sulla seggiola, ma lei non era più sua madre, e lui non era più un bambino, lei stava su un letto vicino a una finestra affacciata sul mare e gli mormorava: caro, perché non vieni a letto?

E in quel momento mi sono svegliato, ho aperto le imposte, e sotto di me c'era un oliveto immenso che copriva tutta la valle fino a Cnosso, e anche sopra di me, sui fianchi di quella montagna che sembrano i fianchi della donna del mio sogno.

## 5. Voyage pittoresque - Cuernavaca, 1993

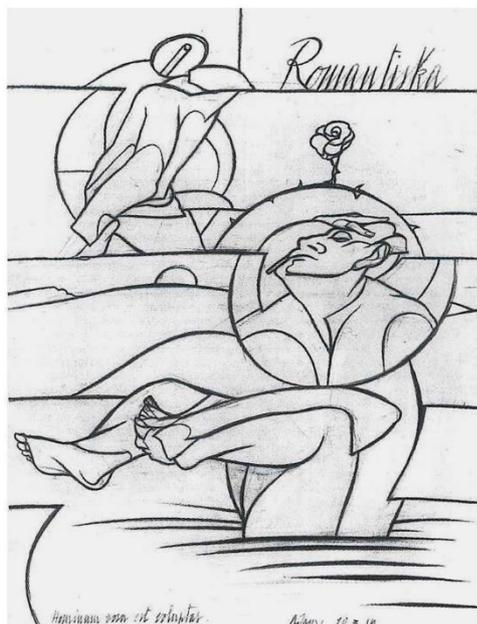
Acrilico su tela, 130 × 97 cm.  
Sigla in basso a destra VA.  
Firma e titolo in alto a sinistra *Adami*  
*voyage pittoresque cuernavaca.*  
Milano, collezione privata.

Provenienza: dall'artista.

Disegno preparatorio: 01/01/1993.

Esposizioni: Siena, 1994, p. 30, n. 49 e p. 62, n. 49, ripr.; Firenze, 1996, p. 117, ripr.; Bochum, 1996; Milano<sup>1</sup>, 1997, p. 97, ripr. e p. 137, n. 68; Tel Aviv, 1997, p. 104, n. 44; Buenos Aires, 1998, p. 52, ripr.

Bibliografia: *Institut du Dessin - Fondation Adami*, 1996, p. 147, n. 24, ripr.



*Hominum rosa est voluptas*, 1989.  
Collezione privata.

Un viaggio nel pittoresco, categoria del Bello, mentre l'artista è in viaggio con l'amico Carlos Fuentes in Messico. Un viaggio del disegno in tre tappe, da cui un trittico di dipinti inaugurato con *Voyage pittoresque - Cuernavaca*: un "interno coloniale" *sub rosa*, all'insegna di una forma ermetica che, nel suo ermetismo, cifra la strategia stessa del disegno. E la rosa torna spesso nelle opere di Adami, con la sua forma e le sue evocazioni: "Hominum rosa est voluptas", ricorda un dipinto dell'artista. E non ritorna, la rosa, come semplice aneddoto formale. Se nella tradizione poetica il suo simbolo è sempre stato il tracciato di un pensiero sull'essenza della poesia, nella pittura di Adami questa forma in sé conchiusa cifra il percorso cifrato del disegno.

Un modo di dire, "parlare *sub rosa*" – per dire un segreto senza che esso trapeli. Anche un modo di disegnare – perché il disegno diventi il sigillo di un segreto. Sennonché questo dipinto suggella meno il segreto del disegno che la sua natura cifrata.

"Anche una sedia, un mulino, un ponte, un ombrello sono nei miei quadri persone umane", annota l'artista. Anche un cappello, si potrebbe aggiungere – qui appoggiato sul ginocchio del vecchio messicano, seduto nel centro del dipinto. È forse qui il segreto? O forse è nel gesto della mano? "Il latino *fascinosum* si riferisce originariamente e letteralmente alla sfera dell'odorato, all'odore seducente che appartiene in primo luogo al sesso – per esempio alla fragranza dei boccioli che aprono i loro calici e chiedono di essere fecondati." (René Guénon, *Introduzione generale allo studio delle dottrine indù*).

Ma se soltanto così fosse, il dipinto non sarebbe che l'illustrazione di un segreto. Converrà allora riprendere la lettura di questo quadro partendo dal suo margine, e notare come il fondale del teatro metta subito in forse la sua posizione di fondo attraverso la mano che sorge da un frammezzo – uno dei tanti frammezzi che costruiscono lo spazio del dipinto. Così, mentre a sinistra un'ulteriore intercapedine unisce e separa gli spazi, a destra due sportelli aperti interpongono un ulteriore diaframma, una soglia cifrata. A ben guardare, quel che preme al disegno di questo dipinto è meno il segreto che il processo della sua cifratura. Sicché le tre scene – il teatrino amoroso, la figura dell'amplesso, la sua ironica allegoria – si sovrappongono nel segno della rosa, come tre diverse cifre di quella poetica cifra. Anche i colori partecipano di questa cifratura: dal fondo del ricordo avanzano verso la ribalta gialla in una progressiva accentuazione fra toni caldi e toni freddi, che compone e scompone gli spazi secondo un accordo a sua volta simbolico.

"Io non credo che la passione possa esprimere la passione. Più che l'emozione, davanti a un quadro è l'idea che nasce in noi quel che conta, costruire passioni, etc." (V.A.)



## 8. Pace in Medio Oriente, 1991

Acrilico su tela, 198 × 147 cm.

Sigla in basso a destra VA.

Firma e titolo al retro al centro verso destra

Adami "Pace in medio oriente".

Parigi, Institut du Dessin - Fondation Adami.

Provenienza: dall'artista.

Disegno preparatorio: 06/11/1991.

*Esposizioni:* Siena, 1994, p. 30, n. 47 e p. 62, n. 47, ripr.; Firenze, 1996, p. 41, ripr.; Bochum, 1996; Milano, 1997, p. 89, ripr. e p. 137, n. 60; Buenos Aires, 1998, p. 47, ripr.; Reggio Emilia, 1998-1999, p. 93, ripr.; Ravensburg, 1999-2000; Quimperlé, 2000.

*Bibliografia:* Montigiani, 6 agosto 1994; *Institut du Dessin - Fondation Adami*, 1996, p. 146, n. 18, ripr.; Vallora, 7 luglio 1997; Cavazzini, 29 dicembre 1998; Pouchard, 1 febbraio 1999; *Valerio Adami - Couleurs et mots*, 2000, p. 74, ripr.

"Aveva sentito Joyce dire: 'Non parlatemi di politica.' Così, Pound non volle vederlo." (V.A.)

Un dipinto politico, che contesta la pace imposta dal potere decostruendo in un "contesto" ironico la sua iconografia mistificatrice. All'origine del quadro, la guerra del Golfo, nei commenti diffusi dalla stampa americana mentre l'artista si trovava a New York. A questi commenti si ricollega l'innesto iconografico: la celebre immagine di Uncle Sam che negli anni della grande guerra chiamò alle armi la gioventù americana, e che nel dipinto diventa il centro dialettico di una riflessione sul potere.

Dal volto trapela un ritratto della morte; sullo sfondo, un preciso status symbol (una limousine?) che comprende nella sua anatomia l'attributo di un dominio maschile; in primo piano, le scarpe lucide di una ricca arroganza. Infine, il titolo, che rimbalza sul palcoscenico della rappresentazione innescando una lettura critica: la "pace" si scambia con il "dominio" e mostra la sua verità.

"Gli innesti nello spazio del dipinto, nella sostanza dell'immaginazione, della fantasia, nel fondale e nello sfondo della memoria, con i quali Valerio Adami costruisce i suoi quadri, conducono sempre, anche là dove la politica non è propriamente evocata, a quadri politici." (Helmut Heissenbüttel, *Adami*, Galerie Maeght, Zurigo, 1977).

Ma gli innesti iconografici provocano anche sfasature nella visione sollecitando una lettura filosofica, prima ancora che politica: gli interstizi della forma chiusa schiudono nella figura uno spazio intellettuale. Così, la striscia gialla che, in questo dipinto, stacca l'immagine dal primo piano, segna, al di là dello staccato musicale fra i colori, lo stacco dell'ironia. E il gesto di Uncle Sam, adesso, chiama a una diversa resa dei conti.



Manifesto per la chiamata alle armi della gioventù americana durante la prima guerra mondiale.



## 17. Wien (*Kaffeehaus*), 1992-1996

Acrilico su tela, 198 × 147 cm.

Firma e titolo al retro verso il centro a sinistra  
*Adami Wien (Kaffeehaus)*.

Collezione privata.

*Provenienza:* dall'artista.

*Disegno preparatorio:* 21/07/1992.

*Esposizioni:* Lucca, 1993, pp. 24-25, ripr.;  
Knokke-Zoute, 1995, p. 25, ripr. e p. 49, ripr.;  
Firenze, 1996, p. 78, ripr. (I versione); Milano<sup>1</sup>,  
1997, p. 94, ripr. e p. 137, n. 65; Ravensburg,  
1999-2000.

*Bibliografia:* Garzonio, 18 giugno 1997.

Insieme con *Il ghetto* (1991), *La vallée de Jerusalem. Tombeau d'Absalon* (1992), *Il duomo di Firenze* (1992), questo dipinto compone una sequenza di paesaggi simbolici dove la forma architettonica trasfigura una forma di pensiero. Disegnato nel 1992, *Wien (Kaffeehaus)* trova la sua versione definitiva soltanto quattro anni più tardi, in una rinnovata plasticità cromatica. Spesso, nel corso del tempo e dei viaggi, l'artista si è confrontato con la memoria artistico-letteraria di Vienna e i suoi personaggi emblematici. Ma se, per esempio, nel dipinto dedicato al palazzo della Secessione (1970) il riferimento simbolico si dichiarava già soltanto nella scomposizione dello spazio, in *Wien (Kaffeehaus)* la memoria, in questo caso letteraria, rievoca nella linea del disegno ulteriori ricordi simbolici...

“È possibile considerare l'origine di una qualsiasi forma architettonica da un punto di vista archeologico e tecnico oppure da uno logico ed estetico o, meglio, conoscitivo; in altre parole, la si può considerare come qualcosa che svolge una funzione oppure come qualcosa che esprime un significato.” (Ananda Coomaraswamy, *Il grande brivido*)

Da un punto di vista archeologico e tecnico: un caffè letterario a Vienna.  
Da un punto di vista logico ed estetico: un luogo simbolico della cultura europea.  
O, meglio, da un punto di vista conoscitivo: un corpo mitico, dove l'anamnesi della forma chiusa parte dall'ordine di colonne di una costruzione mitteleuropea per ritrovare, nella figura delle cariatidi, il sostegno dell'arte antica – una memoria viva. E i colori si accendono.

“Disegno a ritroso: le forme reali che

compongono ciò che sto disegnando si ritirano a poco a poco, mentre forme simboliche si presentano invadenti e si impossessano delle prime.” (V.A.)



Café Herrenhof, Vienna



## 21. *Trio*, 1994

Acrilico su tela, 198 × 147 cm.

Sigla in basso a destra V.A.

Firma e titolo al retro verso il centro a destra Adami "trio".

Parigi, Institut du Dessin - Fondation Adami.

Provenienza: dall'artista.

Disegno preparatorio: 31/07/1994.

*Esposizioni:* Firenze, 1996, p. 61, ripr.; Bochum, 1996; Milano, 1997, p. 102, ripr. e p. 137, n. 73; Tel Aviv, 1997, p. 70, ripr. e p. 103, n. 50; Buenos Aires, 1998, p. 56, ripr.; Reggio Emilia, 1998-1999, p. 99, ripr. e copertina; Ravensburg, 1999; Pesaro, 2000.

*Bibliografia:* Institut du Dessin - Fondation Adami, 1996, p. 148, n. 29, ripr.; Gandini, 29 giugno 1997, ripr.; Garavaglia, 4 luglio 1997; Fumagalli, 15 luglio 1997; Cavazzini, 29 dicembre 1998; Crispolti, febbraio 1999, ripr.; Pouchard, 1 febbraio 1999, ripr.; Tadini, 13 febbraio 1999, ripr.; Valerio Adami - *Couleurs et mots*, 2000, p. 35, ripr.

Trio per violoncello non ne sono mai stati composti – quanto basta, per intendere l'ironia di questo dipinto, dove alla forma gira la testa, e i gesti scompongono le figure per ricomporle nel concerto di corpi diversi.

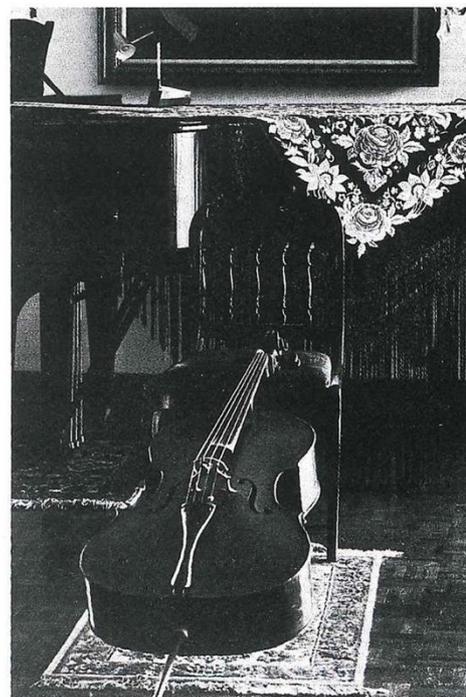
Il violoncello diventa forma simbolica, con le "corde" dei sensi ben tese e il suo riccio che, nel gioco dei punti di vista, si scambia d'aspetto con una rosa; la volta stellata, per voler d'ironia, si trasforma in un tendone di circo; lo spazio si scompone a sua volta in tre diversi tempi musicali; anche i colori si accostano in trinità.

E il trio?

Un ritratto di Bartók, come maschera di un autoritratto? Allora, un tr-io, con il terzo io che, di spalle, nasconde il suo concerto mentre la ballerinetta cifra la chiave musicale del segreto?

Oppure, assopito nella memoria del dipinto, il vecchio sogno del *Gesamtkunstwerk* – l'opera d'arte totale, che è teatro, musica, poesia e pittura?

"Scavo con la gomma, e in questo continuo cancellare c'è la volontà di mettere nel disegno il mondo intero."  
(V.A.)



Il violoncello di Pablo Casals.



Altra versione di *Trio*, di formato minore, 1994. Siena, collezione Luisa Magnoni.



## 22. Vittorio Alfieri nell'atto di farsi legare alla seggiola per impedire a se stesso di fuggire di casa, 1995

Acrilico su tela, 198 × 147 cm.

Firma al retro verso l'alto a sinistra *Adami*, titolo al retro verso l'alto a destra *Vittorio Alfieri nell'atto di farsi legare alla seggiola per impedire a se stesso di fuggire di casa*. Parigi, Institut du Dessin - Fondation Adami.

Provenienza: dall'artista.

Disegno preparatorio: 17/07/1995.

*Esposizioni:* Firenze, 1996, p. 31, ripr.; Bochum, 1996, p. 24, ripr.; Milano<sup>1</sup>, 1997, p. 109, ripr. e p. 138, n. 78; Tel Aviv, 1997, p. 89, ripr. e p. 103, n. 54; Buenos Aires, 1998, p. 62, ripr.; Reggio Emilia, 1998-1999, p. 89, ripr.; Milano 2000, p. 85, ripr.; Aix-en-Provence, 2000.

*Bibliografia:* Institut du Dessin - Fondation Adami, 1996, p. 149, n. 34, ripr.; Garzonio, 18 giugno 1997; Gandini, 29 giugno 1997; Viganò, 9 luglio 1997, ripr.; Vismara, 11 luglio 1997; *Viaggi...*, 14 luglio 1997; Baldrighi, 16 luglio 1997; Pouchard, 1 febbraio 1999; *Valerio Adami...*, aprile 2000, ripr.; Walch, 4 maggio 2000; Somaini, 8 maggio 2000; Ferrario, 9 maggio 2000.



474. VITTORIO ALFIERI NELL'ATTO DI FARSI LEGARE ALLA SEGGIOLA, per impedire a se stesso di fuggire di casa.

Immagine conservata nell'archivio dell'artista.

“I termini greci associano spesso il ‘legare strettamente’ e lo ‘stregare’ (*katadéo*), come quelli latini di *ligare* e *ligatura*, ma forse questo non è già presente nella designazione di *religio*?: immagine di attaccamento e di vincolo al volere della divinità.” (Manlio Brusatin, *Storia delle linee*)

Quando la storia di un legame con la pittura diventa pittura – questa, una possibile didascalia al dipinto. Perché tutto, in questa allegoria del “mestiere di pittore”, passa attraverso la stretta di un legame.

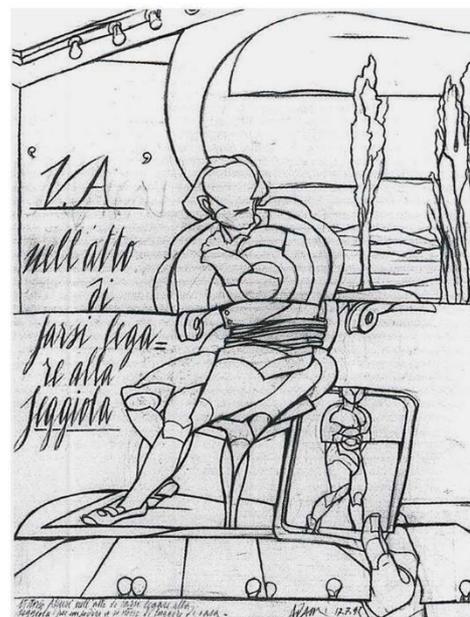
Stretti fra loro, nelle rime della linea, i piani della composizione, ovvero i suoi altri tempi e luoghi; strette fra loro anche le due figure in cui l' autoritratto si scompone, e tali anche i due corpi – maschile e femminile –, nella figura del lottatore. Ma la stretta del legame è anche la stretta del simbolo.

Tuttavia, la composizione vive anche di cesure. Innanzitutto, la cesura fra il dipinto e la sua fonte, un'illustrazione di Vittorio Alfieri che, per obbedire al dovere del lavoro, cerca la costrizione di una corda. Ripresa attraverso la sovrapposizione ironica delle iniziali, l'immagine di partenza offre però solo un aneddoto, dal quale il disegno subito si distacca. E l'ironia, che nel dipinto introduce le due piccole virgole sopra le cifre, è la stessa che, con la cesura dei piani, spezza e sospende la frase in un ambiguo “nell'atto di...”. E ancora: è la stessa che sposta fuori dalla cornice il piede e la testa del lottatore; la stessa che mette in questione la lettura nel gioco di rifrazioni fra il quadrato del dipinto, il quadrato della cornice con il lottatore e la messinscena alfieriana.

La volontà del mestiere si lega così,

attraverso l'ironia, al desiderio di un altrove, che entra in scena, nella dolcezza di un tondo, con il paesaggio neoclassico in luce. E nella tensione dialettica fra questi spazi il dipinto diventa forse allegoria di quella tensione che ha sempre legato l'arte al divino.

“Un primo amore, un secondo amore, ma il ‘mestiere’ rimane il mio parente più prossimo.” (V.A.)



Vittorio Alfieri nell'atto di farsi legare alla seggiola per impedire a se stesso di fuggire di casa, 1995. Parigi, Institut du Dessin - Fondation Adami.



VA  
nell'atto  
di

farsi lega-  
re alla  
seggiola

## 31. *Penthesilea*, 1994

Acrilico su tela, 195 × 265 cm.

Sigla verso il basso a destra VA.

Firma e titolo al retro verso l'alto a destra  
Adami "*Penthesilea*".

Parigi, Institut du Dessin - Fondation Adami.

Provenienza: dall'artista.

Disegno preparatorio: 23/12/1993.

*Esposizioni*: Siena, 1994, p. 30, n. 51 e copertina; Firenze, 1996, p. 115, ripr.; Bochum, 1996, p. 29, ripr.; Milano<sup>1</sup>, 1997, p. 98, ripr. e p. 137, n. 69; Tel Aviv, 1997, p. 86, ripr. e p. 103, n. 46; Buenos Aires, 1998, p. 53, ripr.; Reggio Emilia, 1998-1999, p. 71, ripr.; Ravensburg, 1999-2000; Quimperlé, 2000, p. 5, ripr.; Aix-en-Provence, 2000.

*Bibliografia*: Montigiani, 1994; *Institut du Dessin - Fondation Adami*, 1996, p. 148, n. 28, ripr.; Valtolina, 20 giugno 1997, ripr.; Vismara, 11 luglio 1997; *Viaggi...*, 14 luglio 1997; Baldrighi, 16 luglio 1997; Cavazzini, 29 dicembre 1998; Pouchard, 1 febbraio 1999; *Valerio Adami. Couleurs et mots*, 2000, pp. 54-55, ripr.

“Il ruolo dell'artista è rappresentare il tragico...”, scriveva Adami in nota a *Selbstbildnis* (1976), l'autoritratto con la Morte che suona il violino di Böcklin, e questa dichiarazione di poetica attraversa i suoi dipinti e le sue riflessioni sull'arte, senza che mai il disegno si lasci tentare dalla forma aperta, dalla lusinga del non finito. La rappresentazione del tragico, nella pittura di Adami, è sempre sostenuta dalla solida impalcatura della forma chiusa: sta alla linea di trattenere il pathos, e ai colori del quadro di manifestarlo. Così è anche in *Penthesilea*, un dipinto che nell'armatura del suo disegno intreccia le fonti letterarie in un corpo tragico. Tema caro alla storia dell'arte, dal cosiddetto antico Pittore di Penthesilea fino a Oskar Kokoschka, l'amore impossibile fra Achille e Penthesilea è raccontato nell'*Iliade*, dove Achille, ferita a morte l'avversaria, ne scopre il volto sotto la celata e se ne innamora perdutamente,

giace accanto a lei e ne riporta poi il cadavere a Troia. L'equivoco irreparabile dell'amore-passione ritorna, in altra forma, nella *Penthesilea* di Heinrich von Kleist: qui è la regina delle Amazzoni a compiere l'atto irrimediabile e, trascinata dalla passione per colui che crede essere il figlio del Sole, lo strazia con i suoi baci. Partendo da queste due fonti il dipinto di Adami costruisce il suo corpo tragico meno sull'intreccio leggendario che sul nome di Penthesilea, “colei che porta l'uomo al lutto”, scritto in verticale sull'orizzonte. “(Disegno da leggere ad alta voce)”, annota l'artista. Un disegno dove le rime, anziché congiungere, creano scissioni: il paesaggio si scinde nelle figure, la rupe si scinde in luogo della passione (il tempio lontano) e luogo della morte con Penthesilea ferita, il cerchio del sole si ripete scisso fra luce meridiana e luce del tramonto, l'autoambulanza, scissa dal margine del disegno, scinde a sua volta i piani della composizione. Achille si sdoppia nel guerriero che cerca un faccia a faccia di verità. Fino all'estrema scissione, nel braccio mutilato di Penthesilea. Un paesaggio di dolore – per questo, forse, la linea sanguigna disegnando l'ombra della rupe; per questo, i colori del tramonto diventano colori di sangue. Su tutto ciò, verticale e di traverso, il nome di Penthesilea. Ovvero il nome dell'amata: perché qui sta il pathos tragico. È per Achille quel nome scritto sul dipinto. Suo è lo sguardo che per primo lo legge, mentre tiene la donna fra le braccia. Suo è lo sguardo che, nel viso e nel nome, scopre un amore ormai impossibile.



Tel Aviv, 21 giugno 1948. Foto Robert Capa.

