

dadaismus



**Dadamaino - Gli Anni '50 e '60, la capacità di sognare**  
**Associazione Culturale Renzo Cortina**

Via Mac Mahon, 14/7 - Milano  
www.cortinaarte.it artecortina@artecortina.it

**dall'8 giugno al 30 luglio 2010**



**Cortina Arte - Milano**

**Catalogo a cura di:**  
Stefano Cortina

**Ufficio Stampa:**  
A.C.R.C., Veronica Riva

**Crediti fotografici:**  
Giovanni Molino  
Riccardo Molino  
Giorgio Colombo

**Progetto grafico:**  
Michela Zerrilli

**Si ringrazia:**  
Wilma Saporiti  
Luigia Lavazza  
Mariangela Lavazza

Archivio Dadamaino  
Valeriano Borroni  
Studio Gariboldi  
Galleria Tega  
Dario Zaffaroni  
Giorgio Viganò  
Alberto Biasi  
Davide Boriani  
Agostino Bonalumi  
Francois Morellet  
Sig. Domaneschi  
Bitta e Francesco Leonetti  
Amapola Presta

# DADAMAINO

*“Gli anni ‘50 e ‘60,  
la capacità di sognare”*

a cura di Stefano Cortina  
testo di Flaminio Gualdoni  
testimonianze a cura di Susanne Capolongo  
apparati a cura di Veronica Riva





## Indice

Dadamaino. Gli anni '50 e '60, la capacità di sognare <i>Introduzione di Stefano Cortina</i>	pag. 7
Dadamaino. 1958 - 1968: gli anni cruciali <i>di Flaminio Gualdoni</i>	pag. 9
Opere	pag. 15
Testimonianze: Morellet, Boriani, Leonetti, Biasi, Bonalumi <i>a cura di Susanne Capolongo</i>	pag. 71
I gruppi dell'arte cinetica e programmata negli anni '60 <i>di Veronica Riva</i>	pag. 79
Biografia	pag. 93
Mostre personali	pag. 93



## **Dadamaino. Gli anni '50 e '60, la capacità di sognare**

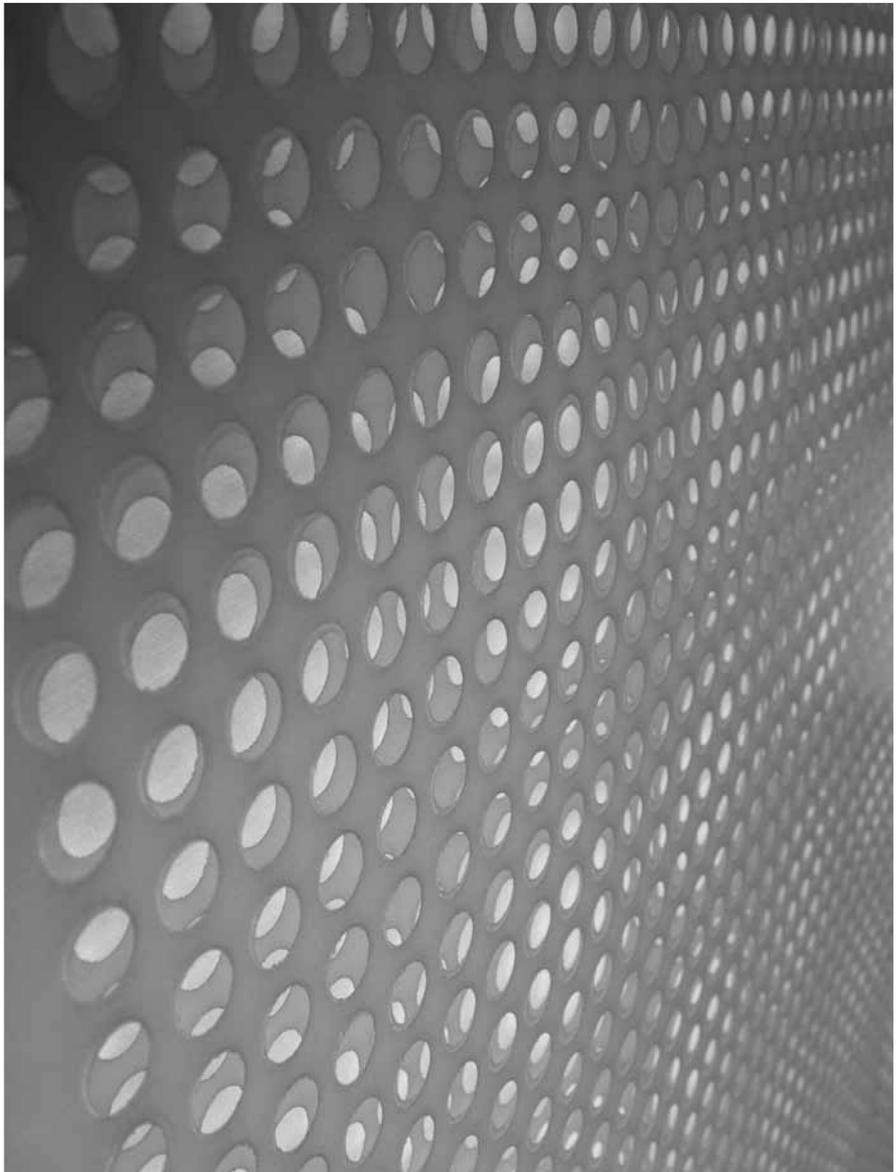
*Introduzione di Stefano Cortina*

È importante per me riproporre l'opera di Dadamaino attraverso lo studio dei periodi storici oltre che artistici che l'autrice ha vissuto.

Uno studio comparato e più approfondito che, partendo dagli esordi affronterà i quattro decenni della sua attività confrontandosi con gli artisti che ne hanno accompagnato e condiviso il percorso.

Il titolo di questa prima mostra nasce da un concetto, una frase espressa da Agostino Bonalumi nel corso di un nostro incontro e che a mio parere sintetizza non solo la sostanza dell'essere artista di quella fortunata generazione ma lo spirito stesso della ricerca di quell'indomita, ribelle, poliedrica donna che era Dadamaino. Bonalumi, parlando del suo fare arte, sostiene l'essere ancora oggi pittore, artista consiste nell'aver mantenuta intatta nel tempo la capacità di sognare, ovvero di pensare oltre che contraddistingueva l'epoca d'oro degli anni '50. Dalle testimonianze dei suoi coevi ne esce il ritratto di una Dada realmente vulcanica, indipendente, simpatica, difficile ma protagonista vera di una stagione così fertile che difficilmente si riproporrà nel corso degli anni. Erano anni di reale afflato europeo dove i giovani artisti convergevano idee ed esperienze in mostre comuni, associandosi tra loro e codificando i temi della ricerca, oltre l'accademia, oltre la materia stessa. Da tutta Europa artisti e gruppi comunicavano tra loro, senza alcuna rilevanza sulla persistenza o staticità dei vari sodalizi che, in continuo divenire, si formavano, si scioglievano, confluivano. Da questo crogiuolo nacquero i nuovi linguaggi dell'arte cinetica e optical, un mondo di libertà matematica dove ridefinire i confini della non pittura.

Qui cerchiamo di evidenziare la complessità e la completezza dell'opera di Emilia Maino detta Edoarda in arte Dadamaino nei quarant'anni di lavoro dal 1958 al 1998. Donna e artista caparbia, insensibile alla lusinga del mercato, compagna di avventure conviviali come isolata eremita dell'arte, amica di tanti ma individualista come ricercatrice. Un personaggio unico, una donna speciale, pioniera in un mondo maschile che ha incarnato su di sé genio e sregolatezza, mito letterario, solo di chi ha fatto della propria vita un'incompiuta opera d'arte, in quanto la sua ricerca risulta conclusa solo ed esclusivamente a causa della limitatezza della vita umana stessa. Senza questi limiti, sicuramente Dada avrebbe continuato a discutere, litigare, studiare, in una parola "crescere".



*Volume a moduli sfasati, particolare*

## Dadamaino. 1958 - 1968: gli anni cruciali

*Flaminio Gualdoni*

Il passaggio è tipico, condiviso dall'intera sua generazione, da Castellani a Uncini, da Angeli a Colombo. Il disagio nei confronti di un informale troppo spesso eretto a retorica compitante del gesto e della materia, l'esigenza di sottrarsi all'ipertrofia dell'espressivo e d'una soggettività ancora di retaggio postromantico; e la stanchezza del quadro, l'ormai logoro dover essere di spazio forma significato.

La stagione di transito *autre* di Dadamaino è già un rimuginio a levare, a semplificare: a decantare, soprattutto, la logica del fare alto e separato della pittura per lasciar emergere al minimo della mediazione una sorta di nudità affettiva, una qualità soggettiva dell'avvertirsi al mondo capace ancora di fremiti intensificati e di segni che li registrino, a un livello minimale d'epifania e di manipolazione artificiosa.

I modelli sono lì, forti. Lucio Fontana non esprime. Il suo spazio ha l'indeterminatezza filosofica dell'infinito, le sue materie - materie d'arte - pronunciano se stesse senza infingimenti, i suoi gesti sono e si fanno, in assolutezza perfetta. Piero Manzoni sta lavorando a sottrarre alla pittura la componente volontaristica, intenzionale, fabrile, nell'interstizio di discontinuità tra natura dell'opera e oggettualità ordinaria.

Dadamaino avverte che il tempo è degli atti radicali; che non la componente ludica del riscoperto dada è il fattore decisivo, quanto il suo agire per atti primi, per riconoscimenti critici essenziali dell'artistico: per via d'anesteticità, d'inemotività, d'indeterminazione: d'una astrazione che non sia nel quadro, ma del quadro rispetto alla sua stessa definizione e identità. Ciò, soprattutto, sono per lei le sequenze di buchi e i tagli di Fontana.

Ecco i *Volumi*, gesti primi del nuovo agire d'arte che Dadamaino si prospetta. Nel breve arco temporale del loro sviluppo l'artista passa da un brusco enunciato a un atteggiamento più riflessivo e analitico.

Il quadro è assunto in tutta la sua ostentata fisicità, e sottoposto a un atto di negazione della primazia della superficie. La tela è solcata da uno o più ampi fori ovali che determinano una *shape* in negativo, per sottrazione, per sdefinizione dell'idea stessa di forma e di sostanza spaziosa dell'opera. Il quadro è ancora quadro, e insieme è ostensione lucidamente desolata della sua natura di telaio ligneo su cui è tesa una tela, fissata con chiodi.

Nelle scelte e negli atti Dadamaino fa mostra di un valore dell'agire ancora artistico, ma i cui passaggi sono ognuno lo scrutinio feroce del processo e del codice pittorico. Nulla di diverso hanno queste sagome negative rispetto a certe forme di astratto-concreto pittorico correnti in quel tempo, se non - cioè tutto - la fisiologia straniata del forare,



*Dadamaino, disegno satirico, 1963.*

del disconoscere la mediazione rappresentativa e il far essere in finzione, in favore di una evidente, fragrante verità. E la tela, raramente grezza (quindi assunta per il colore suo in sé), è dipinta, anche se riportando vicino al grado zero la sostanza del colore, che è monocromo, inestetico: idea del colore, non tinta. E il fare è artificioso, cautelato, meditativo: fare di ragione artistica - per possesso dei mezzi e del modo, per temporalità interne, per passaggi - ma deviato sin dall'origine dal proprio codice ordinario, in nome di un'effettiva renitenza alla fattura, al bon ton esecutivo, che è, anche, compiuta indifferenza estetica.

Certo, la fisicità concreta dell'opera e la violazione della pura qualificazione superficiale avvengono in nome di un intendimento anche quantitativo: soprattutto, per dire proprio con Manzoni che ne presenta la mostra personale presso il padovano Gruppo N, nel 1961, sono operazioni che "non si accontentano di 'dire diversamente': dicono nuove cose".

L'evoluzione del suo operare mostra che Dadamaino è, né altrimenti potrebbe essere in un clima che vede montare la Monochrome Malerei, Zero, Nul, l'esplorazione dei territori percettivi da parte di Miriorama e Gruppo N, il formarsi di Nouvelle Tendence, attenta piuttosto al crudo dato percettivo: meglio, alla problematica percettiva dell'immagine rispetto a un'oggettività dell'opera, e a una sospensione estetica ricca d'umore concettuale, che già a quelle date paiono valori centrali del suo operare.

Carattere specifico è, parimenti, il suo agire in assenza d'ideologie e di dimostratività. La sua dematerialità, il suo fare al limite del vuoto, il suo far vedere per grazie impostulate, rispondono piuttosto a un senso di soggettività irripetibile, di unicità d'esperienza irrelata in fondamento: e il suo essere, il sentirsi d'avanguardia non è per volontà affermativa di stile o intenzione modificatrice, men che meno per intento didascalico (come pure è per molti compagni di strada) ma, nella sua incoercibilità ritratta, in virtù della potente carica etica, e della tensione autocritica, e del rifiuto d'ogni captazione compiacente. L'opera è realtà non solo, e non tanto, in quanto oggetto, ma soprattutto in quanto s'identifica con la realtà stessa dell'avvertirsi, del pensarsi, del sapersi di Dadamaino. Dopo "gli squarci del '58 in attesa di qualcosa" - così l'artista - ciò dicono i *Volumi* ulteriori, in cui i fori, ora circolari, si fanno monemi ordinati d'un segnare, d'un far essere in cosa e in visione oggettiva la qualità visiva intrinseca del quadro. Sono i primi passi d'una regolarità geometrica e visiva che prende a costituire le proprie norme, un apparato minimo di stabilizzazioni processuali che, senza più ormai cadere nelle trappole del dover essere, instaura una sorta di discontinuità primigenia istitutiva di percorsi sorgivi del vedere, senza assumersi peraltro l'arbitrio arrogante della definizione spaziale.

Il passaggio ai *Volumi a moduli sfasati* è, da questo punto di vista, necessario. Ancora l'intrinseca e indifferente sostanza cromatica del materiale - che è materiale d'artificio, privo d'identità storico-artistica, come è nella migliore tradizione dell'avanguardia sto-



*1956, Prima collettiva alla Galleria Totti*

rica, e in Dadamaino ancora una volta senza intenzione d'*épater* e di far del nuovismo modale - si mostra modificata dalla cadenza ossessiva dei fori, e nelle sovrapposizioni translucide delle superfici genera una visione ambigua, straniata, incapace d'afferrare la pelle della visione e il suo perimetro.

Certo, il principio è percettivo, ma ancora una volta nei *Volumi a moduli sfasati* non c'è immagine, bensì cosa visiva, oggetto, perfettamente appropriato sul piano fisico e a un tempo consapevole del proprio arbitrario farsi esperienza estetica.

Ancora, Dadamaino rivendica una misura del fare precedente al far vedere e su esso prevalente, e insieme una qualità dello sguardo che, interrogandosi sulle proprie modalità, ragioni sull'idea stessa di campo visivo e sul fuoco mentale dell'esperienza estetica. La superficie non ha natura di schermo resistente all'occhio: anzi, l'opalescenza morbida della plastica, e quel suo riflettere e insieme assorbire la luce, invischia lo sguardo, lo induce ad attraversamenti e affioramenti, gli fa avvertire spessori continuamente mutanti e l'impossibilità di fissare un fuoco. E' un fuoco, s'intende, d'ordine non tanto ottico, fisiologico, quanto mentale. L'ambiguità non riguarda la natura, la configurazione dell'oggetto veduto, quanto la modalità stessa del guardare, la qualità e l'implicazione dello sguardo.

Si apre, per l'artista, la stagione di massima tangenza con la tradizione concretista e optical, da intendere in lei, ben ha avvertito Paolo Fossati, "non come autorità della ragione, in ogni caso, ma come estrema scarnificazione", ovvero come castità intellettuale, come il "siate brevi" di Erik Satie.

Gli *Oggetti ottico-dinamici* sono, per postulato operativo, oggetti, e allo stesso tempo inneschi di situazioni in cui l'aspettativa di visione è posta in scacco, per se stessa ma soprattutto in rapporto alla convenzione artistica attraverso cui transita lo sguardo. Non c'è arroganza del metodo, non ideologia del *pattern*, non scientismo. Non mitologia tecnica e mediatica. E' un fare sostanziale, ancora, il suo. Non è fideismo metodologico: la verifica appropriata e meticolosa delle premesse, delle condizioni e delle soluzioni operative è ratio applicata nelle sue condizioni essenziali, che s'interroga e non afferma, che fa e non dice cosa fare, cosa si deve. In più, negli enunciati attraverso i quali si formula, non si può non avvertire l'arguzia sorniona di retrogusto dada, che Dadamaino condivide con compagni come François Morelet e Gianni Colombo, per cui l'ipertrofia metodologica dell'enunciato teorico innesca una sorta di rigorismo perplesso e, per eccesso, dolcemente parodistico. Il suo fare è gioco laicamente serio, le cui regole sono tese sino al ribaltamento, al dissolvimento di se stesse, e in cui il senso autentico si produce proprio negli interstizi, nelle crepe, nelle varianti: nello scacco.

Scriva infatti l'artista degli *Oggetti ottico-dinamici*: "Aspetto formale: l'insieme è suddiviso in 9 parti di forma quadrangolare ad intersecazione laterale. E' composto di lastre di alluminio fresato che partono dalla dimensione minima di cm 1 x 1 e, con progressione di cm 0,5, sino alla massima di cm 4,5 x 4,5. Tutte le dimensioni delle



*Dadamaino con Milena Milani alla Mostra Collettiva alla Sala del Comune*



*1957, con Franco Rognoni alla Galleria Blu di Milano*

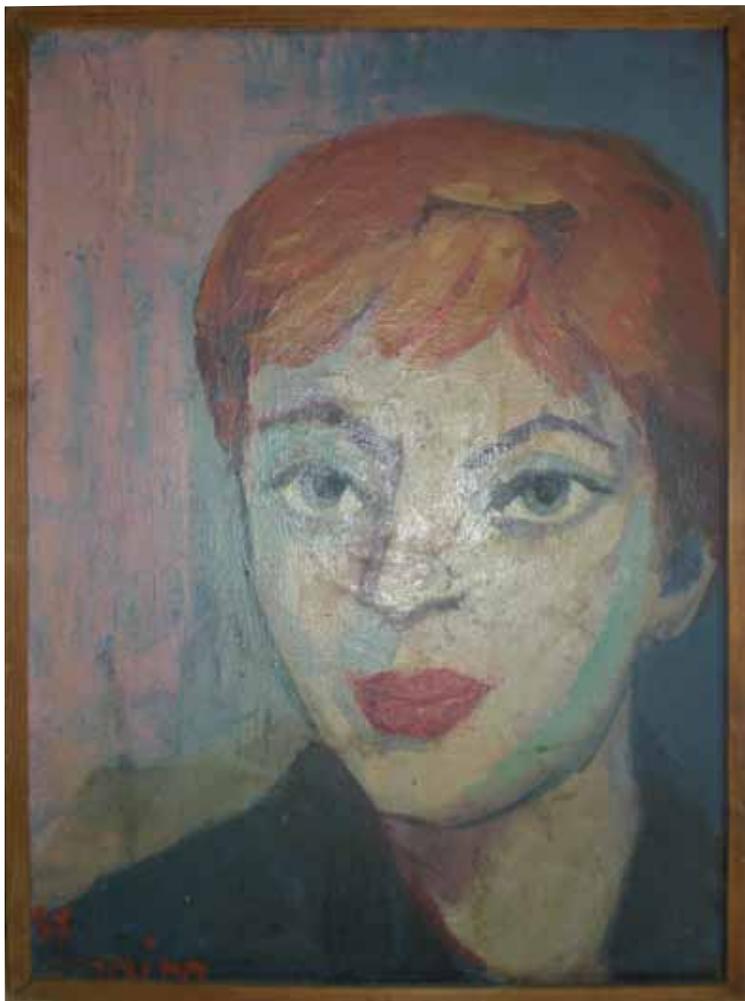
lastrine sono il prodotto ottenuto dai reciproci multipli. Dette lastrine sono montate su fili di nylon che vengono introdotti e fissati esternamente ai supporti di base in legno, di forma quadrata, appositamente forato a rilievo secondo lo schema di programmazione. Ne risulta un rilievo composto di vuoti e pieni in parti eguali. Aspetto ottico-dinamico: così ottenuti, i quadrilateri del rilievo assumono aspetto semisferico a dinamica sfuggente. A sua volta, la particolare disposizione delle fessature sulle lastrine può annullare, interamente o parzialmente, le visioni circolari, trasformandole in una successione di immagini instabili, a seconda anche degli spostamenti del fruitore rispetto all'opera. Pur essendo statico, l'oggetto dà l'impressione di continuo movimento e mutazione".

Lo stesso atteggiamento è perfettamente percepibile nell'opera che compie il primo decennio d'esperienza di Dadamaino, *La ricerca del colore*. Così come è possibile un'oggettività della superficie e un'oggettività del segno, come saggiare e formulare lo statuto di oggettività del colore? Come si può assumere la *Kunst der Farbe* di Johannes Itten, fresca di pubblicazione, in chiave di esperienza totalmente fattiva, riportandola alle misure dell'operare, del suo tempo interno, della sua meticolosità lunga e interrogativa? Enuncia Dadamaino: "Ritenendo gli accostamenti cromatici causati essenzialmente dall'insieme dell'intuizione e del gusto, ho trovato utile fare una effettiva ricerca dei colori atta a verificare 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 20 x 20 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 del cromovalore".

In realtà, è evidente, del colore in se stesso a Dadamaino importa assai moderatamente, e ancor meno della sua percezione da parte del riguardante: ma della partitura operativa che scaturisce da tali premesse, molto. Il lavorare di minuzia ragionando d'un infinito possibile, l'assaporare la lenticolarità temporale dei gesti, il valore d'ordine continuamente pericolante che vi si dipana, la concentrazione che si tende sino alle soglie dell'ossessione. Arte è, per Dadamaino, questo fare pensandosi, avvertendosi, sapendosi in bilico tra il gesto minimo e l'infinito. Al centro dell'esperienza, e a ridosso del vuoto.



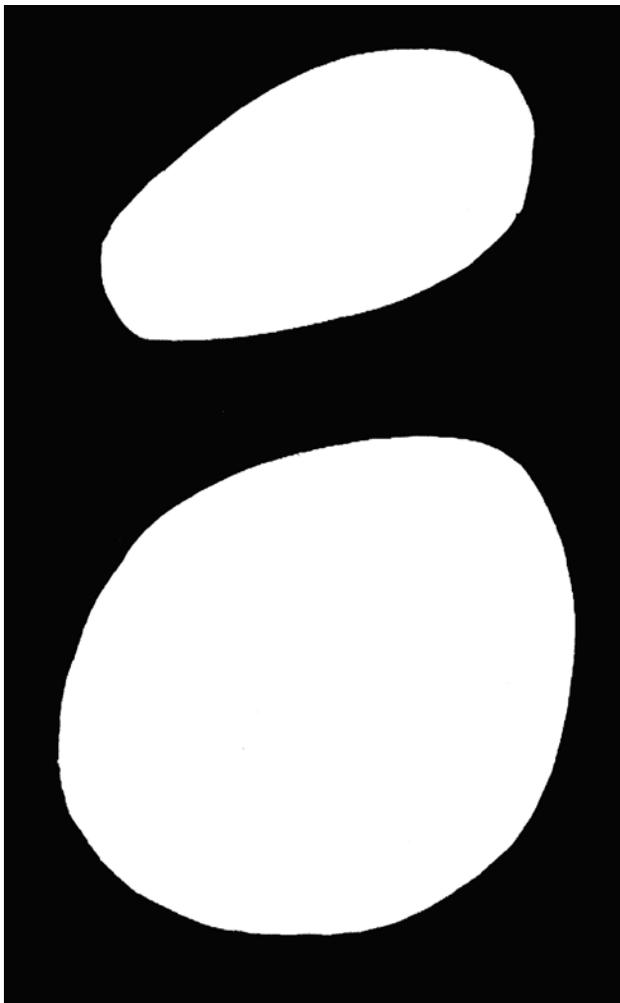
## *Opere*



**Senza titolo (Ritratto femminile - Autoritratto), 1957**  
Olio su tavola, cm 39 x 29



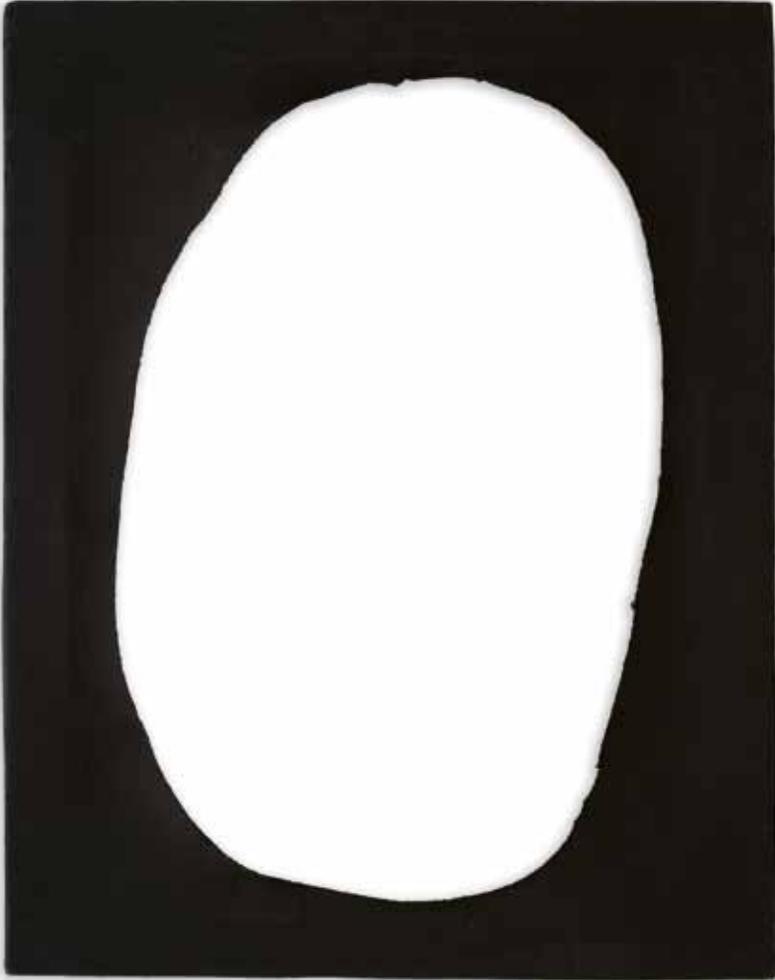
**Natura morta**, anni '60  
China su carta, cm 32,8 x 24



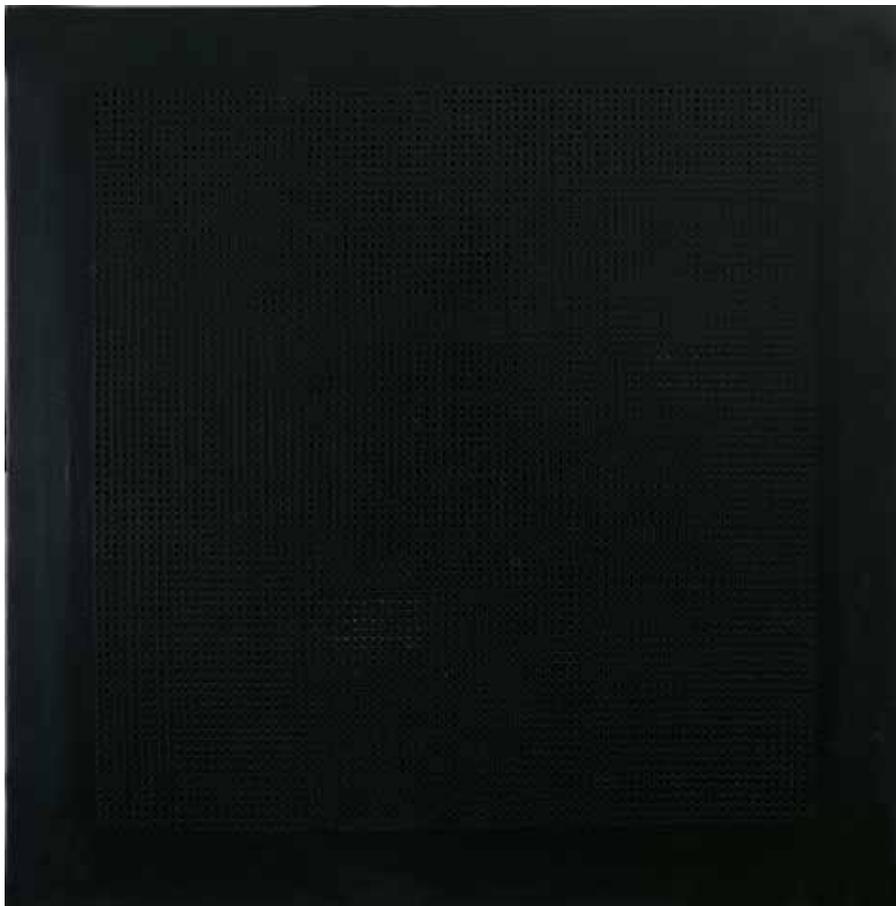
**Volume**, 1959  
Tempera su tela, cm 70 x 50



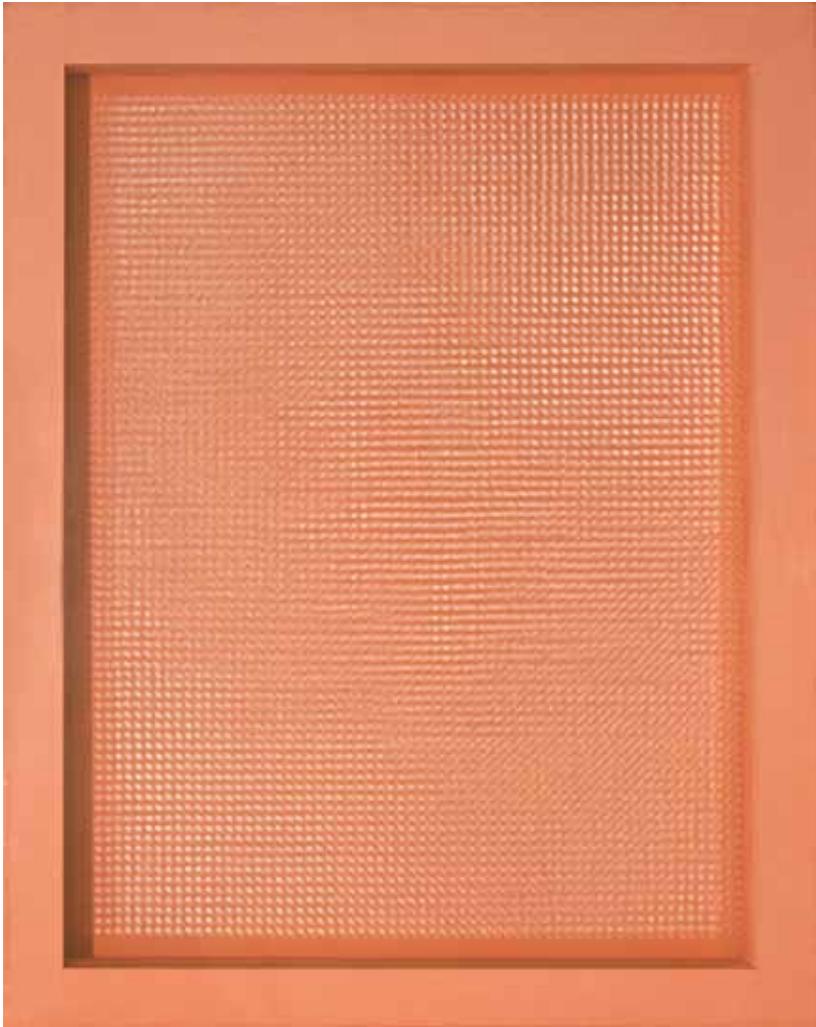
**Volume**, 1960  
Tempera su tela, cm 100,5 x 96,8



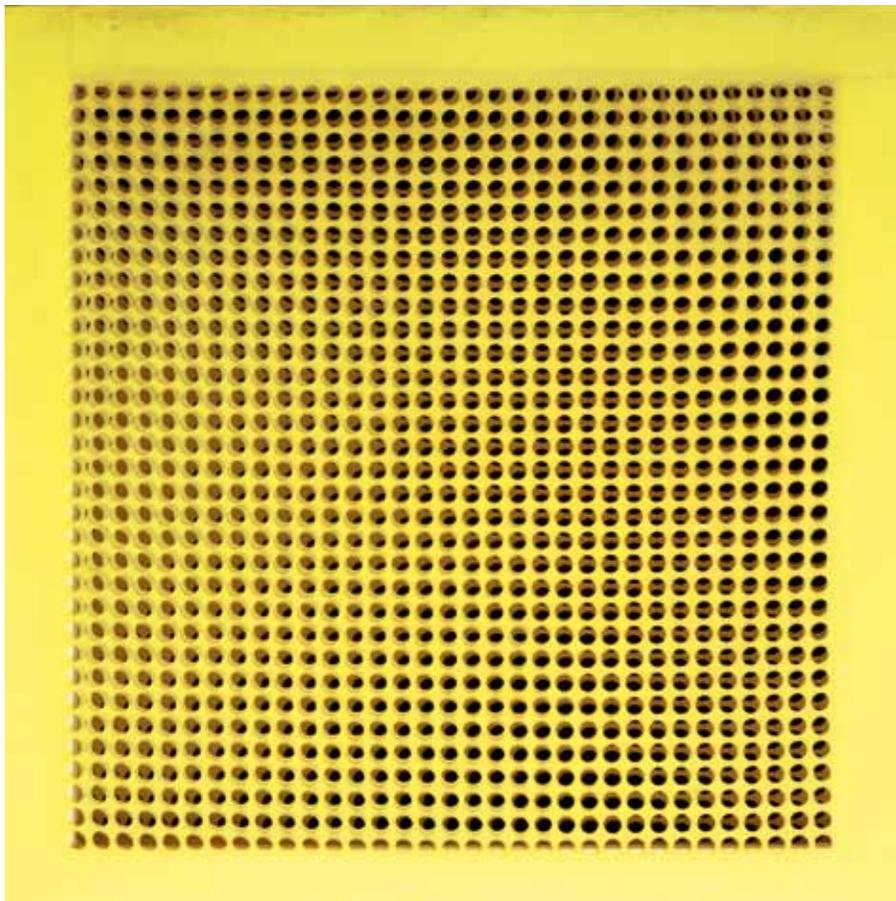
**Volume**, 1958  
Tempera su tela, cm 90 x 40



**Volume a moduli sfasati, 1960**  
Plastica fustellata a mano, cm 100 x 100



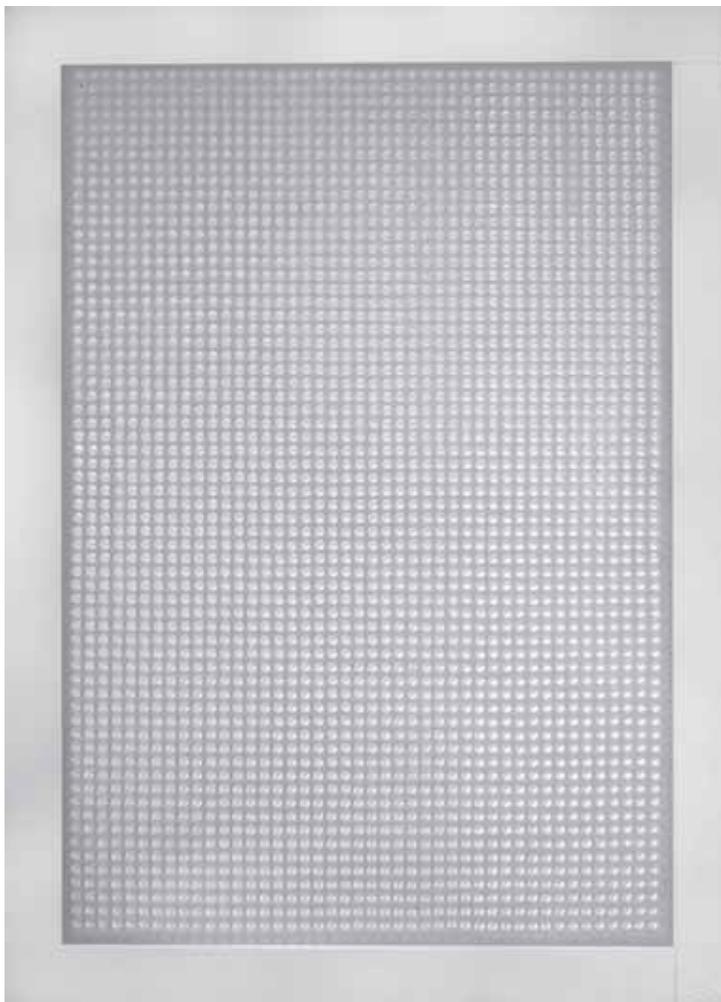
**Volume a moduli sfasati, 1960**  
Plastica fustellata a mano, cm 100 x 80



**Volume a moduli sfasati, 1960**  
Plastica fustellata a mano, cm 60 x 60



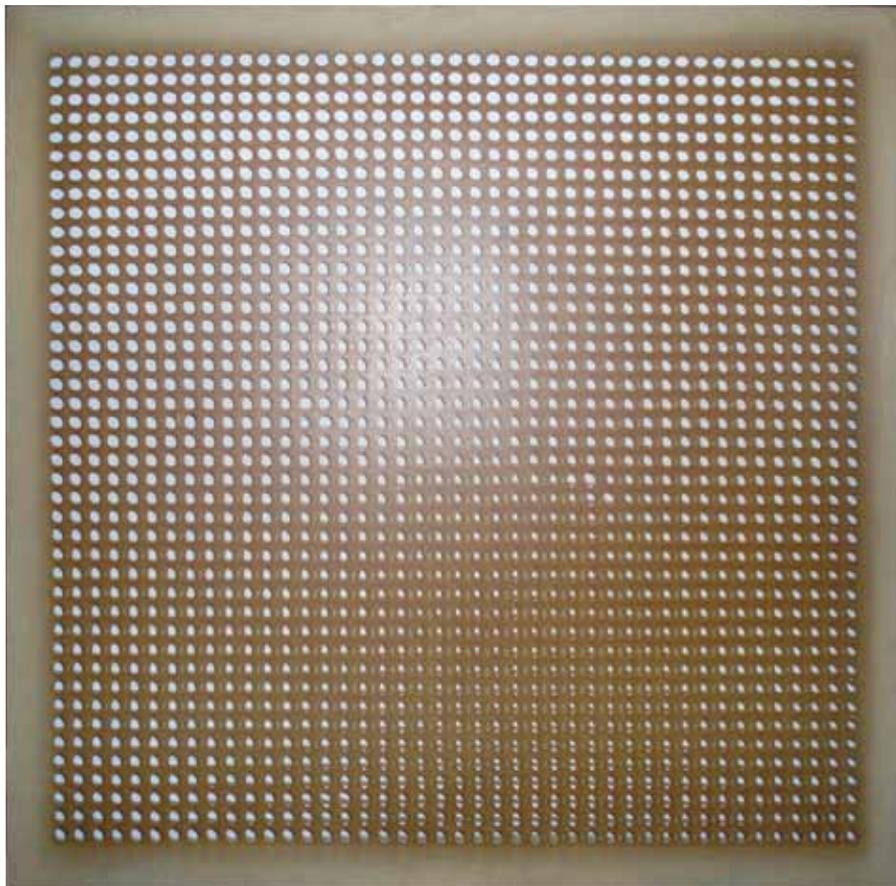
**Volume a moduli sfasati, 1960**  
Plastica fustellata a mano, cm 60,6 x 40



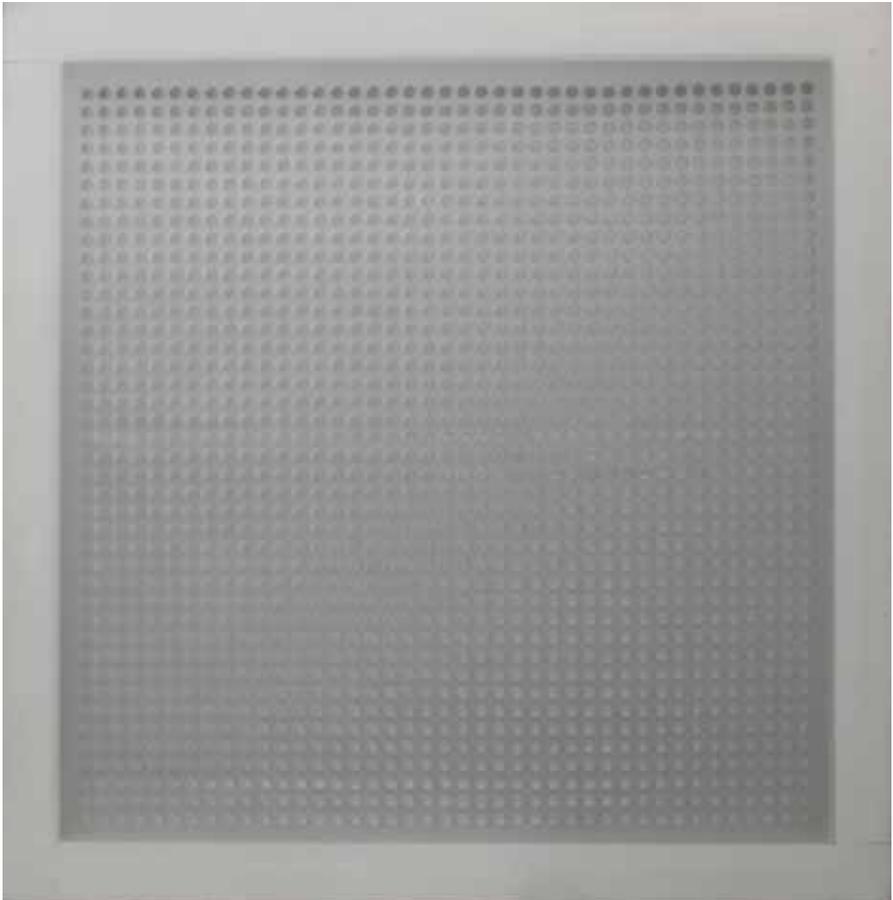
**Volume a moduli sfasati, 1960**  
Plastica fustellata a mano, cm 149,7 x 109,5



**Volume a moduli sfasati, 1960**  
Plastica fustellata a mano, cm 40 x 30



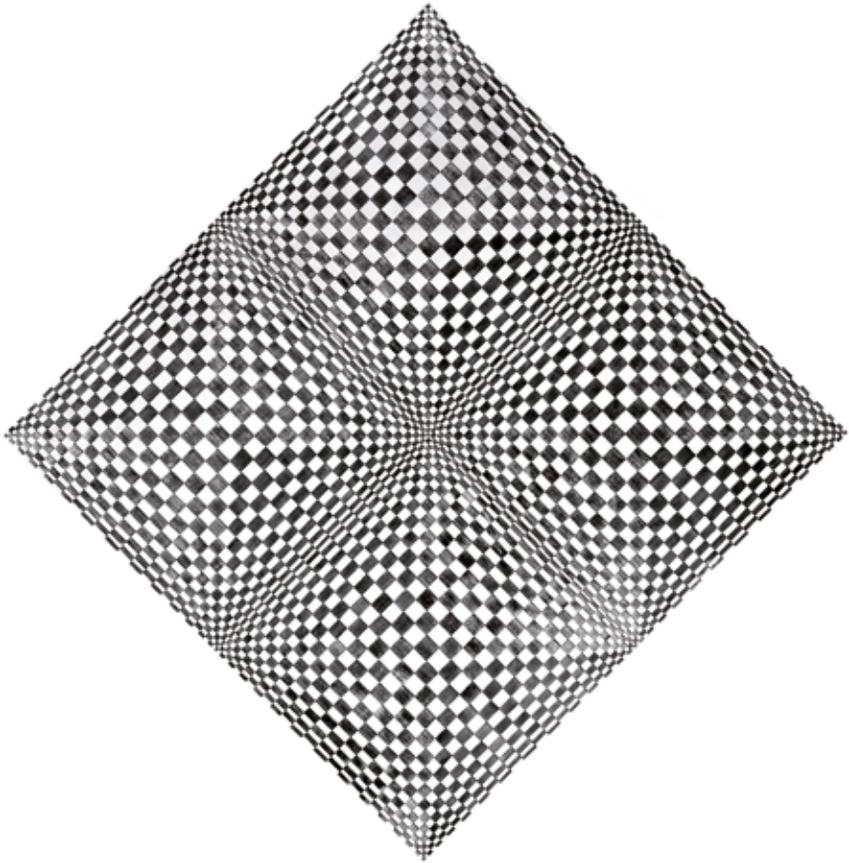
**Volume a moduli sfasati, 1960 - 1961**  
Plastica fustellata a mano, cm 119,5 x 119,5



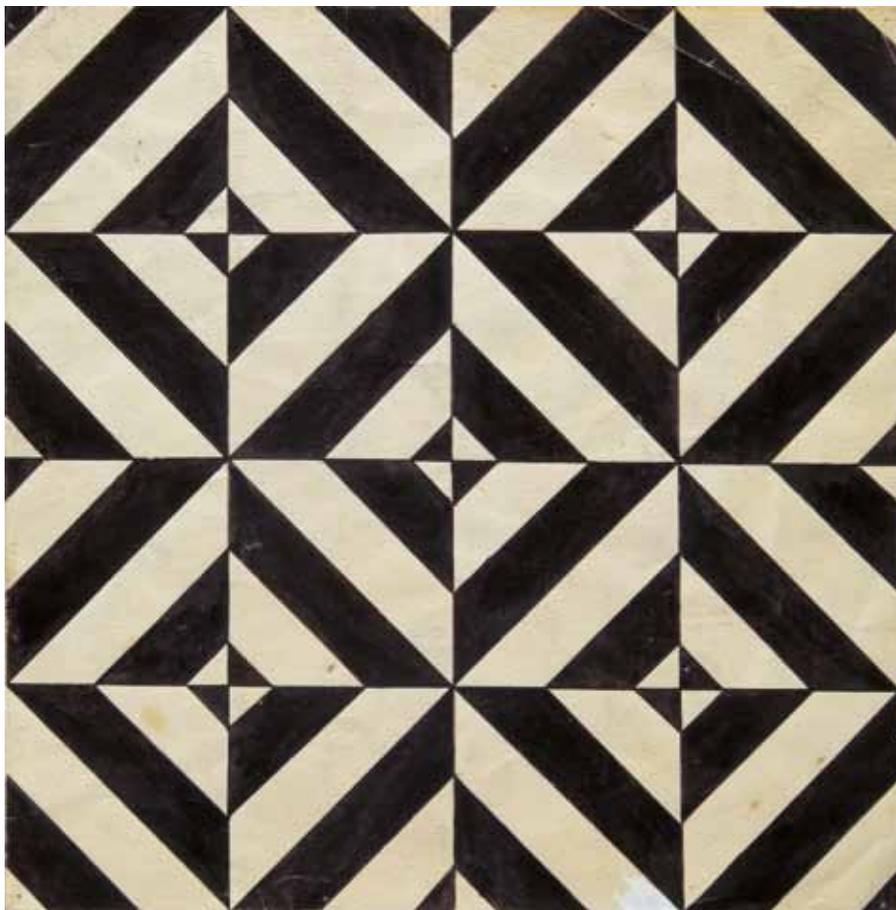
**Volume a moduli sfasati, 1960**  
Plastica fustellata a mano, cm 100 x 100



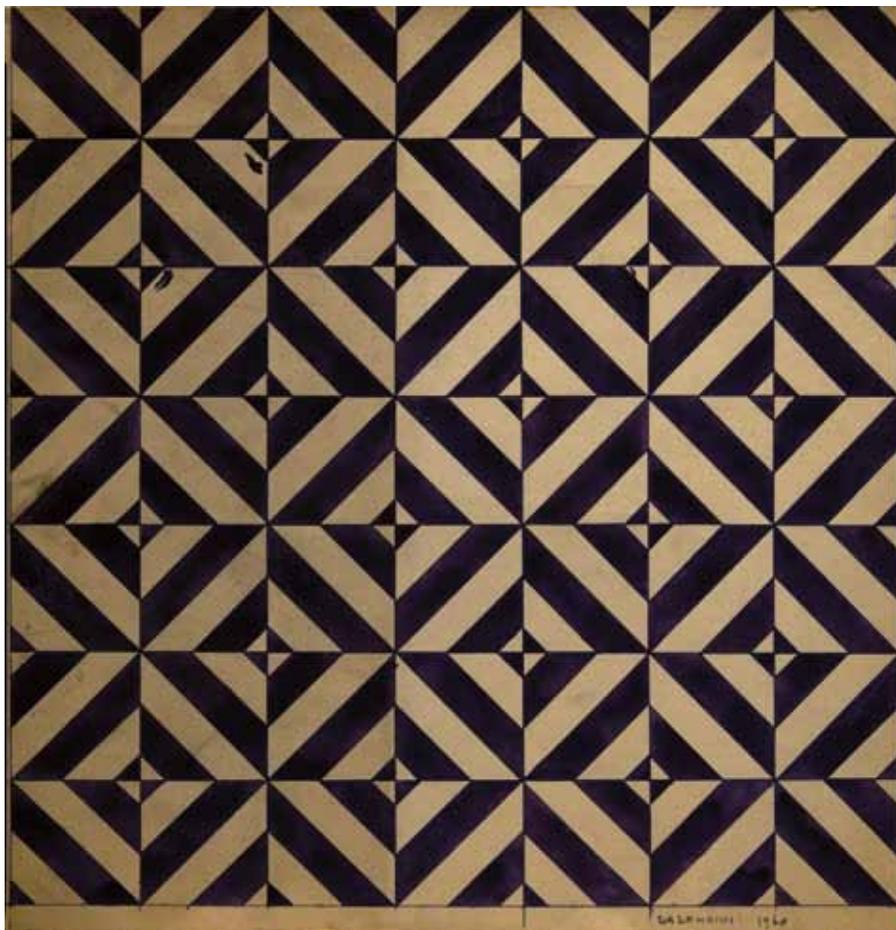
**Rilievo**, 1961  
Intagli su cartoncino, cm 50 x 70



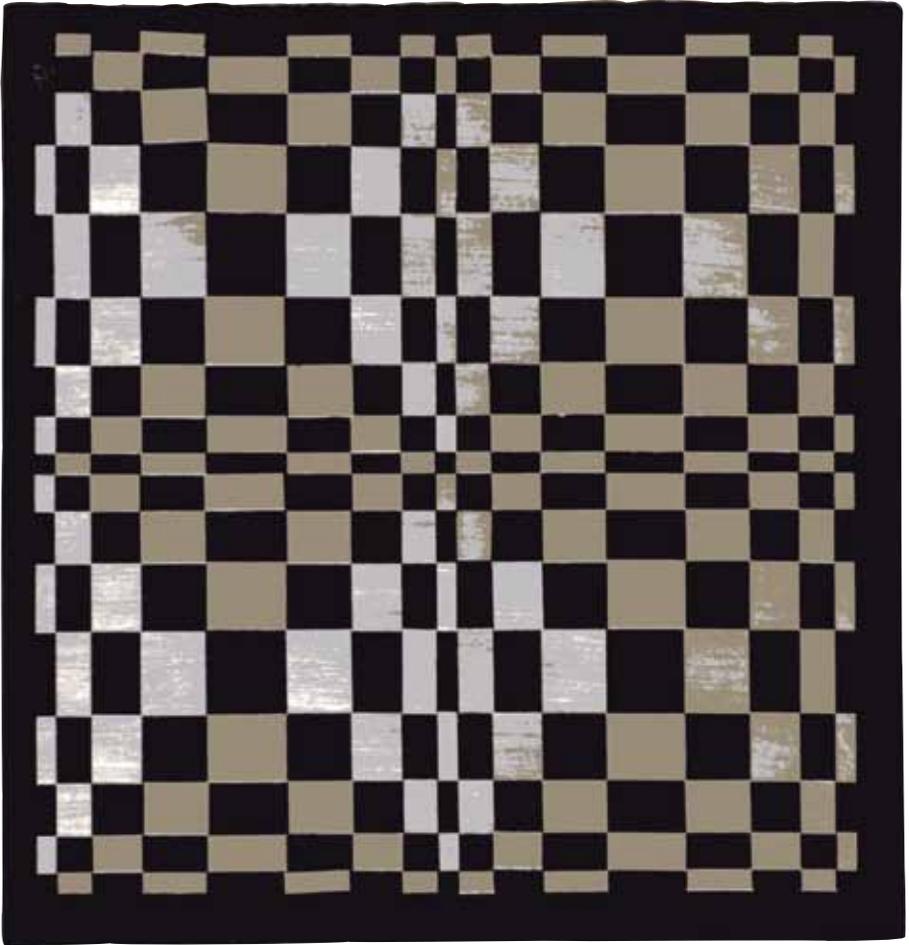
**Oggetto ottico dinamico, 1961-1962**  
Alluminio su tavola - cm 120 x 120



**Disegno ottico dinamico, 1960**  
China su carta, cm 20 x 20



**Disegno ottico dinamico, 1960**  
Acquarello su cartoncino, cm 36 x 35



**Oggetto ottico dinamico**, inizio anni '60  
Alluminio applicato su carta, cm 20 x 20



**Disegno ottico dinamico, anni '60**  
China su cartoncino, diametro cm 12



**Disegno ottico dinamico**, anni '60  
China su poliestere, diametro cm 19,5



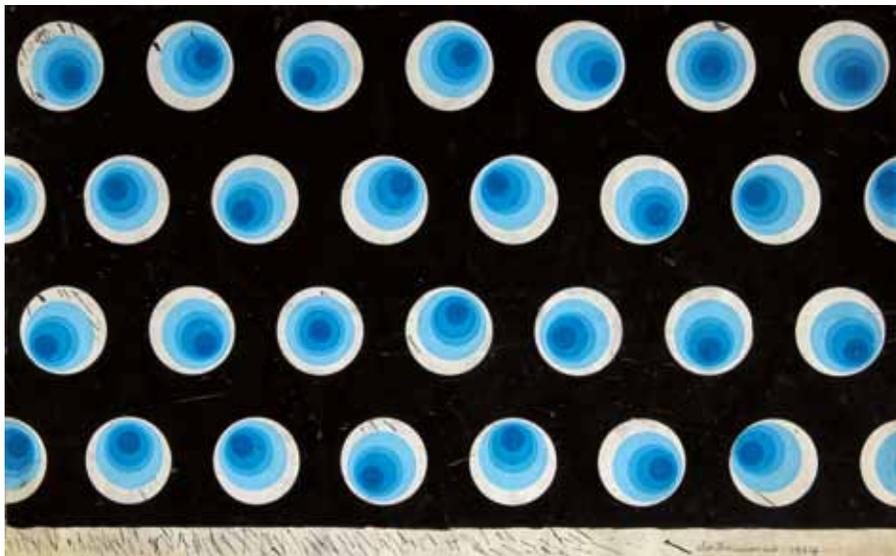
**Disegno ottico dinamico, anni '60**  
China su cartoncino, cm 11,7 x 18



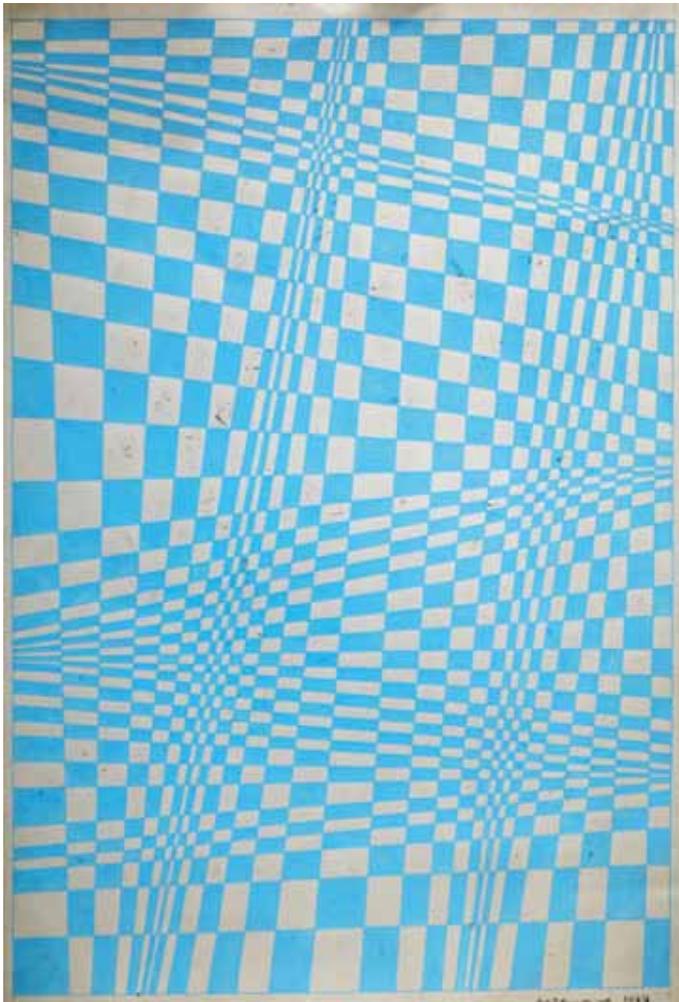
**Disegno ottico dinamico, 1963**  
Tempera su cartoncino, cm 20,9 x 20,8



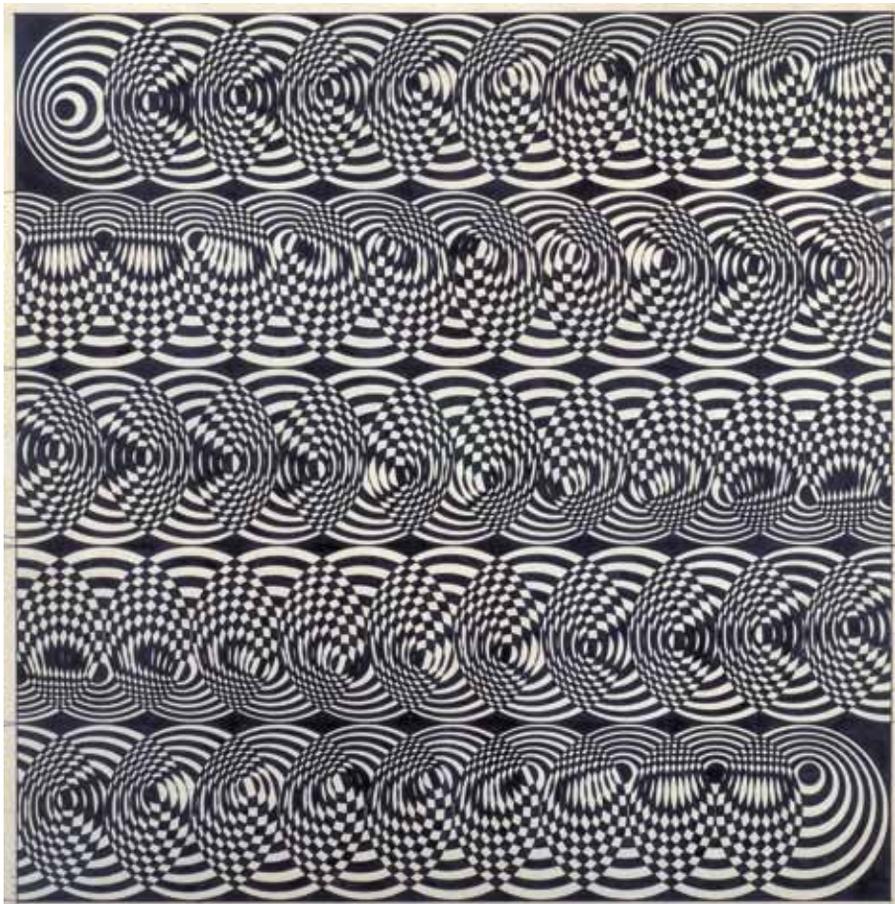
**Disegno ottico dinamico, 1962**  
Tempera su carta, cm 22,6 x 16



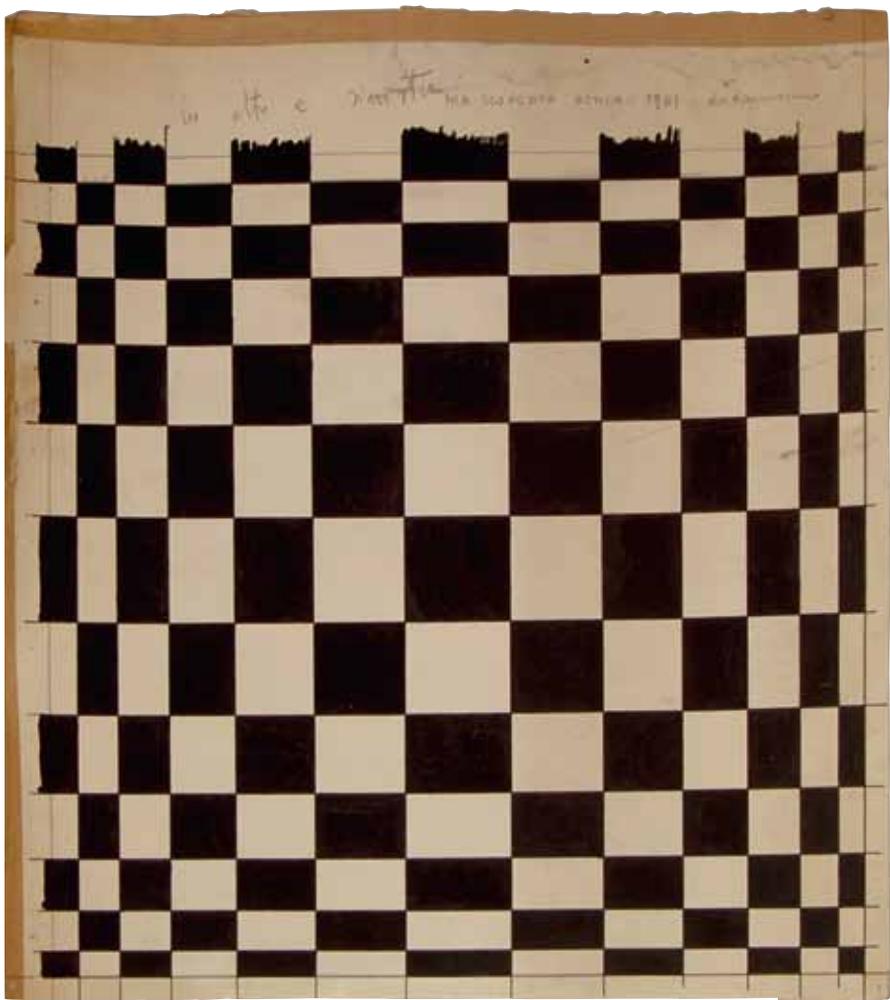
**Disegno ottico dinamico, 1964**  
China su cartoncino, cm 29,6 x 48,7



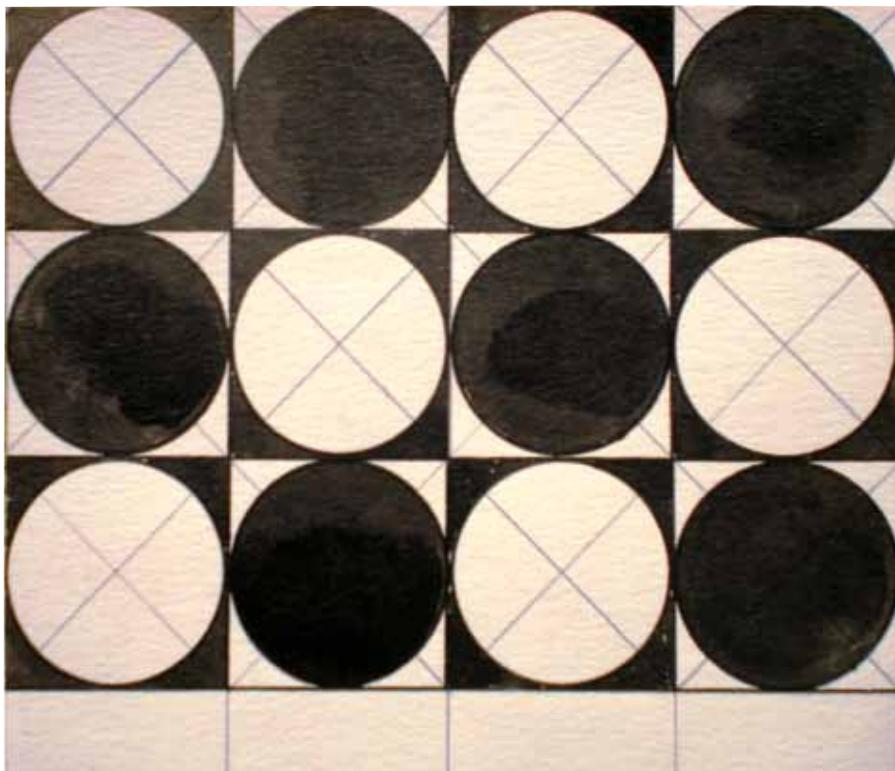
**Disegno ottico dinamico, 1964**  
Tempera su cartoncino, cm 49,7 x 35,1



**Disegno ottico dinamico, 1964**  
China su carta, cm 51,5 x 51,7



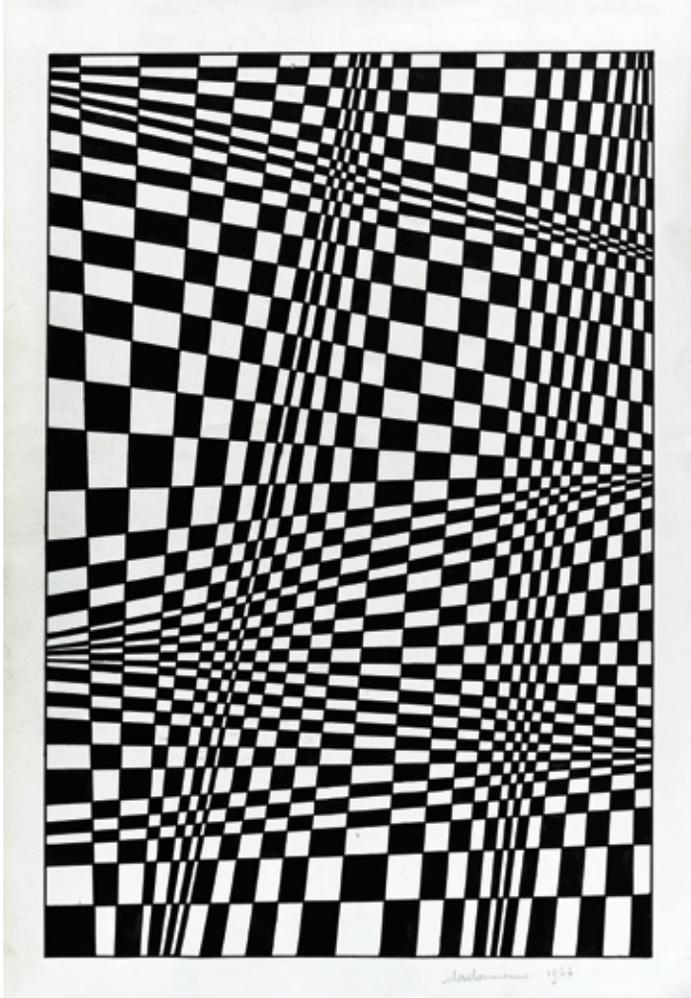
**Una mia scoperta ottica, 1961**  
Tempera su carta, cm 36,8 x 34



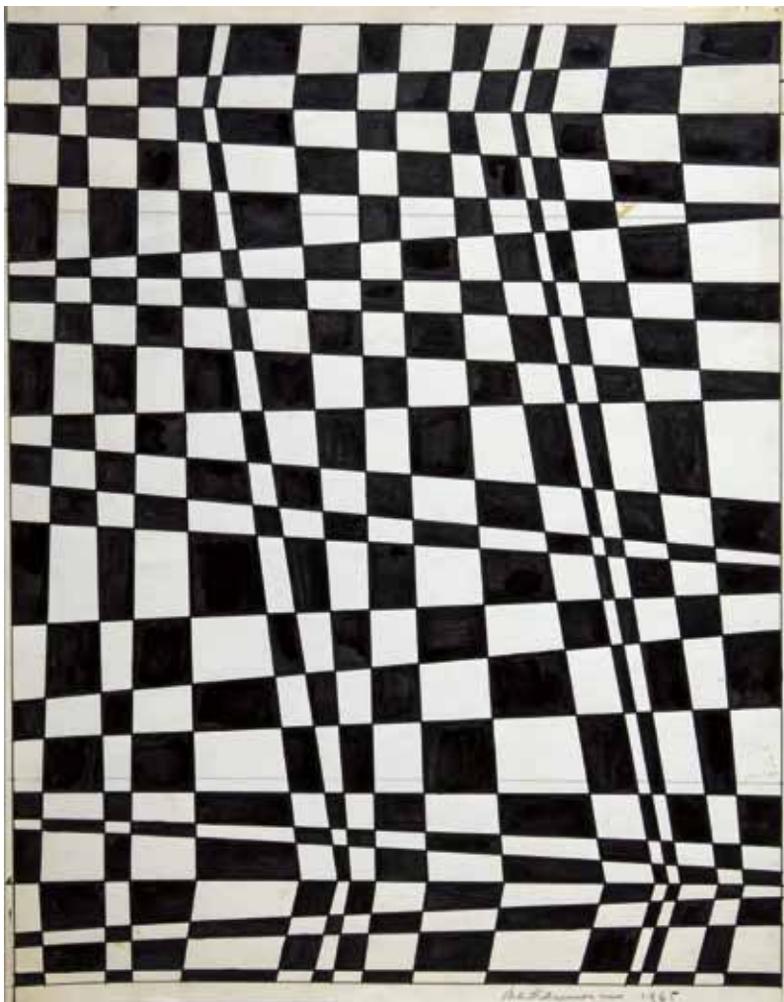
**Oggetto ottico dinamico**, 1961  
China su cartoncino, cm 10 x 12



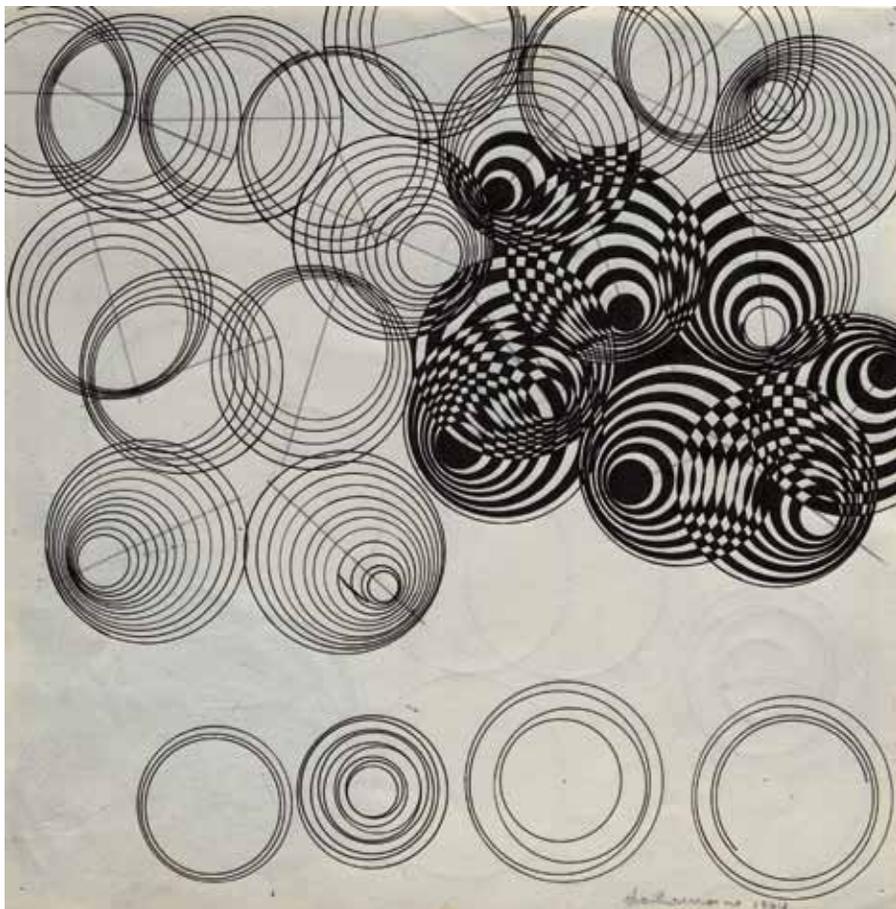
**Disegno ottico dinamico, 1962**  
China su cartoncino, cm 17,8 x 15,5



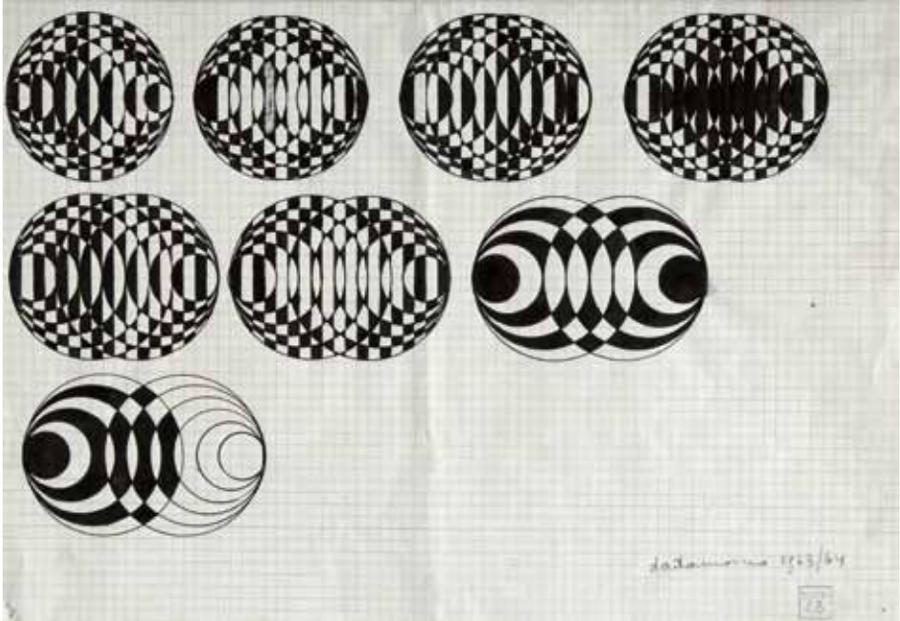
**Disegno ottico dinamico, 1964**  
China su carta, cm 39,2 x 27,7



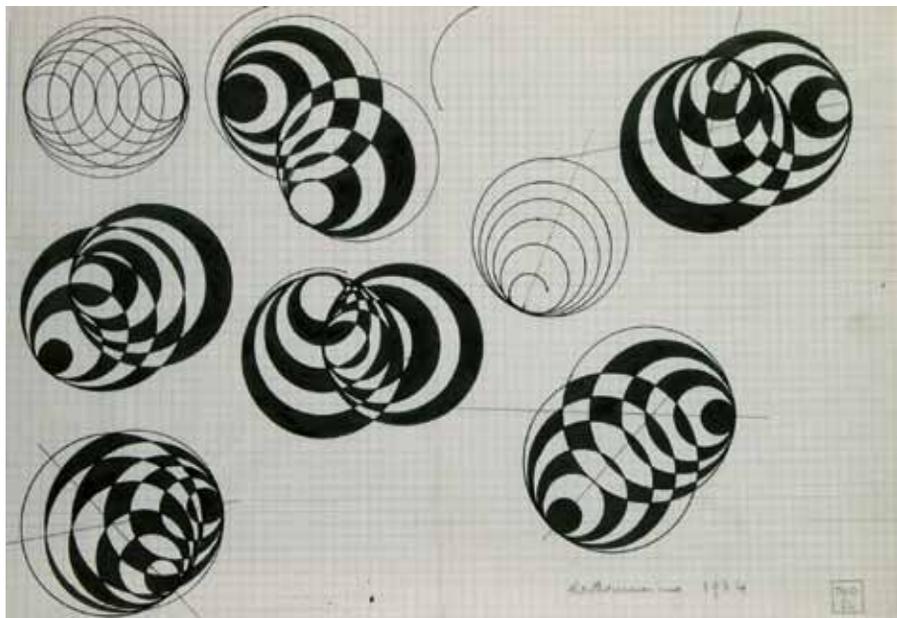
**Disegno ottico dinamico, 1965**  
Acquarello su cartoncino, cm 38,8 x 30,9



**Disegno ottico dinamico, 1964**  
China su carta, cm 25,9 x 25,9



**Oggetto ottico dinamico**, 1963 - 1964  
China su carta quadrettata, cm 21 x 31



**Disegno ottico dinamico, 1962 -1963**  
China su carta, cm 21 x 31



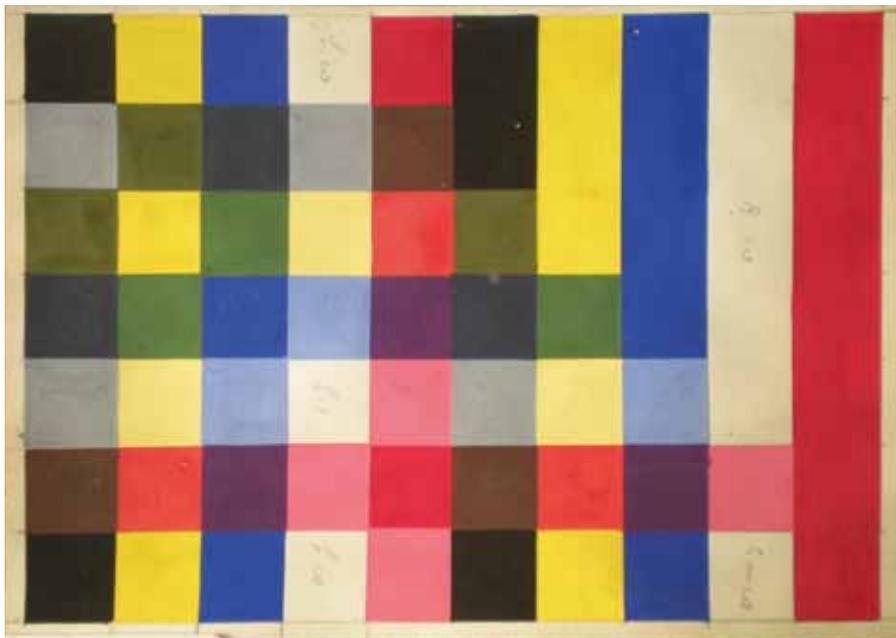
**False prospettive**, 1967  
China su cartoncino, cm 32 x 32



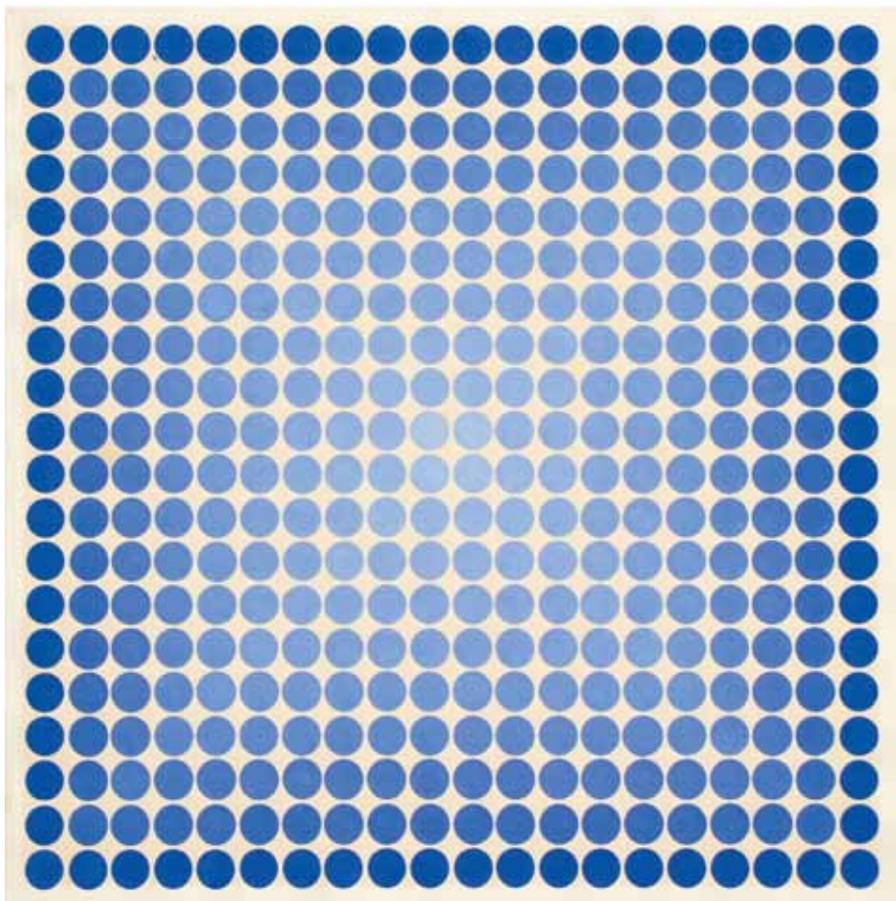
**Auguri (optical)**, 1968  
Dattilografia su carta, cm 21,5 x 26



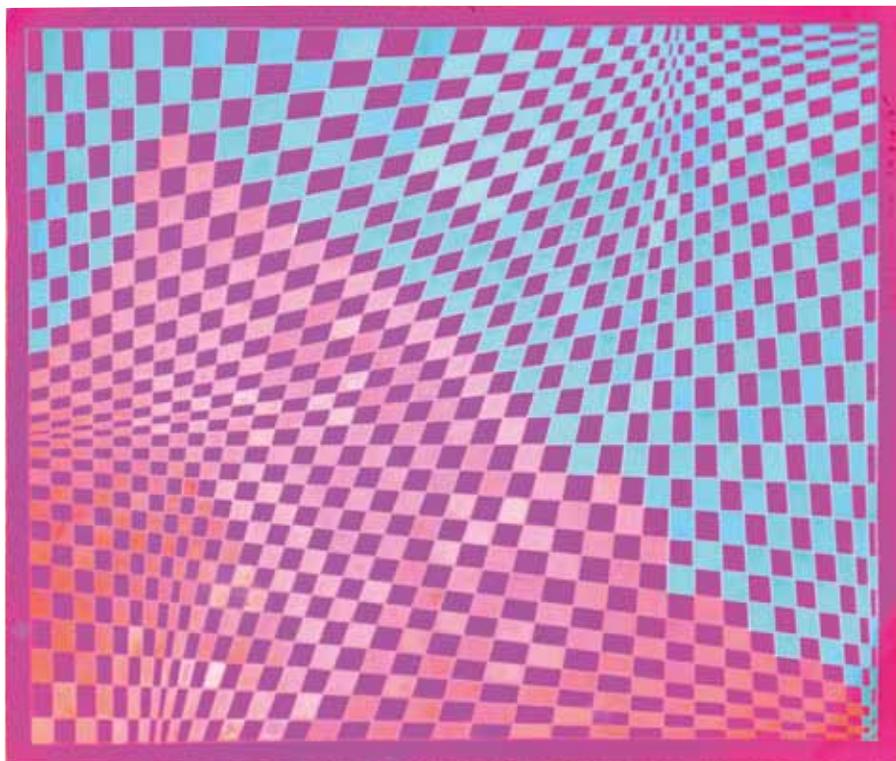
**False prospettiva, 1967 - 1968**  
Tempera su carta, cm 22 x 37



**Prova Manifesto 14° Triennale Milano, 1968**  
Tempera su cartoncino, cm 21 x 14,9



**Degradazione cromo - dinamica, 1968**  
Tempera colorata su cartoncino, cm 30 x 30



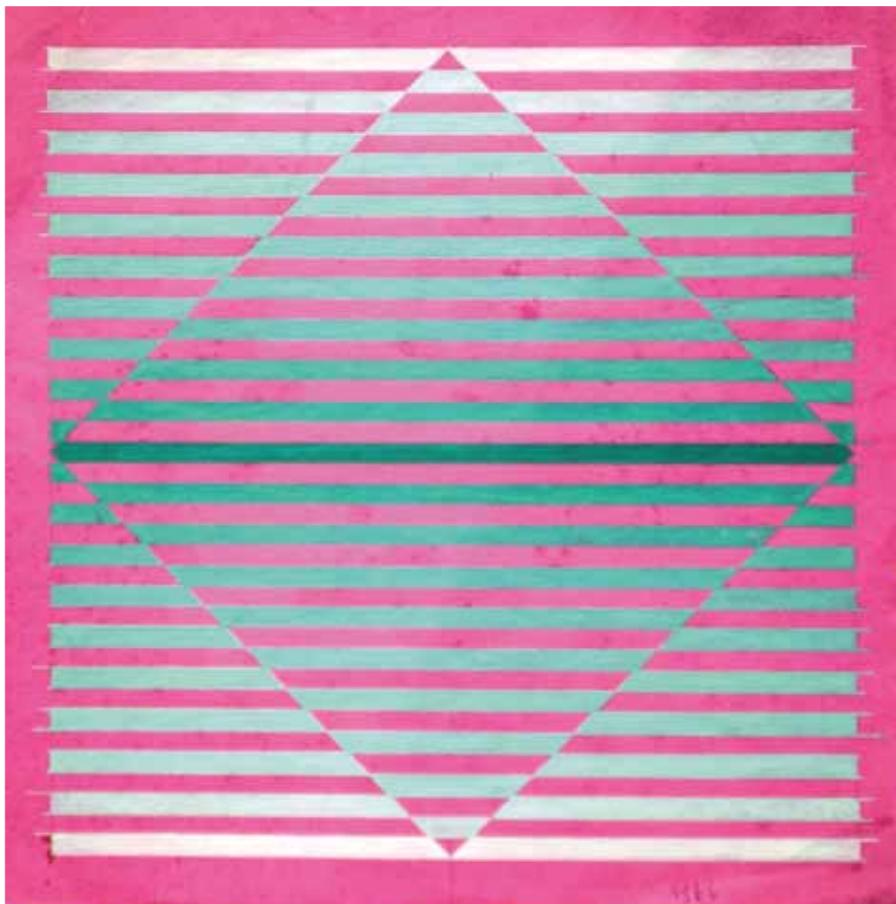
**Disegno ottico dinamico, 1964 - 1965**  
Tempera su cartoncino, cm 37,8 x 32



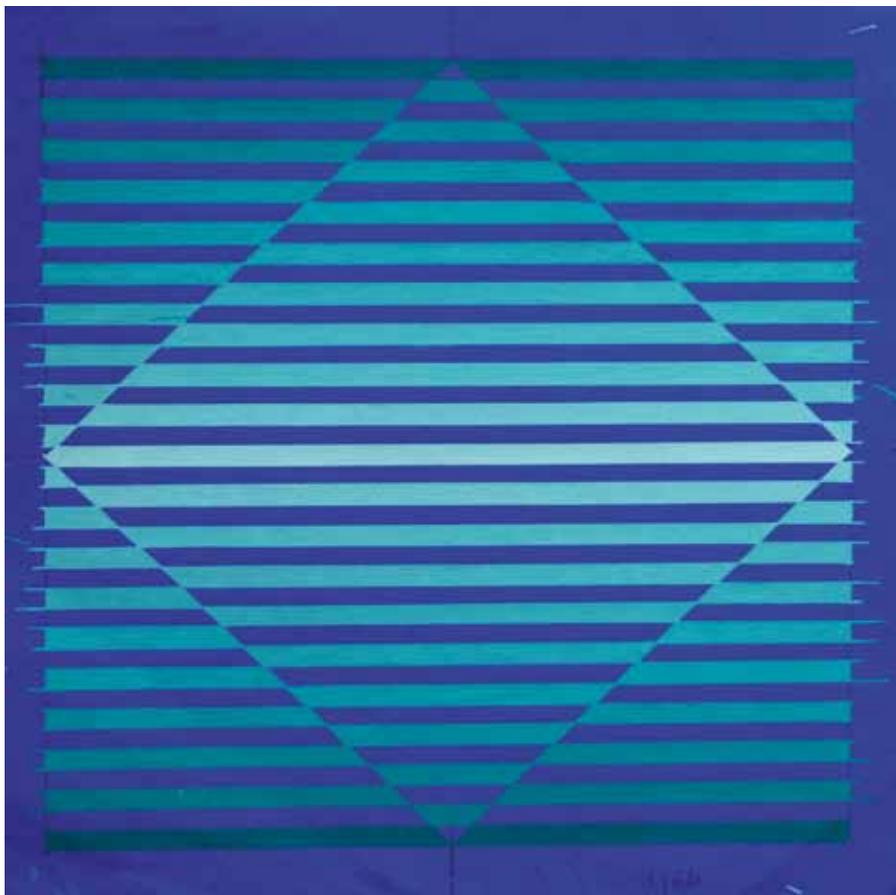
**Sovrapposizione cerchi**, 1965  
Tempera su cartoncino, cm 32 x 32



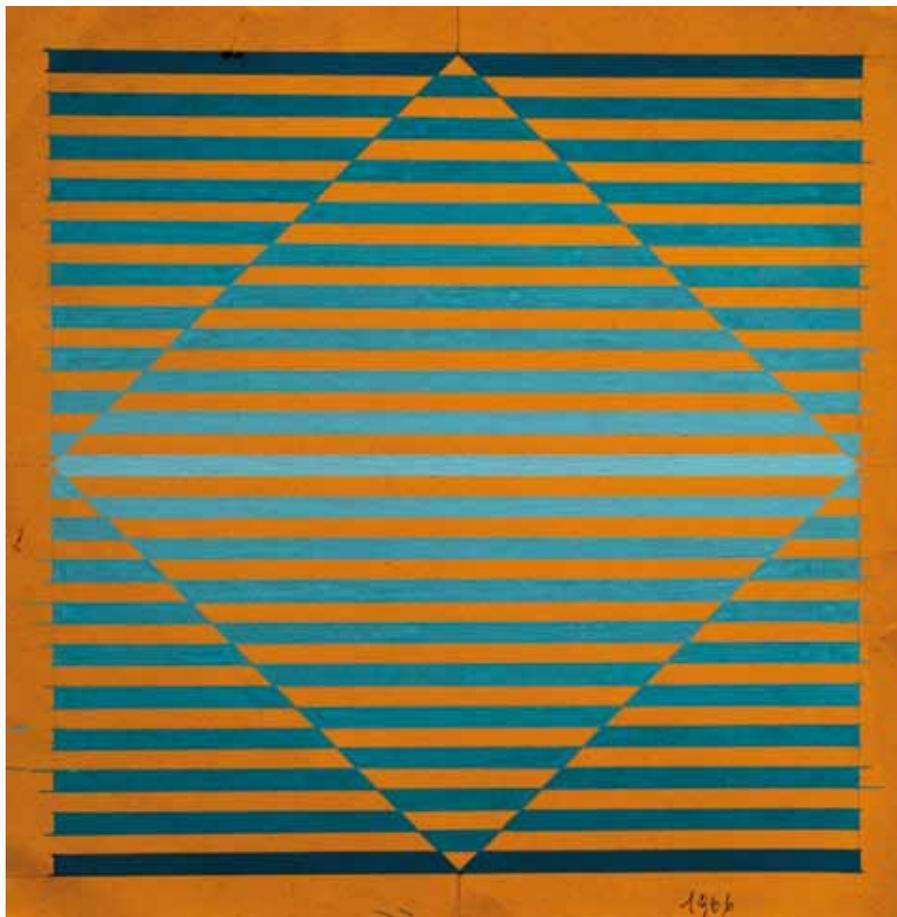
**Progetto lapide tomba mamma Dada, 1965**  
Inchiostro su cartoncino e collage, cm 21 x 21



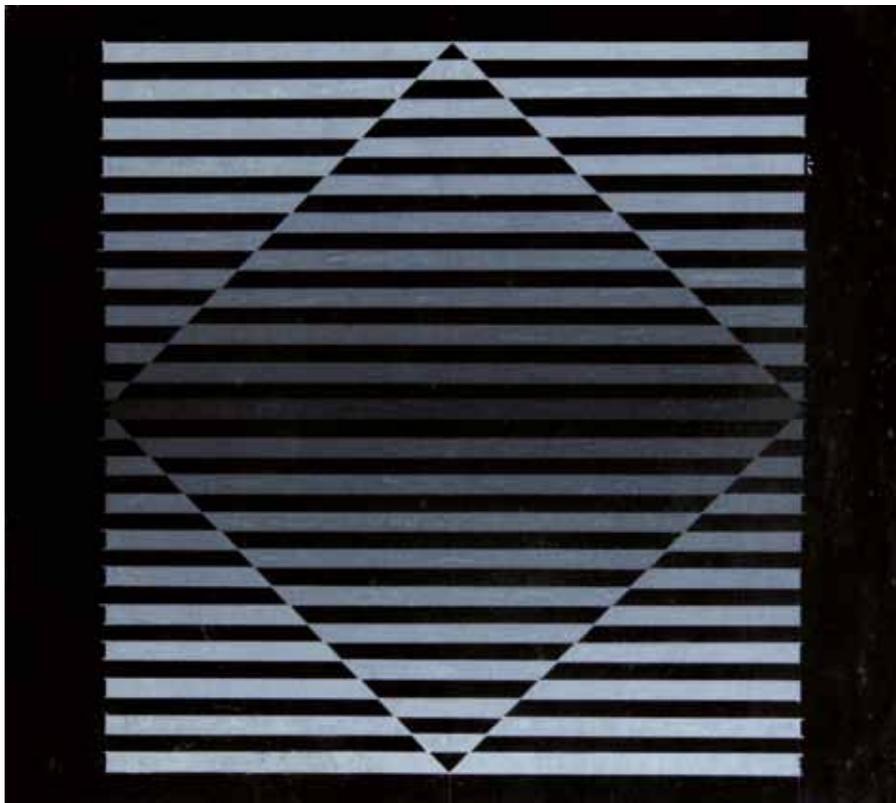
**Ricerca lineare e cromatica, 1966**  
Tempera su carta, cm 22 x 22



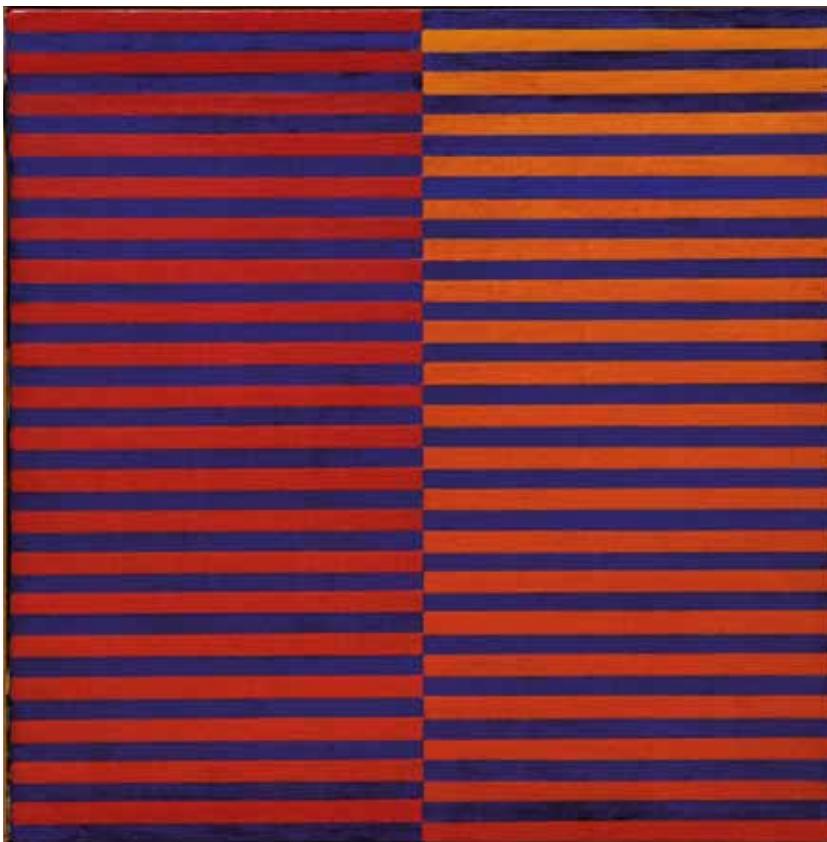
**Ricerca lineare e cromatica, 1966**  
Tempera su carta, cm 22,4 x 22



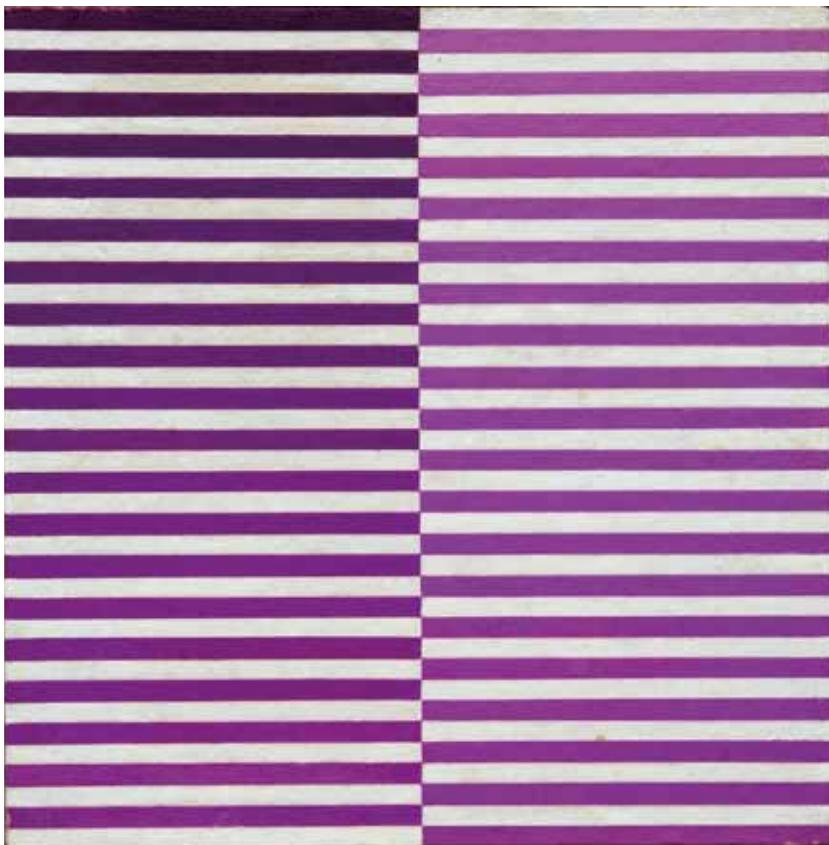
**Ricerca lineare e cromatica, 1966**  
Tempera su carta, cm 22 x 21,8



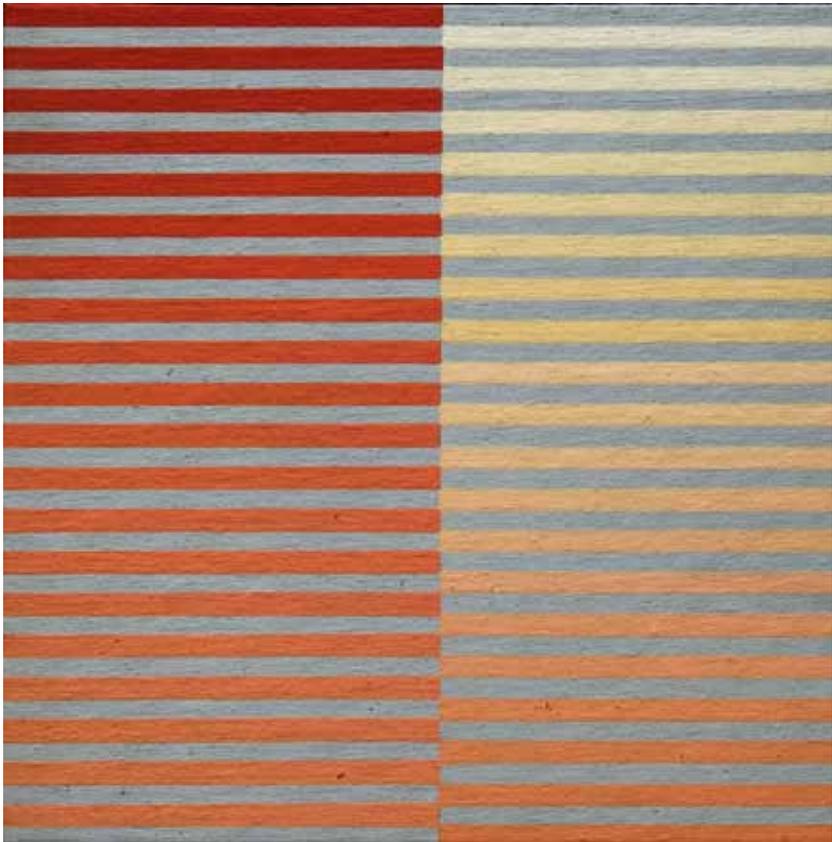
**Ricerca lineare e cromatica, 1966**  
Tempera su carta, cm 21,7 x 25,7



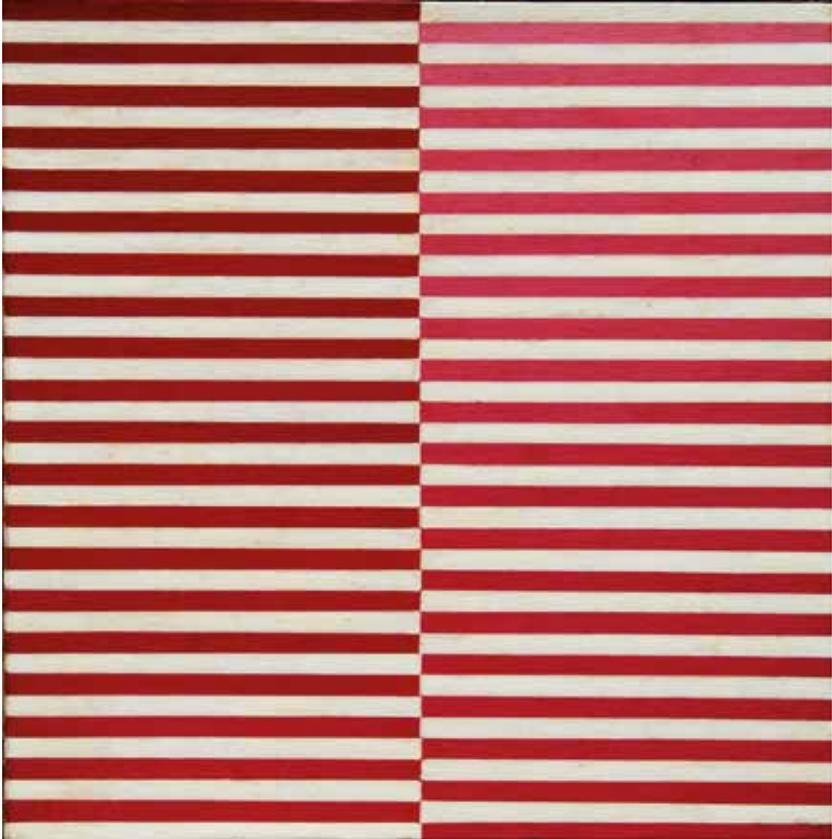
**Ricerca del colore**, 1968  
Tempera su cartoncino, cm 20 x 20



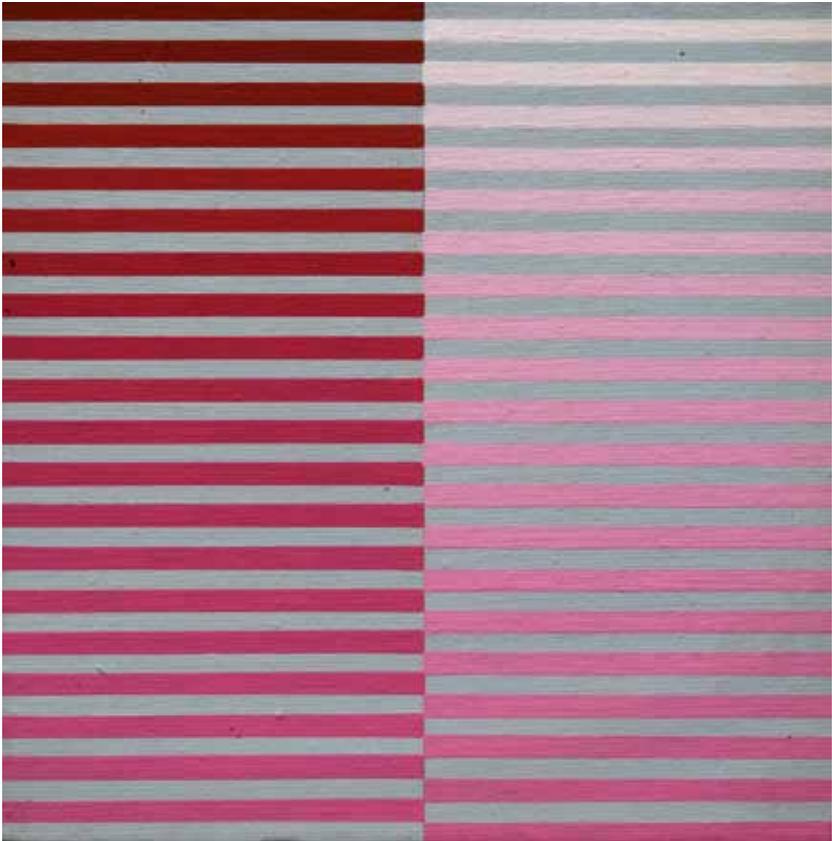
**Ricerca del colore**, 1968  
Tempera su cartoncino, cm 20 x 20



**Ricerca del colore**, 1968  
Tempera su carta, cm 20 x 20



**Ricerca del colore**, 1968  
Tempera su cartoncino, cm 20 x 20



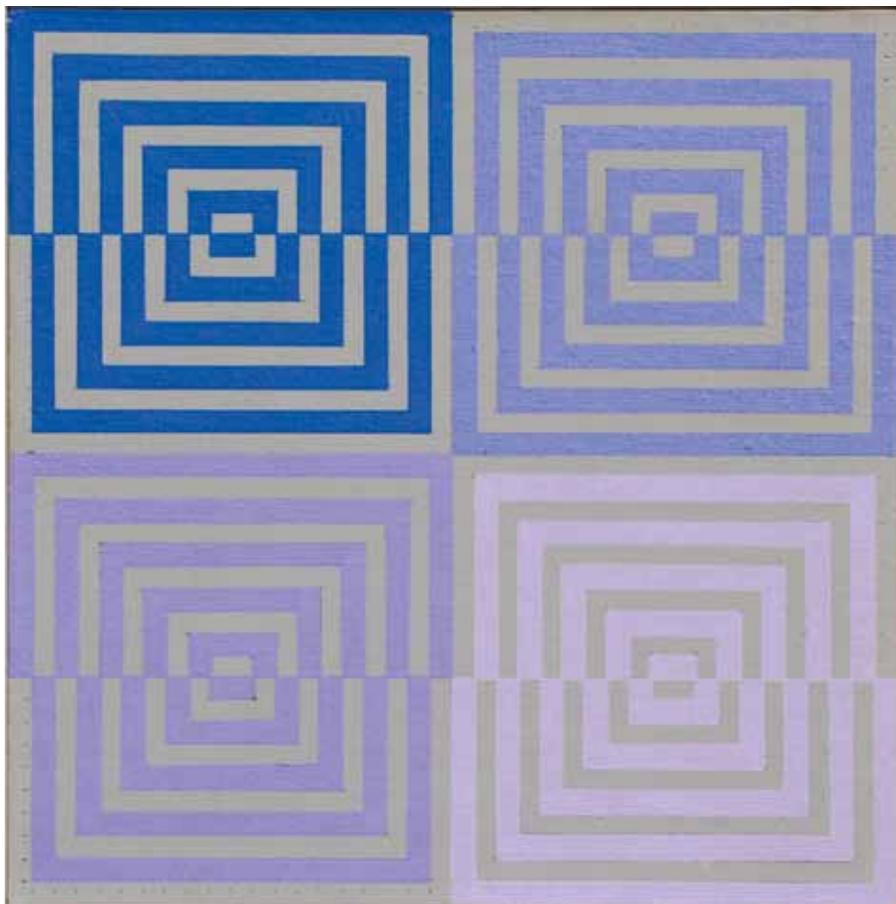
**Ricerca del colore**, 1968  
Tempera su carta, cm 20 x 20



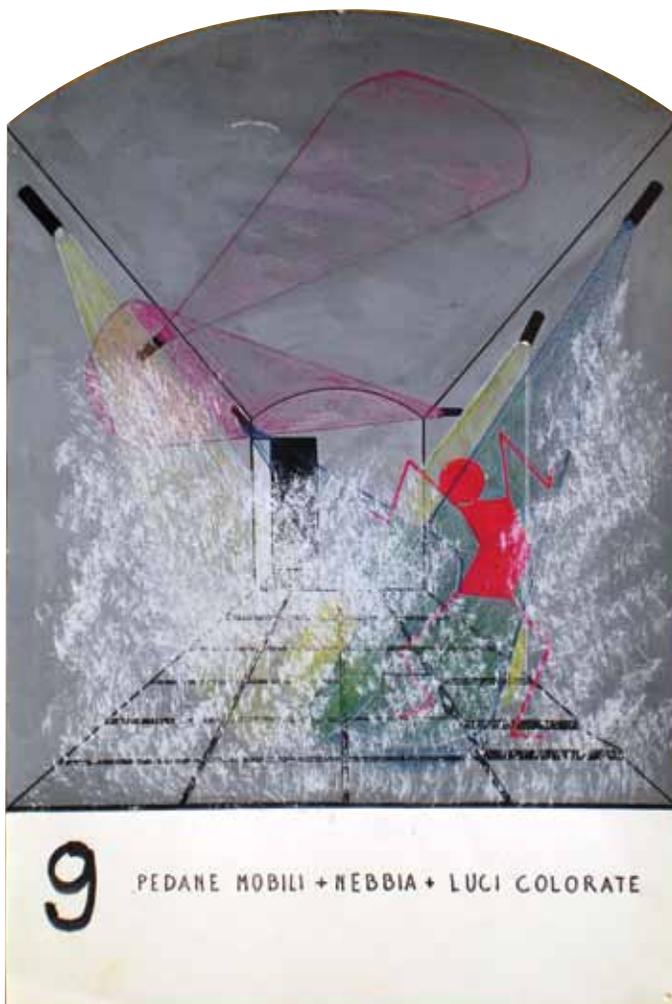
**Senza titolo**, anni '60  
Olio su cartone telato, cm 40 x 30



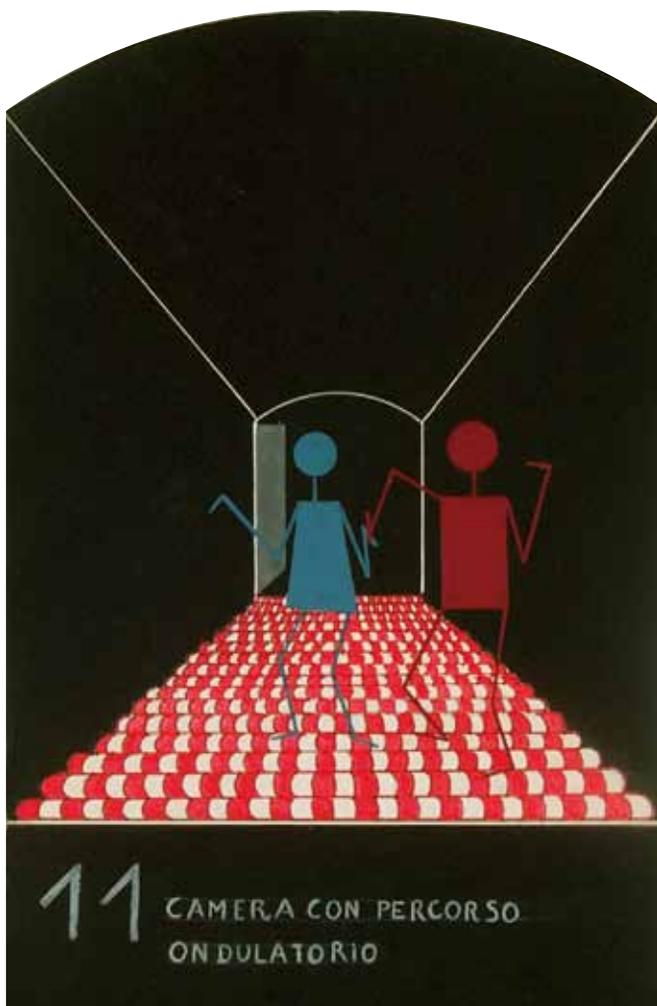
**Variante cromodinamica**, 1961/73  
Acrilico su cartone telato, cm 30 x 30



**Cromodinamica Blu + Bianco + Rosso, 1968**  
Tempera colorata su cartoncino telato, cm 20 x 20,3



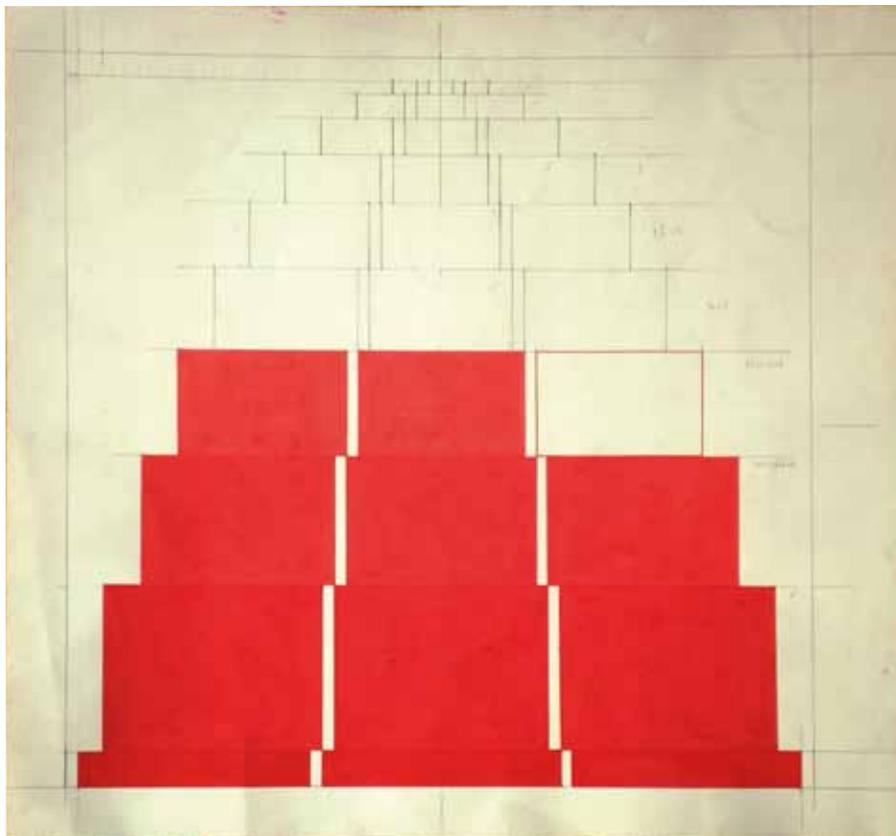
**Pedane mobili + nebbia + luci colorate, 1969**  
Tempera su cartoncino, cm 29,3 x 19,7



**Environnement lumino cinetiques, 1969**  
Tempera su cartoncino, cm 29,3 x 19,6



**Environnement lumino cinetiques, 1969**  
Tempera su cartoncino, cm 29,3 x 19,8



**Senza titolo - prova, 1969**  
Tempera su cartoncino, cm 34,1 x 37,1



## **Testimonianze**

*a cura di Susanne Capolongo*

"Altri non sanno più essere dritti: si Morrelli e si Dinko, l'ultimo è accorto di viaggiatori che hanno circumnavigato l'Erilto, e doppiato la Sella Palata, come il Capo Mori".  
Melotte

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano con la necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non si si stacca dalla terra correndo e saltando: occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere integrale. Per questo noi non ricorriamo a copiare i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colore e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciano un segno, inderogabilmente, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudendo gli occhi, poi balzano di nuovo in avanti aggiungendo un altro segno, un altro colore della tavolozza finché non hanno riempito il quadro e coperto la tela: il quadro è finito, una superficie illimitata, possibilità è ora ridotto a una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali.

Perché invece non liberare questa superficie?  
Perché non cercare di copiare che la storia dell'arte non è storia di "pittori", ma bensì di scoperte e di innovazioni?

Alludere, esprimere, rappresentare, astrarre, sono oggi problemi inesistenti. Forma, colore, dimensioni, non hanno senso: vi è solo per l'artista il problema di conquistare la più integrale libertà: le barriere sono una sfida, le fricche per lo scienziato come le mentali per l'artista.

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.

Colonna di Dada

Fiero Manzoni

GRUPPO N via s. pietro 3, padova

*[Handwritten notes in Italian, partially legible]*

**DADA MAINO**

dal 20 maggio '61; inaugurazione alle 18



Invito mostra Gruppo N, 1961, Padova

Caro Stefano Cortina

è con piacere ma anche con qualche difficoltà che proverò a ritrovare ricordi vecchi di mezzo secolo.

Infatti Dadamaino è stata spesso presente in tutte le riunioni e mostre che abbiamo avuto con i nostri amici artisti italiani.

Tutto è incominciato nel 1960 nella galleria Azimuth dove Piero Manzoni ed Enrico Castellani mi avevano invitato con qualche amico del futuro “GRAV” per esporre. In seguito, ci siamo spesso incontrati con gli amici del Gruppo T e del Gruppo ENNE negli anni ‘60 e anche ‘70.

Per quel che riguarda Dada, penso che il suo carattere non la predisponesse alla adesione ad un gruppo .

E’ vero che con il GRAV ed il Gruppo T eravamo particolarmente propensi alle ideologie del momento e catturati dalla partecipazione dello spettatore, il movimento, la luce, ed infine tutto quello che non erano “tele dipinte”( anche bucate!).

Quello naturalmente non mi ha impedito di simpatizzare con Dada. Ci siamo anche scambiati delle opere. Milano all’epoca era molto viva. Con il tempo la personalità del mio grande amico Gianni Colombo ha un pò oscurato quelle dei nostri numerosi amici dell’epoca tra cui Dada che ha lasciato comunque un’opera molto importante e coerente.

Cordialmente

*Francois Morellet*

Cholet, 12 febbraio 2010

# La nuova tendenza

cenzi critici di **Apollonio Argan Dorfles**

opere di

**Alviani  
M. Apollonio  
Ballocco  
Biasi  
Bill  
Bonalumi  
Boriani  
Calos  
Castellani  
Colombo  
Costa  
Dadamaino  
De Vecchi  
Grignani  
La Pietra  
Le Parc  
R. P. Lhose  
Mari  
Massironi  
Mavignier  
Morandini  
Munari  
Picely  
Presta  
Simeti  
Soto  
Varisco  
Vasarely  
Yvaral**

Il Cenobio di Milano  
via S. Carpofofo 6

Mercoledì  
18 gennaio 1967

## **Davide Boriani racconta Dadamaino**

*Davide Boriani*

*Davide Boriani vive stabilmente in Brasile e l'unico modo di contatto per questo racconto è stato epistolare, la presente stesura è tratta da una lettera scrittami direttamente dall'artista.*

“Ho conosciuto bene Dadamaino. Alla fine degli anni Cinquanta facevamo parte di quel gruppo di artisti dell'avanguardia milanese che s'incontravano al Giamaica. (Ricordo, tra gli altri, Lucio Fontana, Roberto Crippa, Enrico Baj, Piero Manzoni, Sergio D'Angelo, Luca Scacchi Gracco)

Si andava assieme a qualche inaugurazione, poi a cena, dove si discuteva a lungo vivacemente del presente e del futuro dell'arte.

Dada ha percorso con noi anche la vicenda dell'Azimut e della Nuova Tendenza.

Ricordo un episodio divertente.

Nel maggio 1964 Anceschi, Colombo, Dadamaino ed io ci trovavamo a Parigi, per la mostra della Nouvelle Tendence, nel Pavillon de Marsan del Louvre.

Mancavano pochi giorni al vernissage, come sempre eravamo indietro e perciò lavoravamo fino a tardi per mettere a punto le nostre opere.

Una sera, passò a mezzanotte la ronda dei custodi del Louvre. Ci avvisarono che al passaggio – imminente - della ronda della Police, dovevamo essere fuori, altrimenti sarebbe scattato l'allarme

All'italiana, continuammo a lavorare ancora un po': Ma improvvisamente tutte le luci si spensero, e vedemmo avvicinarsi nel buio le torce elettriche dell'ultima ronda.

Iniziammo frettolosamente a toglierci gli abiti da lavoro per cambiarci. Ma quelli, cortesi ma inesorabili, ci accompagnarono così come eravamo all'uscita.

Ci trovammo in Rue de Rivoli con i vestiti e le scarpe in mano.

Li finalmente ci rivestimmo, esibendoci in uno striptease collettivo che fu seguito con qualche interesse dai passanti (a quell'ora fortunatamente pochi).

Finimmo la serata in uno dei piccoli ristoranti aperti la notte nella zona delle Halles

Anni dopo ebbi l'occasione di ammirare il coraggio civile di Dada.

Qualche giorno dopo la bomba in piazza Fontana ci fu a Milano una grande manifestazione. Duecentomila persone sfilarono per opporsi alla repressione che, attraverso le accuse agli anarchici, andava profilandosi nei confronti dell'intera sinistra.

Ero in piazza Fontana, con Pierluigi Cerri e Lucio Dalla. Vedemmo arrivare un gruppo sparuto che inalberava un grande striscione nero con la scritta Anarchia.

Ci voleva molto coraggio per proclamarsi anarchici nei giorni in cui veniva accusato Valpreda, e Pinelli precipitava nel cortile della questura.

Tra gli anarchici c'era Dadamaino.”

Milano, 22.1.62

Caro Massimo,

domando, per il 3 febbraio p.v.

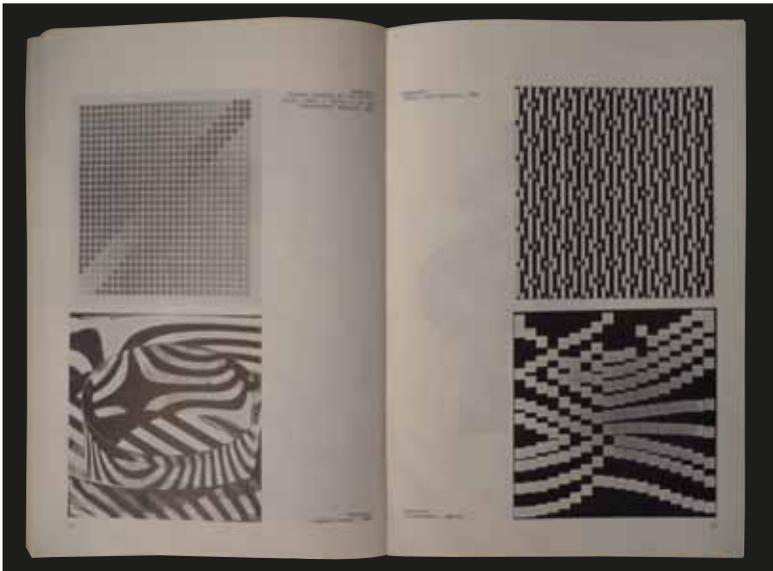
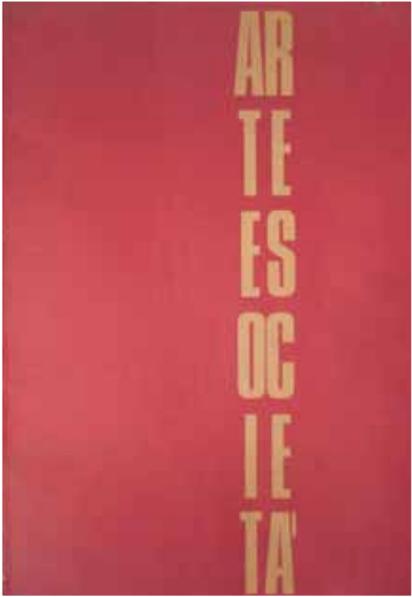
tu e una moglie e Staccolla, dov'è  
rei proprio un rimando che quei 3 o  
4 quadri promessi che sono ancora  
presso di voi, che io collocherò bene  
a Staccolla anche pochi di pochi in  
lo pochi avendo ora cose in studio st  
con altre forme. E poi sono promessi  
mi, tempo e posto e la è un'opera pro-  
fonda (spiccano) vedete in quel caso.  
Insieme, mi occorrono proprio ed è  
più presto. Per cui, dovreste far con:  
mebiliti nel costume anche la e forse  
un pagoglio appeso per Russia e  
spedirmi per posta la ricevuta di un  
che porta a una volta ritira il pezzo  
alla Direzione di Milano e la relativa  
spese che ti farò pervenire a giro di posta.

Inoltre, come già ti scrissi, invio  
un quadretto con la fotografia, affinché  
possa mostrartelo al gallerista presso  
cui sono le opere.

mi raccomando i quadri e tante  
grazie.

Con i cari saluti a tutti.

Stella



## **Dada e i volantini**

**“Il piccolo Hans”, n. 33, Dedalo, Bari 1982**

*Francesco Leonetti*

Con interiore occhio sgomento  
nel viso iroso, accalorata  
della situazione politica Dada  
gestisce e inveisce, a parole  
di carrettiere, artigiano dell'epoca  
iniziale secolare  
(prima di andare in depressione).  
C'è apparentemente un salto di contrarietà  
fra questo carattere e la produzione  
di percezione e pensiero,  
dove lei prosegue il movimento di Milano  
per tracce estreme.  
Si sono cumulate nella sua mano,  
nel suo tremore contenuto,  
nella sua pulsante motivazione,  
le lunghe veglie della mente;  
è la mano il deposito  
strumentale complesso  
di una scelta di essenza. La mano di Dada,  
la sua “mano”, la mano e la guaina,  
ciò che combina, ciò che estrae...  
C'erano una volta i colori giocati  
in cerchio d'impressione, in sigla, o viaggio...  
e i quadri degli elementi  
con progressiva torsione,  
sequela fatta visione...  
Scandito sull'oggettivo, scatta  
l'imprevedibile. E s'accorda  
Dada alla naturalità:  
comunica coi gatti, che girano  
guardando i testi attraverso loro fessure,  
che approvano tornando dalle finestre.  
Poi si legge al 60 Dada autore  
di stesure duplicate di gomme  
portanti piccoli buchi: al tocco  
immaginario riescono come indecidibili,  
luoghi del negativo incomponibile...  
oppure sono tasti di arpa  
o strumento diverso per musica,

o musica sono essi, non arte,  
forse sono strumento femminile,  
o non si sa  
quale discorso sublime su papiro...  
Nell'avanguardia classica con rapporto  
alla lotta generale (quella  
che amiamo dei periodi di vulcano)  
c'erano processi simili, o qui  
c'è memoria interna di allora: e certo  
c'è il motivo di una diversità futura,  
svelando quale misura, con l'impeto, ha dentro.  
Oggi scrive Dada le lettere semplici:  
in mezzo all'ossessione, incredulo di essere  
una fila, sviluppata con l'erba.

Quindi muta la piccola lettera di senso  
nell'evoluzione (in più presenze)  
(per più misure di fogli) (di varie impronte  
di colore) (a tracciati  
calcolati spontanei) cresce invade  
la parete di stanza dell'esposizione,  
la sala, la via, Milano, Venezia,  
il percorso di occhi  
nella vita tormentosa eccitata  
ancora viva (un bene, che viene  
buttato via, dai militanti travolti)  
travolti dagli sbagli passionali)  
giustamente, ma perdendo la vita)  
e qui si espande come grande pensiero  
si fa serie dei fogli scritti  
che volteggia ai soffi, appena,  
nel suo gioco di segni-suoni,  
impronunciabile, riconoscibile tutt'insieme, affiche di passione di lotta:  
e non importano i sensi, i motivi,  
le situazioni, gli articoli o i documenti:  
li conosciamo, frequentati a lungo, e qui  
valgono da moto arioso di volantini;  
hanno la forma ora  
di comunicazione assoluta, essenza  
di vita alla parete di fronte,  
inno di vita non battuta, che continuerà,  
anche se i poteri agiscono per estinguerla.



Alberto Biasi

## Nello studio di Alberto Biasi, ricordando Dadamaino

Molti immaginano che fare l'artista sia bello e gratificante, soprattutto redditizio, sbagliano perché non è una professione, non è un mestiere, non è nemmeno un lavoro... fare l'artista è un vizio mi disse Dadamaino in occasione di uno dei nostri primi incontri. Dada aveva una voce roca, ma armoniosa e indimenticabile per le modulazioni e le intonazioni nel suo discorrere. Quella sua frase mi ricorre ancora nella memoria, la ricordo perché mi sembra la fotografia della sua vita d'artista, che si ripete più o meno per tutti quelli che vanno oltre l'accademia del tempo, nel nostro caso, oltre l'informale, oltre la pittura e la scultura.

*Con queste parole Alberto Biasi apre il nostro incontro nel suo studio lo scorso febbraio, solare, aperto e sincero mi racconta la storia artistica sua e dei più importanti esponenti europei di quel periodo, non perdendo mai il filo conduttore che ci porta a Dadamaino.*

“A Dada sono stato legato da una sincera amicizia iniziata nel 1959, in quel periodo produceva i buchi sulle tele, quelli definiti *Volumi*, si notava una forte influenza di Lucio Fontana, cosa che lei stessa non ha mai negato, anzi manifestava. Abbiamo esposto insieme nel 1960 alla Galleria Azimuth di Milano su invito di Manzoni e portava ancora il nome Maino, Dadamaino giunge poco dopo per un semplice errore di stampa e così rimane per sempre. Nello stesso anno esponiamo insieme nella mostra “sculture tascabili, componibili, trasportabili, istantanee” alla Galleria Trastevere di Roma con Bonalumi, Manzoni ed altri. Poi io cominciai a lavorare collettivamente nel Gruppo N e nel maggio del 1961 Dada fu invitata a Padova ad esporre nel nostro atelier, lo Studio Enne. Presentò, per la prima volta, i *Volumi a moduli sfasati*. Nel vedere questi ultimi lavori di grande dimensione, con un'infinità di piccoli buchi, fustellati a mano su fogli di plastica, le famose tende delle docce, mi arresi alla grandiosità del suo lavoro e cessai di produrre le “Trame” che io ottenevo sovrapponendo carte forate di piccolo formato. Erano carte fatte di paglia, prodotte industrialmente come letti per i bachi da seta e io li fornivo, durante il mio lavoro estivo di “esperto bigattino”, agli allevatori della provincia di Padova. In sostanza le *stratificazioni* di Dada mi sembrarono meno giocose, più impegnate delle mie, lasciai a lei lo sviluppo del concetto e mi dedicaì al processo creativo dei “Rilievi ottico-dinamici”.

Nell'occasione di quella mostra, se non ricordo male, vendemmo anche un'opera, le rimanenti opere rimasero a Padova insieme a due lavori di Piero Manzoni relativi a mostre precedenti. Allora era normale trascurare il ritiro e dimenticarsi in giro le opere dopo le mostre, soprattutto perché adottavamo imballaggi molto precari e le tele di conseguenza, il più delle volte, tornavano danneggiate e, se dall'estero, spesso con i timbri doganali, impressi davanti, ben in vista.

Dato il prolungarsi dei tempi da parte di Dadamaino e di Manzoni per il ritiro delle stesse, vennero riposte nel garage di Massironi il quale però dopo mesi cambiò residenza, dimenticandosi di tutto il materiale contenuto nel box. Solo al sollecito della Dadamaino (vedi lettera del 22.01.62) ci recammo dalla proprietaria dell'immobile chiedendo le tele lasciate nel garage. Purtroppo aveva fatto svuotare dal giardino il locale mesi addietro e, considerando la tipologia delle opere e gli anni in cui si svolse l'evento, possiamo ben comprendere come siano state "smaltite". Nonostante le nostre spiegazioni e nella speranza di recuperare quelle opere, Dada continuò a scrivere e a telefonarmi per molti anni. Al di là di quest'evento e malgrado pressanti impegni di sopravvivenza ci allontanassero sempre più, con Dadamaino c'è sempre stata una corrispondenza amichevole fino agli anni '80." In quegli anni si diradarono sempre più le nostre discussioni sul cinetismo virtuale, in particolare sul fenomeno percettivo che permetteva ad oggetti materialmente statici, ma calcolati e costruiti in rilievo, di apparire visivamente dinamici. Alla fine si tranciarono nel 1986 per un malinteso: mi telefonò da Roma dandomi del traditore perché alla Quadriennale, all'inaugurazione, accanto alla sala a Lei dedicata, io avevo riempito la mia con opere informalmente schifose. Lei non credette alle mie dichiarazioni di estraneità. Il giorno dopo si scoprì un clamoroso scambio d'artista con un mio omonimo, tutti i giornali ne scrissero, ma probabilmente Lei non li lesse".

14.9 cara dada, causa il ritardo, siamo tornati a padova solo da pochi giorni la nostra riluttanza ad esporre non è stata forse ben compresa. in realtà, quando ci è possibile, esponiamo volentieri, ma a queste due condizioni: 1) saper e con chi esponiamo e avere quindi una vaga idea della nostra. 2) avere assoluta garanzia di esporre come gruppo e non individualmente. intendi i nostri quadri deve riportare la dicitura enne eppure i nomi di tutti i cinque componenti del gruppo. quest'ultimo punto deve essere assolutamente chiaro per evitare il ripetersi di malintesi, in cui anche ultimamente ci siamo trovati: vedi catalogo della seconda edizione nostra olivetti a venezia, ti saremmo grati pertanto se tu ci scrivessi qualcosa di più preciso sulla mostra e di ~~xxxxx~~ più sicuro per la condizione 2. in attesa ti ringraziamo per il tuo interessamento, ti inviamo cari saluti e buon lavoro.

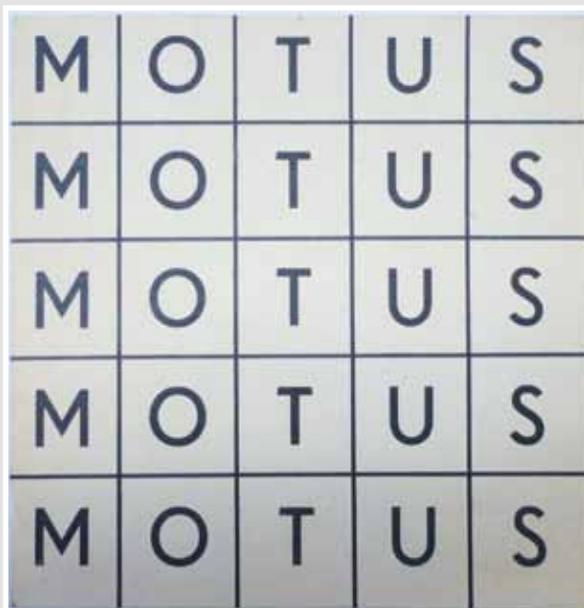
ti mandiamo a parte il materiale. per le note biografiche è sufficiente questo(?):

- gruppo enne, formato a padova nel 1959 da:
- alberto biasi. n. 1937. a padova.
- ennio chiggio. n. 1938. a napoli.
- toni costa. n. 1935. a padova.
- eduardo landi. n. 1937. a modena.
- manfredo massironi. n. 1937. a padova.

per il gruppo enne

NNNNNNN  
 NNNNNNN  
 NNNNNNN  
 NNNNNNN  
 NNNNNNN  
 NNNNNNN  
 NNNNNNN

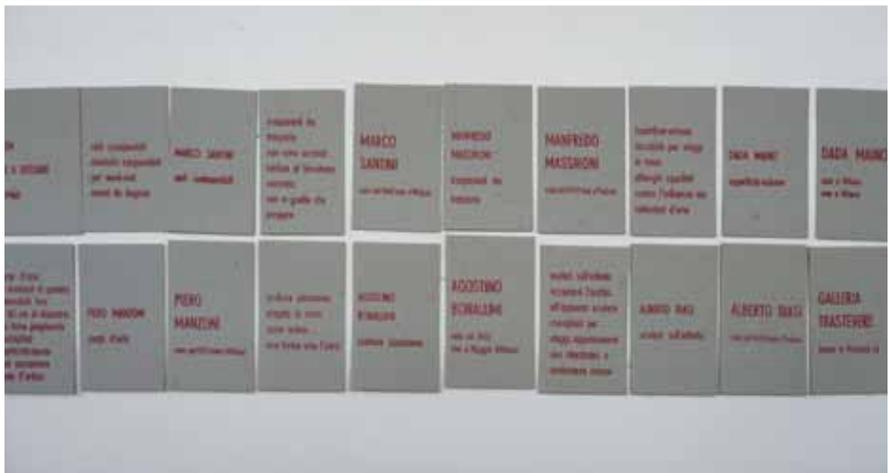
ti manda le opere, ho visto l'originale esemplare della macchina  
 ecco e i fatti  
 alberto biasi



- Di fronte alla "forma di Forgi" decidono MOTUS e Forgi.
- MOTUS è poi il gruppo di pittori che reggono il pittore.
- Un gruppo di pittori avrebbe un gruppo di MOTUS di pittori. È molto importante per l'artista la forma. Come, così importante di oggi diventa la pittura stessa MOTUS è il denominatore comune di pittori che fanno passare la pittura come la forma.
- È molto importante per la personalità, sia per come di decidere la forma prima di leggerla, e delle colligiate formate nel MOTUS è come la personalità.
- Le sue ricerche di natura delle preoccupazioni permanenti formali, siano, secondo un'indagine quasi scientifica e non "accidentale" di cui tutto il lavoro soggettivo è fondato.



# snjow motus



Invito mostra Galleria Trastevere, 1960

## A colloquio con Agostino Bonalumi su Dadamaino

A.B.

“Noi abbiamo partecipato all’unico vero momento storico dove l’Europa poteva mostrare un’unità di concetti e teorie comuni, esisteva un linguaggio artistico europeo. Avevamo la capacità di sognare. Essere artisti a mio avviso è mantenere intatta negli anni quella stessa capacità.”

S.C

*Pochi mesi fa ho avuto l'onore e il piacere di immergermi nel mondo delle estroflessioni blu, bianche, rosse e nere che illuminano lo studio di Agostino Bonalumi che con la sua personalità elegante e signorile mi riceve e gentilmente mi trasporta con racconti ed aneddoti negli anni '50 e '60 dell'arte italiana ed europea.*

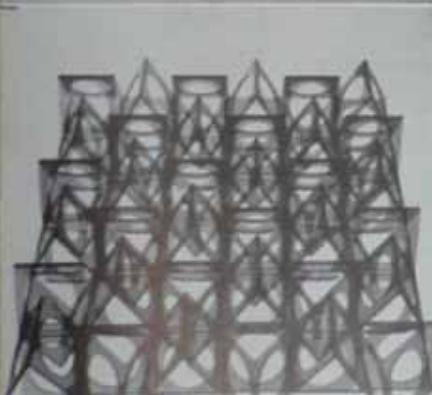
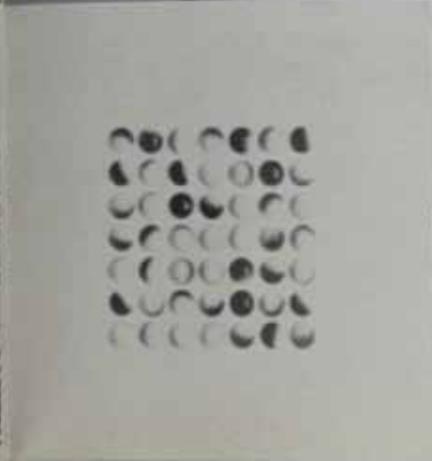
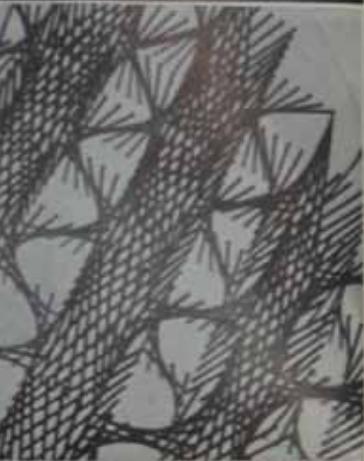
A.B.

“Ho conosciuto Dadamaino negli anni '50 quando era ancora un’artista figurativa, ai tempi era sempre in compagnia di tre artisti tra cui Franco Rognoni. Esattamente la conobbi nell’occasione di una mostra alla Galleria Totti di Milano, poi sono iniziate le frequentazioni nel circuito che allora era il preferito da artisti e letterati del momento tipo il Bar Giamaica, la Trattoria di Pino Pomè ed altri. Luoghi di comune frequentazione dove c’era sempre occasione di confronti costruttivi e a volte verbalmente combattivi, si intrecciavano e comparavano esperienze e percorsi culturali ed artistici.



**Agostino Bonalumi**

Dadamaino arrivava leggermente dopo, giusto una sfumatura ,per presentarsi già alle prime mostre con le quali il movimento si presentava sulla scena dell’arte. Prova di questo è il fatto che ha partecipato all’apertura della mostra tenutasi nel dicembre 1959 organizzata alla Galleria Azimuth di Milano dove esponevano Boriani, Manzoni, Castellani, Massironi ed altri. Insieme abbiamo anche esposto alla Galleria Trastevere di Roma nel 1960 ad Albisola nel 1961. Quanto a far gruppo non era questione,più giusto sarebbe parlare di movimento,tanto che le mostre che si facevano erano messe sotto l’indicazione “Nuove Tendenze”. Il plurale non è casuale.”



## I gruppi dell'arte cinetica e programmata negli anni '60

di Veronica Riva

L'arte cinetica e programmata diventa un evento rilevante a partire dall'inizio degli anni '60, quando vengono scelte nuove strade per esprimersi, dopo che le esperienze astratte informali avevano esaurito il proprio spirito vitale. Comune denominatore per gli artisti è ricominciare a fare arte partendo da zero. Si può parlare di un vero e proprio "concetto zero" in cui si andava cercando un nuovo linguaggio universale, liberandosi dalla pratica artistica tradizionale per intraprendere una strada sperimentale che dovesse essere liberata da comunicazioni soggettive. Caratteristiche che accomunano i differenti gruppi che in questi anni si formano sia in Italia che all'estero sono la ricerca di un linguaggio artistico il più possibile oggettivo e strettamente connesso a quello scientifico, facendo uso delle tecnologie e dei materiali industriali e di un progetto presupposto alla realizzazione delle opere. È evidente, sotto questo punto di vista, uno sguardo alle avanguardie del passato e soprattutto al Futurismo, al Dadaismo al Costruttivismo, al Bauhaus. In secondo luogo, i singoli artisti sentono l'esigenza di costituirsi in veri e propri gruppi di lavoro, fucine della nuova creatività programmata, nei quali assume rilevanza la concettuale sparizione del singolo autore di fronte all'oggettivizzazione dell'opera, e dove il nome del gruppo è messo in rilievo e sottolinea la poetica condivisa dei propri componenti.

Altro elemento di fondamentale importanza per l'arte cinetica e programmata è la capacità di coinvolgere lo spettatore che è invitato ad interagire con le opere e diventa egli stesso sperimentatore, stimolato soprattutto dal movimento – reale o virtuale – dai giochi di luce, dall'uso di materiali inconsueti in arte che influiscono sulla percezione umana e che sono in mutamento continuo.

Tutto quanto detto ha un suo tempo di germinazione e riflessione che si può ricondurre al decennio precedente, quando Bruno Munari elabora felici intuizioni che sono confluite nell'arte cinetica e programmata. Nel 1952 egli scrive il "Manifesto del macchinismo" dove teorizza che gli artisti devono abbandonare le tecniche tradizionali e cominciare a fare arte con le macchine, defraudandole dal loro normale impiego per utilizzarle diversamente in ambito artistico. Inoltre Munari già aveva espresso la necessità di lavorare collettivamente per concepire progettualmente le opere.

Fedele a quanto dichiarato, anch'egli trova in Enzo Mari, Giorgio Soavi e Umberto Eco compagni di squadra coi quali procedere in ricerche innovative. È da questo gruppo che nasce l'idea e l'attuazione della mostra *Arte programmata* inaugurata nel maggio del 1962 nel negozio Olivetti di Milano, per poi proseguire itinerante tra Italia Europa e

Stati Uniti sino al 1965, quando al MoMa di New York giunge all'apice della popolarità. Vi partecipano, tra gli altri, Munari, Mari, e gli italiani Gruppo T e Gruppo N, formatisi tra il finire degli anni '50 e l'inizio degli anni '60. È questo il fertile periodo che vede nascere e collaborare tra loro i gruppi cinetici di tutta Europa.

Nel 1957 si forma a Düsseldorf il Gruppo Zero dall'unione del pittore Heinz Mack e dello scultore Otto Piene a cui si affianca più tardi Günter Rambow. Già dalle sue origini, Gruppo Zero organizza mostre collettive autogestite che vedono la partecipazione di artisti quali Piero Manzoni, che a breve avrebbe formato a Milano il Gruppo Azimuth fondato con Enrico Castellani a cui aderisce Agostino Bonalumi e vi si affianca anche Dadamaino. È nello spazio espositivo Azimut di Milano (la galleria, a differenza degli omonimi gruppo e rivista si scrive senza l'acca finale) che questi artisti si uniscono sul finire del 1959 iniziando ad organizzare mostre anche con i gruppi artistici europei e pubblicando il primo numero della rivista Azimuth che esce il 4 dicembre 1959.

È questo il periodo di sviluppo e di più intensa comunicazione dei gruppi di tutta Europa.

Nel dicembre 1959 a Padova stringono sodalizio Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa Edoardo Landi e Manfredo Massironi formando il Gruppo N.

Coevo è il Gruppo T (T ha significato di Tempo), inizialmente noto anche come Miriorama, che si unisce a Milano grazie all'adesione di Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi e, dal 1960, Grazia Varisco. Queste due formazioni artistiche hanno in comune una ricerca volta soprattutto all'idea che l'opera d'arte debba esser considerata un prodotto finale di una progetto ben definito; in questo si nota come siano vicini al mondo del design. Mentre Azimuth è più interessato ad un'efficace divulgazione che crei una sorta di mitografia sostenuta e determinata dagli strumenti della comunicazione massificata.

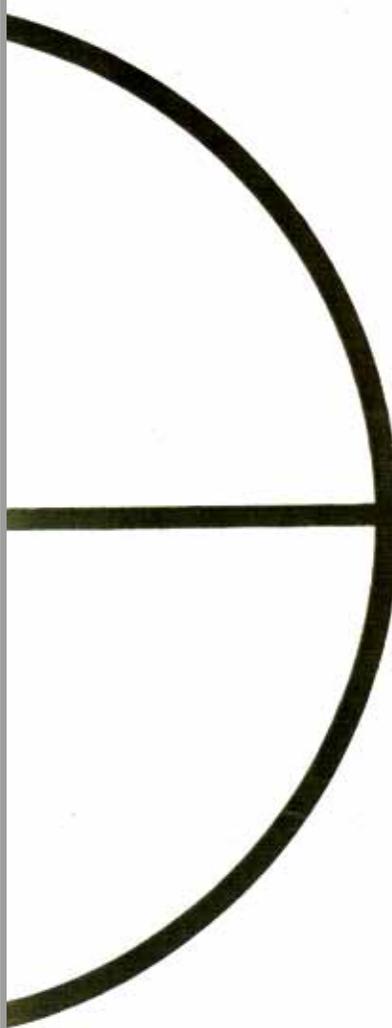
Il 1960 a Parigi nasce Grav (Groupe de Recherche d'Art Visuelle) che aveva già esposto ad Azimuth lo stesso anno col nome Motus. Suoi fondatori sono Hugo Demarco, Garcia Mirando, François Molnar, Moyano (che abbandonano il gruppo quasi subito), Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Servanes, Francisco Sobrino, Joen Stein e Yavaral (Jean Pierre Vasarely). La loro dichiarazione formale, *Propositions générales du Grav* è del 1961 e propugna: "niente pittura né scultura. L'opera d'arte dovrà essere liberata dalle pastoie della tradizione e resa aperta a nuove opportunità di ricerca. Inoltre, anche la figura tradizionale dell'artista va cassata: il culto della personalità e il mito della creazione come pure la produzione di opere uniche per l'élite e la dipendenza dal mercato dell'arte vanno abbandonati." Un credo accolto da tutti i gruppi di arte cinetica, come lo spagnolo *Equipo 57*, nato nel 1959, che annovera tra i suoi fondatori Juan Cuence, Angel Duart, Josè Duarte, Augustin Ibarrola e Juan Serrano. In sintonia si trova anche l'olandese Nul Groep, fondato nel 1960 da Henk



**2**

1960

a cura di Enrico Castellani - Piero Manzoni



**AZIMUTH**

**THE NEW  
ARTISTIC  
CONCEPTION**

**LA NUOVA  
CONCEZIONE  
ARTISTICA**

**DIE NEUE  
KÜNSTLERISCHE  
KONZEPTION**

**LA NOUVELLE  
CONCEPTION  
ARTISTIQUE**

Peeters, Armando, Jan Henderikse e Jan Schoonhoven. La conoscenza di Henk Peeters e Piero Manzoni risale all'anno precedente, quando l'artista italiano espone a L'Aja e approfondisce la sua conoscenza ed amicizia con i colleghi del Nord Europa.

Molti ed intensi sono gli scambi di tutti questi gruppi artistici, ma probabilmente i momenti di aggregazione più noti e proficui sono le esposizioni biennali che si tengono a Zagabria dal 1961 conosciute col nome Nove Tendencije, nate dall'incontro tra l'artista Almir Mavignier, il critico serbo Matko Mestrovic e il direttore della Galleria d'Arte Moderna di Zagabria Bozo Bek. Alla prima esposizione (ne seguiranno altre quattro, sino al 1973) partecipano tra gli altri Biasi, Dorazio, Castellani, Landi, Le Parc, Mack, Manzoni, Mavignier, Massironi, Morellet e Piene, presenze che fanno ben comprendere l'importanza che questi incontri hanno nella ricerca artistica internazionale di gruppi e singoli aderenti ad una necessità teorica artistica che trova punto saldo nel rigore scientifico.

In questo fervido clima le barriere nazionali crollano avvicinando personaggi provenienti da diversi paesi. È così anche per Dadamaino che tesse amicizie, scambia opere, confronta ideali e viene invitata ad esporre nei vitali centri di arte cinetica europei, aderendo anche al movimento generato dalle esposizioni di Nove Tendencije. Rapporti amicali e confronti sulle proprie posizioni artistiche le intraprende, tra gli altri, con Henk Peeters, François Morellet – conosciuto quando Motus espone alla Galleria Azimut – nonché coi più vicini esponenti del Gruppo T come Manfredo Massironi e Alberto Biasi. Con tutti questi artisti Dadamaino ha intensi scambi epistolari che testimoniano un percorso che li avvicina ed una reciproca stima professionale. Si può affermare che gli anni di più intensi collaborazioni, scambi, esposizioni dell'arte cinetica e programmata sono compresi tra l'inizio e la metà degli anni '60, periodo dopo il quale alcuni gruppi iniziano a sciogliersi per proseguire individualmente il percorso artistico.

Sono anche gli anni che vedono affacciarsi in Europa la nascente Pop Art americana, con cui l'Arte Cinetica deve reggere il confronto e sostenere le sue posizioni di fronte ad un movimento che non affronta alcuna critica al sistema dell'operare artistico.

a

1959

cura di Enrico Castellani – Piero Manzoni

AMM

The image shows a portion of a book cover or a graphic design. The background is a dark, textured grey. There are several vertical black bars of varying widths. Overlaid on this are large, bold, dark blue letters. The letters 'A', 'M', and 'M' are visible, with the second 'M' being significantly larger than the others. The letters have a slightly irregular, hand-drawn appearance. There are also some white rectangular shapes, some of which appear to be cutouts or negative space within the design.



## Biografia

Emilia Maino detta Edoarda in arte Dadamaino nasce a Milano il 2 ottobre 1930, figlia unica di Giovanni Maino, funzionario del Genio Civile, e di Erina Saporiti.

Muore a Milano il 13 aprile 2004.

## Mostre personali

- |             |  |             |   |
|-------------|--|-------------|---|
| <b>1958</b> | Milano - Galleria dei Bossi                | <b>1979</b> | Torino - Galleria Martano                                     |
| <b>1959</b> | Milano - Galleria del Prisma               | <b>1979</b> | Milano - Studio Carlo Grossetti                               |
| <b>1961</b> | Padova - Gruppo N                          | <b>1980</b> | Monza - In Oltre  |
| <b>1962</b> | Stuttgart - Galerie Senatore               | <b>1980</b> | Venezia - La Biennale di Venezia                              |
| <b>1970</b> | Milano - Diagramma                         | <b>1980</b> | Como - Centro Setteratti                                      |
| <b>1971</b> | Lutry-Lauanne - White Gallery              | <b>1980</b> | Taos - Maggie Kress Gallery                                   |
| <b>1971</b> | Venezia - Galleria Paolo Barozzi           | <b>1981</b> | Roma - Galleria E Tre   |
| <b>1973</b> | Osnago - Galleria della Cappelletta        | <b>1981</b> | Nürnberg - Schmidtbank-Galerie                                |
| <b>1973</b> | Venezia - Galleria del Cavallino           | <b>1981</b> | Villingen - Galerie Walter Storms                             |
| <b>1973</b> | Karlsruhe - Galerie Ubu                    | <b>1981</b> | Milano - Studio r.p. D'ARS                                    |
| <b>1973</b> | Brescia - Centro d'Arte Santelmo           | <b>1981</b> | Udine - Plurima galleria d'arte                               |
| <b>1974</b> | Vigevano - Galleria il Nome                | <b>1982</b> | Viggiù - Museo Butti  |
| <b>1974</b> | Novara - Uxa galleria d'arte contemporanea | <b>1982</b> | Milano - Circolo Culturale Bertold Brecht                     |
| <b>1974</b> | Como - Centro Serre Ratti                  | <b>1983</b> | Milano - Padiglione d'Arte Contemporanea                      |
| <b>1975</b> | Milano - Team Colore                       | <b>1983</b> | Udine - Plurima galleria d'arte Dadamaino e Enrico Castellani |
| <b>1975</b> | Vigevano - Studio V                        | <b>1983</b> | Bergamo - Studio Dossi art contemporanea                      |
| <b>1975</b> | Bergamo - Galleria Method                  | <b>1984</b> | Leonberg - Galerie Beatrix Wilhelm                            |
| <b>1975</b> | Milano - Salone Annunciata                 | <b>1984</b> | Bolzano - Il Sole galleria d'arte                             |
| <b>1976</b> | Milano - Arte Struktura -                  | <b>1985</b> | Milano - Studiotre Architettura Dadamaino e Alighiero Boetti  |
| <b>1977</b> | Merate - Studio Casati                     | <b>1985</b> | Milano - Studio Carlo Grossetti                               |
| <b>1977</b> | Omegna - Galleria Spriano                  | <b>1985</b> | Salò - Centro d'Arte Santelmo                                 |
| <b>1977</b> | Milano - Salone Annunciata                 |             |   |
| <b>1978</b> | Fara d'Adda - Arte Incontri                |             |   |
| <b>1978</b> | München - Galerie Walter Storms            |             |   |
| <b>1978</b> | Lodi - Galleria Il Gelso                   |             |   |
| <b>1979</b> | Genova - Galleria la Polena                |             |   |



Galleria Franco Toselli, 1981

Mario Nigro, Dadamaino, Tommaso Trini all'inaugurazione della mostra di Mario Nigro

- 1986** Varese - Villa Mirabello - Dadamaino, Gottardo Ortelli, Giancarlo Sangregorio
- 1987** Stuttgart - Galerie Beatrix Wilhelm
- 1987** Bologna - N2/Nuova 2000
- 1988** Bologna - Studio G7 - Dadamaino e Giuseppe Spagnolo
- 1989** Milano - Studio Reggiani
- 1990** Venezia - Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia
- 1990** Düsseldorf - Galerie Schöller - Dadamaino e Gianni Colombo
- 1991** Lugano - Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni
- 1991** Alessandria - Il triangolo nero
- 1991** Napoli - Framartstudio
- 1992** Milano - Framartstudio
- 1993** Mantova - Casa del Mantenga
- 1993** Perugia - Centro Espositivo della Rocca Paolina - Dadamaino, Gastini, Bertasa
- 1993** Milano - Galleria Federica Inghilterri - Dadamaino e Giovanni Anselmo
- 1994** Reutlingen - Stiftung für konkrete kunst
- 1994** Lugano - Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni
- 1994** Milano - A Arte Studio Invernizzi Dadamaino, François Morellet, Günter Uecker
- 1996** Zürich - Stiftung für konstruktive und konkrete kunst
- 1997** Lugano - Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni
- 1997** Milano - A Arte Studio Invernizzi
- 1997** Ozzano Monferrato - Borromini Arte Contemporanea
- 1998** Morterone - Palazzo Municipale
- 1999** Perugia - Loggia dei Lanari
- 2000** Roma Galleria d'Arte Marchetti
- 2000** Bochum - Museum Bochum
- 2003** Mantova - Museo Virgiliano di Pietole
- 2005** Milano - Arte Studio Invernizzi
- 2005** Falconara Marittima - Gate 24 Contemporary Art
- 2006** Seregno - Arte Silva
- 2007** Basilea - Art 38 Basel Messe e Arte Studio Invernizzi
- 2008** Torino - Galleria Carlina
- 2008** Milano - Matteo Lampertico Arte Moderna - Dadamaino e Boetti
- 2008** Milano - Cortina Arte
- 2009** Prato - Marchese Arte Contemporanea
- 2009** Padova - A arte Invernizzi Seragiotto - Dadamaino - Candeloro
- 2009** Bologna - Galleria Spazia
- 2010** Bologna - P420 Arte Contemporanea - Dadamaino e Manzoni
- 2010** Milano - Cortina Arte

Finito di stampare nel  
mese di aprile 2010  
presso la litografia Li.Ze.A.  
in Acqui Terme (AL)

© Copyright - tutti i diritti riservati  
PRINTED IN ITALY 2010  
Li.Ze.A. - Acqui Terme