

**G A M**

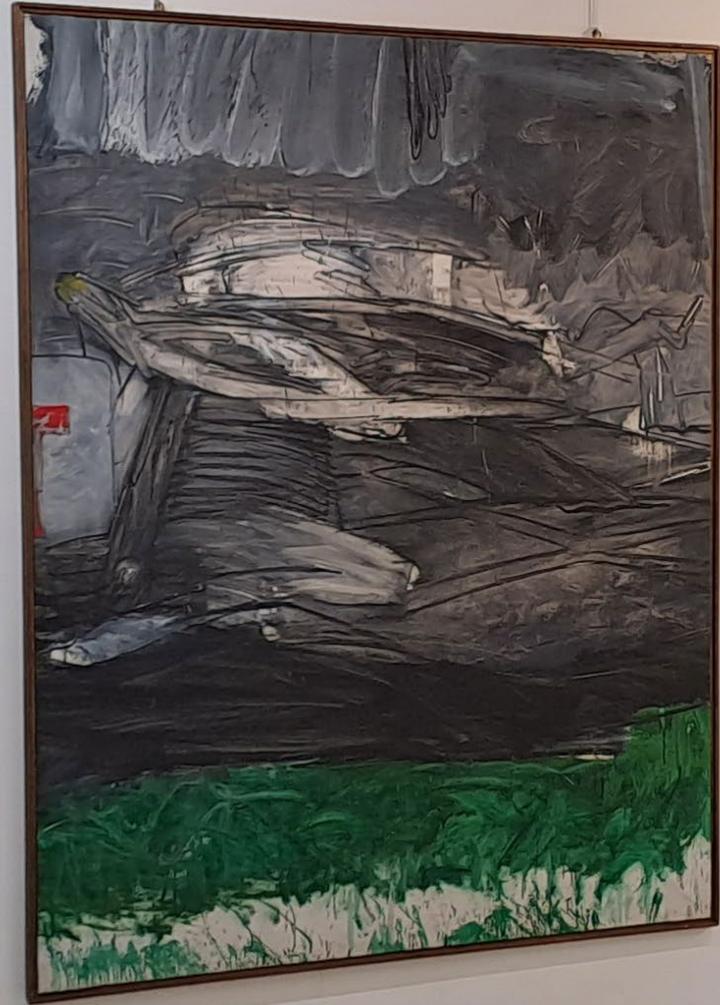
GALLERIA ARTE MARTINELLI

**il Ribellino**  
LDV ART GALLERY

**ADAMI**

1960 - 1963









ADAMI

1960-1963

Art Direction  
Armino Scioli  
Paolo Scioli  
Dario Martinelli

Progettazione grafica  
Massimo&Fiameni Design  
Dario Martinelli

©Testo  
Gianluca Ranzi

Photo  
Giuseppe Pennisi, Lugano

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi formato con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti.  
Tutti i diritti sono riservati.

All rights reserved under international copyright conventions.  
No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

# ADAMI

1960 - 1963



GALLERIA ARTE MARTINELLI

**il Ribellino**  
LDV ART GALLERY



# Agli inizi di un viaggio

GIANLUCA RANZI

*Tutto è movimento - in ogni quadro vi è l'inizio del prossimo e il congedo è principio e non fine.*

Valerio Adami

L'opera di Valerio Adami, dalla metà degli anni Cinquanta a oggi, ha innervato di nuova linfa quella linea dell'arte impegnata, per tutto il Novecento e oltre, ad affrontare la complessa, improrogabile esigenza di dare espressione visiva all'uomo contemporaneo. Valerio Adami ha saputo darne rappresentazione in parte filtrando il proprio vissuto attraverso il vasto piano culturale dei riferimenti, e in parte richiamando l'eco del sentire diffuso, mai immediato e da lui sempre meditato, delle istanze della fase storica entro cui tale rappresentazione s'è andata via via definendo.

Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta la società italiana viveva un momento propositivo di benessere e di crescita, testimoniando un celere sviluppo legato al trapasso da un'economia fondamentalmente agricola a una fase espansiva di industrializzazione e di conseguente potenziamento infrastrutturale, pur nella sostanziale diversità che questo processo assumeva tra Nord e Sud e tra centri urbani, periferie e campagne, e che il cinema italiano, in uno dei suoi più intensi momenti di gloria, ha saputo restituire in una visione insieme lucida e poetica. In questa fase post-bellica, così animata di speranze e di contraddizioni, le generazioni degli artisti più giovani, tra cui quelli nati negli anni Trenta come Valerio Adami, si trovarono a fare i conti da una parte con lo sfaccettato mondo dell'Informale europeo, e dall'altra con lo spirito del nuovo, alla ricerca di una trasformazione linguistica in sintonia con i mutamenti sociali e con l'inedita fisionomia assunta dall'uomo contemporaneo. Si trattava inoltre di lasciarsi definitivamente alle spalle, oltre al dramma della guerra, la chiusura culturale autarchica del fascismo, nei termini di un effettivo aggiornamento culturale internazionale. Per molti ciò avvenne attraverso i viaggi a Parigi, a Londra e a New York, le riviste d'arte, i dibattiti, le frequentazioni tra gli artisti e i critici, l'attività pionieristica di gallerie come Notizie a Torino, la Galleria del Naviglio a Milano,

Il Cavallino a Venezia, L'Obelisco, La Tartaruga e L'Attico a Roma, e infine attraverso l'attività dei musei e delle Biennali di Venezia che seppero anche monitorare le ricerche coeve degli artisti americani, dall'Espressionismo Astratto fino a al New Dada e alla Pop Art, senza tralasciare la presenza in Italia, per lunghi o brevi periodi, di artisti quali Mark Rothko nel 1950, Philip Guston nel 1948 e nel 1960, Willem De Kooning nel 1959, Franz Kline nel 1960, Robert Rauschenberg e Cy Twombly dal 1952 in avanti.

Eppure la relazione tra la pittura di Valerio Adami e il suo tempo non è vincolante ed esclusiva, ma s'è sempre mantenuta aperta e diramata, come si nota a partire dalle opere realizzate tra il 1959 e il 1963 oggetto di questa mostra, e come puntualmente è avvenuto nelle fasi successive della sua opera. Se è vero infatti che il tempo è quello condiviso dall'artista e dalla società, esso è però anche quello interno proprio dell'opera, che inaugura e mantiene una temperatura culturale e psicologica che non è del tutto assimilabile allo Zeitgeist da cui nasce, ma che è invece capace di ritagliarsi una sua specificità e indipendenza, o, in altre parole, un suo proprio valore culturale aggiunto, quindi inatteso e a tratti felicemente spaesante, come avviene in queste opere e in quelle successive. Costantemente in viaggio è dunque l'opera di Valerio Adami: nelle sue caratteristiche riconducibili tanto alle esperienze dell'artista quanto al mondo composito e intrecciato della sua immaginazione, nella condizione di un percorso culturale nel tempo, e infine nella capacità propria dell'opera di saper parlare diversamente in tempi distinti. A questa considerazione va inoltre aggiunto che all'idea darwiniana di una storia dell'arte come progresso di idee e di forme, svolto nella verticalità di un rizoma genealogico fondamentalmente votato alla ricerca del nuovo, va aggiunta una linea orizzontale fatta di presenze singole più che di "ismi",

di contaminazioni e interferenze sincroniche più che diacroniche. È una tale visione circolare e mobile che permette a figure chiave come quella di Valerio Adami di trovare una più giusta collocazione, tra condivisioni e indipendenza, influenze ed autonomia, fuori da ogni facile confinamento tassonomico nei recinti sacri e invalicabili di qualche tendenza, movimento o gruppo d'artisti.

La volontà di Valerio Adami a camminare nel mondo, vivendo la realtà dei fatti e organizzandone una sintesi prima di tutto mentale e poi sotto forma di rappresentazione visiva, è un tratto costante del suo agire. Ecco come l'artista ne riferisce<sup>1</sup>: "Per rappresentare questa realtà è necessaria una proposizione più complessa, i cui elementi perdano una precisa unità temporale e spaziale. Il tempo e lo spazio si dilatano in una nuova azione psichica, bisogna inventare una nuova struttura". Il percorso artistico di Valerio Adami pertanto, la cui fondazione trova nelle opere qui raccolte un momento imprescindibile di tensione ideale e di pratica dell'arte verso la messa a punto di quella "nuova struttura" di cui scrive, si comprende non solo nella capacità di cogliere lo spirito del tempo, ma anche nella sua essenza visionaria e poetica. E' a partire da questo punto che si misura fin da subito la distanza tra l'opera di Adami e quel clima dell'arte Informale che fondava le proprie ricerche su un soggetto irriducibile alla comunità culturale, sociale e politica, un soggetto che si delineava ex negativo rispetto al suo contesto, in cui finiva per scavarsi una trincea "altra" in cui riversare traumi collettivi e psichismi esistenziali. Non sorprende quindi di leggere, già nel maggio del 1960, le seguenti parole scritte da Adami nel testo Referto, pubblicato sul catalogo della mostra Possibilità di relazione curata da Enrico Crispolti alla Galleria L'Attico di Roma, con cui egli delinea

con passione e determinazione nuovi compiti e responsabilità dell'artista, nella piena consapevolezza della distanza maturata rispetto all'altrove dell'Informale e alla sparizione della figura: "Dipingere oggi è realizzare un racconto: comunicare la nostra vita quotidiana dei fatti che vediamo con i nostri occhi intorno a noi, a quelli che ci vengono raccontati; dalla comunicazione di massa: i giornali, le immagini alla televisione, alle notizie della guerra, della fame, dei disordini; testimoniare l'esperienza di questa realtà, al di là di ogni concezione vaga, di ogni "psicologismo pittorico" di ogni posizione misticheggiante e confusa, così al di là di quadri prodotti da stati vicini alla nevrosi, da eccitazione sensuali, da ostentazione di potenza; dobbiamo cercare metodi per stabilire un ordine"<sup>2</sup>.

Da questo punto di vista le opere che vengono alla luce tra il 1958 e il 1959, anno in cui viene presentata alla Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo la serie intitolata Liturgie di un fatto, introdotta da un testo di Emilio Tadini, testimoniano di un deciso cambiamento in direzione dell'elaborazione di una "nuova struttura". Si avverte qui una fremente tensione spaziale percorsa da una concatenazione di forme biomorfiche, disposte in un dinamico sviluppo di pieni e di vuoti, orchestrate intorno all'uso quasi esclusivo del nero del fondo e del bianco di un tratto mobilissimo e ancora gestuale, come avviene nell'opera Castro (1960) qui riprodotta. In altri casi, ad esempio Le prediche della gente per bene (1961), un unico sviluppo di forme, la cui impostazione centrale si ritrova nei personaggi di diverse tele dello stesso anno, affiora in alto dallo spazio che si intravede in profondità, mentre in primo piano vigorose pennellate grigie ritmano la composizione in verticale ed in orizzontale. In Le prediche della gente per bene n.2 invece, la figura inserita in uno spazio non geometrizzabile, in cui

concorrono echi lontani da Francis Bacon e da Roberto Matta, più nitidamente circoscritta dalle linee di contorno, rivendica a sé una presenza più incisiva, pur sfuggendo alla compiutezza di una rappresentazione conclusa e affidandosi al gioco disarticolato delle tracce di nuove possibilità figurali. Adami elabora qui un curioso linguaggio di forme tra l'organico e il meccanico che entrano in una mobile relazione reciproca, determinando una continuità con la fenomenologia dei fatti evocata da questa pittura di tracce ibride. Esse si accampano nello spazio sotto forma di trame di segni animati e concisi, presenze varie e variabili che raccontano di un desiderio narrativo puntato sul mondo, di una spazialità ancora in via di definizione, tra contrazioni sintetiche e successive dilatazioni. In *Manifestazione di disobbedienza civile* del 1961, la concatenazione che tiene insieme il viluppo centrale di forme si estende allo spazio, come in un soprassalto di echi e di riflessi. La rappresentazione si avvale di figure come sono come sindoni di un fatto in divenire o di un singolo personaggio, colto, come scrive Emilio Tadini nel saggio del catalogo di quella mostra del 1959, nello sforzo "di integrare una immagine direttamente al residuo oggettivo del suo accadere"<sup>3</sup>. In questo modo il personaggio delle opere di Adami non è più il frutto di un'intima trascrizione psicologica, ma passa ad essere figura della complessa stratificazione che costituisce il mondo contemporaneo nel suo divenire storico, fatto di un pulsare, così evidente in questi dipinti, di memoria e di presente, di conflitti e di aspirazioni, di desideri e di cadute.

Un montaggio quasi filmico, mai emotivo e intersoggettivo, dei fatti del reale anima quindi queste tele, secondo una visione derivata all'artista anche dalla lettura del primo Wittgenstein, quello del *Tractatus logico-Philosophicus*,

in cui il fatto si dà come narrativa in atto, come un "referto" del mondo formato da ciò che accade, dalla totalità degli eventi percepiti come "stati di cose". Scrive infatti Wittgenstein nel suo *Tractatus*, con parole che possono essere estese anche alle opere di Valerio Adami di questi anni, che: "I fatti costituiscono, e le proposizioni manifestano, il come del mondo, le sue determinazioni; non il che, la sua essenza totale e unica, il suo valore, il suo perché."

Quadri come *Persone* (1961) presentano quindi fatti, proposizioni, o "referti", che raffigurano le relazioni esistenti tra le cose, in una visione che espunge mistica, psicologia, fuga dal reale e ricerca di un altrove altrimenti inespriabile. Al contrario la "nuova struttura" messa a punto da Valerio Adami in queste opere così risuonanti di richiami sintattici e di relazioni, è una dichiarazione di poetica giocata apertamente sulla superficie del quadro, così come avviene tra le righe dei suoi scritti, per dare espressione figurale al mondo a lui contemporaneo, mettendone in luce tensioni organiche e contrazioni meccaniche attraverso il groviglio strutturale delle linee. Valerio Adami rappresenta qui una fenomenologia articolata di accadimenti del mondo che non solo non è più possibile ricondurre ad un principio di unità ma che, soprattutto, sfugge a quell'ideale di unità e di compattezza che percorre l'arte italiana fino allo sconvolgimento del Futurismo e delle Avanguardie Storiche, le quali, pur nel rifiuto iconoclasta del mondo di prima, restavano comunque fondamentalmente coese nella prospettiva di un'escatologia programmatica ed utopica. Negli anni Cinquanta invece, quelli della formazione intellettuale ed artistica di Adami, la visione del mondo è mutata, facendo apparire con evidenza il beffardo e tragico volto bifronte del secolo breve, con la sua perversa commistione

di dramma, violenza, progresso e avanzamento sociale. Questo significa che la concezione del mondo che ne deriva, così come quella dell'uomo che lo abita e vi agisce, difficilmente riesce ancora ad essere unitaria ed omogenea, da una parte in balia del paradosso tra euforia e angoscia innescato dalla minaccia del nucleare e dall'altra sotto l'influenza di quelle ricerche scientifiche che, dalla teoria matematica di Poincaré alla fisica di Heisenberg, dai primi decenni del secolo in avanti avevano indagato il principio di indeterminazione, le leggi del caos e della turbolenza.

Eppure nel caso dell'opera di Valerio Adami della prima metà degli anni Sessanta è presente una tensione verso la forma che lo porta lontano da un certo nichilismo sovvertitore comune a varie posizioni d'oltralpe, così come evidenziato in quel giro d'anni, ne bastino due esempi estremi, da alcune esperienze dell'Azionismo Viennese, di Fluxus o dall'opera di partecipanti al Destruction in Art Symposium (DIAS), organizzato da Gustav Metzger nel settembre del 1966 a Londra. La strada viene piuttosto ricercata attraverso la messa a punto di una nuova idea di unità e di forma, quella "nuova struttura" a cui fa riferimento Adami nel suo scritto citato poco prima. Si tratta pur sempre di una ristrutturazione formale e di un metodo "per stabilire l'ordine", che tuttavia non prevede più la rassicurante centralità del soggetto cartesiano, la sua positivista fede nelle "magnifiche sorti e progressive", né tanto meno un progetto universale, preventivo e utopico come era stato quello della maggior parte delle Avanguardie Storiche.

Opere come *Persone* del 1961, con i piani spezzati e intersecati, con la gestualità di pennellate che lasciano trasparire lo sfondo e le sgocciolature del colore, con la memoria viva dei gesti sulla tela, con l'ansietas di imma-

gini spezzate e nervose che fanno balenare fatti e personaggi, mostrano che non può più esistere un'unica forma, ma più forme, più tempi e più spazi che si disgregano e si riaddensano. Così dunque la forma non viene mai annullata, ma piuttosto riplasmata e via via ridefinita anche attraverso la sintesi che ne dà il disegno, che in questi anni, - è del 1960 la mostra di disegni al salone Annunciata di Milano -, affiora non solo sulle carte ma anche sulle tele con quei grafemi così distintivi, che da unità di base si sviluppano e germinano in un brulichio articolato di forme che sembrano nascere le une dalle altre fino a corrispondersi vicendevolmente. In sostanza il tratto disegnato, nella sua trasposizione dal foglio di carta alla tela, incomincia a rivendicare nel processo creativo dell'artista quel ruolo fondamentale che avrebbe poi mantenuto per tutto il suo percorso. L'arte conserva in questo modo la sua identità attraverso il bisogno di una elaborazione formale, l'unica capace di conferire esistenza all'opera, anche grazie al controllo esercitato su di essa da parte dell'artista e del suo lapis.

Era stato così, attraverso la forma e la composizione, che Alberto Burri aveva trasfigurato la brutalità della materia in sintesi di olimpica presenza tensiva, ed anche la costruzione del linguaggio di Lucio Fontana aveva significato elaborare forme in sintonia con la civiltà del proprio tempo, fino a ridurre lo spazio ad un unico segno-taglio. Per quanto attiene a Valerio Adami la forma appare, fin da queste opere dei primi anni Sessanta, come un ricercato approdo allo svelamento di un senso interno, che con rigore compositivo, anche quando l'insieme appare più convulso e gestuale, attraversa i territori del pensiero e della cultura, dell'immaginario e della consapevolezza della storia. Diversi piani rientrano quindi in questa nuova modulazione formale e spaziale messa a punto dall'artista; essi testimo-

niano dell'acuto spirito di osservazione di Adami, della sua apertura sul mondo e della sua disponibilità verso la vita: sono piani dati dal momento storico in cui egli vive, dagli echi provenienti da artisti quali Sebastian Matta e Wilfredo Lam, conosciuti a Parigi già dal 1952, dal senso potente della drammaturgia pittorica di Oskar Kokoschka, incontrato a Venezia nello stesso anno, e infine dalla naturale e già ben delineata propensione di Adami verso la figura e le sue potenzialità rappresentative.

L'esempio di Matta, la cui mostra alla Galleria del Naviglio è del 1958, risulta particolarmente significativo anche per comprendere la presa di distanza da quel clima di soggettivismo informale intrappolato in arrovelamenti solipsistici a cui prima si faceva cenno. Matta aveva infatti contribuito in ambito surrealista a traghettare l'automatismo inconscio verso la messa a punto di una fantasmagoria aliena e in qualche modo parascientifica, fondando un altrove non più soltanto riconducibile alla totalità effusiva del soggetto ma, come evidenziato da Enrico Crispolti in occasione della personale di Adami alla Galleria L'Attico di Roma nel dicembre del 1961 - lo stesso anno in cui partecipa al Premio Lissone, vinto poi nel 1967 -, aperto ai temi della libertà e della condizione dell'uomo contemporaneo, ai suoi incontri e alla reciprocità delle sue relazioni con gli esseri umani e col mondo.

Del resto anche per Valerio Adami gli incontri, le relazioni e i viaggi, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, si susseguono con intensità. Nel 1958, anno in cui vince il premio San Fedele a Milano, affitta insieme all'amico Bepi Romagnoni un grande studio nei dintorni di Victoria Station a Londra, inaugurando una frequentazione a più riprese con

la capitale britannica: partecipa alle serate organizzate da John Kasmin, che, prima assistente di Victor Musgrave della Gallery One e poi dal 1963 proprietario di un grande spazio espositivo in New Bond Street, si circonda di artisti di punta dell'avanguardia londinese e americana, tra cui David Hockney, Howard Hodgkin, John Latham e Anthony Caro. Sempre a Londra nel 1963 prende casa in Harley Street con la moglie Camilla, entrando in contatto con Richard Hamilton e con Graham Sutherland, partecipando attivamente alla vita culturale londinese: dalla presenza nella mostra "Five Italian New Figurative Paintings" presso la Piccadilly Gallery insieme a Bepi Romagnoni, Antonio Recalcati, Cesare Peverelli e Aldo Bergolli, fino al prestigioso invito da parte di Roland Penrose, tra i maggiori storici dell'arte inglese e corifeo del Surrealismo in terra anglosassone, ad esporre alcune sue opere (Zebra Crossing, Glance directed at, Western, Bowling, The Food, Shower, From "Glance directed at") presso l'Institute of Contemporary Art (ICA).

Il confronto culturale non poteva non avvenire in quegli stessi anni anche a Parigi, frequentata fin dal 1952 in occasione del Salon de Mai. Era del resto naturale che negli anni Cinquanta Parigi calamitasse l'attenzione dei giovani artisti europei e si può immaginare l'emozione provata da Valerio Adami in quel suo primo viaggio nella capitale francese, a soli diciotto anni, fresco d'iscrizione all'Accademia di Brera. Dalla fine della guerra le strade dell'arte portavano ancora a Parigi, sia per il valore simbolico della città, nel clima post-bellico di libertà riconquistata, e sia per il valore di capitale della cultura moderna e contemporanea. E' questo il giro d'anni in cui vi si diffondevano le posizioni e gli atteggiamenti esistenzialisti che dalla filosofia si estendevano alla musica e alla letteratura e in cui la

scena delle arti visive si animava dei dibattiti intorno alle nuove tendenze astratto-cubiste e astratto-naturaliste, alle proposte neo-figurative e alle prime manifestazioni dell'arte definita "informale" da Michel Tapié nel 1950. Parigi sarebbe del resto rimasta per Adami ben più che una mera tappa del suo percorso di formazione; anche per via degli stretti contatti intrapresi fin subito con intellettuali ed artisti quali Édouard Glissant e i già citati Roberto Matta, Wilfredo Lam e Jean-Jacques Lebel, l'artista si trasferisce nel 1963 in Avenue du Maine, legandosi in amicizia con gli scrittori Carlos Fuentes e Julio Cortázar, consolidando così un rapporto con la capitale francese che perdura inalterato ancora oggi.

Da questi sintetici accenni alla permeabilità e all'apertura degli interessi e delle esperienze di vita di Adami, di cui anche i suoi scritti, oltre ai suoi lunghi viaggi, rendono testimonianza, si può comprendere come in opere quali Zebra (1962) The Food e Non accendere in 3 (1962), sia evidente non solo l'aggiornamento perseguito nei crocevia internazionali dell'arte del tempo, ma anche la tensione della proposta personale che l'artista matura in quegli anni, in quel suo confronto incessante con la mobilità che il fluire della vita rivendica. In una lettera inviata a Enrico Crispolti il 19 aprile 1963, pubblicata da Luca Pietro Nicoletti nel saggio Il Primo Adami<sup>4</sup>, ecco come l'artista identifica il carattere e l'orizzonte della nuova pittura che egli va elaborando a Parigi, in contatto diretto con artisti quali Errò, Öyvind Fahlström, Jean Jacques Lebel e critici come Alain Jouffroy: "(...) Ecco la faccenda: determinar la posizione dopo Duchamp, Matta, della pittura intesa come mezzo di comunicazione, come racconto, in antitesi quindi alla pittura come costituzione di un oggetto o rappresentazione a se stante o mezzo di scoperta. (...)" Questo significa anche che con il procedere dei mesi, i modelli e i riferimenti utilizzati dall'artista si stratificano ed evolvono, vengono da lui sintetizzati e metabolizzati,

anche grazie a quel processo sintetico, costruttivo e conoscitivo che è per lui il disegno. La verità esistenziale, aliena da ogni forma di psichismo, va ripetuto, è per Adami la verità degli esseri umani nel mondo, una duplice, paritetica immersione nel flusso delle cose e nel flusso di una nuova forma di soggettività, memoriale e coestesa al reale, poiché non va dimenticato che resta ferma quella consapevolezza coscienziale introdotta dalla psicoanalisi e riverberata nell'arte dal Surrealismo, relativa a un soggetto che percepisce se stesso come pluri-livellato, coinvolto nell'intera verità del mondo, alta o bassa, nobile o volgare che sia. L'attitudine fondamentale comunicativa della pittura, sempre presente nell'opera dell'artista, è variamente testimoniata<sup>5</sup>: "L'importante non è elaborare nuove possibilità della visione, ma chiarire, organizzare in una rappresentazione la realtà in cui viviamo, mettercela a disposizione, etc....Fornire alla nostra realtà una composizione e un modo di usarla: trovare tutti gli elementi che la compongono. Servirsi dei linguaggi che ogni giorno ci parlano, ritrovati fra la gente al caffè, nei supermercati con le commesse che leggono solo il prezzo, uno via l'altro. L'unica mia paura all'uscita mentre le porte si aprono da sole, cristalli rivisti nei fumetti con linee tratteggiate. Cercare l'origine concreta degli impulsi più intimi. Tenere conto della complessità dei fatti, delle esperienze altrui, dei valori del passato etc."

Queste parole aiutano a comprendere lo sviluppo maturato dall'arte di Adami tra la fine del 1962 e gli inizi del 1963, quando oltre a una netta intensificazione di cromie intense che "bucano" il bianco e nero dell'opera, fa la sua apparizione su carte e tele una grammatica pittorica più realistica e soprattutto più nitida e spersonalizzata, in parte apertamente fumettistica, fatta di quelle nuvolette o balloons tipiche delle vignette, di onomatopée inglesi, di tracciati segmentati e spiralati, di immagini

iconiche della cultura di massa e dell'iconosfera urbana come pistole, monete, stelletta, strisce di attraversamenti pedonali, frecce direzionali e segnali stradali, convenzioni grafiche ad indicare urla o esplosioni, gusci d'uovo, sandwiches e milk-shakes, scarpe femminili dal tacco alto, camionette e mani dalle dita prensili che sbucano dall'informe e ritmano le composizioni con le loro enigmatiche ed organiche presenze.

È un salto in avanti che è fuorviante e limitante considerare come una conversione ai linguaggi popolari che in quegli anni si diffondevano, dapprima in Inghilterra a partire dalla mostra *This is Tomorrow* all'ICA di Londra nel 1956 e poi negli Stati Uniti, culminando nella "presa" americana della Biennale di Venezia del 1964. Adami infatti non condivide con la Pop Art la rivendicazione ultima ed assoluta dei temi del transitorio e del consumabile, in nessuna delle sfumature che tale direzione assume: polemica nel caso dell'arte inglese di Richard Hamilton e strategica per quanto riguarda il versante newyorchese di Andy Warhol. Notava brillantemente già Emilio Tadini già nel 1965 nel testo per la mostra alla Galleria L'Attico a Roma che: "Adami si serve di certe immagini consuete per poter utilizzare quell'intensità di significazione immediata che proprio nella consuetudine esse hanno acquisito e per mettere in crisi la loro tendenza alla astrazione, al funzionamento meccanico, disumanizzato."<sup>6</sup> Si tratta in altre parole, come avviene in opere come *Swing* (1962) o *Il pericoloso amore del soldato* (1962) di risemantizzare il sermo vulgaris delle immagini corrive e depotenziate della massificazione, per volgerlo quindi in nuovi campi d'irraggiamento e di ampliamento, laddove quelle stesse immagini e quelle onomatopee, anche attraverso l'esercizio dell'ironia e del distacco, acquistano nuova energia e nuova significazione, rappresentando al massimo grado possibile l'intensità e la flagranza della complessità del mondo, com'è del resto anche richiamato dalle immagini di esplosioni, di frantumazioni, di lacerazioni e di sottolineature

del reale che si ritrovano in queste opere.

Adami, lo si ripeterà ancora, rappresenta nelle sue opere la peripezia pluri-livellata che il suo sguardo, anche mentale, gli permette di avere, e che in questa fase nella prima metà degli anni Sessanta, includendo un'abbondanza di glifi della cultura pop, è volto a catturare in tensione interrogativa un campo culturale molteplice e sfrangiato che va ben oltre il linguaggio basso strettamente popolare. In questo modo, organizzando un arsenale di immagini di diversa provenienza, così stratificato e talvolta apertamente conflittuale, egli ha trovato un metodo per rappresentare il volto della contemporaneità, con le sue contraddizioni e le sue alterazioni, secondo un ordine prospettico elastico ed organico che ha saputo cogliere sia la materialità del mondo e sia la tensione mentale di chi lo abita.

---

1 In Valerio Adami, *Sinopie*, Ed. SE, Milano, 2000, p. 15

2 Valerio Adami, *Referto*, in *Possibilità di relazione*. Adami, Aricò, Bendini, Ceretti, Dova, Peverelli, Pozzati, Vacchi, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, maggio 1960), testi di Enrico Crispolti ed altri, Roma 1960.

3 Adami, catalogo della mostra (Milano, galleria del Naviglio, 17-26 ottobre 1959), testo di Emilio Tadini, Milano, 1959.

4 Luca Pietro Nicoletti, *Il Primo Adami*, in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* n. 39, Istituto di Storia dell'Arte Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2015.

5 In Valerio Adami, *Sinopie*, Ed. SE, Milano, 2000, p. 12

6 Emilio Tadini in Adami, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, gennaio 1965), Roma 1965.



# At the beginning of a long journey

GIANLUCA RANZI

*Everything is movement - in every painting there is the beginning of the neighbor and the dismissal is the beginning and not the end.*

Valerio Adami

The work of Valerio Adami, from the mid-fifties to today, has given new life to that line of art committed, throughout the twentieth century and beyond, to addressing the complex, urgent need to give visual expression to the contemporary man. Valerio Adami was able to represent it in part by filtering his own experience through the vast cultural level of references, and in part by recalling the echo of the widespread feeling, never immediate and always meditated by him, of the instances of the historical phase within which this representation has been gradually defining. Between the end of the fifties and the early sixties, Italian society was experiencing a proactive moment of well-being and growth, witnessing a rapid development linked to the transition from a fundamentally agricultural economy to an expansive phase of industrialization and consequent infrastructural strengthening, even in the substantial diversity that this process assumed between North and South and between urban centers, suburbs and countryside, and that Italian cinema, in one of its most intense moments of glory, has been able to restore in a vision that is both lucid and poetic. In this post-war phase, so animated by hopes and contradictions, the generations of younger artists, including those born in the 1930s as Valerio Adami, found themselves dealing on one hand with the multifaceted world of the European Informal, and on the other with the spirit of the new, in search of a linguistic transformation in harmony with social changes and with the unprecedented physiognomy assumed by contemporary man. It was also a question of definitively leaving behind, in addition to the drama of the war, the autarchic cultural closure of fascism, in terms of an effective international cultural updating. For many people this happened through trips to Paris, London and New York, art magazines, debates, meetings with artists and critics, the pioneering activity of galleries such as Notizie in Torino, la Galleria del Naviglio in Milan, Il Cavallino in Venice, L'Obelisco, La Tartaruga e L'Attico

in Rome, and finally through the activities of the museums and the Venice Biennials which were also able to monitor the contemporary research of American artists, from Abstract Expressionism to New Dada and Pop Art, without neglecting the presence in Italy, for long or short periods, of artists such as Mark Rothko in 1950, Philip Guston in 1948 and 1960, Willem De Kooning in 1959, Franz Kline in 1960, Robert Rauschenberg and Cy Twombly from 1952 onwards.

Yet the relationship between Valerio Adami's painting and his time is not binding and exclusive, but has always remained open and branched out, as can be seen starting from the works created between 1959 and 1963 which are the subject of this exhibition, and how punctually took place in the subsequent phases of his work. In fact, if it is true that time is that shared by the artist and society, it is also the internal one of the work, which inaugurates and maintains a cultural and psychological temperature that is not entirely comparable to the Zeitgeist from which it is born, but which is instead capable of carving out its own specificity and independence, or, in other words, its own added cultural value, therefore unexpected and at times happily disorienting, as happens in these works and in subsequent ones.

Constantly traveling is therefore the work of Valerio Adami: in its characteristics attributable both to the artist's experiences and to the composite and intertwined world of his imagination, in the sharing of a cultural journey over time, and finally in the capacity of the work of knowing how to speak differently in different times. To this consideration it must also be added that to the Darwinian idea of a history of art as the progress of ideas and forms, carried out in the verticality of a genealogical rhizome fundamentally devoted to the search for the new, a horizontal line made of single presences rather than of "isms", of synchronic rather than dia-

chronic contaminations and interferences. It is such a circular and mobile vision that allows key figures like that of Valerio Adami to find a more fair place, between sharing and independence, influences and autonomy, out of any easy taxonomic confinement in the sacred and impassable enclosures of some tendency, movement or group of artists.

Valerio Adami's willingness to walk in the world, living the reality of facts and organizing a synthesis, first of all mental and then in the form of visual representation, is a constant feature of his actions. Here is how the artist relates it<sup>1</sup>: "To represent this reality, a more complex proposition is needed, the elements of which lose a precise temporal and spatial unity. Time and space expand in a new psychic action, a new structure must be invented". The artistic path of Valerio Adami therefore, whose foundation finds in the works collected here an essential moment of ideal tension and practice of art towards the development of that "new structure" of which he writes, is understood not only in the ability to grasp the spirit of the time, but also in its visionary and poetic essence. It is starting from this point that the distance between Adami's work and that climate of Informal art is immediately measured which based its research on a subject that was irreducible to the cultural, social and political community, a subject that took shape ex negativo compared to its context, in which it ended up digging an "other" trench in which to pour collective traumas and existential psychisms. It is therefore not surprising to read, already in May 1960, the following words written by Adami in the text *Referto*, published in the catalog of the exhibition *Possibility of relationship* curated by Enrico Crispolti at the L'Attico Gallery in Rome, with which he outlines with passion and determination new tasks and responsibilities of the artist, in full awareness of the distance matured with respect to the other part of the Informal and

the disappearance of the figure: "Painting today is creating a story: communicating our daily life of the facts that we see with our eyes around us, to those who are told to us; from mass communication: newspapers, images on television, news of war, hunger, unrest; testify the experience of this reality, beyond any vague conception, of any "pictorial psychologism" of any mystical and confused position, so beyond paintings produced by states close to neurosis, from sensual excitement, from ostentation of power ; we have to look for ways to establish an order"<sup>2</sup>.

From this point of view, the works that come to light between 1958 and 1959, the year in which the series entitled *Liturgies of a fact*, introduced by a text by Emilio Tadini, was presented at the Galleria del Naviglio by Carlo Cardazzo, testify to a decisive change towards the elaboration of a "new structure". Here there is a quivering spatial tension traversed by a concatenation of biomorphic forms, arranged in a dynamic development of solids and voids, orchestrated around the almost exclusive use of the black background and the white of a very mobile and still gestural stroke, as happens in (1, 2, 3). In 4 the non-geometrizable space, in which echoes from Francis Bacon and Roberto Matta concur, is only partially circumscribed by the contour lines, while it escapes the completeness of a finished representation by relying on the dynamic relation of the traces of new figural possibilities. Here Adami elaborates a curious language of forms between the organic and the mechanical that enter into a mobile reciprocal relationship, determining a continuity with the phenomenology of facts evoked by this painting of hybrid traces. They camp out in space in the form of plots of animated and concise signs, various and variable presences that tell of a narrative desire aimed at the world, of a spatiality still being defined, between synthetic contractions and successive dilations. In works

such as 5, the figures emerge from the indistinct nocturnal as shrouds of an event in the making or of a cultured character, as Emilio Tadini writes in the essay of the catalog of that 1959 exhibition, in an effort “to integrate an image directly into the residual objective of its occurrence”<sup>3</sup>. In this way the character of Adami’s works is no longer the result of an intimate psychological transcription, but becomes a figure of the complex stratification that constitutes the contemporary world in its historical becoming, made up of a pulsation, so evident in these paintings, of memory and of the present, of conflicts and aspirations, desires and falls.

An almost filmic montage, never emotional and intersubjective, of the facts of the real animates these canvases, according to a vision derived to the artist also from the reading of the first Wittgenstein, that of the *Tractatus logico-Philosophicus*, in which the fact is given as a narrative in progress, as a “report” of the world formed by what happens, by the totality of events perceived as “states of things”. In fact, Wittgenstein writes in his *Tractatus*, with words that can also be extended to the works of Valerio Adami of these years, that: “The facts constitute, and the propositions manifest, the how of the world, its determinations; not what, its total and unique essence, its value, its why.”

Paintings such as 6 therefore present facts, propositions, or “reports”, which depict the relationships existing between things, in a vision that expunges mysticism, psychology, escape from reality and the search for an otherwise inexpressible elsewhere. On the contrary, the “new structure” developed by Valerio Adami in these works so resonant with syntactic references and relationships, is a declaration of poetics played openly on the surface of the painting, as happens between the lines of his writings, to give expression figurative to the world contemporary to him, highlighting

organic tensions and mechanical contractions through the structural tangle of lines. Valerio Adami represents here an articulated phenomenology of world events that not only can no longer be traced back to a principle of unity but which, above all, escapes that ideal of unity and compactness that runs through Italian art until the upheaval of Futurism. and of the Historical Avant-gardes, which, despite the iconoclastic rejection of the former world, nevertheless remained fundamentally cohesive in the perspective of a programmatic and utopian eschatology. In the 1950s, on the other hand, those of Adami’s intellectual and artistic training, the vision of the world changed, making the mocking and tragic two-faced face of the short century appear clearly, with its perverse mixture of drama, violence, progress and social advancement. This means that the conception of the world that derives from it, as well as that of the man who inhabits and acts there, is still difficult to be unitary and homogeneous, on the one hand at the mercy of the paradox between euphoria and anguish triggered by the threat of nuclear power and on the other hand, under the influence of those scientific researches which, from the mathematical theory of Poincaré to the physics of Heisenberg, from the first decades of the century onwards had investigated the uncertainty principle, the laws of chaos and turbulence.

Yet in the case of Valerio Adami’s work of the first half of the 1960s there is a tension towards form that leads him away from a certain subversive nihilism common to various positions across the Alps, as evidenced in that turn of years, neither two extreme examples are enough, from some experiences of Viennese Actionism, of Fluxus or from the work of participants in the Destruction in Art Symposium (DIAS), organized by Gustav Metzger in September 1966 in London. The path is rather sought through

the development of a new idea of unity and form, that “new structure” to which Adami refers in the writing he cited a little earlier. It is still a formal restructuring and a method “to establish order”, which however no longer provides for the reassuring centrality of the Cartesian subject, its positivistic belief in “magnificent and progressive destinies”, much less a universal project, preventive and utopian as had been that of most of the Historical Avant-gardes.

Works like 7, with their broken and intersected planes, with the gestures of dripping, with the living memory of the gestures on the canvas, with the anxiety of broken and nervous images that make facts and characters flash, show that a only form, but more forms, more times and more spaces that disintegrate and re-thicken. Thus, therefore, the form is never canceled, but rather reshaped and gradually redefined also through the synthesis that the design gives, which in these years - the exhibition of drawings at the Annunciata salon in Milan dates back to 1960 - emerges not only on the cards but also on the canvases with those so distinctive graphemes, which from basic units develop and germinate in an articulated swarm of shapes that seem to arise from each other until they correspond to each other, as happens in 8. Basically the drawn line, in its transposition from the sheet of paper to the canvas, begins to claim in the artist's creative process that fundamental role that he would later maintain throughout his career. In this way, art preserves its identity through the need for a formal elaboration, the only one capable of giving existence to the work, also thanks to the control exercised over it by the artist and his pencil.

It was thus, through form and composition, that Alberto Burri had transfigured the brutality of matter into a synthesis of an Olympic tense pre-

sence, and also the construction of the language of Lucio Fontana had meant developing forms in harmony with the civilization of his time, up to to reduce the space to a single cut-mark. As far as Valerio Adami is concerned, the form appears, since these works of the early 1960s, as a refined landing on the unveiling of an internal sense, which with compositional rigor, even when the whole appears more convulsive and gestural, crosses the territories of the thought and culture, the imagination and awareness of history. Several floors therefore fall within this new formal and spatial modulation developed by the artist; they testify to Adami's keen spirit of observation, his openness to the world and his availability towards life: they are plans given by the historical moment in which he lives, by the echoes coming from artists such as Sebastian Matta and Wilfredo Lam, met in Paris as early as 1952, from the powerful sense of Oskar Kokoschka's pictorial dramaturgy, met in Venice in the same year, and finally from the natural and already well-defined propensity of Adami towards the figure and its representative potentialities.

The example of Matta, whose exhibition at the Galleria del Naviglio dates back to 1958, is particularly significant also for understanding the distancing from that climate of informal subjectivism trapped in solipsistic intricacies that were previously mentioned. Matta had in fact contributed in the surrealist context to ferrying the unconscious automatism towards the development of an alien and in some way parascientific phantasmagoria, founding an elsewhere no longer only attributable to the effusive totality of the subject but, as highlighted by Enrico Crispolti on the occasion of the Adami's solo show at the L'Attico Gallery in Rome in December 1961 - the same year in which he participated in the Lissone Prize, which he later won in 1967 -, open to the themes of freedom and the condition of

contemporary man, to his encounters and reciprocity of its relations with human beings and with the world.

After all, also for Valerio Adami the encounters, relationships and travels, between the end of the fifties and the early sixties, follow one another with intensity. In 1958, the year in which he won the San Fedele prize in Milan, together with his friend Bepi Romagnoni he rents a large studio near Victoria Station in London, inaugurating a frequentation with the British capital on several occasions: he participated in the evenings organized by John Kasmin, who, first assistant to Victor Musgrave of Gallery One and then since 1963 the owner of a large exhibition space in New Bond Street, surrounds himself with leading artists of the London and American avant-garde, including David Hockney, Howard Hodgkin, John Latham and Anthony Caro. . Also in London in 1963 he took up residence in Harley Street with his wife Camilla, coming into contact with Richard Hamilton and Graham Sutherland, actively participating in the cultural life of London: from the presence in the “Five Italian New Figurative Paintings” exhibition at the Piccadilly Gallery together with Bepi Romagnoni, Antonio Recalcati, Cesare Peverelli and Aldo Bergolli, up to the prestigious invitation by Roland Penrose, one of the greatest historians of English and Corifeo art of Surrealism in Anglo-Saxon land, to exhibit some of his works (Zebra Crossing, Glance directed at, Western, Bowling, The Food, Shower, From “Glance directed at”) at the Institute of Contemporary Art (ICA).

The cultural confrontation could not fail to take place in those same years also in Paris, frequented since 1952 on the occasion of the Salon de Mai. It was only natural that in the 1950s Paris attracted the attention of young European artists and one can imagine the emotion felt by Valerio Adami in that first trip to the French capital, at the age of eighteen, fresh from

enrollment at the Academy of Brera. From the end of the war, the streets of art still led to Paris, both for the symbolic value of the city, in the post-war climate of regained freedom, and for the value of capital of modern and contemporary culture. This is the turn of years in which existentialist positions and attitudes spread, extending from philosophy to music and literature and in which the visual arts scene was animated by debates around the new abstract-cubist and abstract trends. -naturalist, to the neo-figurative proposals and to the first manifestations of art defined as “informal” by Michel Tapié in 1950. Paris would have remained for Adami much more than a mere stage in his training path; also due to the close contacts immediately undertaken with intellectuals and artists such as Édouard Glissant and the aforementioned Roberto Matta, Wilfredo Lam and Jean-Jacques Lebel, the artist moved in 1963 to Avenue du Maine, befriending the writers Carlos Fuentes and Julio Cortázar, thus consolidating a relationship with the French capital that continues unchanged today. From these synthetic references to the permeability and openness of Adami’s interests and life experiences, of which his writings, in addition to his long journeys, bear witness, it can be understood how in works such as 10 and 11, it is evident that only the updating pursued in the international crossroads of the art of the time, but also the tension of the personal proposal that the artist matured in those years, in that incessant confrontation with the mobility that the flow of life claims. In a letter sent to Enrico Crispolti on April 19, 1963, published by Luca Pietro Nicoletti in the essay *Il Primo Adami*<sup>4</sup>, this is how the artist identifies the character and horizon of the new painting that he is developing in Paris, in direct contact with artists such as Errò, Öyvind Fahlström, Jean Jacques Lebel and critics such as Alain Jouffroy: “(...) Here is the question: to determine the position after

Duchamp, Matta, of painting as a means of communication, as a story, in contrast to painting as the constitution of a stand-alone object or representation or means of discovery. (...). “ This also means that as the months go by, the models and references used by the artist stratify and evolve, they are synthesized and metabolized by him, also thanks to that synthetic, constructive and cognitive process that design is for him. The existential truth, alien to any form of psychism, must be repeated, it is for Adami the truth of human beings in the world, a double, equal immersion in the flow of things and in the flow of a new form of subjectivity, memorial and coextensive with reality, since it should not be forgotten that that conscience awareness introduced by psychoanalysis and reverberated in art by Surrealism remains firm, relating to a subject who perceives himself as multi-leveled, involved in the whole truth of the world, high or low, noble or vulgar that is. The fundamentally communicative attitude of painting, always present in the artist’s work, is variously witnessed<sup>5</sup>: “The important thing is not to elaborate new possibilities of vision, but to clarify, organize the reality in which we live in a representation, make it available to us, etc.... Provide our reality with a composition and a way to use it: find all the elements that compose it. Use the languages that speak to us every day, found among people at cafes, in supermarkets with orders that read only the price, one after the other. My only fear when exiting while the doors open by themselves, crystals revisited in comics with dotted lines. Search for the concrete origin of the most intimate impulses. Take into account the complexity of the facts, the experiences of others, the values of the past, etc. “

These words help to understand the development matured by Adami’s art between the end of 1962 and the beginning of 1963, when in addition to a clear intensification of intense colors that “pierce” the black and white of the work, it makes its appearance on papers and canvases a more rea-

listic and above all sharper and depersonalized pictorial grammar, partly openly comic, made up of those clouds or balloons typical of cartoons, of English onomatopoeias, of segmented and spiral paths, of iconic images of mass culture and of urban iconosphere such as guns, coins, stars, pedestrian crossing strips, directional arrows and street signs, graphic conventions to indicate screams or explosions, eggshells, sandwiches and milk-shakes, high-heeled women’s shoes, vans and fingered hands prehensile that emerge from the shapeless and rhythm the compositions with their enigmatic and organic presences.

It is a leap forward that it is misleading and limiting to consider as a conversion to popular languages that were spreading in those years, first in England starting with the *This is Tomorrow* exhibition at the ICA in London in 1956 and then in the United States, culminating in “ taken “American” of the Venice Biennale of 1964. Adami in fact does not share with Pop Art the ultimate and absolute claim of the themes of the transitory and the consumable, in any of the nuances that this direction assumes: controversy in the case of English art by Richard Hamilton and strategic as regards the New York side of Andy Warhol. Emilio Tadini already brilliantly noted in 1965 in the text for the exhibition at the Galleria L’Attico in Rome that: “Adami uses certain customary images to be able to use that intensity of immediate signification that they have acquired precisely in custom and to undermine their tendency to abstraction, to mechanical, dehumanized functioning”<sup>6</sup> In other words, as happens in works such as 12, 13, 14, it is a question of re-semantization the *sermo vulgaris* of the corrective and weakened images of massification, to then turn it into new fields of irradiation and expansion, where those same images and onomatopoeic ones, also through the exercise of irony and detachment, they acquire new energy and new signification, representing to the maximum possible degree the intensity and flagrancy of the complexity of the world,

as is also recalled by the images of explosions, of shatters, of lacerations and underlining of reality that are found in these works.

Adami, it will be repeated again, represents in his works the multi-leveled vicissitudes that his gaze, even mental, allows him to have, and that in this phase in the first half of the sixties, including an abundance of pop culture glyphs, is aimed at capturing in an interrogative tension a multiple and frayed cultural field that goes well beyond the strictly popular low language. In this way, organizing an arsenal of images of different origins, so stratified and sometimes openly conflictual, he found a method to represent the face of contemporaneity, with its contradictions and alterations, according to an elastic and organic perspective order that has able to grasp both the materiality of the world and the mental tension of those who live there.

---

1 In Valerio Adami, Sinope, Ed. SE, Milan, 2000, p.15

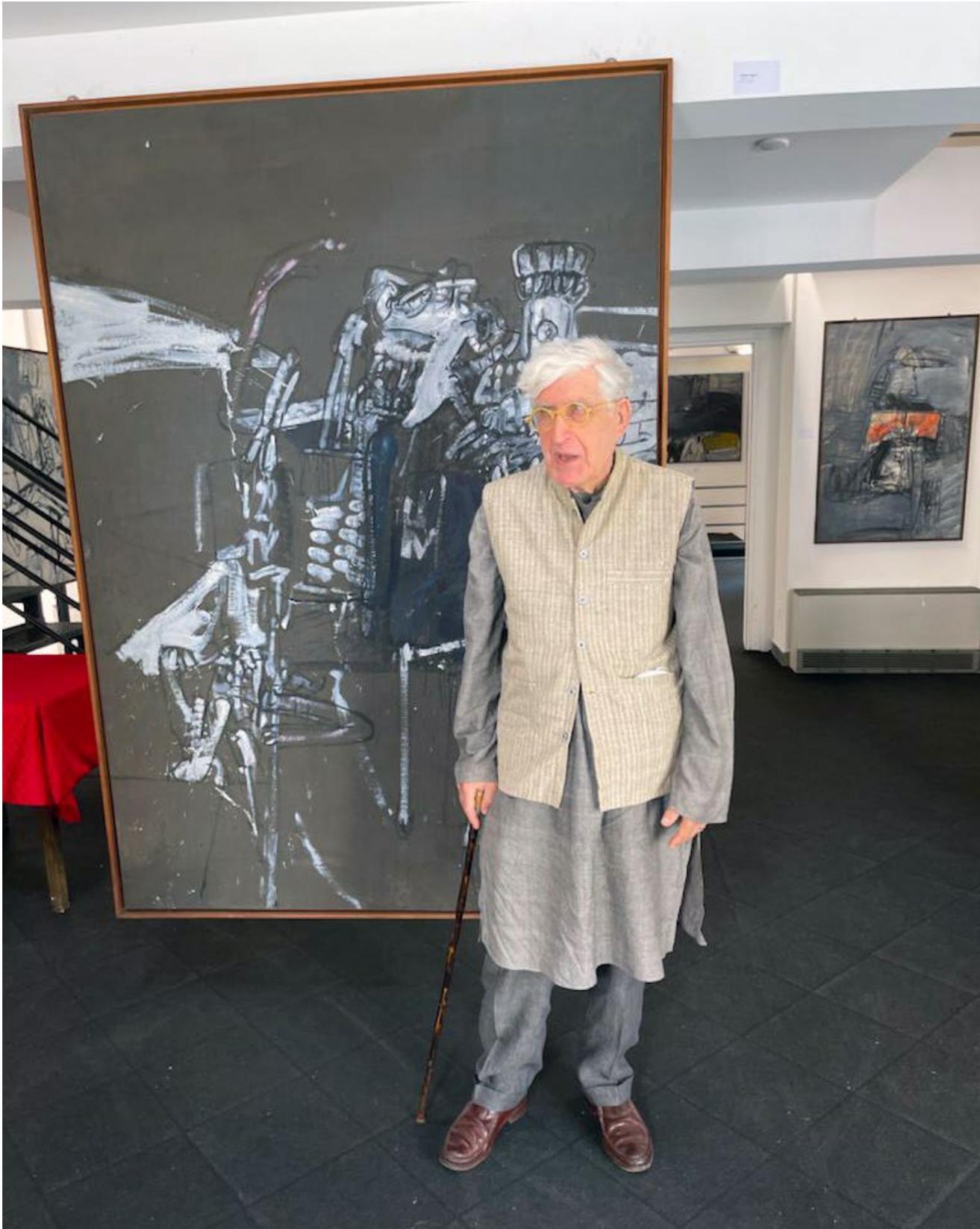
2 Valerio Adami, Report, in Possibility of relationship. Adami, Aricò, Bendini, Ceretti, Dova, Peverelli, Pozzati, Vacchi, exhibition catalog (Rome, Galleria l'Attico, xx May 1960), texts by Enrico Crispolti and others, Rome 1960.

3 Emilio Tadini in Adami, exhibition catalog (Rome, L'Attico, January 1965), Rome 1965.

4 Luca Pietro Nicoletti, The First Adami, in Essays and Memoirs of the History of Art n. 39, Institute of Art History Giorgio Cini Foundation, Venice, 2015.

5 In Valerio Adami, Sinopie, Ed. SE, Milano, 2000, p. 12

6 Emilio Tadini in Adami, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, gennaio 1965), Roma 1965.



Opere/Works



Untitled, 1960  
Olio su tela/Oil on canvas  
169x144 cm



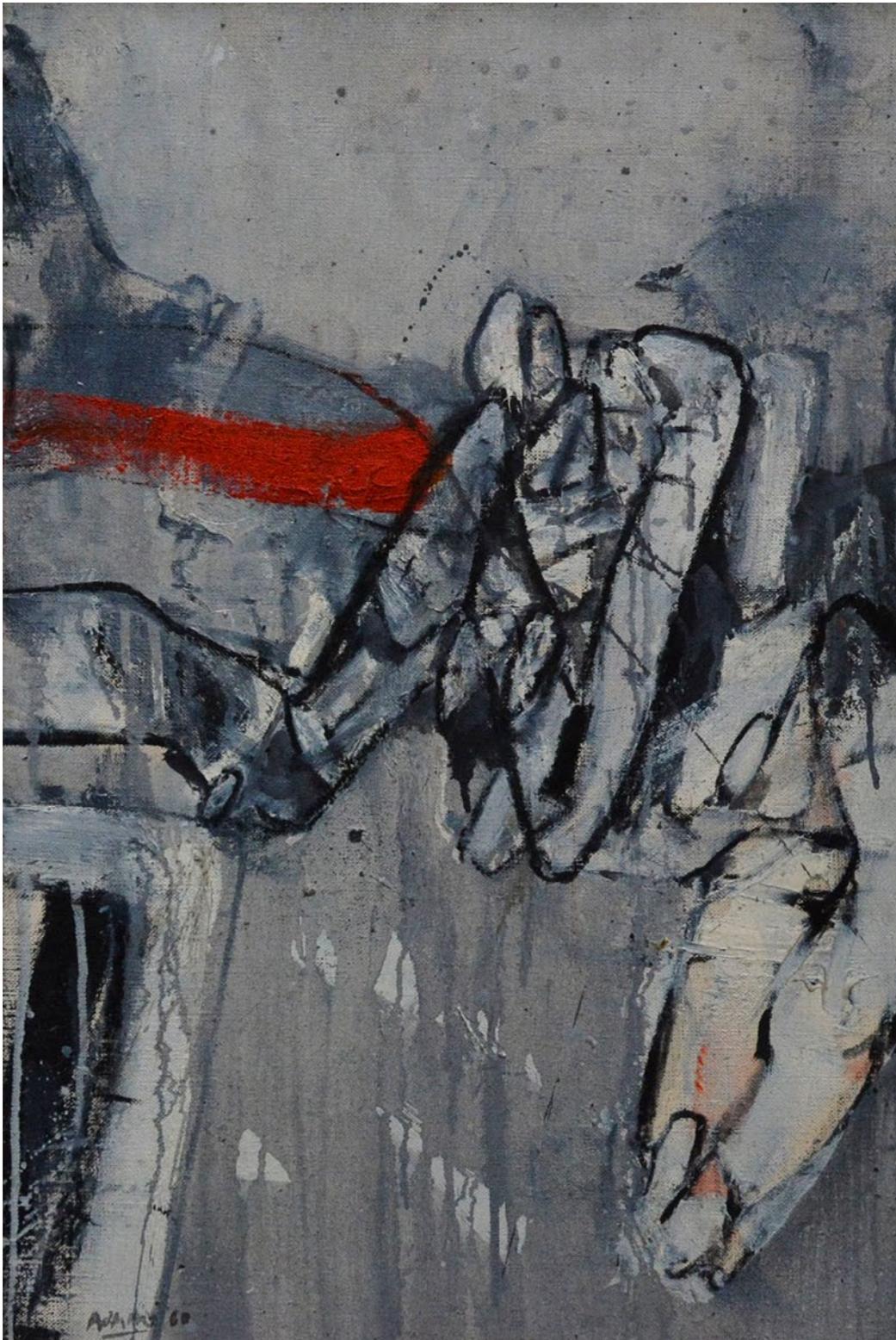
Untitled, 1960  
Olio su tela/Oil on canvas  
160x134 cm



Personaggio, 1960-1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
138x122 cm



Untitled, 1960-1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
120x98 cm



Struttura, 1960  
Olio su tela/Oil on canvas  
63x39 cm



Personaggio, 1960  
Olio su tela/Oil on canvas  
77x65 cm



Figura, 1960-1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
134x104 cm



Manifestazione di disobbedienza civile, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
187x138 cm

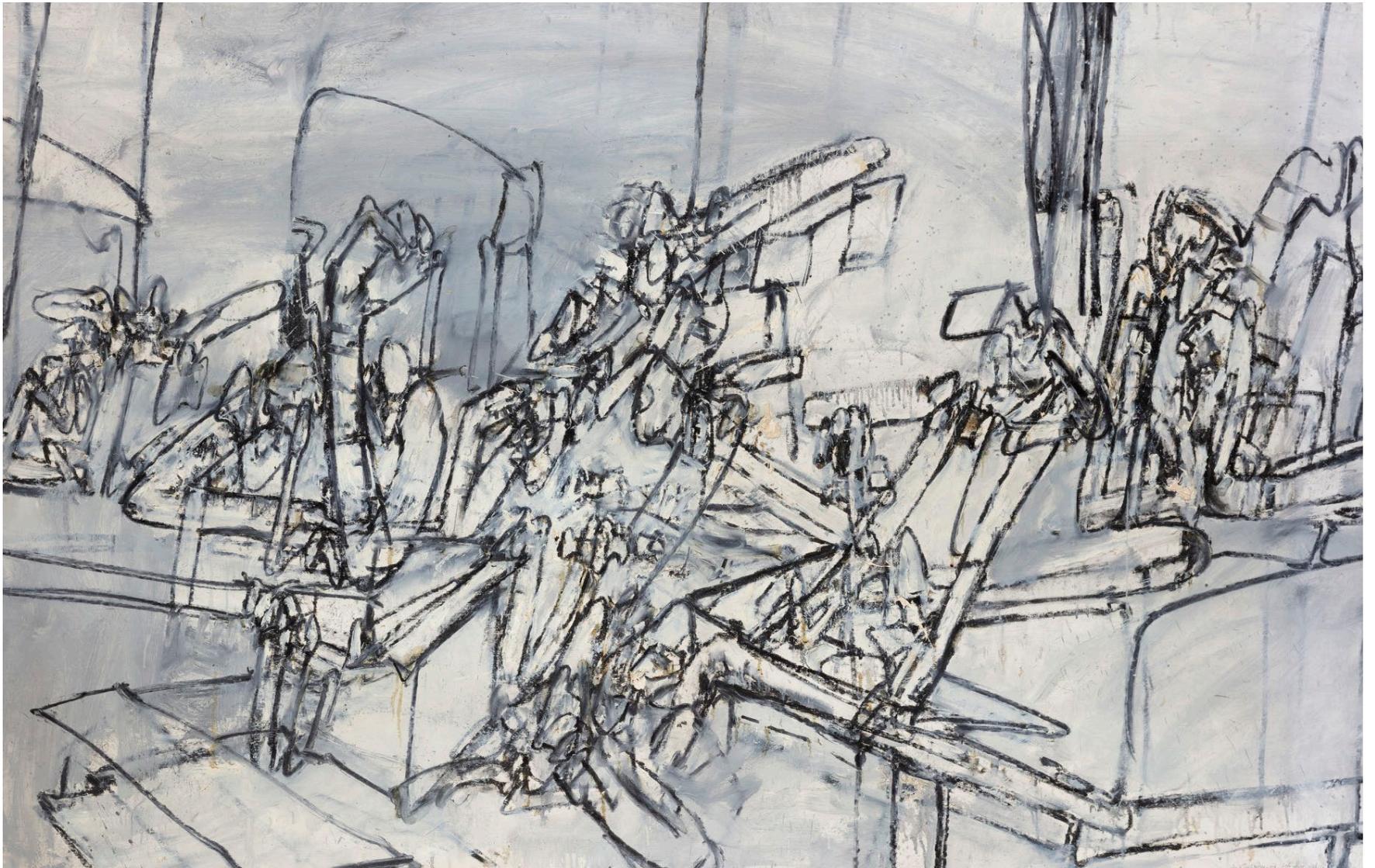
Premio "Giorgione-Poussin", 1961







Personaggi, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
134x86 cm



Spiritualizzazione degli..., 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
123x260 cm

Premio "Giorgione-Poussin", 1961



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
194x140 cm

XI mostra nazionale di pittura Premio "Golfo della Spezia"



Le prediche della gente per bene, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
187x138 cm

Mostra di pittura e scultura d'avanguardia, "ALTERNATIVE ATTUALI", 1962



Automatismo a SSG, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
205x140 cm

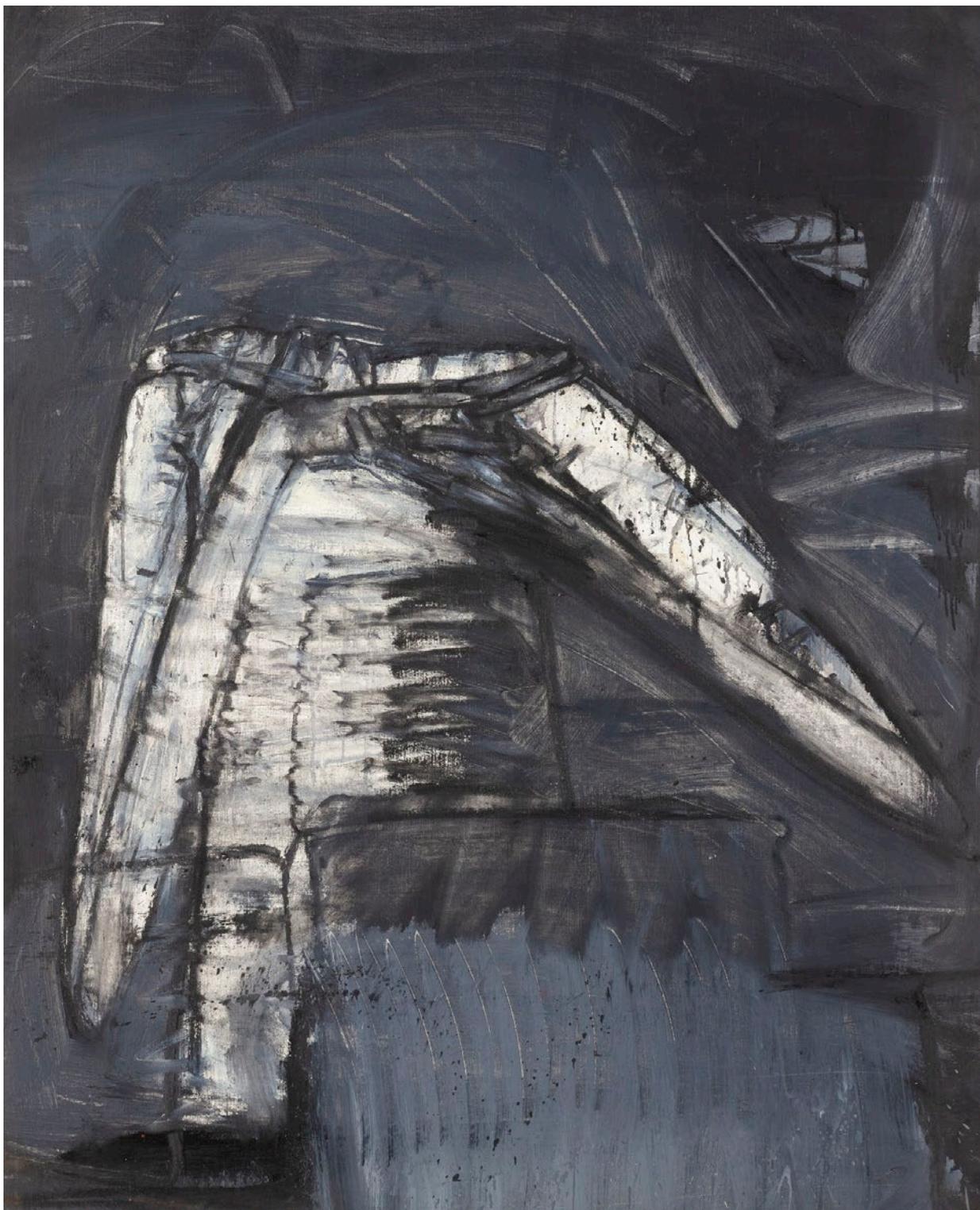


Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
113x107 cm



Il solutore d'enigmi, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
187x138 cm

XI mostra nazionale di pittura Premio "Golfo della Spezia"



Untitled, 1960-1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
120x98 cm



Untitled, 1960-1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
130x95 cm



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
136x63 cm



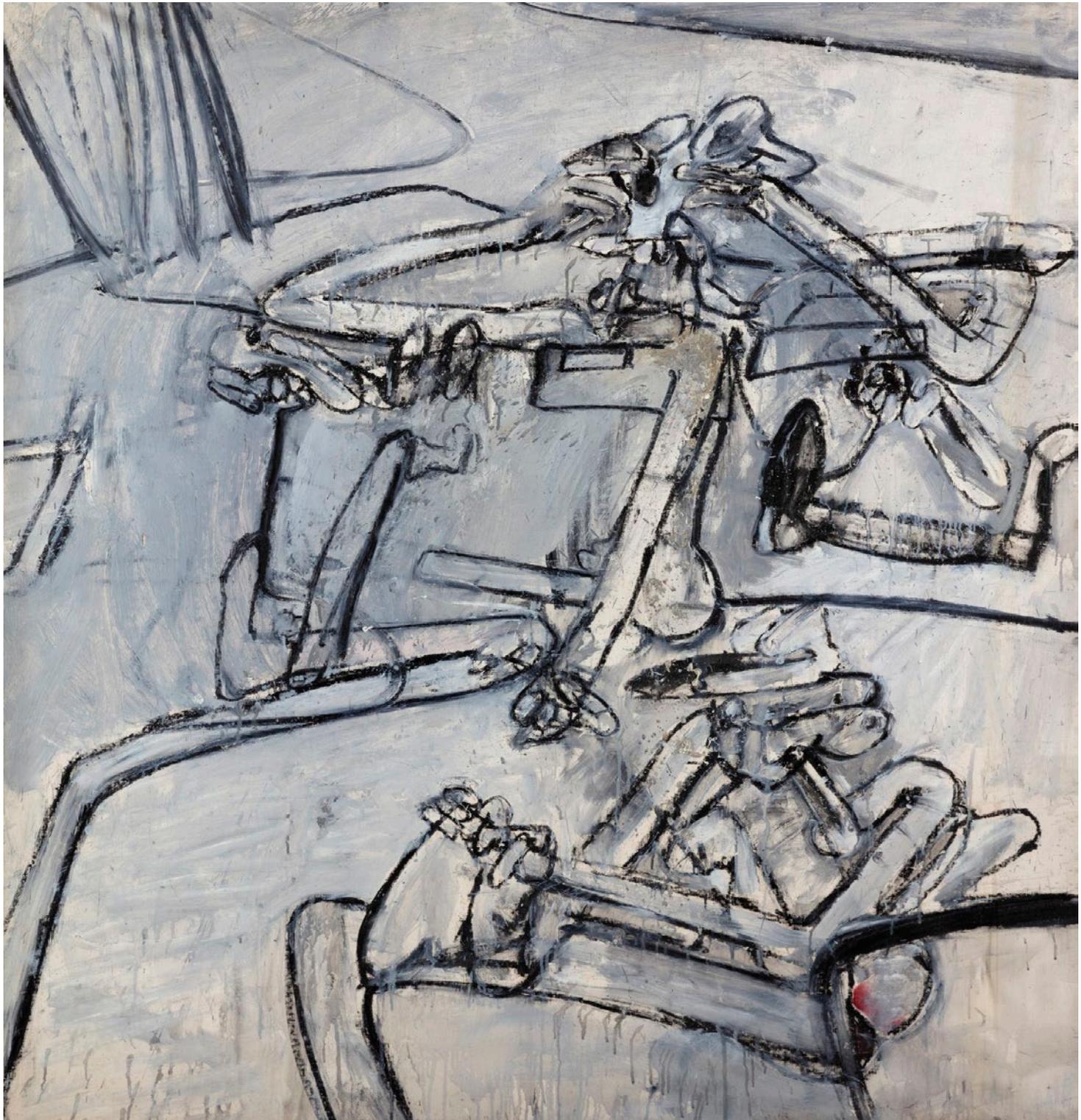
Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
100x67 cm



Studio per zebra, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
107x100 cm



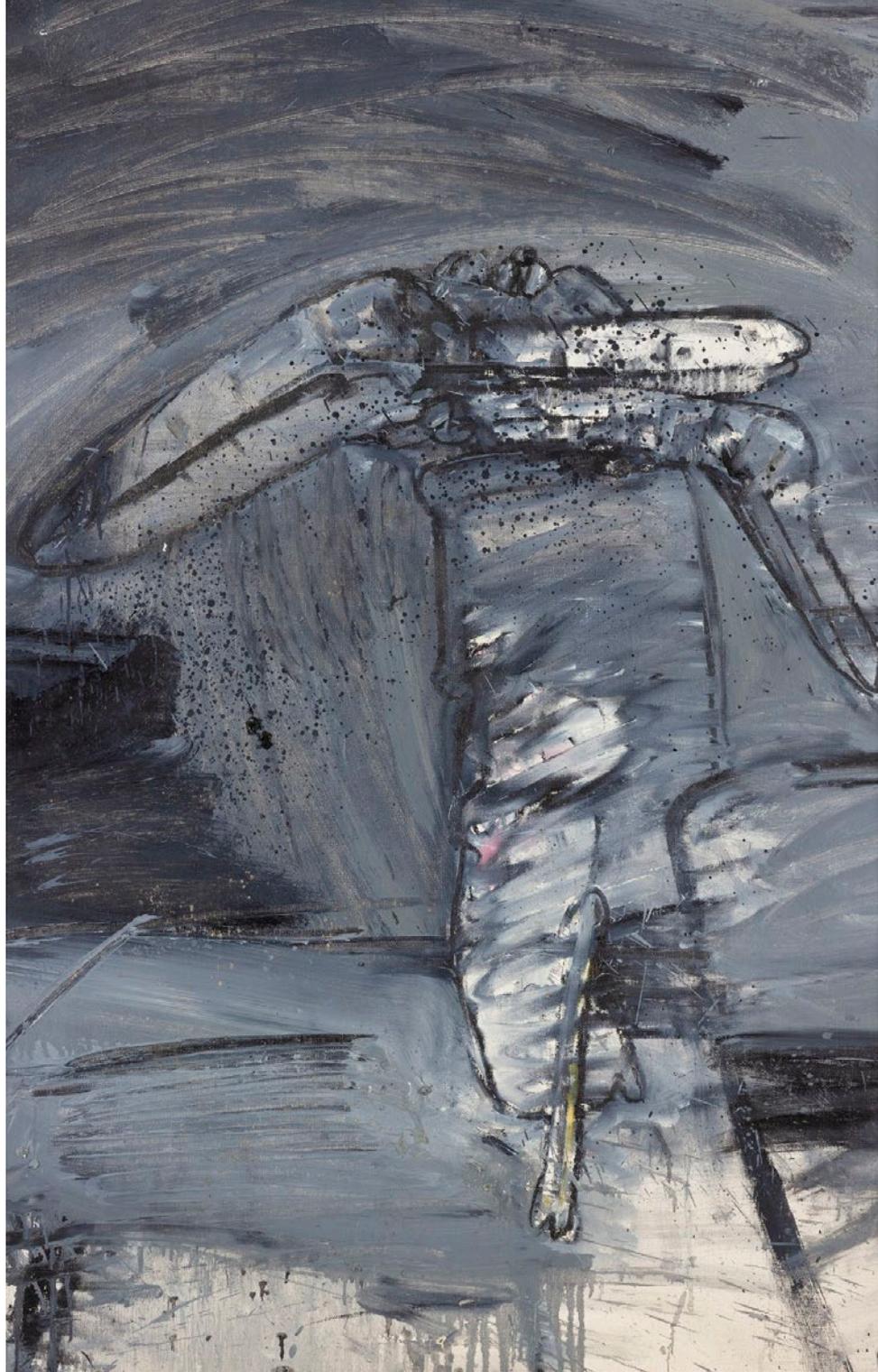
Essere un involucro 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
122x98 cm



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
113x107 cm



Sguardo rivolto a, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
120x90 cm



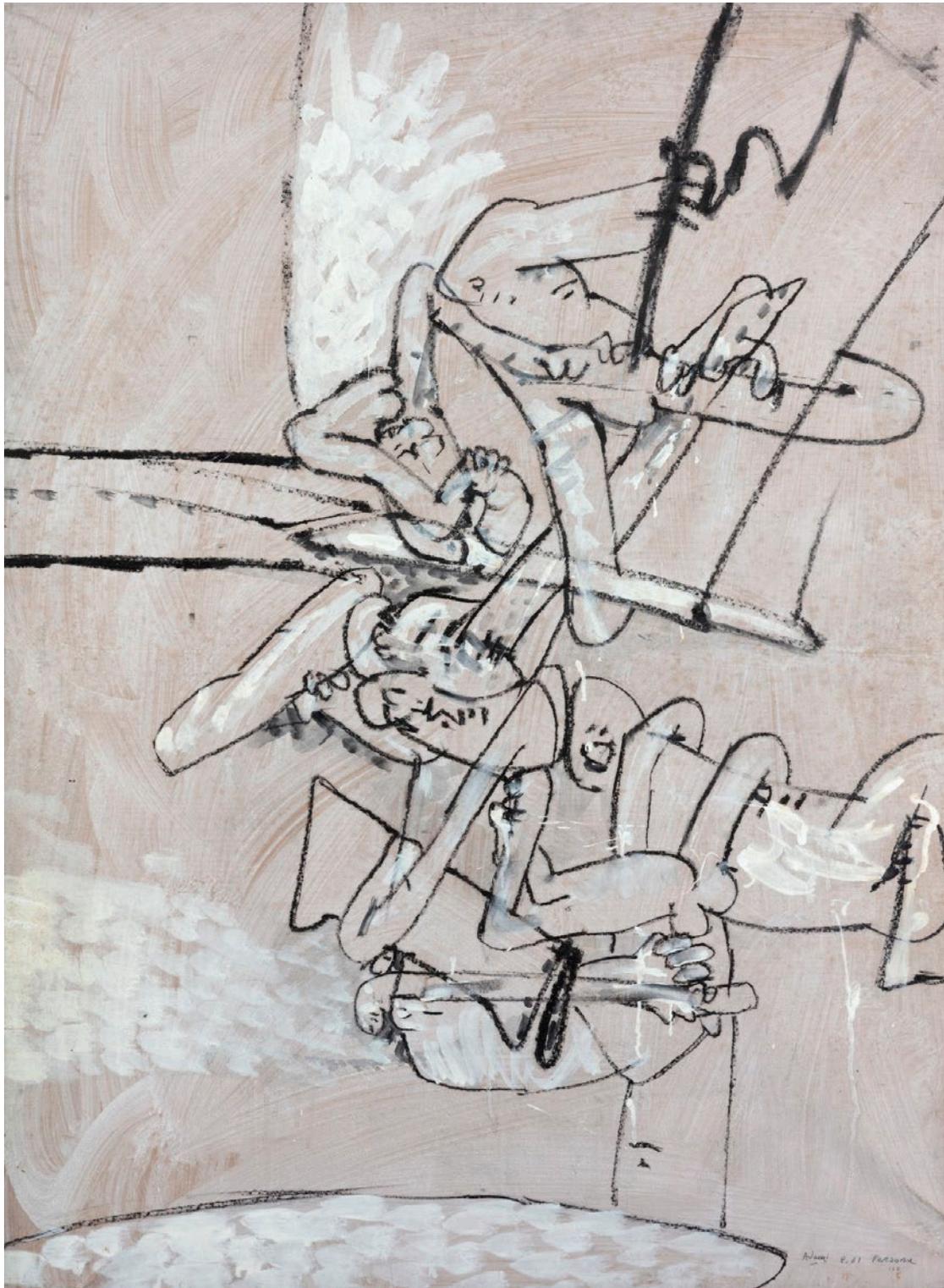
Personaggio, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
115x72 cm



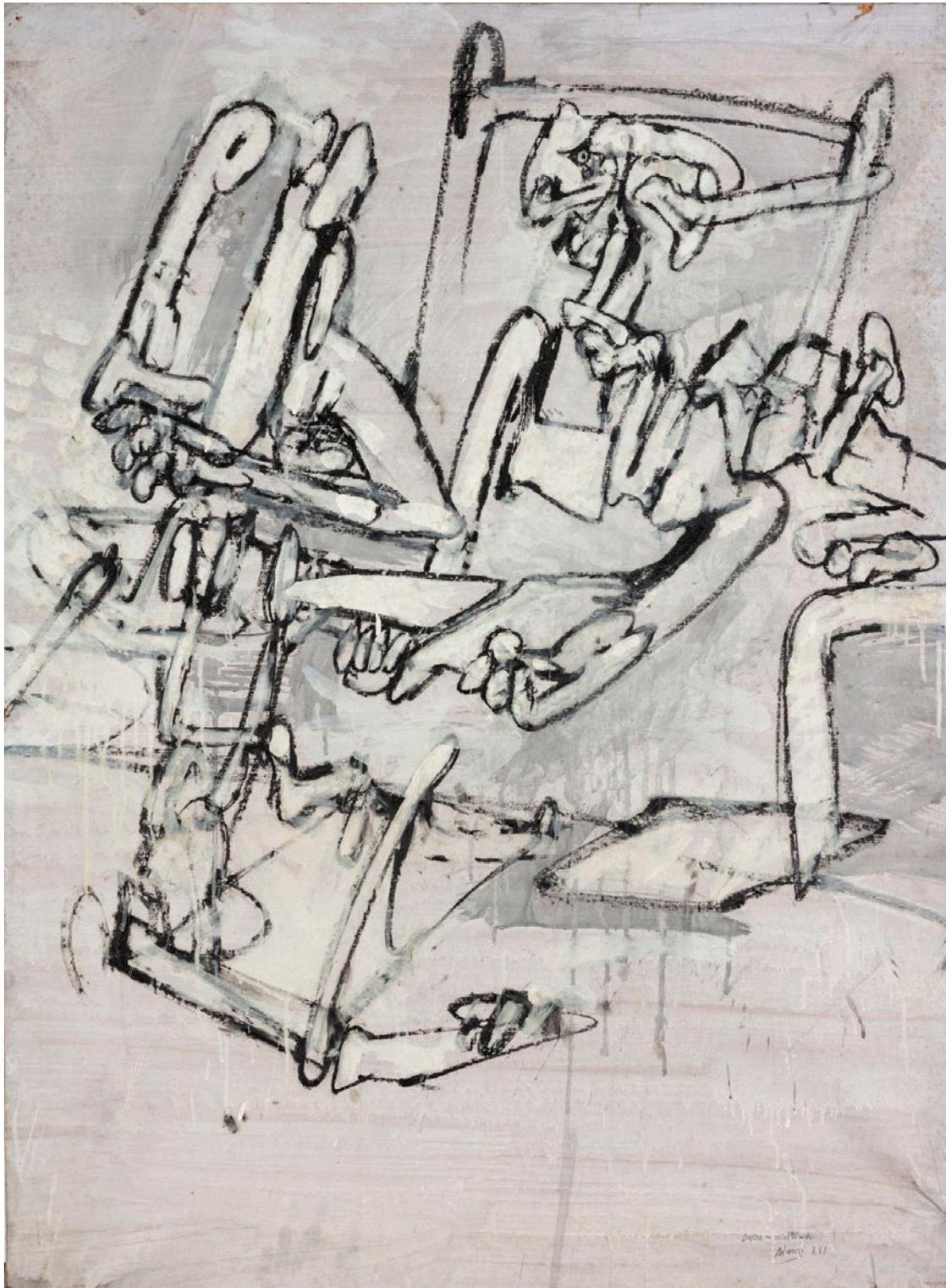
Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
70x55 cm



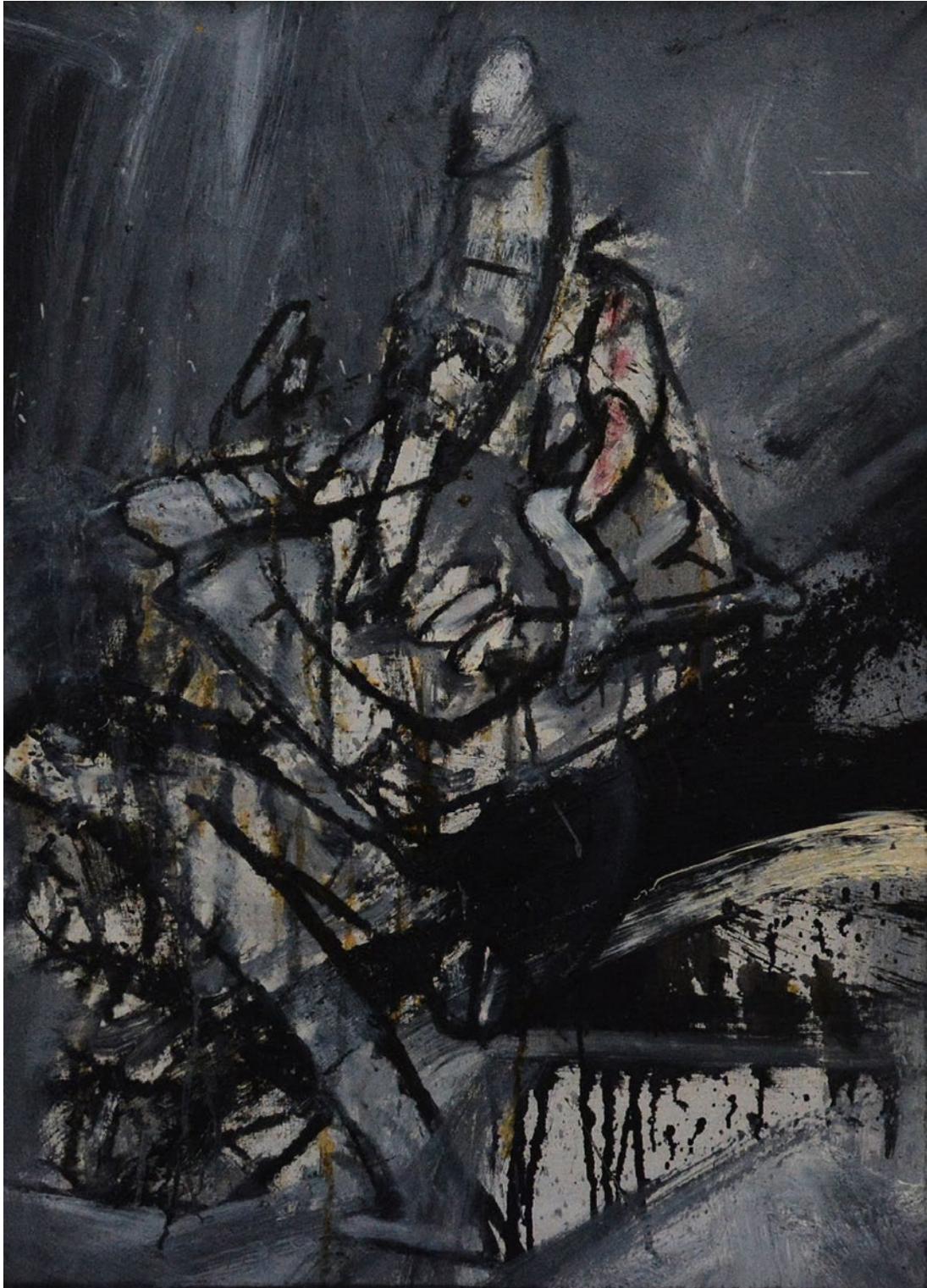
Figura, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
63x88 cm



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
113x107 cm



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
113x107 cm



Personaggio, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
76x50 cm



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
86x126 cm



Figura umana, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
96x79 cm



Figura umana, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
95x68 cm



Figura umana, 1960/62  
Olio su tela/Oil on canvas  
57x70 cm



Fatto, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
60x62 cm



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
140x100 cm



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
140x100 cm



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
140x100 cm



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
140x100 cm



Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
145x100 cm



Gli esseri soddisfatti, 1961  
Pittura su carta intelata/Painting on canvas paper  
130x96 cm



Sguardo rivolto a, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
100x66 cm



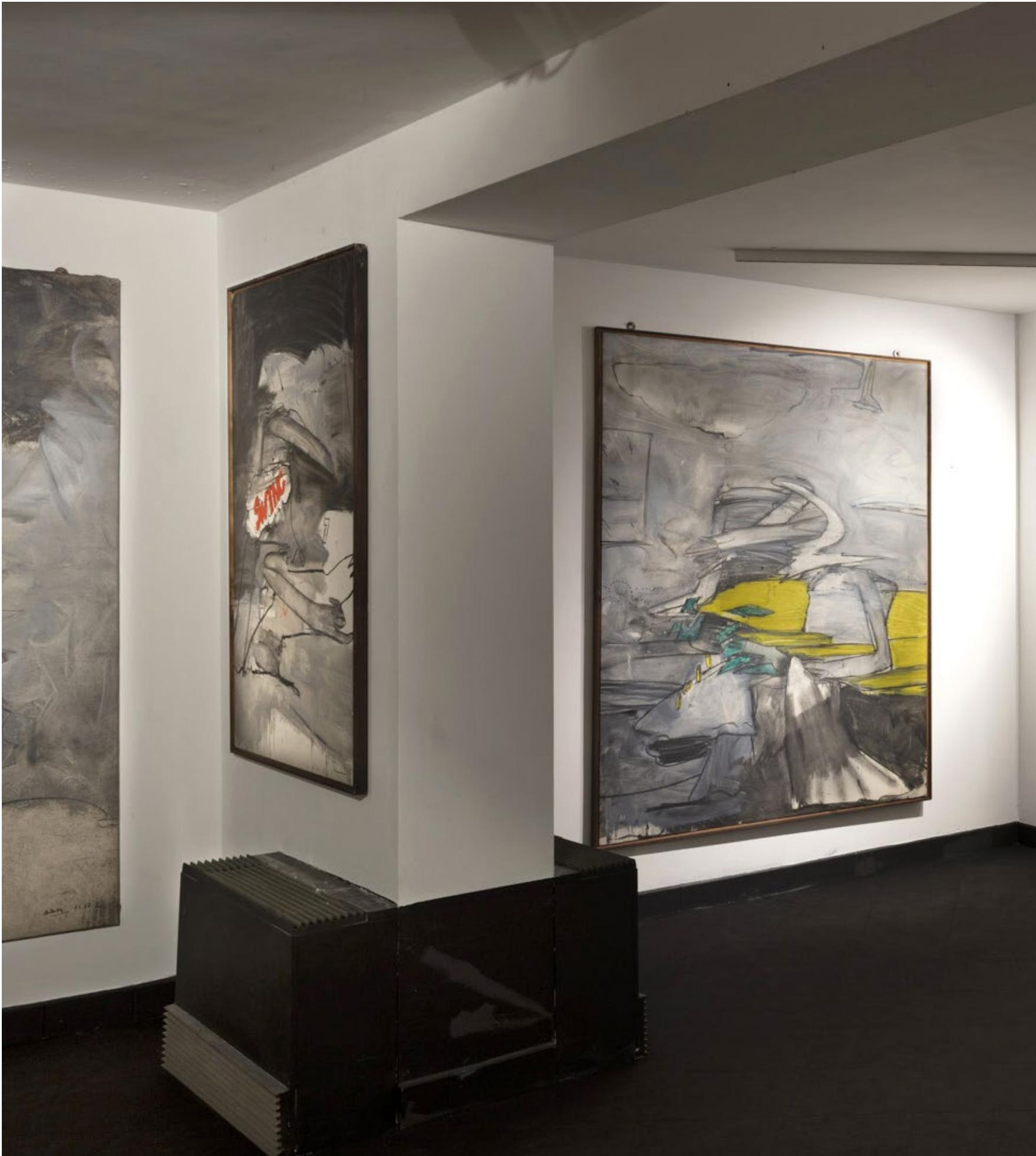
Personaggio, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
81x61 cm



Personaggio, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
100x65 cm



Personaggio, 1961  
Pittura su carta intelata/Painting on canvas paper  
97x95 cm







Untitled, 1961  
Olio su tela/Oil on canvas  
150x100 cm



Frugano per trovare qualcosa di utile, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
184x133 cm

XVI Premio Nazionale di pittura "F.P.Michetti" 1962



Pelota, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
178x133 cm



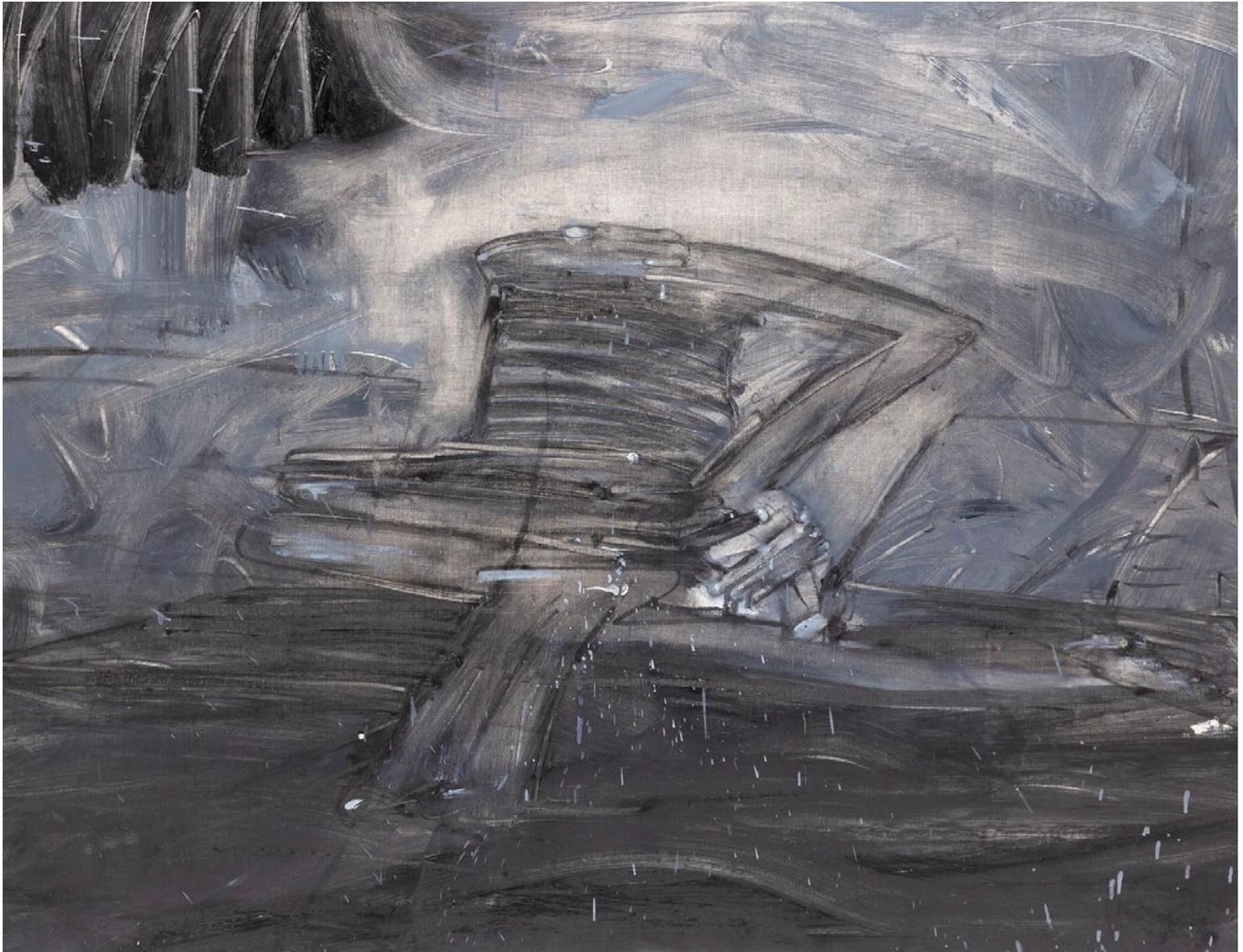
La zebra. Passaggio pedonale, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
178x140 cm



Fatto pubblico, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
190x142 cm



Essere rivolto a, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
124x187 cm



Figura, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
90x127 cm



Untitled, 1960-1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
90x73 cm



Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
100x140 cm



Personaggio, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
94x79 cm



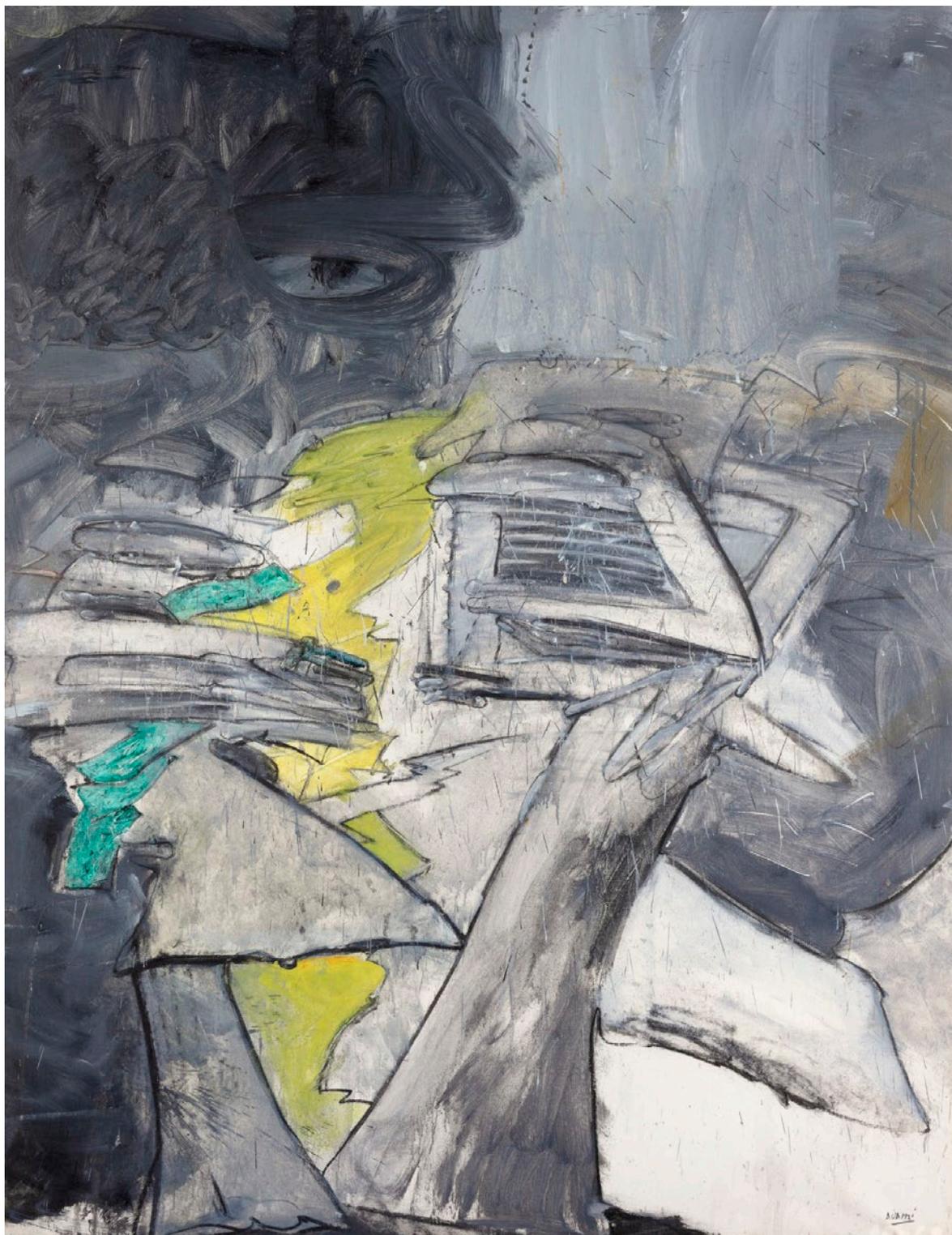
N.63, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
175x132 cm



Zebra, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
175x140 cm



Doccia n.2, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
182x141 cm



Western, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
182x141 cm



Non accendere in 3, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
180x140 cm



Sguardo rivolto a, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
182x140 cm



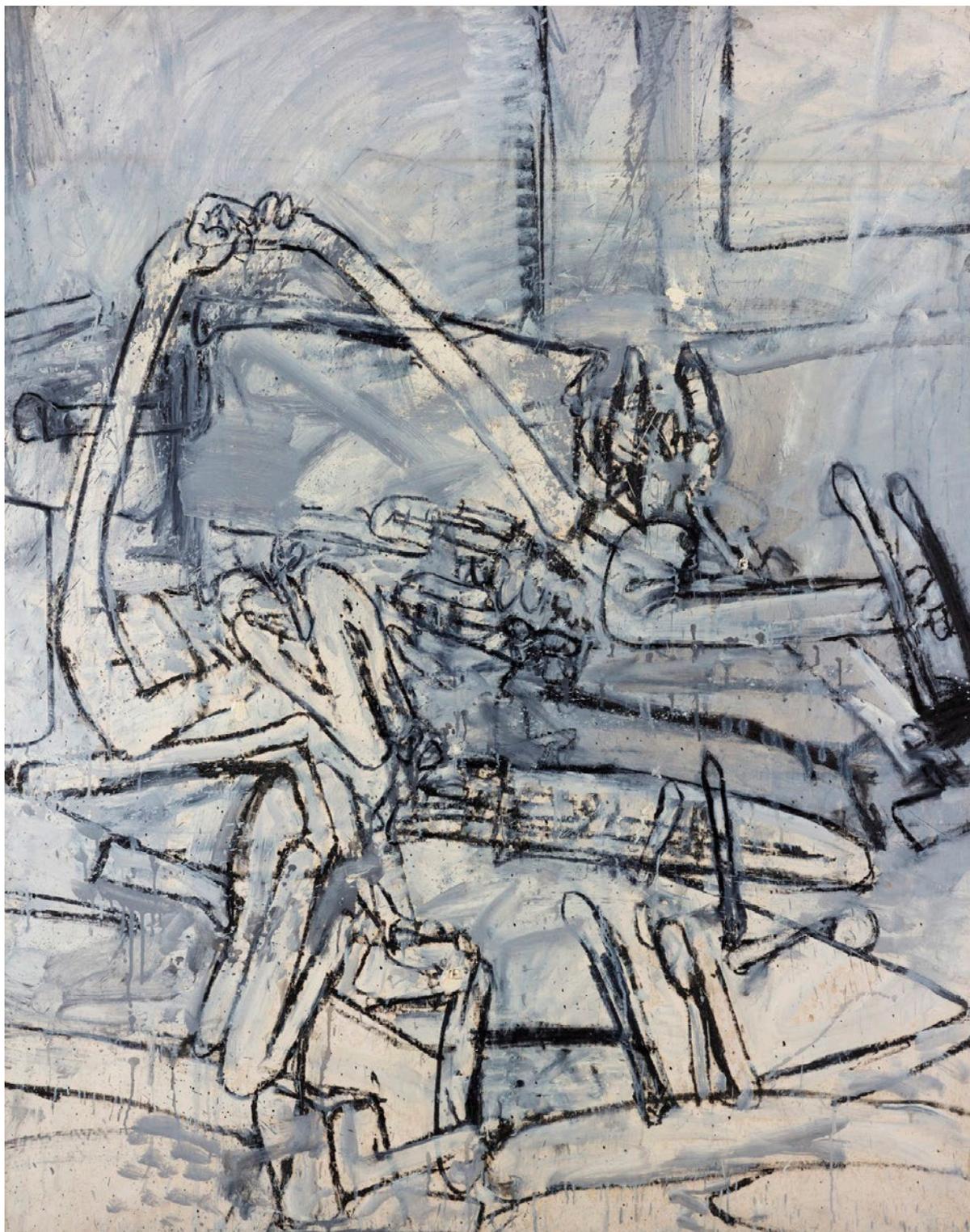
La zebra, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
178x140 cm



Sguardo rivolto a, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
182x141 cm



The Food, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
182x141 cm



Per agire insieme n.19, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
148x113 cm



Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
95x75 cm



Le paure degli altri, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
100x100 cm

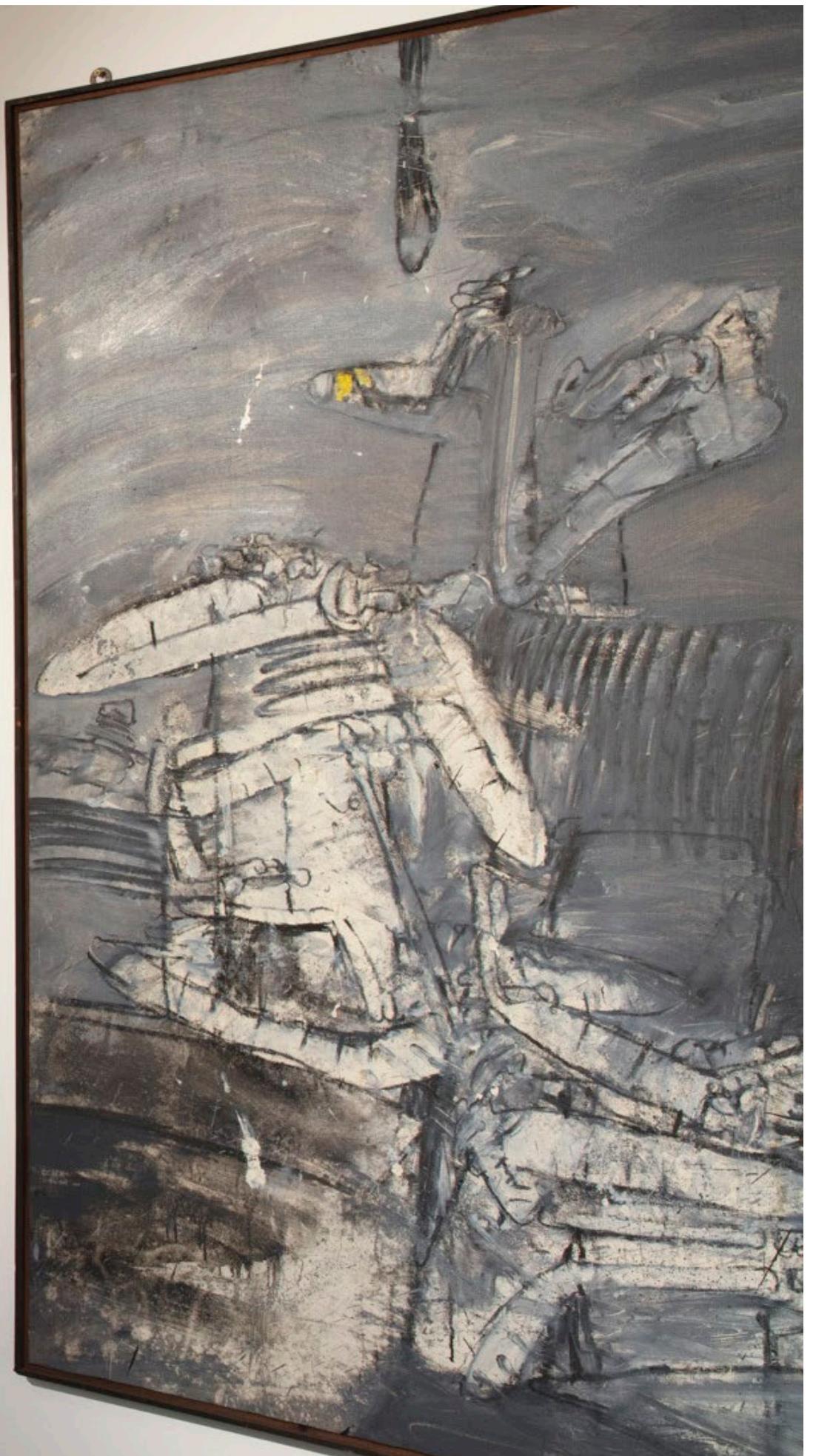


Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
180x140 cm



Swing, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
130x92 cm







Wroom, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
170x130 cm



Le prediche della gente per bene 2, 1963  
Olio su tela/Oil on canvas  
180x139 cm

Quest'opera era stata esposta a:  
Alternative Attuali e pubblicata da Luca Pietro Nicoletti



Untitled, 1963  
Olio su tela/Oil on canvas  
100x100 cm



Intervento al dibattito, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
180x132 cm

Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
175x135 cm







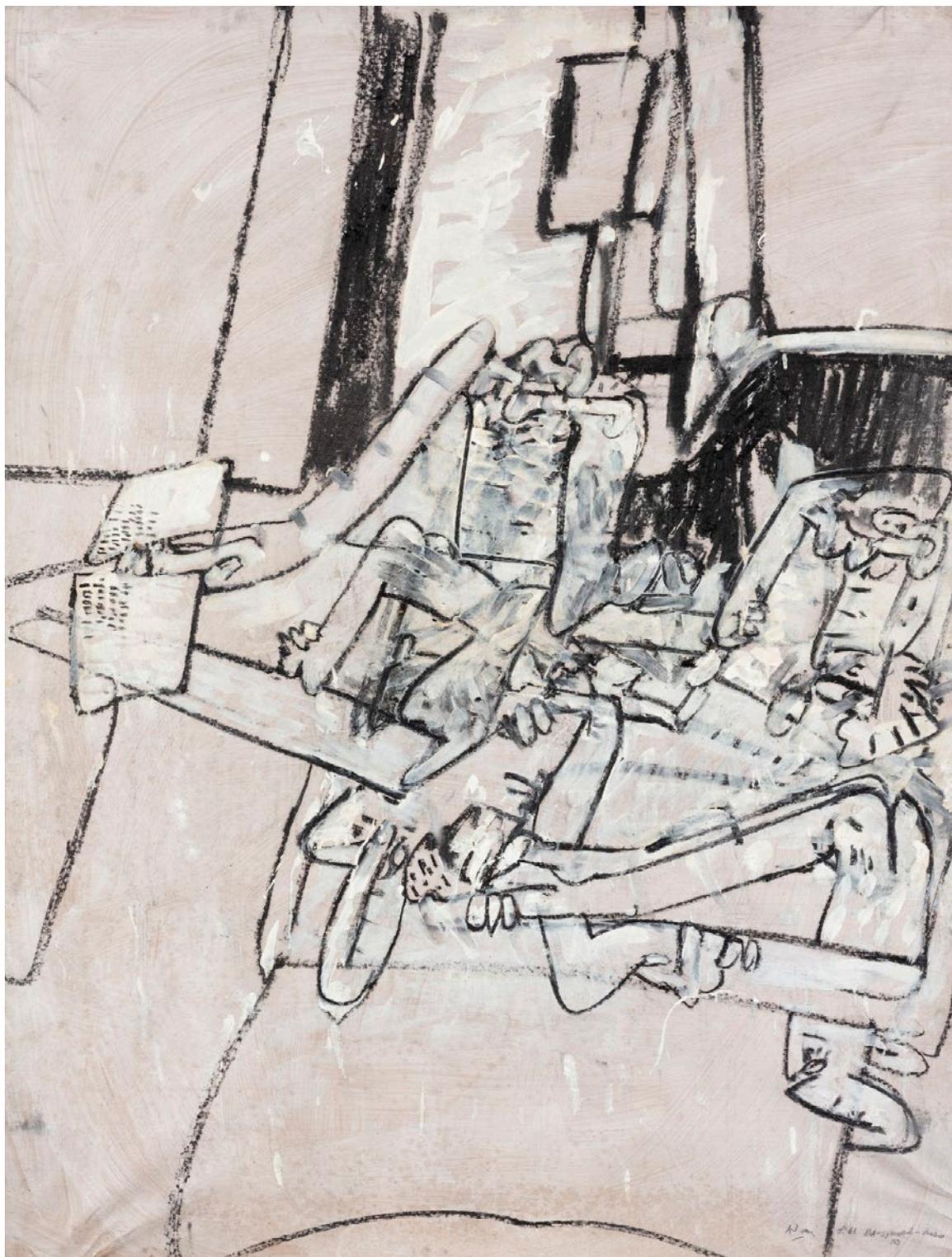
Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
187x122 cm



Baseball, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
177x135 cm



Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
177x135 cm

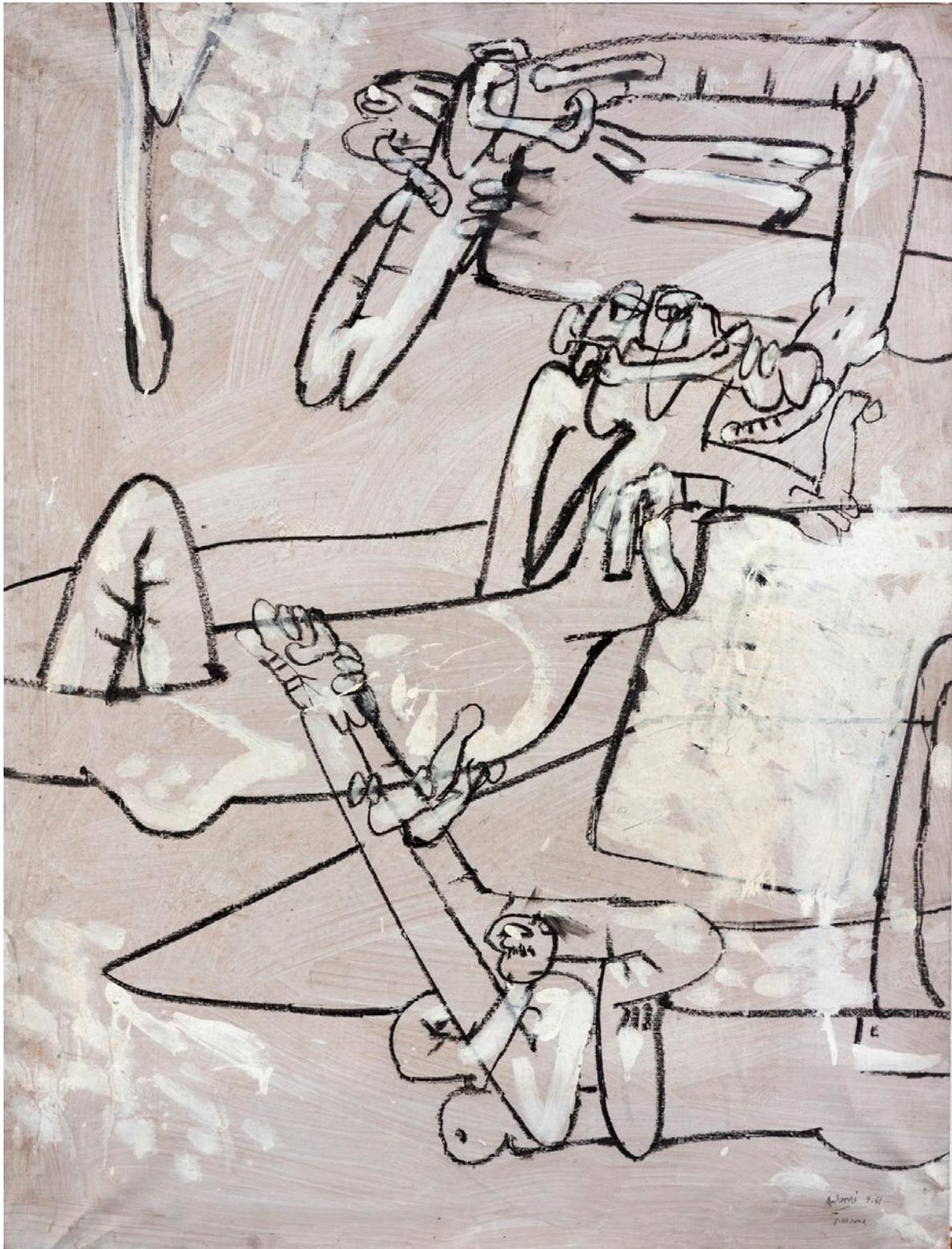


Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
145x95 cm

Castro n.18, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
192x138 cm







Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
143x77 cm



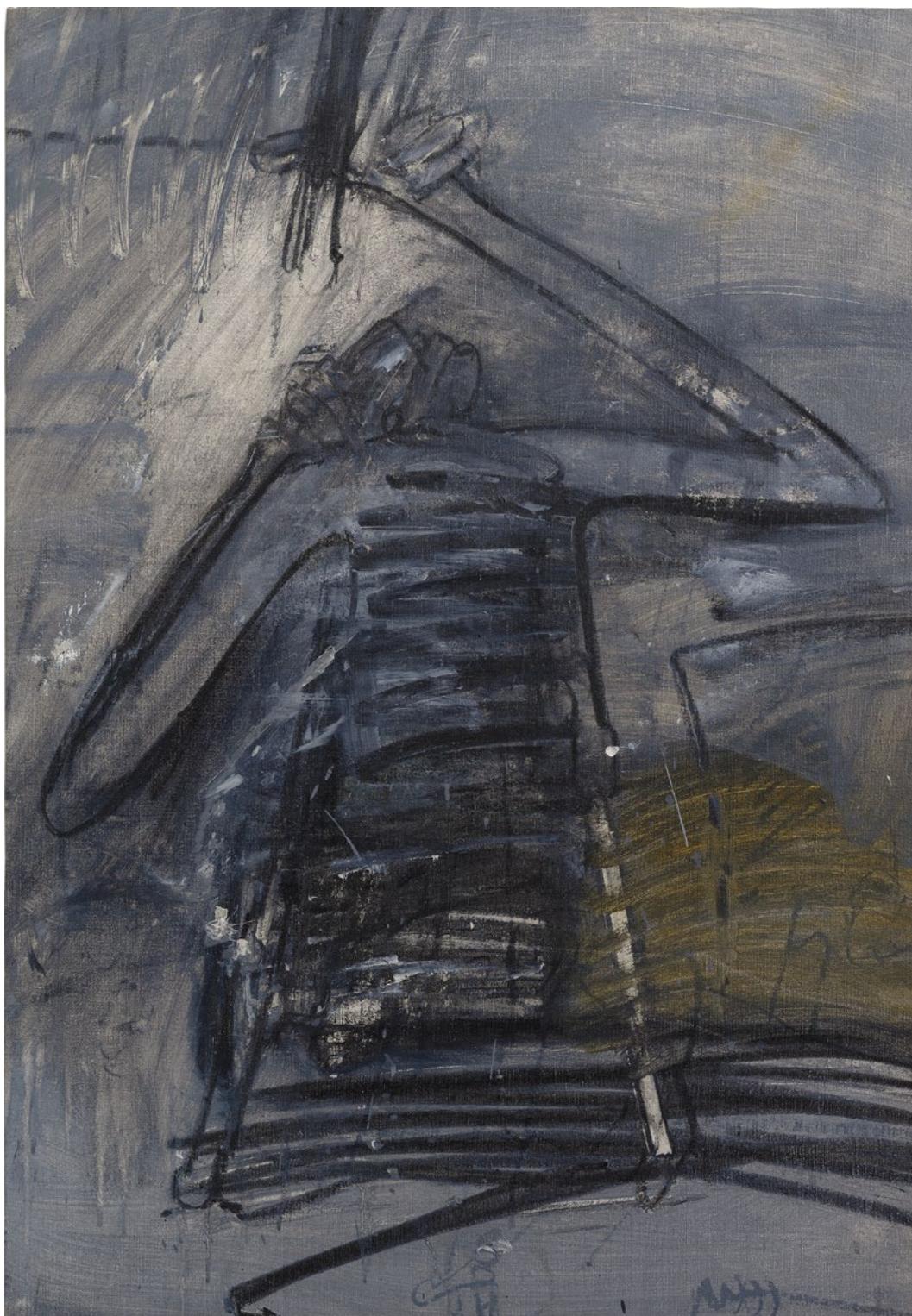
Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
173x132 cm



Disubbidienza civile, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
172x137 cm



Il pericoloso amore del soldato, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
180x140 cm



Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
97x67 cm

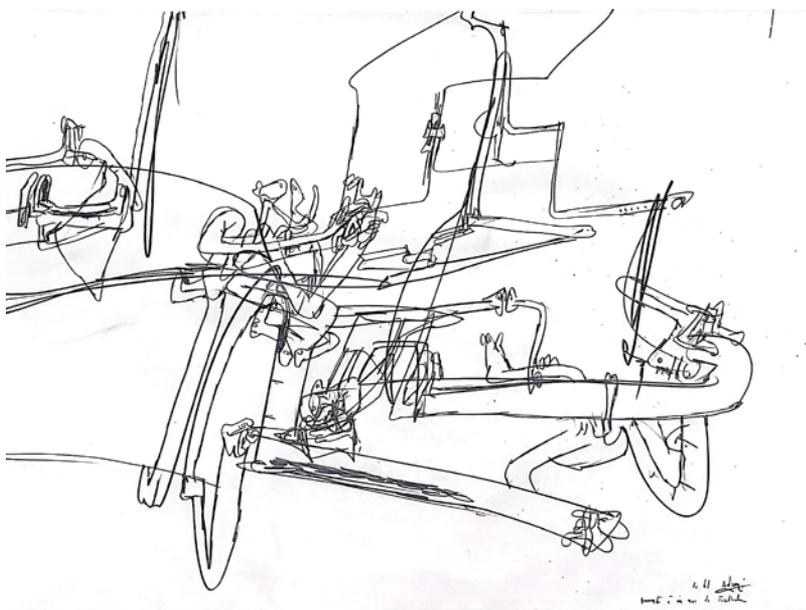
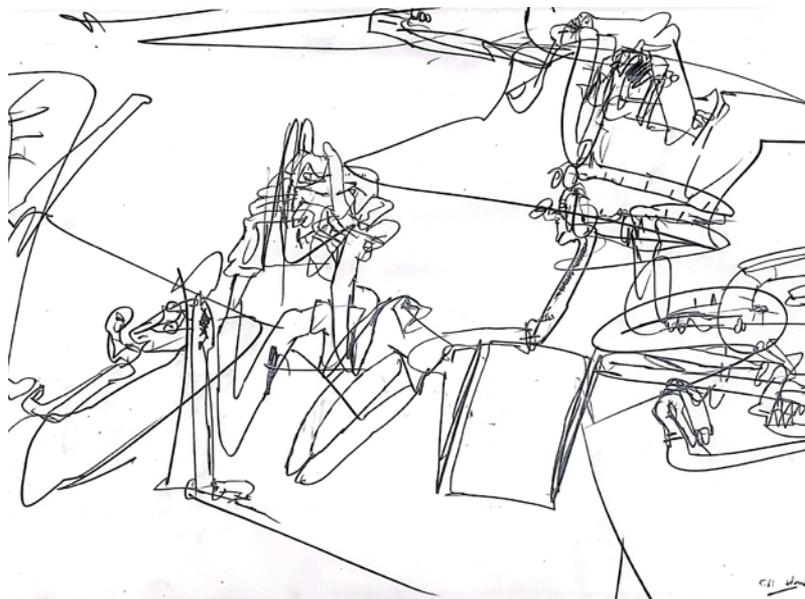
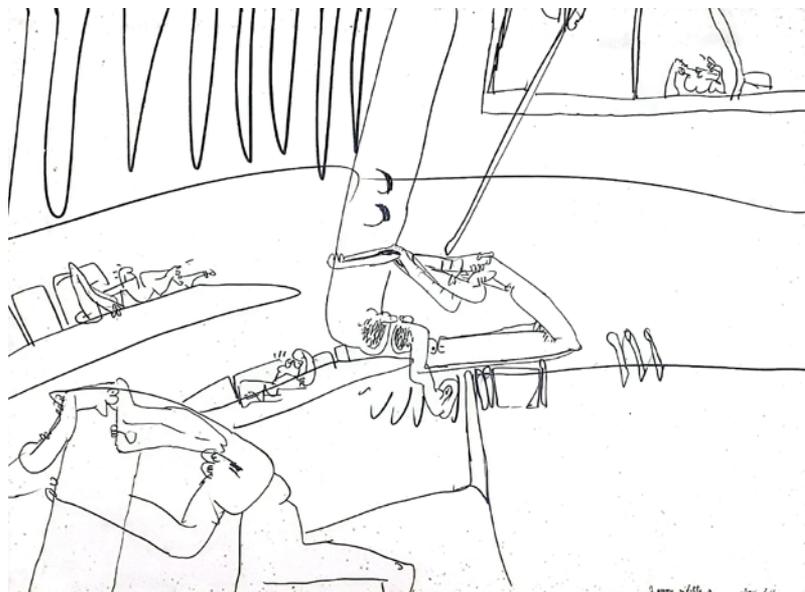


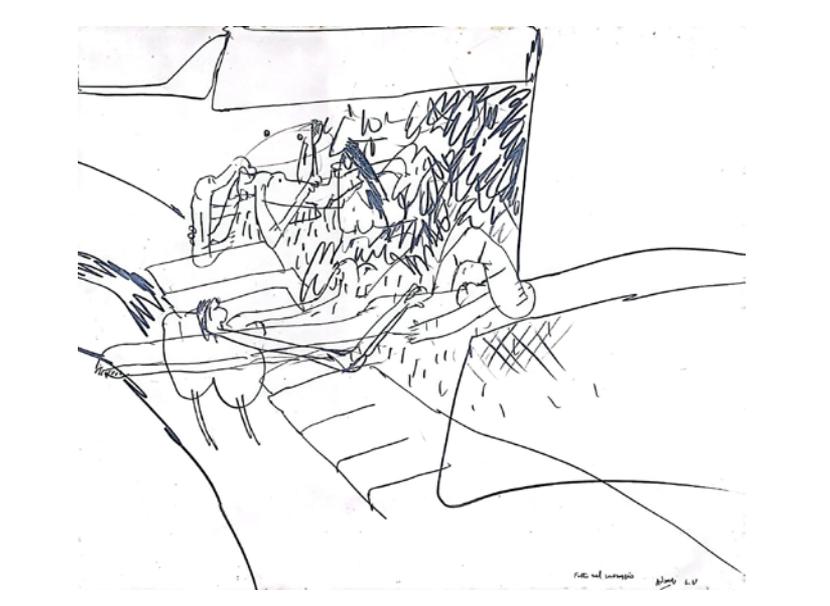
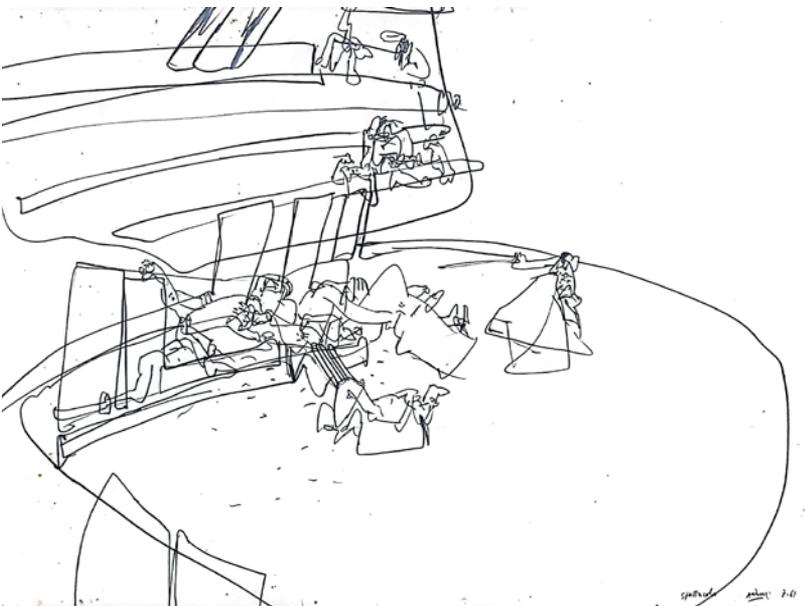
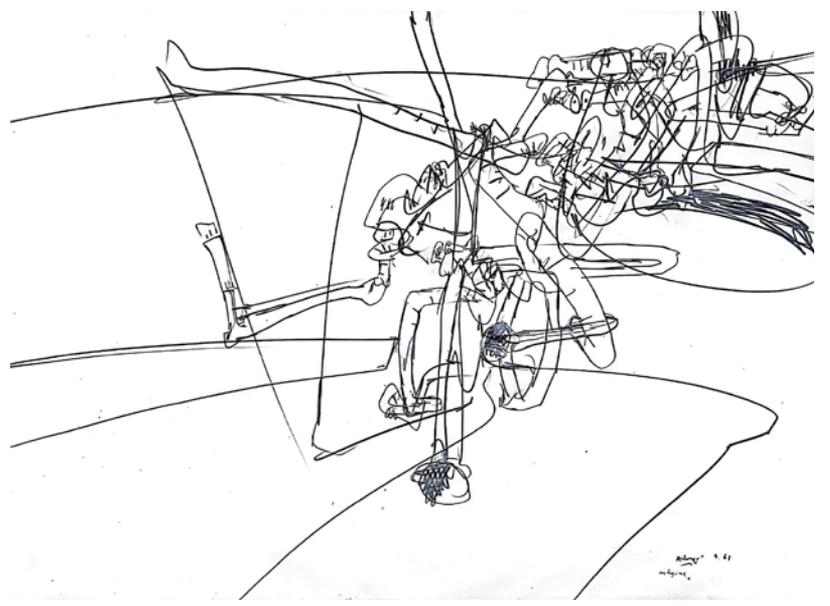
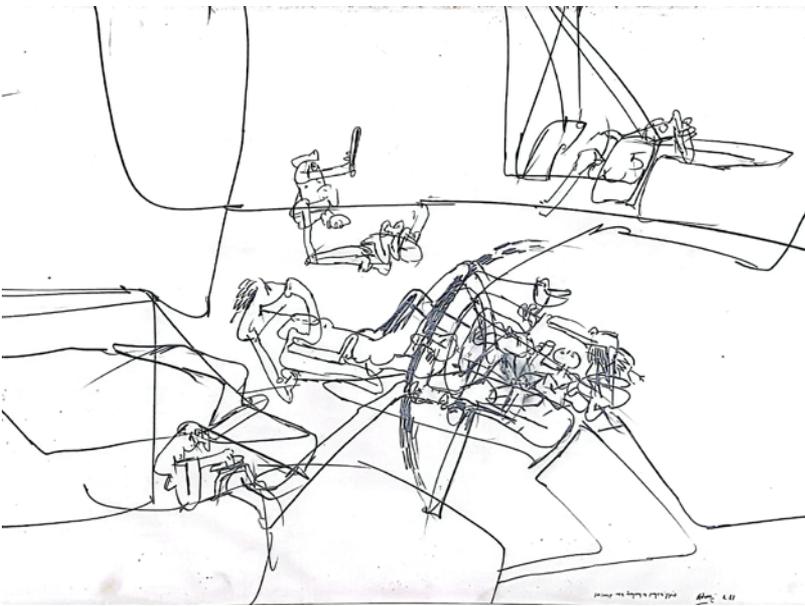
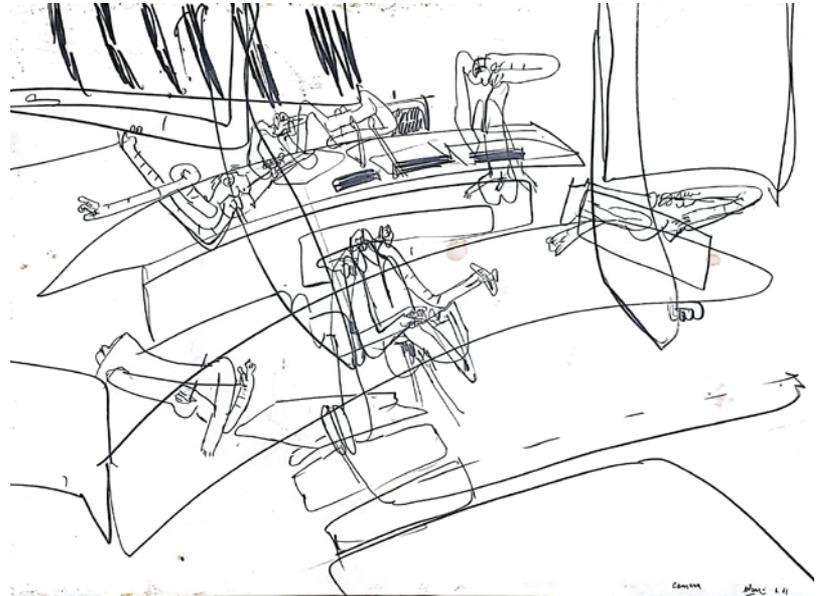
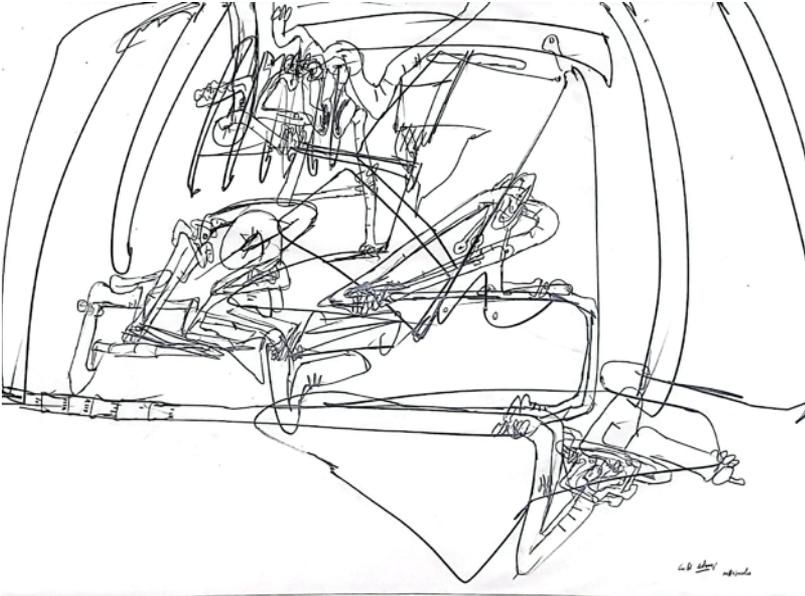
Untitled, 1962  
Olio su tela/Oil on canvas  
90x75 cm

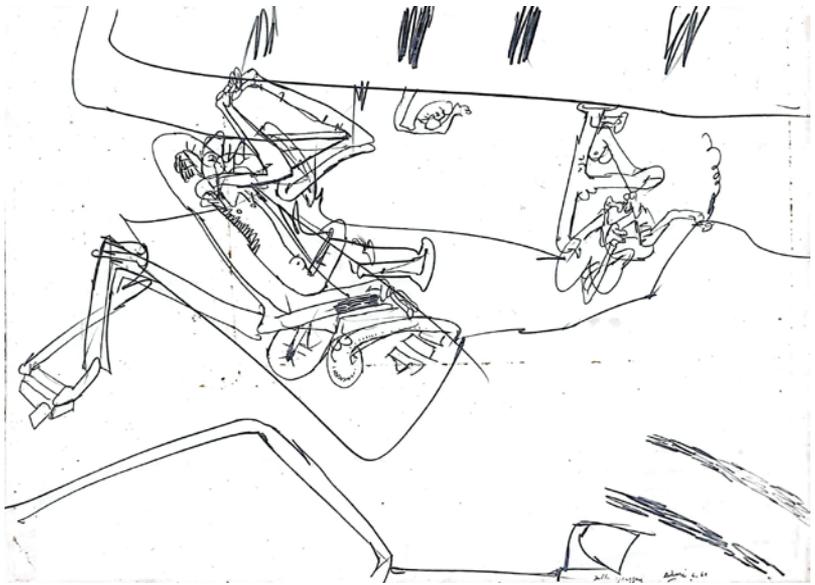
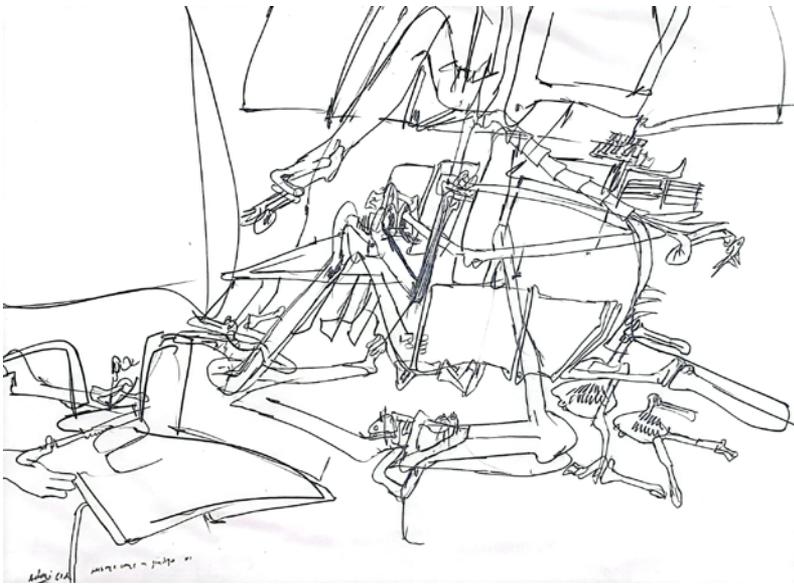
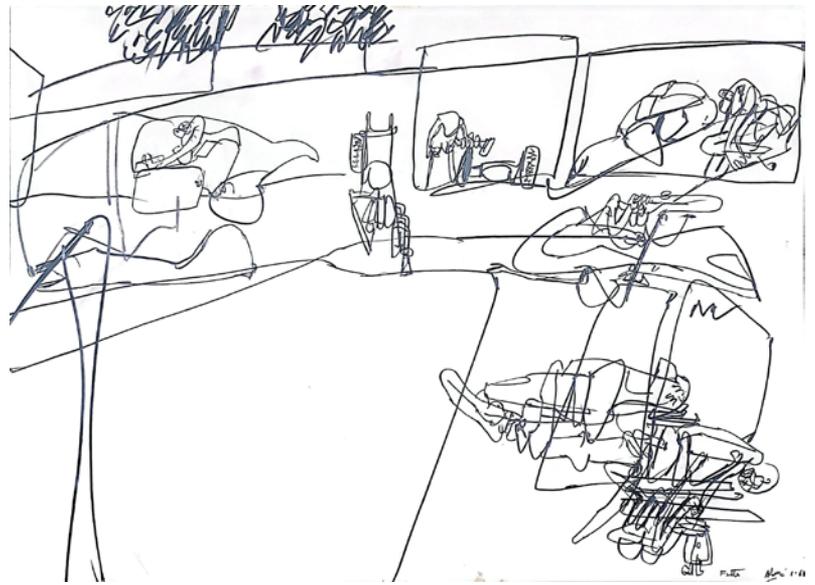
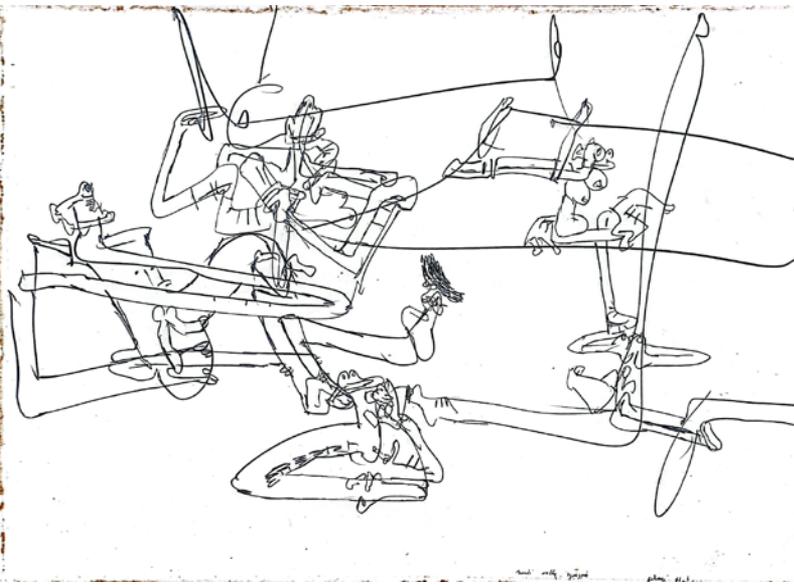
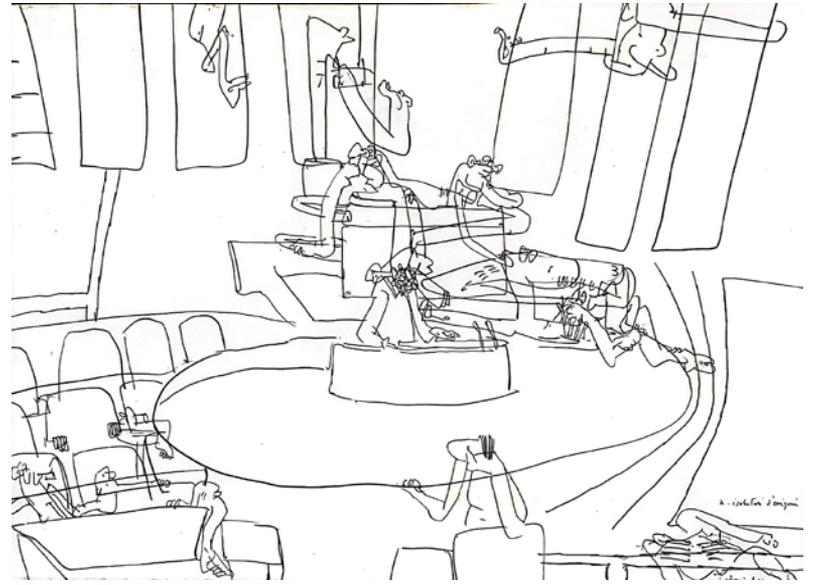
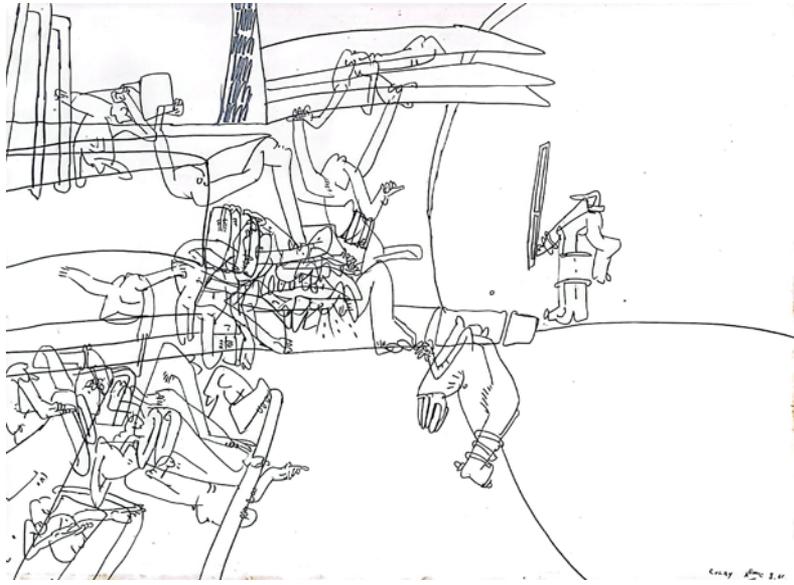


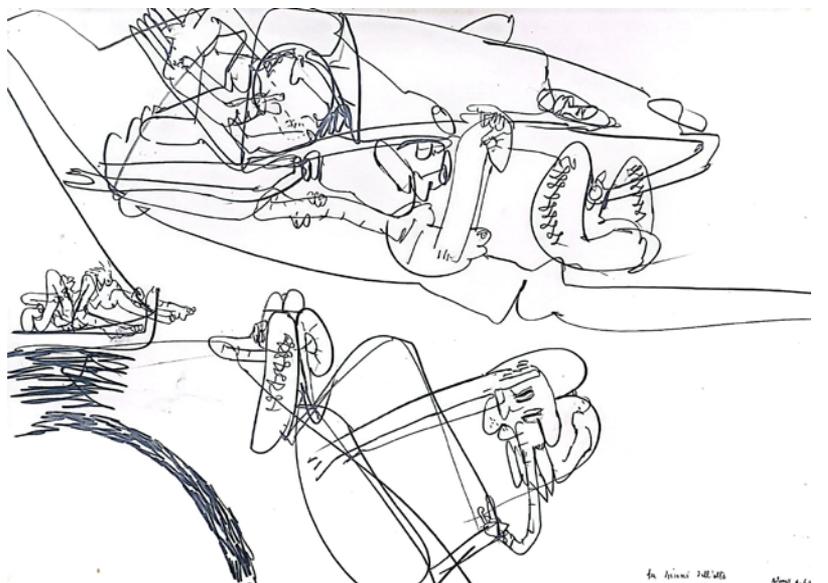
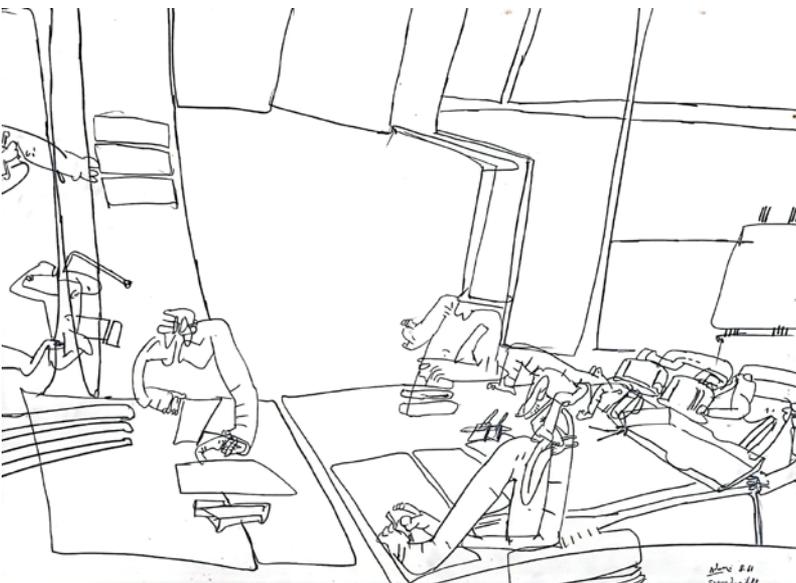
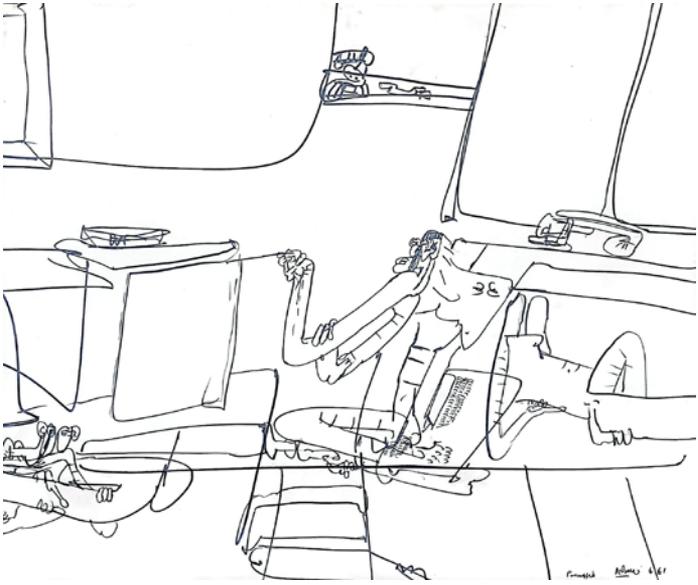


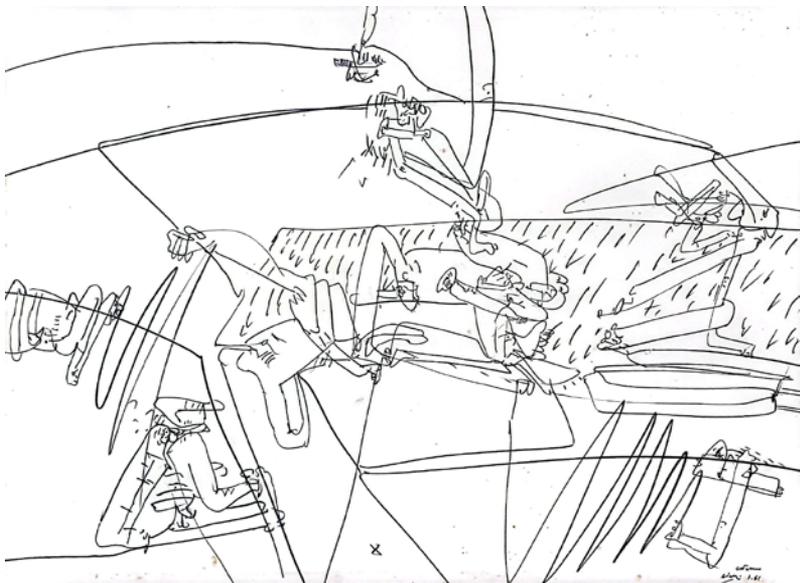
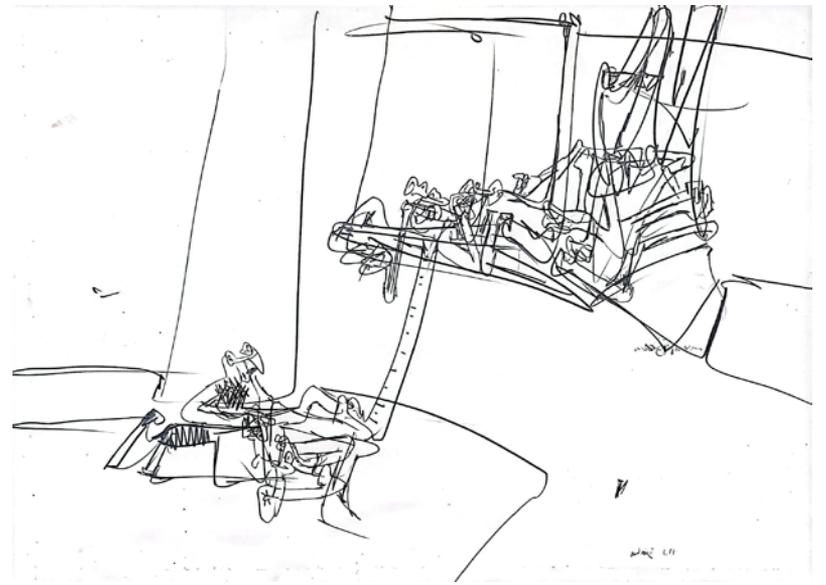
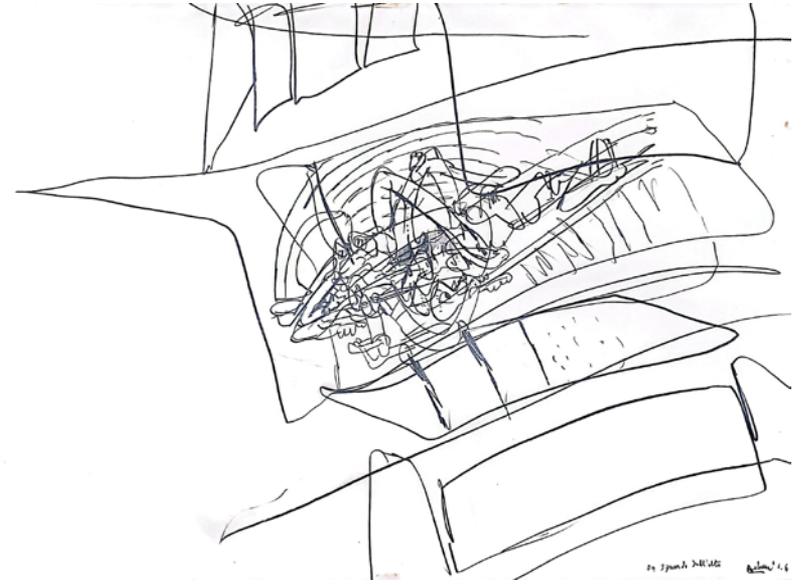
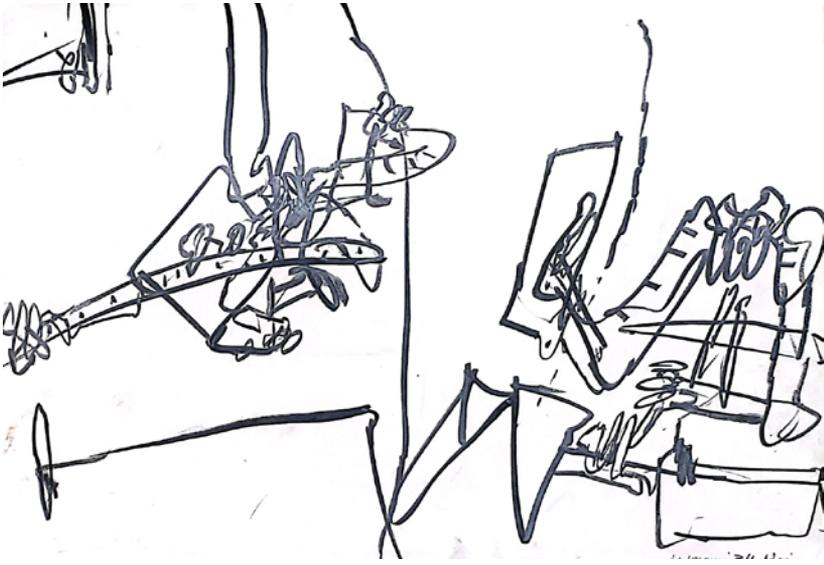
Disegni su carta/Drawings on paper  
35x40 cm

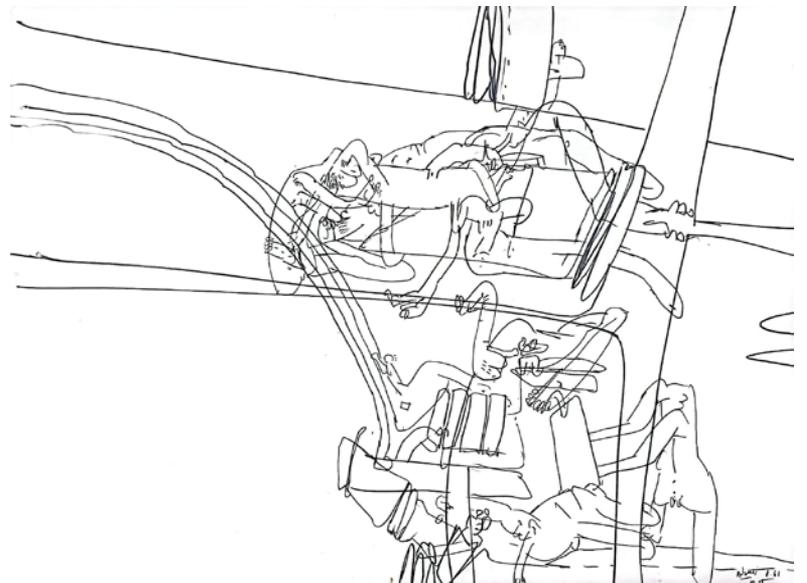
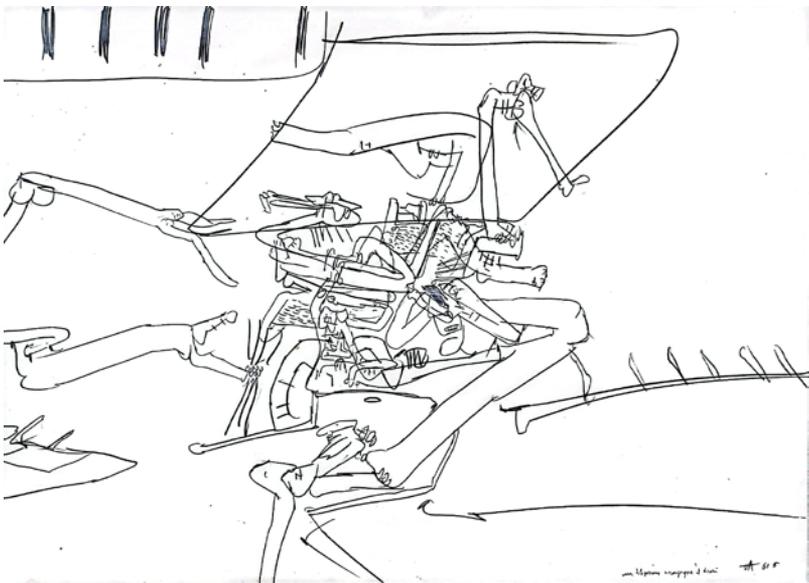
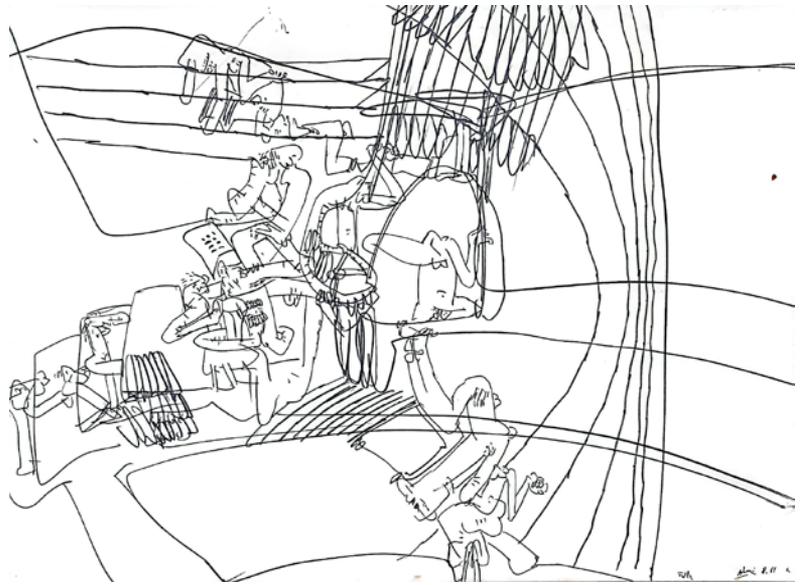
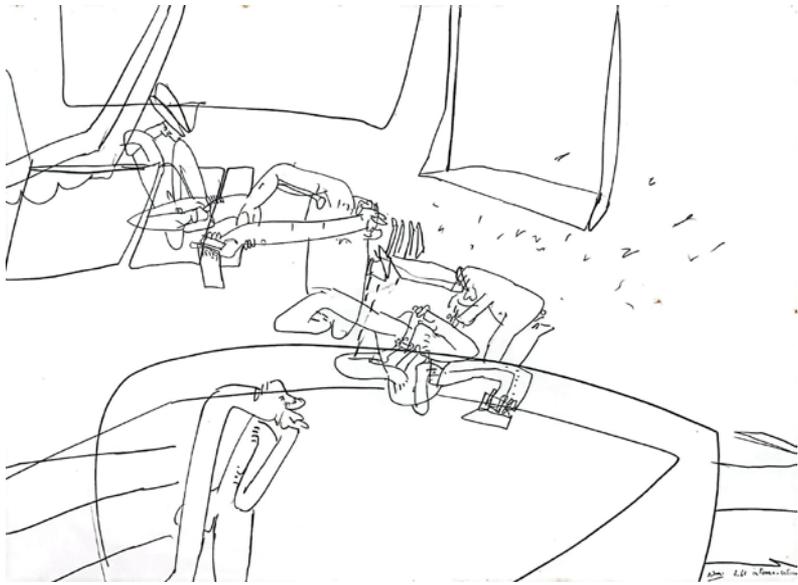
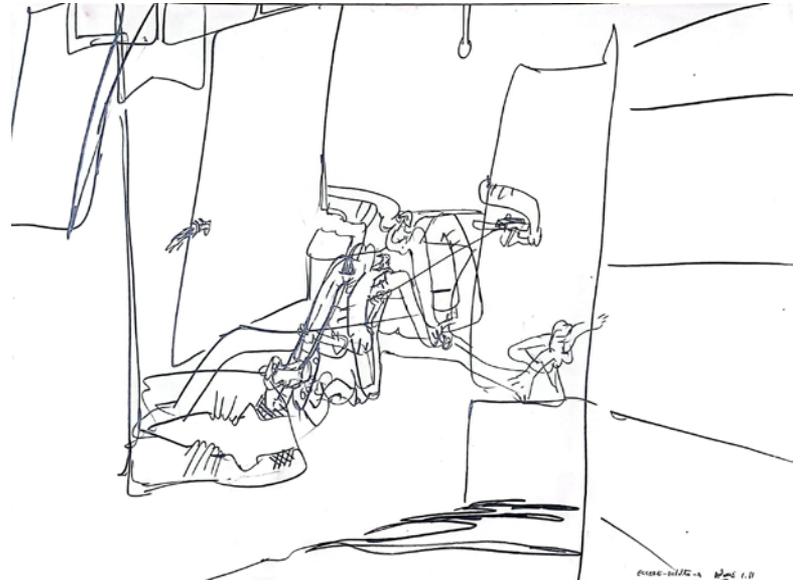
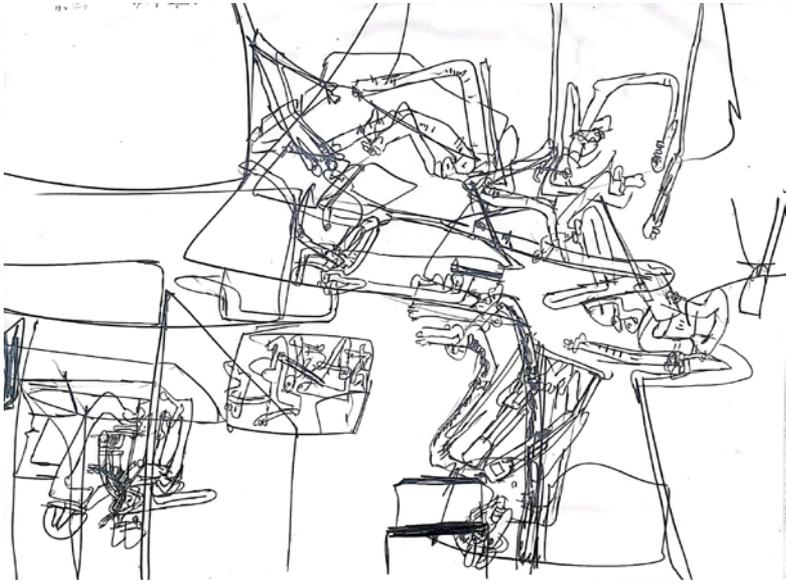


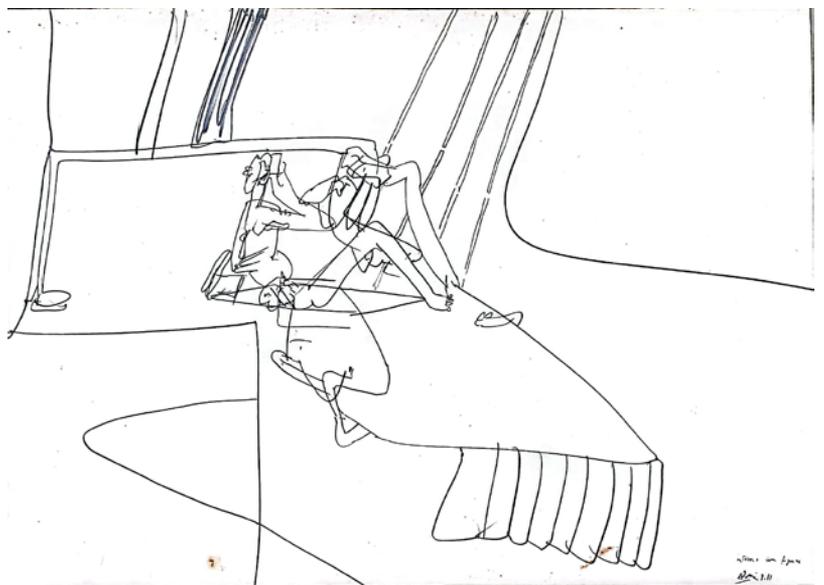
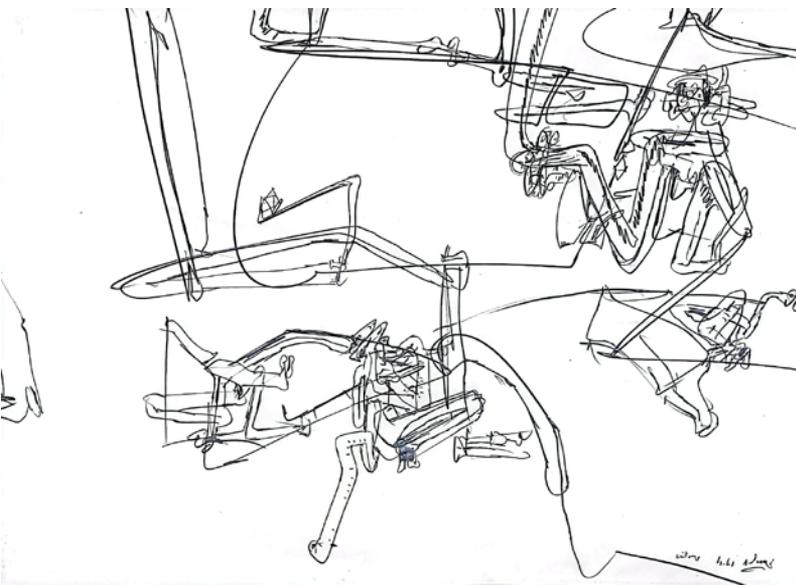
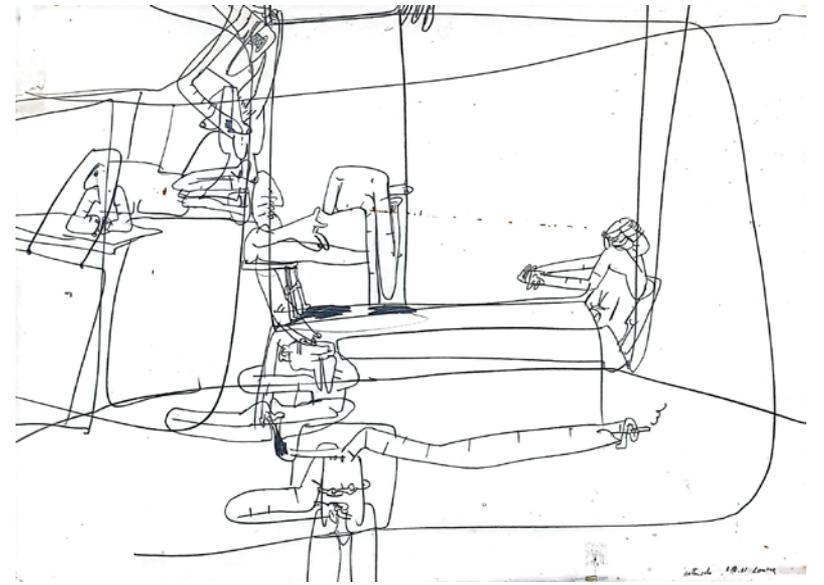
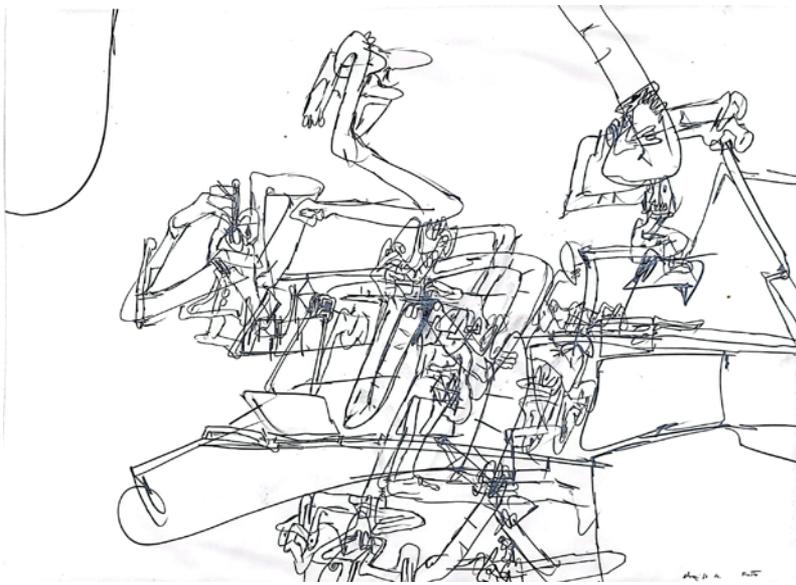
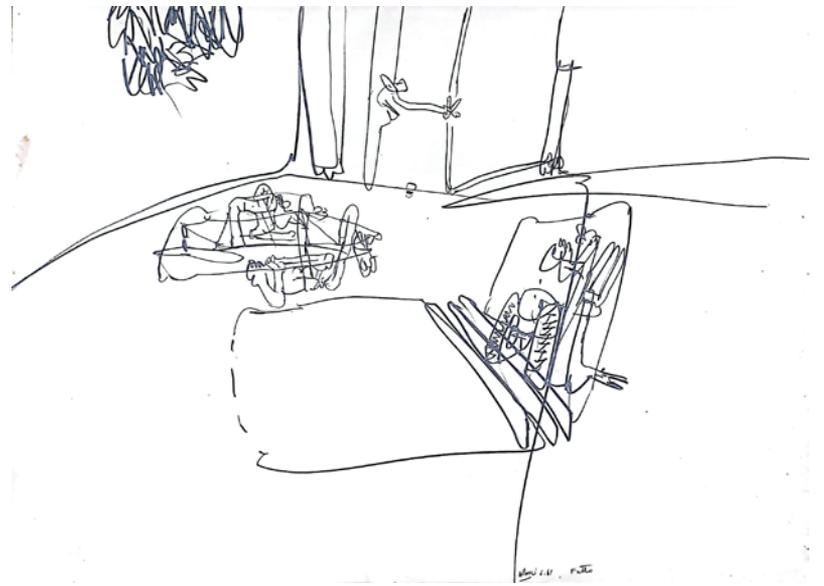
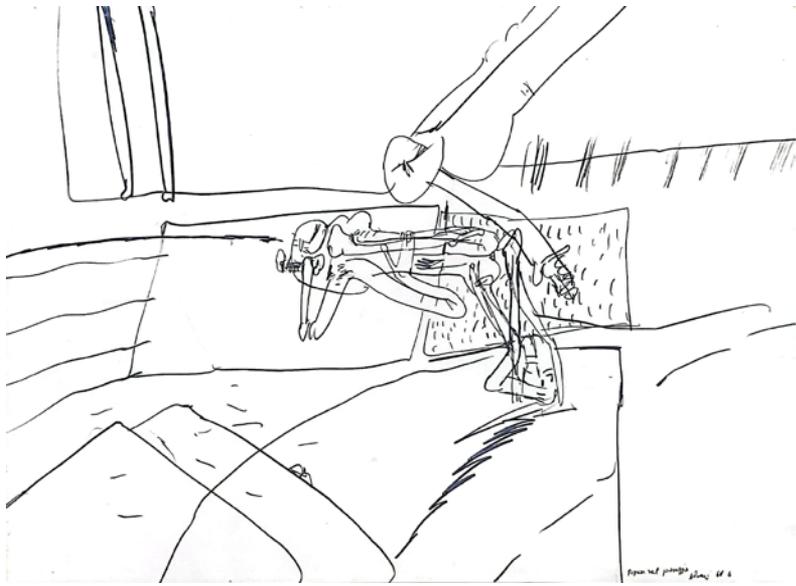


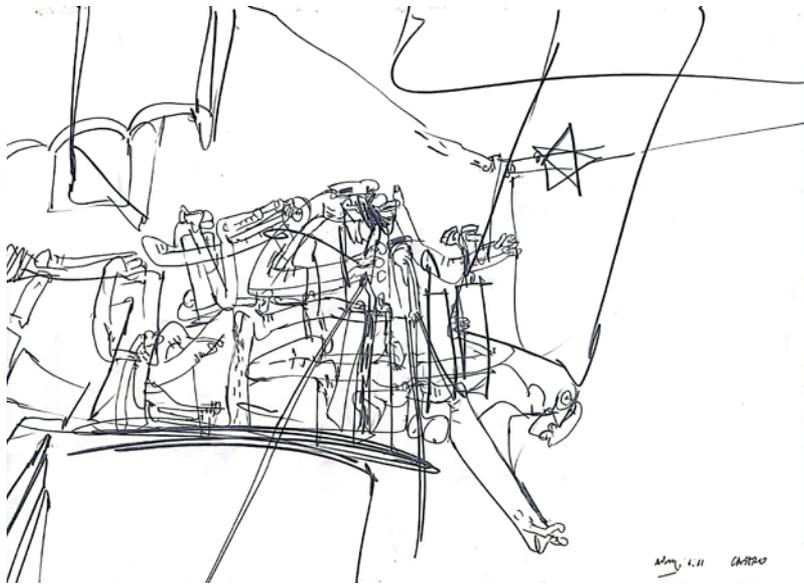




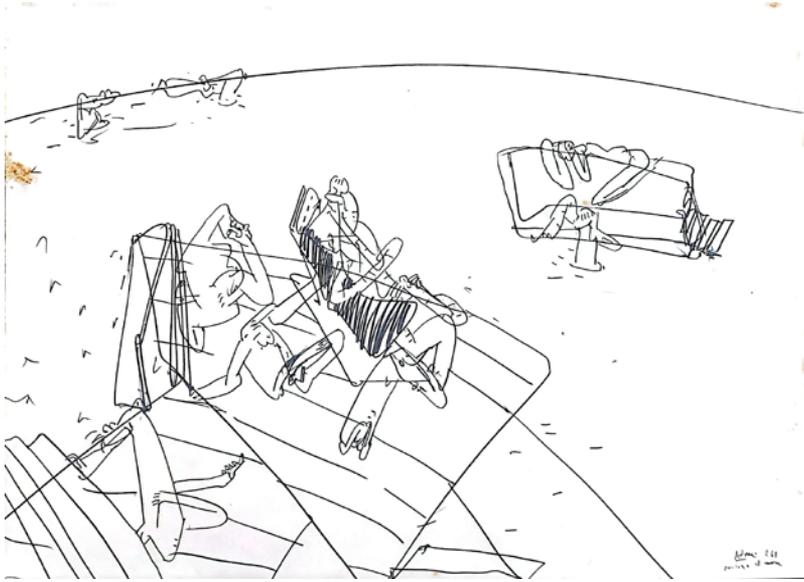
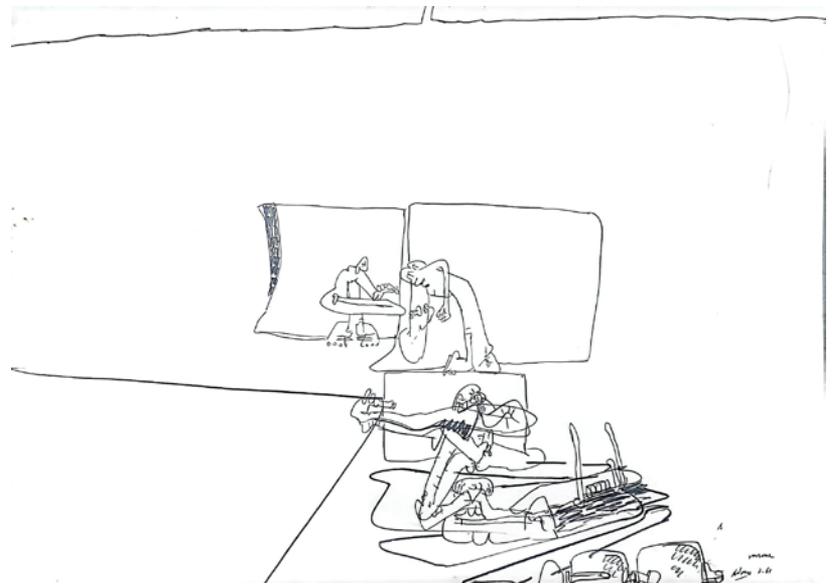








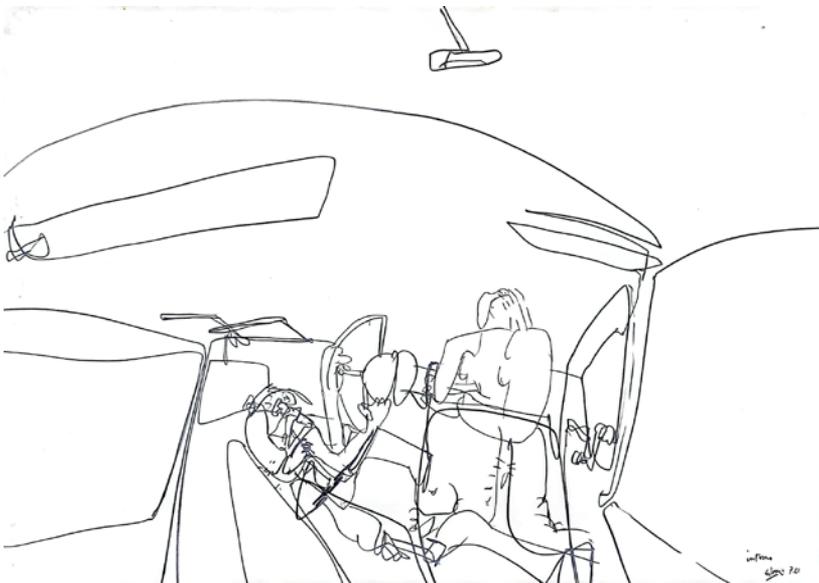
May 11 1920



May 11 1920



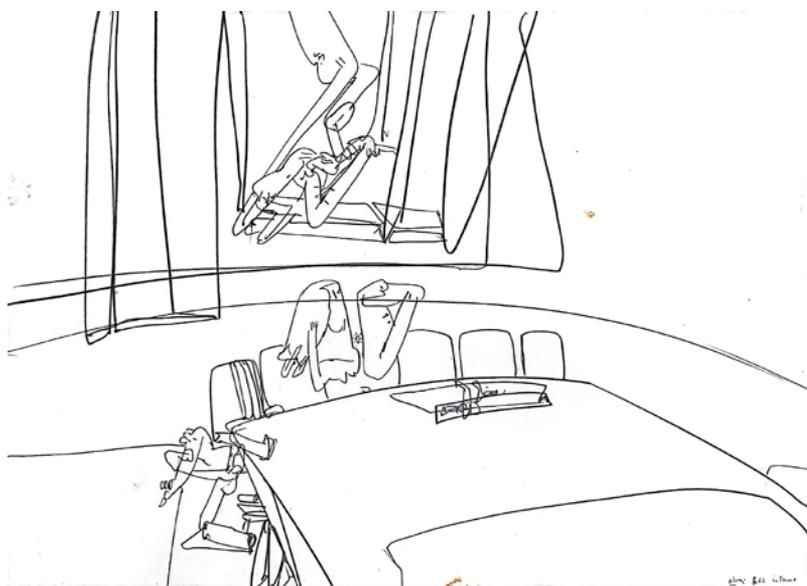
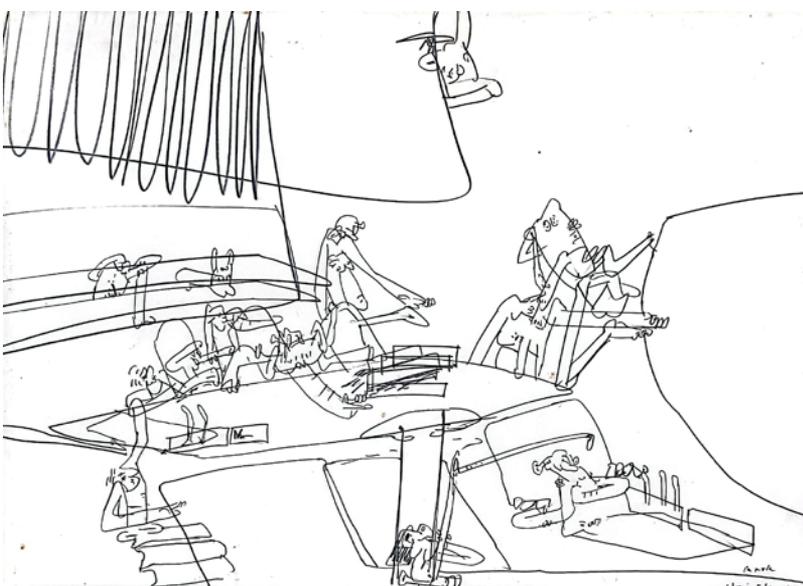
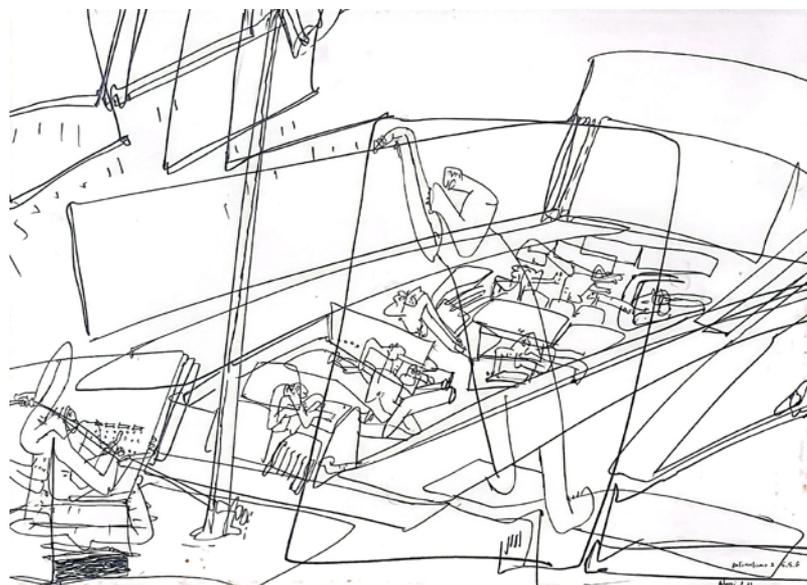
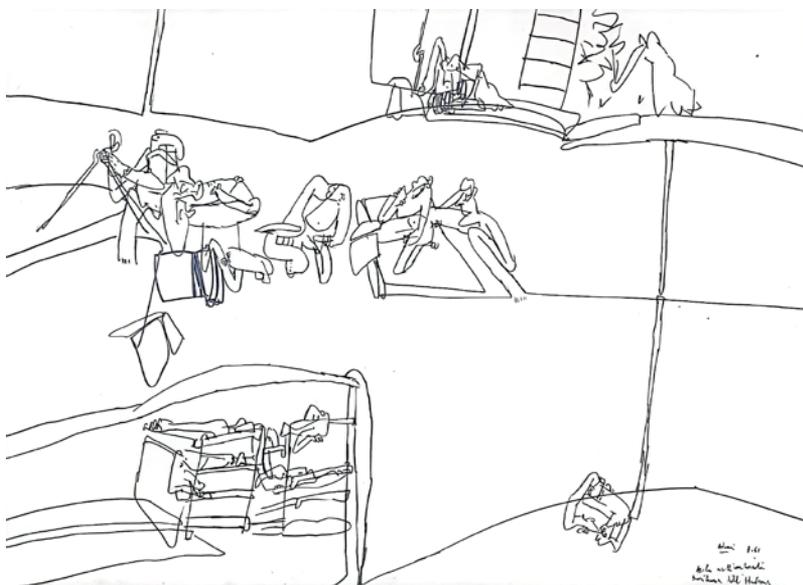
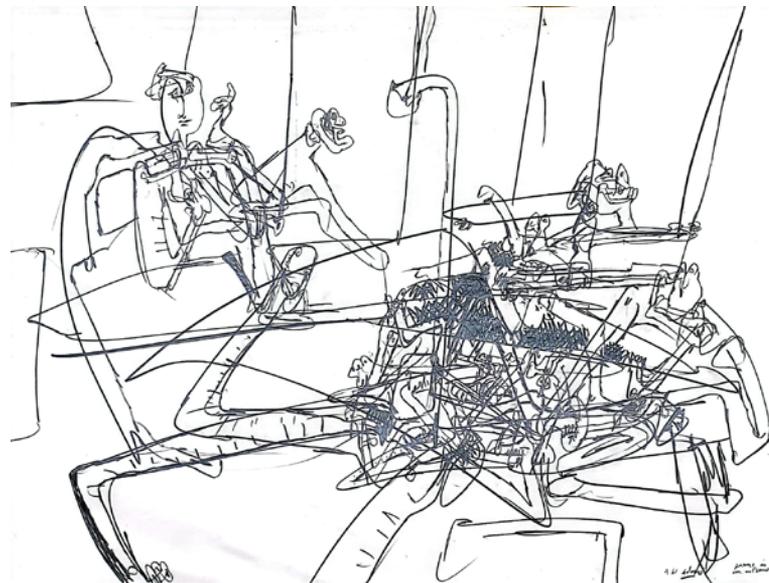
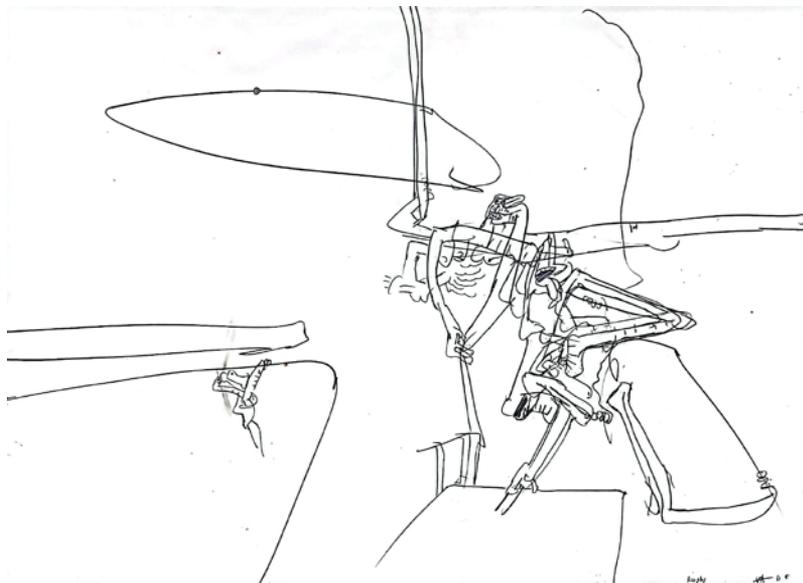
May 11 1920

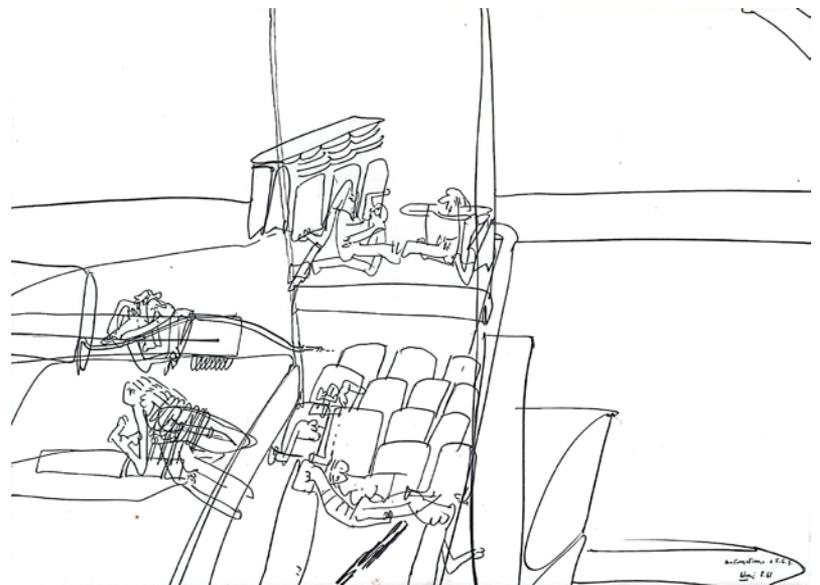
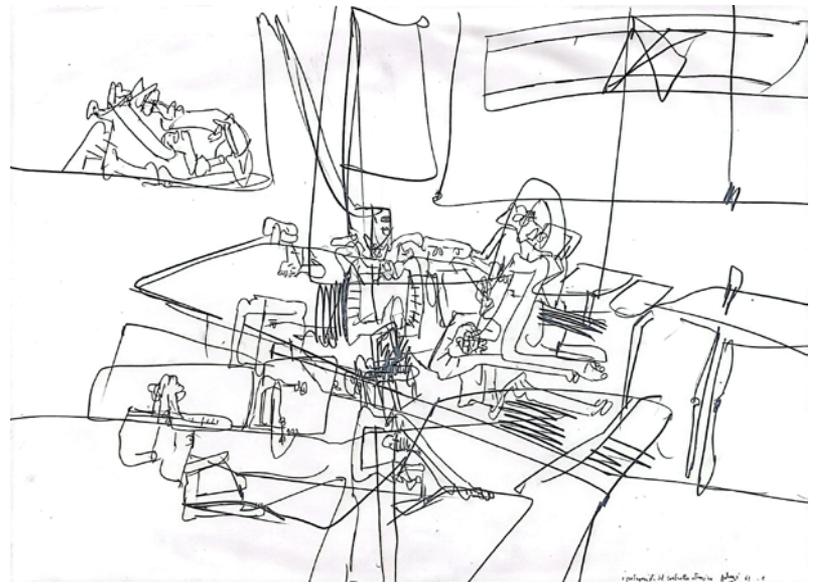
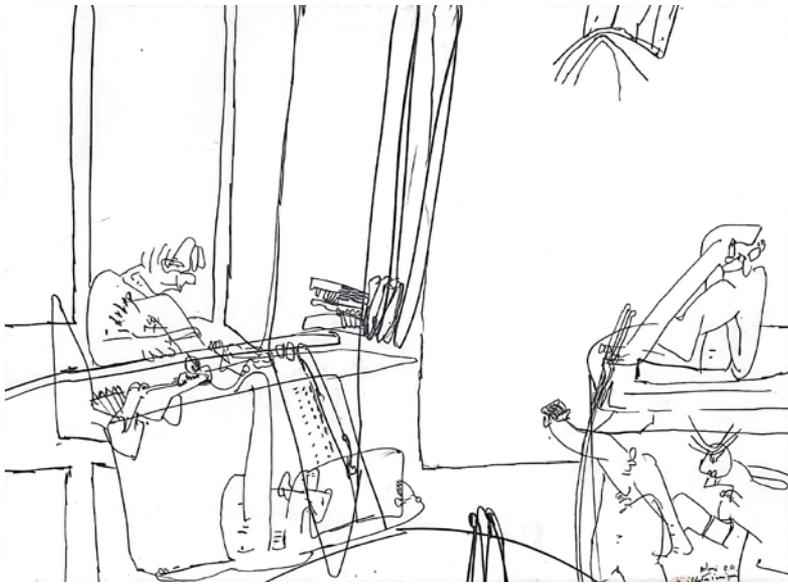
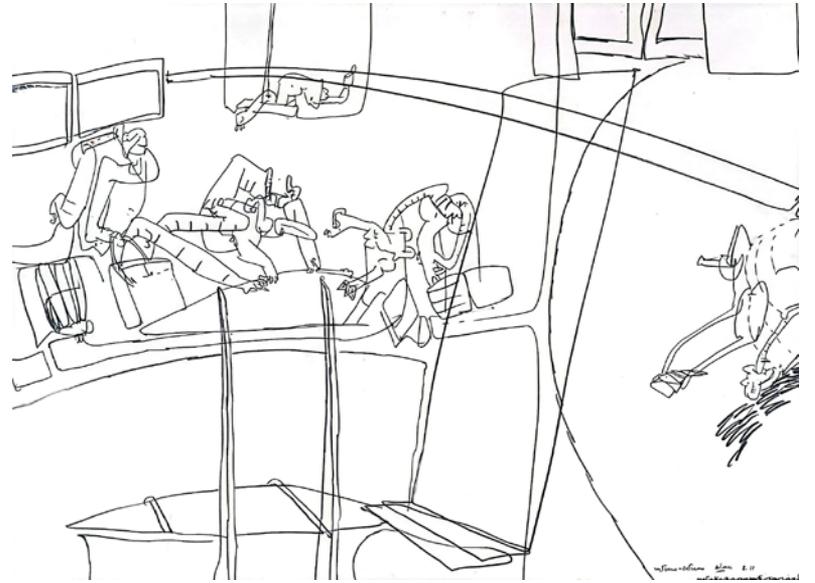
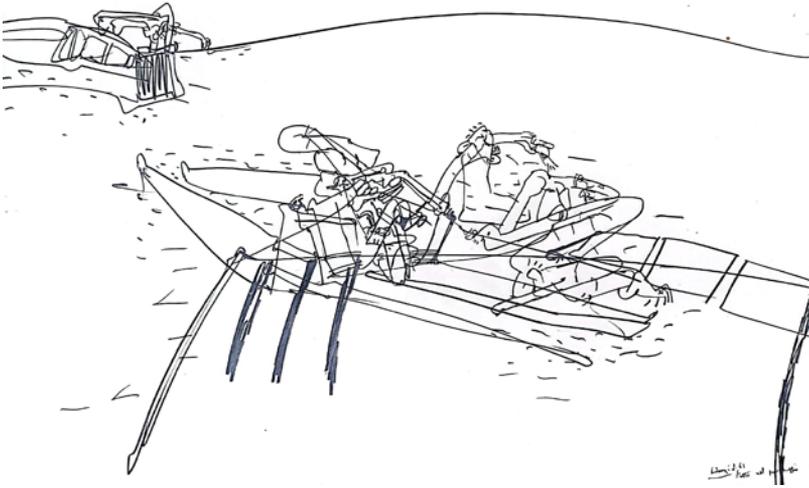


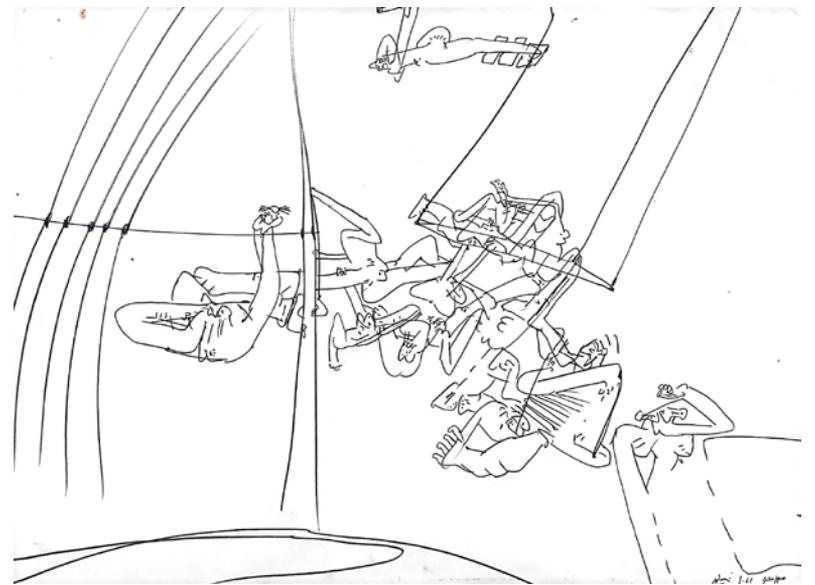
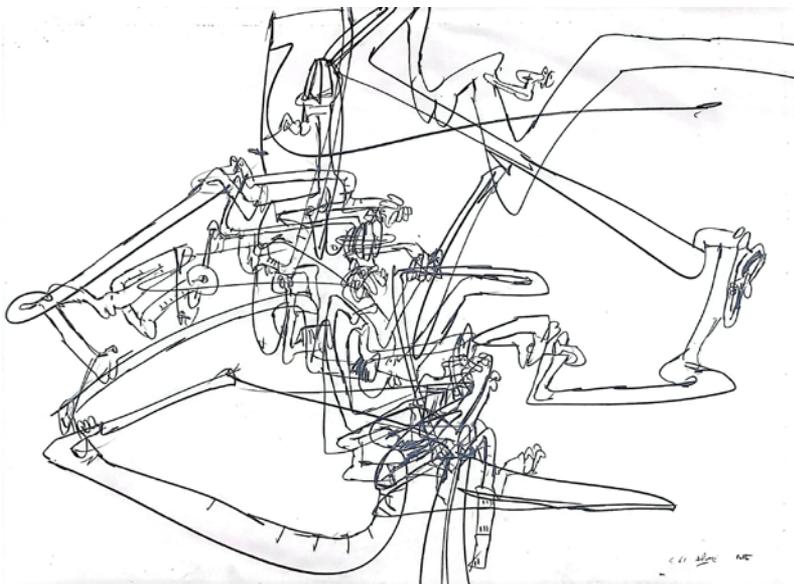
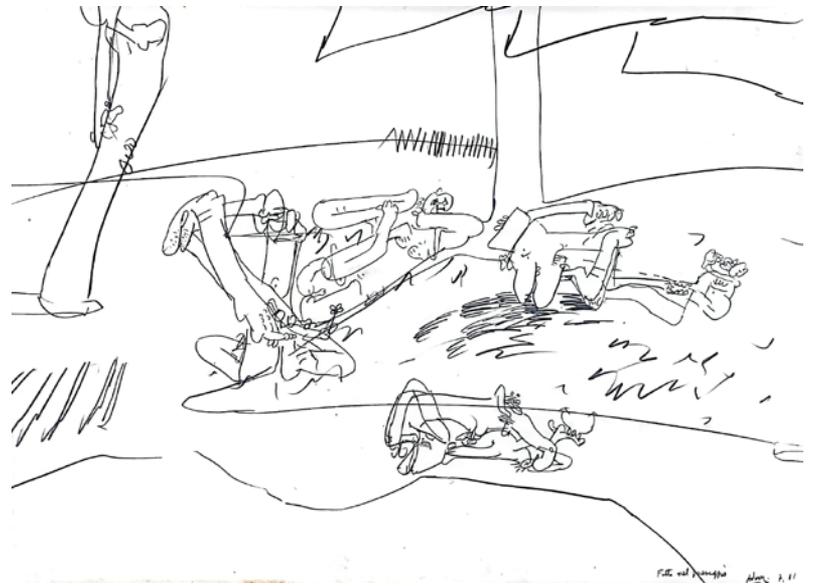
May 11 1920

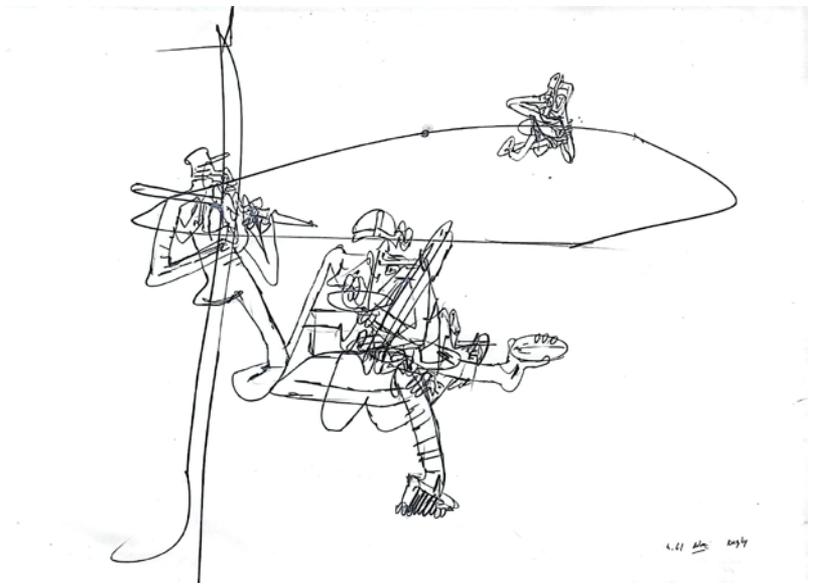
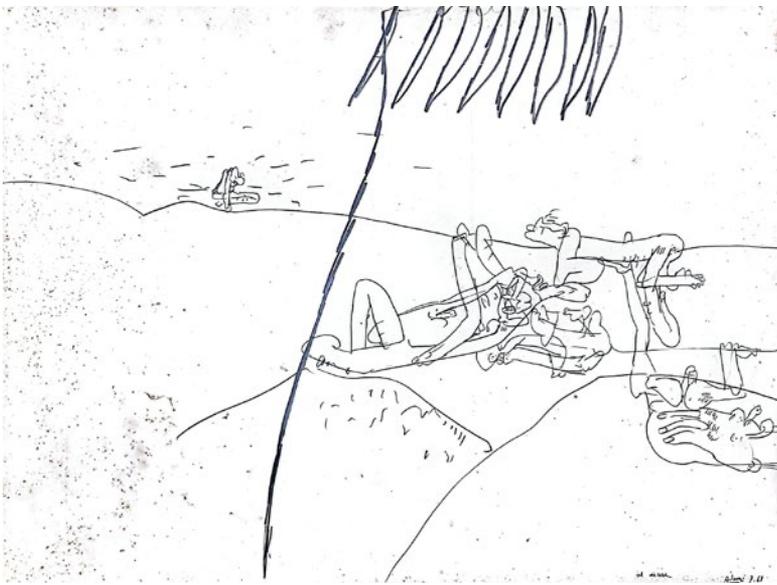
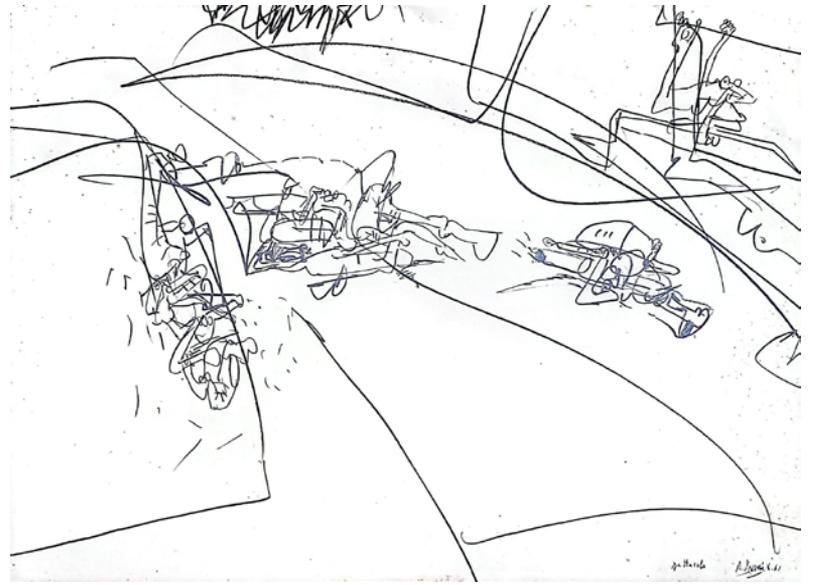
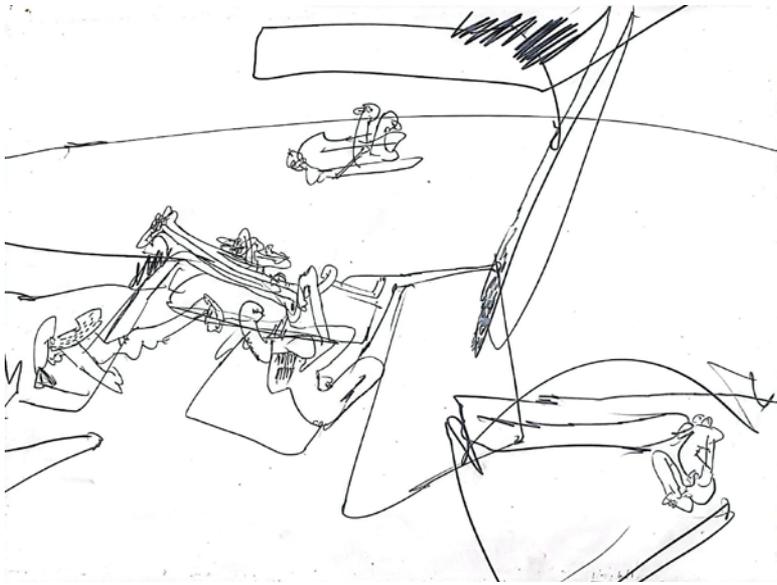
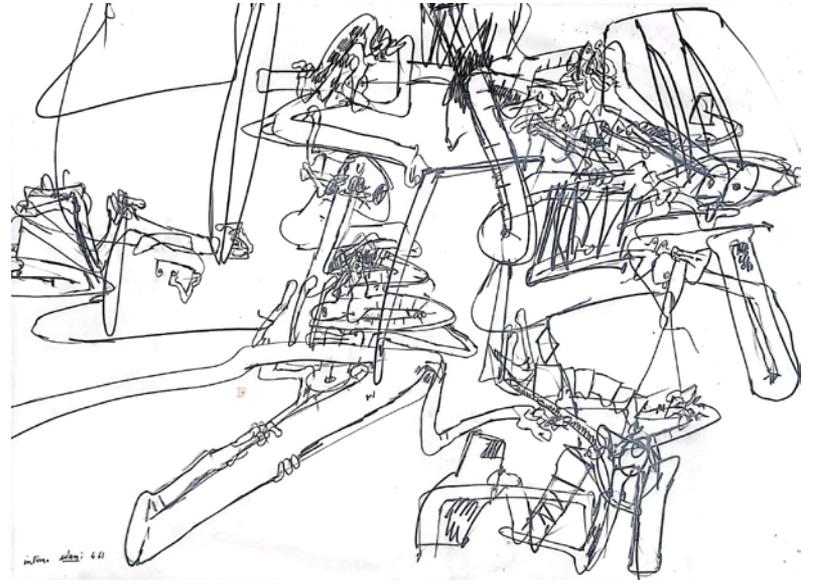
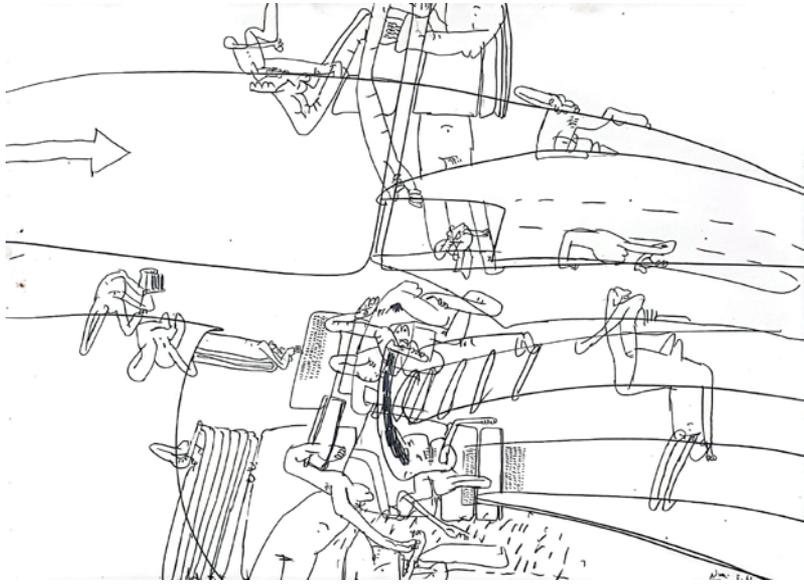


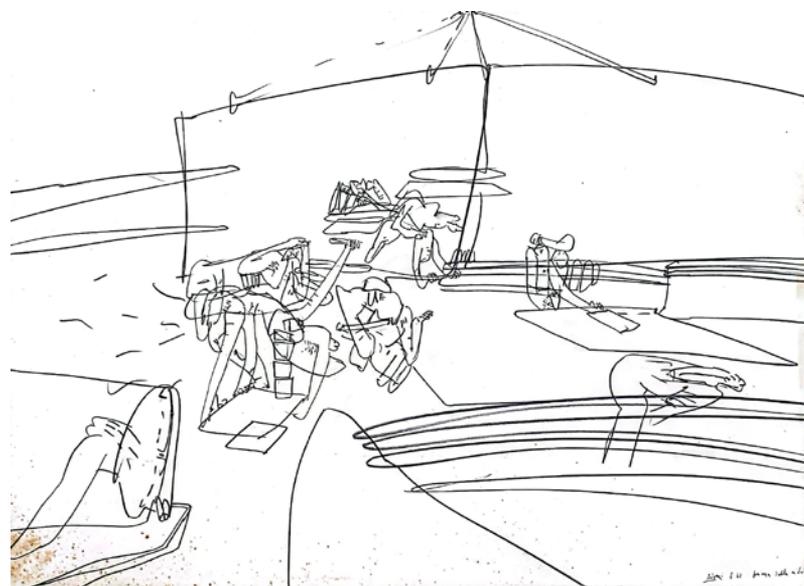
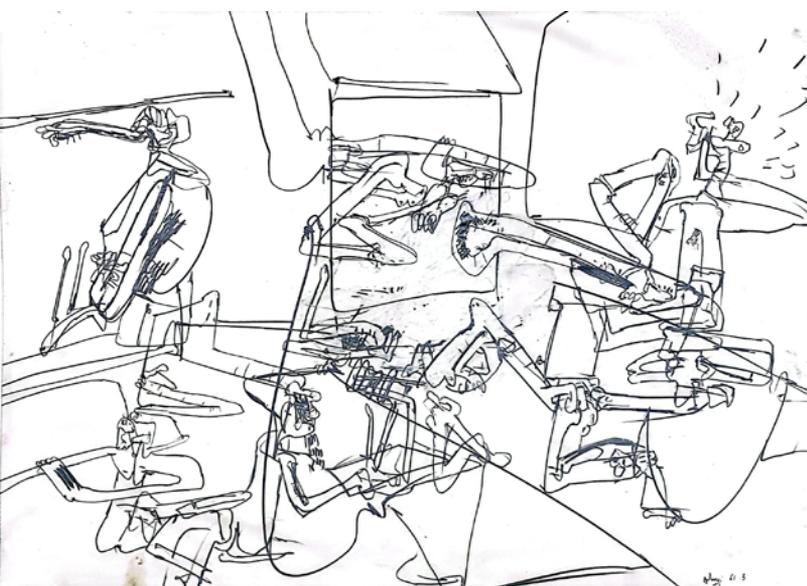
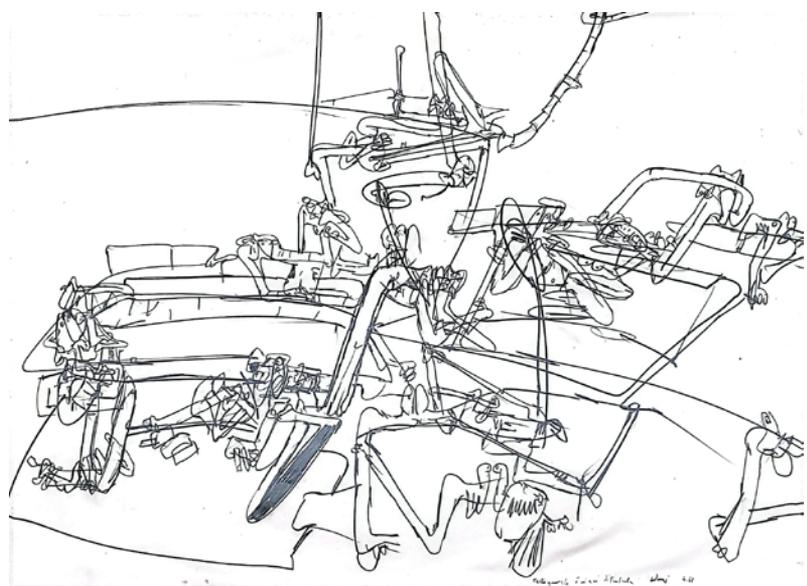
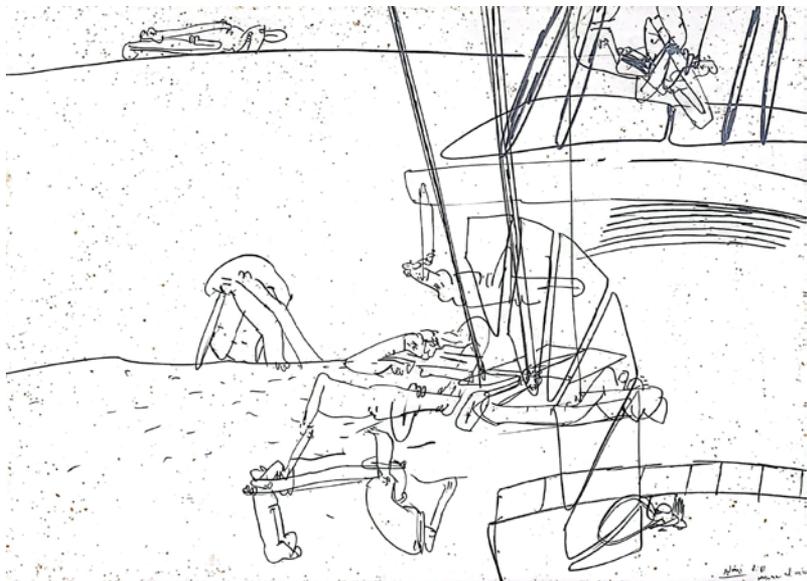
May 11 1920

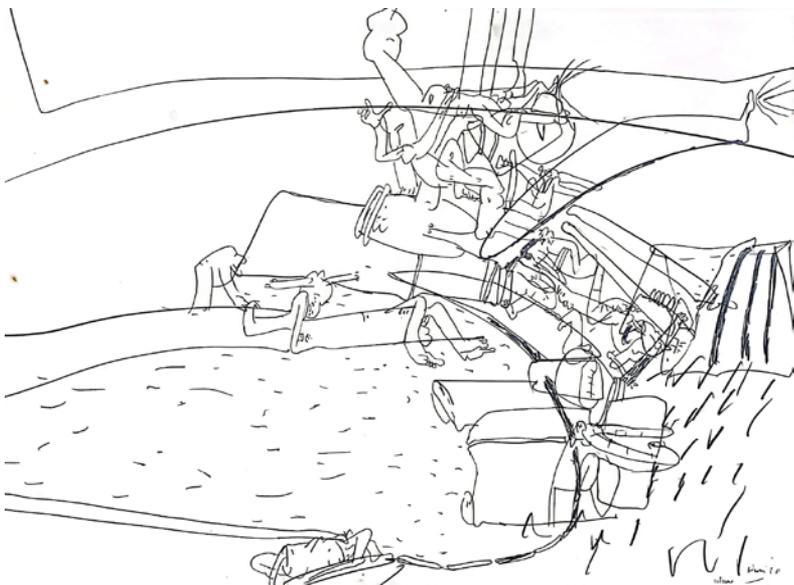
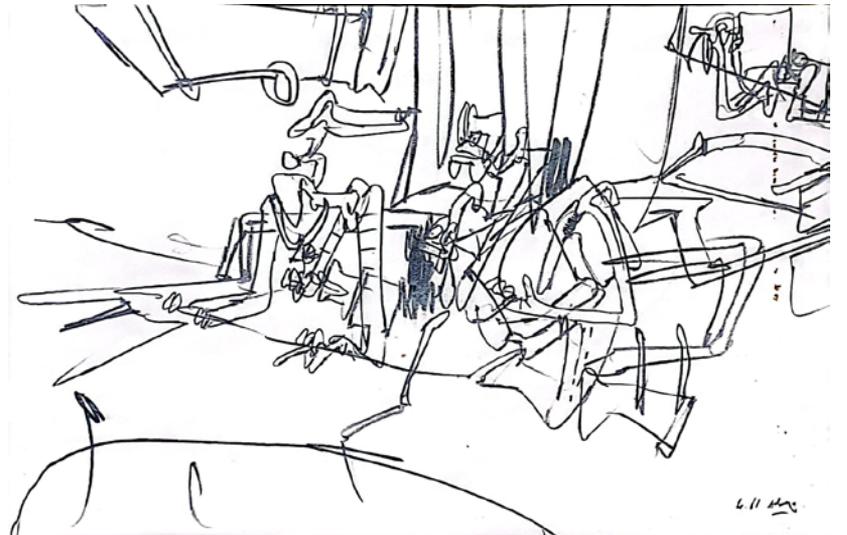
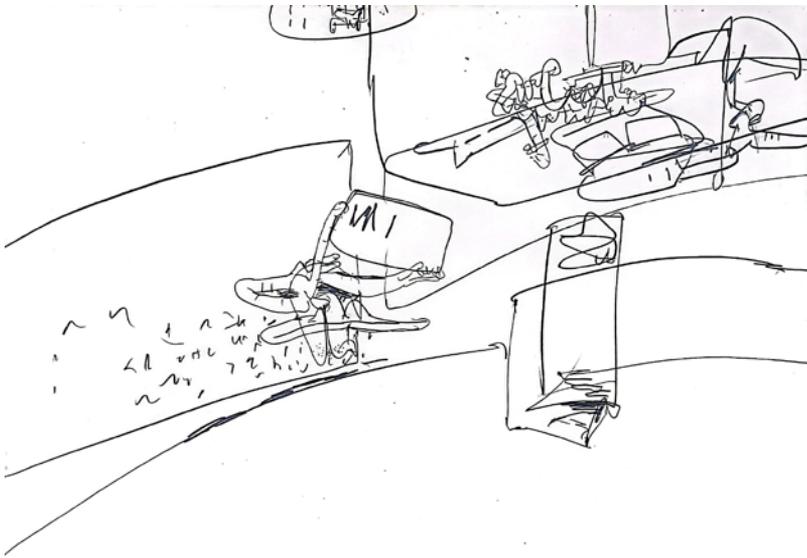
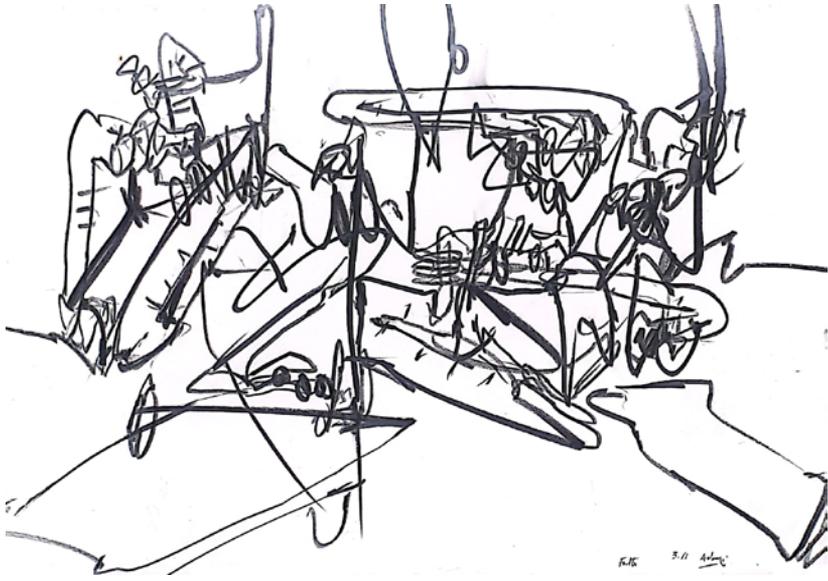


















## Apparati/Appendix



# Biografia fino al 1962

## 1935 – 1945

Valerio Romani Adami nasce a Bologna il 17 marzo 1935. La madre è di origine siciliana, mentre il padre discende da una famiglia di Fermo, nelle Marche, dove, a dire di Leopardi, vivrebbero “i più furbi per abito e i più ingegnosi per natura di tutti gl’italiani”. Il primo ricordo d’infanzia è un ricordo musicale: la banda che suona il requiem di Verdi ai funerali di Guglielmo Marconi. Ma presto la famiglia si trasferisce a Milano, quindi, allo scoppio della guerra, a Padova, per poi rientrare a Milano nel 1944. I ricordi di questi anni, fra bombardamenti e cieli infuocati da spezzoni incendiari, si incidono indelebili nella memoria dell’artista. E ritornano nella sua pittura. “Nel 1943, sui carri di bestiame, rientravamo dallo sfollamento. La morte in Arcadia etc. Orizzonte. Paesaggio o tavolo da ping-pong con la palla al centro sottolineata di nero. Vacanze nella villa al mare etc. Il profilo di una ragazza volta le spalle alla falce di Poussin., le cola sangue dal naso”, si legge nella sinopia per *Et in Arcadia ego* (1977). E ancora a proposito di *Musica in casa* (1980): “Una pittura malinconica. Il mio primo ricordo musicale: la banda che accompagnava il funerale di Marconi a Bologna, Confessione di un vetro rotto con la fionda. Nel rifugio, tutta la famiglia insieme che suonava concerti. Nella casa accanto c’era la Gestapo. Le foto sconce scoperte dall’amica di casa alla toilette. I pomeriggi al cinema per la luna di miele etc.” (Valerio Adami, *Sinopie*, SE Editore, Milano, 2000, pp. 35, 42). A Milano, la sua educazione, insieme a quella del fratello primogenito Giancarlo, è affidata a un precettore. Ma la figura che domina l’infanzia dell’artista – mentre fra le macerie della città nascono i suoi primi disegni, disegni di rovine – è quella del nonno paterno: allievo di Giosuè Carducci, uomo di lettere che ancora si intratteneva con gli amici in un latino maccheronico, l’austero gentiluomo, forse per protesta contro i moderni malvezzi del suo tempo, aveva deciso di fingersi sordo. “Strategia del disegno e disegno strategico. Mio nonno era sordo, quando i miei genitori non volevano strillare, io gli facevo un disegno”, ricorda Adami nei suoi taccuini (*Sinopie*, p. 17).

## 1946-1955

Alla fine della guerra frequenta senza entusiasmi la scuola media, quin-

di inizia gli studi scientifici al liceo gesuita Leone XIII, dove incontra il professor Biella: nelle sue lezioni su Dante il giovane allievo, finora tanto refrattario all’antico, scopre la Bellezza. Nel frattempo, grazie all’istituto di Fonologia e alle sue attività, comincia a coltivare l’interesse per la musica contemporanea, da Maderna a Berio fino a Donadoni, Gaslini. Nella musica di Berg, Webern, Schonberg, ma anche nelle prime letture dell’opera di Wittgenstein, il giovane studente cerca quelle risposte che troveranno presto forma nei fondi neri dei suoi primi dipinti.

Durante un viaggio a Roma studia i capolavori dell’arte antica e del Rinascimento e trova nella pittura di Fausto Pirandello una grande lezione sul Novecento. Ma è soprattutto dalle vacanze estive a Venezia che, in questi anni, vengono esperienze feconde. Qui incontra Wystan Auden, in occasione della prima di *The Rake’s Progress* di Stravinskij al Teatro La Fenice; qui inizia a dipingere nello studio di Felice Carena e ascolta i suoi lunghi discorsi sulla “pietà” come tema della pittura; qui incontra Oskar Kokoschka e, alla Biennale del 1952, scopre il suo Prometeo. “L’incontro a Venezia con il Prometeo di O.K. è stato, per quel ragazzo che ero, la rivelazione di come la pittura poteva così ricongiungersi alla filosofia, il pensiero analitico e la figurazione sono forme del pensiero, le sfide al vedere, quella nuova pedagogia per l’educazione dei nostri occhi”, si ricorderà l’artista quasi cinquant’anni dopo (*Sinopie*, p. 113).

Nel 1952 si iscrive all’Accademia di Belle arti di Brera e si lega d’amicizia con Bepi Romagnoni. “Diventai pittore per riscattare un’assurda antipatia di mio padre verso un povero artista che abitava il sottotetto di casa”; scrive Adami “‘imbrattatele’ lo chiamava, senza neppure conoscerlo, e poi la distruzione dei quadri, avvenuta durante un bombardamento aereo. Aizzando tutti gli inquilini per salvare il palazzo da quell’ipotetico focolaio di incendio; portarono anche me al festino per gettare le tele di quel malcapitato dalla finestra della sua soffitta...” (*Sinopie*, p. 83).

All’Accademia segue i corsi di Achille Funi, il suo vero apprendistato di pittore: sotto la guida dell’imperioso maestro, un lontano erede di Anton Raphael Mengs, disegna per otto ore al giorno sui grandi modelli dell’arte antica e neoclassica. “In Accademia di Brera, a Milano, parlavamo solo di Apelle & Parmenide. Ci pensavamo in Atene” ricorda l’artista nei suoi taccuini. E ancora: “Il mio disegno nasce dal ‘corpo’. Da ragazzo stavo

chiuso nell'aula di Brera a cercare alla 'scuola di figura' una linea finita. Non so disegnare il paesaggio o l'orizzonte infinito nel succedersi di monti lontani; se questo si impone in un quadro, cerco solo le anatomiche e le virtù del profilo, la punta della matita diventa la lampada che illumina il cammino nel buio" (Sinopie, pp. 33, 116). Oltre all'eredità della forma chiuse e a una tenace volontà di lavoro, Achille Funi trasmette all'allievo la passione per la pittura di Appiani. Ancora trent'anni dopo l'artista scriverà: "Recherche de paternité nei cartoni di Appiani (al Louvre), l'illusione di venire fecondato, la scimmia dei classici con noi, lo spirito dipinto. (...) Senza uno 'stile' si gira e si rigira e si perde l'equilibrio" (Sinopie, pp. 46, 35). Al 1952 risale il primo viaggio a Parigi, in occasione del Salon de Mai: incontra il poeta Edouard Glissant, che gli presenta i pittori Matta e Wilfredo Lam, segnando l'inizio di amicizie che dureranno nel tempo. La ricerca espressiva di Adami, in quest'epoca di astrazione assoluta, di neosurrealismo e di pittura gestuale, si orienta fin da ora verso una ridefinizione della figura, in cerca di un nuovo linguaggio capace di ricostruire il processo della modernità. L'urgenza di affidare alla pittura contenuti civili si deposita nei fondi neri dei suoi primi dipinti: le figure sono costruite su linee di forza intese a rappresentare il tragico, mentre la luce cade sui gesti, sui fatti, simile a un verdetto.

Nel 1955 si diploma all'Accademia di Brera, espone a Venezia il ritratto del fratello Giancarlo, con il quale vince un Premio Marzotto, e tiene la sua prima mostra personale alla Galleria Pater di Milano.

### **1956-1960**

Nel 1956 dipinge L'asino d'Empoli, Bambine in seggiolino, La giostra ed espone alla Galleria San Fedele di Milano. D'ora in poi firmerà i suoi dipinti con il solo nome Adami. Nel 1958 vince il primo Premio San Fedele e trascorre l'inverno a Londra, dove con l'amico Bepi Romagnoni condivide uno studio e, soprattutto, la curiosità verso quella cultura anglosassone completamente cancellata, in Italia, dalla retorica fascista: frequenta le serate di Kasmin, il giovane mercante d'arte che, a imitazione di Mallarmé, apre la sua casa una volta alla settimana ai nuovi artisti in città. Entra così in contatto con l'avanguardia londinese. Incontra Francis Bacon e William Scott. Conosce l'opera di Sickert, il pittore d'inizio

secolo che tanto influenza anche Bacon.

L'anno successivo presenta alla Galleria del Naviglio la serie di dipinti Liturgie di un fatto. "Agli inizi del suo lavoro Adami è partito da quell'espressionismo di cui parlavo", scrive Emilio Tadini nel saggio in catalogo, "ma nello sviluppo della sua pittura non è caduto nella soluzione tachiste; nell'espressionismo astratto. Egli si è reso conto che è necessario disintegrare dall'interno la sostanza della vecchia convenzione visiva: e ricostruire una nuova possibilità figurale (...). Queste che si dislocano nelle tele di Adami non sono tanto le tracce inerti di un gesto raccontato: vogliono piuttosto essere le rappresentazioni della complessità reale di un fatto, di un personaggio che esiste solo nella serie dei suoi gesti, nel suo fare e farsi. Adami si sforza in sostanza di integrare una immagine direttamente al residuo oggettivo del suo accadere. Per questo egli cerca di rappresentare il muoversi di un personaggio in un'azione - in un fatto - esprimendo visibilmente l'accumulazione degli ininterrotti incontri tra quel movimento oggettivo e lo spazio: che è per la pittura quello che il tempo è per la letteratura". Nel 1960 espone, fra gli altri, il dipinto Vari strati del popolo indiano si sollevano usando la non violenza alla mostra Possibilità di relazione alla Galleria L'Attico di Roma, pubblicando in catalogo lo scritto Referto. Vince il Premio Lissone, partecipa alle rassegne Young Italian Painters al Museo d'Arte Moderna di Kamakura in Giappone e Ultime tendenze presso la Galleria Pagani di Milano. La Galerie Art di Brema gli dedica una mostra.

### **1961-1962**

Per sottrarsi ai facili vantaggi dei primi riconoscimenti fra i galleristi italiani, Adami comincia a dividere la sua attività di pittore fra l'Italia, dove ha uno studio sul lago d'Orta, Parigi e Londra.

Nel 1961 è presente all'esposizione Italian Artists alla Cambridge Art Association di Boston e partecipa alla mostra Anti-procès a Milano, a cura di Alain Jouffroy. Tiene la sua prima personale a Roma alla Galleria L'Attico, dove presenta una serie di quadri di grandi dimensioni, fra cui Per agire insieme, Fatto, Quanto in noi è di teatrale, Castro. Nel saggio in catalogo Enrico Crispolti riassume gli ultimi sviluppi della sua pittura: "Dipinti, quelli di Adami, mossi da esacerbazioni d'intenzione più psi-

cologica che descrittiva, con possibili riferimenti forse goyeschi (...) ma pure kokoschkiani. Bacon sembrò suggerire allora ad Adami soprattutto lo strumento per una precisa collocazione spaziale, tutta in funzione di tale dialettica di contrazioni, di simbolismo interiore. Adami leggeva Auden e Dylan Thomas (...). '58 e '59 hanno segnato una risoluzione decisiva di tale rottura. Nella sua cultura figurale andava intervenendo un altro fattore di fondamentale importanza: la lezione di Matta (...). La sua tematica è quella dell'uomo sociale d'oggi, dei suoi incontri, della sua condizione, del suo rapporto reciprocamente condizionante con gli altri". Nel frattempo la pittura di Adami comincia progressivamente ad abbandonare i fondi neri e l'iconografia dei fumetti americani entra nel suo linguaggio compositivo. "L'importante non è elaborare nuove possibilità della visione, ma chiarire, organizzare in una rappresentazione la realtà in cui viviamo, mettercela a disposizione etc..." scrive l'artista. "Fornire alla nostra realtà una composizione e un modo di usarla: trovare tutti gli elementi che la compongono. Servirsi dei linguaggi che ogni giorno ci parlano, ritrovarli fra la gente ai caffè, nei supermercati con le commesse che leggono solo il prezzo, uno via l'altro. L'unica mia paura all'uscita mentre le porte si aprono da sole, cristalli rivisti nei fumetti con linee tratteggiate. Cercare l'origine concreta degli impulsi più intimi. Tenere conto della complessità dei fatti, delle esperienze altrui, dei valori del passato etc" (Sinopie, p. 12).

Queste soluzioni formali, verso le quali già si è orientata la pittura degli amici Errò e Fahlström, attingono tuttavia a presupposti che, fin da principio, distanziano i dipinti di Adami dall'arte pop: non si tratta, per l'artista, di esemplificare con le immagini della pubblicità quel che McLuhan andava dicendo sul rapporto fra messaggio e media. Semmai questo recupero del linguaggio del fumetto, nell'intento di creare nuove mitologie del quotidiano, è in linea con il pensiero di Wittgenstein e con quelle scelte espressive che indussero i pittori del Medioevo a far parlare le figure delle loro vignette. "Per un pittore che abbia come scopo la narrazione", annota Adami nei suoi taccuini di quest'epoca, "è davvero difficile definire il proprio essere 'realista'. La dimensione del reale nell'esistenza moderna è mutata: una presa di posizione più totale lo ha reso necessario. Per rappresentare questa realtà è necessaria una proposizione più

complessa, i cui elementi perdano una precisa unità spaziale e temporale. Il tempo e lo spazio si dilatano in una nuova azione psichica, bisogna inventare una nuova struttura" (Sinopie, p. 15).

Nel 1962 l'artista partecipa alle rassegne Five Italian Figurative Painters alla Piccadilly Gallery di Londra (con Bergolli, Peverelli, Recalcati, Romagnoni), a una collettiva allo Studio Scacchi Gracco di Milano, a Nuove prospettive della pittura italiana a Bologna e Alternative attuali a L'Aquila, a cura di Enrico Crispolti, la mostra che suggella il nuovo linguaggio figurale della pittura italiana. Su invito di Roland Penrose espone all'Institute of Contemporary Art di Londra. Sposa Camilla e d'ora in poi trascorre le estati nella grande casa-falansterio di Arona: "Arona. Lacustre amore mio. Luogo tracciato di domande e risposte" (Sinopie, p. 27).

Qui, fra gli anni Sessanta e Settanta passeranno, fra nuovi arrivi e ritorni, scrittori, artisti, poeti e filosofi - amici incontrati nei molti viaggi ed accolti nel grande giardino dai cani Onda e Blondi.

A Londra abita con Camilla in una casa di Harley Street, frequenta Richard Hamilton, Jim Dine e conosce Graham Sutherland. Quindi si trasferisce a Parigi, in Avenue du Maine, dove nasce l'amicizia con gli scrittori Carlos Fuentes e Julio Cortazar. Insieme con l'amico Jean-Jacques Lebel partecipa a un happening al Bus Palladium.



# Biography Until 1962

## 1935 - 1945

Valerio Romani Adami was born in Bologna on March 17, 1935. The mother is of Sicilian origin, while the father descends from a family of Fermo, in the Marche region, where, according to Leopardi, "the most clever by dress and the most ingenious by nature of all Italians" would live. The earliest childhood memory is a musical memory: the band playing Verdi's requiem at the funeral of Guglielmo Marconi. But soon the family moved to Milan, then, at the outbreak of the war, to Padua, and then returned to Milan in 1944. The memories of these years, between bombings and skies burning with incendiary clips, are indelibly engraved in the artist's memory. And they return to his painting. "In 1943, on cattle wagons, we were returning from displacement. Death in Arcadia etc. Horizon. Landscape or ping-pong table with the ball in the center underlined in black. Holidays in the villa by the sea etc. The profile of a girl turns her back on Poussin's scythe, her nose is bleeding", we read in the sinopia for *Et in Arcadia ego* (1977). And again on the subject of *Musica in casa* (1980): "A melancholy painting. My first musical memory: the band that accompanied Marconi's funeral in Bologna, Confession of a broken glass with a sling. In the shelter, the whole family were playing little concerts together. The Gestapo was in the house next door. The dirty photos discovered by the friend of the house at the toilet. Afternoons at the cinema for the honeymoon etc." (Valerio Adami, *Sinopie*, SE Editore, Milan, 2000, pp. 35, 42). In Milan, his education, together with that of his eldest brother Giancarlo, is entrusted to a tutor. But the figure that dominates the artist's childhood - while his first drawings, drawings of ruins are born among the rubble of the city - is that of his paternal grandfather: a pupil of Giosuè Carducci, a man of letters who still chatted with friends in a macaronic Latin, the austere gentleman, perhaps in protest against the modern ill-wishers of his time, had decided to pretend to be deaf. "Design strategy and strategic design. My grandfather was deaf, when my parents didn't want to scream, I made him a drawing", Adami recalls in his notebooks (*Sinopie*, p. 17).

## 1946-1955

At the end of the war he attended middle school without enthusiasm, then began his scientific studies at the Jesuit Lyceum Leone XIII, where

he met Professor Biella: in his lessons on Dante, the young pupil, hitherto so refractory to antiquity, discovers Beauty. In the meantime, thanks to the Institute of Phonology and its activities, he began to cultivate an interest in contemporary music, from Maderna to Berio to Donadoni, Gaslini. In the music of Berg, Webern, Schonberg, but also in the first readings of Wittgenstein's work, the young student looks for those answers that will soon find shape in the black backgrounds of his first paintings.

During a trip to Rome he studied the masterpieces of ancient art and the Renaissance and found a great lesson on the twentieth century in the painting of Fausto Pirandello. But it is above all from the summer holidays in Venice that, in recent years, fruitful experiences have come. Here he meets Wystan Auden, on the occasion of the premiere of Stravinsky's *The Rake's Progress* at the Teatro La Fenice; here he begins to paint in Felice Carena's studio and listens to his long speeches on "piety" as the theme of painting; here he meets Oskar Kokoschka and, at the 1952 Biennale, he discovers his Prometheus. "The meeting in Venice with Prometheus O.K. it was, for the boy that I was, the revelation of how painting could thus rejoin philosophy, analytical thinking and figuration are forms of thought, the challenges to seeing, that new pedagogy for the education of our eyes", the artist will remember almost fifty years later (*Sinopie*, p. 113).

In 1952 he enrolled at the Brera Academy of Fine Arts and became friends with Bepi Romagnoni. "I became a painter to redeem my father's absurd antipathy towards a poor artist who lived in the attic of the house"; Adami writes "smear them", he called him, without even knowing him, and then the destruction of the paintings, which took place during an aerial bombardment. Encouraging all the tenants to save the building from that hypothetical outbreak of fire; they also took me to the party to throw the canvases of that unfortunate person from the window of his attic ..." (*Sinopie*, p. 83). At the Academy he follows the courses of Achille Funi, his true apprenticeship as a painter: under the guidance of the imperious master, a distant heir of Anton Raphael Mengs, he draws for eight hours a day on the great models of ancient and neoclassical art. "In the Accademia di Brera, in Milan, we spoke only of Apelles & Parmenides. We thought about it in Athens" recalls the artist in his notebooks. And again: "My design comes from the 'body'. As a boy I was locked in the Brera classroom looking for a

finished line at the 'school of figure'. I don't know how to draw the landscape or the infinite horizon in the succession of distant mountains; if this is imposed in a painting, I seek only the anatomies and virtues of the profile, the tip of the pencil becomes the lamp that illuminates the path in the dark" (Sinopie, pp. 33, 116). In addition to the inheritance of the closed form and a tenacious will to work, Achille Funi transmits Appiani's passion for painting to his pupil. Thirty years later, the artist will write: "Recherche de paternité in the cartoons of Appiani (in the Louvre), the illusion of being fertilized, the ape of the classics with us, the painted spirit. (...) Without a 'style' you turn and turn and lose your balance "(Sinopie, pp. 46, 35). His first trip to Paris dates back to 1952, on the occasion of the Salon de Mai: he meets the poet Edouard Glissant, who introduces him to the painters Matta and Wilfredo Lam, marking the beginning of friendships that will last over time. Adami's expressive research, in this era of absolute abstraction, neo-surrealism and gestural painting, is now oriented towards a redefinition of the figure, in search of a new language capable of reconstructing the process of modernity. The urge to entrust civilized content to painting is deposited in the black backgrounds of his first paintings: the figures are built on lines of force intended to represent the tragic, while the light falls on gestures, on facts, similar to a verdict.

In 1955 he graduated from the Brera Academy, exhibited in Venice the portrait of his brother Giancarlo, with whom he won a Marzotto Prize, and held his first solo exhibition at the Galleria Pater in Milan.

### **1956-1960**

In 1956 he painted *The donkey of Empoli*, *Girls in the car seat*, *The Carousel* and exhibited at the San Fedele Gallery in Milan. From now on he will sign his paintings with the name Adami only. In 1958 he won the first San Fedele Prize and spent the winter in London, where with his friend Bepi Romagnoni he shared a study and, above all, his curiosity towards that Anglo-Saxon culture completely canceled, in Italy, by fascist rhetoric: he attended the evenings of Kasmin, the young art dealer who, in imitation of Mallarmé, opens his house once a week to new artists in the city. Thus he gets in touch with the London avant-garde. Meet Francis Bacon and William Scott. He knows the work of Sickert, the painter of the turn of the century

who also influenced Bacon so much.

The following year he presented the series of *Liturgies of a fact* at the Galleria del Naviglio. "At the beginning of his work Adami started from that expressionism I was talking about", writes Emilio Tadini in the essay in the catalog, "but in the development of his painting he did not fall into the Tachist solution; in abstract expressionism. He realized that it is necessary to disintegrate the substance of the old visual convention from within: and reconstruct a new figural possibility (...). These that are displaced in Adami's canvases are not so much the inert traces of a narrated gesture: they rather want to be the representations of the real complexity of a fact, of a character that exists only in the series of his gestures, in his doing and doing. Adami essentially strives to integrate an image directly into the objective residue of its occurrence. For this he tries to represent the movement of a character in an action - in a fact - visibly expressing the accumulation of the uninterrupted encounters between that objective movement and space: which is for painting what time is for literature ". In 1960 he exhibited, among others, the painting *Various strata of the Indian people rise up using non-violence at the Possibility of relationship* exhibition at the L'Attico Gallery in Rome, publishing the text *Report* in the catalog. He wins the Lissone Prize, participates in the Young Italian Painters exhibitions at the Kamakura Museum of Modern Art in Japan and *Latest Trends* at the Pagani Gallery in Milan. The Galerie Art in Bremen dedicates an exhibition to him.

### **1961-1962**

To escape the easy advantages of the first recognition among Italian gallery owners, Adami begins to divide his activity as a painter between Italy, where he has a studio on Lake Orta, Paris and London.

In 1961 he was present at the Italian Artists exhibition at the Cambridge Art Association in Boston and took part in the *Anti-procès* exhibition in Milan, curated by Alain Jouffroy. He holds his first solo show in Rome at the L'Attico Gallery, where he presents a series of large-scale paintings, including *To act together*, *Done*, *How much in us is theatrical*, *Castro*. In the essay in the catalog, Enrico Crispolti summarizes the latest developments in his painting: "Paintings, those of Adami, moved by exacerbations of more

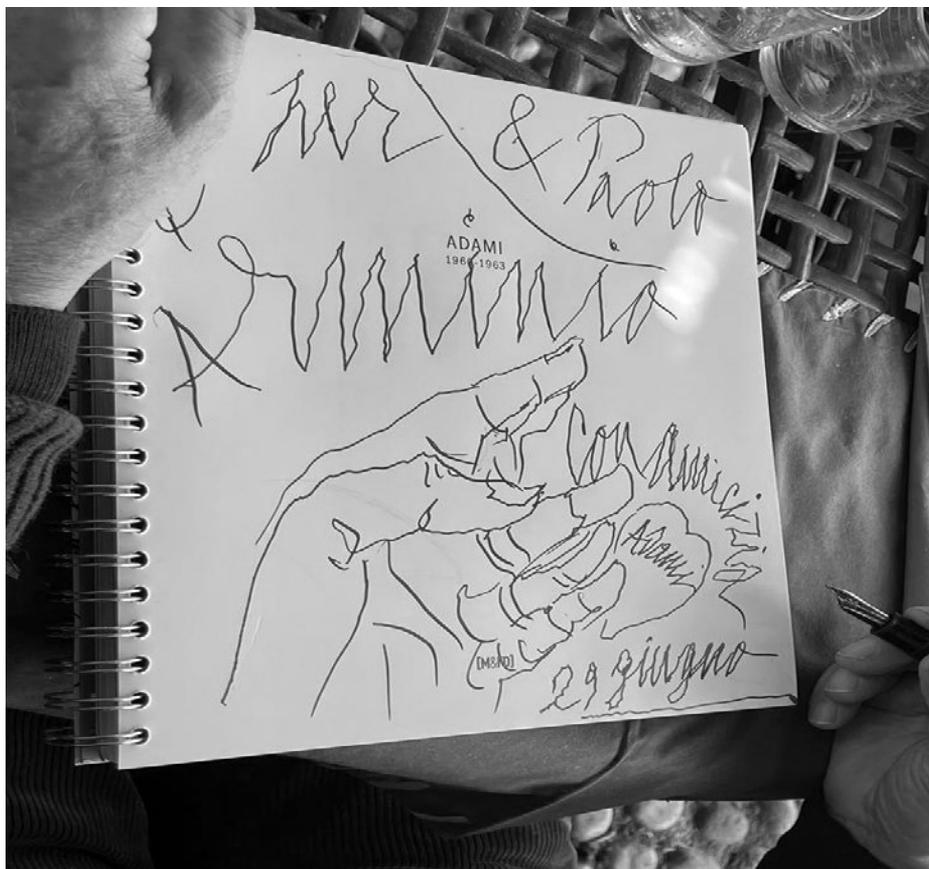
psychological than descriptive intention, with possible references perhaps Goyesque (...) but also Kokoschian. Bacon then seemed to suggest to Adami above all the instrument for a precise spatial location, all in function of this dialectic of contractions, of interior symbolism. Adami read Auden and Dylan Thomas (...). '58 and '59 marked a decisive resolution of this rupture. Another factor of fundamental importance was intervening in his figural culture: Matta's lesson (...). Its theme is that of today's social man, his encounters, his condition, his mutually conditioning relationship with others". In the meantime, Adami's painting gradually begins to abandon black backgrounds and the iconography of American comics enters his compositional language. "The important thing is not to elaborate new possibilities of vision, but to clarify, organize the reality in which we live in a representation, make it available to us etc ..." writes the artist. "Provide our reality with a composition and a way to use it: find all the elements that make it up. Use the languages that speak to us every day, found among people in cafes, in supermarkets with orders that read only the price, one after the other. My only fear when exiting while the doors open by themselves, crystals revisited in comics with dotted lines. Search for the concrete origin of the most intimate impulses. Taking into account the complexity of the facts, the experiences of others, the values of the past, etc." (Sinopie, p. 12).

These formal solutions, towards which the painting of friends Errò and Fahlström has already been oriented, nevertheless draw on assumptions that, from the beginning, distance Adami's paintings from pop art: for the artist, it is not a question of exemplifying with the advertising images what McLuhan was saying about the relationship between message and media. If anything, this recovery of the language of comics, in order to create new mythologies of everyday life, is in line with Wittgenstein's thinking and with those expressive choices that led the painters of the Middle Ages to let the figures in their cartoons speak. "For a painter who has narration as his purpose", Adami notes in his notebooks from this era, "it is really difficult to define his own being 'realist'. The dimension of reality in modern existence has changed: a more total stance has made it necessary. To represent this reality, a more complex proposition is needed, the elements of which lose a precise spatial and temporal unity. Time and space expand in a new

psychic action, a new structure must be invented" (Sinopie, p. 15).

In 1962 the artist participated in the Five Italian Figurative Painters reviews at the Piccadilly Gallery in London (with Bergolli, Peverelli, Recalcati, Romagnoni), in a group show at the Studio Scacchi Gracco in Milan, in New perspectives of Italian painting in Bologna and Current Alternatives to L'Aquila, curated by Enrico Crispolti, the exhibition that seals the new figural language of Italian painting. At the invitation of Roland Penrose he exhibits at the Institute of Contemporary Art in London. He married Camilla and from now on spends the summers in the large house-phalanstery in Arona: "Arona. Lacustrine my love. Traced place of questions and answers" (Sinopie, p. 27).

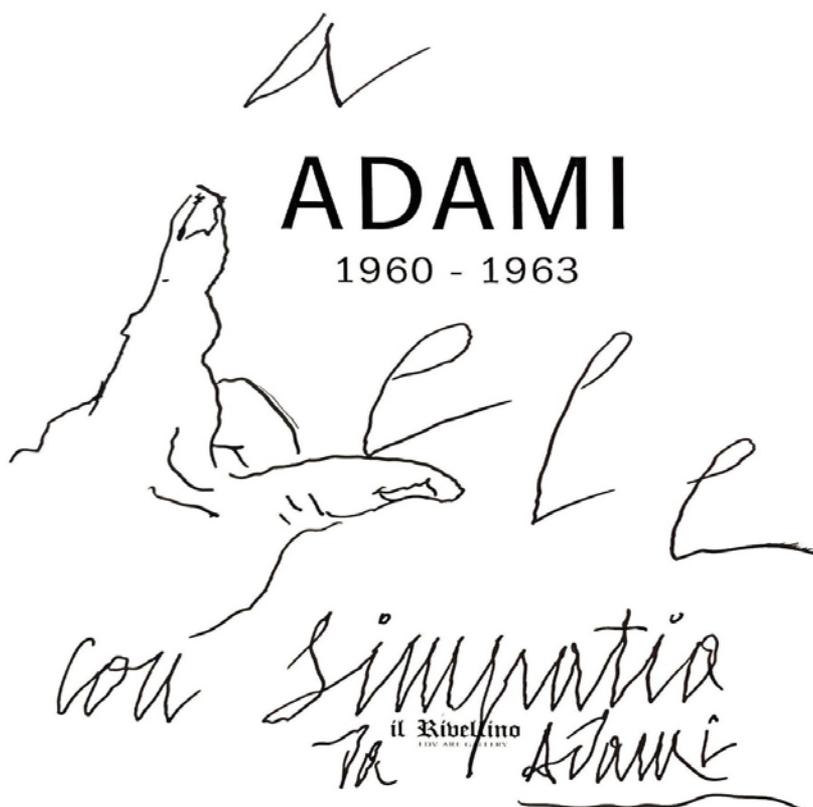
Here, between the sixties and seventies, writers, artists, poets and philosophers - friends met on many journeys and welcomed in the large garden by the dogs Onda and Blondi - will pass through new arrivals and returns. In London he lives with Camilla in a house on Harley Street, he meets Richard Hamilton, Jim Dine and knows Graham Sutherland. Then he moved to Paris, on Avenue du Maine, where he became friends with the writers Carlos Fuentes and Julio Cortazar. Together with his friend Jean-Jacques Lebel he participates in a happening at the Bus Palladium.



Il Rivellino di Locarno rappresentato da Arminio e Paolo Scioli  
 La Galleria d'arte Martinelli rappresentata dalla famiglia Martinelli

*ringraziano*

il Maestro Valerio Adami e la sua famiglia per la disponibilità, la  
 gentilezza e la professionalità dimostrate nella collaborazione e  
 realizzazione di questo catalogo.





**il Rivellino**  
LDV ART GALLERY

**Il Rivellino**

Via Al Castello 1  
6600 Locarno (CH)

[doubleview.tours/artgallery](http://doubleview.tours/artgallery)

**G A M**

**Galleria Arte Martinelli**

Via Giuseppe Saragat 4  
26900 Lodi (IT)

[galleriaartemartinelli.com](http://galleriaartemartinelli.com)