

Valerio Adami

HENRY MARTIN



Valerio Adami, *Blam*, 1962, olio su tela, cm. 177 x 140. Courtesy Studio Marconi.

L'opera di Valerio Adami è allo stesso tempo rappresentativa e non-rappresentativa, vale a dire che funziona simultaneamente su parecchi livelli diversi e che su alcuni livelli i fatti della rappresentazione sembrano essere pertinenti, mentre su altri no. I dipinti sembrano essere vicini alla realtà per quanto riguarda le fonti della loro ispirazione, ma è altrettanto vero che chi li guarda è tenuto ad una certa distanza da tali fonti di ispirazione. Le realtà alle quali fanno riferimento esplicito diventano tenui e sono spesso quasi indecifrabili. Questa è infatti una delle costanti più importanti nell'opera ed è quasi un caso che possa essere percepita più facilmente nei quadri più recenti, i quali hanno a che fare con situazioni della vita pubblica e della storia, che non nei quadri più vecchi, i quali hanno a che fare più con i temi della vita privata,

della cronaca intima personale e dei veri fatti ed accadimenti che s'intrecciano nella trama di un esplicito tentativo di fare dell'autobiografia. Questa apparente differenza tra le opere più vecchie e quelle più recenti, non è tanto una modificazione interiore delle relazioni tipiche e caratteristiche dell'opera, quanto piuttosto un cambiamento più astruso nei rapporti del dipinto con l'osservatore, un mutamento provocato dalla modificazione dei nostri rapporti con i loro soggetti e non dalla modificazione dei loro rapporti con i loro soggetti.

La apparente differenza tra le opere più vecchie e quelle più recenti consiste semplicemente nel fatto che un pubblico ha l'abitudine di accettare la propria ignoranza rispetto a certe cose ma non di accettarla rispetto ad altre. In questo caso specifico, per esempio, ac-

cebbiamo la nostra ignoranza sulla vita privata degli altri e siamo disposti a non farcene un problema, ma non siamo abituati ad accettare uno stato di passività ed ignoranza rispetto a un contesto storico o a immagini tratte da un fondo di comuni riferimenti culturali, così, è con i lavori più « oggettivi » di Adami che arriviamo ad una più chiara comprensione del rapporto con la realtà che l'artista vuole farci accettare. L'enigmaticità di tale rapporto viene resa più acuta dal momento che ci è meno facile accettarla come uno stato d'animo in cui è confortevole indugiare. La forma di cognizione che si trova nei dipinti di Adami è stata sempre più o meno la stessa, l'unica differenza è che le opere più vecchie hanno a che fare con una zona d'esperienza in cui trova maggiore possibilità di essere considerata in grande misura appropriata, mentre le opere più recenti — almeno una parte di queste — rappresentano un momento in cui queste forme di cognizione sono divenute più aggressive e hanno cominciato ad invadere spazi sui quali la loro presa di possesso non è più così agevolmente accettata. Gli enigmi e le incoerenze piatte e irresolute che formano la base delle operazioni intellettuali che Adami fissa sulla tela hanno già cominciato a gettare un'ombra sul discorso quando ci troviamo costretti ad ammettere che il lavoro è quello che è soltanto in virtù del suo avere a che fare con oggetti, personaggi e situazioni riconoscibili o parzialmente riconoscibili, e, nonostante questo, che le cose alle quali i dipinti si riferiscono — i loro soggetti — hanno in realtà pochissima importanza essenziale. Bisogna rendersi conto che la sola presenza in una opera d'arte di entità riconoscibili del mondo dei fenomeni non è una base sufficiente per determinare se l'opera è rappresentativa o no. Per essere rappresentativa, un'opera d'arte dovrebbe dimostrare un *interesse* alle cose che rappresenta, e da questo punto di vista, l'opera di Adami è quasi completamente non-rappresentativa. Usa oggetti del mondo esterno ma non fa nessun tentativo di render loro giustizia. Gli oggetti nell'opera di Adami sono trattati come se non avessero qualità intrinseche e, di conseguenza, come se non ci fosse nessuna possibilità di dirne qualche cosa di intelligibile. Non sono un elemento significante nell'opera, perché l'opera non permette loro nessuna auto-espressione. La loro unica importanza sta nel fatto che sono semplicemente e opacamente presenti e che vengono tenuti in un rapporto particolare e specifico con l'occhio, o piuttosto con la

mente che li osserva. Ingombrano gli spazi che occupano, e in qualche modo sono evocati dagli spazi che occupano. Mentre lo spazio è l'«aura» delle cose in opere d'arte rappresentative o espressionistiche, nelle opere di Adami il rapporto è capovolto, rovesciato. Malattie curiose e prive di significato, gli oggetti ed eventi nell'opera di Adami sono estranei al loro contesto come le perle alle ostriche o l'ambra grigia al grasso delle balene.

Tutti gli oggetti e tutte le situazioni presentati nei quadri di Adami sono trattati esattamente nello stesso modo e non hanno fatto niente per determinare il modo in cui sono trattati. Semplicemente fanno intrusione. Rispetto agli oggetti che si trovano in esso o malgrado i quali si elabora, lo stile dei quadri di Adami è completamente arbitrario. E' determinato da considerazioni del tutto precedenti, del tutto esteriori ai soggetti dei dipinti, da considerazioni che devono essere cercate in qualche altra zona totalmente diversa e totalmente mentale.

Ciò che Adami rappresenta più di qualsiasi altra cosa è il proprio stile di rappresentazione, e il significato di tale stile risiede nella sua totale autonomia. Questo significato è da scoprirsi soltanto attraverso lo studio dello stile stesso e dell'articolazione delle sue specifiche caratteristiche individuali.

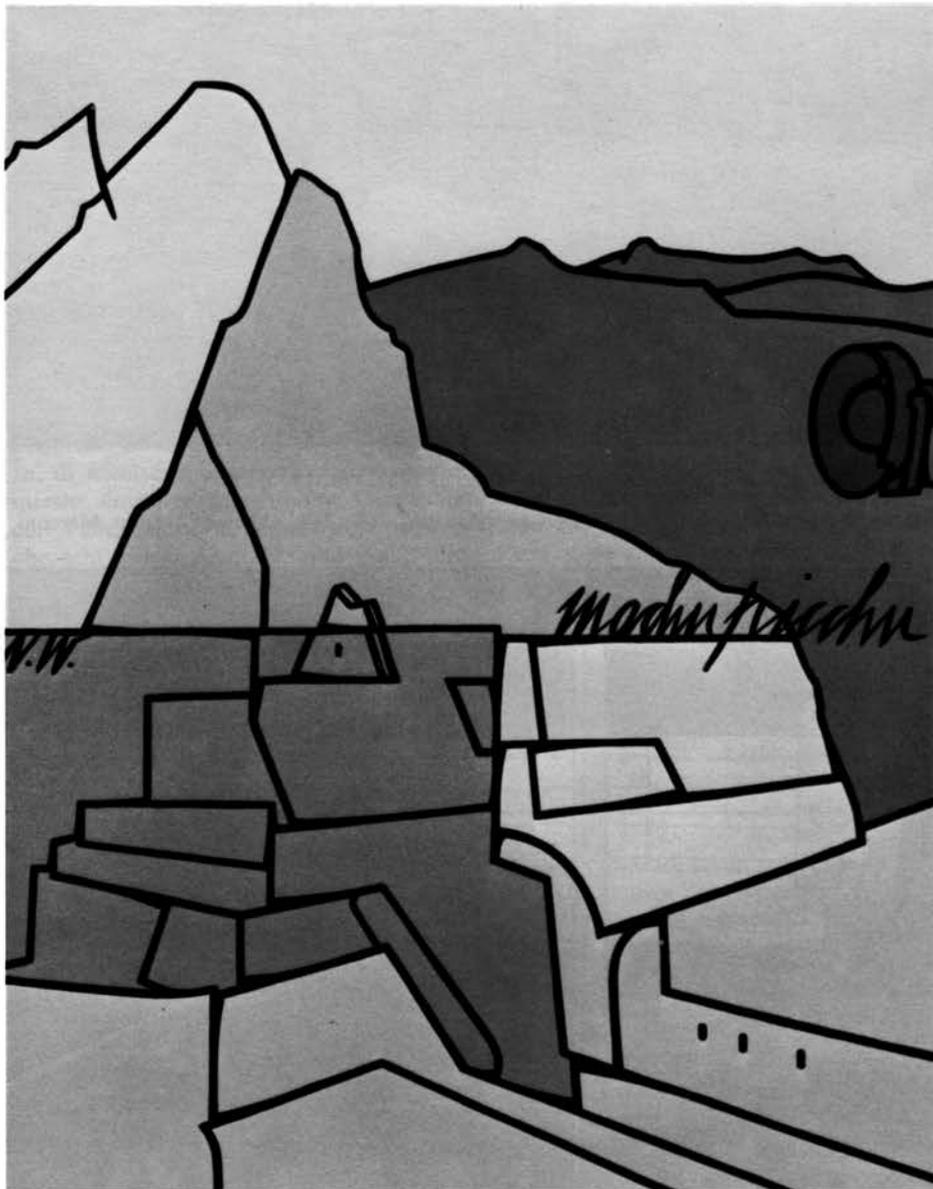
L'aspetto più curioso dell'opera di Adami è il modo in cui essa riesce a far convivere più ordini di contraddizioni diversi nello stesso spazio, in una sorta di armonia impossibile. In effetti abbiamo meno a che fare con una questione d'armonia che non con una certa inspiegabile assenza di conflitti. Le immagini, per esempio, sono separate l'una dall'altra con chiarezza e precisione e anche le varie parti di immagini che potrebbero essere lette come unità sono arbitrariamente divise: ogni possibilità di contatto fra loro è eliminata da un tracciato di linee nere, chiare, nitide e senza ambiguità. Ma allo stesso tempo, le immagini si sovrappongono e si compenetrano, contaminandosi l'un l'altra con i loro colori, le loro forme e le loro caratteristiche specifiche. Tutto è diviso accuratamente in unità separate, ma il criterio che determina in che cosa può consistere un'unità è complesso e indecifrabile. Certe unità sono razionali e ovvie mentre altre sono confuse e misteriose. Anche le linee nere che articolano le superfici delle tele non sono prive di ambiguità. La loro funzione più ovvia è di definire i contorni degli oggetti e le configurazioni degli spazi, ma talvolta le linee sono anche gratuite. Possono dividere in due uno spazio senza alcun buon motivo, ma possono anche essere omesse, per esempio nell'angolo di una stanza, dove la loro presenza sarebbe chiaramente necessaria. Si può anche notare che in queste tele c'è una precisa insistenza su prospettive acute e chiare. Ma allo stesso

tempo un dipinto non esita a far uso simultaneo di prospettive diverse che si riferiscono a differenti punti di fuga inconciliabili fra di loro. Altre parti delle tele, invece, diventano totalmente piatte. In altre ancora quello che dovrebbe essere un pannello o un muro può essere articolato come l'angolo vuoto di un'altra stanza, estranea allo spazio in cui gli eventi principali del quadro accadono. Eventi gratuiti avvengono in spazi che vorrebbero dare l'impressione di essere stati razionalizzati il più possibile; allo stesso tempo momenti di irrazionalità tentano di definirsi come qualcosa di inevitabile. Per dare un altro esempio, delicate e raffinate tecniche di chiaroscuro sono a volte usate per rendere il modo in cui superfici curve si modellano nello spazio, eppure non c'è mai una fonte di luce interna ai quadri. Ombre sono portate persino dalle linee nere, puramente indicative, che delimitano le immagini. I colori nei dipinti sono vibranti e sontuosi, ma senza espressione e senza apparente emotività. Ma nonostante la loro autonomia, i colori sono chiaramente tenuti

a freno. I quadri chiaramente si interdicono l'uso di molti effetti coloristici pungenti e drammatici, anche se i principi che governano la colorazione delle superfici indicano che potrebbero facilmente contenerli e assorbirli. I colori appiattiscono le differenze tra immagini graficamente ben distinte l'una dall'altra, e nel contempo stabiliscono rotture tra gruppi di forme che potrebbero a ragione essere considerate come costituenti un'unità. I colori sono irragionevoli, tuttavia insistono nell'essere sommessi. E insistono nell'essere sommessi anche se certi piccoli ed insignificanti particolari di un dipinto — un cappello, un calzascarpe, un numero — possono accendersi in un giallo acuto, in un rosso brillante o in un arancione fosforescente senza nessuna ragione e in contraddizione flagrante con il tono generale della tela.

In breve, Adami ci presenta uno spazio che si deve definire uno spazio psicologico, in cui l'inconscio è libero di muoversi, di giocare con se stesso finché vuole, eppure i quadri ti escludono ogni riconoscimento della fluidità e del dina-

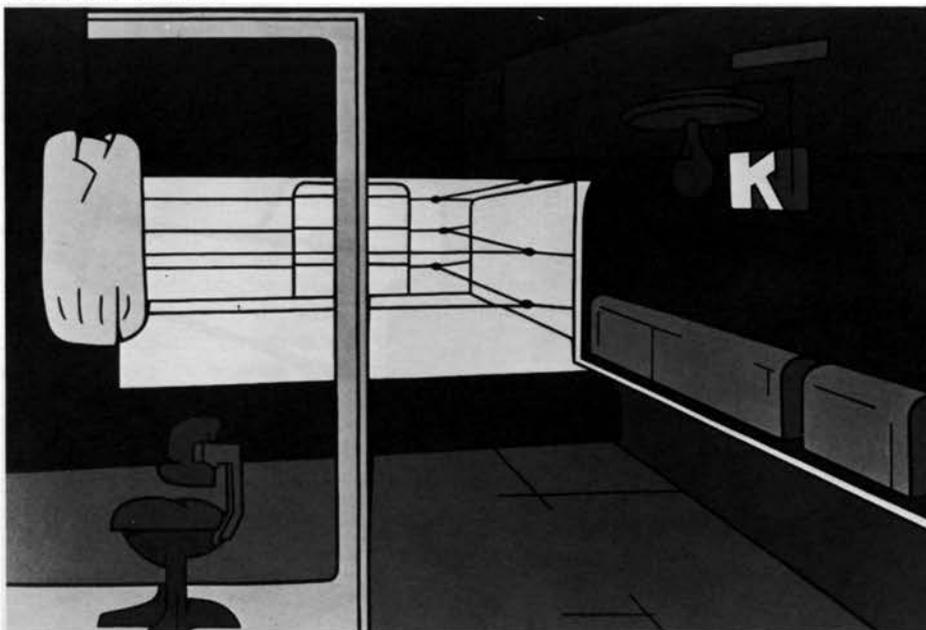
Valerio Adami, *Machu Picchu*, 1975, acrilico su tela, cm. 116 x 89. Courtesy Studio Marconi, Milano.





Valerio Adami, *Studio per una camera d'albergo*, 1967, cm. 130 x 130.

Valerio Adami, *Il Ring*, 1968, acrilico su tela, cm. 243 x 365. Courtesy Studio Marconi. Foto Enrico Cattaneo.



mismo di questa zona della psiche. La esperienza psicologica che scaturisce dal lavoro di Adami riguarda un'attitudine nella quale la mente non cerca né di evitare né di risolvere né di accettare emotivamente la contraddizione, semplicemente di tenerla chiara ed alla dovuta distanza, e come tale rappresenta un punto dove il conscio e l'inconscio semplicemente si fronteggiano e si offrono reciprocamente una tregua.

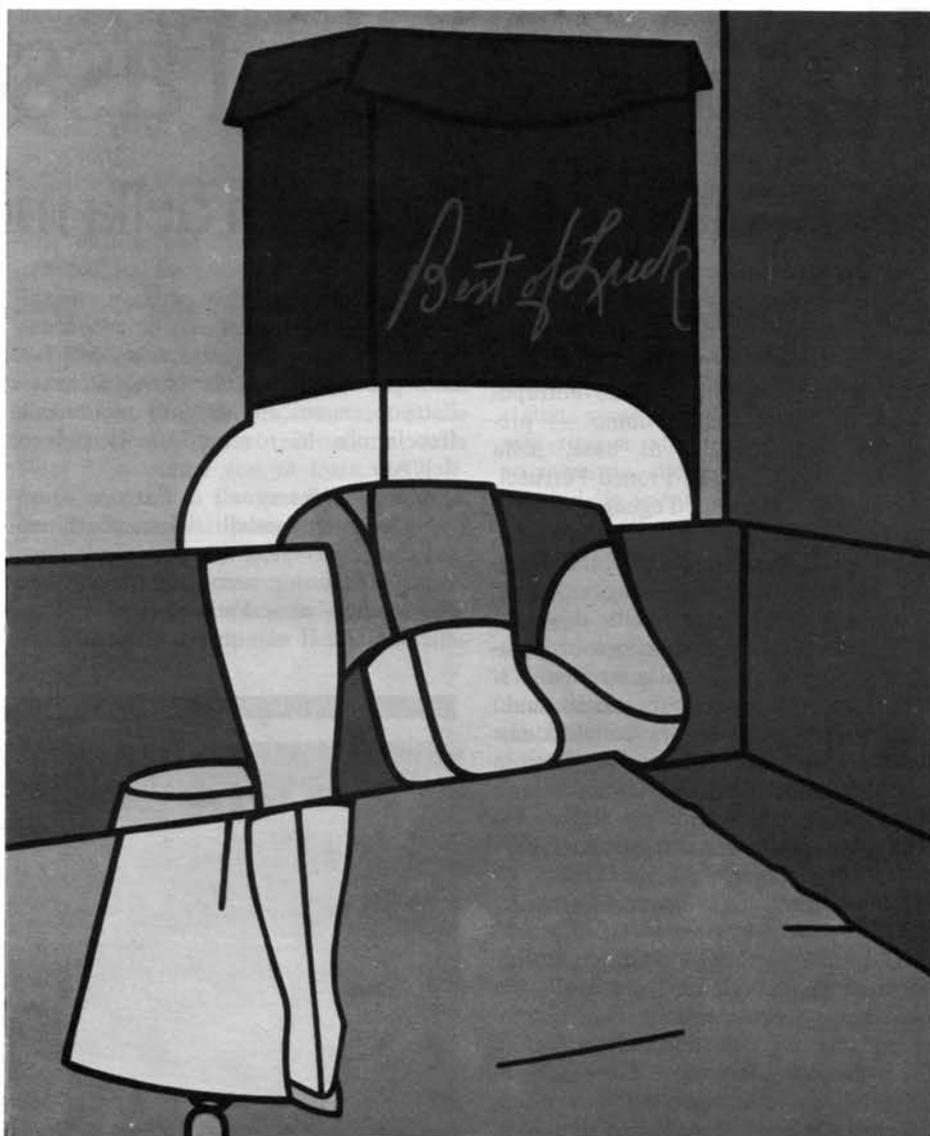
Il sistema di Adami è un sistema di conoscenza poetica basata sulla messa a fuoco simultanea di due costrutti antagonisti, complementari o in ogni caso correlati. E il pittore riesce a farlo attirando la nostra attenzione sullo stesso vecchio enigma del contenitore e del contenuto, del significante e del significato. Non ci è permesso di spendere troppa energia sulla questione di che cosa vediamo, perché siamo costretti a sentire che *il modo in cui vediamo* deve essere preso in considerazione. E non ci è permesso di indugiare sulla questione del modo in cui vediamo, per via della consapevolezza che le cose che vediamo sono pur sempre una fonte di problemi.

Ora, il problema del rapporto tra ciò che si vede e il modo in cui si vede trova la sua soluzione e diventa una sorgente di consapevolezza nel momento in cui si può formulare un giudizio sull'appropriatezza del modo in cui si vede rispetto a ciò che si vede. Ma, anche se la soluzione dei misteri che permeano i rapporti in cui consiste il sistema è la ragione ultima del sistema, tale ragione non è sufficiente in sé. La tensione del sistema sembra in ultima istanza derivare da una tale aspirazione, ma la dinamica della struttura del sistema dichiara implicitamente che una tale soluzione non è, per il momento, possibile. Questo è ancora un altro conflitto sotterraneo nell'opera di Adami, lo stesso che si trova nella storia biblica di Mosè, che sapeva che non sarebbe mai entrato nella terra d'Israele. Vi è un momento del ciclo del mito della dizione poetica che richiede che il poeta o l'eroe imponga e mantenga una situazione di stasi. Ci sono momenti nei quali non deve neppure pensare a una soluzione del problema e nei quali al compito si è corrisposto se il poeta o l'eroe riesce semplicemente a tener il problema ad un livello di coscienza — se riesce semplicemente a ricordarne la natura. Questo è stato lo sbaglio di Orfeo. Aveva dimenticato il suo problema. Tener simultaneamente presenti nella mente due elementi correlati implica che non si è ancora consapevoli della natura della sintesi in grado di trasformarli in una cosa sola, unificata, e così la configurazione del mondo poetico di Adami è la configurazione di un mondo in stasi. Quando non si riesce ad andare in alto, non si deve andare né a destra né a sinistra. Il muoversi in qualsiasi direzione significherebbe abbandonare un equilibrio che in primo luogo si era stabilito nel-

la speranza che — lasciato solo — avrebbe potuto finalmente scongiurarsi e rendersi inutile dopo aver silenziosamente provocato il verificarsi di qualche modo molto più sottile di comprensione. Così la *ragione* più remota del sistema deve essere messa da parte e ad essa non deve essere permesso di giustificare goffi atti di ignoranza o di volontà cieca. Deve essere trasformata o ridotta in qualche cosa di più intimo e comprensibile. Il compito immediato diventa semplicemente quello di assicurarsi che nessuno dei due fattori presi in considerazione prevalga sull'altro in modo da costringerlo a perdere quella aria di mistero che indica la sua importanza e contiene il germe della sua trasformazione. Devono rimanere di forza uguale. Ma il problema è un problema di visione e attenzione, ed i due fattori di cui si tratta — che cosa si vede e come lo si vede — hanno una forza equivalente all'intensità con la quale vengono presi in considerazione. E possono essere osservati con uguale attenzione soltanto se vengono sperimentati allo stesso livello, soltanto, cioè, se sono sperimentati in una condizione nella quale siano liberi di non porsi alcuna funzione psicologica o cognitiva. Bisogna smettere di fare uso del proprio « stile di visione » per arrivare, in un certo senso, a poterlo vedere. Vale a dire che il problema è di oggettivare il proprio modo di vedere e di far un passo indietro per osservarlo da una certa distanza. Il modo in cui vediamo è in genere direttamente tradotto nel modo in cui sentiamo. Il problema è di rompere questo nesso e di stabilire uno stato di alienazione apparente in cui il modo di vedere sia il modo di sentire.

Bisogna vedere che non si desideri sentire come si vede e ridurre così il modo di vedere ad una sorta di meccanismo in qualche modo estraneo al processo reale del sentire reale. Si dichiara invalido il proprio modo di vedere e il sentire è tagliato fuori dal circuito e mandato in una casa di riposo. Ma come è possibile? E, se possibile, che cosa implica? Come può un pittore stabilire una distanza tra sé e il modo stesso in cui dipinge? Anche se questa argomentazione ha un senso al livello di qualche immagine astratta di una possibile dinamica della psiche, o anche se può essere vissuta come reale esperienza psico-spirituale, come può essere ritratta nella materia di una comunicazione visiva? Non è cosa facile comunicare la sensazione che si è capaci di sperimentare il modo in cui si vede come una forma di alienazione, e di convincere lo spettatore che si ha il diritto di chiedere che egli faccia altrettanto.

Questo problema non è, naturalmente, proprietà privata di Valerio Adami. Altri pittori hanno trovato una soluzione, per esempio attraverso l'uso del cliché visivo — attraverso l'appropriazione del Kitsch delle immagini e dei modi di presentazione visiva tipici dei



Valerio Adami, *Best of luck*, 1971, acrilico su tela, cm. 100 x 81. Courtesy Studio Marconi. Foto Gianni Ummarino

mass media. La tecnica consiste nel gettare un raggio di consapevolezza su una immagine che esprime e può solo esprimere una modalità limitata di conoscenza, di accettarla come tale e nonostante questo di porre un dubbio. Giocando con l'alienazione si dimostra di sapere che essa esiste. Anche Adami usa il cliché visivo, ma si tratta di un cliché singolare. Ci troviamo costretti a nuotare nella non-logica dell'affermazione che Adami lavora con un cliché di sua invenzione.

Un'altra caratteristica curiosa dell'opera di Adami è la sua resistenza al cambiamento. Di quando Adami ha stabilito lo stile di lavoro con il quale oggi soprattutto viene identificato, questo ha subito soltanto piccolissime modificazioni. Si sono avute piccole variazioni di soggetto, i colori sono divenuti più profondi, più tesi e più intensi, le « x » casuali, le linee punteggiate che una volta affioravano sulle superfici dei quadri, sono state in gran parte eliminate, gli spazi nei dipinti generalmente sono meno affollati; ma nessuna di queste modificazioni ha realmente grande importanza. L'opera di Adami è restata essenzialmente la stessa per quasi dieci

anni, e ancora oggi non mostra nessun segno di disagio. Il suo stile e la sua grammatica sono in grado di rimanere così stabili perché servono a scopi precisi e specifici. Le intenzioni di Adami sono più descrittive che espressive, e le cose che gli interessa descrivere si trovano tutte in un'area particolare della mente, in cui Adami considera il proprio stile di lavoro come uno strumento particolare e necessario, come lo è il microscopio per lo studio delle cellule o il telescopio per lo studio delle stelle. La ricerca di Adami non è una ricerca per un linguaggio d'arte, ma piuttosto il tentativo di far una ricerca mediante un linguaggio d'arte. Le caratteristiche di questo linguaggio non derivano da nessun concetto astratto, e perciò fluido, sulla natura del linguaggio dell'arte, ma piuttosto da un'analisi concreta e sensibile degli scopi ai quali il linguaggio serve. Una volta formulato, se veramente usato nel modo in cui è stato elaborato per essere usato, esso non ha nessun motivo di modificarsi. Può desiderare soltanto, se è necessario, di perfezionarsi. Non rappresenta un valore estetico in sé, è uno strumento funzionale.

Henry Martin