

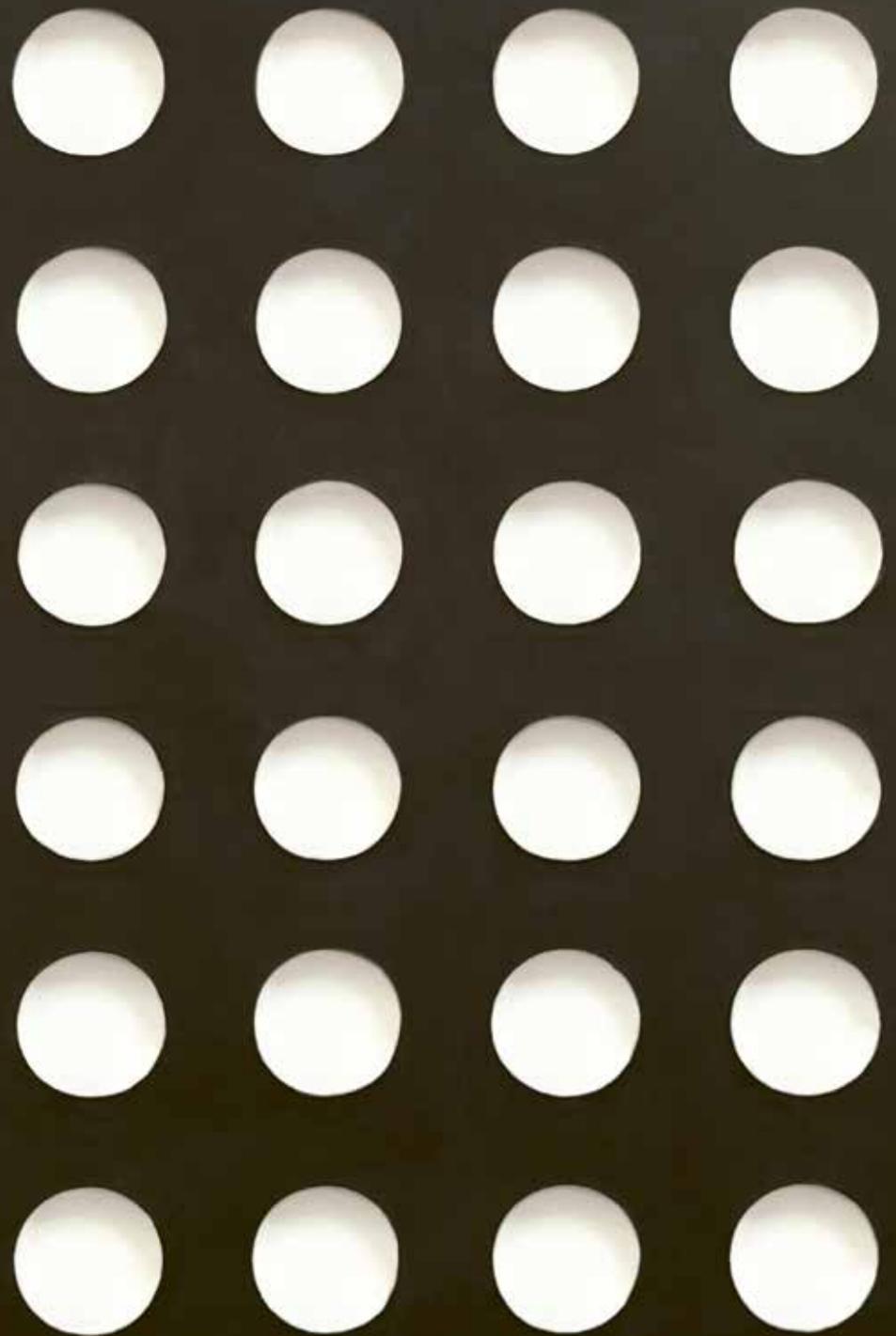


nomosedizioni.it | € 24,90



DADAMAINO 1930-2004

MA*GA



DADAMAINO 1930-2004

DADAMAINO

1930-2004

DADAMAINO

1930-2004

a cura di Flaminio Gualdoni

Comune di Gallarate

Sindaco

Andrea Cassani

Assessore alle Attività formative

Claudia Mazzetti

Dirigente settore Cultura

Manuela Solinas

Dirigente settore Risorse

Michele Colombo

MA*GA

Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Silvio Zanella"

Soci Fondatori

Città di Gallarate

Ministero della Cultura

Soci Cofondatori

Regione Lombardia

Provincia di Varese

Presidente

Angelo Crespi

Direttore

Emma Zanella

Consiglio di Gestione

Angelo Crespi, Presidente

Mauro Croci

Luigi Mascheroni

Francesco Tedeschi

Revisore dei conti

Guido Senaldi

Comitato Tecnico Scientifico

Andrea Cassani, Presidente

Roberto Delodovici

Marina Figini

Lindsay Ruth Harris

Paolo Alberto Lamberti

Giovanni Orsini

Emma Zanella

Cura e gestione delle collezioni

Alessandro Castiglioni, Vicedirettore

e Conservatore senior

Laura Carrù, Coordinatore delle

collezioni

Daniela Costantini, Catalogatore

Davide Fratoni, Digitalizzazione archivi audio-video

Biblioteca specialistica

Alessia Gianforti

Mostre, Eventi e Comunicazione

Vittoria Broggin, Conservatore curatore

Federica Crespi, Comunicazione

Monica Faccini, Logistica e allestimenti

Erika La Rosa, Social media

management

Educazione al Patrimonio

e Alta Formazione

Lorena Giuranna, Responsabile

Marika Brocca

Francesca Checchi

Elena Scandroglio

con la collaborazione di

Elena Borri

Marketing ed eventi privati

Martina Colombo

Progetti Speciali Arte e Impresa

Francesca Chiara

Archivi del Contemporaneo

Monica Faccini

Segreteria e amministrazione

Monica Colombo

Marina Bernacchi

Sicurezza e accoglienza

Giacomo Zaniboni, Responsabile

Monica Ghiraldini

Sofia Mele

Michela Morelli

Alberto Vernale

Accrochage opere

Giacomo Zaniboni

Bookshop

Marina Bianchi

Biglietteria

Laura Zocchi

TicketOne.it

Servizi di riordino

Anastasiia Shnaiderman

Antonella Di Sario

Studio grafico

MMG S.r.l., Gallarate

Ufficio Stampa

CLP Relazioni Pubbliche, Milano

Servizi IT

Infocia S.r.l., Busto Arsizio

Consulente fiscale

Studio Trotti, Busto Arsizio

Consulente del lavoro

Cepas S.r.l. STP, Busto Arsizio

MA*GABar

La Contea di Simone Colombo

Servizio di vigilanza

I.V.N.G. S.p.A., Gallarate

Servizio Civile Universale

Alice Arpilli

Margherita Bascialla

Paolo Benedetti

Chiara Fagnoni

Greta Menzaghi

Chiara Prandoni

Marta Radaelli

Alice Maria Gaia Sammartino

Diana Sgreccia

Chiara Valerio

Auser per MA*GA

Paola Pastorelli, Responsabile

Marina Bianchi

Fiorenza Bartolini

Donatella Bresciani

Franca Ermelinda Caso

Valentino Cerasani

Giorgio Gallivanoni

Enrico Guerra

Isabella Martinelli

Alice Massi

Franca Nerini

Francesco Picone

Luciana Pozzi

Valeria Pozzi

Alessandra Ricciardi

Matteo Riva

Maria Teresa Saielli

Maria Elena Solbiati

Associazione Amici del MA*GA

Presidente

Luca Missoni

Consiglio di Amministrazione

Luca Missoni, Presidente

Lino Bozzola

Cecilia Cagnoni Luoni

Brunella Cardani

Mario Lainati

Angelo Crespi (membro di diritto)

Emma Zanella (membro di diritto)

Segreteria organizzativa e tesoriere

Martina Colombo

Soci Corporate

A.D.E.A. S.r.l.

Federico Aspesi S.r.l.

Banca Generali Private

BIG S.r.l.

Boardwalk S.r.l.

Camal S.r.l. – Le vie del cotone

Confindustria Varese

Engel&Völkers – Gallarate

Esse Solar S.r.l.

Gioielleria Moglia

Giorgio Albè A&A Studio Legale

Grassi S.p.A.

Infocia S.r.l.

I.V.N.G. S.p.A.

Laborplast S.p.A.

Lamberti S.p.A.

Metal Lastra S.r.l.

Missoni S.p.A.

MMG S.r.l.

Progetto Udire S.r.l.

Ricola

Saporiti Italia S.p.A.

SEA S.p.A.

Studio Guenzani

Manifattura Tonetti & C. S.p.A.

WEM S.r.l.

Mario Borroni

Andrea Cassani

Famiglia Maurizio Pastorelli

Alberto Zone

Soci Sostenitori

AVIS Comunale di Gallarate O.d.V.

Guja Simona Elvira Baldazzi

Sandrina Bandera

Franca Bellorini

Corrado Bernasconi

Bambi Bianchi Lazzati

Sergio Budelli

Franco Buffoni

Cecilia Cagnoni Luoni

Brunella Cardani

Luciano Cimmino

Carla Micaela Donaio

Massimo Donaio Passarè

Fondazione Angelo Bozzola

Silvio Fossa S.p.A.

Gasparoli S.r.l.

Mario Lainati

Giuseppe Merlini

Marco Micci

Luca Missoni

Rosita Missoni

Giovanni Orsini

Paola Pastorelli

Patrizia Pastorelli

Raffaella Pastorelli

Stefano Guido Tani

Davide Trotti

Soci Gold

Art Massa Studio S.r.l.

Marina Bianchi Guenzani

Luciano Bolzoni

Tiziano Briata

Roberto Dinato

Davide Ferrario

L'Osteria dei Peccatori

Antonio Maria Pecchini

Gabriele Piva

Stefano Radaelli

Lucia Martina Riboldi

Arminio e Pablo Sciolli

Paola e Roberto Travaglioli

Angelo Zanella

Soci Fondatori



Museo riconosciuto



Museo associato



Sostenitori istituzionali



Main partner



Supporter



DADAMAINO

1930-2004

**Mostra prodotta da MA*GA
e Comune di Gallarate
in collaborazione con
Archivio Opera Dadamaino
e Galleria Arte Martinelli**

Mostra a cura di
Flaminio Gualdoni

Comitato scientifico
Emma Zanella
Vittoria Brogгинi
Nicoletta Saporiti
Fernando Colombo

Coordinamento generale
Vittoria Brogгинi
con la collaborazione di
Greta Menzaghi

Logistica e allestimento
Monica Faccini
con la collaborazione di
Paola Pastorelli
Alice Arpili
Margherita Bascialla
Chiara Prandoni

*Conservazione opere in mostra
e Condition report delle opere*
Laura Carrù
Daniela Costantini
con la collaborazione di
Chiara Valerio

Accrochage opere
Giacomo Zaniboni
Alberto Vernale

Immagine coordinata
MMG S.r.l., Gallarate

Infografica
Art Massa Studio, Gallarate

*Comunicazione e social media
management*
Federica Crespi
Erika La Rosa
CLP Relazioni Pubbliche, Milano
con la collaborazione di
Alice Maria Gaia Sammartino

Attività educative
Lorena Giuranna
Elena Borri
Marika Brocca
Francesca Checchi
Elena Scandroglio
con la collaborazione di
Chiara Fagnoni
Marta Radaelli
Diana Sgreccia

Trasporto
Intex SA, Chiasso, CH
Rossi Art Brokers, Milano

Assicurazione
BIG/CiaccioArte S.r.l., Milano

Catalogo
Nomos Edizioni, Busto Arsizio

Contributi critici
Flaminio Gualdoni
Emma Zanella

Redazione
Alessandro Prandoni

Traduzioni
Andrew Ellis

Progetto grafico
Elisa Tonin
Monica Faccini

Si ringraziano tutti coloro che hanno
contribuito alla realizzazione della
mostra, in particolare i collezionisti
e i prestatori delle opere.

ISBN 979-12-5958-160-0

© 2023 Nomos Edizioni
Tutti i diritti riservati.
Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi
forma o con qualsiasi mezzo elettronico,
meccanico o altro, incluse la fotocopia
non autorizzata e la registrazione in
archivi digitali, senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e
dell'editore.

In copertina
Volume, 1960, collezione Galleria Arte
Martinelli, Lodi (p. 59)

In quarta di copertina
Dadamaino nella sua casa di Milano,
fine anni Novanta. Photo Donata Pizzi

NOMOS EDIZIONI
via Piave, 15 - 21052
Busto Arsizio (VA)
t +39 0331.382339
www.nomosedizioni.it

Cari cittadini,
al Museo MA*GA di Gallarate sarà possibile visitare una retrospettiva
dedicata a Dadamaino, Edoarda Emilia Maino, un'icona dell'avanguar-
dia artistica milanese degli anni Sessanta, nota per le sue ricerche geo-
metrico-percettive.

Questa mostra è il risultato di una collaborazione tra il Museo, l'Archivio
Opera Dadamaino e il supporto della Galleria Arte Martinelli.

La mostra vi porterà attraverso un viaggio affascinante nella vita e
nell'arte di Dadamaino, da quando ha iniziato la sua ricerca artistica,
dipingendo per lo più vasi di fiori da autodidatta, fino alle opere mature,
dove l'artista lavora a mano libera, con una penna, ripetendo un solo
segno per superficie senza legarlo agli altri. Le sue opere hanno incan-
tato il mondo intero.

Vi invito a partecipare a questa mostra e a farne parte. È un'opportunità
per imparare, ispirarsi e apprezzare il talento di Dadamaino.

Andrea Cassani

Sindaco di Gallarate

Con il contributo di

In collaborazione con

Con il supporto di



Con soddisfazione introduco la mostra “Dadamaino 1930-2004”.

Dedicare una mostra a Dadamaino è un’iniziativa importante per il Museo per varie ragioni.

La prima è che in questo modo il MA*GA prosegue un percorso di approfondimento dell’opera delle artiste presenti nella collezione della nostra città: un percorso, dunque, di studio e valorizzazione di un bene culturale che ci appartiene e racconta la nostra identità.

Ricordo, poi, come l’Archivio Dadamaino sia già da anni in dialogo con le nostre istituzioni grazie al progetto Archivi del Contemporaneo.

Infine, l’importante dialogo con le opere della collezione del Museo apre nuove possibilità di educazione al nostro pubblico, soprattutto a quello delle scuole che in gran numero visiterà questa mostra scoprendone forme, colori e ritmi.

Auguro a tutti di cogliere questa occasione per guardare con stupore e interesse alle opere di questa indiscussa protagonista dell’arte italiana del secondo Novecento.

Claudia Mazzetti

Assessore alle Attività formative

Il Museo MA*GA ha tra i suoi compiti primari lo studio e la ricerca sugli artisti che hanno contribuito a sviluppare l’arte e il pensiero sull’arte a partire dall’immediato dopoguerra, quando nasce il Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate (1949) e prende vita l’idea di fondare un museo d’arte dedicato all’arte italiana contemporanea, aperto come Civica Galleria nel 1966 con un nucleo originario di circa cento opere.

La mostra dedicata a Dadamaino, curata da Flaminio Gualdoni, storico dell’arte, amico dell’artista e referente scientifico dell’Archivio Opera Dadamaino, si inserisce appieno nella mission del Museo e anzi ne potenzia la funzione di Centro di ricerca sull’arte contemporanea italiana.

Il lungo percorso di Dadamaino, iniziato nella seconda metà degli anni Cinquanta, coincide talmente con la storia del Museo da permetterci in questa occasione di mettere in luce la partecipazione di Dadamaino alla X edizione del Premio Gallarate (1976), l’acquisizione in quella speciale occasione di una sua importante opera oggi nelle collezioni del MA*GA e le relazioni con i principali artisti attivi in quegli anni. Il catalogo Nomos Edizioni, con i testi critici di Flaminio Gualdoni ed Emma Zanella, e la mostra stessa, in cui le opere di Dadamaino dialogano con alcune altre della nostra collezione realizzate dai “compagni di viaggio” dell’artista, sono l’occasione per leggere sotto una nuova luce le intense ricerche di questa importante figura.

Desidero ringraziare a nome della Fondazione e del Museo tutti coloro che hanno con passione contribuito a realizzare questo importante appuntamento espositivo, in particolare l’Archivio Opera Dadamaino, Flaminio Gualdoni, Galleria Arte Martinelli, i prestatori delle opere per il loro prezioso contributo.

Angelo Crespi

Presidente della Fondazione Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea “Silvio Zanella”

SOMMARIO

15 **PERCORSO
DI DADAMAINO**

Flaminio Gualdoni

35 **DIALOGHI**

Emma Zanella

146 **BIOGRAFIA**

OPERE

46 VOLUMI
1958–1960

69 VOLUMI A MODULI SFASATI
1960–1961

75 RILIEVI
1960–1964

78 OGGETTI OTTICO-DINAMICI
1962–1965

89 COMPONENTI
1965–1966

93 LA RICERCA DEL COLORE
1966–1968

97 ARTE PUBBLICA
E PROGETTI DI AMBIENTI
1969

104 CROMORILIEVI
1972–1974

108 STUDI E PROGETTI
1975

113 L'INCONSCIO RAZIONALE
1975

121 L'ALFABETO DELLA MENTE
1977

125 I FATTI DELLA VITA
1978–1982

129 COSTELLAZIONI
1981–1987

134 IL MOVIMENTO DELLE COSE
1987–1996

152 **THE PATH
OF DADAMAINO**

Flaminio Gualdoni

165 **DIALOGUES**

Emma Zanella

170 **BIOGRAPHY**

anno

1962
n. 129
3 - 23 novembre 1962
piattoli, grafici
e in occasione

armando
auberlin
azuma
blachoffhausen
calderara
cruz-diez
jürgen-fischer
fontana
getulio
von graevenitz
hendrikse
hsiao-chin
kristl
kusama
li-yuen-chia
lada maino

62

772ª Mostra del Cavallino
dal 2 al 26 marzo 1973



azuma



FEBRUAR 1962

cruz-diez

cubells

bolognesi

faicá

calderara

magda ferrer

jürgen-fischer

fontana

getulio

hsiao chin

hurtuna

parc

li yuen-chia

dada maino

mavignier

morellet

12

navarro

peeters

punto |
2

GRUPPO N via s. pietro 3, padova

maino

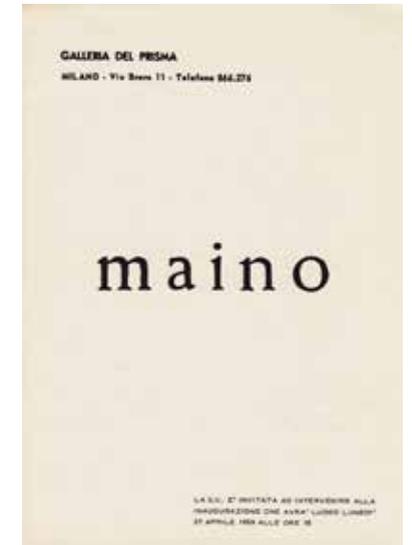


GALERIE SENATORE WEBERSTRASSE 59 STUTTGART

DADAMAINO

PERCORSO DI DADAMAINO

Flaminio Gualdoni



[1]

1.

Dadamaino (che si firma Dada Maino sino al 1963) ha una formazione anomala e una vocazione relativamente tardiva: la preistoria del suo lavoro è fatta di un figurare ordinato, poi di un informale astratto che propende verso l'asciuttezza primaria delle formulazioni. Scriverà Enotrio Mastrolonardo presentandola alla Galleria del Prisma [1], 1959: "Ridotta la sua pittura ad uno spazio puro e rigoroso, Dada Maino vuole ora riempirlo con una sua presenza spirituale, che [...] sembra aver perso il senso della realtà per l'assoluta indipendenza da una qualsiasi raffigurazione oggettiva". È un cercarsi, ancora, ma venato già da una sorta di insoddisfazione profonda verso l'apparato convenzionale della pittura, verso l'esclusività autoreferenziale dell'oggetto pittorico. Già da allora è ben chiaro che vuol essere artista, non semplicemente pittrice.

Gli inneschi sono, racconta la sua aneddotica, la visione nel 1956 di un *Concetto spaziale* di Fontana esposto in un negozio di via Cordusio e il di poco successivo, 1958, incontro con Piero Manzoni, dal quale viene introdotta alle sperimenta-

zioni degli *Jungen* che fanno capo al bar Giamaica di via Brera: anch'esse aggregazioni a geometria assai variabile, in un momento in cui la stessa posizione del genio di Manzoni è tutt'altro che stabilmente delineata.

Dada, molto socievole sul piano dei rapporti pubblici, è una personalità intimamente solitaria, riflessiva, vocata a una sistematicità e metodicità ordinata: Manzoni è un amico prezioso, ma ella non ne segue ciecamente tutte le aperture sperimentali più estreme, come saranno, precocemente, le *Linee*. Anche per lui conta in quel momento soprattutto la centralità della forma/pittura, spinta sino all'acromia, a quei quadri "non dipinti da mano umana", a quelle che Luciano Anceschi indica nel 1958 come "allibite superfici di bianco assoluto". Dada comprende bene questo passaggio e le sue implicazioni, cui contribuisce la propensione già evidente sin d'allora a lavorare con le proprie mani, la cui sapienza non sia esclusa, in un ambito in cui è peraltro ben presente quella che Arthur Danto chiamerà "atmosphère de théorie". L'anno del passaggio definitivo

è il 1959, quando Dada approda a una soluzione a un tempo di franchezza artigianale e di nuovo accento sperimentale.

Approfitta di una mostra collettiva, “La donna nell’arte contemporanea” alla Galleria Brera a Milano, 1959 [2], per esporre non una delle sue pur nuove “grafie sensibili” (Mastrolonardo) come appare in catalogo, ma direttamente e a sorpresa il suo primo *Volume*, tela monocroma aperta su una grande perforazione, cioè una variazione concettuale dei *Tagli* di Lucio Fontana che comporta anche ragionamenti estetici: nelle recensioni infatti Mario Monteverdi scrive in “Il Corriere Lombardo”, 31 dicembre 1959, di “perforatissime tele” e il giovane Emilio Isgrò, in una corrispondenza per il “Gazzettino di Venezia”, 13 aprile 1960, nota i “buchi e i tagli su tela di Dada Maino”. La ragione del cambiamento repentino sta tutta in una questione di date: “La donna nell’arte contemporanea” si inaugura il 18 dicembre, ma già quattro giorni

dopo Dada può esporre anche in una collettiva nella nuova Galleria Azimut di via Clerici 12 [3-6] in una chiave fortemente avanguardistica: oltre a Castellani e Manzoni, i fondatori della nuova situazione, sono con Dada Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Mari, Massironi e Zilocchi, ovvero una *tranche* significativa di quella che, titolerà il fondamentale secondo numero di “Azimuth”, può ben considerarsi “La nuova concezione artistica”. Dada non è esattamente una “militante” di Azimut, che è in realtà una questione riguardante solo Castellani e Manzoni, ma l’amicizia con quest’ultimo (e per altro verso con Fontana) è ben salda ed è per lei una sorta di clausola assoluta di salvaguardia.

Partecipa anche alle successive collettive in galleria e mai si avverte problematico, nei rapporti, il fatto che sia l’unica donna: semmai si può sin d’ora notare come Dada sia ben consapevole dell’anomalia anagrafica che la riguarda, dal momento che la nascita nel 1930 ne fa una coetanea

di Castellani, cioè la più matura della compagine dei nuovi virgulti artistici in cui per esempio figura anche Anceschi, nato nel 1939 [7].

Nel tempo, Dada risolverà empiricamente prendendo a far circolare la sua anagrafe alterata, 1935 e addirittura 1936 (valga un aneddoto: tra i suoi materiali l’Archivio Dadamaino conserva anche una sua carta d’identità riportante l’anno di nascita modificato manualmente, in modo molto ingenuo).

A parte questo vezzo, nelle concitate cronache del tempo il fatto che sia una donna non genera alcun problema, in assenza della “questione femminile” in arte che verrà posta organicamente solo molti anni dopo. Quando di lì a poco, 1962, esporrà sei opere in “Nul” [8], la importante mostra curata da Henk Peeters allo Stedelijk di Amsterdam, non sarà sola, perché sarà della partita un’altra grande isolata, Yayoi Kusama, anch’ella grande amica di Fontana, nata addirittura nel 1929.

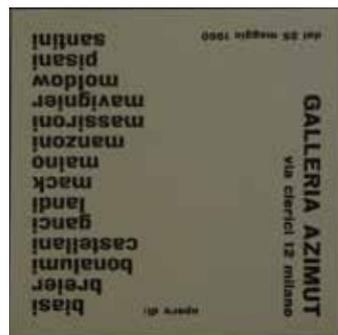
Questa ambiguità dura per un tempo. Nel 1961 viene invitata al “XII Premio Lissonne”, nella sezione “Informativo-Sperimentale” con Manzoni, Castellani e Bonalumi, e i quattro artisti sono denominati per l’occasione dagli organizzatori “Gruppo Milano 61”.

Da subito, contemporaneamente, Dada comprende che il suo unico *ubi consistam* è in seno alla generazione afferente, perché il percorso di Manzoni, nel tempo sempre meno interessato al pittorico in sé, è inimitabile.

I *Volumi* sono delle superfici monocrome fisicamente forate a mano, bianche o nere o su tele non dipinte, in cui è fondamentale la relazione tra *shapes*, sia che esse rivelino un’origine latamente organica sia che rispondano a principi metodologicamente schiariti. Sono una declinazione dell’argomento “en faire le moins possible”, ma rimanendo ancorati, comunque, a un fare, depurato delle bravure del “savoir-faire” del pittore. Si pre-



[2]



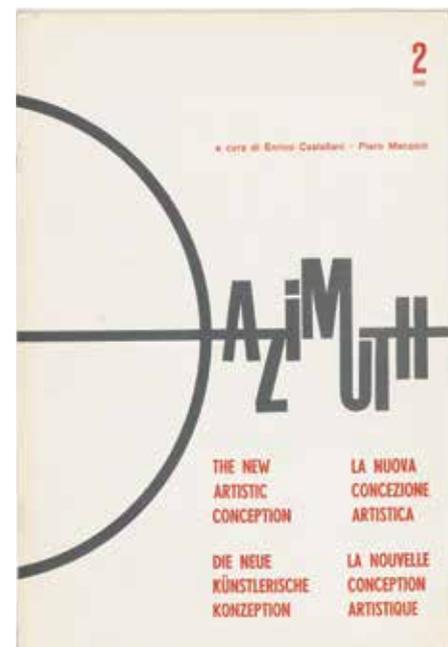
[3]



[5]



[4]



[6]



[7]



[8]



[9]

sentano come variazioni teoricamente illimitate di un tema, poggiati comunque su una consapevolezza estetica.

Le datazioni, tra il 1958 e il 1960, riguardano l'aspetto squisitamente concettuale: esse sono indicate da Dada come quelle del tempo di concezione dell'opera, al di là dell'effettiva data di realizzazione. È, questa, una consuetudine che l'artista manterrà anche in seguito, ad esempio nei *Volumi a moduli sfasati* e nei *Rilievi*, e ancora al tempo della *Ricerca del colore*. Sono date che segnano il tempo interno della riflessione di Dada: per la quale, peraltro, è cruciale l'idea di serie, prevalente sulle singole concrete realizzazioni. "La sua opera non si conclude, veramente, mai", scrivevo nel 2014 per la mostra di Asti: intendendo anche che, dato un inizio, nel suo "studio si affollano e incrociano le sperimentazioni, le serie si prolungano nel tempo sino a quando non cessino di avere per lei qualche ragione d'interesse", nella più totale indifferenza per il suo statuto ufficiale di "artista in carriera" e dunque per le attenzioni occhiate alle cronologie, agli apparati esatti richiesti dal sistema dell'arte.

Il 1961 segna un picco del rapporto di Dada con Manzoni. L'artista presenta la sua personale con i nuovi *Volumi a moduli sfasati* il 20 maggio

alla galleria del Gruppo N a Padova [9]: il testo di Manzoni è un montaggio di *Libera dimensione*, da poco pubblicato nel secondo numero di "Azimuth", con in esergo una citazione di Melville e una conclusione che recita: "Dada Maino ha superato la 'problematica pittorica': altre misure informano la sua opera: i suoi quadri sono bandiere di un nuovo mondo, sono un nuovo significato: non si accontentano di 'dire diversamente': dicono nuove cose". I *Volumi a moduli sfasati* consistono in fogli di rhodoid fustellati a mano, sovrapposti a poca distanza l'uno dall'altro con lievi sfasature a dar vita a una superficie otticamente straniante. Rispetto ai *Volumi* le nuove opere sono, dal punto di vista operativo, laboriosissime, ma spostano il piano del savoir-faire completamente al di fuori dell'idea di pittorico e della consistenza della superficie, in una dimensione che non ha confronti possibili, in cui la manualità è diversamente sollecitata.

Pressoché contemporanei sono i *Rilievi*, tele oppure cartoncini colorati oppure fogli di rhodoid tagliati in lamelle, oppure a creare alterazioni tridimensionali della superficie. Qui, per la prima volta, Dada fa mostra di porsi la questione del colore, sia pure uniforme e intrinseco ai materiali: l'affronterà anche in seguito, ma sempre da un punto di vista extrapittorico e a un grado altissimo di concettualizzazione.

La mostra del febbraio 1962 da Senatore a Stoccarda [10] è per vari versi cruciale nel percorso di Dada. Porta il sottotitolo "Monochrome Malerei", richiamandosi apertamente alla mostra del 1960 allo Städtisches Museum di Leverkusen curata da Udo Kultermann, in cui esponevano, tra gli altri, Rothko, Klein, Kusama, Fontana, Castellani, Manzoni, Dorazio, dunque la generazione "classica" delle neoavanguardie. Nel testo introduttivo della personale Walter Schönenberger scrive di "sorvegliata sensibilità" di Dada a proposito dei "labbrati aperti dei quattro triangoli che

compongono i quadrati con cui ritma le superfici": un modo, per lei, di articolare fisicamente la superficie monocroma di base. Di fatto, dunque, la lettura del suo lavoro è più vicina alla prima generazione neoavanguardistica, Manzoni in testa, che alla successiva: come proprio la mostra "Nul" allo Stedelijk, dove i *Rilievi* sono parte essenziale, assevera. Dada però proprio in questo momento compie una scelta estrema: pone fine, dopo quella da Senatore, alle sue mostre personali, che riprenderanno solo molti anni dopo, nel 1970.

2.

Dell'indifferenza di Dada alle ragioni di carriera artistica si è già detto: ora, addirittura, ella comprende che il suo ruolo individuale deve lasciare luogo a una partecipazione diversa alle elaborazioni artistiche, di fatto intendendo un contributo più apertamente collettivo. Dada, la buona borghese con *frissons di bohème*, rinuncia al proprio statuto artistico singolo nonostante viva solo delle modeste vendite dei quadri e non abbia altre fonti di reddito, iniziando una lunga stagione di radicalismi ancor più marcati.

In lei si avverte definitivamente, ora, il primato inflessibile del lavoro in studio rispetto alla vita delle opere in seno a quella che, con Heidegger, "in breve e senza alcun significato spregiativo, denominiamo *Kunstbetrieb*, industria dell'arte". Dada si pone con determinazione sul versante di chi non costruisce con fredda sapienza il proprio *cursus honorum*, di chi non media con gli apparati della notorietà e del mercato, di chi non fa dell'avanguardia, insomma, un gioco di ruolo, una trama di strategie e tattiche, prese di posizione, solidarietà variamente opportune. In lei è notevole il senso di inopportunità strategica con cui di serie in serie costringe lo spettatore alla rimessa in questione dei suoi saputi, aprendo cicli che seguono solo i tempi e i modi del proprio rimuginare

inflessibile, del proprio insoddisfacibile ricercare.

Il fatto che l'affermazione del lavoro avvenga secondo tempi lenti e non lineari, influenzati dal *wave on wave* del gusto e da fattori del tutto eteronomi, non pare riguardarla affatto. Non è, la sua, una forma o un atteggiamento di rifiuto programmatico. Altri, magari meno radicali di Dada sul piano politico (nel corso di tutta la vita il suo estremismo proclamato, unito a un carattere in fondamento ispido e a un *way of life* non privo d'eccentricità, è stato tra l'altro in molte circostanze un fattore inesorabilmente respingente), fanno del mercato e del sistema artistico un totem da abbattere. Dada non se ne cura proprio: non ha atteggiamenti esemplari per cui additare se stessa a esempio. Davvero tutto ciò – notorietà, mercato, ufficializzazioni, eccetera – è per lei, tra le variabili dell'agire nell'arte, quella di cui ritiene di non doversi e non volersi occupare. Nel bene e nel male.

Quanto alle sue opinioni sull'arte e il mercato, fa fede esemplarmente la dedica che Edouard Léon Théodore Mesens, vecchio surrealista belga per un tratto compagno di vita di Dada, verga nel 1970 su un'opera che l'artista conserverà per tutta la vita nelle sue case milanesi: "Pour Dadamaino et pour vendre à des tristes spéculateurs de l'art".

La scelta di campo porta Dada a impegnarsi,



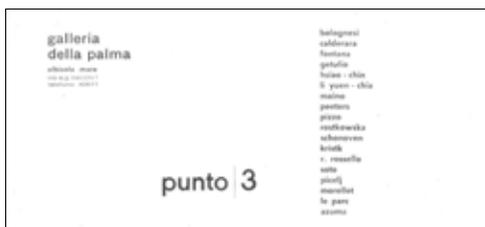
[10]



[11]



[12]



[13]

in quegli anni, come organizzatrice in seno alla politica dei gruppi, ne fa l'anima di vicende come il Gruppo Punto, nato da un pensiero di Fontana, con Antonio Calderara, Kengiro Azuma, Hsiao Chin, Carlos Cruz-Diez, Almir Mavignier, François Morellet, Jan J. Schoonhoven, Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc, Henk Peeters (nel 1962, nel numero 3 della rivista "D'Arts", pubblica un breve articolo su *Punto 3*, firmandosi semplicemente "Dada"), e soprattutto della fondamentale Nouvelle Tendance, della quale è di fatto una sorta di rappresentante italiana [11-13].

Dalla collettiva "Arte programmata", 1962, alla Galleria La Cavana di Trieste, l'orizzonte del suo esporre muta radicalmente. È presente dal 1963 alle mostre di Nouvelle Tendance [14-15], partecipa alle riunioni del GRAV di François Morellet e si apre a una serie di sperimentazioni di aperto radicalismo. Nel frattempo, proprio ora decide di ufficializzare la firma che da allora sarà, sino alla fine, la sua: "Dadamaino".

Notevole è, il 26 aprile 1963, la sua presenza in "Oltre la pittura. Oltre la scultura. Ricerca d'arte visiva" alla Galleria Cadario di Milano, con testi in catalogo di Umbro Apollonio, Guido Ballo, Carlo Belloli, Gillo Dorfles, Umberto Eco e Guy Habasque. In questa occasione redige un testo, ora conservato in dattiloscritto all'Archivio Dadamaino, che ancora una volta non riguarda il suo specifico lavoro, ma un orizzonte problematico più ampio:

La gente va a vedere questa mostra apparentemente "rarefatta" e non solo i critici sapienti e gli *habitués* preparati, ma il pubblico comune, la gente che di solito non va alle mostre e che ride dei quadri "alla Picasso". Costoro entrano attratti dalle luci ruotanti dell'oggetto che è esposto all'ingresso della galleria, solo incuriositi e forse speranzosi di vedere qualche bizzarria, con cui riderci sopra conversando con gli amici su come va a finire il mondo. Poi salgono, guardano, sostano, s'interessano e chiedono con semplicità, ma non "cosa vuole dire...", perché quello, misteriosamente, lo hanno già capito, ma notizie particolareggiate, entrando nel problema, nei primi tempi, con felice stupore degli autori stessi. Ed avviene la "comunicazione". Premio questo per chi, senza miti e senza drammi, ha realizzato queste opere regolate da leggi scientifiche, ma segnate dalla inderogabile magia dell'arte.



[14]



[15]



[16]

È, per Dadamaino, il tempo dei *Componibili*, forme monocrome quadrate che possono scorrere su fili di nylon, entro una cornice in cui è previsto l'intervento del fruitore a decidere l'aspetto, comunque provvisorio, della composizione, e poi degli *Oggetti ottico-dinamici* [16], strutture tridimensionali dalla percezione variabile, da uno dei quali trae anche il cortometraggio *Ricerca uno*, presentato nel 1965 alla terza edizione di "Nove Tendenze" a Zagabria. Altre aperture extramediali segnano questi anni, e ancora si rilegge in filigrana l'eco di alcune delle più acute sperimentazioni di Manzoni: nel 1969 in "Campo urbano", sul lago di Como, disperde sulla superficie del bacino del lago circa mille tavolette di polistirolo ricoperte di vernice fosforescente; nello stesso anno il suo progetto concepito per la Place du Châtelet di Parigi in seno a "Intervention, environnements luminocinétiques dans les rues de Paris et la banlieue parisienne", concorso indetto da Frank Popper ed esposto al Centre national d'art contemporain parigino, ricorda per molti aspetti l'ambizioso progetto di *Placentarium*, 1960, di Manzoni. In quel 1969, tra l'altro, Dadamaino progetta il Premio Piero Manzoni, non realizzato, che avrebbe dovuto essere assegnato a Soncino.

3.

In questo tempo prevalgono nettamente, sulle realizzazioni compiute, i disegni di studio e di progettazione. Anche se le tavole ottico-cinetiche, per lo più romboidali, prodotte con piccole tessere di alluminio fresato e disposte in modo da generare complessi inganni ottici, si mantengono strettamente nell'ambito della bicromia bianco/nero, anche il colore entra ormai stabilmente nella partita: ma è, sempre, un colore completamente concettualizzato, ovvero sottoposto a un controllo razionale agguerritissimo. È un colore completamente casto, privato di ogni *appeal* sensibilibistico e spettacolare, inteso primariamente come quantità/qualità ottica.

Molte esplorazioni rappresentano vie che Dadamaino non ritiene di approfondire: in generale, si può ben dire che per lei conti comunque assai più il segnare, il *graphein* (figlio, ricordava René de Solier, della "biologie de l'acte d'écrire peindre dessiner"), il perimetrare e decidere spazi: che è, in fondo, il modo del suo concepire la pittura sin dai tempi delle volute nastriformi che abitavano i dipinti giovanili al Prisma, 1959.

D'altronde "L'arte va sempre fatta con le mani", annoterà anni dopo al verso di uno dei *Fatti della*



[17]

vita. Ma a guidare è il cervello: ogni esperienza è comunque accompagnata da una partita analisi metodologica, che ne scevera le implicazioni in termini teorici e operativi.

Questa è la duplice valenza che emerge nel progetto più complesso di questo tempo, *La ricerca del colore* [17]. Dada scrive:

Ritenendo gli accostamenti cromatici causati essenzialmente dall'insieme dell'intuizione e del gusto, ho trovato utile fare una effettiva ricerca dei colori atta a verificarne il reale rapporto intercorrente fra essi. Ho così usato i sette colori dello spettro, ricercando fra essi il cromovalore medio, più il bianco, il nero ed il marrone. Dieci moltiplicato per dieci. Quindi per ciascuno la gradazione dal massimo al minimo su fondo di colore base, che è di quaranta varianti come media visibile. Risultano perciò cento tavolette di cm 20x20 contenenti 4000 tonalità. Ogni tavoletta è divisa in due parti con ottanta spazi alternati dal colore di fondo e da quello analizzato, in modo che per ogni tono è possibile la verifica col cromovalore.

Nella *Ricerca del colore* va assaporato lo scorrere lento e meticoloso del tempo fatto ritmo, il tempo della lettura ma soprattutto della fattura che ha coinvolto la totalità senziente e pensante dell'autrice. L'identità dell'artista non designa il lavoro, è il lavoro stesso, l'avventura silenziosa e non del tutto scrutabile del suo manifestarsi all'esistenza.

L'operazione è laboriosa e protratta nel tempo: l'artista ne indica i termini cronologici nel 1967-1968, ma almeno dal 1966 abbiamo traccia di prove che approderanno a questa serie. Una serie integrale di cento tavolette è a Rovereto, nella VAF Stiftung, ma l'ambito operativo si rivela, *more solito*, assai più ampio. Sequenze parziali di tavolette, serie di tavolette di diversa dimensione, altre di dimensioni maggiori: è un tornare sull'argomento più e più volte, come sempre nelle sue serie, anche a distanza di anni. *La ricerca del colore* è presentata al Diagramma di Milano il 26 febbraio 1970 [18], nella personale che segna il ritorno di Dadamaino alle esposizioni: insieme sono *Componibili, Oggetto cinetico e Fluorescenti*, accompagnati in catalogo da *statements* esplicativi dell'artista. Il ritorno alle mostre personali ha, si può ipotizzare, diversi livelli di spiegazione. Dai *Rilievi* in poi, Dadamaino si è rapidamente volta a un approccio definitivamente non espressivo, politicamente *engagé* e profondamente radicato nella ricerca di un pubblico attivo e partecipante. Il momento è quello di uno scontro sociale molto acceso, nel quale Dadamaino si schiera senza remore anche perché ne è toccata da vicino: va ricordato che l'amico scultore Giuseppe Spagnulo è incarcerato (e poi rilasciato perché estraneo) per i tragici disordini avvenuti in via Larga a Milano nel 1969 e nel 1971 l'amico e collega Enrico Castellani viene addirittura incriminato per attività terroristiche.

Dadamaino scrive in quello stesso 1970, come postilla alla mostra, in "D'Ars", XI, 50, il fonda-



[18]

[19]

tale testo *Analisi di lavoro*, datato 20 maggio. Definiti i *Volumi* come "una distruzione simbolica onde potere cominciare da capo", constatato che l'unica via praticabile è "demistificare" i tenaci tabù che avvolgono l'arte "mediante la produzione seriale come per il libro", giunge a una conclusione: "Penso che la sola cosa possibile, se si è deciso di continuare a fare gli artisti, sia di produrre lavori invendibili, come per esempio le pure ricerche o gli *environments*". Del 1973 è una tavola, organizzata con Ernesto L. Francalanci, e pubblicata nel catalogo personale alla Galleria del Cavallino, Venezia [19], che dipana la rete fitta di operazioni di Dadamaino avviate e in corso.

La mostra diventa, in questa prospettiva, un rapporto correttamente instaurato con il pubblico, in nome dell'etica incoercibile che la guida.

Va inoltre considerato che Dadamaino lavora in un piccolo studio in casa, la villetta di via Bitonto 24 dove abita dal 1967, e le è necessario uscire dallo studio anche per poter vedere e verificare il lavoro nella sua compiutezza. Accade ora, con *La ricerca del colore*, e a maggior ragione in seguito, sino alle opere teoricamente smisurate degli ultimi anni, che in studio sono oggetto di visioni comunque parziali.

Un principio affine ispira la serie successiva di lavori, i *Cromorilievi*, cui Dadamaino attende nei

primi anni Settanta. Si tratta di composizioni fitte e regolari di tasselli lignei uguali incollati su una tavola di legno, così da emergere in una testura ottica in rilievo. L'inclinazione dei tasselli, così come il colore uniforme, è stabilita preliminarmente secondo uno schema metodologico rigoroso: "inclinazione 5° - bianco + 14 varianti grigio", "inclinazione 30° - dal grigio 76 al 90", eccetera. Li espone a partire dalla personale al Centro Santelmo di Salò, 1973, e più compiutamente l'anno dopo nella personale alla Galleria Uxa di Novara e ancora alla Galleria Team Colore di Milano. Entra a far parte del Gruppo Team Colore, a fianco di Jorrit Tornquist, le cui esperienze su cromatologia e percezione presentano numerose affinità con gli intendimenti di Dadamaino.

4.

Nel 1975 l'artista pare aver esaurito la spinta che la lega al colore e al vedere e schiude un'altra prospettiva fruttuosa di ricerca. L'occasione è una mostra che, secondo i "sacri testi" del sistema artistico, dovrebbe essere considerata "marginale". Allo Studio V di Vigevano il 13 giugno 1975 presenta la sua nuova significativa svolta: *L'inconscio razionale*. Dadamaino torna al *graphein*, al tracciare silenzioso che apertamente riporta alla questione del quadro e della sua bidimensionalità

convenzionale. Torna alla bicromia bianco/nero e si concentra su un aspetto prevalente, il delineare utilizzando lo strumento esatto del tiralinee ma anche auscultando e coltivando le movenze imperscrutabili del tracciare a mano. L'impianto rigoroso si anima così di molteplici accidenti e si fa espressione di una fluenza che vale, per lei, come essenziale scrittura della mente. Lo *statement* che accompagna le opere è esplicito:

Dopo avere ritagliato le tele sino a lasciare solo quasi il telaio (1958) ho iniziato a razionalizzare il mio lavoro, creando un ordine, peraltro connaturato alle opere stesse. Ma sempre, trovato un metodo, l'ho sviscerato e scomposto per verificare delle possibilità più aperte che mi hanno portato a nuove ricerche.

Ed infatti, il mio lavoro verte essenzialmente sulla ricerca.

Arrivata ad un certo punto, dopo avere risolto il problema dei cromorilevi ridotti poi in rilievi monocromi e monomodulari (1974) mi sono chiesta se la formulazione geometrica e/o modulare non fosse un diaframma dietro cui ovviare la paura ad avere coraggio.

Ho ripreso carta e colori ed ho disegnato, a volte irrigidendomi ed allontanandomi dal problema, a volte girandoci attorno. Ero assai scontenta di questa incapacità di uscirne nel modo giusto, che non sapevo quale fosse, ma che intuitivo non lontano. Ho continuato a lavorare con più accanimento fino a scarnificare la ricerca a sole linee, perché intravedevo che quello che cercavo era anche una specie di profondità che non doveva evidenziarsi con la prospettiva, ma con un risultato piano.

Poi stufa di continuare a prendere misure e fare linee di lunghezza, o larghezza, o spessore controllati ho guardato il tiralinee che in definitiva è sempre stato la mia vera penna ed

ho scritto, sulla carta prima e sulla tela poi. Si tratta di una sorta di scrittura della mente, della mia: fatta di linee ora dense e marcate ora impercettibili e saltellanti, ora lunghe ed ora brevissime, senza alcuna programmazione a priori, ma sensibili alla pressione della mano che libera, corre e traccia senza premeditazione. Ma è chiaro che se la mano è guidata dalla mente, in questo caso lo è dall'inconscio. Il risultato è una specie di reticoli e di spazi vuoti, per nulla disordinati, che hanno un loro ritmo, una loro profondità ed una loro armonia. Perché sì, l'ordine è diviso grosso modo in due categorie: quello repressivo, ottuso e prevaricatore e quello armonioso della libertà, dove le limitazioni non sono tali, ma si chiamano rispetto dell'altrui libertà e tolleranza.

Quindi concludo osservando, al di là dell'analisi critica che non è mio compito, che la mia razionalità non è autoimposta, ma fa parte della mia indole. La geometria e il rigore non sono il paravento della mia paura ad avere coraggio, ma la molla per essere sulla pista della ricerca.

In quello stesso 1975 Dadamaino approda finalmente a uno spazio più mondanamente autorevole, capace di amplificare più adeguatamente la misura di questa svolta: è il Salone Annunciata, a Milano, dove Carlo e Nina Grossetti proseguono in chiave d'avanguardie nuove la storica attività della Galleria Annunciata.

Non si tratta di una galleria di tendenza, ma di un florilegio di autori importanti, di cui interessa ora ribadire la forte autonoma individualità: Antonio Calderara, Nicola Carrino, Gianni Colombo, Marco Gastini, Stanislav Kolíbal (è con lui che Dadamaino tiene la bipersonale al Padiglione d'arte contemporanea di Milano nel 1983), François Morellet, Roman Opalka, Jan J. Schoonhoven,

Giuseppe Spagnulo, tra gli altri. La personale da Grossetti è una ricapitolazione del lungo lavoro di ricerca svolto da Dadamaino a partire dal 1958 [20-21], data in cui ufficializza la nascita dei *Volumi*, al momento presente. Ricapitolazione, ma anche dichiarazione di fine di una stagione, quella della neoavanguardia indicata da Manzoni e Castellani e quella delle ricerche esatte, metodologicamente agguerrite. Dadamaino, infine, è ben consapevole anche che il lavoro collettivo, che l'*engagement* politico diretto, che gli alibi scientifici hanno esaurito ogni spinta.

Lei sceglie per se stessa un modo diverso di essere e sentirsi rivoluzionaria, meno pubblico ma calato tutto nella solitudine – essa sì incontrattabile – dello studio. *L'inconscio razionale* sposta, semplicemente ma con inaudito coraggio, la questione del lavoro, ponendosi una domanda cruciale: è possibile che proprio da due concetti all'apparenza inconciliabili scaturisca una misura appropriata possibile, intimamente nuova? Dadamaino non esibisce il guizzo stupefacente, non è titolare di trucchi: la sua deviazione significativa scaturisce lentamente come un aroma che s'insinua, come il germe fervido ma impalpabile del dubbio, dell'irrazionale incompressibile. Ha sintetizzato suggestivamente ed efficacemente Marco Vallora che Dadamaino “vede chiaro, limpido, algebrico, quasi. Anche se poi, grazie proprio a questo accanimento matematico-purista, di formule intempestive, e tempestose, lascia parlare anche il clacson starnazzante del Caso”.

Francesco Leonetti azzarda una non scontata lettura possibile: “Va detto ancora che la mistione di ‘inconscio’ e ‘razionale’ potrebbe essere letta oggi con la bi-logica di Matte Blanco, che appunto attribuisce all'inconscio non già il ribollimento freudiano (né il linguaggio dell'altro secondo Lacan) ma un valore di simmetria... La cosa è però molto complicata e resta insoddisfacente almeno



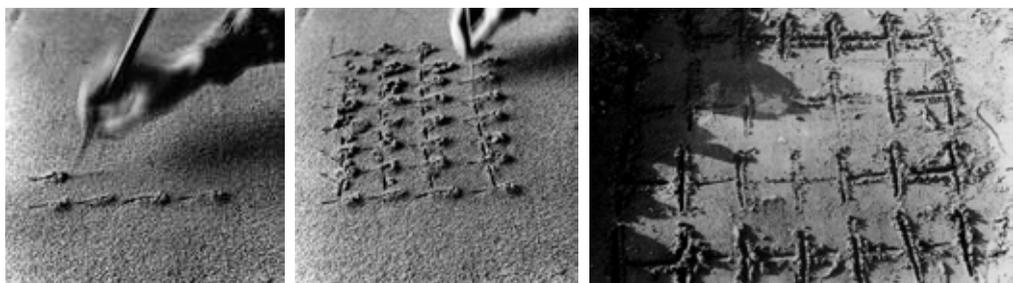
[20]



[21]

fin qui”. Il gesto traccia il segno, lo fa venire in luce, differenziale minimo di visione. È un atto elementare e immediato nel suo darsi concreto, ma lentissimo, netto, concentrato sul flusso di coscienza che si pensa e contemporaneamente si sa negli andamenti della mano.

La tramatura si organizza secondo coordinate primarie di spazio senza intenzione alcuna, come atto sorgivo di determinazione spaziale. Il segno è disuguale, le irregolarità sono quelle dello *stream* emotivo che l'artista ausculta nel momento del tracciare. Nel suo stesso darsi c'è tutto, ragionamento e pulsazione psichica, istinto e intenzione, regola e alea, avvertimento mentale e tensione corporale.



[22]

La scommessa è che il segno possa ritrovare una forma di irrelata autenticità primaria, che il suo avvenire come pura condizione e presenza sia capace di senso senza mediazione alcuna.

5.

Dadamaino non ammette più, ormai, questo orizzonte operativo come adesione fideistica che sostituisca *tout court* i vecchi culti pittorici. Alle durezze progettuali di tale atteggiamento sostituisce quella che Leonetti indica come la sua “caratteristica contraddizione dolce”. Dadamaino sa con chiarezza non contrattabile che ridurre l’oggettività del fare al semplice straniamento inemotivo, e intendere l’opera come la dimostrazione passiva di assunti preordinati, rende asfittico il pensiero.

Ciò che le sue mani fanno accadere sul tavolo da lavoro è un processo complesso di modificazione che la investe totalmente nel suo sapersi vivere e nella coscienza: l’opera può essere dello spettatore perché è, a pieno titolo, “sua”.

La compiutezza linguistica e il grado altissimo d’intelligibilità della sua immagine sono una scelta etica, ma non il fine. Ciò cui Dadamaino attende è produrre, con le “infinite partite” consentite dalle “regole del gioco” tanto care a Gastone Novelli, una tensione spinta sino al ribaltamento e al dissolvimento dell’ordine teorico e metodolo-

gico, delle gabbie puramente razionali. A importare è proprio l’interstizio sottile che si schiude, il margine di virtualità, di fluttuazione del senso, di mutazione del mentale che implica in sé anche le spinte dell’intuizione.

In conseguenza di questa scelta *Alfabeto della mente* nasce come frutto d’un processo di differenziazione che si coagula in un repertorio di segni grafici stabilizzati: saranno, in tutto, sedici, e il termine “lettere” con cui l’artista li indica non ha che un valore latamente evocativo, giocando semmai sul margine evidente di contraddizione significativa che ciò comporta.

L’evento da cui scaturiscono è un trauma morale profondo, la strage di palestinesi raccolti nel campo profughi libanese di Tell al-Za’tar, 1976.

Ma non si vive se non nella socialità. Quando ero piccola scoprii che molti miei coetanei solo perché ritenuti diversi, ebrei o zingari, erano stati eliminati dalla faccia della terra sistematicamente. Sentii un forte senso di colpa per essere stata risparmiata, perché solo un caso aveva deciso così. Il caso degli uomini, naturalmente. Sembrava, data la mostruosità dello sterminio, che fosse finita, che si fosse capito che il dolore è nella vita stessa: le malattie che ci piegano, il bisogno, l’ignoranza e che questo fosse quanto da combattere. Lot-

tare perché nel mondo si instaurasse la giustizia dell’eguaglianza. Non si è verificato che sporadicamente.

L’estate scorsa seguì angosciata la tragedia di Tall el Zaatar. Si sapeva tutto a priori, ma nessuno ha mosso un dito per evitare il genocidio. [...] [22]

Piena di rabbia e di dolore impotente mi prese un impulso di tracciare segni. Altro non mi era concesso di fare. Feci ossessivamente linee orizzontali e verticali, ripetute fino a riempire i fogli e poiché il dolore esige pudore, alcuni di essi li coprii. Erano lettere, al posto di quella genericamente e semplicisticamente destinata alle donne che esprimevano la mia inane solidarietà, la mia protesta contro la criminale violenza tanto per cambiare sotto il segno della croce.

Quando si compì la sorte del villaggio palestinese, il 12 agosto, andai su una spiaggia deserta e dopo aver guardato il mare, anche lui insensibile e preso dal suo movimento, cercai un bastone e cominciai a tracciare lo stesso segno delle “lettere” sulla sabbia, per tutto il giorno. Smisi quando fui stremata. Avevo riempito la spiaggia di segni che, me ne resi conto allora, formavano un’acca, che nella mia lingua è la lettera muta. Una protesta scritta sulla sabbia, quanto più labile vi sia.

Le lettere dell’*Alfabeto della mente* nascono da quel primo, drammatico crampo emotivo. Sono monemi grafici che nascono dall’universo dei possibili, privi di specifica identità e autorità. Sono la concretizzazione prima d’un gesto, del serrarsi di un picco di concentrazione. Essi non sono mai posti in rapporto gli uni con gli altri, articolando enunciazioni e ipotesi di racconto: vivono isolati ciascuno in un *hic et nunc* che ne è l’unica condizione appropriata e iterati in una



[23]

esperienza ulteriore, teoricamente illimitata, del tempo e dei flussi mentali che lo vivono.

Dapprima Dadamaino traccia sequenze della stessa “lettera” su grandi fogli, rotoli aperti e dispiegati, che dispone affiancati, come un’eco di *environment*. Nel 1977 sono a Graz, poi da Walter Storms a Monaco, ancora al Salone Annunciata di Milano: il nuovo lavoro coincide anche con una presenza sempre più regolare su scala internazionale. Senza soluzione di continuità, dopo l’iniziale repertoriatura dell’*Alfabeto* su superfici tutte uguali, come saggiando uno schema e una regola esteriore di filigrana scritturale, l’artista prende a seguire il corso dei *Fatti della vita* [23]:

Lavoro a mano libera, con la penna, ed anche se tentassi di essere esatta, la mano disobbedirebbe alla mia volontà. A volte il tratto è più sottile, o più pesante, impercettibili tensioni fanno vibrare la penna, imprimendo segni distorti o tremolanti. A volte ancora la penna non dà inchiostro e vi sono tracce evanescenti che mai riprendo ricalcandole. Quando comincio una riga, è il primo segno che solitamente la determina: se è corto, faccio una riga di segni corti, se le dita scorrono, è di segni più lunghi. Lascio fluire la mano liberamente

scrive Dadamaino nel 1977.



[24]

6.

Vengono dunque, naturale sviluppo e conseguenza, *I fatti della vita*, che presenta la prima volta da Grossetti il 20 novembre 1979, quando contano per l'occasione centosessanta tele e fogli di dimensioni svariate.

Nei *Fatti della vita* la suggestione scritturale è un mero spunto convenzionale, giusto com'era l'andamento orizzontale/verticale nell'*Inconscio razionale*, rispetto al decidersi del senso nell'accadimento di ogni singolo segno e nelle tensioni energetiche che si generano dalla correlazione con altri segni. I tracciati sono sintomi, per via d'intensità, varianti, increspature, tremolii, discontinuità.

“Non è un diario, ma un'accumulazione di fogli. Non avevo nulla da registrare, se non le pulsioni del momento”, avverte Dadamaino: quindi il darsi immediato degli avvertimenti interiori dell'artista nell'alea connaturata a ogni atto fisico della mano: quindi ancora, primariamente, come sostanza profonda del tempo. I fogli non sono vissuti come esperienza straordinaria, ma come ordinarietà del vivere, nel loro misurare e qualificare l'effettivo scorrere dell'esistenza dell'autrice.

Negli ambienti dove espone *I fatti della vita* (nei casi maggiori sono quattrocentosessantuno elementi alla Biennale di Venezia del 1980 e cin-

quecentosessanta nella personale al Padiglione d'arte contemporanea di Milano, 1983), a invadere pienamente di sé l'ambiente, l'artista ricopre pareti intere appendendoli da sinistra a destra, dall'alto in basso, senza programmarne la distribuzione, adottando l'unico criterio di non lasciare spazi liberi]][24]. La nuova superficie che nasce dalla tensione fra tutte le singole superfici ha lo stesso carattere di assorbimento dolce e di rallentamento concentrato della lettura, di evidenza e presenza puntuale e a un tempo netta, come trasparenza non labile.

Ad accentuare il valore di “presa diretta” esistenziale, dietro molti di essi è annotata una breve scritta, come un residuo di pensiero o di cronaca che galleggia a fianco, secondo un uso che, in termini diversi, già era stato di Fontana. “Lettura, lettura”, “Tacere è peggio”, “L'arte va sempre fatta con le mani”, “L'assicuratore ha accettato la cifra del danno”, “Alla vita non si possono richiedere anticipi”, “Fausto Coppi vola sulle montagne”, “La depressione interessa tutte le ragioni italiane”, “L'Internazionale è anche una squadra di calcio”, eccetera. D'altronde la regola veramente ineludibile che Dadamaino s'è data è di non porre, all'interno della propria quotidianità, un tempo diverso per l'esperienza d'arte. Senza artifici e astrazioni, lo scorrere del tempo della vita e quello della pratica devono sovrapporsi fino al punto di non far differenza. Al tavolo, di fronte alla finestra, nello studiolo ingombro, ascoltando la radio, rispondendo, anche, al telefono. Per ore e ore continuativamente, giornate intere. La mano traccia il pensarsi sentire, il sentirsi pensare dell'artista. Tutto ciò che accade, dentro. Il rigore è non far mai eccezione, rifiutarsi di prevedere e indirizzare. L'ordine che scaturisce è questo stesso rigore, interiorizzato al punto di farsi esso stesso condizione naturale della coscienza e della sua libertà.

Scrive Maddalena Disch in “Temporale”, 1997:

la ripetizione costante di un medesimo grafema, a guisa di un esercizio elementare di scrittura, è indice di una necessità di trascrizione o di registrazione di un moto, di per sé indescrivibile, né personale, né impersonale: semplicemente vitale. Parlare di scrittura, in questo caso, è piuttosto una comodità linguistica, giacché si tratta di una scrittura dimentica della sua funzione comunicativa. Nell'*Alfabeto*, quel che conta è il ritmo che lo pervade, l'incessante lavoro che lo produce; alla singola lettera non corrispondono associazioni: essa non è né un geroglifico né un ideogramma. I fogli dell'*Alfabeto* non hanno nulla di misterioso: le lettere utilizzate non importano come crittogrammi, ma come unità prime per “scrivere” razionalmente concatenazioni mentali. La scrittura va oltre ogni automatismo inconscio e deborda ampiamente il soggettivismo proposto in chiave cifrata.

Traccia, Dadamaino, foglio dopo foglio, in una continuità operativa che non si appaga: e le scritte al verso dei fogli, brevi appunti rapidi che passano da frammenti d'alta riflessione alla *souplesse* dell'humour, sono i corollari cronistici di tale impresa: ne sono, in qualche modo, i barometri e i marcatempo [25].

È chiaro che, qui, non conta altro che la quantità fisica di tempo dell'esecuzione e tutto ciò che climaticamente gli sta intorno: lo scorrere sottile del rapidograph, un *graphein* rastremato, ma anche lo stare al tavolino, la luce da tavolo che solca dolce la penombra dello studio, la radio che dipana continuamente il proprio tappeto sonoro, il silenzio. Importano più le figure, i comportamenti del tracciare. “Per un anno ripetei il medesimo segno... So soltanto che un unico segno va ripetuto



[25]

fino a riempire lo spazio che mi sono data...”: così, ancora, Dadamaino. Segno, stacco, segno, stacco, segno, stacco. Un foglio, un altro foglio. Sino a che le forze ti reggono.

Ma sono comunque scritte e fogli. Appartengono a una volontà di scrivere, sia pure distillata sino alla sua essenza straniata. Rispondono, per quanto la corrispondenza sia forzata, comunque a un codice, nonostante tutto.

7.

Ma se il segno si dà per se stesso, crampo minimo della mano che traccia, senza altra intenzione che darsi, come in un brusco cambio di scala ora entra in gioco una porzione di *kosmos*, pur rimanendo la chiave dell'avvertimento profondo del tempo, né mutando le ragioni di spazio. Dadamaino non sa ancora cosa è nato: ma il gioco delle late *rassemblances* dice di *Costellazioni*, che Dadamaino inizia a esporre il 13 settembre 1981 da Walter Storms a Villingen.

Se il senso profondo è, ora, deidentificare il segno, lasciare che esso sia un puro crampo puntuale e imprevisto della mano, e che trovi da sé, per gli automatismi stessi del corpo che traccia, la propria responsabilità nello spazio, l'inseminarsi della superficie comincia a percorrere



[26]

andamenti disorientati fatti di addensamenti e dilatazioni, che saturano per proliferazione di sé tutto lo spazio, in una sequenza di segni che non segue altro ordine che non sia quello evocante, per pura associazione d'idee, il cosmico.

I segni si fanno miriade, come molecole pulsanti energia, come un'apparenza di caos retta da un ordine altro imperscrutabile e non interrogabile.

Il segno delle *Costellazioni* è pura energia, queste opere non si possono assommare, né accumulare come le precedenti. Non vogliono il segno strutturato – lettere di un alfabeto immaginario – ma solo segmenti d'energia in aggregazione e in esplosione: pretendono il colore, al contrario del bianco e nero delle precedenti, ma non nascono e non finiscono, perché io stessa non so da dove comincio a tracciare i miei segni e dove sono diretti. Solo l'immagine è più esplicita, ma se si stia aggregando o disperdendo non lo so... È un rigore diverso, più nascosto, più libero, quello delle *Costellazioni*...

Così l'artista.

Leonetti legge acutamente il passaggio: "Ora tale ricerca si rende consapevole epistemologicamente, invece che presentare una linearità registratrice e attivatrice. E perciò si sostanzia e si costituisce in nuclei e apparati diffusionali, in centri agglomerati e percorsi periferici, in mappe, in volte celesti, ecc. ecc. come osservazione e teoria della materia o movimento, mai definitiva".

I rossi e verdi e azzurri delle *Costellazioni*, benché spossati sino all'ineffabilità, conservano tuttavia residui d'una captazione sensoriale che la carta rende dolce e sottilmente fastosa.

Dadamaino non è tuttavia in cerca di questo e la sua etica del fare comprende che la distillazione raggiunta del segno è passibile di intensificazioni ulteriori. Mantenendo inalterato l'assetto elementarissimo del proprio agire, elude la ricettività confidente della superficie adottando un materiale opaco e distante, che senza contrapporsi apertamente al valore convenzionale del quadro – cui Dadamaino alla fin fine mai rinuncia, ben consapevole della sua importanza nell'aspettativa di lettura dello spettatore: da qui anche il suo risparmiare i bordi dello spazio d'azione e visione che transita dai *Volumi a moduli sfasati* sino ai *Fatti della vita* e alle opere ultime – si faccia superficie d'incerto carattere e d'ambigua dimensionalità, offrendosi come una consistenza lattiginosa dello spazio.

"Finché una sera, reduce da un dibattito tenuto a Salò, mi balzò in mente un'idea che formulai a voce alta a Gualdoni che mi accompagnava – 'Vorrei creare segni nell'aria'. Da qui la ricerca del materiale idoneo, il poliestere, e dei mezzi per rendere indelebile il segno": lo racconta Angelo Trimarco, in un'intervista a Dadamaino in "Il Mattino", 23 ottobre 1991 [26].

Un semplice cambio tecnico è la mossa risolutiva. La vera questione è che il *graphein* pre-

suppone una superficie d'appoggio, una bidimensionalità obbligata. La risposta è il poliestere, materiale translucido che viene venduto a rotoli di grandissime dimensioni: l'altezza è fissa, ma la lunghezza *ad libitum*: e mi piace pensare che il principio abbia molto in comune con la nascita delle *Linee* di Manzoni, antico prezioso sodale, e con la loro modalità di esecuzione.

Il segno vi si incide mantenendo effettivamente una sorta di galleggiamento nello spazio e nonostante l'ingombro delle dimensioni, il supporto non è percepito come superficie e nonostante il peso, neppure come corpo.

Nell'apparente caoticità delle distribuzioni, i segni evidenziano linee-forza fluenti, conoscono addensamenti e rarefazioni, irritazioni e dolcezze, picchi di fervore e stanchezze. Sono comportamenti di una sostanza oscura, non detta e indicibile, che trova il proprio dinamico svolgersi.

8.

Nascono le serie ultime, straordinarie, definitive: *Il movimento delle cose*, di cui dà un'ampissima prova alla Biennale veneziana del 1990 [27], *Passo dopo passo*, *Sein und Zeit*.

Qui prendono nuovamente a brulicare, come aggallando, i segni, la mano a tracciarli netta e solo per movenze brevi e fitte, ora di più urgente insistenza, con un ancor più marcato avvertimento del variare delle fluenze del gesto e della condizione interiore, con un senso di espansione nello spazio che ben presto abbandona il rettangolo codificato e si dipana come cartiglio infinito, o stendardo.

"Volevo disegnare nell'aria... volevo disegnare nell'immateriale... lavoravo pezzo dopo pezzo, non riuscivo mai a vedere il lavoro completo se non alla fine... è questo il senso compiuto di un lavoro come se fosse un discorso", testimonia Dadamaino.

Monta, nell'accertarsi e distendersi di que-



[27]

ste linee-forza, di queste nervature solcanti di spazio, non più la dolcezza ossessiva, il ritmo comunque pieno e trovato, ma una sollecitudine inquieta, una continua collisione interna che fa ansimare i nuclei, in un ordine puntuale come costretto, bloccato alle soglie d'una effusione conflagrante.

Dice Dadamaino: questi segni "seguono il filo di matematiche interiori, una minima variante ne scompiglia l'ordine irripetibile che li fa fluire in avanti, lungo il mio fiume. Non accade mai, non può mai accadere la stessa cosa due volte. Come nella vita, è fin troppo facile dirlo".

Dadamaino si rende conto – e ci testimonia – dell'inutilità di qualcosa di diverso dal puro esistere come puro fare ("Lavoro tutti i giorni della mia vita, e smetto quando fatico e reggermi in piedi", dice a Trimarco), la cui ragione è una sorta di lucida e disperata presa d'atto che nulla conta che non sia l'atto in cui l'artista, e lo spettatore con lui, si conosce e si riconosce.

"La fluidità muta aspetto, cambia il sentimento di saturazione dello spazio, la sintassi si trasforma esaurendosi e rinnovandosi, ma l'andamento segnico – pur fondato su una base rigorosa – resta sempre non verificabile e irripetibile perché non calcolato a priori, non premeditato (nel senso 'concettuale' di Sol LeWitt) né temporalmente

programmato (nel senso sistematico delle calligrafie di Hanne Darboven)”, scrive ancora Disch.

Dadamaino ormai sa che la sua partita è definitiva, totalizzante, tanto quanto il suo radicalismo inappellabile. Se ti togli il manto dell'artista, figura a qualche titolo speciale, e se ti poni da un punto di vista per cui i minimi accadimenti quotidiani si pareggiano con le certezze che la storia umana non procede per le grandi svolte solo auspicate, rimane il tuo essere biologico, il tuo essere un corpo vivente e senziente capace di fare e che fa per sentirsi vivere: non per dare un senso al tuo vivere, semplicemente per dargli, dandosi, una minima giustificazione d'esistenza.

Mi piace, trovo ancora rivoluzionaria, la sfida laicissima di Dadamaino all'universo, nella consapevolezza che nessuna salvezza è possibile. Non fa mai mostra di accettare, rassegnata, l'insensatezza della condizione umana. Se non è più possibile ragionare, come i suoi antichi compagni di strada politici, di “lutte, échec, nouvelle lutte” – la frase del maggio francese campeggia in un quadro memorabile di Gastone Novelli, artista morto, a differenza di Dadamaino, prima di conoscere il disincanto della maturità –, resta il coraggio di una solitudine definitiva vissuta come la dannazione di Sisifo, del quale Albert Camus postula l'unica felicità possibile come se “la lotta stessa verso le vette fosse sufficiente per riempire il cuore di un uomo”, perché restituisce “l'intensità della vita”.

Questo spiega l'ultima avventura di Dadamaino, il richiamo a *Sein und Zeit* di Martin Heidegger: è un ragionamento, da artista beninteso e non da filosofo, sul fatto fondativo che, come scrive Heidegger, “L'Esserci comprende sempre se stesso in base alla sua esistenza, cioè alla possibilità che gli è propria di essere o non essere se stesso”.

Nota

Ho scelto deliberatamente di non appesantire il testo di una quantità minuziosa di note, che avrebbe influito negativamente sul passo della lettura.

Per i testi principali e gli *statements* di Dadamaino, si può fare riferimento a: <https://archiviodadamaino.it/>.

Pubblicazioni di fondamentale consultazione sono:

• *Dadamaino*, catalogo della mostra (Milano, PAC, 27 gennaio - 28 febbraio 1983), testo di Francesco Leonetti, Milano 1983.

• *Dadamaino. Konstellationen*, catalogo della mostra (Leonberg, Beatrix Wilhelm, 14 marzo - 14 aprile 1984), a cura di Flaminio Gualdoni, Leonberg 1984.

• *Azimuth & Azimut. 1959: Castellani, Manzoni e...*, catalogo della mostra (Milano, PAC, 12 giugno - 15 luglio 1984), a cura di Marco Meneguzzo, Milano 1984.

• Elena Pontiggia, *Dadamaino*, Milano 1990.

• *Dadamaino. I fatti della vita*, catalogo della mostra (Zurigo, Haus für konstruktive und konkrete Kunst, 12 aprile - 9 giugno 1996), a cura di Elisabeth Grossmann, Zürich 1996.

• *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 giugno - 21 settembre 1997), a cura di Flaminio Gualdoni e Paolo Campiglio, Ferrara 1997.

• *Dadamaino. Retrospektive 1958-2000*, catalogo della mostra (Bochum, Museum Bochum, 16 gennaio - 5 marzo 2000), a cura di Hans Günter Golinski, Bochum 2000.

• *Dadamaino. Bucare lo sguardo*, catalogo della mostra (Torino, Carlina Galleria d'arte, 22 ottobre - 4 dicembre 2010), a cura di Marco Vallora, Torino 2010.

• *Dadamaino*, catalogo della mostra (Digione, Le Consortium - Centre d'art contemporain, 3 maggio - 29 settembre 2013), a cura di Natacha Carron, Dijon 2013.

• *Dadamaino 1930-2004*, catalogo della mostra (Asti, Fondo Giov-Anna Piras, 11 ottobre - 30 novembre 2014), a cura di Paolo Campiglio, Asti 2014.

• *Dadamaino. Il movimento delle cose*, catalogo della mostra (Firenze, Frittelli arte contemporanea, 9 aprile - 4 giugno 2022), a cura di Flaminio Gualdoni, Cinisello Balsamo 2022.

Didascalie

[1] Invito all'inaugurazione della mostra, Galleria del Prisma, Milano, 27 aprile 1959

[2] Copertina del catalogo della mostra “La donna nell'arte contemporanea”, Galleria Brera, Milano, 1959

[3] Invito alla mostra del gruppo Azimut, Galleria Azimut, Milano, dal 25 maggio 1960

[4] Invito alla mostra del gruppo Azimut, Galleria Azimut, Milano, 22 dicembre 1959 - 3 gennaio 1960

[5] Copertina della rivista “Azimuth”, n. 1, a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni, 1959

[6] Copertina della rivista “Azimuth”, n. 2, *La nuova concezione artistica*, a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni, 1960

[7] Dadamaino con Giovanni Anceschi, 1962. Photo Giuseppe Bellone

[8] Dadamaino allo Stedelijk Museum di Amsterdam durante l'allestimento delle sue opere per la mostra “Nul”, a cura di Henk Peeters, 1962. Photo Oscar Alphen

[9] Cartolina invito all'inaugurazione della mostra personale di Dadamaino con la presentazione di Piero Manzoni, Spazio del Gruppo N, Padova, 20 maggio 1961

[10] Mostra personale “Maino. Monochrome Malerei”, a cura di Walter Schönenberger, Galerie Senatore, Stoccarda, 1962

[11] Invito all'inaugurazione della mostra “Anno 62”, Galerie 't Venster, Rotterdam, 3-23 novembre 1962

[12] Invito alla mostra “Punto 2”, Palacio de la Virreina, Barcellona, 11-25 agosto 1962

[13] Invito alla mostra “Punto 3”, Galleria della Palma, Albisola Mare, 20-30 agosto 1962

[14] Mostra itinerante “Mikro Zero/Nul - Mikro Nieuw Realisme”, Galerie Delta, Rotterdam, 7-20 agosto 1964;

Jeugdfeestival, Velp, 24-29 agosto 1964; Galerie Amstel 47, Amsterdam, 31 agosto - 19 settembre 1964

[15] Presentazione della mostra “Omaggio alla nuova tendenza”, Galleria dell'Arco, Albisola Mare, 14-20 agosto 1966

[16] Dadamaino, *Oggetto ottico-dinamico*, 1963-1964

[17] Dadamaino, *La ricerca del colore*, 1966-1968

[18] Mostra personale di Dadamaino, Galleria Diagramma, Milano, 1970

[19] Ernesto Francalanci, *Schema cronologico del lavoro di Dadamaino*, in catalogo della Galleria del Cavallino, Venezia 1973

[20] Invito alla mostra personale “Dadamaino 1959-1975”, Salone Annunciata, Milano, dal 18 novembre 1975

[21] Dadamaino ritratta tra le sue opere in mostra, Salone Annunciata, Milano, 1975

[22] Segni della “protesta impotente” scritta sulla sabbia da Dadamaino in conseguenza della strage di palestinesi raccolti nel campo profughi libanese di Tell al-Za'tar

[23] Invito alla mostra personale “I fatti della vita”, Maggie Kress Gallery, Taos, 1980

[24] Flaminio Gualdoni, Grazia Varisco, Dadamaino e Vincenzo Accame in occasione della mostra personale dell'artista, Studio D'Ars, Milano, 1981

[25] Dadamaino nel suo studio. Photo Vittorio Pigazzini

[26] “Dadamaino. Il movimento delle cose”, Framart Studio, Napoli, 18 ottobre - 6 dicembre 1991

[27] Dadamaino, *Il movimento delle cose*, Biennale di Venezia, 1990

DIALOGHI

Emma Zanella

Nel 1976 Dadamaino partecipa con due opere alla seconda mostra della X edizione del “Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate” (“L’arte di ispirazione scientifica e tecnologica”), invitata da Umbro Apollonio [1].

Alla mostra espone *Rilievo bianco inclinazione 18°*, 1975, legno verniciato, 100×100 cm, e *Volume a moduli sfasati*, 1960, plastica, 100×100 cm, opera quest’ultima acquistata dalla commissione artistica per essere destinata, come tutti gli acquisti del Premio Gallarate, alla collezione permanente dell’allora Civica Galleria d’Arte Moderna, ora MA*GA [2].

Dedicare dunque un grande progetto espositivo, curato da Flaminio Gualdoni, responsabile scientifico dell’Archivio Dadamaino, a una tra le più significative artiste che hanno aperto nuove strade nella Milano del secondo dopoguerra, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, e che hanno contribuito a formare i gruppi più sperimentali di quel periodo, portando una voce fortemente identitaria, significa per il Museo e per lo stesso Premio riflettere sulla propria storia, sulle importanti occasioni espositive e di ricerca che ci hanno permesso di costruire una collezione di grande valore incentrata sugli artisti italiani.



[1]



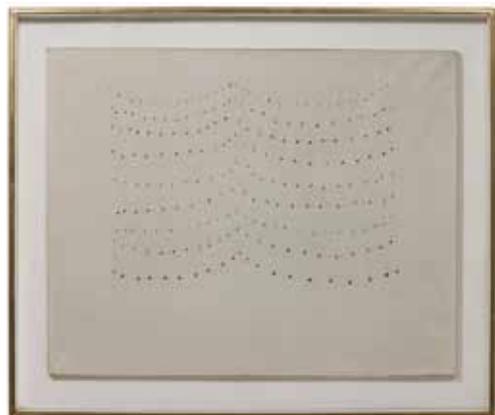
[2]



[3]



[4]



[5]

Quando Dadamaino accetta l'invito a partecipare alla X edizione del Premio Gallarate, articolata in ben cinque mostre che si snodano lungo il corso di due anni, dal 1976 al 1978, sia l'artista che il Premio godevano di fama e riconoscibilità.

Dopo aver contribuito alla nascita, nel 1966, della Civica Galleria e aver ripreso le fila della propria attività, il Premio – fondato nel 1949 – aveva proposto per la X edizione, oltre che il superamento delle graduatorie dei premiati a favore degli acquisti delle opere, un percorso articolato e assai complesso di mostre tematicamente coerenti, capaci di dare una visione esaustiva delle ricerche artistiche italiane più attuali e soprattutto di avviare, attraverso le acquisizioni, il progetto museologico di Silvio Zanella, fondatore e primo direttore del Museo, che concepiva la Civica Galleria come “Museo delle correnti e dei movimenti dell'arte italiana della seconda metà del XX secolo”¹.

Si trattava di una visione museologica che, dalla prima edizione del Premio (1950), era andata via via chiarendosi guidata dall'idea di fondare un museo a funzione primariamente educativa e formativa, capace di incidere profondamente sullo

sviluppo sociale e anche produttivo di una città e soprattutto di un territorio che proprio sulla ricerca estetica del prodotto industriale aveva impostato e trovato una propria specifica e internazionale identità.

Alla costruzione delle cinque mostre del X Premio partecipano innanzitutto critici importanti e di rilevanza nazionale tra cui Mario De Micheli, Paolo Levi, Franco Solmi, Franco Passoni per la prima mostra “L'arte di contenuto politico e sociale”²; Umbro Apollonio, Guido Ballo, Giuseppe Marchiori, Italo Mussa per la seconda mostra “L'arte di ispirazione scientifica e tecnologica”³; Luigi Carluccio, Carlo Munari, Roberto Tassi, Renzo Biasion per la terza mostra “L'arte surreale, fantastica e del sogno”⁴; Gillo Dorfles, Paolo Fossati, Filiberto Menna, Lea Vergine per la quarta mostra “L'arte sperimentale dei nuovi mezzi espressivi e comunicativi”⁵; Angelo Dragone, Giorgio Mascherpa, Marco Valsecchi per la quinta mostra “L'arte degli anni '60”⁶.

In poco meno di due anni, dal 1976 al 1978, entrano nelle collezioni della giovanissima Civica Galleria grazie al Premio Gallarate ben centosette

opere e vengono avviate le prime proposte educative per gli studenti (oltre un centinaio di classi visitano le mostre) e il pubblico adulto, indispensabili occasioni di attenzione alla città per un giovane museo che si stava radicando su un terreno sociale e produttivo fertile, unico nel suo genere, in grado di aprire nuovi orizzonti, rilanciare nuove idee, consolidare una istituzione inaugurata poco meno di un decennio prima.

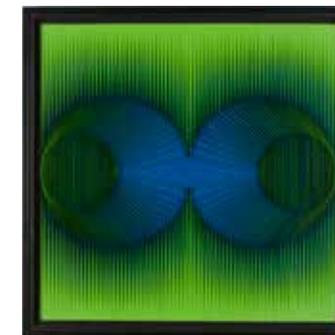
In questo contesto nasce la mostra “L'arte di ispirazione scientifica e tecnologica”, cui partecipa Dadamaino. Una mostra difficile, aperta ai nuovi linguaggi e a una visione dell'arte lontana da funzioni rappresentative, un'arte concepita come ricerca di spazi, di relazioni, di sollecitazioni percettive e visive, sulla scia del grande maestro che tutti guidava nella Milano degli anni Cinquanta e Sessanta, Lucio Fontana.

Le fotografie, poche, dell'allestimento e dell'inaugurazione ci restituiscono un clima fervido, attento alle innovazioni, capace di far intervenire direttamente gli artisti che, il giorno dell'inaugurazione, vengono premiati attraverso l'acquisizione di un loro lavoro.

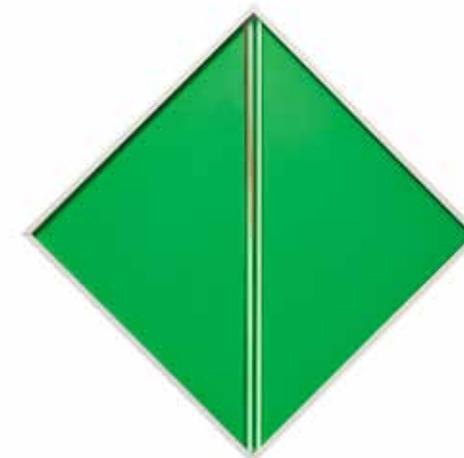
L'archivio storico del Premio ci restituisce una bella fotografia della giovane Dadamaino cui viene conferito il premio acquisto e una preziosa lettera dattiloscritta indirizzata a Silvio Zanella in cui ringrazia

la Commissione e Voi per l'esito della manifestazione. Indipendentemente dal gettone, ragioni affettive mi legano alla Vs. città; inoltre la notorietà e il prestigio del Vs. Museo fanno sì che ci si debba sentire onorati di essere presentati nella raccolta da voi curata.

Sarò presente all'inaugurazione del 17.X.p.v. con grande piacere. Ancora grazie, con i migliori saluti. Dadamaino. [3]



[6]



[7]

Accanto a lei esponevano molti artisti che nel decennio corrente e in quello precedente avevano condiviso la partecipazione a gruppi e a tendenze, la ricerca di linguaggi sperimentali, le lotte culturali e personali per il rinnovamento delle arti in Italia. Mi riferisco, nello specifico, a Getulio Alviani, Alberto Biasi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Enzo Mari, Grazia Varisco, Nanda Vigo, Edoardo Landi, una significativa rappresentanza del gruppo militante che si muoveva attorno ad “Azimuth”, rivista fondata da Castellani e Manzoni, le cui opere vennero acquistate dal Premio insieme a quelle di Dadamaino, andando a costituire uno dei nuclei strategici delle collezioni del MA*GA.



[8]

Dadamaino si presentava con due lavori distanti nel tempo, *Volume a moduli sfasati*, 1960, plastica, 100x100 cm [4], e *Rilievo bianco inclinazione 18°*, 1975, legno verniciato, 100x100 cm.

La prima opera, acquistata dalla commissione artistica, testimoniava il folgorante inizio, dopo i *Volumi* esposti per la prima volta nel 1959 alla Galleria Brera di Milano, di una ricerca presentata il 20 maggio 1961 alla galleria del Gruppo N a Padova, accompagnata dall'artista, amico, demiurgo Piero Manzoni, che vedeva nelle opere di Dadamaino delle "bandiere di un nuovo mondo [che] non si accontentano di 'dire diversamente' [ma] dicono

nuove cose". I fogli di rhodoid fustellati a mano, sovrapposti a poca distanza l'uno dall'altro con lievi sfasature, danno vita a una superficie ottica vibrante, in cui la luce vale l'ombra e il riconcorrersi del vuoto crea la vitalità ritmica della superficie.

Nel *Rilievo bianco inclinazione 18°* del 1975, l'anno che precede la mostra del Premio Gallarate, Dadamaino è invece impegnata a costruire lo spazio con tasselli a sezione quadrata di altezze variabili che portano nell'opera effetti ottici tridimensionali e dinamici. Purtroppo, non abbiamo documentazione fotografica di quest'ultimo lavoro che, a fine mostra, venne restituito all'artista.

L'ingresso di Dadamaino nelle collezioni del Museo, unitamente alle opere degli altri artisti che hanno contribuito a fare grandi i movimenti e i gruppi di sperimentazione tra la fine degli anni Cinquanta e tutti gli anni Settanta, con particolare riguardo all'ambiente milanese, ci ha indotto, nella prima sezione della mostra, a riproporre i dialoghi e gli scambi che in quegli anni gli artisti avviavano continuamente tra loro, guardando a Lucio Fontana, percepito dai giovani come un faro; sostenendosi a vicenda (e non è un caso che proprio Piero Manzoni presenti con uno scritto Da-



[9]



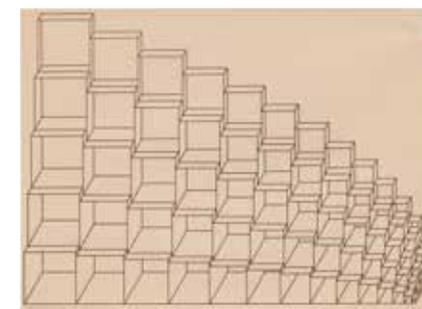
[10]



[11]



[12]



[13]

damaino nella mostra del 1961 a Padova); scambiando esperienze, occasioni di incontro e percorsi espositivi. In mostra le prime relazioni sono con i tre capisaldi della cultura artistica italiana: Lucio Fontana, Piero Manzoni ed Enrico Castellani.

È noto come Dadamaino attribuisse il suo passaggio definitivo dall'arte figurativa a quella astratta a un episodio del tutto casuale accaduto a Milano nel 1956: passando in via Cordusio l'artista rimase folgorata da un *Concetto spaziale* (di colore blu e viola) di Fontana esposto in un negozio di elettrodomestici. Dadamaino percepì subito che si trovava di fronte a un linguaggio totalmente nuovo, straordinariamente intenso, capace di ridefinire i percorsi dell'arte.

Per questo motivo apriamo la mostra con un dialogo diretto tra i *Volumi* dell'allora giovane artista e un *Concetto spaziale* di Lucio Fontana del 1960⁷ [5], significativo esempio del superamento dei limiti della materia che l'artista aveva intrapreso sin dal 1946, anno in cui redige il *Manifesto blanco*. L'opera, accompagnata a retro da una poetica dedica autografa "È venuta Margherita e mi ha portato una margherita", si compone di una tela in cui il gesto dell'artista lascia i fori ritmici inseriti in una leggera gabbia tracciata a matita, alla ricerca di una dimensione fisica e spirituale che va oltre la superficie rappresentativa dello spazio pittorico.

Nei *Volumi* [8] Dadamaino affronta la tela con un unico grande gesto, che rinuncia per il momento al ritmo e alla scansione temporale a favore di forme ovali asimmetriche fortemente evidenziate nel contrasto cromatico e nella ricerca dell'immaterialità del vuoto.

Attorno a Fontana e alle novità dello spazialismo si muovono e crescono negli stessi anni Piero Manzoni ed Enrico Castellani, fondatori nel 1959 della rivista "Azimuth" e della Galleria Azimut, che accoglie mostre di tutti gli artisti più innovativi tra cui, oltre a Manzoni e Castellani stessi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Gabriele Devecchi, Enzo Mari, Dadamaino e moltissimi altri⁸.

Le opere di Piero Manzoni⁹ ed Enrico Castellani¹⁰ dialogano direttamente con i *Volumi* di Dadamaino, ampliando la "nuova concezione artistica", la ricerca dell'azzeramento dell'arte, lo svuotamento della tela e della materia a favore di uno spazio creato con leggere modulazioni delle superfici.

Nei primissimi anni Sessanta la collaborazione di Dadamaino con Piero Manzoni diventa sempre più stretta e intensa, tanto da partecipare tra 1960 e 1961 a diverse mostre – tra cui una collettiva ad Albisola Mare¹¹, la mostra "Sculture tascabili, componibili, trasportabili, istantanee" a Roma¹², la mostra "Come i pittori vedono i critici"



[14]



[15]

a Milano¹³ – e a farsi accompagnare da un testo critico di Manzoni alla personale del maggio 1961 a Padova allo spazio espositivo del Gruppo N¹⁴ e in moltissime altre occasioni.

I due artisti si muovono in libertà, indipendenti tra loro – Piero Manzoni in modo più radicale, pronto a sfatare tutti i miti dell'arte, come ben si può vedere dal videodocumentario *Untitled* (1960)¹⁵ [10], in cui l'artista realizza un *Corpo d'aria* con il proprio fiato; Dadamaino certamente ancorata a una visione ancora parzialmente oggettuale dell'opera – entrambi però convinti di poter avviare ricerche nuove, concettuali e percettive, che aprivano percorsi fino ad allora inesplorati.

Analogamente Castellani in quegli anni aveva iniziato a costruire con le estroflessioni lo spazio, a renderlo oggettivo, tangibile, vibrante, puro e immenso nella sua assolutezza [11]. La sua ricerca è stata definita dalla critica “ripetizione differente”, atto continuo e sempre nuovo, tanto che lo spazio viene strutturato per essere sempre percettivamente instabile, immateriale, un succedersi di punti in rilievo e di punti in depressione, di poli negativi e positivi, come amava spiegare con parole limpide lo stesso artista.

Anche Agostino Bonalumi, in quegli anni, aveva affrontato lo spazio pittorico uscendo con forza all'esterno con la tela e con più marcate estroflessioni: nell'opera *Grigio* del 1967 [14] l'artista si appropria della tridimensionalità lasciando alla superficie monocroma e compatta il compito di uscire, di dialogare con la luce e l'ombra, di diventare oggetto marcatamente presente¹⁶.

Dadamaino è vicina anche agli altri artisti presenti alle mostre di Azimut e del Gruppo N: Enzo Mari¹⁷ [13], figura centralissima in tutte le riflessioni sull'arte e sul design, in cui la modularità e la progressione matematica costituiscono un vero e proprio manifesto di senso; Davide Boriani, Gabriele Devecchi, Getulio Alviani, Alberto Biasi [6], Nanda Vigo [9], Edoardo Landi [7] e Gianni Colombo, immersi in ricerche che fondano l'arte programmata e cinetica, un'arte che tendeva a mettere in discussione lo statuto stesso dell'opera e della sua autorialità, la sua funzione, il rapporto tra arte, scienza e tecnologia, tra forma e funzione, tra opera e spettatore. Nell'opera di Alviani, *Superficie a testura vibratile 16 quadrati*¹⁸ [12], bidimensionale e geometrica, le piastre metalliche affiancate rispondono alla luce in maniera sempre

differente, soggetta alle condizioni di esposizione e anche al movimento dello spettatore chiamato a interagire con l'opera e a cogliere in tempo reale i suoi cambiamenti.

La partecipazione dello spettatore, il movimento, la dinamicità sono presenti con ancora più evidenza nella *Scultura da prendere a calci* di Gabriele Devecchi¹⁹ [16], nella *Superficie magnetica* di Davide Boriani²⁰ [15] e, inequivocabilmente, nello *Spazio elastico ambiente* di Gianni Colombo²¹ [17], opera composta da pochissimi elementi, il buio e la luce ultravioletta, il movimento dei fili elastici, lo spettatore che, entrando nell'ambiente, modifica la propria percezione spaziale.

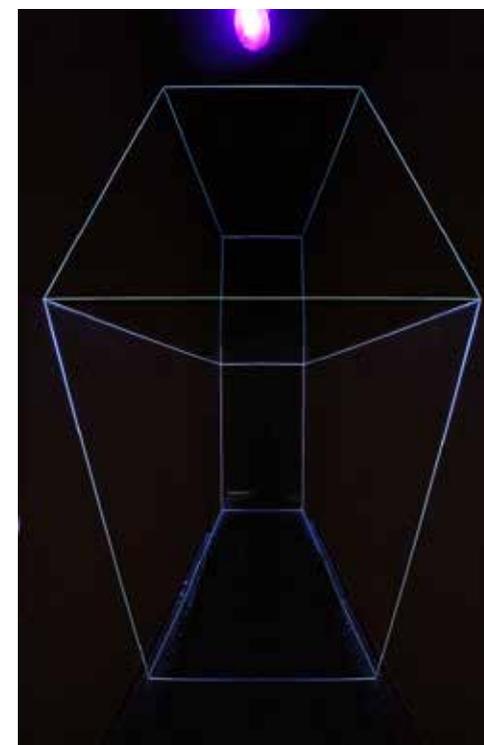
Dadamaino non si tira indietro nemmeno da queste sperimentazioni e anzi le fa sue già tra il 1962 e il 1963, quando espone opere cinetiche e dinamiche in diverse mostre di arte programmata²² con Grazia Varisco, Bruno Munari, il Gruppo N, Giovanni Anceschi e molti altri. Sono oggetti ottico-dinamici e cinetici, spirali rotanti, sculture fatte di movimento, di luce e di colore, linguisticamente vicine alle ricerche contemporanee di Grazia Varisco²³, altra grande protagonista di questi anni fecondi.

Le ricerche degli anni Settanta, pur essendo più individualiste e psicanalitiche, entrano in risonanza con altre analoghe di carattere concettuale, come le opere segniche di Irma Blank.

Dallo spazialismo ai movimenti cinetici fino al concettuale, Dadamaino è stata una protagonista che ha attraversato l'arte italiana del secondo Novecento, come il dialogo con la collezione del Museo in questa mostra ha voluto dimostrare.



[16]



[17]

Note

¹ Silvio Zanella, *Testimonianze. Il Premio e la Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate 1949-2000*, Edizioni Quaderni del Premio, Nicolini, Gavirate 2000, p. 31.

² "L'arte di contenuto politico e sociale", Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, X edizione, Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, 30 maggio - 20 giugno 1976, catalogo edizioni del Premio Gallarate.

³ "L'arte di ispirazione scientifica e tecnologica", Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, X edizione, Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, 17 ottobre - 7 novembre 1976, catalogo edizioni del Premio Gallarate.

⁴ "L'arte surreale, fantastica e del sogno", Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, X edizione, Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, 5-22 dicembre 1976, catalogo edizioni del Premio Gallarate.

⁵ "L'arte sperimentale dei nuovi mezzi espressivi e comunicativi", Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, X edizione, Civica Galleria d'Arte Moderna, 27 marzo - 17 aprile 1977, catalogo edizioni del Premio Gallarate.

⁶ "L'arte degli anni '60", Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, X edizione, Civica Galleria d'Arte Moderna, 2-23 aprile 1978, catalogo edizioni Premio Gallarate.

⁷ L'opera *Concetto spaziale*, 1960, olio, matita e buchi su tela, 80,5×100 cm, è stata acquistata nel 2001 dalla Regione Lombardia e assegnata in comodato alla Civica Galleria ora MA*GA.

⁸ Nel dicembre del 1959 Manzoni e Castellani, in riferimento alla rivista ma differenziando il nome per la mancanza della H finale, aprirono a Milano la Galleria Azimut, dove furono allestite le seguenti esposizioni: "Le linee di Piero Manzoni", 4-24 dicembre 1959; "Mostra collettiva con Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Enrico Castellani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Dadamaino, Piero Manzoni, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Alberto Zilocchi", 22 dicembre 1959 - 3 gennaio 1960; "La nuova concezione artistica", 4 gennaio - 1 febbraio 1960; "Enrico Castellani", 5-22 febbraio 1960; "Massironi, Moldow, Oehm, Uecker", 23 febbraio - 10 marzo 1960; "Heinz Mack", 11-28 marzo 1960; "Almir Mavignier", 5-15 aprile 1960; "Motus", 15 aprile - 2 maggio 1960; "Corpi d'aria di Piero Manzoni", 3-9 maggio 1960; "Alberti, Sordini, Verga", 11-24 maggio 1960; "Mostra collettiva con Alberto Biasi, Kilian Breier, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Giacomo Ganci, Edoardo Landi, Heinz Mack, Edoarda Emilia Maino (Dadamaino), Piero Manzoni, Manfredo Massironi, Almir Mavignier, Ira Moldow, Ago-

stino Pisani, Marco Santini", dal 25 maggio 1960; "Mostra collettiva con Alberto Biasi, Kilian Breier, Enrico Castellani, Edoardo Landi, Heinz Mack, Edoarda Emilia Maino (Dadamaino), Piero Manzoni, Manfredo Massironi, Almir Mavignier, Motus, Agostino Pisani, Marco Santini", 24 giugno - 18 luglio 1960; "Piero Manzoni. Consumazione dell'arte, dinamica del pubblico, divorare l'arte", 21 luglio 1960.

⁹ *Achrome*, 1958-1959, tela grinzata, 60×80 cm, Lodi, collezione privata; *Untitled*, 1960, videodocumentario girato a Herning, Milano, collezione privata.

¹⁰ *Superficie I, Superficie II, Superficie III*, 1996, calcografia, 28×30 cm ciascuna.

¹¹ "Castellani Maino Manzoni Pisani Santini", Circolo degli Artisti, Albisola Mare, agosto 1960.

¹² "Sculpture tascabili, componibili, trasportabili, istantanee", Galleria Trastevere, Roma, 8 ottobre 1960.

¹³ "Come i pittori vedono i critici", Galleria Montenapoleone, Milano, 1 aprile 1961.

¹⁴ "Piero Manzoni, Dadamaino", Studio N, Padova, maggio 1961.

¹⁵ Per *Untitled* vedi nota 9.

¹⁶ *Grigio*, 1967, tela estroflessa e tempera vinilica, 120×150,5×23 cm, opera acquistata nel 2000 per le collezioni della Civica Galleria ora MA*GA da Confindustria Varese in occasione del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate.

¹⁷ *Progetto 923*, 1968, litografia 13/31, 44×60 cm, opera donata dall'artista nel 1976.

¹⁸ *Superficie a testura vibratile 16 quadrati*, 1962-1966, alluminio incollato su tavole di legno, 36×36×1,5 cm, opera donata al Premio Nazionale Arti Visive città di Gallarate nel 1976.

¹⁹ *Sculptura da prendere a calci*, 1960, poliuretano, corda elastica, base metacrilato, 40×20×20 cm (opera composta).

²⁰ *Superficie magnetica*, 1961-1976, polimerico con motore elettrico, campo elettromagnetico, diametro 60×17 cm.

²¹ *Spazio elastico ambiente*, 1967-1976, animazione elettromeccanica, ambiente.

²² "Oltre la pittura. Oltre la scultura. Ricerca d'arte visiva", Galleria Cadario, Milano, 26 aprile - 17 maggio 1963, con Anceschi, Colombo, Equipo 57, Le Parc, Morellet, Munari, Gruppo N, Grazia Varisco; "IV Biennale di San Marino", a cura di Giulio Carlo Argan, 1963.

²³ *Schema luminoso*, 1962, schema luce e animazione elettromeccanica, 50×50 cm.

Didascalie

[1] Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, X edizione, seconda mostra "L'arte di ispirazione scientifica e tecnologica", Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, 17 ottobre - 7 novembre 1976 (copertina)

[2] Dadamaino alla cerimonia di inaugurazione della seconda mostra della X edizione del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, 17 ottobre 1976

[3] Lettera di risposta di Dadamaino a Silvio Zanella, segretario del Premio Città di Gallarate, con ringraziamenti e presenza all'inaugurazione della mostra, Milano, 8 ottobre 1976

[4] Dadamaino, *Volume a moduli sfasati*, 1960 Fogli di plastica montati su telaio forati a mano con fustella, 100×100 cm

[5] Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1960 Olio, matita e buchi su tela, 80,5×100 cm Inv. 1019 OA Photo Roberto Marossi

[6] Alberto Biasi, *Politipo l'immaginazione crea*, 1972 Legno e nastro di politene, 68,5×68,5×5,5 cm Inv. 161 OA

[7] Edoardo Landi, *Bicinatorifrazione cilindrica*, 1976 Polimerico, 72×72×4,5 cm; ingombro allestimento 102×102×4,5 cm Inv. 216 OA Photo Roberto Marossi

[8] Dadamaino, *Volumi*, 1959 Idropittura su tela, 120×60 cm Locarno, collezione Il Rivellino

[9] Nanda Vigo, *Cronotopia*, 1966 Neon e vetro, 100×100×10 cm Inv. 224 OA Photo Roberto Marossi

[10] Videodocumentario girato a Herning relativo alle opere di Piero Manzoni *Corpi di luce e Corpo d'aria*, 1960 Milano, collezione privata

[11] Enrico Castellani, *Superficie*, 1995 Calcografia, 43×45 cm Inv. 1530 S-1531 S-1532 S Photo Roberto Marossi

[12] Getulio Alviani, *Superficie a testura vibratile 16 quadrati*, 1962-1966 Alluminio incollato su tavole di legno, 36×36×1,5 cm Inv. 212 OA

[13] Enzo Mari, *Progetto 923*, 1968 Litografia 13/31, 44×60 cm Inv. 1347 S Photo Roberto Marossi

[14] Agostino Bonalumi, *Grigio*, 1967 Tela estroflessa e tempera vinilica, 120×150,5×23 cm Inv. 1020 OA Photo Roberto Marossi

[15] Davide Boriani, *Superficie magnetica*, 1961-1976 Polimerico con motore elettrico, campo elettromagnetico, diametro 60×17 cm Inv. 213 OA Photo Giuseppe Malcangi

[16] Gabriele Devecchi, *Sculptura da prendere a calci*, 1960 Poliuretano, corda elastica, base metacrilato, 40×20×20 cm (opera composta) Inv. 712 OA

[17] Gianni Colombo, *Spazio elastico ambiente*, 1967-1976 Animazione elettromeccanica, ambiente, dimensioni variabili Inv. 214 OA

DADA MAINO



17 FALSE PROSPETTIVE

«I FATTI DELLA VITA»
"THE FACTS OF THE LIFE"

6 DECEMBER 1980



2
1960

THE NEW
ARTISTIC
CONCEPTION

LA NUOVA
CONCEZIONE
ARTISTICA

DADAMAINO

"Allora non udremo piú miseri discorsi su Magellano e su Drake. Udremo il racconto di viaggiatori che hanno circumnavigato l'Eclittica e doppiato la Stella Polare, come il Capo Horn".
Melville

Manzoni

DIE NEUE
KÜNSTLERISCHE
KONZEPTION

LA NOUVELLE
CONCEPTION
ARTISTIQUE



diagramma

GRUPPO N via s. pietro 3, padova

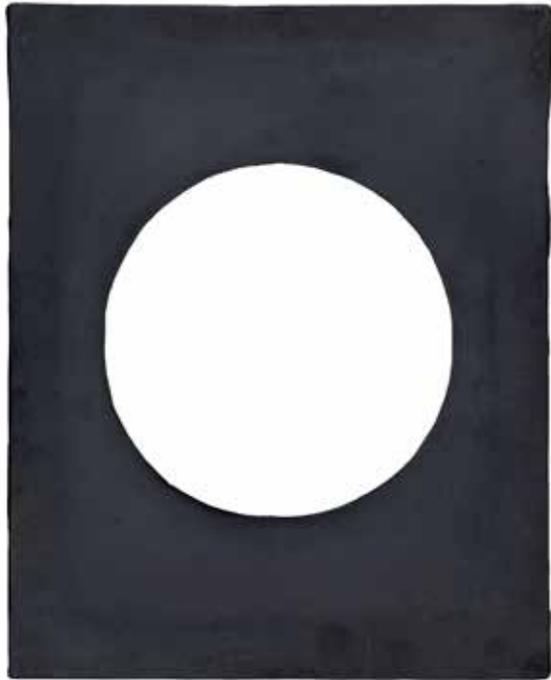
VOLUMI

1958–1960

Il rifiuto della pratica pittorica, l'assunzione del monocromo e la conseguente adozione della tela come "oggetto" portano l'artista a concepire opere in cui la tela è sottoposta a uno o più prelievi che determinano dei larghi fori o lacune nella superficie. L'artista denomina queste opere *Volumi*, perché le larghe lacune rivelano uno spazio oltre la tela, una inattesa profondità e la superficie del muro retrostante, che interagisce con l'opera e ne determina continue variazioni percettive, anche in senso tridimensionale.



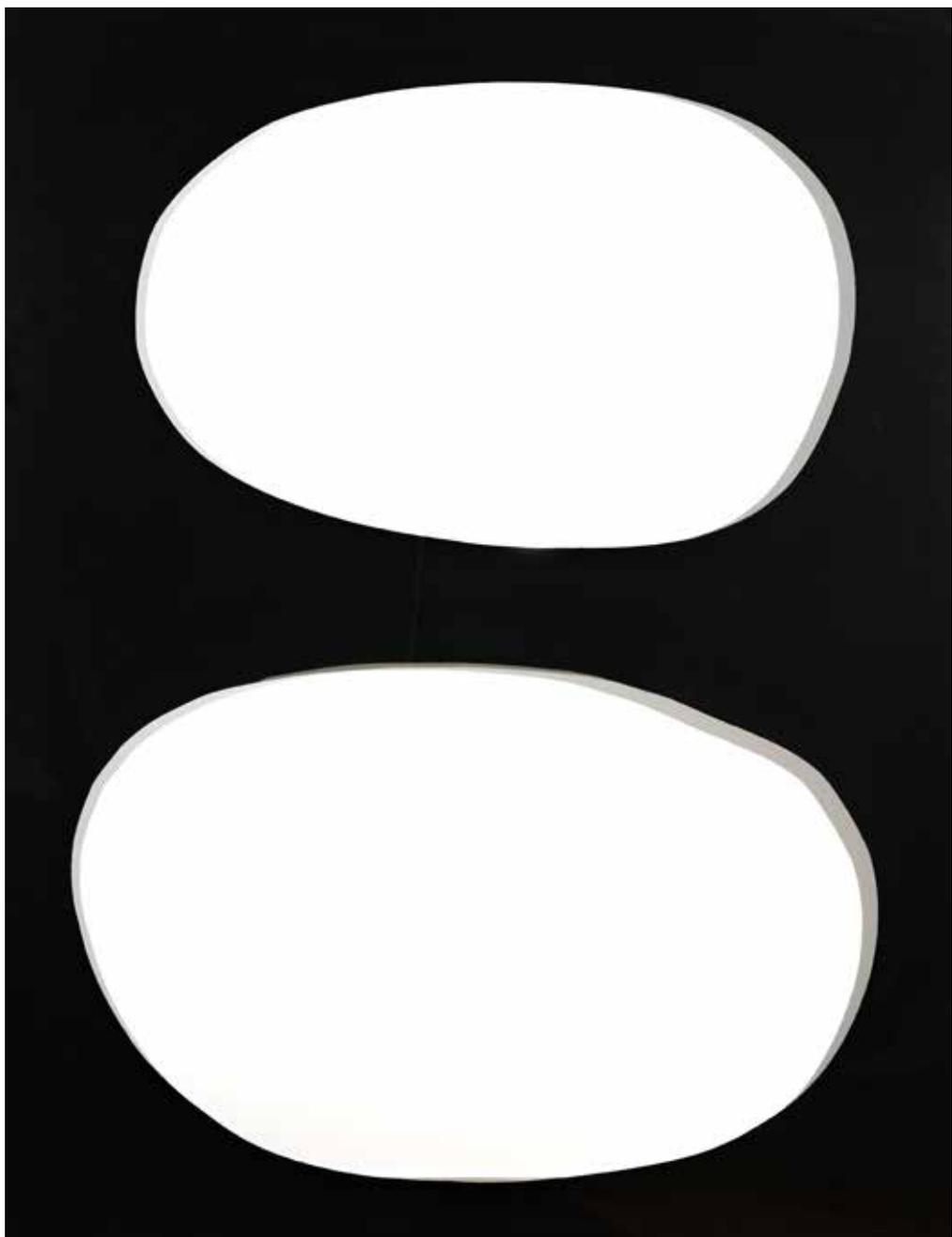
Volume, 1958, idropittura su tela, 50×40 cm, collezione privata



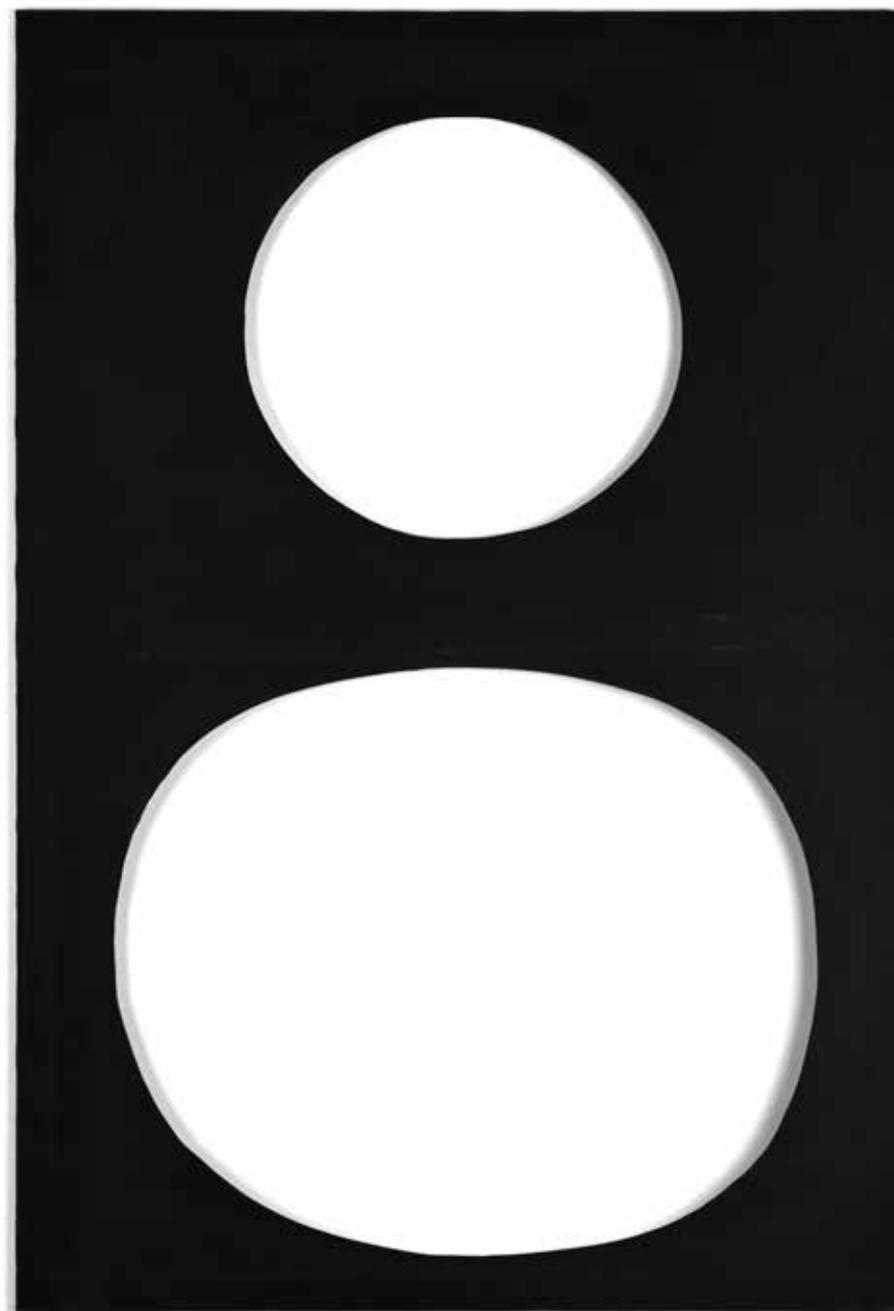
Volume, 1960, idropittura su tela, 30×24 cm, collezione Galleria Arte Martinelli, Lodi



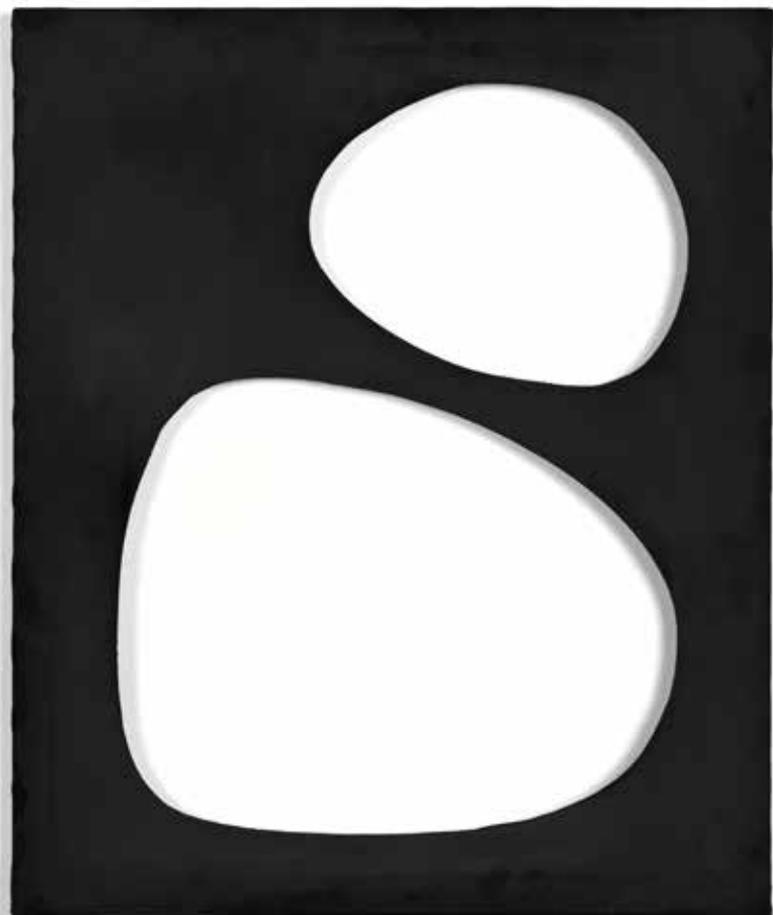
Volume, 1960, idropittura su tela, 80×65 cm, collezione privata, Milano



Volume, 1959, idropittura su tela, 155×120 cm, collezione privata, Milano



Volume, 1959, idropittura su tela, 138×95 cm, collezione privata, Milano



Volume, 1958, idropittura su tela, 60×50 cm, collezione privata, Milano



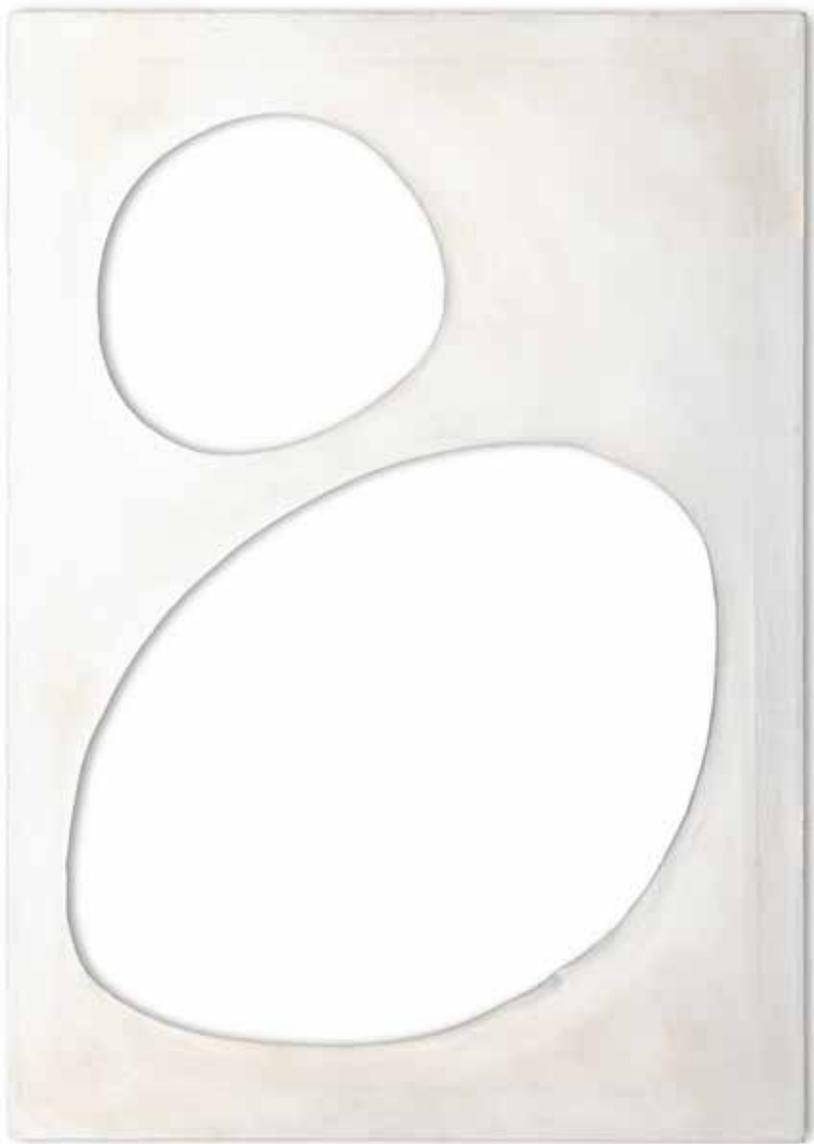
Volume, 1958, idropittura su tela, 88×68 cm, collezione Galleria Arte Martinelli, Lodi



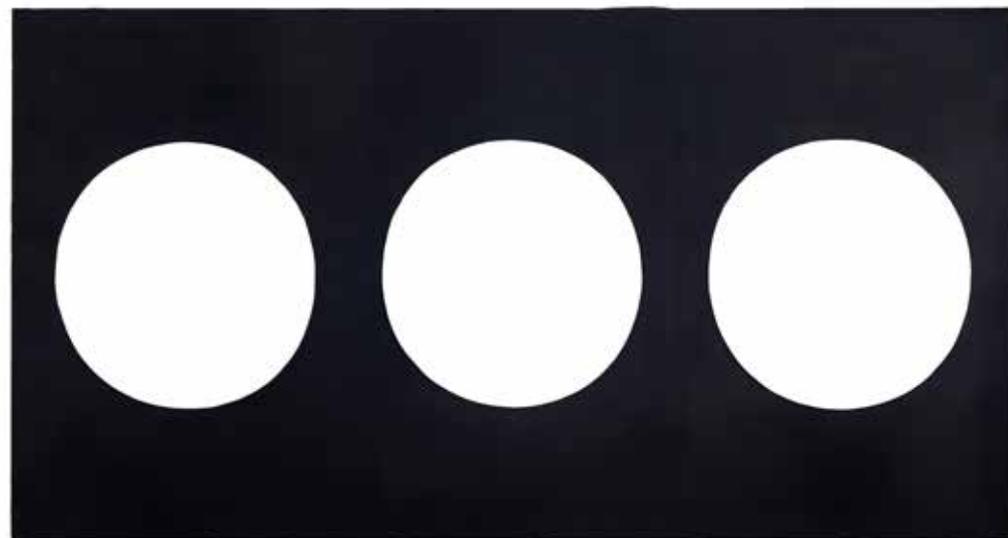
Volume, 1958, idropittura su tela, 70×50 cm, collezione Galleria Arte Martinelli, Lodi



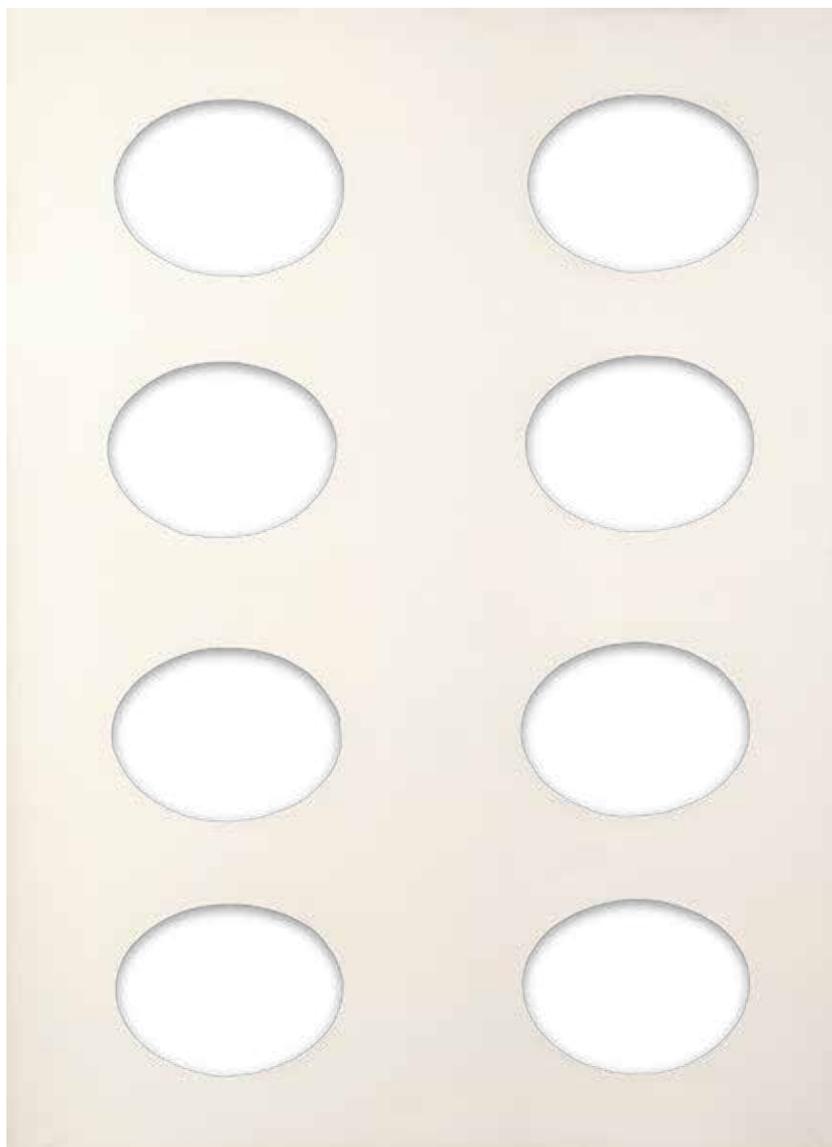
Volume, 1960, idropittura su tela, 150×100 cm, collezione Galleria Arte Martinelli, Lodi



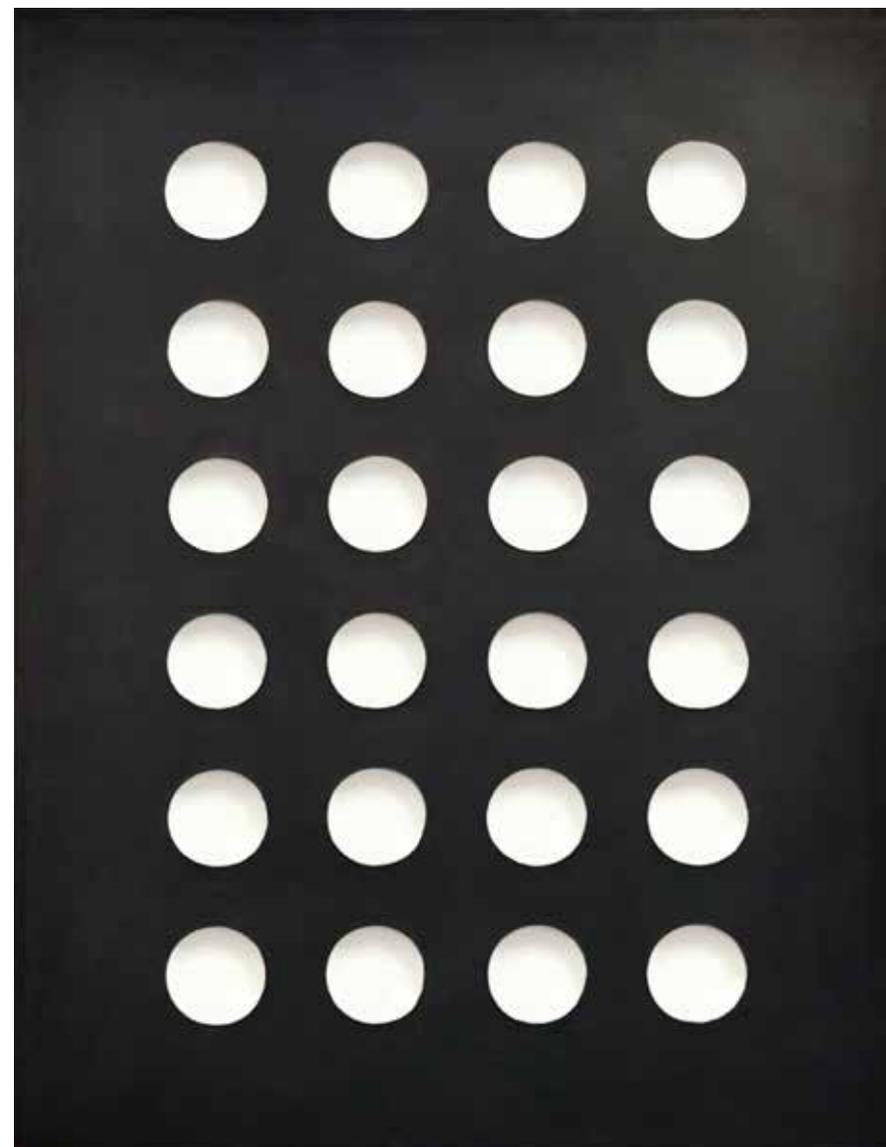
Volume, 1959, idropittura su tela, 100×70 cm, collezione Galleria Arte Martinelli, Lodi



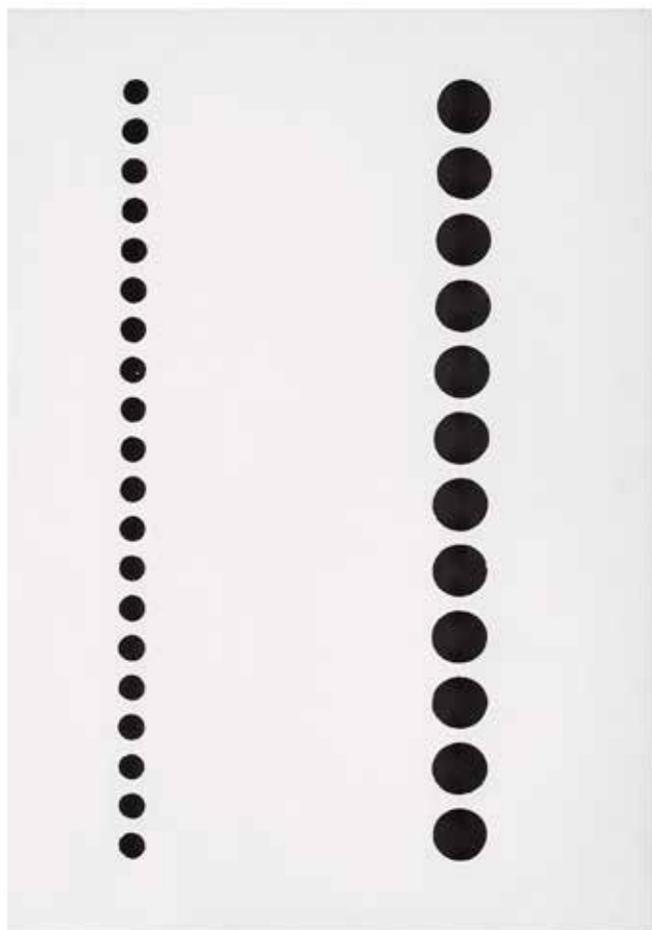
Volume, 1960, idropittura su tela, 150×273 cm, collezione Galleria Arte Martinelli, Lodi



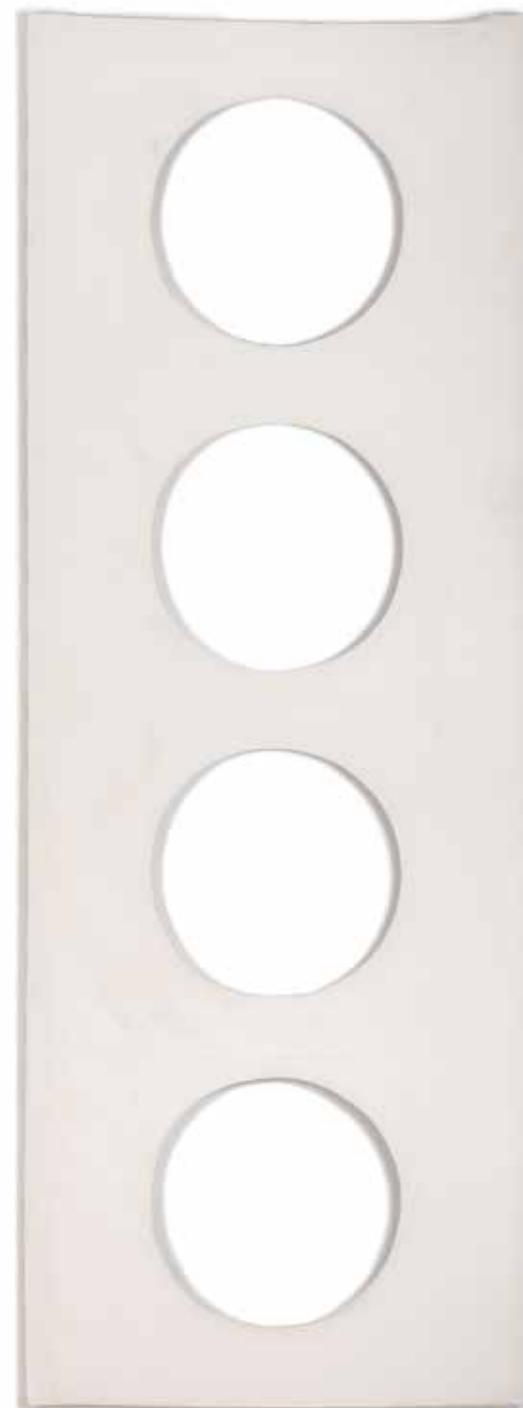
Volume, 1959, idropittura su tela, 180×135,5 cm, collezione privata, Milano



Volume, 1960, idropittura su tela, 124×96 cm, collezione Galleria Arte Martinelli, Lodi



Volume, 1960, idropittura su tela, 70×50 cm, collezione privata, Milano



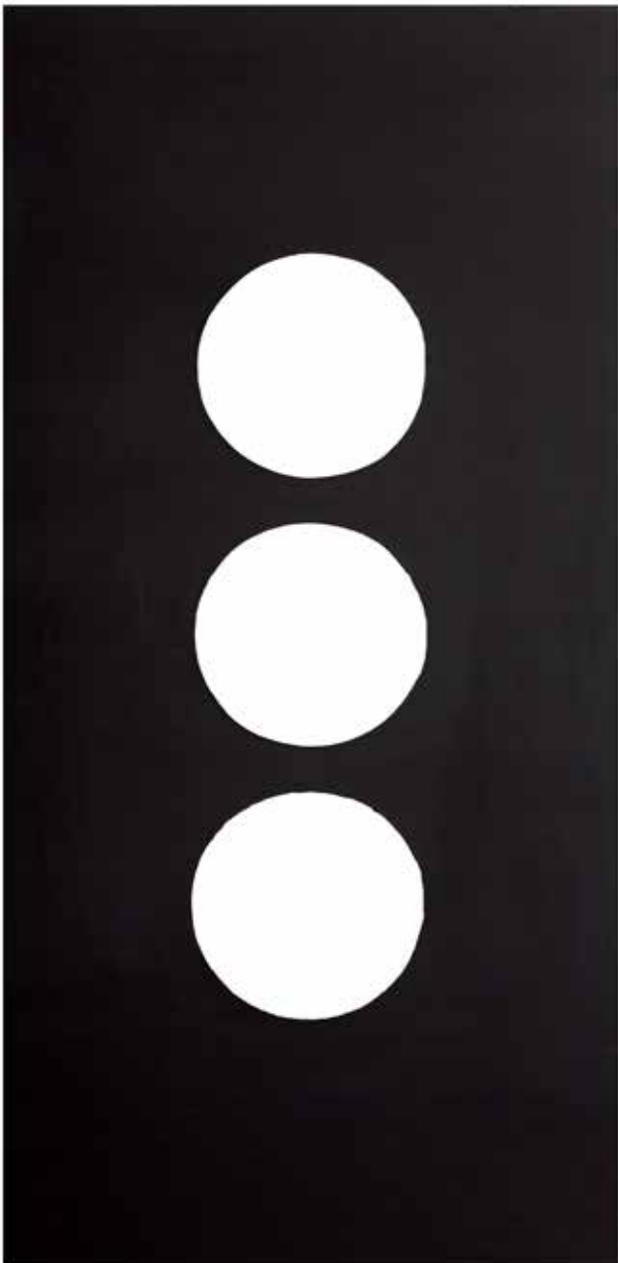
Volume, 1960, idropittura su tela, 186×67 cm, collezione privata, Milano



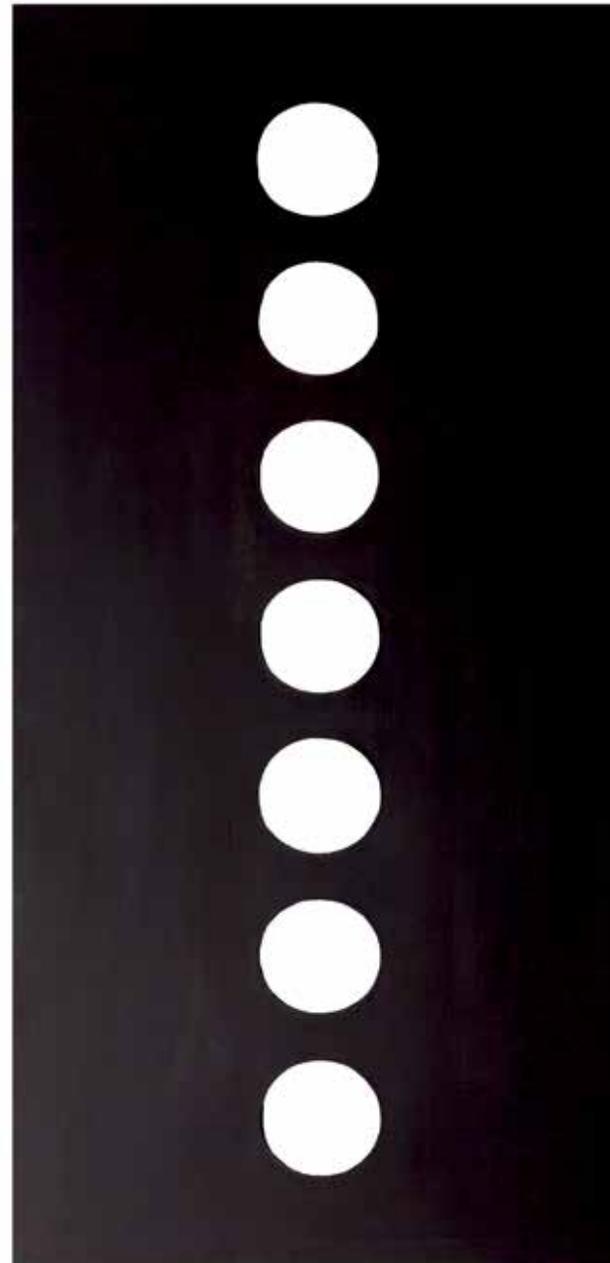
Volume, 1958, idropittura su tela, 120×60 cm, collezione privata



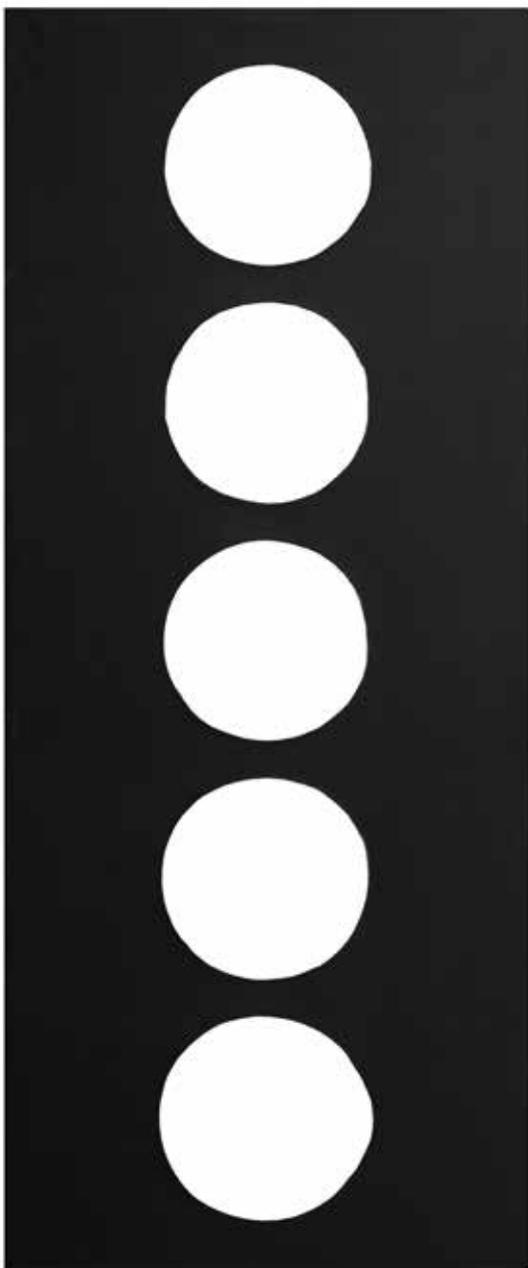
Volume, 1959, idropittura su tela, 120×60 cm, collezione privata



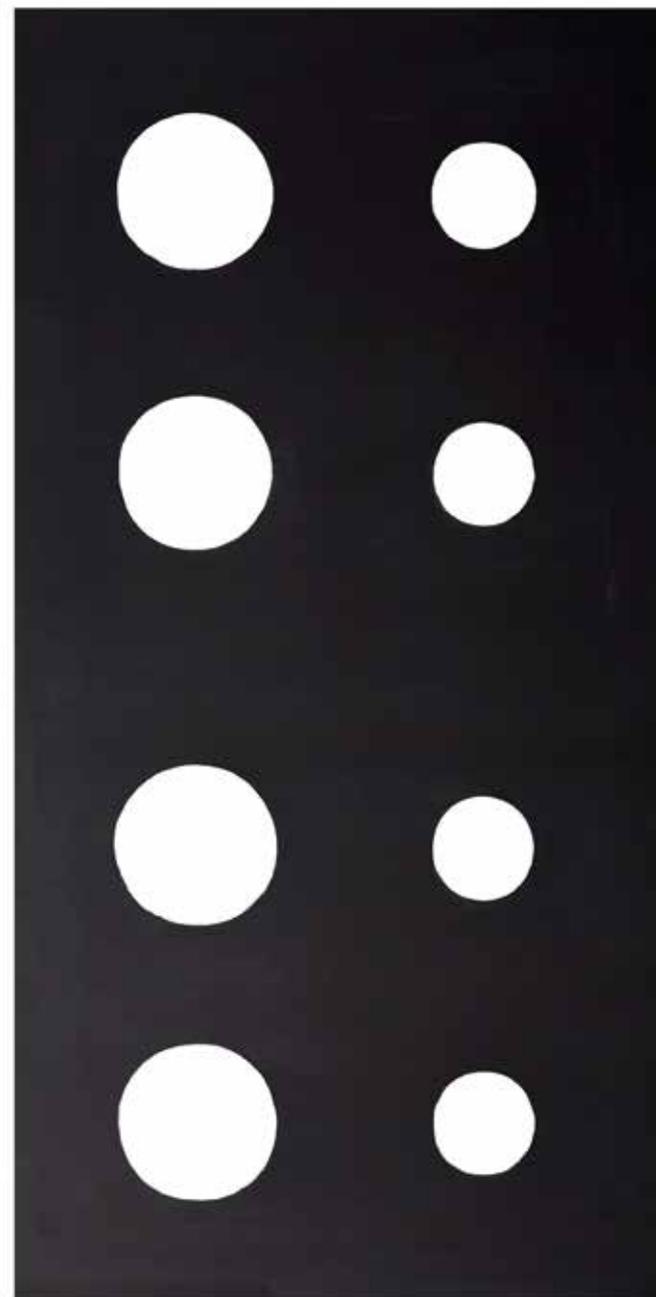
Volume, 1960, idropittura su tela, 120×60 cm, collezione privata



Volume, 1960, idropittura su tela, 120×60 cm, collezione privata



Volume, 1959, idropittura su tela, 160×69 cm, collezione privata



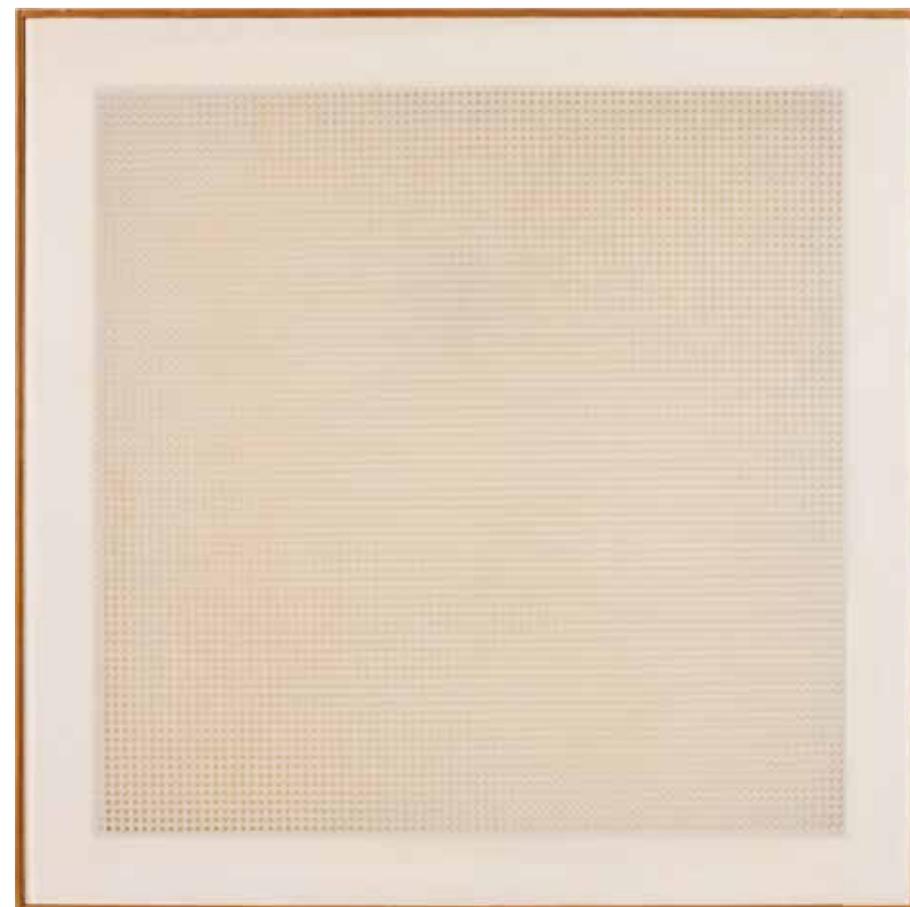
Volume, 1960, idropittura su tela, 136×70 cm, collezione privata

VOLUMI A MODULI SFASATI 1960-1961

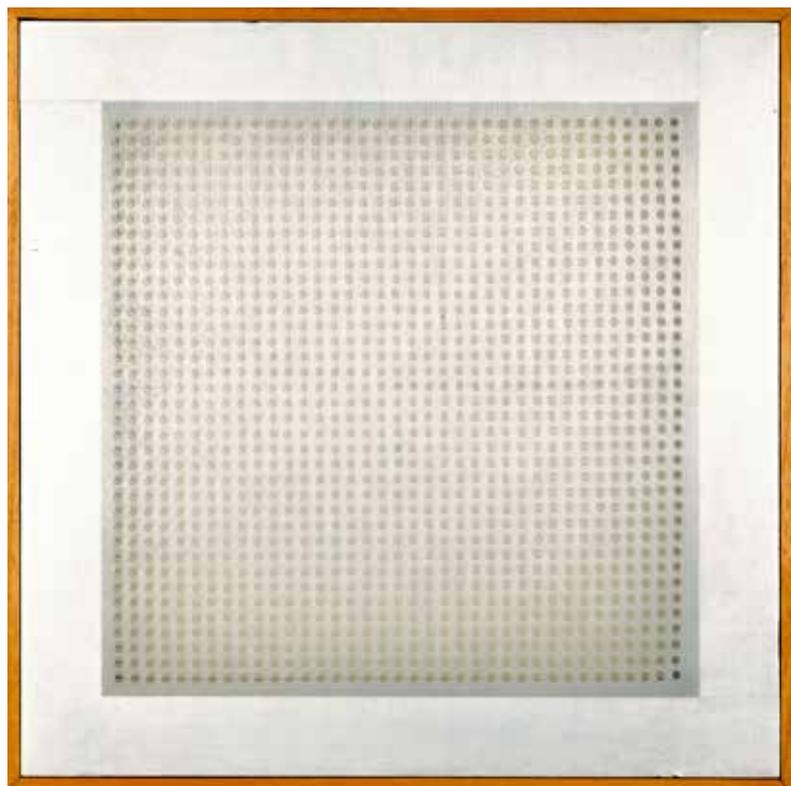
L'infittirsi dei fori negli ultimi *Volumi* su tela, sempre più regolari, e la sperimentazione di nuovi materiali conducono l'artista alla fine del 1960 a elaborare i cosiddetti *Volumi a moduli sfasati*, fogli di rhodoid fustellati a mano, sovrapposti a poca distanza l'uno dall'altro con lievi sfasature a dar vita a una superficie otticamente straniante. Le nuove opere sono, dal punto di vista operativo, laboriosissime, ma spostano il piano del *savoir-faire* completamente al di fuori dell'idea di pittorico e della consistenza della superficie.



Volume a moduli sfasati, 1960, fogli di plastica montati su telaio forati a mano con fustella, 120×60 cm, collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino



Volume a moduli sfasati, 1960, fogli di plastica montati su telaio forati a mano con fustella, 100×100 cm, collezione Museo MA*GA, Gallarate



Volume a moduli sfasati, 1960, fogli di plastica montati su telaio forati a mano con fustella, 50x50 cm, collezione privata, Milano



Volume a moduli sfasati, 1960, fogli di plastica montati su telaio forati a mano con fustella, 150x100 cm, collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino

RILIEVI

1960–1964

I *Rilievi* sono opere in cui le tele, i cartoncini colorati oppure i fogli di rhodoid tagliati a lamelle creano alterazioni tridimensionali della superficie. Chiamati anche *Rilievi modulari a scaglie*, sono il prodotto di un lavoro manuale: l'artista taglia e solleva lembi della superficie in modo da creare una reale terza dimensione e una risposta ottica che muta a seconda della posizione dell'osservatore e dell'incidenza della luce.



Rilievo, 1961, tempera su tela, 60×30 cm, collezione privata

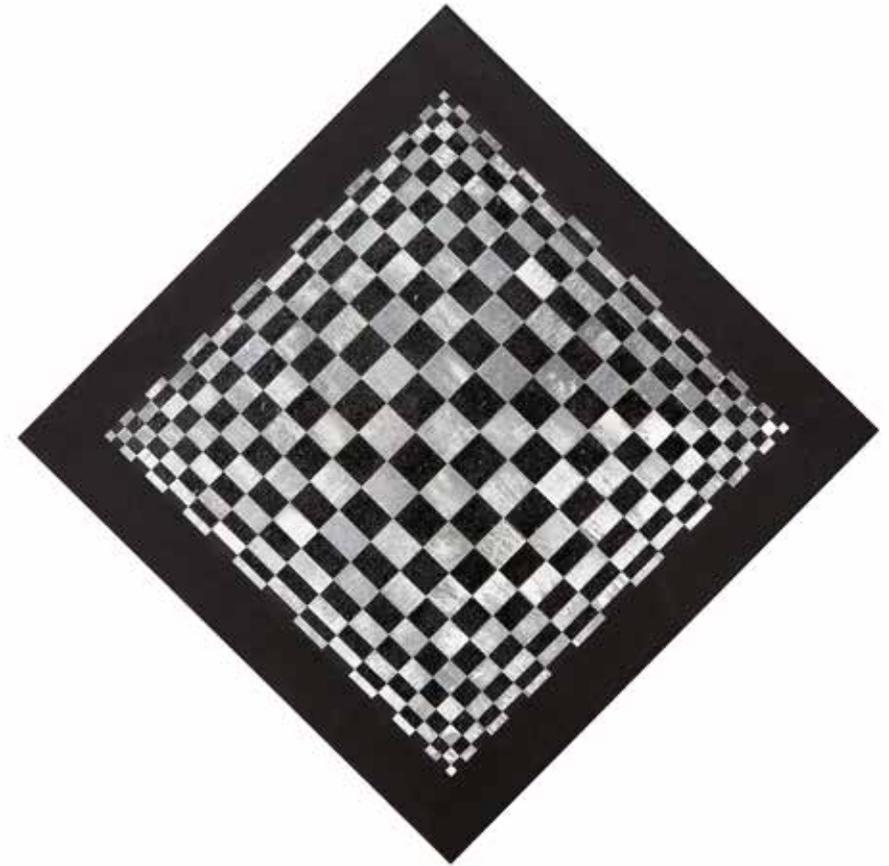


Rilievo, 1964, cartoncino fustellato, 61×43 cm, collezione privata, Milano

Rilievo, 1964, cartoncino fustellato, 61×43 cm, collezione privata, Milano

OGGETTI OTTICO-DINAMICI

1962-1965

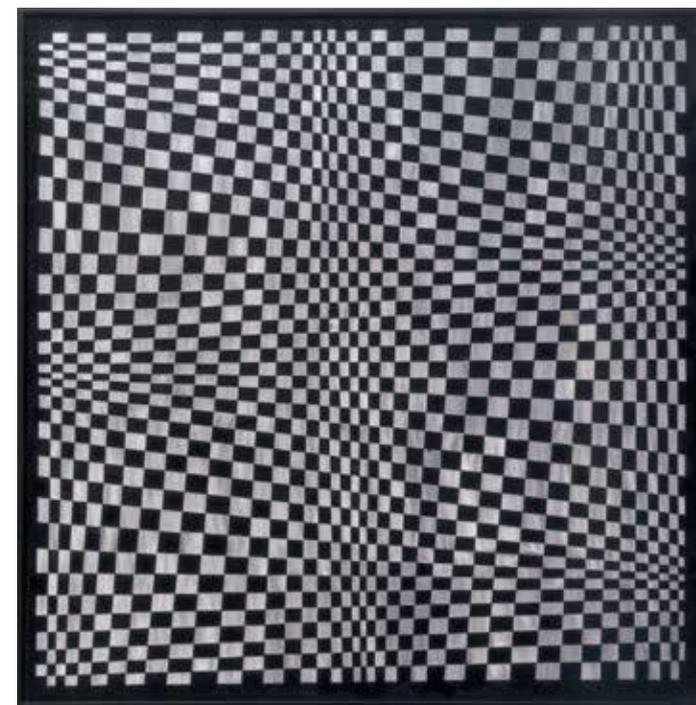


Gli *Oggetti ottico-dinamici*, chiamati anche "oggetti visivi instabili", sono strutture tridimensionali composte da piastrelle in alluminio, incollate a una tavola colorata di nero o meglio tesse su fili di nylon secondo rapporti geometrici e matematici. Gli oggetti generano effetti ottici illusori e mutevoli, di profondità e circolarità, di forme geometriche emergenti.

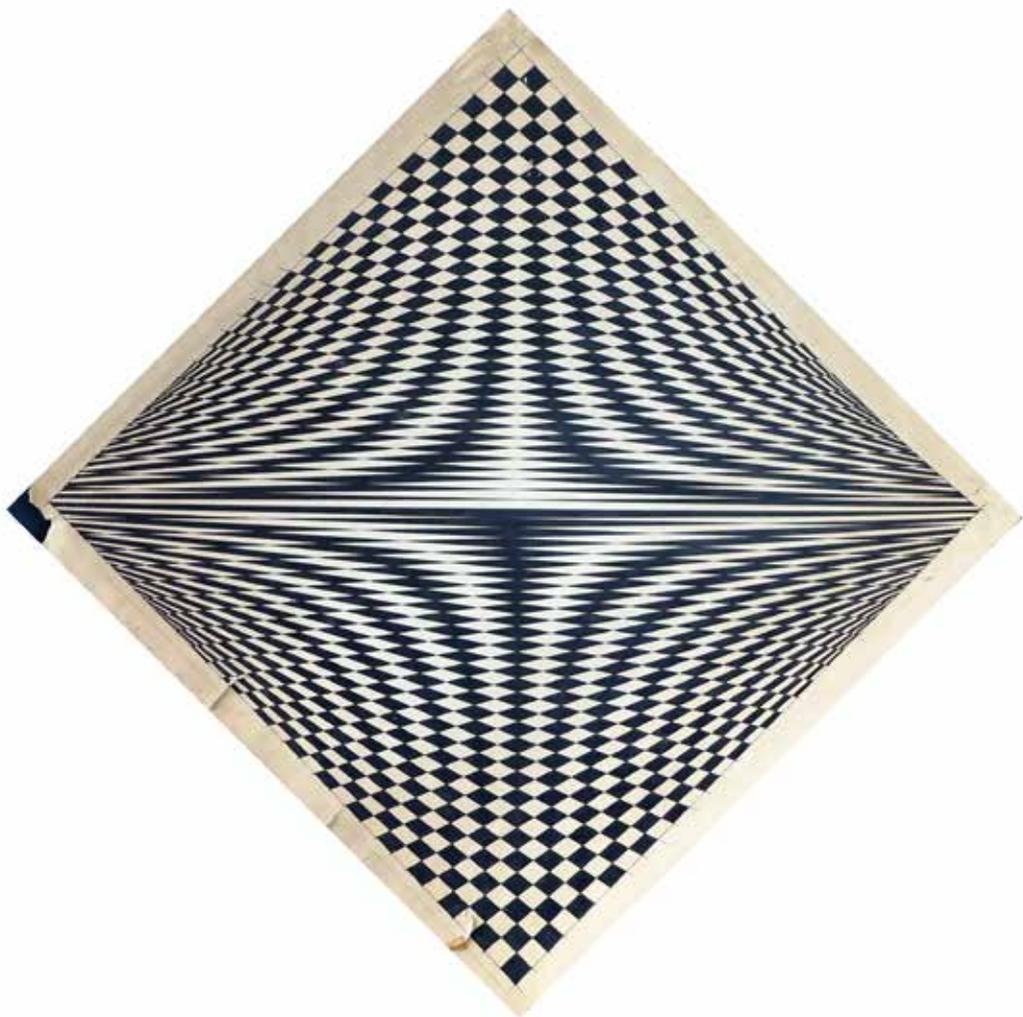
Oggetto ottico-dinamico 6171, 1961-1971, piastrelle in alluminio anodizzato su tavola, 42,5x42,5 cm (lato 30 cm), collezione privata



Oggetto ottico-dinamico, 1961-1972, alluminio fresato applicato su tavola, 28,2x28,2 cm (lato 20 cm), collezione Galleria Arte Martinelli, Lodi



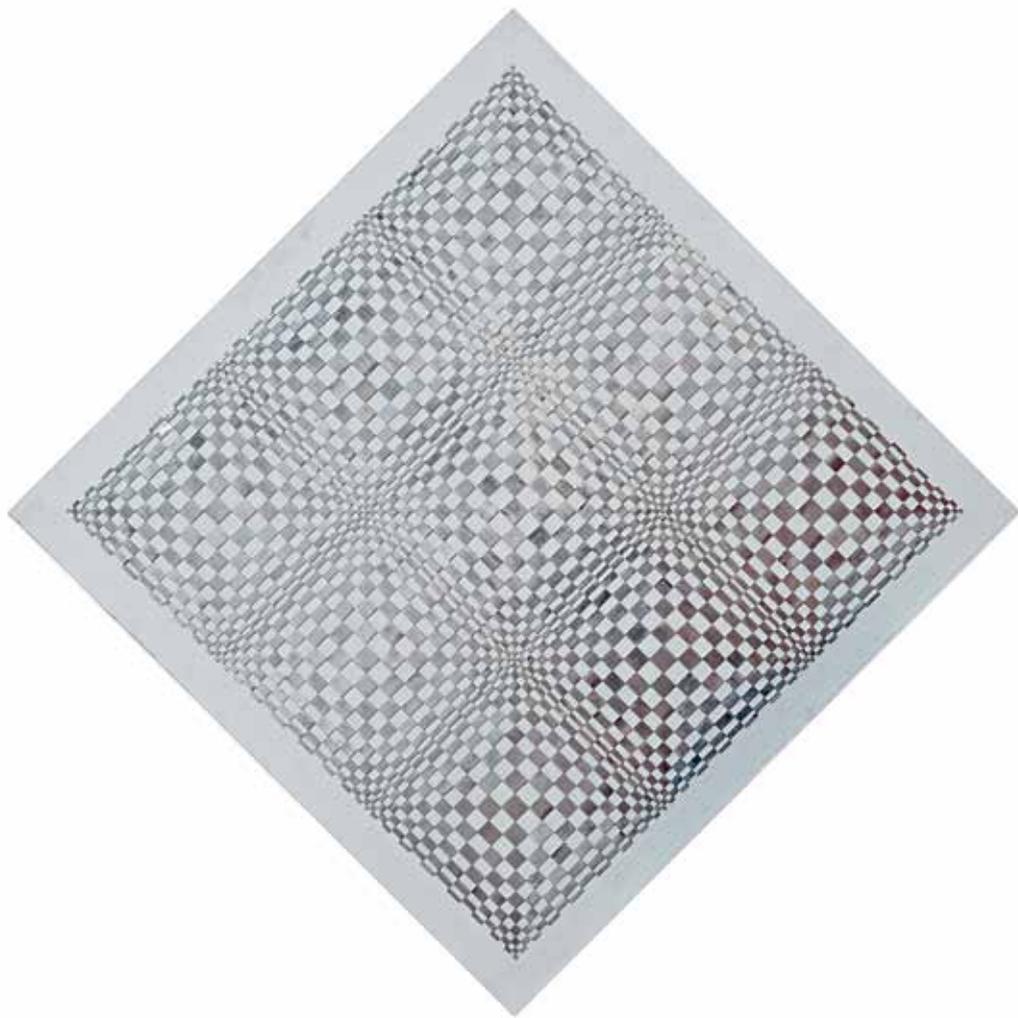
Oggetto ottico-cinetico, 1961, tasselli in alluminio fresato su tavola dipinta, 35x35 cm, collezione privata, Milano



Disegno ottico-dinamico prog. 5, 1961-1963, inchiostro su carta, 120x120 cm (lato 85 cm), collezione privata



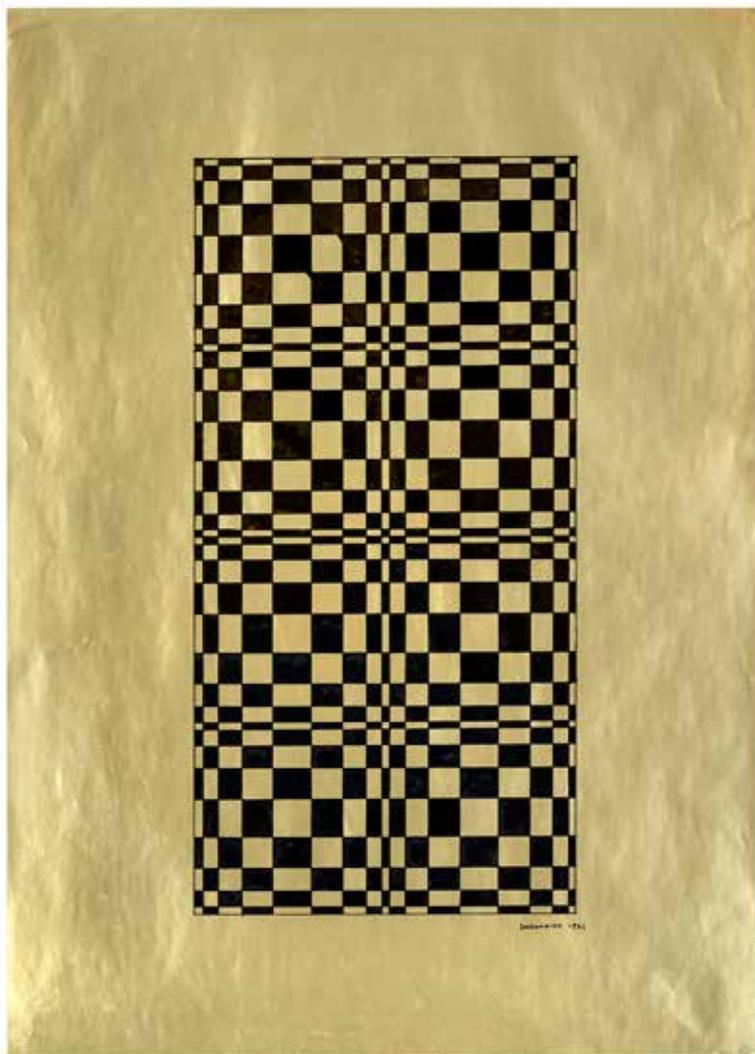
Progetti per oggetto cinetico spettrocolore, 1966, poliestere, diametro 12,5 cm, 13 cm, 14,5 cm, 23 cm, collezione privata



Oggetto ottico-dinamico indeterminato, 1962, tessere in alluminio su tavola di legno, 113x113 cm (lato 80 cm), collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino



Disegno ottico-dinamico, 1964, inchiostro su cartoncino, 70x50 cm, collezione privata, Milano



Disegno ottico-dinamico, 1964, inchiostro su carta dorata, 70x50 cm, collezione privata, Milano

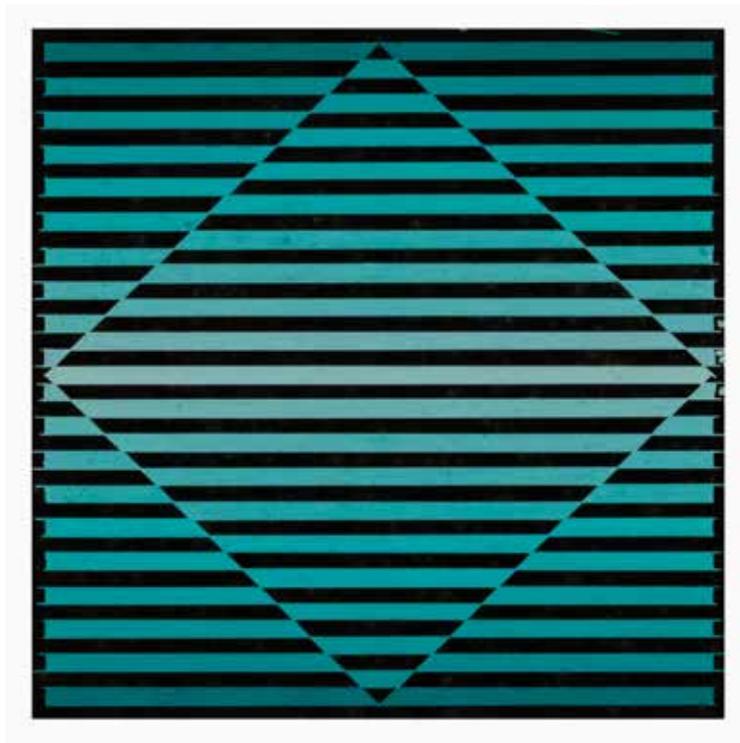


Oggetto cinetico spettrocolore, 1966, struttura metallica con fondo rivestito in tela dipinta, diametro 40 cm e 15 cm, collezione privata

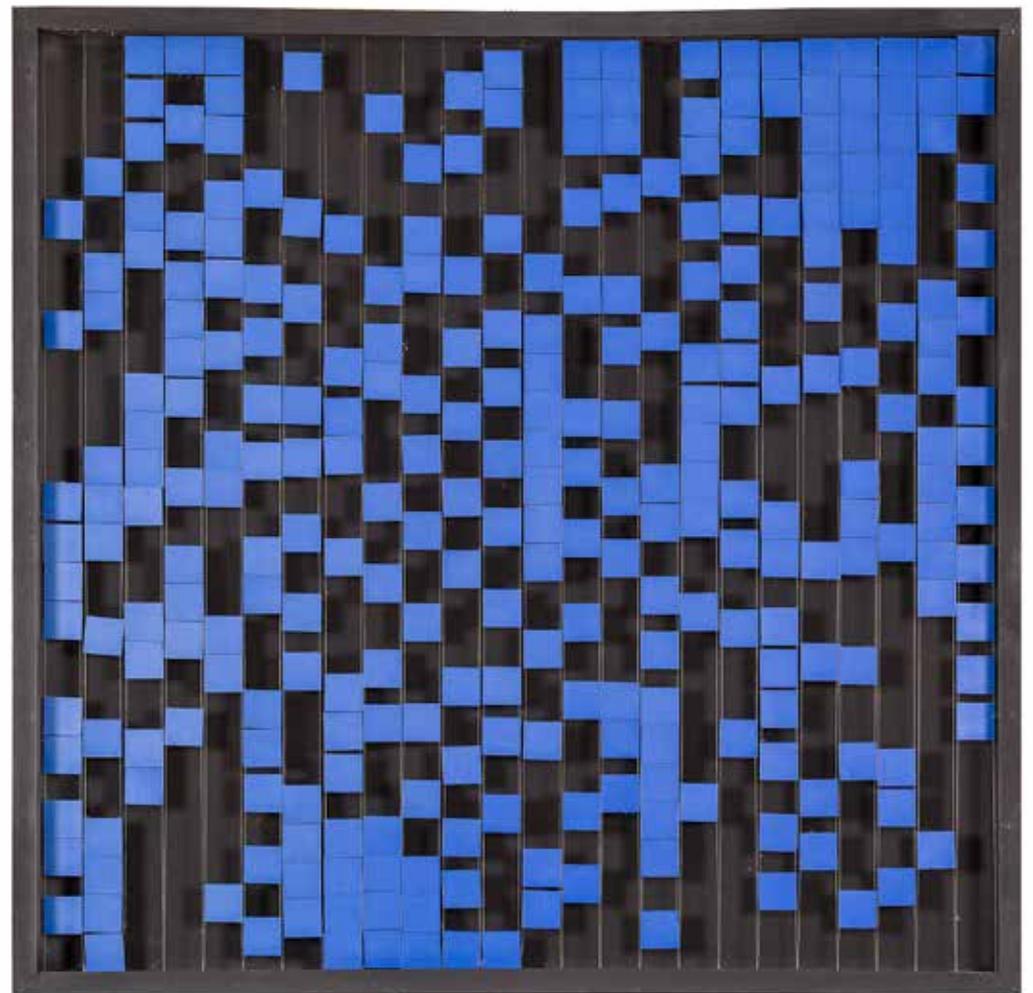
COMPONIBILI

1965–1966

I *Componibili* sono opere caratterizzate da una struttura in legno a cassetta, forme monocrome quadrate da cui emerge una composizione di tessere anch'esse quadrate in alluminio dipinto che, grazie all'intervento dello spettatore, possono scorrere su fili di nylon tesi entro una cornice. Lo spettatore è trasformato in protagonista dell'opera, che si evolve continuamente secondo dinamiche casuali.



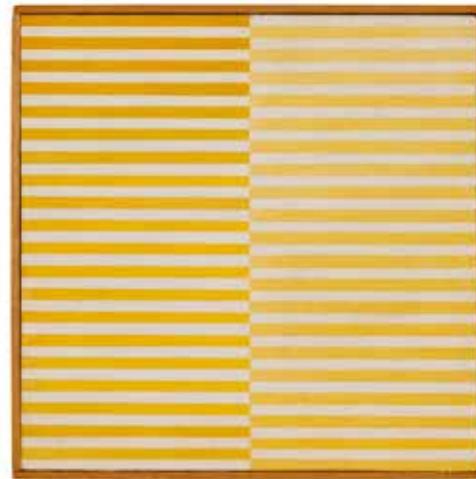
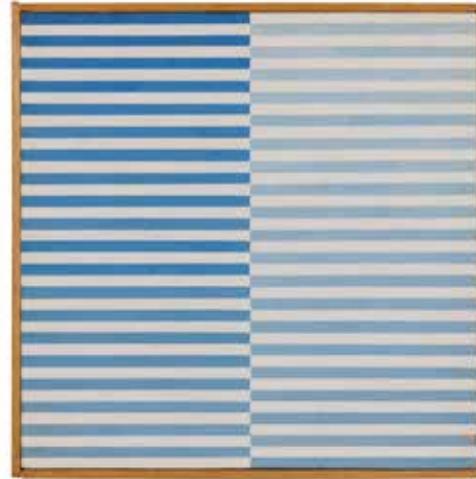
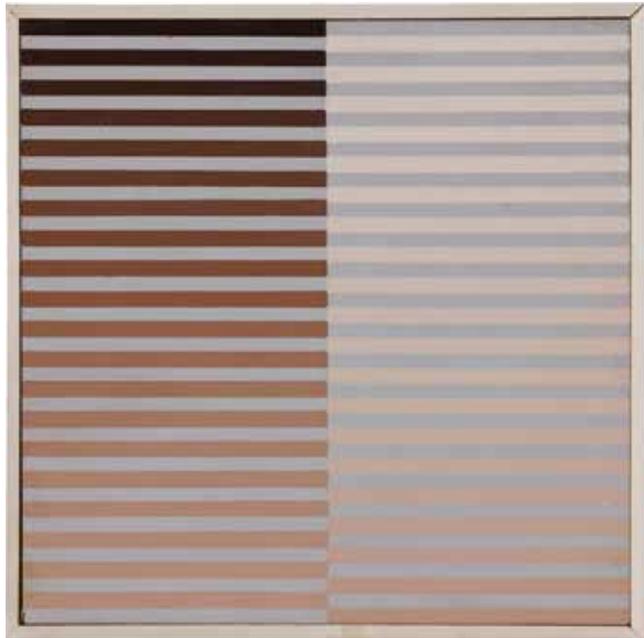
Ricerca lineare e cromatica, 1966, inchiostro su carta, 25,5×25,5 cm, collezione privata



Componibile, 1965, lamine di plastica su fili di nylon e legno dipinto, 80×80 cm, collezione privata, Milano

LA RICERCA DEL COLORE 1966-1968

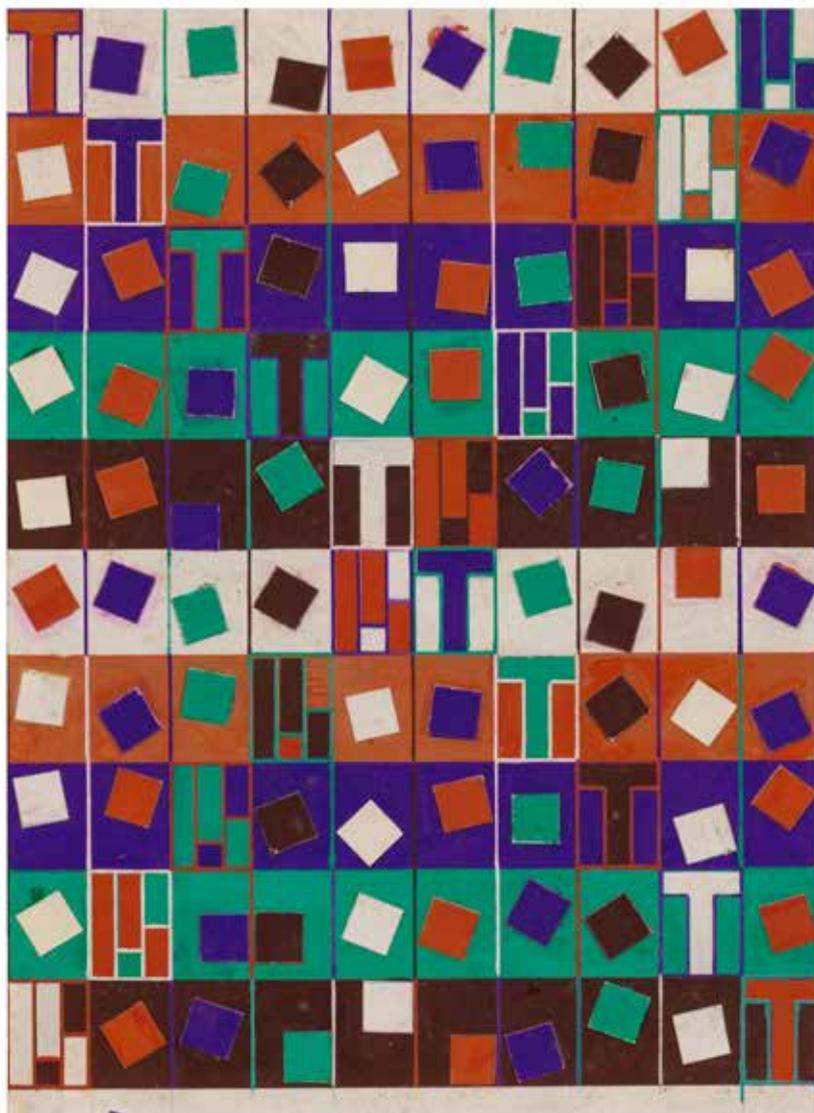
La ricerca del colore è una grande e impegnativa installazione, presentata alla Galleria Diagramma di Milano, composta da cento tavole dello stesso formato 20×20 centimetri. Su ogni tavola sono colorate fasce orizzontali dell'altezza di 1 centimetro, alternate tra un colore digradante e uno fisso di fondo (per esempio rosso su grigio). Ogni tavola è a sua volta suddivisa in due metà così da illustrare, su ciascuna opera, quaranta variazioni di gradazione di colore in rapporto a quello fisso. Nella *Ricerca del colore* conta lo scorrere lento e meticoloso del tempo fatto ritmo, il tempo della lettura ma soprattutto della fattura che ha coinvolto la totalità senziente e pensante dell'autrice.



La ricerca del colore, 1966-1968, tempera su carta applicata su tela, 20x20 cm ciascuna, collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino

ARTE PUBBLICA E PROGETTI DI AMBIENTI 1969

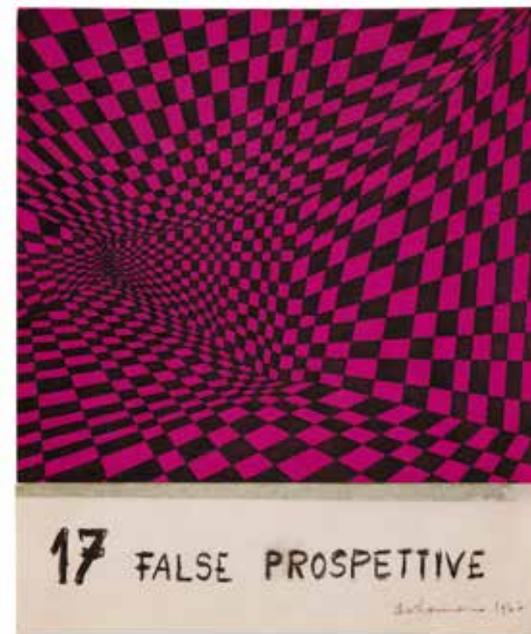
L'insieme dei progetti di ambienti che Dadamaino concepisce nel 1969 e dettagliatamente prepara per un concorso di "environnements luminocinétiques" destinati a Place du Châtelet a Parigi, indetto da Frank Popper per il Centre national d'art contemporain, appare senza dubbio l'impegno maggiore: gli ambienti non verranno mai realizzati, ma le tavole di progetto saranno esposte alla mostra "Intervention, environnements luminocinétiques dans les rues de Paris et la banlieue parisienne", organizzata da Popper al Centre parigino nel dicembre 1969.



Studio per manifesto 14 Triennale, 1968, collage, 30x21,5 cm, collezione privata



Studio per manifesto 14 Triennale, 1968, carta, 21,8x18 cm, collezione privata



Progetto Place du Châtelet, Parigi, n. 10 "Foresta di falli", 1969, inchiostro su cartoncino, 29,3x20 cm, collezione privata

Camera della porta ritrovata, Le Châtelet, Parigi, 1969, tempera su cartoncino, 29,3x20 cm, collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino

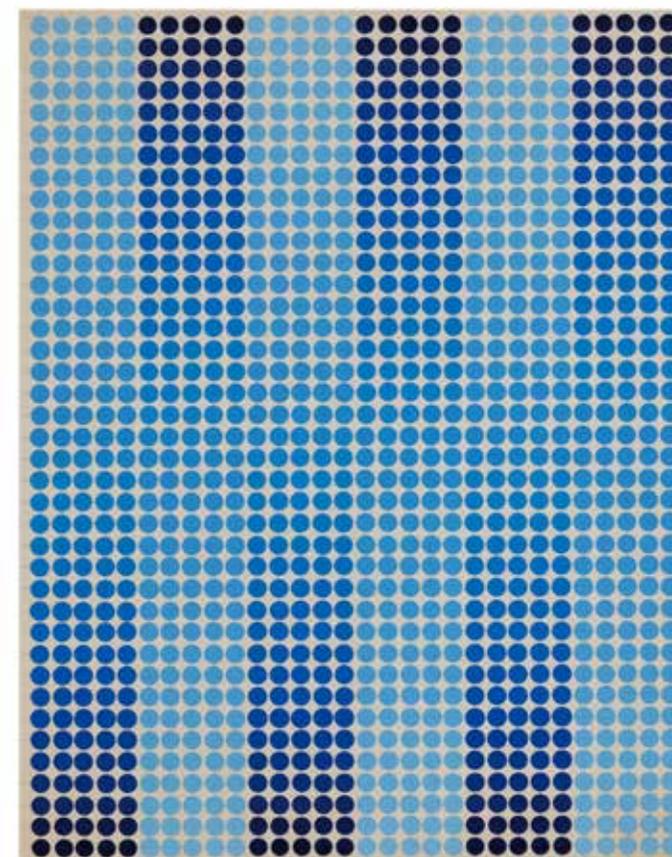
Progetto per ambiente n. 13, Parigi, Place du Châtelet, 1969, inchiostro su cartoncino, 29,3x20 cm, collezione privata

False prospettive, Le Châtelet, Parigi, 1966, tempera su cartoncino, 26,5x21,8 cm, collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino



Progetto Place du Châtelet, Parigi, n. 18 "Falso labirinto", 1969, inchiostro su cartoncino, 29,3×20 cm, collezione privata

Progetto Place du Châtelet, Parigi, n. 20 "Camera di proiezione", 1969, inchiostro su cartoncino, 29,3×20 cm, collezione privata

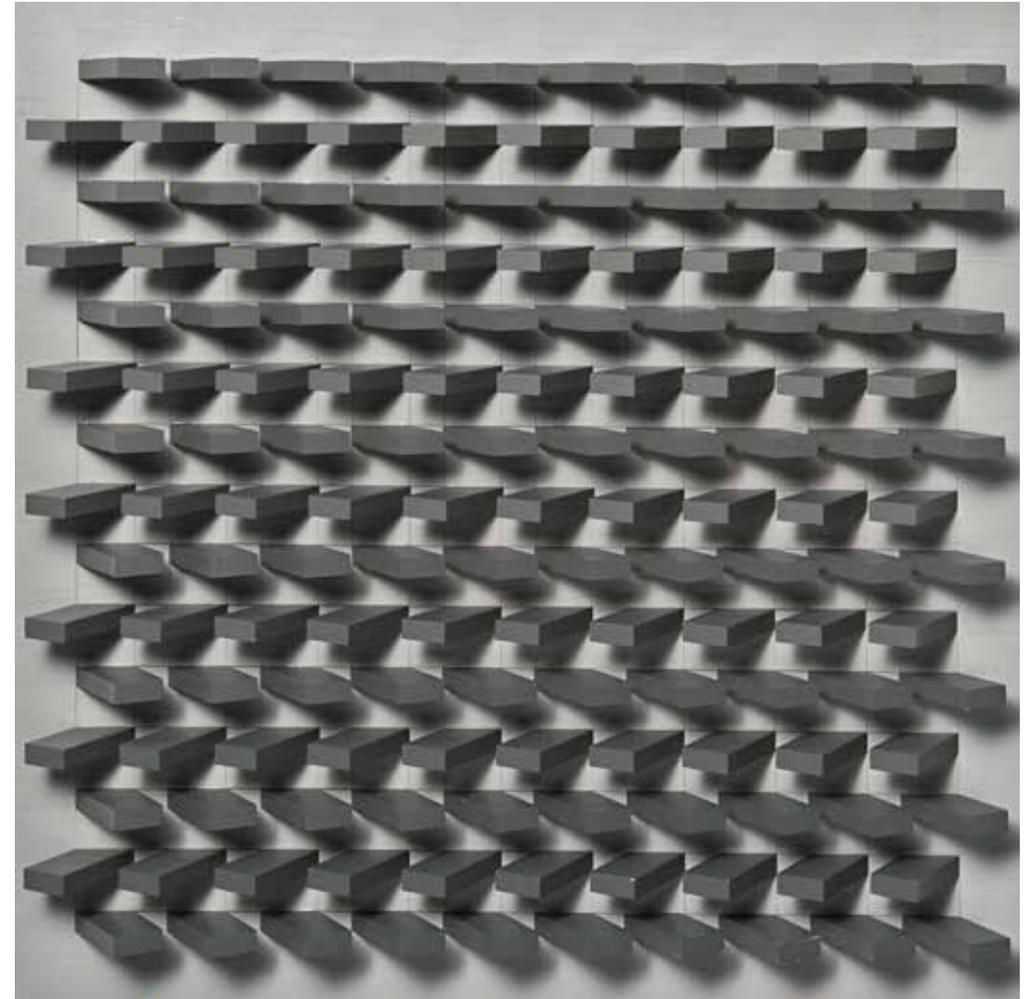


Intersezioni cromatiche, 1970, china su carta, 46,4×38 cm, collezione privata

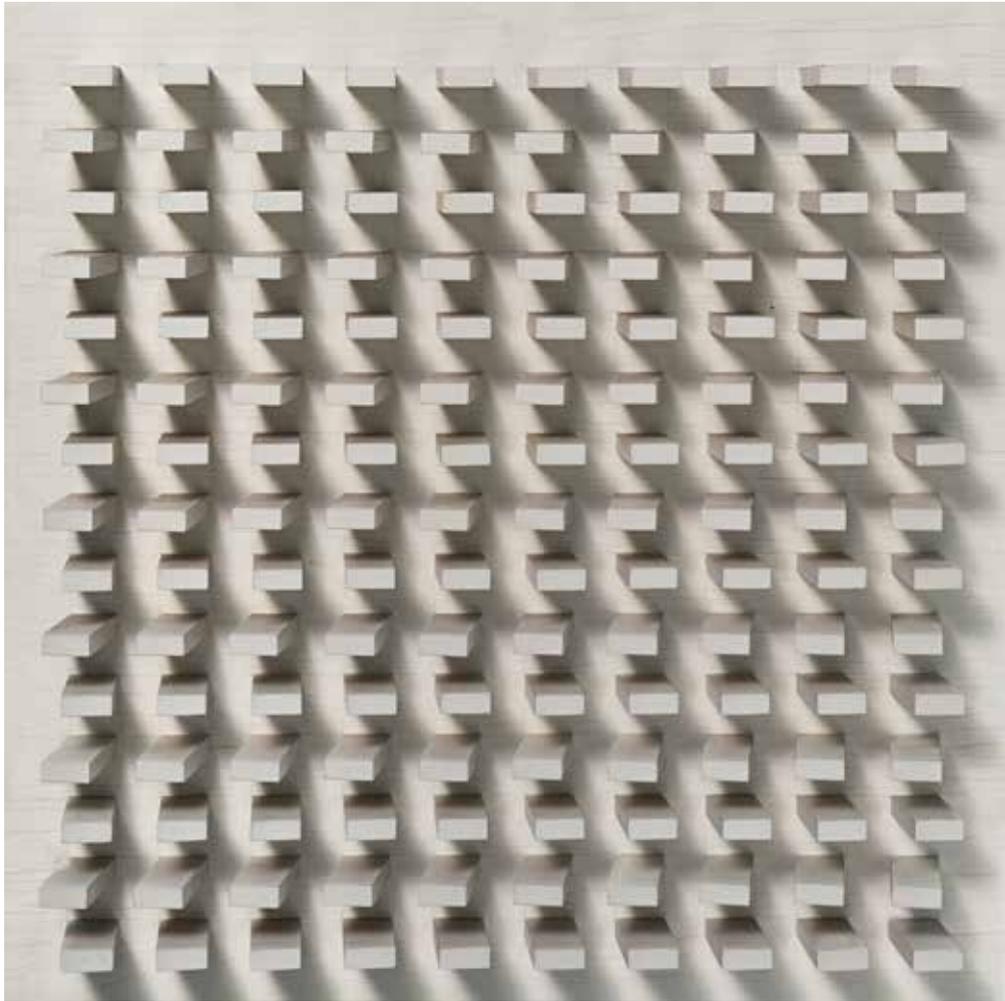
CROMORILIEVI

1972-1974

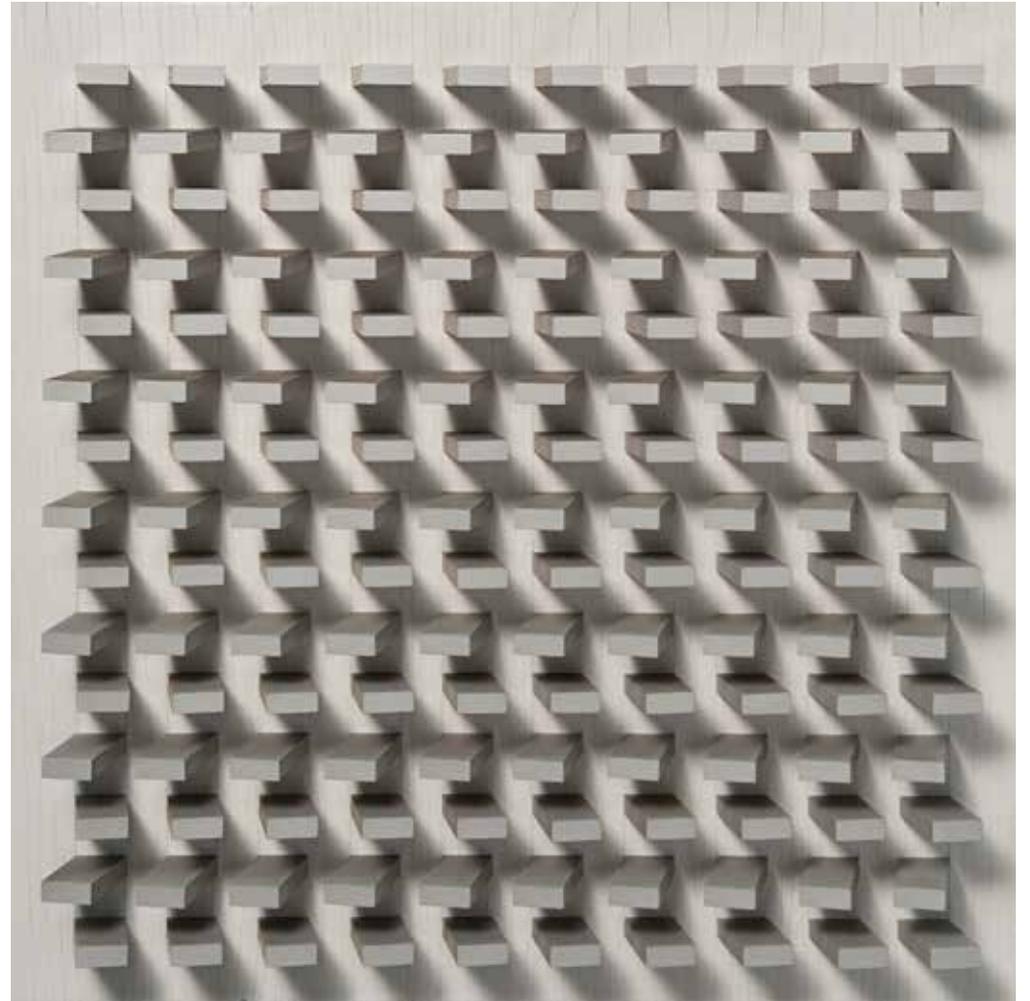
I *Cromorilievi* sono composizioni su tavole di legno di formato quadrato costituite da tasselli a sezione quadrata di altezze variabili scelti in base a una formula matematica e colorati con colori sgargianti (viola, rosso) con altrettante variazioni cromatiche, tali da dare l'illusione ottica di forme tridimensionali dinamiche. Il modulo quadrato è spesso installato a parete in diagonale, o in una combinazione di rombi equilateri. Da questa serie, esposta alla galleria Uxa di Novara nel 1974 e più compiutamente alla Team Colore di Milano nel 1975, l'artista elabora i *Rilievi monocromi e monomodulari* (1974), in cui torna il monocromo nero o bianco e la variazione consiste nell'inclinazione dinamica dei tasselli.



Cromorilievo - inclinazione: 30 gradi, colore: grigio dal 76 al 90, 1974, tasselli di legno su tavola, 50x50 cm, collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino



Cromorilievo - inclinazione: 5 gradi, colore: 1 bianco + 14 varianti di grigio, 1974, tasselli di legno su tavola, 50x50 cm, collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino



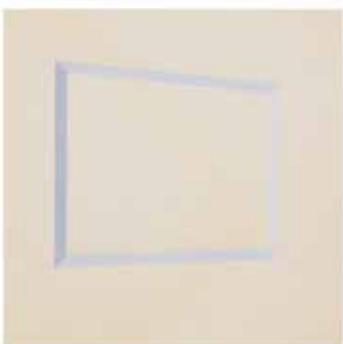
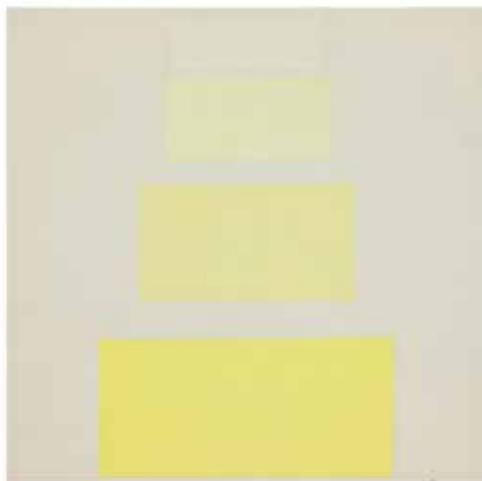
Cromorilievo - inclinazione: 10 gradi, colore: grigio dal 16 al 30, 1974, tasselli di legno su tavola, 50x50 cm, collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino

STUDI E PROGETTI 1975

Intorno alla metà degli anni Settanta Dadamaino affronta una serie di studi grafici di carattere fortemente teorico, legati alla questione della rappresentazione e delle articolazioni dello spazio. Nati dalla stagione di maggiore tensione optical del suo lavoro e dalla massima vicinanza agli studi di Team Colore, essi mantengono un uso totalmente inemotivo dell'elemento cromatico, com'è enunciato dalla *Ricerca del colore* e asseverato dall'esperienza dei *Cromorilievi*.



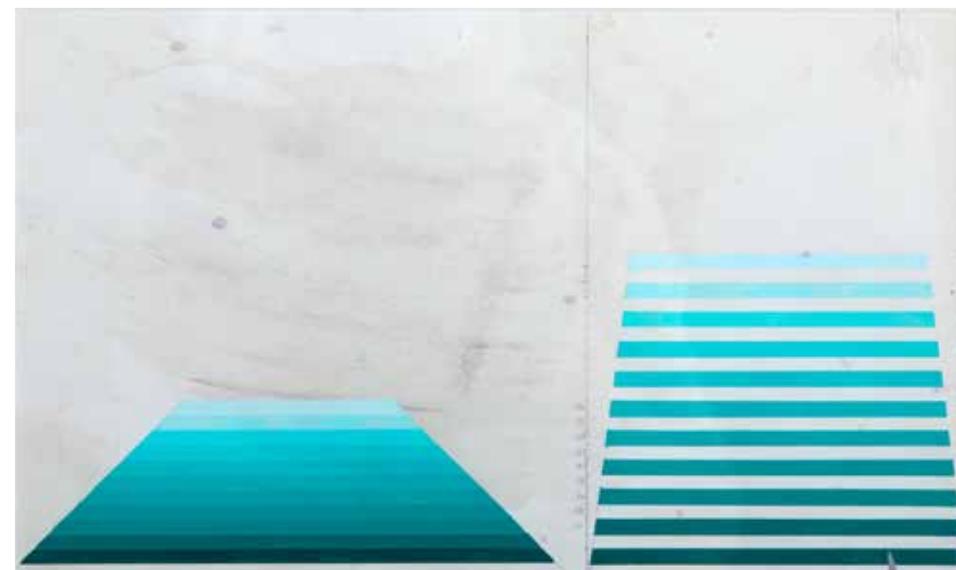
Deformazione spaziale, 1975, tempera su carta, 32x22 cm, collezione privata



Analisi spazio-lineare, 1975, tempera su carta, 37×37 cm, collezione privata

Inversione cromatica, 1975, tempera su carta, 37×37 cm, collezione privata

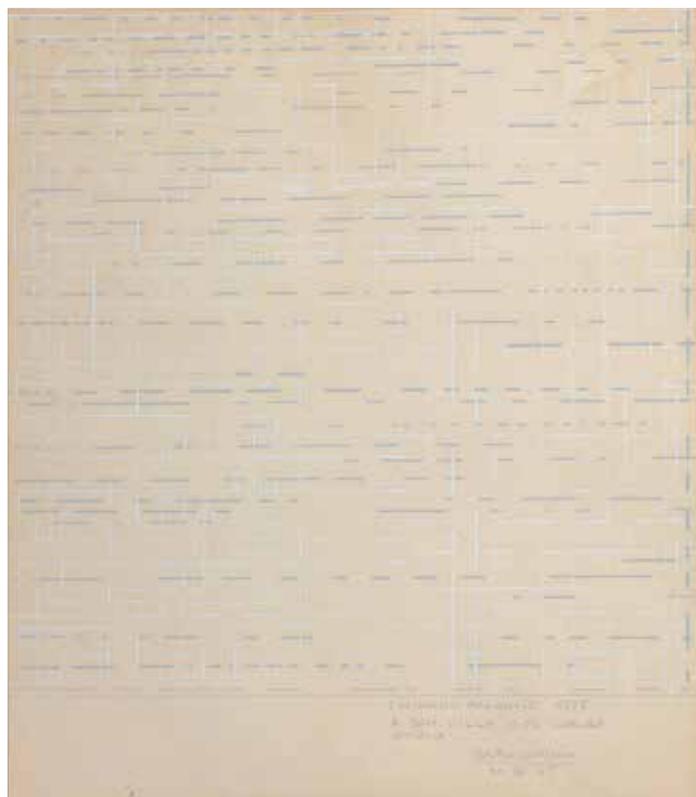
Deformazione spaziale, 1975, tempera su carta, 16×16 cm, collezione privata



Deformazione spaziale, 1975, tempera su carta, 26×39 cm, collezione privata

L'INCONSCIO RAZIONALE 1975

Dadamaino torna al *graphein*, al tracciare silenzioso che apertamente riporta alla questione del quadro e della sua bidimensionalità convenzionale. Sono opere su carta o su tele monocrome bianche o nere delineate utilizzando lo strumento esatto del tiralinee, segnate da un reticolo di slegati tratti a china o a tempera verticali e orizzontali, disegnati anche auscultando e coltivando le movenze imperscrutabili del tracciare a mano. L'impianto rigoroso si anima così di molteplici accidenti e si fa espressione di una fluenza che vale, per lei, come essenziale scrittura della mente.



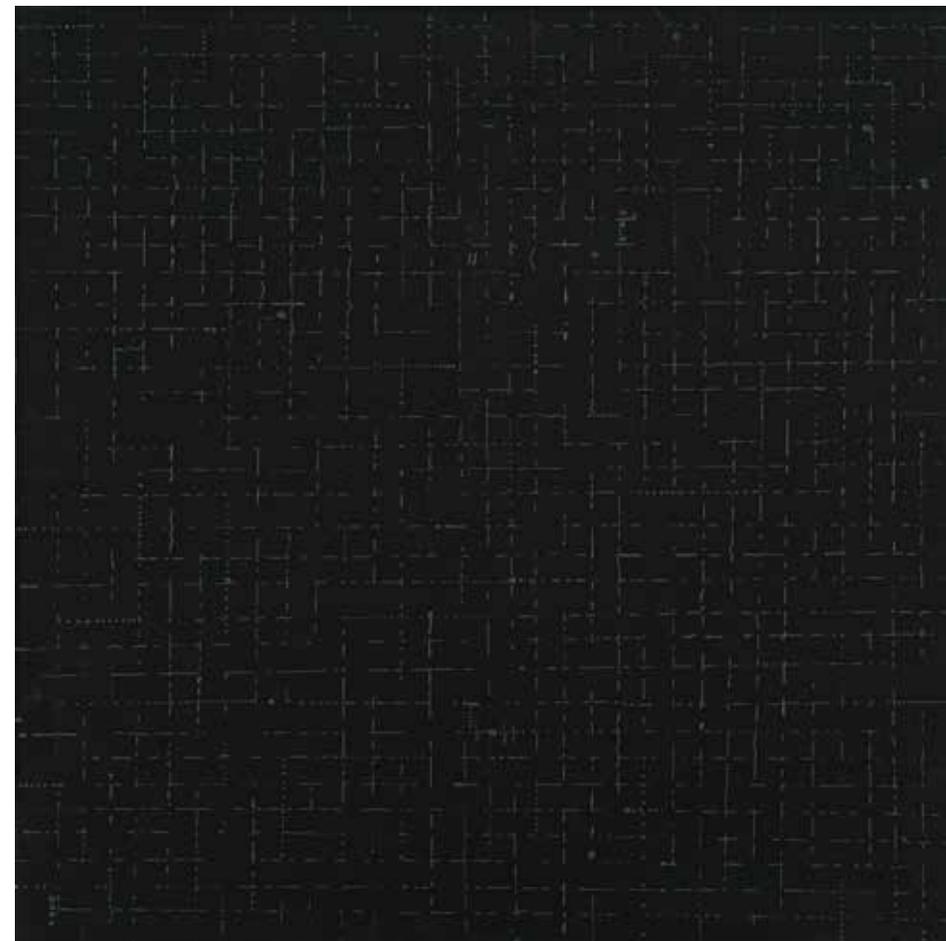
L'inconscio razionale, 1975, tempera bianca e grigia su carta, 35×30 cm, collezione privata



L'inconscio razionale, 1975, tempera grigia su tela nera, 70×70 cm, collezione privata



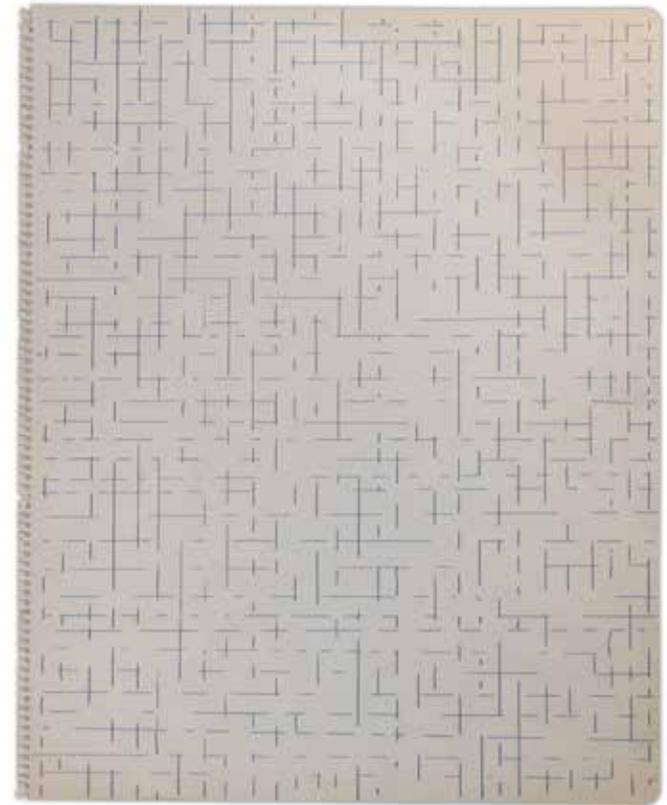
L'inconscio razionale, 1976, tempera su carta, 100×70 cm, collezione privata



L'inconscio razionale, 1976, tempera su tela, 100×100 cm, collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino



L'inconscio razionale, 1977, tempera su tela, 100×100 cm, collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino

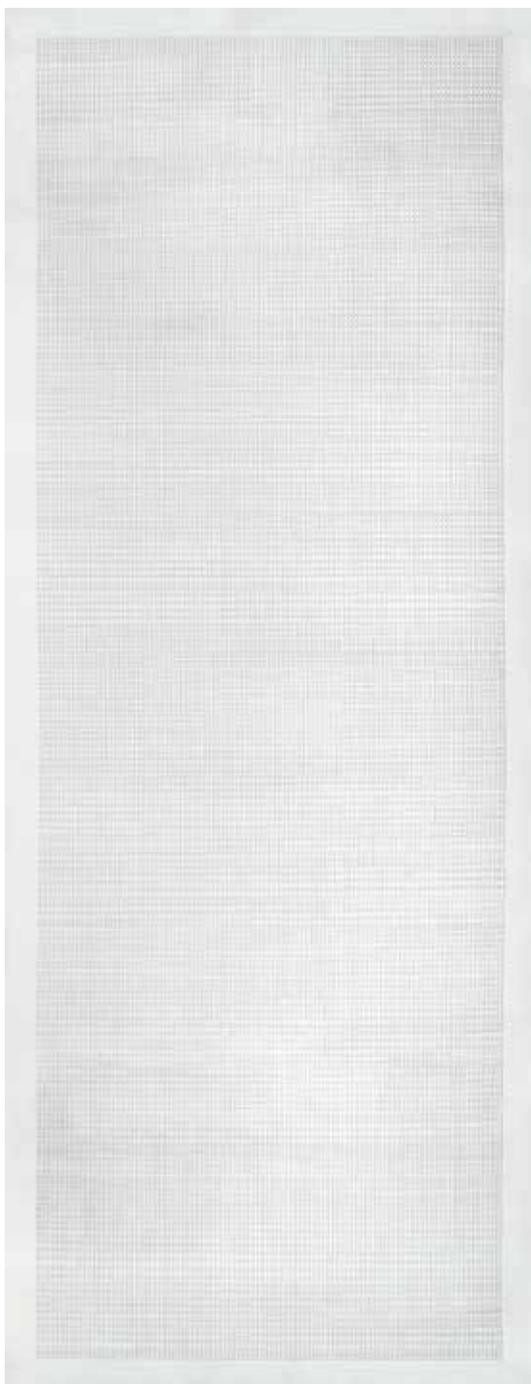


L'inconscio razionale, 1976, tempera su carta, 41×33 cm, collezione Galleria Arte Martinelli, Lodi

L'ALFABETO DELLA MENTE 1977

La genesi di questo ciclo, che si configura come la ripetizione manuale e modulare su carta di un unico segno a inchiostro, una sorta di lettera inventata, è posta in connessione dall'artista con l'eccidio di palestinesi nel campo profughi libanese di Tell al-Za'tar nel 1976.

Dal 1977 al 1979 *L'alfabeto della mente* è il linguaggio inventato con cui ogni giorno l'artista esprime il pensiero quotidiano, un pensiero che non diviene scrittura ma si arresta ancora prima di divenire "parola", una lettera che ripete se stessa come nella lallazione di un neonato. Il ciclo si esprime compiutamente in forma installativa su lunghi fogli di cartoncino o su tela già preparata, come delle stele, recanti ciascuno la ripetizione di un'unica lettera, nella mostra personale alla Galleria Annunciata nel 1977.



L'alfabeto della mente lettera 3, 1978, inchiostro e acrilico su tela sintetica, 207×81 cm, collezione privata



L'alfabeto della mente lettera 6, 1978, inchiostro e acrilico su tela sintetica, 207×80 cm, collezione privata

I FATTI DELLA VITA 1978-1982

Nei *Fatti della vita* la suggestione scritturale è un mero spunto convenzionale, giusto com'era l'andamento orizzontale/verticale nell'*Inconscio razionale*, rispetto al decidersi del senso nell'accadimento di ogni singolo segno e nelle tensioni energetiche che si generano dalla correlazione con altri segni. I tracciati sono sintomi, per via d'intensità, varianti, increspature, tremolii, discontinuità. Il ciclo è alla base di una installazione ambientale creata per la sala personale alla "XXXIX Esposizione Internazionale d'Arte" della Biennale di Venezia del 1980.



I fatti della vita, 1979-1981, inchiostro su carta, collezione privata

COSTELLAZIONI

1981-1987

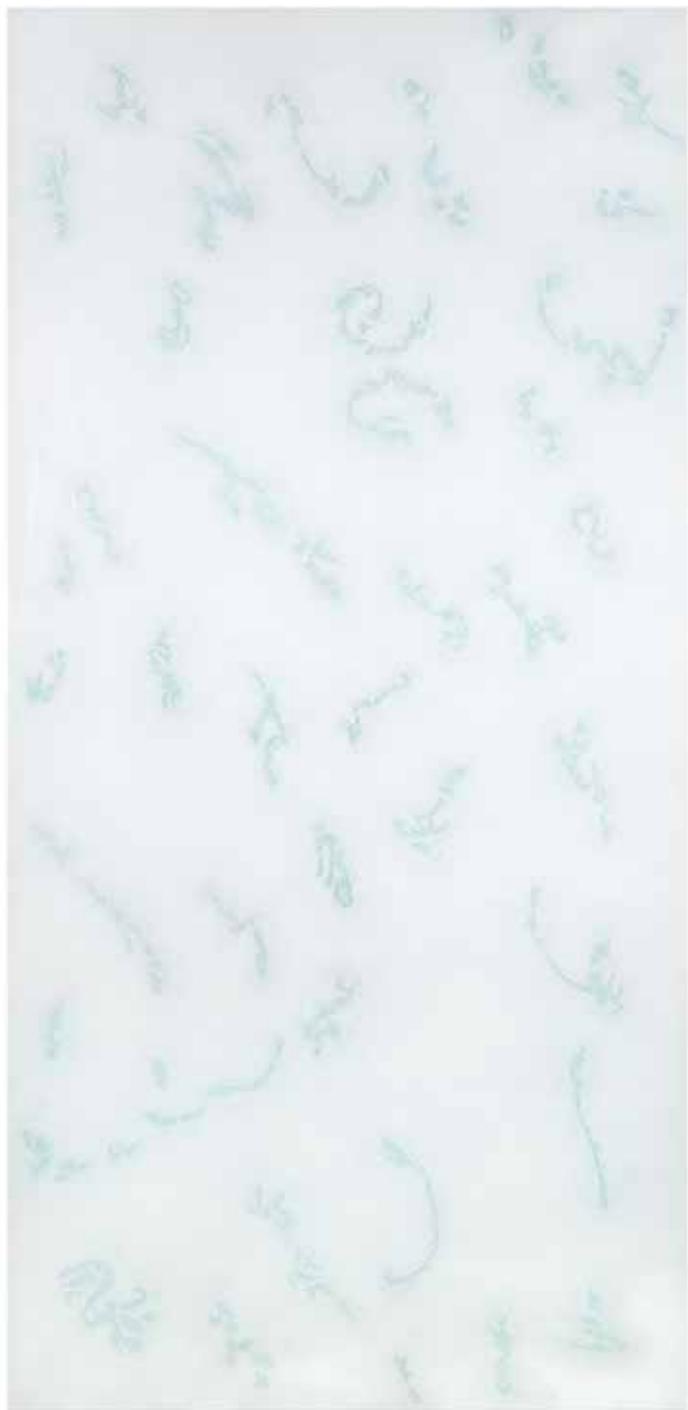
Per *Costellazioni* l'artista intende una serie di composizioni su carta, cartoncino o carta montata su tela in cui i segni ripetuti diventano piccoli, colorati, quasi dei punti o segmenti brevissimi, disponendosi in modo non lineare nello spazio della composizione, ma aggregandosi e disperdendosi secondo criteri energetici, vitali. L'impressione è quella di scenari cosmici, spaziali, del tutto inventati denominati appunto "costellazioni".



Costellazione, 1984, tecnica mista su tela, 79×97 cm, collezione privata, Milano



Costellazione, 1984, inchiostro su carta, 70×94 cm, collezione privata



Costellazione, s.d., tecnica mista su tela, 201x95 cm, collezione privata, Milano

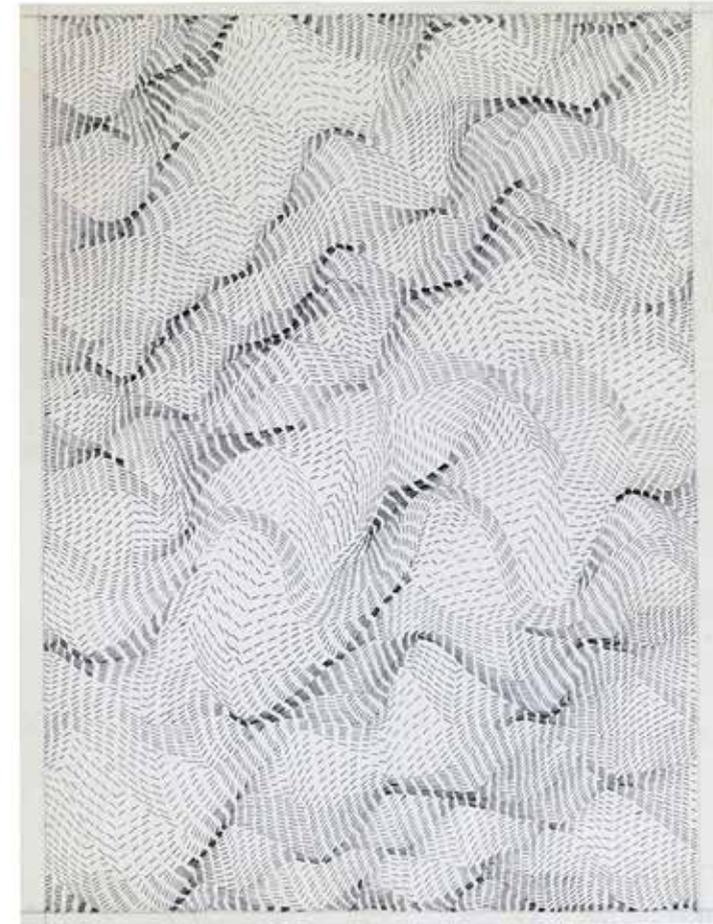


Costellazione, s.d., inchiostro su carta su tela, 50x75 cm, collezione Galleria Arte Martinelli, Lodi

IL MOVIMENTO DELLE COSE

1987-1996

Il ciclo rappresenta una ricerca ulteriore rispetto alle *Costellazioni*. Chiamato in origine anche *Passo dopo passo*, per la caratteristica "in divenire", il ciclo si sviluppa su nuovi supporti: fogli trasparenti di poliestere molto resistenti su cui l'artista interviene con numerosi trattini in uno speciale inchiostro, per lo più nero. I trattini si susseguono a distanze irregolari, variando di inclinazione e determinando l'impressione di forme organiche in divenire, quasi onde d'acqua o magnetiche. Le notevoli dimensioni di tali opere determinano una particolare installazione ambientale. L'artista monta i rotoli su cavetti d'acciaio nel senso della lunghezza in modo che si dispieghino nello spazio orizzontalmente mantenendo le ondulazioni naturali del poliestere. Il ciclo fu presentato nel Padiglione Italia della "XLIV Esposizione Internazionale d'Arte" della Biennale di Venezia, a cura di Laura Cherubini, Flaminio Gualdoni e Lea Vergine, con due lavori delle dimensioni di 1,22x18 metri ciascuno montati in parallelo a formare un ambiente.



Il movimento delle cose, s.d., mordente su poliestere, 164x116 cm, collezione privata



Il movimento delle cose, Passo dopo passo, 1989, mordente su poliestere, 210x120 cm, collezione privata, Milano



Il movimento delle cose, 1991, mordente su poliestere, 200x116 cm, collezione privata



Il movimento delle cose, 1993, mordente su poliestere, 122x3000 cm,
collezione privata, courtesy Archivio Dadamaino





Alle pagine precedenti

Il movimento delle cose, 1995, mordente su poliestere, 438x122 cm, collezione privata,
courtesy Archivio Dadamaino

Il movimento delle cose, 1996, mordente su poliestere, 840x122 cm, collezione privata

Il movimento delle cose, Passo dopo passo, 1989, mordente su poliestere, 100x70 cm,
collezione privata, Milano

monochrome malerei

DADAMAINO

dadamaino è nata a milano nel 1935



Principali mostre personali e di tendenza: 1959, galleria azimuth, milano • 1960, galleria trastevere, roma - galleria orez, amsterdam • 1961, galleria delta, rotterdam - premio lissone, lissone • 1962, galleria cadario, milano - stedelijk museum, amsterdam - galerie XX siècle, paris - galleria cavana, trieste - galerie senatore, stuttgart - galleria cadario, milano - IV biennale di s. marino - galerie diogenes, berlin • 1964, new vision center, london - XIII triennale di milano - musée d'art decoratif, paris • 1965, galerie aktuell, bern - « nova tendencija » zagreb - galleria il punto, torino - galerie bezige bij, amsterdam • 1966, « arte cinetica + musica elettronica », firenze - galleria del naviglio, milano • 1967 « graphies 1967 », art gallery university of kentucky, lexington - galleria

bolognesi
calderara
fontana
getulio
hsiao - chin
li yuen - chia
maino
peeters
pizzo
rostkowska
schonoven
kristk
r. rossello
soto
picelj
morellet
le parc
azuma



punto 3

18 FALSO LABIRINTO
(SEQUENZA DEL PERCORSO)



DADA MAINO E' NATA ED HA STUDIATO A MILANO. HA INIZIATO AD ESPORRE DAL 1956 IN VARIE MOSTRE E PREMI IN ITALIA ED ALL'ESTERO.

dadamaino



BIOGRAFIA

1930

Emilia Maino, poi Dadamaino, nasce a Milano il 2 ottobre, unica figlia di Giovanni Maino ed Erina Saporiti.

1945-1955

Dopo la guerra i Maino si stabiliscono in via Vespri Siciliani 18: l'artista compie studi classici e dopo la maturità si iscrive alla Scuola d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.

1956-1958

Con il nome Eduarda (poi Dada) Maino esordisce come pittrice figurativa nel mondo dell'arte anche grazie a Dino Lanaro, suo insegnante. Nel 1956 si colloca l'aneddoto della "folgorazione" avuta di fronte a un *Concetto spaziale* di Lucio Fontana esposto in un negozio di elettrodomestici in via Cordusio. Frequenta il bar Giamaica e conosce Piero Manzoni, si fa chiamare dagli amici Dada e si firma "Maino". Nel 1958 è inaugurata la prima mostra bipersonale "Maino Dada, Pivetta Osvaldo", al Circolo di Cultura di via Boito 7, Milano. Grazie all'amicizia con Manzoni, espone in una mostra estiva al Circolo degli Artisti di Albisola Mare, conoscendo Baj e Lam.

1959

In aprile inaugura la sua personale alla Galleria del Prisma di Milano: Fontana acquista una sua opera. Ha uno studio in via dei Bossi, in zona Brera.

Nell'estate si fa sempre più forte, fino a divenire decisiva, l'influenza antipittorica di Manzoni. Il suo monito a "svuotare la tela" è preso alla lettera: il 18 dicembre, invitata alla mostra collettiva "La donna nell'arte contemporanea" presso la Galleria Brera a Milano, Maino presenta a sorpresa per la prima volta un *Volume*, tela

monocroma caratterizzata da un grande squarcio ovoidale. Notano le sue opere antipittoriche Mario Monteverdi, che parla di "perforatissime tele", e il giovane Emilio Isgrò, allora corrispondente per il "Gazzettino di Venezia", che nota i "buchi e i tagli su tela di Dada Maino". Dopo pochi giorni espone i suoi *Volumi* presso Azimut, partecipando all'attività della galleria e intessendo rapporti con i protagonisti delle maggiori tendenze degli anni Sessanta.

1960

La collaborazione tra Dada e Manzoni si fa sempre più stretta e in agosto espone di nuovo al Circolo degli Artisti di Albisola Mare in una collettiva con Manzoni e Castellani in cui presenta "buchi, disposti in bella simmetria e delle più varie grandezze". Al bar Giamaica, tra gli amici, ha il vezzo di mascherarsi e di vantare alle feste goliardiche una finta origine russa, facendosi chiamare ironicamente Levička (Leonessa).

In autunno partecipa con *Superficie-volume tascabile* alla mostra "Sculture tascabili, componibili, trasportabili, istantanee" presso la Galleria Trastevere di Roma con Manzoni, Santini, Bonalumi, Biasi e Massironi, specificando "per viaggi in treno, alberghi squallidi, contro l'influenza dei calendari d'arte".

1961

Il 20 maggio inaugura una personale a Padova, nello spazio espositivo del Gruppo N, presentata da Manzoni, che scrive: "Dada Maino ha superato la 'problematica pittorica': altre misure informano la sua opera: i suoi quadri sono bandiere di un nuovo mondo, sono un nuovo significato: non si accontentano di 'dire diversamente': dicono nuove cose". Espone i *Volumi a moduli sfasati*: fogli di rhodoid fustellati a mano, sovrapposti a poca distanza l'uno dall'altro con lievi sfasature. Del medesimo anno sono i *Rilievi*, fogli di cartoncino o di rhodoid colorato tagliati in innumerevoli lamelle, a dimensioni scalari identiche.

Maino aderisce al Gruppo Punto, nato da un pensiero di



Dadamaino nella sua casa di Milano, fine anni Novanta.
Photo Donata Pizzi

Fontana, con Nanda Vigo, Antonio Calderara, Kengiro Azuma, Hsiao Chin, Li Huan Chia, e al "XII Premio Lissonne" partecipa nella sezione "Informativo-Sperimentale" con Manzoni, Castellani e Bonalumi. I quattro artisti sono denominati per l'occasione "Gruppo Milano 61".

1962

In febbraio è la mostra personale alla Galerie Senatore di Stoccarda, dal titolo "Maino. Monochrome Malerei", a cura di Walter Schönenberger. Grazie a Manzoni e alla

raccomandazione di Fontana è in contatto con Henk Peeters, che la invita a "Nul" allo Stedelijk Museum di Amsterdam: l'artista (che si firma ancora Dada Maino) espone sei opere nella sala che condivide con Yayoi Kusama. Progressivamente si stacca dal gruppo Azimuth avvicinandosi a Nouvelle Tendance, per la quale si attiva come membro italiano, curando in prima persona alcune mostre in Italia. Partecipa alle esposizioni del gruppo Punto. Partecipa, infine, ad "Arte programmata" alla Galleria La Cavana di Trieste.

1963

In gennaio partecipa alle riunioni del GRAV di François Morellet a Parigi stringendo i rapporti con il gruppo come rappresentante italiana di Nouvelle Tendance.

Da questo momento prende a firmare stabilmente Dadamaino le proprie opere.

1964

Partecipa a “Nouvelle Tendance” al Musée des Arts décoratifs di Parigi esponendo tre opere cinetiche: due *Oggetti ottico-dinamici* e un *Oggetto ottico-dinamico indeterminato*.

1965

È ad “Arte cinetica” al Palazzo Costanzi di Trieste, dove espone *Oggetto ottico-dinamico indeterminato*, ed è invitata alla terza edizione di “Nove Tendencije” a Zagabria con il cortometraggio sperimentale *Ricerca uno*.

1966

Dadamaino rallenta le esposizioni personali. Si avvicina a Oscar Signorini, fondatore a Milano della D’Ars Agency, con cui inizia un rapporto privilegiato anche dal punto di vista sentimentale: il collezionista, che acquista contemporaneamente opere di Paolo Scheggi, è particolarmente attratto dalle sue tele “forate” e inizia ad accumulare un ingente numero di *Volumi*, rifatti per l’occasione, in cambio di uno stipendio mensile.

In *Oggetto cinetico spettrocolore* appaiono, in luogo del bianco/nero, delle righe colorate. La comparsa del colore costituisce l’apertura alla progettazione della serie di cento tavolette denominata *La ricerca del colore*, esposta solo in anni successivi. In questo periodo frequenta il fotografo Johnny Ricci, suo amico e collaboratore per una vita.

1967

Trasferisce la sua abitazione in via Bitonto 24, in una piccola villetta, che rimarrà la sua dimora fino agli anni Duemila. Alla Galleria Il Cenobio di Milano espone in

“La Nuova tendenza”. Contemporaneamente il critico Umbro Apollonio la invita a un’altra rassegna dedicata alla “Nuova tendenza” a Modena, presso la galleria della Sala di Cultura del Comune, poi in seconda tappa a Reggio Emilia, con *Composizioni cinetiche*, che espone anche a “Ipotesi linguistiche intersoggettive” al Centro Proposte di Firenze, a cura di Lara Vinca Masini.

Partecipa a “Parole sui muri. Prima esposizione internazionale annuale di manifesti”, organizzata a Fiumalbo dal sindaco Mario Molinari e da alcuni artisti e intellettuali quali Claudio Parmiggiani, Corrado Costa e Adriano Spatola. Per la manifestazione propone i *Componibili*, oggetti ludici che ben si prestano alla partecipazione attiva dell’osservatore e del turista.

1968

È impegnata politicamente, si avvicina ai gruppi extraparlamentari di sinistra e collabora con i comitati di base dell’ATM. A Fiumalbo, per la seconda edizione di “Parole sui muri”, invia il film *Ricerca uno* e alcuni disegni, donati poi al Comune di quella città.

Prosegue i *Componibili* e *La ricerca del colore*, sperimentando anche i *Rilievi fluorescenti*, a cui affianca l’ideazione di *environments*. È invitata alla rassegna “Public eye. Kinetik, Konstruktivismus, Environments” alla Kunsthhaus di Amburgo.

In questo periodo conosce Gianfranco Cajelli, un pittore tradizionale, che diventerà suo compagno di vita.

1969

Gran parte dell’anno è dedicata alla progettazione dell’*Environment lumino-cinetico* studiato per la Place du Châtelet di Parigi, un concorso per la realizzazione di opere ambientali da collocare lungo le vie e le piazze parigine a cura di Frank Popper. I bozzetti dei venti interventi ambientali immaginati dall’artista saranno esposti a dicembre a “Intervention, environnements lumino-cinétiques dans les rues de Paris et la banlieue parisienne”, al Centre national d’art contemporain di Parigi.

In settembre realizza l’*environment Illuminazione*

fosforescente automotoria sull’acqua nell’ambito di “Campo urbano” a Como, in cui disperde sulla superficie del bacino del lago di Como circa mille tavolette di polistirolo ricoperte di vernice fosforescente.

1970-1974

Mentre infittisce la sua attività politica, legata ai circoli anarchici e a gruppi di sinistra extraparlamentare, inaugura la prima mostra personale dopo tanti anni di silenzio, alla Galleria Diagramma di Milano, in cui espone *La ricerca del colore*.

Tiene una nuova personale alla White Gallery di Luty-Losanna, ma la sua attività artistica è quasi totalmente assorbita dall’impegno politico.

Lavora ai *Cromorilievi*, che espone per la prima volta nella personale al Centro d’Arte Santelmo di Salò e più compiutamente nella personale del 1974 alla Galleria Uxa di Novara.

Con Gonschior, Letto, Ludwig e Tornquist costituisce il gruppo Team Colore: durante la prima collettiva del gruppo presso la Galleria Team Colore di Milano, l’artista espone i *Cromorilievi*.

1975

Tiene una mostra personale presso Team Colore a Milano.

Inizia a ripercorrere la propria vicenda creativa in senso retrospettivo facendola partire da Azimuth e a fine anno tornerà a esporre i *Volumi* in “Dadamaino 1959-1975” al Salone Annunciata di Milano.

La personale tenuta allo Studio V di Vigevano presenta invece un nuovo ciclo in rottura con la tradizione cinetica: vi espone *L’inconscio razionale*, tele monocrome, bianche o nere, dove sottili tratti sono distribuiti sulla superficie con una regolarità per la prima volta non programmata. La velocità e l’intensità con cui si susseguono questi tratti sulla tela sono dettate dall’impulso interiore dell’artista.

La critica rimane particolarmente colpita dagli *Inconsci razionali*, non assimilabili ai lavori precedenti e definiti

da Tommaso Trini “reticoli affioranti da una memoria elettronica, da grafismi computerizzati”.

1976

Esponde *L’inconscio razionale* da Arte Struktura a Milano.

È l’anno in cui Dadamaino arriva a concepire *L’alfabeto della mente*: l’artista, rimasta profondamente turbata dall’eccidio di palestinesi raccolti nel campo profughi libanese di Tell al-Za’tar, inizia a tracciare piccoli segni della sua protesta impotente. Segni verticali e orizzontali si alternano in maniera ossessiva, sino a riempire completamente lo spazio del foglio. Da un primo segno casuale della mente, l’artista ne partorisce altri creando una sorta di alfabeto illeggibile e personale. Tele e fogli sono invasi da questi grafemi, senza soluzione di continuità.

Partecipa alla seconda mostra della X edizione del “Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate”, dedicata all’“Arte di ispirazione scientifica e tecnologica”, invitata da Umbro Apollonio, membro della Commissione artistica, che acquista l’opera *Volume a moduli sfasati* (1960) per la collezione della Civica Galleria di Gallarate.

1977

Esponde *L’alfabeto della mente* alla Biennale di Graz presso la Künstlerhaus Neue Galerie e alla Galerie Walter Storms di Monaco. Il Salone Annunciata di Milano inaugura la personale “Dadamaino. Dall’*Inconscio razionale* all’*Alfabeto della mente*. 1975-1977”.

Tra il 1977 e il 1978 collabora come giornalista alla rivista femminile “Casa Amica”, in cui propone recensioni di mostre.

1978

Rinnova la collaborazione con la Galerie Walter Storms di Monaco, che le dedica una personale.

Inizia a lavorare all’opera *I fatti della vita*: una stanza interamente gremita di fogli di diverse dimensioni e colori, dove ogni foglio presenta il ripetersi ossessivo dei

grafemi concepiti con *L'alfabeto della mente*, cadenzati da intervalli e spazi bianchi.

1979

Alla Galleria La Polena di Genova presenta dieci tele di grande formato e dieci fogli della serie *L'alfabeto della mente*.

In area tedesca si conferma l'attenzione al suo lavoro con le mostre all'Ottenhausen Verlag di Monaco, dove espone *L'alfabeto della mente*.

Tiene una mostra personale presso la Galleria Martano di Torino, dove espone *L'alfabeto della mente*. Allo Studio Grossetti di Milano, oltre a dodici grandi tele che ripropongono *L'alfabeto della mente*, espone per la prima volta l'opera *I fatti della vita*, composta per l'occasione da centosessanta fogli e foglietti di dimensioni svariate. Dal 1979 al 1981 collabora come giornalista free lance alla rivista "Flash Art".

1980

È invitata alla Biennale di Venezia con una sala personale con *I fatti della vita*. L'opera si amplia passando da centosessanta a quattrocentosessantuno fogli che saturano completamente tre pareti della sala.

Tra le personali, spicca quella alla Maggie Kress Gallery a Taos, New Mexico, dove espone *L'alfabeto della mente* e *I fatti della vita*.

1981

Personale di rilievo alla Galerie Walter Storms di Villingen, dove oltre all'*Alfabeto della mente* e ai *Fatti della vita* espone per la prima volta le *Costellazioni*: opere dove il segno grafico diventa sempre più piccolo, perde ogni riferimento a un ipotetico alfabeto mentale e tende ad addensarsi o disperdersi, simulando moti molecolari e galassie stellari. In questi lavori riappare il colore, utilizzato comunque in modo monocromatico su ogni singolo foglio.

1982

Le *Costellazioni* sono esposte per la prima volta in Italia

al Museo Butti di Viggù, durante la personale "Dadamaino" a cura di Flaminio Gualdoni.

1983

Il Padiglione d'arte contemporanea di Milano organizza una bipersonale dedicata a Dadamaino, che vi tiene una sintetica antologica (testo di Francesco Leonetti), e al cecoslovacco Stanislav Kolibal. Altra bipersonale è quella organizzata dalla Galleria Plurima di Udine, con Castellani. Dadamaino è inoltre tra i protagonisti di "Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia" a Palazzo Reale a Milano, a cura di Lea Vergine.

1984-1986

Tiene la personale "Konstellationen. Neue Bilder" alla Galerie Beatrix Wilhelm di Leonberg, a cura di Flaminio Gualdoni. Inoltre figura in "Azimuth e Azimut", a cura di Marco Meneguzzo, al PAC di Milano.

Nuova bipersonale, allo Studiotre Architettura di Milano, con Alighiero Boetti: espone le *Costellazioni*.

Altre personali si tengono allo Studio Grossetti a Milano e ai Musei Civici di Villa Mirabello di Varese.

1987

"Dadamaino. Arbeiten von 1958 bis 1968 und von 1986" è l'importante retrospettiva alla Galerie Beatrix Wilhelm di Stoccarda. Con la personale alla Galleria N2 Nuova 2000 di Bologna ha inizio un nuovo ciclo che denomina *Il movimento delle cose*. Sottili segmenti sono tracciati con una china nera su fogli di plastica trasparente. Questi piccoli segni si moltiplicano in maniera dinamica sull'intera superficie dei fogli, generando gorgi, sinuosità, percorsi.

1988

Espone *Il movimento delle cose* con Giuseppe Spagnolo alla Galleria G7 di Bologna.

1989

Tiene una mostra personale allo Studio Reggiani di Mi-

lano dal titolo "Passo dopo passo. 1987-1989", a cura di Flaminio Gualdoni. Per l'occasione espone le ultime opere appartenenti alla serie *Passo dopo passo*.

1990

Invitata alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte alla Biennale di Venezia con sala personale, espone due lavori del ciclo *Il movimento delle cose* come un'installazione ambientale: i fogli in poliestere, delle dimensioni di 1,22x18 metri ciascuno, sono sospesi, seguendo due direzioni differenti all'interno della sala.

La bipersonale "Dadamaino/Gianni Colombo" presso la Galerie Schöller di Düsseldorf celebra l'amicizia di una vita tra due protagonisti dell'arte contemporanea italiana.

1991

Si susseguono le mostre personali allo Studio d'arte contemporanea Dabbeni di Lugano e a Napoli al Framart Studio, dove espone dieci opere del ciclo *Il movimento delle cose*.

1992

La mostra personale al Framart Studio è replicata nella sede milanese della galleria.

1993

Due antologiche di rilievo si tengono alla Casa del Mantegna di Mantova, "Dadamaino. Opere: 1958-1993", e alla Stiftung für konkrete Kunst di Reutlingen, "Dadamaino. Werke 1958-1993".

1994

Allo Studio Dabbeni di Lugano propone tre nuovi lavori di grandi dimensioni appartenenti al ciclo *Il movimento delle cose* e sei *Rilievi* in cartoncino datati 1961.

1995

In "Zero Italien. Azimut/Azimuth 1959/1960 in Mailand und heute. Castellani, Dadamaino, Fontana, Manzoni,

und italienische Künstler in Umkreis" presso la Galerie der Stadt in Villa Merkel a Esslingen, viene proposta la ricostruzione delle prime due mostre della Galleria Azimut, alle quali sono affiancati lavori successivi di Castellani e Dadamaino.

1996

L'antologica "Dadamaino. I fatti della vita" si tiene negli spazi della Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst di Zurigo.

1997

Tiene personali allo Studio Dabbeni di Lugano e presso A Arte Studio Invernizzi di Milano. Ha un ampio spazio in "Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia", a cura di Flaminio Gualdoni, al Palazzo dei Diamanti di Ferrara.

2000

Inaugura l'importante mostra "Dadamaino. Retrospektive 1958-2000" presso il Museum Bochum, a cura di Hans Günter Golinski.

Iniziano i primi sintomi di una graduale demenza senile. Lascia la storica casa di via Bitonto 24 per trasferirsi in via Ponte Seveso.

2003

Tiene una mostra personale al Museo Virgiliano di Pietole di Virgilio dal titolo "Dadamaino. L'alfabeto della mente", a cura di Luca Massimo Barbero.

Muore il compagno Gianfranco Cajelli lasciando l'artista in uno stato confusionale, molto fragile a livello fisico e mentale.

2004

Il 13 aprile si spegne a Milano dopo un lungo periodo di malattia.

Le sue ceneri riposano nel piccolo cimitero di La Maddalena, frazione di Somma Lombardo, accanto alle spoglie dei genitori.

THE PATH OF DADAMAINO

Flaminio Gualdoni

1.

Dadamaino (who signed herself Dada Maino until 1963) had an atypical education and her vocation emerged relatively late: the backstory of her work comprises first an ordered figuration, then segued into an abstract informality that leaned towards the elementary dryness of formulations. Writing of her work at a presentation held in the Galleria del Prisma in 1959, the art critic Enotrio Mastrodonardo wrote that: “Having reduced her painting to a pure and exacting space, Dada Maino now wants to fill it with her spiritual presence, which [...] seems to have lost the sense of reality due to an absolute independence from any objective representation.” It is still a quest, but already tinged with a sort of profound dissatisfaction towards the conventional apparatus of painting, towards the self-referential exclusivity of the pictorial object. Even then it was clear to her that she wanted to be an artist, not simply a painter.

The triggers—as she tells us, anecdotally—were accidentally catching sight of one of Fontana’s *Concetto speciale* works displayed in a shop window in via Cordusio in 1956, and shortly afterwards in 1958 a meeting with Piero Manzoni, who introduced her to his *Jungen* experiments at the Bar Giamaica in via Brera, Milan: these works included aggregations of very variable geometry at a time when Manzoni’s rank as an artist was anything but securely established.

Though sociable and eager to mix with the public,

Dada was a solitary creature with a reflective nature, and moreover tended to prefer system and order. And while Manzoni became a cherished friend, she did not blindly follow his overtly experimental forays into his pursuit of lines, as would soon emerge. For Manzoni too, what mattered right then was primarily the centrality of form/painting, which he pushed to the point of achromia, generating works “not painted by a human hand,” to reach the kind of canvases which in 1958 Luciano Anceschi indicated as “shocked surfaces of absolute white.” Dada understood this passage and its implications well, namely the already evident propensity to work with one’s hands—which possess their own wisdom—in what Arthur Danto would call “an atmosphere of art theory.” The year of the definitive transition was 1959, when Dada arrived at a solution informed by both artisanal directness and a new experimental accent.

In 1959 she took advantage of a collective exhibition titled “La donna nell’arte contemporaneo” held at the Brera gallery in Milan to exhibit not one of her new “sensitive graphs” (Mastrodonardo) as shown in the catalogue, but directly and surprisingly her first *Volume*: a monochrome canvas that opens onto a large gash, offering a conceptual variation on Lucio Fontana’s *Tagli*, a work that also comprised aesthetic reasoning. Indeed, in the reviews that followed the exhibition, Mario Monteverdi wrote in *Il Corriere Lombardo* (December 31, 1959) of “highly perforated canvases,” whereas in the *Gazzettino di Venezia* (April 13, 1960), the young Emilio Isgrò noted the “holes and cuts on canvas by Dada Maino.” The reason for this sudden shift lies entirely in the dates: the “Woman in Contemporary Art” exhibition opened on December 18, but just four days later Dada showed her works in a collective exhibition in the new Azimut Gallery in via Clerici 12, Milan, in a distinctly avant-garde matrix: exhibiting alongside Dada were Castellani and Manzoni, the founders of the new platform, along with Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Mari, Massironi, and Zilocchi—a significant quota of whom would headline the fundamental second issue of

the art journal *Azimuth*, forming what might well be considered the “new artistic conception.” While not exactly a “militant” of the Azimut group—in reality that issue of the journal focused only on Castellani and Manzoni—Dada’s solid friendship with Manzoni (and to some degree also with Fontana) offered her solid protection.

She also participated in subsequent group exhibitions in the gallery, where being the only woman was never problematic for her rapport with the others: noticeably Dada was well aware of the fact that being registered as born in 1930 made her on paper a contemporary of Castellani, and therefore the oldest of this group of rising artists, which also included Anceschi, born in 1939.

Over time, Dada would fix this anomaly by circulating the date of 1935 (and even 1936). On this note, it is worth mentioning that among the items in the Archivio Dadamaino is an ID card that shows she manually modified her year of birth, somewhat clumsily.

Apart from this quirk, in the animated media coverage of the time the fact that she was a woman was never a hurdle, given that the “female question” in art would only be organically posed many years later. When shortly afterward in 1962 she entered six works in the show “Nul”—a key exhibition curated by Henk Peeters at the Stedelijk Museum in Amsterdam—she shared the venue with another significant outsider, namely Yayoi Kusama, who was also a great friend of Fontana, and born back in 1929.

This ambiguity lasted for a while. Then in 1961 she was invited to the “XII Premio Lissone” art fair, in the “Informative-Experimental” section along with Manzoni, Castellani, and Bonalumi; for the occasion, the four artists were grouped by the organizers under the heading “Gruppo Milano 61.”

From the outset Dada soon realized that her future lay in situating herself among the relevant generation of artists, given that over time Manzoni’s path had become less and less interested in the pictorial itself, and he was unrivaled.

Dada’s *Volumi* are monochrome surfaces physically pierced by hand, typically in black or white, or on

unpainted canvases, in which the relationship between shapes is key, whether they reveal a largely organic origin, or whether they respond to methodologically clarified principles. They follow the “*en faire le moins possible*” (do as little as possible) line of approach, while remaining anchored to art-making, divested of painterly bravura and savoir-faire. They present themselves as theoretically unlimited variations on a theme, nevertheless based on an aesthetic awareness.

The dating to between 1958 and 1960 refers to the purely conceptual aspect, which Dada confirms as the period in which the work was conceived, aside from the actual date of creation. This is a custom that the artist would also maintain later, for example in the *Volumi* with staggered modules, and in the *Rilievi*, and again at the time of the *Ricerca del colore* series. These dates mark the internal phase of reflection, which was crucial to the concept of series, and prevails over the date of the individual creations. “Her work truly never ends,” I wrote in 2014 for the Asti exhibition: also meaning that, given a beginning, in her studio “experiments crowd together and intersect, the series extends over time until it ceases to have some reason of interest for her.” This approach shows her total indifference for official status as a “career artist,” and the attendant focus on chronologies demanded by the art system.

The year 1961 saw a peak in Dada’s rapport with Manzoni. The artist presented her solo show with the new *Volumi a moduli sfasati* on May 20 at the Gruppo N gallery in Padua: Manzoni’s critique is a montage of his *Libera dimensione*, recently published in the second issue of the *Azimuth* journal, with an exergue quote from Melville, and a conclusion that reads: “Dada Maino has overcome the ‘pictorial problematic’: other measures inform her work: her paintings are flags of a new world, they present a new meaning: they are not satisfied with uttering something different—they express something novel.” With their staggered modules, these *Volumi* consist of hand-punched sheets of rhodoid thermoplastic, slightly overlapping to create a surface that tricks the eye. Compared to the earlier *Volumi*, from an operational point of view the new

works are very elaborate, but they raise the level of savoir-faire far beyond the concept of pictorial and surface consistency, entering in a dimension that has no possible comparison, in which manual skills are challenged in new ways.

Created more or less at the same time, the *Rilievi* comprise canvases or colored cards or sheets of rhodoid thermoplastic cut into strips, creating three-dimensional alterations of the surface. Here, for the first time Dada shows that she is inquiring into color itself, even though it is uniform and intrinsic to the materials: she would address the issue once more later, but again from an extra-pictorial angle, and with a very high level of conceptualization.

In many ways, the February 1962 exhibition at the Senatore in Stuttgart was crucial to Dada's career. The show bore the subtitle "Monochrome Malerei," patently referring to the 1960 exhibition at the Städtisches Museum in Leverkusen curated by Udo Kultermann, which included works by Rothko, Klein, Kusama, Fontana, Castellani, Manzoni, and Dorazio among others, representing therefore the "classical" generation of the neo-avant-garde. In the introductory text of the solo show, Walter Schönberger writes of Dada's "supervised sensitivity" regarding the "open lips of the four triangles that make up the squares with which she lends rhythm to the surfaces." For Dada, this was her way of physically articulating the basic monochrome surface. In fact, therefore, the reading of her work is closer to the first neo-avant-garde generation—with Manzoni in the lead—than to the following generation, as the "Nul" exhibition at the Stedelijk revealed, in which the *Rilievi* played an essential part. However, at this juncture, Dada made a drastic choice: after the gig at the Senatore, she put a stop to her personal exhibitions, and would only resume them much later in 1970.

2.

As noted earlier, Dada was indifferent to questions underlying her artistic career. Indeed, at this point she

realized that her role must yield to a different path, a personal role in artistic developments, which effectively meant a more openly collective contribution. In this way, Dada, the upright bourgeois artist with bohemian frissons, renounced her personal artistic status, even though she lived only off the modest sales of her works, and had no other sources of income. This decision heralded a long season of even more marked radicalism.

In her *modus operandi* we can definitively witness the inflexible primacy of studio work versus to works created within what Heidegger dubbed *Kunstbetrieb*, meaning the art industry, a term he claimed held no derogatory implications. Dada ranks herself with determination among those artists who do not construe their *cursus honorum* with detached wisdom, with those who do not exploit the machinery of fame and the market, with the kind of artists who do not turn the avant-garde into some role-playing game via strategies and tactics, assuming stances and variously appointed solidarity when deemed appropriate. What is notable in Dada is her sense of strategic *inappropriateness*, whereby from series to series she forces the observer to question his knowledge, opening cycles that only follow the times and ways of her own inflexible brooding, of one's frustrating research.

She seems unconcerned about the fact that public affirmation for one's work is a slow and non-linear process, and is influenced by the fluctuation of tastes and completely heteronomous factors. Hers is not a pose or attitude of programmatic dissent. Other artists, perhaps less radical than Dada at the political level (throughout her life her proclaimed extremism—combined with an ingrained bristly character and a somewhat eccentric lifestyle—was among the things that frequently kept the world at bay), made the art market and the "system" something to be felled. Basically, Dada did not care: she has no particular traits that might indicate her as an example. Truly, all of this stuff—fame, the market, the formalizations, and so forth—were for her among the many variables of art-making, and

something she was neither obliged nor willing to deal with. For better or for worse.

As for her opinions on art and the market, a dedication written in 1970 by Édouard Léon Théodore Mesens—a Belgian surrealist who was for a time Dada's companion—on a work that the artist would keep for the rest of her life in her Milanese homes sheds some light on the matter: "Pour Dadamaino et pour vendre à des tristes spéculateurs de l'art."

In those years, the choice of field led Dada to commit herself as an organizer within the politics of the various groups, making her the soul of such happenings as the Gruppo Punto—hatched in the mind of Fontana—comprising Antonio Calderara, Kengiro Azuma, Hsiao Chin, Carlos Cruz-Diez, Almir Mavignier, François Morellet, Jan J. Schoonhoven, Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc, Henk Peeters (in 1962, in issue 3 of the magazine *D'Arts*, she published a short article on "Punto 3," signing herself simply "Dada"); she was particularly involved in the fundamental *Nouvelle tendance* art movement, of which she was effectively a sort of Italian representative.

From the collective exhibition "Arte programmata" held in 1962 at the La Cavana gallery in Trieste, the horizon of her approach to showing her works changed radically. She took part in the *Nouvelle tendance* exhibitions from 1963 on, participated in the meetings of François Morellet's GRAV, and made experimental forays into open radicalism. In the meantime, at this point she decided to formalize her signature as "Dadamaino," which would remain so until the very last.

Her presence at the "Oltre la pittura. Oltre la scultura. Ricerca d'arte viva" (Beyond Painting Beyond sculpture. Visual art research) exhibition on April 26, 1963 is noteworthy. Held at the Cadario gallery in Milan, the catalogue included texts by Umbro Apollonio, Guido Ballo, Carlo Belloli, Gillo Dorfles, Umberto Eco, and Guy Habasque. For the occasion, Dada contributed her own text (now preserved in typescript in the Archivio Dadamaino), which once again avoids focusing on any specific work, and casts its net troublingly wide:

People go to see this apparently "rarefied" exhibition and not only the knowledgeable critics and trained regulars, but the common public, the people who don't usually go to exhibitions and who laugh at "Picasso-style" paintings. They enter attracted by the rotating lights of the object that is displayed at the entrance to the gallery, just curious and perhaps hoping to see some oddity, with which to laugh about it while conversing with friends about how the world is ending. Then they go up, look, stop, become interested and ask simply, but not "what does it mean...", because, mysteriously, they have already understood that, but detailed information, entering into the problem, in the early stages, to the happy amazement of the authors themselves. And "communication" happens. This award goes to those who, without myths and without drama, have created these works regulated by scientific laws, but marked by the mandatory magic of art.

At this point Dadamaino entered a new chapter with the *Componibili*—square monochrome forms that travel along nylon threads, set in a frame device that invites the observer to decide the appearance of the composition, however fleeting. These are accompanied by the *Oggetti ottico-dinamici*: three-dimensional structures that could be perceived in various ways, one of which inspired the short film *Ricerca uno*, presented in 1965 at the third edition of "Nove Tendenze" in Zagreb, Croatia. These years saw her engage in other extramedia sorties, in which echoes of some of Manzoni's most incisive experiments can be detected: in "Campo urbano" (1969) on Lake Como, she dispersed around a thousand polystyrene tablets on the surface of the lake basin coated in phosphorescent paint; in the same year his project conceived for the Place du Châtelet in Paris within the framework of "Intervention, environnements luminocinétiques dans les rues de Paris et la banlieue parisienne," a competition organized by Frank Popper and exhibited at the Centre national d'art contemporain in Paris, recalls in many respects the ambitious *Placentarium* project, 1960, by Manzoni. In 1969, among other

things, Dadamaino designed the Premio Piero Manzoni, which was not realized, which would have been awarded to Soncino.

3.

During this period, Dada focused prevalently on study and design drawings rather than on completed creations. Even if the optical-kinetic panels, mostly rhomboid in shape—produced with small milled aluminum tiles and arranged in such a way as to generate complex optical deceptions—adhered to her black/white duotone palette, and though color also now seeped in permanently, it was always a completely conceptualized color under stringent, rational control. That use of color remained strictly chaste, however, lacking any appeal to the senses, avoiding spectacle and employed primarily as a purely optical quantity/quality.

Many of Damaino's investigations led her down paths that she would not pursue: in general, it can be said that for her writing, the *graphein*—an element that the French art critic René de Solier opined was the biological offshoot of the "*acte d'écrire peindre dessiner*" (the act of writing, painting, drawing)—delimiting and determining discrete spaces: which is, after all, the way Dada had conceived of painting since the days of the ribbon-like scrolls that inhabited her early paintings shown at the Galleria Prisma in 1959.

As she emphasized years later in *I Fatti della Vita*, "Art must always be made with the hands." Yet, she insisted, it is the brain that must take the lead: each experience is ultimately preceded by a detailed methodological analysis, one that unravels its implications in theoretical and operational terms.

This is the dual value that emerges in the most complex project of this time, the *Ricerca del colore*. "Believing that chromatic combinations are essentially caused by intuition and taste combined," she writes,

I found it useful to carry out an effective search for colors aimed at verifying the real relationship

between them. I thus used the seven colors of the spectrum, searching among them for the average chromo-value, plus white, black and brown. Ten multiplied by ten. So for each one the gradation from maximum to minimum on a base color background, which is forty variations as a visible average. There are therefore one hundred plates of 20×20 cm containing 4,000 distinct shades. Each plate is divided into two parts, with eighty spaces alternating between the background color and the one analyzed, so that for each tone it is possible to verify with the chromo-value.

In the *Ricerca del colore* we can savor the steady and meticulous flow of time transformed into rhythm, the time taken for scanning the work, but above all of the workmanship that involved the artist's sentient and thinking totality. The identity of the artist does not designate the work, it is the work itself, the silent and somewhat inscrutable venture of its coming into being.

This operation is laborious and protracted: the artist cited the period 1967–1968 as a timeline for its conception, but there is evidence from at least 1966 that points to this series. A complete series of one hundred plates is kept in Rovereto, in the VA-Stiftung in Frankfurt, but the operational scope turns out, more usually, to be much broader. Partial sequences of tablets, series of tablets of different sizes, others of larger dimensions: it is a return to the topic over and over again, as always in his series, even after years. The *Ricerca del colore* was presented at Diagramma gallery in Milan on February 26, 1970, in the solo show that marked Dadamaino's return to the exhibition circuit: the show included her *Componibili*, *Oggetto cinetico*, and *Fluorescenti*, accompanied in the catalogue by explanatory statements from the artist herself. The artist's return to solo exhibitions invites different levels of explanation. From the *Rilievi* onwards, Dadamaino quickly turned to a definitively non-expressive approach, politically engaged and deeply rooted in the search for an active and participating public. The moment is that of a very heated social conflict, in which

Dadamaino takes sides without hesitation, also because it has affected her closely: notably, her sculptor friend Giuseppe Spagnulo was imprisoned (and then released, being a foreigner) for the tragic riots that occurred in via Larga in Milan in 1969, and then in 1971 her friend and colleague Enrico Castellani was indicted for "acts of terrorism."

In 1970 Dadamaino wrote a pivotal text titled "Analisi di lavoro" (dated May 20) as an addendum to the exhibition in the art journal *D'Arts* (XI, 50). Defining the *Volumi* as "a symbolic destruction, in order to be able to start from scratch," she noted that the only practicable way forward was to "demystify" the lingering taboos surrounding art "through serial production, as for books." Her conclusion was: "To my mind, the only thing possible for anyone intending to continue being an artist, is to produce unsellable works, such as pure research or *environments*." In 1973 a table organized together with Ernesto L. Francalanci was published in the personal catalogue at the Galleria del Cavallino in Venice, which reveals the dense web of Dadamaino's previous and ongoing operations.

In this way, the exhibition establishes a direct relationship between the artist and her public, iterating the irrepressible ethics that guides her work.

It should also be considered that Dadamaino worked in a small studio at home, the house in via Bionto 24, where he had lived since 1967, and it was necessary for her to leave the studio also to be able to see and verify the work in its entirety. This happened with the *Ricerca del colore*, and even more so later, up until the theoretically enormous works of recent years, which in the studio setting could only offer partial views.

A similar principle inspires the subsequent series of works, the *Cromorilievi*, which Dadamaino undertakes in the early 1970s. These are dense and regular compositions of identical wooden tiles glued onto a wooden board, so as to emerge in an optical texture in relief. The inclination of the tiles, as well as the uniform color, is preliminarily established according to a rigor-

ous methodological scheme: "5° inclination - white + 14 gray variations," "30° inclination - from gray 76 to 90," etc. She exhibited them starting from the solo show at the Santelmo Center in Salò in 1973, and more fully the following year in the solo show at the Uxa gallery in Novara and again at the Team Colore gallery in Milan. At this point she joined the Team Colore Group, alongside Jorrit Tornquist, whose experiences in chromatology and perception present numerous affinities with Dadamaino's intentions.

4.

In 1975 the artist seemed to have exhausted the drive that bound her to color and seeing, and opened up another fruitful prospect of research. The occasion was an exhibition which, according to the "sacred texts" of the art system, would be considered "marginal." At Studio V in Vigevano on June 13, 1975, she presented her new significant breakthrough: *L'inconscio razionale*. With this Dadamaino returned to *graphein*, to silent tracing that openly brings us back to the question of the painting and its conventional two-dimensionality. She returned to the black/white duotone and focused on a prevailing aspect, outlining using the exact tool of the pencil, but also listening and cultivating the inscrutable movements of tracing by hand. The rigorous structure thus produced was animated by multiple accidents, and became the expression of a fluency that she considered an essential "writing of the mind." The statement that accompanied the works is explicit:

After having cut out the canvases until almost only the frame was left (1958), I began to rationalize my work, creating an order, which was also inherent to the works themselves. But as always, once I found a method, I dissected and broke it down to verify further openings that led me to new research. And in fact, my work essentially focuses on research. At a certain point, having solved the problem of the chromo-reliefs, subsequently reduced to monochrome and monomodal reliefs (1974), I asked

myself whether the geometric and/or modular formulation was maybe a device to help me overcome my fear of taking courage.

So I took up paper and colors again and resumed drawing, sometimes stiffening and steering clear of the problem, sometimes finding workarounds. I was very frustrated with this inability to find the proper way out, of not knowing quite what I was seeking, but which I sensed was not far away. So I continued to work more tenaciously, until I stripped it all down to just lines, because I glimpsed that what I was looking for was also a kind of depth that should not be highlighted with perspective, but offer a flat outcome.

Then I got tired of taking measurements and making lines of a specific length or width or thickness, and considered the pencil itself, which has ultimately always been my true pen, and I wrote, first on paper and then on the canvas.

It is a sort of writing of the mind, my mind: made of lines that are now dense and marked, now imperceptible and jumping, now long, and now very short, without determining anything beforehand, just responding to the pressure of the hand that runs free and traces the line without premeditation. But it is clear that if the hand is guided by the mind, in this case it is guided by the unconscious. The result is a set of grids and empty spaces—by no means jumbled—which have their own rhythm, their own depth, and harmony. Because yes, order is roughly divided into two categories: the repressive, obtuse and prevaricating one, and the harmonious one of freedom, in which there are no limitations as such, but appeal to general freedom and tolerance.

To conclude, beyond the critical analysis—which is not my task—that my rationality is not self-imposed, but is part of my nature. Geometry and rigor are not just a decoy for any lack of courage, but instead the incentive that keeps me on the path of research.

In that same 1975 Dadamaino finally arrived at a venue that offered more international clout and authority, a space that enabled her to amplify this turning point in her production, and this was Salone Annunciata in

Milan, where Carlo and Nina Grossetti continued the historical activity of the Galleria Annunciata, but in a new avant-garde key.

This was not just a trending gallery but a convergence of leading artists, whose strong autonomous individuality is worth emphasizing here: Antonio Calderara, Nicola Carrino, Gianni Colombo, Marco Gastini, Stanislav Kolíbal (with whom Dadamaino held the two-person exhibition at Milan's PAC–Padiglione d'Arte Contemporanea in 1983), François Morellet, Roman Opalka, Jan J. Schoonhoven, Giuseppe Spagnolo, among others. The personal exhibition at the Grossetti's gallery offered a recapitulation of Dadamaino's lengthy research work starting from 1958, the date in which she formalized the birth of the *Volumi*, to up to the present day. It was a recap, but also a declaration of the end of the neo-avant-garde season heralded by Manzoni and Castellani, and the season of methodologically exacting research. Furthermore, Dadamaino was also well aware that collective work, direct political engagement, and scientific alibis, had run out of steam.

With this in mind, Dadamaino opted for a different way of being and expressing her revolutionary impetus, less public and immersed entirely in solitude of a kind that brooked no compromise, alone in her studio. *L'inconscio razionale* marked a makeover of her working methods that showed unprecedented courage, asking herself a crucial question: is it feasible that an intimately new appropriate rationale might possibly arise from two apparently irreconcilable concepts? Dadamaino did not immediately manifest this astonishing shift, she pulled no sudden tricks, and the new direction emerged piecemeal like an aroma gradually unfurling through the air, like the fervent but intangible germ of doubt itself, of the *irrepressible irrational*. With uncanny insight Marco Vappello summarized that Dadamaino “sees clearly, limpidly—almost algebraically. Even when, thanks precisely to this mathematical-purist doggedness of untimely and arresting formulas, she also allows the squawking horn of Chance speak.”

Elsewhere Francesco Leonetti ventured a less obvious reading: “It must also be said that the mix of ‘unconscious’ and ‘rational’ could be read today with the biologic of Matte Blanco, who attributes to the unconscious not the Freudian seething (nor the language of the Other according to Lacan) but a value of symmetry... However, whatever's happening is very complicated, and remains unsatisfactory, at least so far.” The gesture traces the sign, bringing it to light, and evincing a minimal change of vision. In its tangible manifestation, it signals an elementary and immediate act, but very slow, clear, concentrated on the flow of consciousness, of both thought and the hand's own sense of movement.

This weaving operation is organized via primary coordinates of space without any intention, as if issuing from a wellspring of spatial determination. The sign itself is uneven, the irregularities are those of the emotional stream that the artist listens to at the moment of tracing the lines. This self-giving contains everything, reasoning and psychic pulsation, instinct and intention, rule and chance, mental warning and bodily tension.

The challenge is that the sign thus traced retrieves a form of unrelated primary authenticity, that its future as a pure condition and presence is capable of producing meaning without any mediation.

5.

By this time, Dadamaino accepted that this horizon of operation did not provide any kind of fideistic adhesion to oust the entrenched pictorial systems *tout court*. The intense project-oriented method of her approach was replaced by what Leonetti indicates as the artist's characteristic “sweet contradiction.” Dadamaino realized with inflexible clarity that reducing the objectivity of art-making to mere unemotional estrangement, and perceiving the artwork as the passive demonstration of preordained assumptions, throttles the thinking processes entailed.

What her hands made happen on the work-table entailed a complex process of modification that

totally affected her knowledge of how to live and her conscience: the work can be the observer's because it is fully entitled “his.”

The linguistic completeness and the high degree of intelligibility of her image are an ethical choice, but not the goal. What Dadamaino expected was to produce—employing the “infinite games” permitted by the “rules of the game” so dear to Gastone Novelli—a tension pushed to the point of upending and dissolving the theoretical and methodological order, of the straitjackets of rationality. What mattered here was instead the narrow interstice that opened up, that subtle margin of virtuality, of fluctuation in meaning, of shifting mental state that also involves intuition.

As a consequence of this choice, Dadamaino's *L'alfabeto della mente* was born as the result of a process of differentiation that coagulated into a repertoire of stabilized graphic signs: there were sixteen in all, and the term “letters” which the artist used to indicate them is evocative, if anything playing on the evident margin of significant contradiction that this entails.

The event that triggered this production was a profound moral trauma, namely the 1976 massacre of Palestinians gathered in the refugee camp of Tel al-Za'tar in Lebanon by Christian militias.

We all live in a social context. When I was little I discovered that many of my peers had been systematically eliminated from the face of the Earth, just because they were considered different, Jews or Gypsies. I felt a strong sense of guilt for having been spared, because only chance had decided thus. A chance decided by humans, of course. It seemed, given the monstrosity of the extermination, that it was over, that it had been understood that pain is intrinsic to life itself: the diseases that cripple us, need, ignorance, and that this was what needed to be fought. Fighting so that the justice of equality is established in the world. This has only occurred sporadically.

Last summer I followed the tragedy of Tel el-Zaatar with anguish. The entire thing was known before-

hand, but no one lifted a finger to prevent the genocide. [...]

Filled with anger and helpless pain, an impulse to draw signs came over me. I was unable to do anything else. I obsessively made horizontal and vertical lines, repeated until the sheets were filled, and since pain requires modesty, I covered up some of them. They were letters, instead of the one generically and simplistically intended for women that expressed my inane solidarity, my protest against criminal violence for a change under the sign of the Cross.

When the fate of the Palestinian village was fulfilled, on August 12, I went to a deserted beach, and after gazing across the sea—that too indifferent and taken by its own movement—I looked for a stick and began to trace the same sign as the “letters” on the sand, all day long. I stopped when I was exhausted. I had filled the beach with signs which, I realized then, formed an H, which in my language is the silent letter. A protest written in sand, as fleeting a message as can be.

The letters of Dadamaino’s *Lalfabeto della mente* were born from that first, dramatic emotional seizure. They are graphic monemes that arise from the universe of possibilities, without specific identity or authority. They are the first concretization of a gesture, of the tightening of a peak of concentration. They are never placed in relation to each other, articulating statements and story hypotheses: instead they each live isolated in a *hic et nunc*, which is the only appropriate condition, and are iterated in a further, theoretically unlimited experience of time and the mental flows that experience it.

At first Dadamaino traced sequences of the same “letter” on large sheets, open and unfolded rolls, which she placed side-by-side, like an echo of the environment. In 1977 they were shown in Graz, then at the Walter Storms Galeria in Munich, thereafter at the Salone Annunciata in Milan: the new work also coincided with an increasingly regular presence at international level. Without interruption, after the initial repertoire of the *Alfabeto* on identical surfaces, as if testing a scheme and

an external rule of scriptural filigree, the artist began to follow the course outlined in her *Fatti della Vita*:

I work freehand, with the pen, and even if I tried to be exact, the hand would disobey my will. Sometimes the line is thinner, or heavier, imperceptible tensions make the pen vibrate, giving distorted or trembling signs. Sometimes the ink in the pen jams, and leaves tracks that I never recover by retracing them. When I start a line, it is the first sign that usually determines it: if it is short, I make a line of short signs, if the fingers slide, it is of longer signs. I let my hand flow freely

wrote Dadamaino in 1977.

6.

Thus, as a natural development and consequence, came the *Fatti della vita*, which Grossetti presented for the first time on 20 November 1979, when for the occasion there were one hundred and sixty canvases and sheets of various sizes.

In the *Fatti della vita* the scriptural suggestion is a mere conventional cue, just as was the horizontal/vertical trend in *Linconcio razionale*, with respect to the decision of the meaning in the occurrence of each single sign and in the energetic tensions that are generated by the correlation with others signs. The paths traced are symptoms, expressing intensity, variations, ripples, tremors, discontinuities.

“It is not a diary, but an accumulation of papers. I had nothing to record, except the impulses of the moment,” warns Dadamaino: hence the immediate giving of the artist’s interior warnings in the evanescence inherent to every physical act of the hand: therefore again, primarily, as the profound substance of time. The sheets are not perceived as an extraordinary experience, but as the ordinariness of life, in their measurement and qualification of the actual flow of the author’s existence.

In the venues where she exhibited the *Fatti della vita* (the largest comprised four hundred and sixty-one elements at the 1980 Venice Biennale, and five hundred

and sixty in the solo exhibition at the PAC-Padiglione d’Arte Contemporanea in Milan in 1983), as if to fully invade the whole venue with herself, the artist covers entire walls by hanging them from left to right, from top to bottom, without planning their distribution, adopting the sole criterion of leaving no gaps. The new surface that arises from the tension between all the individual surfaces has the same character of gentle absorption and focused *rallentando* induced by the act of reading, of both punctual and clear evidence and presence, as non-labile transparency.

To accentuate the value of the existential “live take,” underlying many of these elements is a brief scriptum, like an afterthought or tid-bit tacked on alongside, following a device previously adopted by Fontana. “Reading, reading,” “Remaining silent is worse,” “Art must always be made with your hands,” “The insurer has accepted the amount of the damage,” “You cannot ask for advances on life,” “Fausto Coppi flies on the mountains,” “Depression affects all Italian regions,” “The Internazionale is also a football team,” and so forth. On the other hand, the indelible rule that Dadamaino imposed upon herself was not to divorce the act of art-making from her daily life. Without artifice and abstractions, for her the flow of time of life and that of art practice must dovetail to the point where they become indistinguishable. At the dinner table, in front of a window, in the cluttered studio, listening to the radio, even answering the telephone. For hours and hours, uninterruptedly, for entire days. The hand traces the artist’s thought processes, her feelings, and sensing herself think, even. Everything that happens, inside. The strict rule she imposed was to never make an exception, to refuse to predict and direct. The order that arose is this same rigor, internalized to the point of becoming a natural condition of awareness and its freedoms.

Writing in 1997 in *Temporale*, Maddalena Disch notes that

the constant repetition of the same grapheme,

like an elementary writing exercise, is indicative of a need for transcription or recording of movement, in itself indescribable, neither personal nor impersonal: it is simply vital. And on the question of writing, in this case, it is moreover a linguistic convenience, since it is a form of writing that forgoes its communicative function. In her *Alfabeto*, what matters is the rhythm that pervades it, the incessant effort that produces it; no associations correspond to the individual letter: it is neither a hieroglyph nor an ideogram. The sheets of the *Alfabeto* have nothing mysterious about them: the letters used do not matter as cryptograms, but as raw units for rationally “writing” mental concatenations. Writing goes beyond any unconscious automatism and largely overflows the subjectivism proposed in an encrypted key.

Sheet after sheet, Dadamaino traced in a continuity of effort that was never quite satisfied: the jottings on the back of the sheets comprise brief notes that range from fragments of lofty reflections to flexions of irony, and as such offer a chronicle of each undertaking. To some degree, they are therefore barometers and time-markers of the creative act itself.

In the present case, evidently nothing matters beyond the physical amount of time of the execution and the environment around it: the subtle flow of the rapidograph, a tapered *graphein*, but also her body bent over the drawing-board, the beam of table-light that carves through the soft twilight of the studio, the radio that spools its background carpet of sound through the silence. The emerging figures and the act of tracing are what is most important. “For a year I repeated the same sign... I only know that a single sign must be repeated until the space I have given myself is filled,” notes Dadamaino. Sign, cut, sign, cut, sign, cut. One sheet, another sheet. For as long as her strength held out.

But they remain writings and papers, nevertheless. They belong to the urge to write, albeit distilled to its estranged essence. No matter how forced the correspondence is, they answer to a code, despite everything.

7.

But if the *sign* speaks for itself, for that hint of cramp in the hand tracing it, a sign intended only to give of itself, as if in this abrupt change of scale a portion of the cosmos now comes into play, and yet remains the key to the profound warning of time, while not changing the reasons underlying space itself. Dadamaino was still unsure what she had given birth to: but from these *rassemblances* come the *Costellazioni*, which Dadamaino began to exhibit on September 13, 1981 at the Walter Storms Galerie in Villingen, Germany.

If the most urgent goal at this point was to de-identify the *sign*, to alleviate that cramp in the hand and let it flow and—through the basic automatism of the body that traces—unfurl through space, so that the seeding of the surface can follow scattered disoriented gestures comprised of alternating densifications and dilations, which eventually saturate the entire space of the paper through reiterations, forming a sequence of signs that follows solely the order it evokes, purely through the association of ideas, the cosmic.

These signs proliferate, become myriad, like molecules pulsating with energy, a manifestation of chaos governed by some inscrutable and unquestionable order. The artist writes:

The mark of the *Costellazioni* is pure energy, these works cannot be added together or accumulated like the previous ones. They don't want the structured sign—letters of an imaginary alphabet—but only segments of energy in aggregation and explosion: they demand color, unlike the black-and-white of the previous ones, but they are neither born nor do they end, because I myself don't know from where I begin to make my marks and where they are headed. Only the image is more explicit, but I don't know whether it is aggregating or dispersing. The *Costellazioni* express a different rigor, more hidden, more free.

Leonetti's take on this transition is acute: "Now this research becomes epistemologically aware, rather than

presenting a mere linear recording and activation. And therefore it takes shape and is constituted in nuclei and diffused apparatuses, in agglomerated centers and peripheral trajectories, in maps, in celestial vaults, et cetera, like an observation and theory of matter or movement, yet never definitive."

The reds, greens, and blues of the *Costellazioni*—although exhausted to the point of shunning estheticism—nevertheless retain residues of a sensorial capture that the paper softens and renders subtly lavish.

Nevertheless, this is not Dadamaino's goal. Her ethics of art-making show a distillation of the sign that is subject to further intensifications. Holding true to the elementary structure of her actions, Dadamaino avoids rendering the material's surface accessible by adopting an opaque and distant material, without openly contrasting the conventional value of the canvas—which Dadamaino ultimately never renounces, fully aware of its importance in the expectations of the observer: hence also her reduction of the borders of the visual field, which passes from the *Volumi a moduli sfasati* and onwards to the *Fatti della vita* and the last works: that surface it assumes an uncertain character and ambiguous dimensionality, offering itself like a milky consistency of space.

"One evening, fresh from a debate held in Salò, an idea popped into my head which I formulated out loud to Gualdoni, who was accompanying me—I would like to create signs in the air.' Hence the search for the right material, namely polyester, and the means to make the sign indelible." So Angelo Trimarco relates in an interview with Dadamaino published in *Il Mattino* (October 23, 1991).

A simple technical change was the decisive move. The principal hurdle was that the *graphein* presupposes a support surface, an obligatory two-dimensionality. The solution was polyester, a translucent material that is sold in very large rolls: the material's height is fixed, but the length is *ad libitum*: and I like to think that this principle has a lot in common with the birth of the *Linee* of

Piero Manzoni (an old fellow traveler of hers), and with their mode of execution.

The sign is engraved upon the material, effectively establishing a sort of floating in space, and despite its bulky dimensions, the support is not perceived as a surface as such; and despite its weight, not even as a body.

In the apparent chaos of their distribution, the signs generate flowing force-lines, with thickenings and rarefactions, irritations and sweetnesses, peaks of fervor and exhaustion. They are behaviors of a dark, unspoken and indescribable substance whose dynamic is unfolding.

8.

Dadamaino's last, outstanding and ultimate series is *Il movimento delle cose*, which she extensively demonstrated at the 1990 Venice Biennale with *Passo dopo passo*, and *Sein und Zeit*.

Here her signs begin to swarm once more, as if regrouping, each one clearly traced with short and dense movements, yet now with greater urgency, with an even more marked awareness of the variation of the fluency of gesture and of inward mood, with a sense of expansion in space which soon abandons the codified rectangle, and unfolds like an infinite *cartouche* or banner.

"I wanted to draw in the air..." she observed. "I wanted to draw on the aether... I worked piece by piece, I could never see the complete work except at the end... this is the complete meaning of a work, as if it were a discourse."

In the ascertainment and relaxation of these force-lines, of this nervous system carving through space, now the obsessive sweetness is lacking, but not the bold rhythms; instead, a restless solicitude emerges, a continuous internal collision that makes the nuclei breathless, in a punctual order as if forced, blocked on the threshold of a conflagrant effusion.

These signs "follow the thread of internal mathematics," she observes, "a minimal variation messes up the unrepeatable order that makes them flow forward, along the current I create. The same thing never hap-

pens twice, it can never happen twice. As in life itself, one might say."

Dadamaino grasped—and testifies to us—the uselessness of something other than pure existing as pure doing ("I work day in day out, and I only stop when I can no longer stand up," she tells Trimarco). A reasoning that offers a sort of lucid and desperate acknowledgment that nothing matters other than the act in which the artist, and their observers, know and come to terms with themselves.

"The fluidity changes its appearance, the feeling of saturation of the space changes, the syntax transforms, exhausting itself and renewing itself, but the sign's progress—although founded on a rigorous basis—always remains unverifiable and unrepeatable, because it is not calculated a priori, not premeditated (in the 'conceptual' sense of Sol LeWitt), nor temporally programmed (in the systematic sense of Hanne Darboven's calligraphies)," writes Disch again.

At this juncture Dadamaino now knew that her stratagem is definitive, all-encompassing, as much as her unchallenged radicalism. Take away the mantle of the artist, a figure in some special capacity, and place yourself from a standpoint in which the smallest daily events are balanced with the certainties that human history does not proceed with the yearned-for turning points, your biological being, your existence as a living and sentient body capable of acting and that acts to feel alive: not to give meaning to your being alive, but simply to give, of itself, offers a slender justification of existence.

I continue to find revolutionary Dadamaino's very secular challenge to the universe, her affirmation that salvation is out of reach. Yet she never evinced resigned acceptance of the senselessness of the human condition. And while it was no longer possible to reason, like her old political companions, from that chant of "*lutte, échec, nouvelle lutte*"—the maxim of the May revolutionaries shouts from a memorable painting by Gastone Novelli, an artist who, unlike Dadamaino, died without experiencing the disenchantment of maturity—remains

the courage of a definitive solitude experienced like the damnation of Sisyphus, which Albert Camus postulates as the only possible happiness, as if “the struggle itself towards the peaks were sufficient to fill the heart of a man,” because it restores “the intensity of life.”

This would explain Dadamaino’s last adventure, the reference to Martin Heidegger’s *Sein und Zeit*: it is a line of reasoning—as an artist of course, and not as a philosopher—on the founding fact that, as Heidegger writes, “*Dasein* always understands itself on the basis of its existence, that is, to its own possibility of being or not being itself.”

Note

I deliberately chose not to encumber the text with Footnotes, so as to allow it to flow.

The principal *statements* of Dadamaino may all be found at: <https://archiviodadamaino.it/>.

The main works for consultation are:

- *Dadamaino*, exhib. cat. (Milan, PAC, January 27 – February 28 febbraio, 1983), text by Francesco Leonetti, Milan 1983.
- *Dadamaino. Konstellationen*, exhib. cat. (Leonberg, Beatrix Wilhelm, March 14 – April 14, 1984), curated by Flaminio Gualdoni, Leonberg 1984.

- *Azimuth & Azimut. 1959: Castellani, Manzoni e...*, exhib. cat. (Milan, PAC, June 12 – July 15, 1984), curated by Marco Meneguzzo, Milan 1984.

- Elena Pontiggia, *Dadamaino*, Milan 1990.

- *Dadamaino. I fatti della vita*, exhib. cat. (Zurich, Haus für konstruktive und konkrete Kunst, April 12 aprile – June 9, 1996), curated by Elisabeth Grossmann, Zurich 1996.

- *Milano 1950–59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, exhib. cat. (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, June 22 – September 21, 1997), curated by Flaminio Gualdoni and Paolo Campiglio, Ferrara 1997.

- *Dadamaino. Retrospektive 1958–2000*, exhib. cat. (Bochum, Museum Bochum, January 16 – March 5, 2000), curated by Hans Günter Golinski, Bochum 2000.

- *Dadamaino. Bucare lo sguardo*, exhib. cat. (Turin, Carlina Galleria d’arte, October 22 ottobre – December 4, 2010), curated by Marco Vallora, Turin 2010.

- *Dadamaino*, exhib. cat. (Dijon, Le Consortium – Centre d’art contemporain, May 3 – September 29, 2013), curated by Natacha Carron, Dijon 2013.

- *Dadamaino 1930–2004*, exhib. cat. (Asti, Fondo Giov-Anna Piras, October 11 – November 30, 2014), curated by Paolo Campiglio, Asti 2014.

- *Dadamaino. Il movimento delle cose*, exhib. cat. (Florence, Frittelli arte contemporanea, April 9 – June 4, 2022), curated by Flaminio Gualdoni, Cinisello Balsamo 2022.

DIALOGUES

Emma Zanella

Upon the invitation of Umbro Apollonio, in 1976 the artist known as Dadamaino contributed two works to the second exhibition of the 10th edition of the “Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate” (National Visual Arts Award, City of Gallarate).

For that exhibition she exhibited *Rilievo bianco inclinazione 18°* (1975; painted wood, 100×100 cm), and *Volume a moduli sfasati* (1960; plastic, 100×100 cm), the latter work purchased by the artistic commission, and like all purchases of the Premio Gallarate award, to be inducted into the permanent collection of the then Civica Galleria d’Arte Moderna, now MA*GA.

To this end, the MA*GA is dedicating a major exhibition project curated by Flaminio Gualdoni (director of the Archivio Dadamaino) to one of the most significant artists of post-World War II Milan, a trailblazer whose output began at the close of the 1950s, and who was involved in the formation of various experimental art groups of that period, bringing her own markedly personal voice. For MA*GA and the award, this new event is related to the museum’s history, adding to the major exhibitions and research opportunities it has staged over the years, and enabling it to assemble a collection of artworks of considerable value, centered principally on Italian artists.

When Dadamaino accepted the invitation to participate in the tenth edition of the Premio Gallarate, divided into five exhibitions that unfolded over the span of two years from 1976 to 1978, both the artist and the award enjoyed widespread fame and recognition.

Founded in 1949, the award helped galvanize the creation of the Civica Galleria in 1966, which resumed the thread of its past activities. For the 10th edition of the award, while ranking the contestants, the Civica Galleria sought to purchase the works entered, staging an articulated and highly complex itinerary of thematically coherent exhibitions that offered an exhaustive panorama of the most current Italian artistic research. Through acquisitions, all these efforts led above all to realizing the project initiated by Silvio Zanella, founder and first director of the museum, who conceived the Civica Galleria as a “museum of the currents and movements of Italian art of the second half of the twentieth century.”¹

It was a museological vision which, since the 1st edition of the award in 1950, had gradually become clearer, guided by the idea of founding an institution whose primary function was educational and for training, a venue capable of profoundly impacting the social and productive development of a city, and particularly of a territory in the process of establishing its own specific and international identity around the aesthetics of industrial production.

Important critics of national fame taking part in compiling the five exhibitions of the 10th Premio included Mario De Micheli, Paolo Levi, Franco Solmi, Franco Passoni for the 1st show, titled “L’arte di contenuto politico e sociale” (Political and Social Art)²; Umbro Apollonio, Guido Ballo, Giuseppe Marchiori, Italo Mussa for the second show, titled “L’arte di ispirazione scientifica e tecnologica” (The art of scientific and technological inspiration)³; Luigi Carluccio, Carlo Munari, Roberto Tassi, Renzo Biasion for the third exhibition, titled “L’arte surreale, fantastica e del sogno” (Surreal, fantastic and dream art)⁴; Gillo Dorfles, Paolo Fossati, Filiberto Menna, Lea Vergine for the fourth exhibition “L’arte sperimentale dei nuovi mezzi espressivi e comunicativi” (The experimental art of new expressive and communicative means)⁵; Angelo Dragone, Giorgio Mascherpa, Marco Valsecchi for the

fifth exhibition, titled “L’arte degli anni ’60” (The Art of the 1960s).⁶

Thanks to the Premio Gallarate, in just under two years from 1976 to 1978 no fewer than one hundred and seven works entered the collections of the newly refurbished Civica Galleria; and the first educational proposals were launched for students (over a hundred school groups visited the exhibitions) and the adult public, indispensable opportunities to draw attention to the city’s need for a new museum that was taking root in a fertile social and productive terrain, unique in its kind, capable of opening new horizons, relaunching new ideas, consolidating an institution inaugurated just under a decade earlier.

In this context, the exhibition “L’arte di ispirazione scientifica e tecnologica” (The Art of Scientific and Technological Inspiration) was born, the show in which Dadamaino took part. It was a challenging exhibition that presented new visual languages and a concept of art that was a far cry from the usual representational format, an art conceived as a search for spaces, relationships, perceptive and visual stimuli, in the shadow of the great innovator who held sway in Milan throughout the 1950s and ’60s, namely Lucio Fontana.

Though few in number, the photographs of the original installation and inauguration reveal a climate of excitement tuned to innovation, an initiative that directly involved the artists who, on the day of opening, were rewarded by the purchase one of their works.

The archive of those past awards includes an alluring photograph of the young Dadamaino, who received the purchase prize with a typed thank-you letter addressed to Silvio Zanella, in which she stated her gratitude toward

the Commission—and yourself—for the outcome of the event. Regardless of this gesture, emotional reasons bind me to your city; furthermore, the notoriety and prestige of your museum mean that we should feel honored to be presented in the collection you curate.

I will be present at the inauguration on October 17 with great pleasure. Thanks again, with best regards. Dadamaino.

Alongside her were numerous artists who in previous decades shared the stage with various groups and trends in the quest for experimental visual languages, and the broader cultural and personal struggle for the renewal of the arts in Italy. More specifically, this meant Getulio Alviani, Alberto Biasi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Enzo Mari, Grazia Varisco, Nanda Vigo, Edoardo Landi—a significant representation of the militant group pivoting on the magazine *Azimuth*, founded by Castellani and Manzoni, whose works were purchased by the Premio committee, together with those of Dadamaino, constituting one of the strategic nuclei of the MA*GA collections.

On this occasion Dadamaino presented two works created in quite different periods: *Volume a moduli sfasati* (1960; plastic, 100×100 cm); and *Rilievo bianco inclinazione 18°* (1975; painted panel 100×100 cm).

The first work, purchased by the artistic commission, testified to Dadamaino’s dazzling beginnings, starting with the *Volumi* exhibited for the first time in 1959 at the Brera gallery in Milan, to her work presented on May 20, 1961, at the Gruppo N gallery in Padua, alongside her artist friend and demiurge Piero Manzoni, who saw in Dadamaino’s works “flags of a new world [that] are not satisfied with ‘saying differently’ [but] say new things.” The hand-cut rhodoid sheets, superimposed at a short distance from each other with slight mismatches, generate a vibrant optical surface in which light and shadow are treated as equals, and the recurring voids create the rhythmic vitality of the surface.

In the *Rilievo bianca inclinazione 18°* from 1975—the year preceding the Premio Gallarate exhibition—Dadamaino can be seen busy constructing the space with square-section tiles of variable heights that bring three-dimensional and dynamic optical effects to the piece. Unfortunately, we have no photographic docu-

mentation of this last work which, at the end of the exhibition, was returned to the artist.

Dadamaino’s induction into MA*GA’s collections—together with the works of the other artists who contributed to promoting the experimental movements and groups from the end of the 1950s through to the 1970s, with particular focus on the Milan scene—convinced us to dedicate the first section of the exhibition to the dialogues and exchanges that artists continually initiated amongst themselves in those years, looking to Lucio Fontana, who was perceived by young artists as a beacon and bellwether; supporting each other (and it is no coincidence that Piero Manzoni himself presented his colleague Dadamaino with an article penned for the 1961 exhibition in Padua); exchanging experiences and ideas, creating opportunities to meet up and join exhibition itineraries together. Indeed, the first relationships revealed in the exhibition are those with the three cornerstones of Italian artistic culture, namely Lucio Fontana, Piero Manzoni, and Enrico Castellani.

It is common knowledge how Dadamaino attributed her definitive transition from figurative to abstract art to a completely random episode that occurred in Milan in 1956: while wandering down Via Cordusio Dadamaino caught sight of a *Concetto spaziale* (in blue and purple) by Fontana displayed in an electrical appliance store. She realized immediately that it embodied a totally new, extraordinarily intense language that would redefine the course of artistic development.

For this reason, the MA*GA exhibition opens with a direct pairing of the *Volumi* of the then young artist and a *Concetto spaziale* by Lucio Fontana dated 1960,⁷ a significant example of how to overcome the limits of material that the artist had undertaken since 1946, the year in which he wrote the *Manifesto bianco*. The work carries a poetic autograph dedication on the back: “È venuta Margherita e mi ha portato una margherita” (Margherita came and brought me a daisy), and comprises a canvas in which the artist has made rhythmic gaps en-

closed in a light cage traced in pencil, seeking a physical and spiritual dimension that reaches beyond the representative surface of the pictorial space.

In the *Volumi* Dadamaino addressed the canvas with a single broad stroke, forgoing rhythm and temporal scanning in favor of asymmetric oval shapes that were keenly highlighted in the chromatic contrast, delving into the immateriality of the voids thus created.

Alongside Fontana and the innovative drive represented by the newly minted Spatialism, Piero Manzoni and Enrico Castellani pushed forward during these same years, having founded in 1959 the art journal *Azimuth* along with the Azimut gallery in Milan, which hosted exhibitions of all the most innovative artists, where they were flanked by Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Gabriele Devecchi, Enzo Mari, Dadamaino and a great many others.⁸

The works of Manzoni⁹ and Castellani¹⁰ found affinities with the Dadamaino’s *Volumi*, expanding the “new artistic conception,” seeking to reboot art altogether, voiding both canvas and medium to give leeway to a space created with subtle modulations of the surfaces.

In the early 1960s Dadamaino’s collaboration with Piero Manzoni intensified, so much so that in 1960 and 1961 she participated in various exhibitions—including a joint show held in Albisola Mare,¹¹ the exhibition titled “Sculture tascabili, componibili, trasportabili, istantanee” (Pocket, modular, transportable, instantaneous sculptures) mounted in Rome,¹² followed by “Come i pittori vedono i critici” (How painters see critics) in Milan¹³—accompanied by a critical text from Manzoni’s pen at the May 1961 solo show in Padua at the Gruppo N exhibition space,¹⁴ plus many other occasions.

While the two artists move freely independent of each other—Piero Manzoni with more radical accents bent on dispelling the myths of art (as can be seen from the video documentary *Untitled* of 1960,¹⁵ in which the artist creates a *Corpo d’aria* with his own breath; and Dadamaino certainly anchored to a lingering objective vision of art-making—both however convinced of their

capacity to initiate new conceptual and perceptive research and open up hitherto unexplored paths.

For his part, in these same years Castellani had begun to build his spaces through “extro-flections” to make them objective and tangible, vibrant, pure and immense in their absoluteness. His research has been greeted by critics as “different repetition,” meaning a continuous act of renewal, so much so that his spaces are always devised to be perceptually unstable, immaterial, comprising a succession of alternating points of relief and depression, of negative and positive poles, as the artist himself would regularly explain in plain terms.

During this period Agostino Bonalumi had also tackled the pictorial space, forcing his way outside the canvas and with more marked extro-flections: in the work *Grigio* of 1967 the artist’s work takes on a three-dimensional aspect, relying on the monochrome and compact surface’s to express and dialogue with light and shadow, to become a markedly present object.¹⁶

Dadamaino was close to other artists in Azimut and Gruppo N exhibitions groups as well, for instance Enzo Mari¹⁷—a very central figure in the wider discussion of art and design, in which modularity and mathematical progression constitute a veritable manifesto of meaning; others included Davide Boriani, Gabriele Devecchi, Getulio Alviani, Nanda Vigo; Edoardo Landi and Gianni Colombo, whose research surged into programmatic and kinetic art, a field that tended to question the very status of the artwork and its authorship, its function, the relationship between art, science, and technology, between form and function, between art and observer. In Alviani’s *Superficie a testura vibratile 16 quadrati*,¹⁸ a two-dimensional and geometric piece, the flanking

metal plates respond to light in different ways according to the conditions of exposure, and also to the movement of the observer as they interact with the work and perceive its mutations in real-time.

This audience participation, the sense of movement and dynamism, become even more evident in the *Scultura da prendere a calci* of Gabriele Devecchi,¹⁹ in the *Superficie magnetica* of Davide Boriani,²⁰ and in particular in the *Spazio elastico ambiente* of Gianni Colombo,²¹ a piece composed of very few elements that mix darkness with ultraviolet light, the movement of the elastic threads, the observer who, upon entering the space, alters the spatial perception of the work.

Dadamaino too was not shy of these experiments, and indeed had already explored them between 1962 and 1963 with kinetic and dynamic works shown at various art exhibitions,²² alongside Grazia Varisco, Bruno Munari, Gruppo N, Giovanni Anceschi, and numerous others. These pieces comprised optical-dynamic and kinetic objects, rotating spirals, sculptures composed of movement, light and color, linguistically close to the ongoing research of Grazia Varisco,²³ another great protagonist of these fruitful years.

Despite being more individualistic and psychoanalytic, Dadamaino’s output in the 1970s resonates with similar works of a conceptual nature, such as the sign creations of Irma Blank.

Ranging from Spatialism and kinetic art to the Conceptual, Dadamaino’s oeuvre covered the full spectrum of Italian art of the second half of the twentieth century, as the MA*GA’s collection on display in this exhibition amply demonstrates.

Notes

¹ Silvio Zanella, *Testimonianze. Il Premio e la Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate 1949–2000*, Edizioni Quaderni del Premio, Nicolini, Gavirate 2000, p. 31.

² “L’arte di contenuto politico e sociale,” Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 10th ed., Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate, May 3 – June 20, 1976, exhib. cat. Premio Gallarate.

³ “L’arte di ispirazione scientifica e tecnologica,” Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 10th ed., Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate, October 17 – November 7, 1976, exhib. cat. Premio Gallarate.

⁴ “L’arte surreale, fantastica e del sogno,” Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 10th ed., Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate, December 5–22, 1976, exhib. cat. Premio Gallarate.

⁵ “L’arte sperimentale dei nuovi mezzi espressivi e comunicativi,” Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 10th ed., Civica Galleria d’Arte Moderna, March 27 – 17 April, 1977, exhib. cat., Premio Gallarate.

⁶ “L’arte degli anni ’60,” Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 10th ed., Civica Galleria d’Arte Moderna, April 2–23, 1978, exhib. cat. Premio Gallarate.

⁷ *L’opera Concetto spaziale*, 1960 (oil on canvas, 110×80.5 cm) was purchased in 2001 by the Regione Lombardia, and assigned on loan to the Civica Galleria (now MA*GA).

⁸ Taking their cue from the art journal *Azimuth* (though omitting the final ‘h’), in December 1959 Manzoni and Castellani opened the Azimut gallery in Milan, where they held the following exhibitions: “Le linee di Piero Manzoni,” December 4–24, 1959; “Mostra collettiva con Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Enrico Castellani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Dadamaino, Piero Manzoni, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Alberto Zilocchi,” December 22, 1959 – January 3, 1960; “La nuova concezione artistica”, January 4 – February 1, 1960; “Enrico Castellani,” February 5–22, 1960; “Massironi, Moldow, Oehm, Uecker,” February 23 – March 10, 1960; “Heinz Mack,” March 11–28, 1960; “Almir Mavignier,” April 5–15, 1960; “Motus,” April 15 – May 2, 1960; “Corpi d’aria di Piero Manzoni,” May 3–9, 1960; “Alberti, Sordini, Verga,” May 11–24, 1960; “Mostra collettiva con Alberto Biasi, Kilian Breier, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Giacomo Ganci, Edoardo Landi, Heinz Mack, Edoarda Emilia Maino (Dadamaino), Piero Manzoni, Manfredo Massironi,

Almir Mavignier, Ira Moldow, Agostino Pisani, Marco Santini,” from May 25, 1960; “Mostra collettiva con Alberto Biasi, Kilian Breier, Enrico Castellani, Edoardo Landi, Heinz Mack, Edoarda Emilia Maino (Dadamaino), Piero Manzoni, Manfredo Massironi, Almir Mavignier, Motus, Agostino Pisani, Marco Santini,” June 24 – July 18, 1960; “Piero Manzoni. Consumazione dell’arte, dinamica del pubblico, divorare l’arte,” July 21, 1960.

⁹ *Achrome*, 1958–1959, creased canvas, 60×80 cm, Lodi, private collection; *Untitled*, 1960, video-documentary shot by Herning, Milan, private collection.

¹⁰ *Superficie I, Superficie II, Superficie III*, 1996, copper engraving, 28×30 cm each.

¹¹ “Castellani Maino Manzoni Pisani Santini,” Circolo degli Artisti, Albisola Mare, August 1960.

¹² “Sculpture tascabili, componibili, trasportabili, istantanee,” Galleria Trastevere, Rome, October 8, 1960.

¹³ “Come i pittori vedono i critici,” Galleria Montenapoleone, Milan, April 1, 1961.

¹⁴ “Piero Manzoni, Dadamaino,” Studio N, Padua, May 1961.

¹⁵ For *Untitled*, see note 9.

¹⁶ *Grigio*, 1967, extroreflected canvas and vinyl tempera, 120×120 cm, purchased in 2000 for the collection of the Civica Galleria (now MA*GA) by Confindustria Varese on the occasion of the Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate.

¹⁷ *Progetto 923*, 1968, lithograph 13/21, 44×60 cm, donated by the artists in 1976.

¹⁸ *Superficie a testura vibratile 16 quadrati*, 1962, aluminum on board, 36×36 cm, donated to the Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate in 1976.

¹⁹ *Scultura da prendere a calci*, 1960, eight parallelepipeds in expanded polystyrene, elastic cord.

²⁰ *Superficie magnetica*, 1961–1976, electromagnetic field, metal, iron filings, magnet, electric motor, 60×17 cm.

²¹ *Spazio elastico ambiente*, 1967–1976, fluorescent strips, electric motors, ultraviolet lamps.

²² “Oltre la pittura. Oltre la scultura. Ricerca d’arte visiva,” Galleria Cadario, Milan, April 26 – May 17, 1963, with Anceschi, Colombo, Equipo 57, Le Parc, Morellet, Munari, Gruppo N, Grazia Varisco; “IV Biennale di San Marino,” curated by Giulio Carlo Argan, 1963.

²³ *Schema luminoso*, 1962, set of lights powered by electronic system, 50×50 cm.

BIOGRAPHY

1930

Eduarda Emilia Maino (later Dadamaino) was born in Milan on October 2, the only daughter of Giovanni Maino and Erina Saporiti.

1945–1955

After the war the Mainos settled at no. 18 Via Vespri Siciliani in Milan: the artist completed her high school studies, and after graduating she enrolled at the Scuola d'Arte Applicata (School of Applied Arts) at the Castello Sforzesco, Milan.

1956–1958

Using her first name Eduarda (later Dada), Maino made her debut as a figurative painter in the art world thanks to her then teacher Dino Lanaro. The year 1956 marks her “epiphany” at the sight of one of Lucio Fontana’s works, *Concetto spaziale*, which she spotted in an electrical appliance shop in Via Cordusio. In this period she frequented the Bar Giamaica in the Brera neighborhood, and meanwhile met Piero Manzoni; though her friends call her “Dada,” she continued to sign her name as “Maino.” In 1958 the first two-person exhibition “Maino Dada, Pivetta Osvaldo” was inaugurated at the Circolo di Cultura at no. 7 Via Boito, Milan. Thanks to her friendship with Manzoni, she contributed to a summer exhibition at the Circolo degli Artisti in the town of Albisola Mare, where she met Enrico Baj and Wilfredo Lam.

1959

In April she inaugurated a solo exhibition at the Prisma gallery in Milan, where Fontana purchased one of her works. Her studio at the time was in Via dei Bossi, in the Brera area.

Over the summer her work grew more assertive, and Manzoni’s anti-pictorial influence became increasingly decisive, as she took his advice to literally “empty the canvas”: on December 18, Maino was invited to the collective exhibition “La donna nell’arte contemporanea” (Women in Contemporary Art) at the Brera gallery in Milan, where for the first time she exhibited *Volume*, a monochrome canvas characterized by a large ovoid gash. Her anti-pictorial works caught the attention of the art critic Mario Monteverdi, who wrote of her “deeply perforated canvases,” and also attracted the young Emilio Isgrò, then correspondent for the *Gazzettino di Venezia*, who noted the “holes and cuts on Dada Maino’s canvas.”

Shortly afterward she exhibited various *Volumi* at the Azimut gallery in Milan, and began participating in the gallery’s activities, establishing bonds with the leading figures of the major trends of the 1960s.

1960

As the collaboration between Dada and Manzoni became increasingly close, in August she exhibited again at the Circolo degli Artisti at Albisola Mare in a group show alongside Manzoni and Castellani, in which she presented “holes, arranged in fine symmetry and of variable sizes.” At the Bar Jamaica in Milan, among her friends, she adopted the habit of disguising herself, and boasting of “Russian origins” at parties, ironically calling herself Levička (Lioness).

In autumn she participated with *Superficie-volume tascabile* in the exhibition “Sculpture tascabili, componibili, trasportabili, istantanee” at the Galleria Trastevere in Rome alongside Manzoni, Santini, Bonalumi, Biasi, and Massironi, specifying that her works were “for train jour-

neys, squalid hotels, to countermand the influence of art calendars.”

1961

On May 20 she inaugurated a solo exhibition at the Gruppo N exhibition venue in Padua, which was presented by Manzoni, who wrote: “Dada Maino has overcome the ‘pictorial problem’: other measures inform her work: her paintings are flags of a new world, they are a new meaning: they are not satisfied with saying something ‘different’: they say new things.” She submitted her *Volumi* of staggered modules: hand-punched rhodoid sheets, slightly overlapping and with the occasional mismatch. Dating to that same year are the *Rilievi*, comprising sheets of cardboard or colored rhodoid cut into numerous panels of the same size.

At this point Maino joined the Gruppo Punto, a collective set up by Fontana, comprising Nanda Vigo, Antonio Calderara, Kengiro Azuma, Hsiao Chin, and Li Huan Chia; and in the “XII Premio Lissone” she took part in the “Informative-Experimental” section alongside Manzoni, Castellani, and Bonalumi. For the occasion, the four artists were dubbed “Gruppo Milano 61.”

1962

In February she held a personal exhibition at the Senatore gallery in Stuttgart entitled “Maino. Monochrome Malerei,” curated by Walter Schönenberger. Thanks to Manzoni and Fontana’s recommendation, Maino got in contact with Henk Peeters, who invited her to “Nul” at the Stedelijk Museum in Amsterdam: the artist (who still signed herself as Dada Maino) exhibited six works in a space shared with Yayoi Kusama.

She gradually distanced herself from the Azimuth group and approached Nouvelle Tendance, for which she became active as an Italian member, personally curating some exhibitions in Italy. She continued to participate in the Gruppo Punto exhibitions. Lastly, she took part in the “Arte programmata” exhibition at the La Cavana gallery in Trieste.

1963

In January she participated in the meetings of François Morellet’s GRAV in Paris, establishing relationships with the group as the Italian representative of Nouvelle Tendance. From this moment on, she began to sign her works “Dadamaino.”

1964

Her participation in the “Nouvelle Tendance” at the Musée des Arts Décoratifs in Paris involved three kinetic works: two *Oggetti ottico-dinamici*, and one *Oggetto ottico-dinamico indeterminato*.

1965

At the “Arte cinetica” event mounted at Palazzo Costanzi in Trieste she exhibited an *Oggetto ottico-dinamico indeterminato*, and was invited to the third edition of “Nove Tendenze” in Zagreb with the experimental short film *Ricerca uno*.

1966

At this point Dadamaino cut back on her personal shows, but meanwhile became close with Oscar Signorini, the founder of the D’Ars Agency in Milan, and began a privileged relationship also from a sentimental point of view: besides purchasing works by Paolo Scheggi, the collector expressed particular interest in Dadamaino’s “perforated” canvases, and began to accumulate a fair number of her *Volumi*, which were remade for the occasion, in exchange for a monthly salary.

The new work *Oggetto cinetico spettrocolore* heralded a shift toward colored lines instead of black/white. The appearance of color marked the dawn of a new series of one hundred plates called *La ricerca del colore*, which were exhibited only in subsequent years. During this period Dadamaino frequented the photographer Johnny Ricci, her lifelong friend and collaborator.

1967

She moved house to 24 Via Bitonto, a small villa, which

would remain her home until the 2000s. At the Il Cenobio gallery in Milan she took part in “La Nuova Tendenza” shows. At the same time, the critic Umbro Apollonio invited her to another exhibition dedicated to the “Nuova Tendenza” in Modena at the gallery of the municipality’s Sala di Cultura, and subsequently in Reggio Emilia with *Composizioni cinetiche*, which she also showed at the “Ipotesi linguistiche intersoggettive” show at the Centro Proposte in Florence, curated by Lara Vinca Masini.

She then contributed to “Parole sui muri. Prima esposizione internazionale annuale di manifesti” (Words on Walls. First Annual International Exhibition of Posters), organized at Fiumalbo by the mayor Mario Molinari, together with various artists and intellectuals such as Claudio Parmiggiani, Corrado Costa, and Adriano Spatola. For the event she proposed the *Componibili*, playful objects that invited the active participation of the observer and the tourist.

1968

The year saw renewed political engagement as she approached left-wing extra-parliamentary groups and collaborated with the core committees of the ATM. In Fiumalbo, for the second edition of “Parole sui muri” she submitted the film *Ricerca uno* and several drawings, which were then donated to the Municipality of that city. Meanwhile she continued with the *Componibili* and the *Ricerca del colore*, also experimenting with the *Rilievi fluorescenti*, which she flanked with experimental environments. She was invited to the “Public Eye. Kinetik, Konstruktivismus, Environments” staged at the Kunsthaus in Hamburg.

During this period she met Gianfranco Cajelli, a traditional painter, who would become her life partner.

1969

Much of the year was dedicated to the design of the dell’*Environment lumino-cinetico* designed for the Place du Châtelet in Paris, a competition for the creation of environmental works to be placed along the

streets and squares of Paris, curated by Frank Popper. The sketches of the twenty environmental interventions imagined by the artist were exhibited in December at the “Intervention, environnements luminocinétiques dans les rues de Paris et la banlieue parisienne” event held at the Centre National d’Art Contemporain in Paris.

In September she created the environment *Illuminazione fosforescente automotoria sull’acqua* as part of the “Campo urbano” event staged in Como, in which she scattered around one thousand polystyrene panels covered with phosphorescent paint on the surface of the Lake Como basin.

1970–1974

This period brought greater involvement in political activity, linked to anarchist circles and extra-parliamentary left-wing groups. After several years of silence, she inaugurated her first personal exhibition at the Diagramma gallery in Milan, in which she exhibited the *Ricerca del colore*.

She held a new solo show at the White Gallery in Lully-Lausanne, but her artistic activity was almost totally absorbed by her political commitments.

However, she worked on her *Cromorilievi*, and exhibited them for the first time in a solo show held at the Centro d’Arte Santelmo in Salò, with more in the same series for her 1974 solo show at the Uxa gallery in Novara.

Together with Gonschior, Letto, Ludwig, and Tornquist, she formed the Team Colore group: for the group’s first collective exhibition at the Team Colore gallery in Milan, she submitted the *Cromorilievi*.

1975

She held a solo exhibition at the Team Colore venue in Milan.

At this point Dadamaini began to retrace her creative story in a retrospective sense, starting from Azimuth, and at the end of the year she once more exhibited the *Volumi* at the show “Dadamaino 1959–1975” mounted at the Salone Annunciata in Milan.

The solo show held at Studio V in Vigevano presented a new cycle that broke with the artist’s kinetic trend: it consisted of the *Inconscio razionale*, bringing monochrome canvases, white or black, with narrow strokes distributed over the surface with regularity, for the first time utterly spontaneous. The speed and intensity with which these strokes follow one another on the canvas were dictated by pure impulse.

Critics were particularly struck by the *Inconsci razionali*, which stood apart from all previous works, and were defined by Tommaso Trini as “networks surging from an electronic memory, from computerized graphics.”

1976

The *Inconsci razionali* were exhibited at Arte Struktura in Milan.

That year Dadamaino conceived the *Alfabeto della mente*, triggered by her reaction to the massacre of Palestinians in the Lebanese refugee camp of Tell al-Za’tar at the hands of Christian militants. She began to trace discreet signals of her protest against the slaughter, in which vertical and horizontal signs alternate obsessively, until they completely fill the surface of the sheet. From a first random sign of the mind, the artist spawned others, creating a personal if illegible alphabet of sorts. Hereon, canvases and sheets of paper would be crammed with these graphemes, without interruption.

Her next outing was for the tenth session of “Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate,” dedicated to “Arte di ispirazione scientifica e tecnologica” upon the invitation of Umbro Apollonio, who was on the committee, and purchased Dadamaino’s *Volume a moduli sfasati* (1960) for the Civica Galleria in Gallarate.

1977

She exhibited the *Alfabeto della mente* at the Graz Biennial held at the Künstlerhaus Neue Galerie and the Galerie Walter Storms in Munich. Meanwhile, the Salone Annunciata in Milan inaugurated a solo retrospective ti-

tled “Dadamaino. Dall’*Inconscio razionale* all’*Alfabeto della mente*. 1975–1977.”

Between 1977 and 1978 she collaborated as a journalist on the women’s magazine *Casa Amica*, to which she contributed reviews of exhibitions.

1978

She renewed her connections with the Galerie Walter Storms in Munich, which dedicated a solo exhibition to her work.

She began working on the *Fatti della vita*, which consisted of a room entirely plastered with sheets of different sizes and colors, each sheet presenting the obsessive repetition of the graphemes conceived with the *Alfabeto della mente*, punctuated at intervals by blank spaces.

1979

At the La Polena gallery in Genoa she presented ten large-format canvases and ten sheets from the *Alfabeto della mente* series.

On the German art scene, attention to her work was confirmed with the exhibitions mounted at the Ottenhausen Verlag in Munich, where she exhibited the *Alfabeto della mente*.

She held a solo exhibition at the Martano gallery in Turin, where she exhibited the *Alfabeto della mente*. At the Studio Grossetti in Milan, in addition to twelve large canvases that reproduce the *Alfabeto della mente*, she exhibited for the first time the work *Fatti della vita*, composed for the occasion of one hundred and sixty sheets of paper of various sizes.

From 1979 to 1981 she collaborated as a freelance journalist with the journal *Flash Art*.

1980

She was invited to the Venice Biennale with a personal room presenting the *Fatti della vita*. The work had grown from one hundred and sixty elements to four hundred and sixty-one, which enveloped three walls of the room.

Among her solo shows, the one at the Maggie Kress Gallery in Taos, New Mexico, stands out, where she exhibited the *Alfabeto della mente* and the *Fatti della vita*.

1981

A significant solo exhibition at the Galerie Walter Storms in Villingen followed, where in addition to the *Alfabeto della mente* and *Fatti della vita* she exhibited the *Costellazioni* for the first time: works in which the graphic sign had become increasingly smaller, shedding any reference to a hypothetical “mental alphabet” and tended to become alternately more dense or scattered, as if simulating molecular motion or galaxies. In these works, color reappeared, though applied in a monochromatic way on each single sheet.

1982

The *Costellazioni* were exhibited for the first time in Italy at the Museo Butti in Viggiù at the solo show titled “Dadamaino,” curated by Flaminio Gualdoni.

1983

The PAC (Padiglione d’Arte Contemporanea) in Milan organized a two-person exhibition dedicated to Dadamaino—who staged a concise anthology (with texts by Francesco Leonetti)—and to the Czechoslovakian artist Stanislav Kolibal. Another two-person exhibition was organized at the Plurima gallery in Udine, alongside Castellani. Dadamaino was also among the protagonists of “Arte programmata e cinetica 1953–1963. L’ultima avanguardia” (Programmed and Kinetic art 1953–1963. The Latest Avant-garde) staged at the Palazzo Reale in Milan, curated by Lea Vergine.

1984–1986

Dadamaino held the solo show “Konstellationen. Neue Bilder” at the Galerie Beatrix Wilhelm in Leonberg, Germany, curated by Flaminio Gualdoni. She also appeared in “Azimuth e Azimut,” curated by Marco Meneguzzo, at the PAC in Milan.

Another two-person exhibition followed, mounted at Studiotre Architettura in Milan, with Alighiero Boetti, in which she exhibited the *Costellazioni*.

Other solo exhibitions were held at Studio Grossetti in Milan, and at the Musei Civici di Villa Mirabello in Varese.

1987

“Dadamaino. Arbeiten von 1958 bis 1968 und von 1986” signaled an important retrospective held at the Galerie Beatrix Wilhelm in Stuttgart. With the solo show at the N2 Nuova 2000 gallery in Bologna, a new cycle titled *Il movimento delle cose* began, in which narrow segments are drawn with black ink on transparent plastic sheets. These small signs multiply dynamically on the entire surface of the sheets, generating eddies and winding paths.

1988

She exhibited *Il movimento delle cose* with Giuseppe Spagnolo at the G7 gallery in Bologna.

1989

She held a personal exhibition at Studio Reggiani in Milan titled “Passo dopo passo. 1987–1989” (Step by Step. 1987–1989), curated by Flaminio Gualdoni. For the occasion she exhibited the latest works belonging to the *Passo dopo passo* series.

1990

Invited to the XLIV Esposizione Internazionale d’Arte at the Venice Biennale with a personal room, Dadamaino exhibited two works from the cycle *Il movimento delle cose* as an environmental installation, in which polyester sheets measuring 1.22×18 meters each were suspended, offering two different routes inside the exhibition space. The two-person exhibition “Dadamaino/Gianni Colombo” mounted at the Galerie Schöller in Düsseldorf celebrated the lifelong friendship between two protagonists of Italian contemporary art.

1991

Personal exhibitions followed one another at the Dabbeni contemporary art studio in Lugano, and in Naples at the Framart Studio, where she exhibited ten works from the cycle *Il movimento delle cose*.

1992

The personal exhibition at the Framart Studio was replicated at the gallery’s Milanese venue.

1993

Two important anthologies were staged at the Casa del Mantegna in Mantua, “Dadamaino. Opere: 1958–1993” (Dadamaino. Works: 1958–1993), and at the Stiftung für konkrete Kunst in Reutlingen under the same title.

1994

At Studio Dabbeni in Lugano she submitted three new large-scale works belonging to the cycle *Il movimento delle cose* and six *Rilievi* on cardboard, dated 1961.

1995

For the exhibition “Zero Italien. Azimut/Azimuth 1959/1960 in Mailand und heute. Castellani, Dadamaino, Fontana, Manzoni, und italienische Künstler in Umkreis” mounted at the Galerie der Stadt in Villa Merkel in Esslingen, Germany, a reconstruction of the first two exhibitions of the Azimut gallery were reposed, alongside subsequent works by Castellani and Dadamaino.

1996

The anthology “Dadamaino. I fatti della vita” (Dadamaino. The Facts of Life) was held in the halls of the Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst in Zurich, Switzerland.

1997

Solo exhibitions of Dadamaino’s work were staged at Studio Dabbeni in Lugano, and at A Arte Studio Invernizzi in Milan. She was awarded ample space in the exhibition “Milano 1950–59. Il rinnovamento della pittura in Italia” (Milan 1950–59. The Renewal of Painting in Italy), curated by Flaminio Gualdoni, at the Palazzo dei Diamanti in Ferrara.

2000

A major exhibition titled “Dadamaino. Retrospektive 1958–2000” was mounted at the Museum Bochum, curated by Hans Günter Golinski.

However, the first symptoms of encroaching senile dementia began to set in.

She left her historic home in 24 Via Bitonto and moved to Via Ponte Seveso.

2003

She held a personal exhibition at the Museo Virgiliano in Pietole di Virgilio, titled “Dadamaino. L’alfabeto della mente” (Dadamaino. The Alphabet of the Mind), curated by Luca Massimo Barbero.

Her partner Gianfranco Cajelli died, leaving the artist in a state of confusion, very fragile at both physical and mental levels.

2004

On April 13 she passed away, in Milan, after a long period of illness.

Her ashes lie in the small cemetery of La Maddalena, a hamlet of Somma Lombardo, next to the remains of her parents.

Crediti fotografici

© Gianfranco Corso: p. 144

© Agostino Osio - Alto // Piano Studio:

pp. 126-127, 138-139, 140-141

© Vittorio Pigazzini: p. 145 (in alto)

© Donata Pizzi: p. 147 e quarta di copertina

© Roberto Marossi: pp. 36, 47, 62, 63, 71, 73, 87, 90,
94, 95, 98, 99, 101 (a destra), 103, 109, 110, 118

© Paolo Sironi e Annalisa Guidetti: pp. 49, 50, 51,
52, 58, 60, 61, 72, 77, 81, 85, 86, 91, 130, 132, 136, 143

© Studio Vandrash: pp. 13, 122, 123

*L'Editore è a disposizione degli aventi diritto
per le eventuali fonti iconografiche non individuate.*

Stampato in Italia

Finito di stampare nel mese di dicembre 2023

da Italgrafica, Novara

