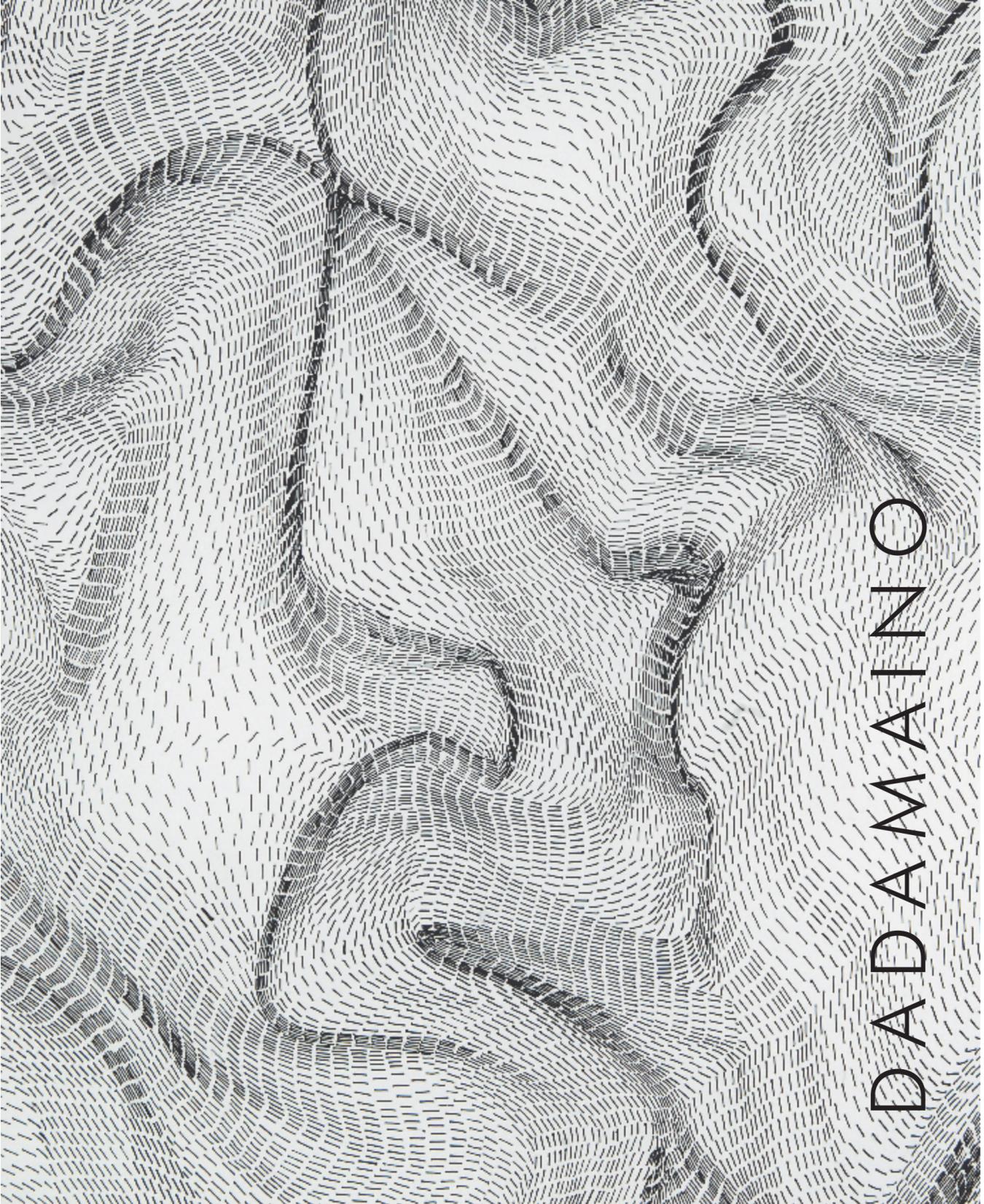


edizioni Dep Art

DADAMAINO



DADAMAINO



DADAMAINO

Questo catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra / This catalogue is published in conjunction with the exhibition Dadamaino "Movimento delle cose"

 27 - 31 gennaio / 27 - 31 January 2011

Dep Art Milano 18 febbraio - 30 aprile 2011 / 18 February - 30 April 2011

Testo / Text
Alberto Zanchetta

Apparati / Appendix
Claudia Amato

Crediti fotografici / Photo credits
Bruno Bani - Milano
Francesco Mion - Milano
Vittorio Pigazzini - Monza
Giovanni Ricci - Milano

Traduzione / Translation
STUDIOLINGUE2000-LONDON SCHOOL - Molfetta

Progetto grafico / Design
Antonio Addamiano
Sara Salvi

Fotolito / Photolithography
Graphic & Digital Project - Milano

Stampa / Print
Tipolitografia Campisi - Vicenza

© 2011 Archivio Dadamaino
© 2011 Alberto Zanchetta
© 2011 Dep Art

La Dep Art è a disposizione degli eventuali aventi diritto per le fonti non individuate
Dep Art is at complete disposal to whom might be related to the unidentified sources printed in this book

Un ringraziamento particolare a / Special thanks to
Anfiteatro Arte, Pamela Bianchi, Stefano Cortina, Chiara De Angeli, Luigi Dellupi,
Flaminio Gualdoni, Fabrizio Padovani, Donatella Rocca, Nicola Romanelli,
Nicoletta Saporiti, Davide Silva, Gemma Valeriano

**De
pArt**

via Mario Giuriati, 9 - 20129 Milano
tel. e fax +39 02 36535620
art@depart.it - www.depart.it

In copertina / Cover
Passo dopo passo, 1989
mordente su poliestere, cm 150x116

DADAMAINO

movimento delle cose

a cura di
Alberto Zanchetta

Protagonista dell'avanguardia milanese, le sue provocazioni estreme scossero il bon ton artistico

Addio a Dadamaino, pittrice folgorante e trasgressiva

Se ne è andata, silenziosamente, Dadamaino. E con lei se ne va un'altra grande figura della Milano cosmopolita, sperimentale, vivida, che negli anni Cinquanta e Sessanta era autorevole nel mondo.

Nata alla metà degli anni Trenta, Eduarda Maino, quando il suo nome, da subito, si affianca alla compagine dei giovani che attorno a Lucio Fontana, maestro e patrono di molti, sono Piero Manzoni, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi, Gianni Colombo e portano la loro carica provocatoria fatta di quadri monocromi, di tele forate e sagomate, nelle scopie stagnanti del *bon ton* pittorico. Notata sin dal debutto per quelle tele grasse, oppure bianche o nere, nelle quali si aprono grandi fori ovali, ha l'onore di un titolo malevolo su un quotidiano, «Anche le donne bucano i quadri» giunto il 31 dicembre 1959, che vale la consacrazione, come di una Fontana in gonnella.

È il tempo della galleria Azimut, dove Manzoni espone le proprie provocazioni estreme e dove circola l'avanguardia nuova. Sempre in prima linea, Dadamaino vi si presenta con una serie di veli di plastica traslucida, marcati da fori regolari e sovrapposti con lieve asimmetria: proprio il compagno d'avventura Manzoni la celebra con un motto, «non dire diversamente: dire cose nuove», che vale per una generazione intera.

Da quella prima stagione Dadamaino muove per il suo lungo, solitario percorso, che si dipana nei decenni, con rare folgoranti apparizioni. Minuziosa, operosa sino alla maniacalità, presenta la vastissima «Ricerca del colore», un intero ambiente riempito di tavolette in cui tutta la scala cromatica si interseca in giochi ottici ai limiti della percezione.

Sono poi due Biennali di Venezia, nel 1980 e giusto un decennio dopo, a raccontare meglio di ogni altra mostra i passi successivi. Alla prima presenta la serie dei «Fatti della vita», migliaia di fogli di varie dimensioni riempiti dai segni regolari di un alfabeto indecifrabile, declinato come in un diario lussureggiante. Alla seconda, ecco il «Movimento delle cose», un lunghissimo telo di plastica trasparente marcato da segni immoti che si espandono e concentrano come in una sorta di trascrizione della vita dell'universo, come atomi di una nuova, privatissima cosmogonia. Sono, questi, i suoi lavori finali.

Tornata nell'appartatezza in cui sempre ha operato, difendendola con gentilezza feroce dai rumori del mondo, Dadamaino è scomparsa così, come in un soffio.

Flaminio Gualdoni

DEBUTTO
Esordì nel 1959 come seguace di Fontana

IL GHERIGLIO DELLE COSE

ALBERTO ZANCHETTA

«Se ne è andata, silenziosamente, Dadamaino. E con lei se ne va un'altra grande figura della Milano cosmopolita, sperimentale, vivida, che negli anni Cinquanta e Sessanta era autorevole nel mondo. [...] Da quella prima stagione Dadamaino muove per il suo lungo, solitario percorso, che si dipana nei decenni, con rare folgoranti apparizioni. [...] Tornata nell'appartatezza in cui sempre ha operato, difendendola con gentilezza feroce dai rumori del mondo, Dadamaino è scomparsa così, come in un soffio»¹. Sono questi alcuni stralci di un «coccodrillo» scritto da Flaminio Gualdoni all'indomani della scomparsa dell'artista. Frasi commemorative e nostalgiche che ci riportano indietro nel tempo, più precisamente alla fine degli anni Cinquanta, allorché l'artista realizza i *Volumi*, che possiamo considerare come le sue «prime vere opere».

Rispetto agli esordi, in cui Eduarda Maino era solita firmare i dipinti con il nome di battesimo, immediatamente dopo adotta lo pseudonimo di Dada Maino, denominazione che nel volgere di poco si fonde indissolubilmente (merito di un propizio refuso di stampa che conferisce all'artista il suo *Nomen omen*). È così che la pittrice Maino, dapprima devota al genere del naturamortismo, dipoi a quello dell'astrattismo, rinnega i suoi incerti trascorsi artistici – che lei stessa definiva «peccati di gioventù» – per lasciare il posto a Dadamaino. L'identità altalenante dell'artista, passibile di variazioni nominali, si assesta sull'imprinting spazialista di Lucio Fontana, ed è proprio a quest'ultimo che potremmo richiamarci per un raffronto già ampiamente dibattuto, ma assolutamente inevitabile. Dunque, specifichiamo. Come i tagli di Fontana, i *Volumi* di Dadamaino sembrano far tabula rasa della retorica insita nella pittura tradizionale, oltre che di tanti, stanchi, atteggiamenti avanguardistici². La tela squarciata introietta lo spazio in *Volumi* che potremmo indicare come «sguardi puntati sul *ni-ente*», definizione (fragrante nel gioco di parole e nel suo distinguo lessicale) che prendiamo in prestito da Massimo Donà: «un *ni-ente* capace di distinguersi «positivamente», «determinatamente», dall'ente. Un *ni-ente* cui l'ente possa guardare trovandovi la durezza di una «forma» in cui il «negativo» non risulti negato, bensì radicalmente «affermato». [...] Come quel *ni-ente* che in ogni ente dice appunto la sua originaria condizione di possibilità. Un *ni-ente* ricchissimo, infinitamente ricco, quindi – che proprio nell'ente determinato casomai si «limita»... limitandosi appunto nell'esistente univocamente determinato. Quello che si offre come *objectum*»³.



Volume, 1958, idropittura su tela, cm 80x60

Negli stessi anni, molti sono gli artisti che si interrogano sulla forma del vuoto. In primis Lucio Fontana, i cui buchi e i cui tagli "clinici" [si] aprono la strada verso l'infinito, affermando la volontà di attraversare la superficie del supporto per liberare le forze, le tensioni e le energie che vi dimorano. La lacerazione-fessura è una valvola di sfogo che si apre al/sul vuoto, ma che trova sempre, inevitabilmente, una realtà sottostante (vale a dire la parete) atta a riempire l'assenza. Il concetto di rappresentazione simbolica del vuoto impegna anche l'*Intersuperficie curva* di Paolo Scheggi, interspazio che l'artista definisce essere una "contraddizione dialettica tra spazio e oggetto, la definizione per assurdo – la sola possibile – del vuoto". Ricordiamo inoltre i *Motivi sui vuoti* di Mario Deluigi e *Le Vide* di Yves Klein; non ultima Dadamaino che, al pari degli altri, incontra il dileggio del pubblico e si scontra con le polemiche dei critici. L'artista-mistagogo persevera però nella sua radicalità, in quel "gesto di rottura" che non è semplicemente metaforico, bensì plastico. Violenza che si trasforma in volizione, ennesimo tentativo di aprire uno spiraglio sul *ni-ente*, sull'impalpabile, al di là del quale c'è l'inconoscibile e verso cui si sono spinti soltanto i più audaci⁴.

In controtendenza al "campo chiuso" dell'espressionismo astratto americano e dell'informale europeo, nasce una pittura "di campo" che tende al monocromo, a quel *degré zéro* che gli artisti di Düsseldorf spiegano in modo programmatico: *Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund* – enunciati che definiscono una zona di silenzio e di pura possibilità. Nel contempo, in Italia, l'immagine-negata lascia il posto a una forma-in-negativo, introflessione che entra (letteralmente) in profondità per "ricominciare da zero", sia concettualmente sia spiritualmente. Vale però la pena aprire qui una piccola parentesi sul rapporto che questi artisti intessono con la sfera del divino, discorso complesso e articolato che ci limiteremo a riassumere brevemente; com'è noto, nel corso del Novecento prende piede la convinzione che la creazione dell'universo possa essere spiegata anche senza l'intervento divino, gli sviluppi scientifici ne escludono addirittura l'esistenza. Non a caso, Fontana approda al ciclo *La Fine di Dio*, superfici ovoidali crivellate di buchi e tagli, metafora di come sia «mutato il concetto di dimensione da quando lo spazio ha chiamato l'uomo»⁵. Al Celeste Demiurgo si antepone dunque l'afflato creatore dell'uomo.

Contrariamente al misoneismo degli anni Trenta, improntato a un'ortodossia che screditava i furori d'inizio secolo, nella seconda metà del Novecento si impone un'inequivocabile "fede nel progresso", fiducia cioè nelle scoperte scientifiche che «gravitano su ogni organizzazione della vita, [perché] l'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita crea una trasformazione sostanziale del pensiero»⁶. In questo clima di rinnovamento generale, le arti visive cercano di applicare le conoscenze scientifiche, a conferma del fatto che le innovazioni sociali non possono scaturire *dallo spirito senza un'urgenza che dalla scienza va all'arte*. Si diffondono così ricerche sperimentali che prendono in considerazione le teorie

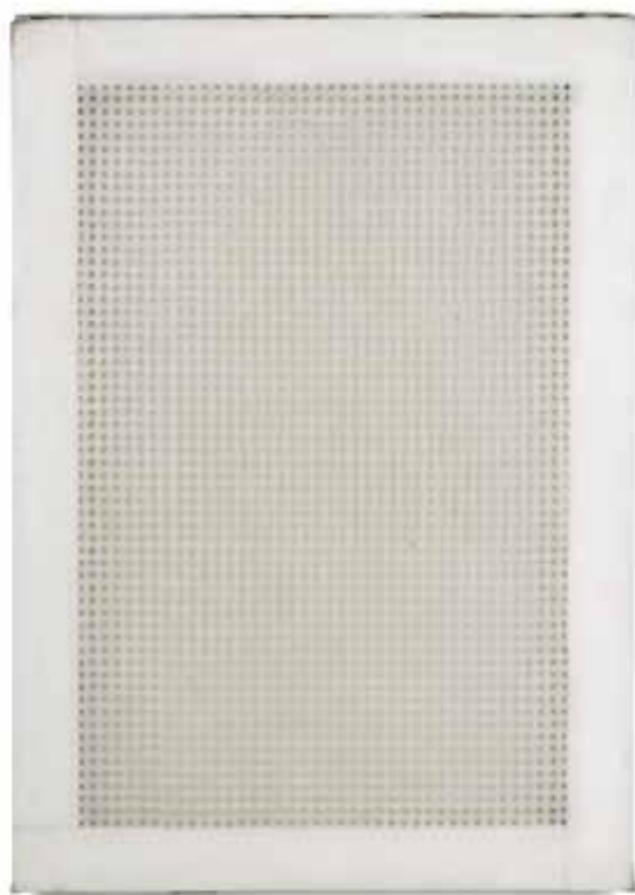


Volume, 1958, idropittura su tela, cm 40x60

e le conoscenze dell'epoca, passando dall'obsoleta fantasia degli artisti alla fanta-scienza dell'arte. Tra fisica e metafisica, tra scientismo e filosofia, l'arte assurge a vera e propria patafisica: *scienza delle soluzioni immaginarie che accorda simbolicamente ai lineamenti le proprietà degli oggetti descritti per la loro virtualità* (definizione che si attaglia perfettamente ai *Volumi* della Dadamaino). Come detto da Alfred Jarry, la patafisica «studierà le leggi che reggono le eccezioni e spiegherà l'universo supplementare a questo; o meno ambiziosamente descriverà un universo che si può vedere e che forse si deve vedere al posto del tradizionale». «La scienza attuale – continua Jarry – si fonda sul principio dell'induzione: la maggior parte degli uomini ha visto il più delle volte un dato fenomeno precedere o seguirne un altro, e ne conclude che sarà sempre così. Innanzitutto questo non è esatto che il più delle volte, dipende da un punto di vista, ed è codificato secondo la comodità. [...] Invece di enunciare la legge della caduta dei corpi verso un centro, perché non si preferisce la legge dell'ascensione dal vuoto verso una periferia, essendo il vuoto preso quale unità di non-densità [...]?»⁷.

Per meglio comprendere queste inferenze/afferenze, vale sicuramente la pena dilungarci sulle parole di Stephen Hawking: «Riusciremo a trovare la grande teoria unitaria capace di descrivere l'intero universo e tutto ciò che contiene? [...] Adesso abbiamo un'idea piuttosto chiara dei contorni, ma al centro del rompicapo c'è ancora un enorme buco dove non si sa che cosa accada. Non potremo affermare di avere trovato la Teoria del Tutto finché non lo avremo riempito»⁸. Seguiamo a vivere avvolti nel mistero della creazione, in quella che potremmo definire una Teoria del *ni-ente*, sennonché è lo stesso Hawking a supporre che la massa mancante potrebbe essere un indizio dell'*esistenza di un mondo ombra contenente materia*, vale a dire un "antiuniverso". Dando credito a questa ipotesi, dovremmo altresì ammettere che Dadamaino rivesti l'antimateria, creando un campo magnetico di segno opposto al nostro, tale cioè da sovvertire il Principio antropico, secondo cui vediamo l'universo come lo vediamo perché, diversamente, non saremmo qui a osservarlo. In effetti, l'artista ha sempre cercato di sgravare l'opera dal suo peso, più precisamente da [il peso de] la materia che siamo abituati a percepire quale conseguenza del Big Bang; prima d'allora, materia e antimateria erano presenti nelle stesse quantità, e stabilivano tra loro una simmetria perfetta, equilibrio che presumibilmente dovrebbe ripristinarsi soltanto per mezzo di un Big Crunch.

A proposito del *Movimento delle cose* qualcuno ha detto che si tratta del tentativo di dare senso e ordine al caos, ma questo caos non è forse l'effetto provocato dal Big Bang? Il parallelismo con la terminologia astrologica non è certamente casuale, giacché molte opere di Dadamaino si prestano a questo paragone. Nel caso delle *Costellazioni* è stato fatto il raffronto con "pulviscoli" e "nebulose" di segni, lessico quanto mai appropriato, soprattutto se rapportato ai parametri spazialisti del *Manifesto Blanco* di Fontana. Come nella realtà, anche le *Costellazioni* di Dadamaino corrispondono ai



Volume a moduli sfasati, 1960, plastica fustellata a mano, cm 70x50

miliardi e miliardi di galassie esistenti, differenti sia per forma sia per dimensione, così come per il numero di stelle e pianeti ivi presenti. E poiché la creazione dell'universo è stata una conseguenza inevitabile delle leggi della fisica, è molto probabile che esistano pianeti o galassie ancora ignoti, potremmo persino ammettere l'esistenza di altri universi oltre a quello in cui viviamo.

Ma andiamo per ordine. Al volgere degli anni Sessanta, i volumi-vuoti di Dadamaino si sdoppiano, subendo di lì a breve un rapido incremento demografico che culminerà nei *Volumi a moduli sfasati*, superfici traslucide forate in modo capillare (il reticolo fustellato a mano è ora più serrato e regolare). Or dunque, ancora buchi e ombre che nella loro impalpabilità conferiscono concretezza all'assenza. Giunti a questo punto è esemplificativo notare come nei *Volumi* e nei *Movimenti delle cose* – che segnano l'alpha e l'omega della parabola artistica di Dadamaino – le cromie siano limitate al bianco e al nero, di contro alla gamma luminosa che prorompe nei cicli della *Ricerca del colore*, dei *Cromonilievi* e delle *Superfici su superfici*, per poi esaurirsi nelle *Costellazioni*, opere in cui assistiamo a una progressiva espansione che, a detta della stessa artista, si spinge dal microcosmo al macrocosmo⁹.

Si precisi inoltre che i *Volumi* sono di medio-piccolo formato, mentre i *Movimenti delle cose* raggiungono dimensioni di svariati metri. Ingrandendo gli uni e rimpicciolendo gli altri, varrebbe la pena convenire sul fatto che possano essere i medesimi [?]. Se ciò fosse vero, negli anni Novanta Dadamaino sarebbe tornata alla primogenitura, tenendosene pur tuttavia a debita distanza, forse per riuscire a osservarla da lontano, o magari per avere una visione d'insieme più definita, oltre che un maggior controllo su di essa. La protasi del *Volume* e l'apodosi del *Movimento delle cose* segnano quindi i poli estremi, negativo e positivo, centripeto e centrifugo, della propria iperbole artistica; polarità che attestano la necessità di contrarre e dilatare le pupille in modo compulsivo, nell'ostinato tentativo di cingere lo spazio, oltre che di lambire i confini, sia esterni sia interni. In tal senso è interessante rileggere un passo scritto da Alberto Boatto nel – sempre attuale – saggio dello *Sguardo dal di fuori*: «È solo il binocolo che, ritagliando, fa risaltare le cose sullo sfondo del nulla, come figure graffite in bianco contro un serrato fondo scuro»¹⁰. Boatto pone ovviamente l'attenzione sull'effetto di *ritaglio* apportato dagli apparecchi ottici (binocoli, telescopi, microscopi, cineprese, macchine fotografiche, etc.) nella visione del mondo. Si aggiunga però che non è più solo il pianeta terra a essere "incominciato", isolato, frammentato, bensì tutto l'universo.

Da un punto di vista nominale, Dadamaino conferisce fisicità e apparente fissità al vuoto; grazie ai titoli ne chiama in causa il volume, di modo da concretizzarlo non solo formalmente ma anche linguisticamente. Nel caso specifico, non si tratta di rappresentare il vuoto quanto semmai di circoscriverlo, di parcellizzare la vastità, rendendone otticamente – leggasi "illusionisticamente" – percepibile la presenza. Dadamaino giunge insomma a formalizzare un vuoto plastico, concreto,



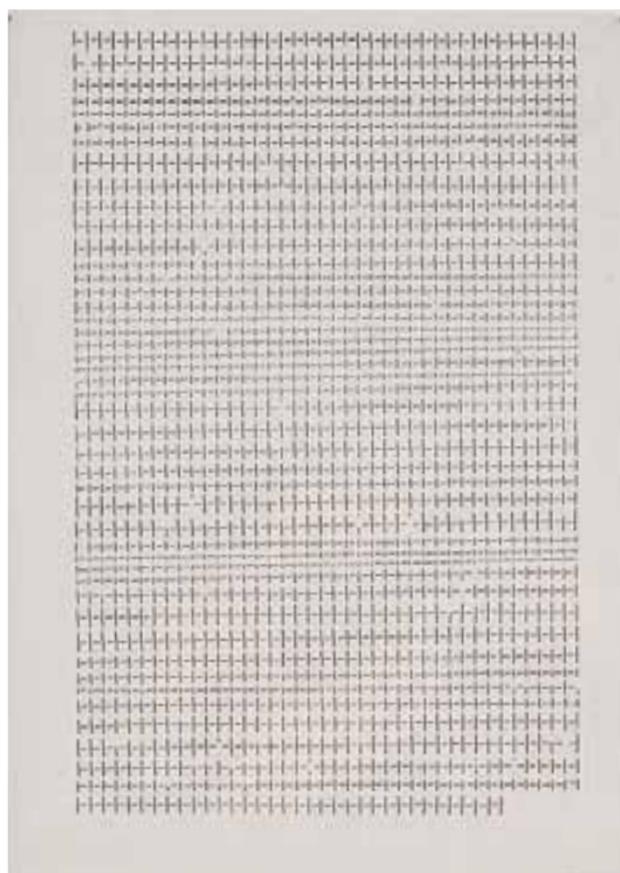
L'alfabeto della mente. Lettera 4, 1977 settembre, china su carta, cm 48x33

capace di modulare la luce e le ombre, effetti chiaroscurali che conferiscono alle tele forate una loro, specifica, valenza. In questa "verifica del vuoto", la forma prende dunque vita dal contenuto, che per assurdo è una dimensione immateriale: l'essenzialità strutturale coincide con la sua densità allusiva.

Sfogliando i cataloghi di Dadamaino non è infrequente incappare in un errore alquanto grossolano. Intenti a documentare i *Volumi*, i galleristi, i fotografi e i grafici finiscono quasi sempre per scontornare l'opera lungo i bordi esterni e all'interno delle ellissi, epurazione grafica che pregiudica l'integrità dell'opera (sia la parete sia le ombre sono indispensabili per comprendere il modo in cui l'idea si converte in una forma sensibile¹¹). Più correttamente, le riproduzioni fotografiche dovrebbero documentare i *Volumi* contestualmente allo spazio nel quale sono collocati, prestando altrettanta importanza alle imperfezioni del muro e ai contrasti luminosi. È impossibile prescindere da questi aspetti salienti, se non inficiando/travisando i postulati dell'opera. Talvolta, nei cataloghi sono state applicate delle ombre posticce alle immagini, espediente che falsa completamente la percezione dei *Volumi*, in quanto il risultato non trova riscontri nella realtà. *Repetita juvant*, è solo grazie alle ombre che il vuoto assume un volume che gli è proprio.

Un altro errore, che seppur deleterio è in parte legittimo, consiste nel salvaguardare l'opera in una teca. Com'è ovvio i *Volumi* di Dadamaino devono essere lasciati a contatto con l'ambiente circostante, ma soprattutto non devono essere schemati con un vetro. In una mostra recentemente dedicata all'artista, è stata adottata una soluzione che pare conciliare ambo le esigenze: i *Volumi* sono stati inseriti all'interno di una cornice a cassetta, lasciando però un margine tra l'opera e il bordo della cornice. Il legno della cassetta, dispensato dall'uso del vetro, è stato dipinto di bianco, creando l'inganno di una parete. Benché l'autenticità dell'opera non sia pienamente tutelata, l'escamotage è comunque accettabile, se non altro perché risulta meno lesivo o invasivo rispetto ad analoghi artifici.

Secondo Georg Simmel, l'opera d'arte «si isola, come un mondo per sé, da tutto ciò che le è esterno. Così i suoi confini [...] costituiscono quella chiusura incondizionata che esercita in uno stesso atto l'indifferenza e la difesa verso l'esterno assieme alla concentrazione unificante verso l'interno. Quel che la cornice procura all'opera d'arte è il fatto che essa simboleggi e rafforzi questa doppia funzione del suo confine. Essa esclude l'ambiente circostante, e dunque anche l'osservatore, dall'opera d'arte e contribuisce a porla a quella distanza in cui soltanto essa diventa esteticamente fruibile. In ogni contesto spirituale, la distanza di un'essenza da noi significa: unità di questa essenza in sé. Poiché solo nella misura in cui un'essenza è in sé conclusa, essa possiede quell'ambito in cui nessuno può penetrare, quell'esser-per-sé che le permette di mantenere il proprio riserbo nei confronti di ogni altro ambito». Conclude Simmel: «L'opera d'arte [...] appesa nella nostra stanza, non ci disturba, dato che ha una cornice, cioè dato che è nel mondo come un'isola che



L'alfabeto della mente. Lettera 1, 1979 luglio, china su carta, cm 35x24,8

attende che vi si giunga, e che si può anche trascurare e non vedere»¹². Gli fa eco Ortega y Gasset, il quale parla dell'opera come di un'isola estetica che abbisogna della sua modanatura. «I quadri vivono nelle comice. Questa associazione di quadro e comice non è accidentale. L'uno ha bisogno dell'altra. [...] Ma neppure è un ornamento, la comice. [...] Invece di attirare su di sé lo sguardo, la comice si limita a condensarlo e a indirizzarlo sul quadro. [...] Quando guardo il quadro, entro in un recinto immaginario e adotto un'attitudine di pura contemplazione. Sono, dunque, parete e quadro, due mondi antagonisti e senza comunicazione. [...] L'opera d'arte è un'isola immaginaria che fluttua, circondata dalla realtà da ogni parte. Perché avvenga, è, dunque, necessario che il corpo estetico resti isolato dall'ambiente vitale»¹³. Le considerazioni espresse da Simmel e da Ortega y Gasset risalgono ai primi decenni del Novecento, tengono perciò conto dei gusti e delle esigenze del periodo preso in esame, tant'è vero che nella seconda metà del secolo scorso appaiono già retrive e obsolete; più che mai nel caso dei *Volumi* e dei *Movimenti delle cose*. Le opere di Dadamaino rifiutano infatti la comice, non vogliono segregarsi ma instaurare un rapporto di reciprocità con l'ambiente circostante, perché non sono "isole" ma piccoli mondi che si compenetrano nella realtà quotidiana. Diversamente dall'Essere-nel-Mondo, sono Mondi-nel-Mondo, negano il "recinto" in virtù di una "soglia" da attraversare – con lo sguardo, e persino con il corpo.

Oggi come allora, sembra di sentire il monito degli artisti: *vogliamo che il quadro esca dalla sua comice e la scultura dalla sua campana di vetro*¹⁴. Sono anni in cui l'opera d'arte stigmatizza il concetto di autonomia/antitesi rispetto alla vita. Arte e realtà tendono a immedesimarsi, presupposto che trova conferma sia nell'arte cinetica e programmata, sia nell'organizzazione del lavoro, che sovente privilegia l'attività d'equipe. A quei tempi Dadamaino frequenta e collabora con i gruppi Azimuth, T ed Enne, aderisce all'internazionale Nouvelle Tendance e instaura contatti con il Gruppo Zero, ma da essi finisce per distinguersi in virtù di una ricerca intima e indipendente che rifugge dall'impersonalità oggettuale dell'opera d'arte, mettendo viceversa in evidenza un contenuto esistenziale. Ripercorrendone la storia a ritroso negli anni, ci si avvede del percorso rigoroso e coerente con cui l'artista ha rispettato non soltanto le regole interne all'opera, ma anche la propria esperienza d'individuo. La progettualità di Dadamaino non è mai venuta meno alla pratica manuale-artigianale né alla componente emozionale, diventate via via sempre più interdipendenti.

Per realizzare i *Movimenti delle cose* Dadamaino ricorre a una tecnica molto particolare, il mordente su poliestere. Di fatto l'artista insiste ad infilare sul supporto, ad attaccarlo, scalfirlo, penetrarlo; tuttavia, mentre negli anni Cinquanta trapassava la superficie da parte a parte, negli anni Novanta ne preserva l'integrità. La pittura degli inizi, monocroma, impersonale, lascia quindi il posto a una superficie intrisa di segni minuti: al "vuoto" statico si contrappone il movimento stroboscopico



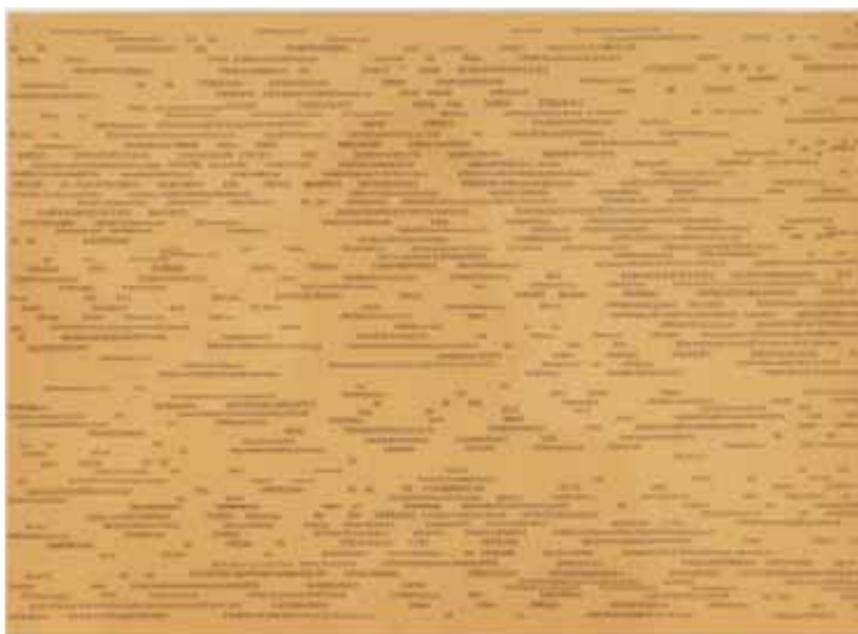
L'alfabeto della mente. Lettera 12, 1980 gennaio, china su carta, cm 36x24

delle "cose". Ma che cosa sono queste "cose"? Cronologicamente potremmo rifarci alle *dicta* ("cose dette", benché inintelligibili) nell'*Inconscio razionale*, nell'*Alfabeto della mente* e nei *Fatti della vita*, effemeridi indecifrabili che l'artista ha realizzato tra il 1975 e il 1982. *Dicta* che sono state morfosate in *ductus*, "tracciato" che varrebbe la pena associare a un *tractatus* esistenziale ed emotivo, così come a un *tractus* liturgico.

Rispetto all'entità dei *Volumi* eccoci finalmente arrivati alla datià scritturale che è appannaggio dei *Movimenti delle cose*. Dal punto di vista testuale, la discorsività dei segni-scritturali si trasforma in un moto ondivago, filamentoso e puntiforme; sistema evocativo/vascolare in cui l'artista sembra mantenere fede al motto *nulla dies sine linea* e a un automatismo che – come un ossimoro – attiene al rigore mentale. Convertite in sequenze ed eurtmie, le formicolanti oscillazioni dei *Movimenti* segnano il passaggio dall'utopia (irrealizzabile, impossibile) alla fenomenologia, ossia al brulicare della vita. L'artista giunge così a concepire uno spazio-ambiente imperlato di segni ondulati che potremmo concepire alla stregua di microorganismi. In particolare, nel ciclo successivo, *Sein und Zeit*¹⁵, l'iter di Dadamaino si conclude nella nozione ontologica e temporale, riuscendo a chiudere magnificamente il cerchio, a riprova che lo spazio-tempo è curvo!

Tomiamo però al nostro cruciale interrogativo: cosa sono queste cose? La loro indeterminatezza lascia aperta una moltitudine d'interpretazioni. In questa sede non possiamo che limitarci a proporre una tra le tante. Innanzitutto verrebbe voglia di sgusciare quei volumi-vuoti degli esordi, così come si farebbe con una noce, tentazione che pure perviene ai catafratti *Concetti spaziali-Nature* di Fontana. Ma rispetto a quest'ultimo, l'etereo involucro della Dadamaino non poteva che introiettare un gheriglio altrettanto rarefatto. Dall'universo contratto in un guscio di noce passiamo dunque ad un'opera *in noce*, ossia alla quiescente moltitudine di cose che si sarebbero palesate nell'immediato futuro. Ebbene, se Marcel Duchamp definiva le sue opere come "cose", Dadamaino era forse giunta alla necessità di mettere in movimento i propri quadri? Pur aderendo alle per[pe]lzie artigianali, in più di un'occasione l'artista si rifiutò di insufflare l'arte per mezzo della tecnologia. Fino ad allora Dadamaino aveva realizzato solo opere ottico-dinamiche, mai ottico-cinetiche, intransigenza che perdurò sino alla fine: è bastato l'effetto fluido e fluttuante dei fogli di poliestere a conferire alle opere il movimento (non meccanicistico) all'interno dell'ambiente in cui venivano allestite. Il telaio, che si intravedeva nei tagli dei *Volumi*, scompare definitivamente nella serie *Sein und Zeit*, lasciando libere e flessuose le opere, che si discostano dalla parete, in caduta verticale, o arrotolate su se stesse. Come spiega l'artista, il suo desiderio era di disegnare nell'aria¹⁶, giungendo finalmente alla smaterializzazione – la "perdita di peso della materia" poc'anzi accennata – che sempre l'aveva appassionata.

In conclusione è opportuno riprendere il discorso laddove l'avevamo iniziato, con Gualdoni, che è stato un esegeta tanto sodale quanto accorto; ce lo testimoniano le pagine che ha vergato per lei, pagine illuminanti da cui non si può



L'alfabeto della mente. Lettera 1, 1980 novembre, china su carta, cm 25x35

prescindere per una conoscenza più dettagliata e appassionata dell'artista. Della Maino è stato detto che è scomparsa in un soffio, silenziosamente. Lei stessa avrebbe ammesso che *non ci sarebbe l'infinito se non ci fosse il finito* – quell'*infinito desiderio per l'Immateriale* con cui ha preso commiato da questa vita, lasciando dietro di sé un vuoto ben più profondo delle sue opere, che né lo spazio né il tempo potranno mai colmare.

¹ Flaminio Gualdoni, *Addio a Dadamaino*, Corriere della Sera, Milano 15 aprile 2004.

² In questo raffronto Marco Vallora ha recentemente sollevato una differenza, *che curiosamente altri* – è lui stesso ad ammetterlo – *non hanno voluto cogliere*: «In Fontana c'è, inequivocabilmente, qualcosa di profondamente maschile, di possessivo, nel suo colpire, qualcosa quasi d'atavico, di patrizio [...] In Dadamaino non c'è mai questa volontà punitiva, accanita (anche se la sua forza di taglio è quanto mai evidente, palpabile). Ma c'è di contro una rotondità ovulare, matema, rotonda, che non si può negare, e che configge, con la verticalità anatomica, squartata di Fontana». Pubblicato nel catalogo della mostra *Dadamaino - Bucare lo sguardo*, Galleria Carlina, Torino 2010, p.11.

³ Massimo Donà, *Un gesto estremo*, in "Materia-Niente", catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia 2001, p.13.

⁴ Sondare il nulla, l'ignoto, è l'aspetto precipuo di questi artisti. A dispetto del Cubismo, che introdusse la quarta dimensione (vale a dire la cognizione temporale) all'interno dello spazio tridimensionale su cui si forma la nostra realtà, per Fontana e per Dadamaino la quarta dimensione corrisponde al vuoto. Ci sono però teorie che prevedono addirittura decine di altre dimensioni, che non possono essere osservabili a occhio nudo.

⁵ Citato in L'Europeo - Numero speciale Triennale Design Museum, RCS, Milano, dicembre 2007, p.190. L'articolo scritto da Oreste Del Buono era apparso per la prima volta nel 1968.

⁶ *Manifesto tecnico* firmato da Lucio Fontana, Milano 1951.

⁷ Alfred Jarry, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisica*, Adelphi, Milano 1984, pp.31-32.

⁸ Stephen Hawking, *L'universo in un guscio di noce*, Mondadori, Milano 2006, p.179 e p.192.

⁹ In realtà sarebbe vero il contrario: i *Volumi* hanno la stessa conformazioni dei pianeti, sicché rimandano a un macrocosmo, mentre i *Movimenti delle cose* presentano una superficie più lenticolare, ossia parcellizzata del loro insieme, riferibile quindi a un microcosmo.

¹⁰ Alberto Boatto, *Lo sguardo dal di fuori*, Cappelli editore, Bologna 1981, p.73.

¹¹ In anticipo sull'arte concettuale degli anni Settanta, le opere di Dadamaino sono concetti che *spesano l'idea all'opera*.

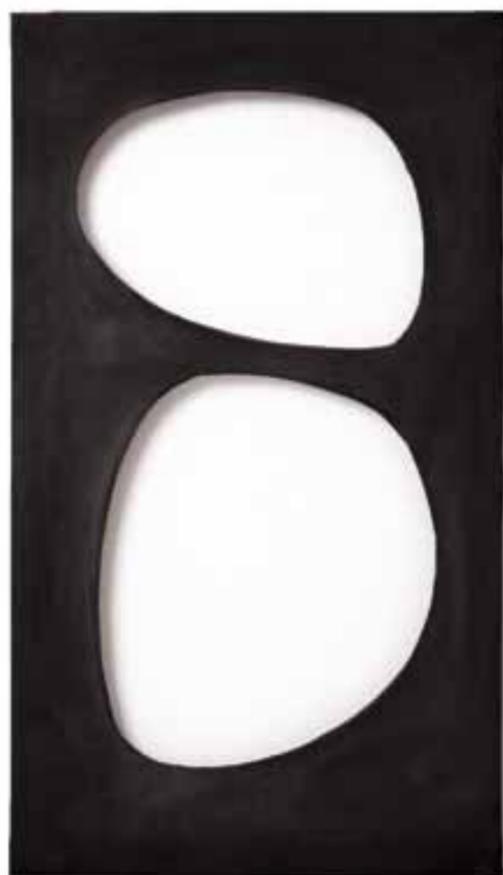
¹² Georg Simmel, "La comice del quadro. Un saggio estetico", in *Percorsi delle forme*, Mondadori, Milano 1997, pp. 208-217.

¹³ José Ortega y Gasset, "Meditazione sulla comice", in *Percorsi delle forme*, op.cit., pp.218-228.

¹⁴ *Manifesto spaziale* del 18 marzo 1948.

¹⁵ Il titolo della serie si rifà all'omonimo saggio di Martin Heidegger ("Essere e tempo", 1927), che nel XX secolo fu acclamato come uno dei capisaldi della cultura filosofica.

¹⁶ Seguendo l'automatismo della mente e la fisiologia della mano, Dadamaino affida al "gesto che segna" la stesura di mappe che assomigliano a quelle altimetriche/oceanografiche. E non per caso: l'aria e l'acqua sono elementi dinamici, instabili, incolori, senza forma e in costante divenire.



Volume, 1959, idropittura su tela, cm 70x40

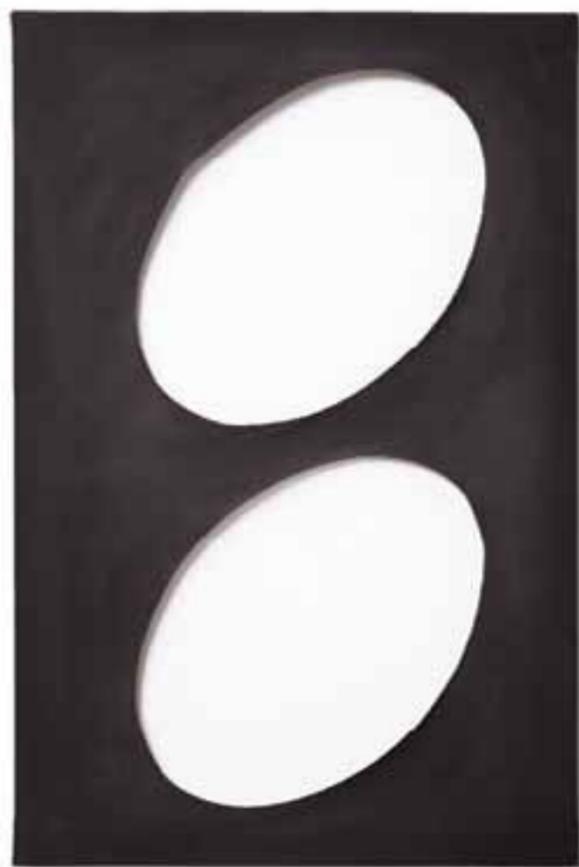
THE HEART OF MATTER

ALBERTO ZANCHETTA

«She passed away in silence, Dadamaino. With her goes another great figure of that experimental, vivid, cosmopolitan Milan, which during the '50s and '60s was a world force. [...] From that first season Dadamaino moved along her long solitary path, which lasted over the decades, and was interspersed with rare dazzling appearances. [...] She returned to the seclusion in which she had always worked, defended with polite fierceness from the noise of the world, Dadamaino left us like this, as if on a breath of air»¹. These are just a few excerpts from a prepared obituary written by Flaminio Gualdoni published after the artist's death. Commemorative and nostalgic sentiments that take us back in time, to be precise, to the end of the 1950s, when the artist produced *Volumi (Volumes)* which can be considered as her "first true works of art".

At her debut Eduarda Maino signed her paintings with her given name, but soon afterwards she started using the pseudonym Dada Maino, which after a short time permanently merged together (originally the consequence of what turned out to be a propitious misprint which renamed the artist). This is how the painter Maino, at first devoted to the still life genre, afterwards to abstract art, disowned her hesitant initial artistic steps - which she herself called "youthful mistakes" - to make way for Dadamaino. The see-saw identity of the artist, liable to changes of denomination, settled on the "spazialismo" imprinting received from Lucio Fontana, and we could refer to this last for a comparison that has already been widely debated, but that is utterly inevitable. Therefore, to be precise. As with Fontana's cuts, Dadamaino's *Volumi* pieces seem to make a clean sweep of the rhetoric embedded in traditional painting, as well as its many, tired, avant-gardesque attitudes². The ripped canvas interjects space into *Volumi* that we could define as "gazes cast on no-thingness", a definition (fragrant in its word play and lexical distinction) borrowed from Massimo Donà: «a no-thingness capable of distinguishing itself "positively", "determinedly", from the essence. A no-thingness that the essence can look at and find the hardness of a "form" where the "negative" is not negated, but rather radically "affirmed". [...] Like the no-thingness that in every essence speaks of its original condition of possibilities. A wealth of no-thingness, infinitely wealthy, therefore - it is in the identified essence that it may become "limited" ... limiting itself in the existing univocally defined. That which offers itself as *objectum*»³.

In the same period, many artists pondered the form of the void. The first amongst these was surely Lucio Fontana, whose

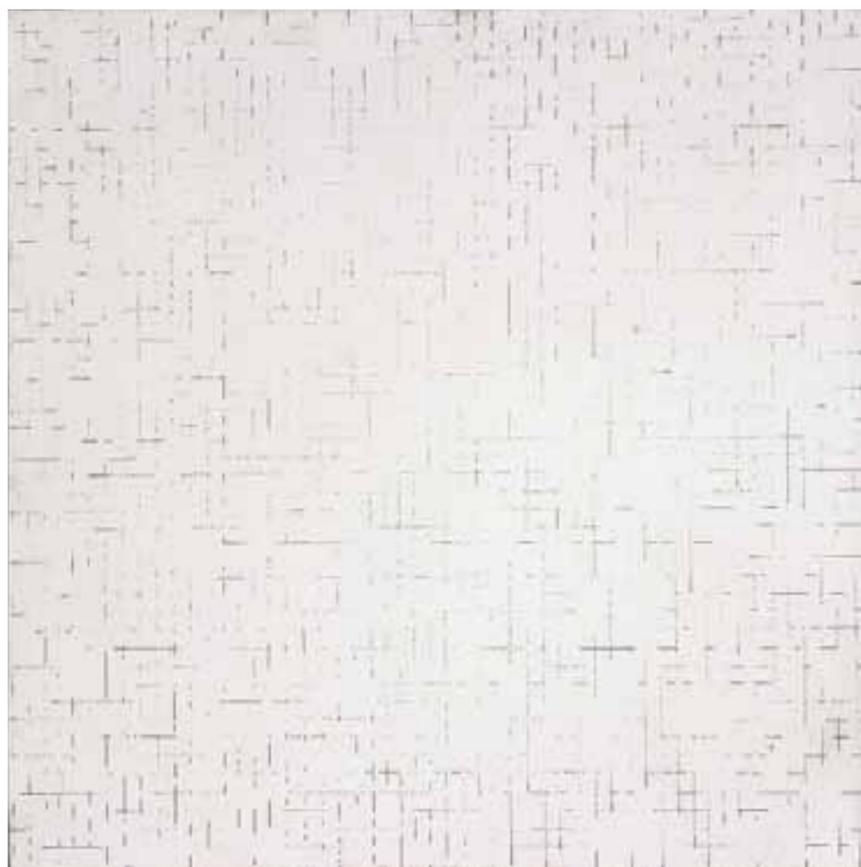


Volume, 1960, idropittura su tela, cm 60x40

“clinical” holes and cuts opened the road to infinity, affirming the desire to penetrate the support medium to liberate the strength, tensions, and energy held within it. The laceration-fissure is an escape valve that opens into/onto the void, but which always, inevitably, finds an underlying reality (the wall) ready to fill the emptiness. The concept of the symbolic representation of the void also involved *Intersuperficie curva* (*Curved intersurfaces*) by Paolo Scheggi, interspace that the artist defined as a “dialectic contradiction between space and object, the definition ad absurdum - the only one possible - of the void”. Not forgetting *Motivi sui vuoti* (*Motifs on voids*) by Mario Deluigi and *Le Vide* (*The void*) by Yves Klein; and not least Dadamaino who, no less than the others, encountered the mockery of the public and came up against the criticism of the critics. However, an artist-mystagogue perseveres in his radicalness, in that “gesture of breaking away” that is not only metaphorical but also plastic. Violence that becomes volition, the nth attempt to open a crack into the *no-thingness*, onto the intangible, beyond which is the unknowable and towards which only the most audacious push forward⁴.

In a trend countering the “colour field painting” of American abstract expressionism and European informalism, a style of “field” painting grew, tending towards the monochrome, to the *degré zéro* that the Düsseldorf artists explained in a programmed way: *Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund* – formulas that define an area of silence and pure possibility. At the same time, in Italy, the negated-image made way for a shape-in-negative, introspective reflection that (literally) probed the depths to “start again from nothing”, both conceptually and spiritually. It is worth opening a small parenthesis here about the relationship these artists weave with the sphere of the divine, a complex and articulated argument that we will only briefly summarise here; as is known, over the course of the 1900s the belief that the creation of the universe could be explained without involving the hand of god made headway, and scientific development went so far as to deny the existence of the divine. It is no coincidence that Fontana came to the *La Fine di Dio* (*The End of God*) cycle, oval surfaces riddled with holes and cuts, a metaphor for how “the concept of dimension has mutated since space called to mankind”⁵. So man is set before the Celestial Demiurge, as a creator in his own right.

Contrarily to the misoneism of the Thirties, based on an orthodoxy that discredited the furore of the beginning of the century, in the second half of the 1900s an unequivocal “faith in progress” imposed itself, faith, that is, in scientific discoveries that «orbit every organisation of life, [because] the application of these discoveries to every part of life creates a substantial transformation of thought»⁶. In this climate of general renewal, the visual arts strived to apply scientific knowledge, thereby confirming the fact that social innovations cannot spring *from the spirit without an urgency that from science moves to art*. This in turn spread experimental research that took into consideration the theories and the knowledge of the time, moving from the obsolete fantasy of the artists to the science fiction of art. Between physics and metaphysics, between scientism and philosophy, art rose



L'inconscio razionale, 1975, olio su tela, cm 70x70

to true pataphysics: *science of the imaginary solutions that symbolically attributes the properties of objects, described by their virtuality, to their lineaments* (a definition that fits Dadamaino's *Volumi* perfectly). As Alfred Jarry said, pataphysics «will study the laws governing exceptions and will explain the universe supplementary to this one; or less ambitiously it will describe a universe that can be and perhaps should be envisaged in the place of the traditional one». «Contemporary science - Jarry goes on to say - is founded on the principle of induction: most people have most often seen a certain phenomenon precede or follow another, and from this conclude that the same thing will always happen. This is only true in the majority of cases, it depends on the point of view, and is coded according to convenience. [...] Instead of formulating the law of the fall of a body towards a centre, why not give preference to the law of the ascension of a vacuum towards a periphery, the vacuum being considered a unit of non-density [...]?»⁷.

In order to better understand these inferences/afferents, it is definitely worth taking the time to consider the words of Stephen Hawking: «Will we ever find the great unified theory that describes the whole universe and everything in it? [...] At present we have a rather clear idea about the boundaries, but the centre of the puzzle is still an enormous hole where we do not know what happens. We will not be able to say we have found the Theory of Everything until we have filled it»⁸. We continue to live wrapped in the mystery of the creation, in what we could define as a Theory of *no-thing*, however it is again Hawking who supposes that the missing mass could be a clue to the *existence of a shadow world containing mass*, that is to say an "anti-world". If we give credit to this hypothesis, we have to also admit that Dadamaino covered the antimatter, creating a magnetic field with the opposite pole to ours, enough so as to subvert the anthropic principle, according to which we see the universe as we do because, otherwise, we would not be here looking at it. Effectively, Dadamaino always attempted to lighten her work of its weight, more precisely from [the weight of] the matter that we are used to perceiving inasmuch as it is a consequence of the Big Bang; before that, matter and antimatter were present in equal quantities, and formed a perfect symmetry, a balance that can presumably only be reinstated by a Big Crunch.

As far as concerns the *Movimento delle cose* (*Movement of things*), someone said that it was an attempt to give sense and order to chaos, but is this chaos not the effect created by the Big Bang? The parallelism with astrological terminology is no coincidence, since many of Dadamaino's pieces readily lend themselves to this comparison. In the case of *Costellazioni* (*Constellations*) the comparison has been made with "dust motes" and "nebulae" of marks, a particularly appropriate lexicon, especially when compared to the spacialist parameters of Fontana's *Manifesto Bianco* (*White Manifesto*). As in reality, Dadamaino's *Costellazioni* correspond to the millions and millions of existing galaxies, differing in shape and size, and in the number of stars and planets present in them. Then, since the creation of the universe was an inevitable consequence of



L'alfabeto della mente. Lettera 13, 1980 gennaio, china su carta, cm 50x35

the laws of physics, it is very probable that there are as yet unknown planets and galaxies, we may even acknowledge that there are other universes besides the one in which we live.

But let us take things in their right order. At the turn of the Sixties, the volumes-voids of Dadamaino split, undergoing not long after, a rapid demographic increment that culminated in *Volumi a moduli sfasati* (*Volumes with out-of-phase modules*), translucent surfaces thickly covered with punctured holes (the grid of hand punched holes is now tighter and more regular). Here then, are holes and shadows that in their impalpability confer solidity on nothingness. Having reached this point, it is illustrative to note how in *Volumi* and in *Movimenti delle cose* - which mark the alpha and omega of Dadamaino's artistic curve - the colours are limited to black and white, in contrast to the bright range that bursts from the cycles *Ricerca del colore* (*Colour Research*), the *Cromorilievi* (*Colour reliefs*) and the *Superfici su superfici* (*Surfaces on surfaces*), begins to peter out with *Constellazioni*, works where we can see a progressive expansion that, according to the artist herself, pushes the move from the microcosm to the macrocosm⁹.

It is worth pointing out that *Volumi* were realised in a small to medium format, whereas *Movimenti delle cose* were produced in sizes of over a metre. Enlarging the one set and shrinking the other, it would [would it] be worth agreeing that they could be the same[?]. If this were true, it would mean that in the Nineties Dadamaino returned to her primogeniture, though keeping herself at a suitable distance, perhaps in order to observe it from afar, or perhaps to have a more defined overall vision, in addition to increased control. The protasis of *Volumi* and the apodosis of *Movimento delle cose* mark then the extreme poles, negative and positive, centripetal and centrifuge, of their own artistic hyperbole; polarities that attest to the need of contracting and dilating the eyes' pupils compulsively, in the obstinate attempt to encircle space, as well as to reach its boundaries, both internal and external. In that sense it is interesting to re-read a passage written by Alberto Boatto in his - still relevant - essay *Sguardo dal di fuori* (*Looking from the outside*): «It is only binoculars that, by cropping, highlight the things against the background of nothingness, like marks scratched in white on a thick dark background»¹⁰. Boatto focuses our attention, obviously, on the *cropping* effect of optical instruments (binoculars, telescopes, microscopes, cameras, and film cameras, etc.) on our vision of the world. Though he adds that it is no longer only the planet earth that has been "framed", isolated and fragmented, but the entire universe.

From a nominal point of view, Dadamaino confers physicality and apparent fixedness on the void; thanks to the titles she calls into consideration volume, thereby giving it not only formally but also linguistically. In this specific instance, it is not a representation of the void so much as an attempt to circumscribe it, to parcel out its vastness, optically - read "illusional" - rendering its presence perceivable. Dadamaino manages to formalise a plastic void, solid, capable of modulating light and



L'alfabeto della mente. Lettera 15, 1980 settembre, china su carta, cm 70x50

shade, chiaroscuro effects that give the punctured canvases their own specific value. In this “verification of the void”, the form receives life from the content, that absurdly is an immaterial dimension: the structural essentiality coincides with its allusive density. When browsing the catalogues of Dadamaino’s work it is not unusual to come across some rather glaring errors. Intent on documenting *Volumi*, the art dealers, photographers, and the graphic designers nearly always end up cropping the pieces along the external borders, and on the inside of the ellipses, a graphical elimination that prejudices the integrity of the work (both the walls and the shadows are indispensable in the comprehension of the way in which the idea is converted into an appreciable form¹¹). It would be more correct if the photographs showed *Volumi* in and with the spaces where they are located, giving as much importance to the imperfections of the wall and the light contrasts as the piece itself. It is impossible to put aside these salient points without invalidating/misrepresenting the postulations put forward by the pieces. Sometimes in the catalogues false shadows have been applied to the photographs, an expedient that completely falsifies the perception of *Volumi*, inasmuch as the result is not compatible with reality. It is worth repeating that it is only thanks to the shadows that the void takes on a volume of its own.

Another error, which though deleterious is partially legitimate, consists of protecting the pieces in a display case. It is clearly obvious that Dadamaino’s *Volumi* should be left in direct contact with the surrounding environment, they should especially not be shielded by a sheet of glass. A recent exhibition dedicated to Dadamaino, appeared to find the solution to answer both requirements: the *Volumi* were placed in box frames, with a margin of space between the work and the frame. The wood of the box frames, which were not equipped with glass, was painted white, creating the illusion of a wall. Although the authenticity of the work is not entirely preserved in this way, the ploy is an acceptable one, not least because it is less harmful and invasive than other similar stratagems.

According to Georg Simmel, [in a frame] a painting «becomes isolated, as in a world of its own, from everything around it. In this way its borders [...] constitute that unconditional closure that accomplishes in one act the indifference towards and defence from the exterior together with the unifying concentration towards the interior. What the frame gives to a painting is the fact that it symbolises and reinforces this double function of its borders. It excludes the surroundings, and therefore even the onlooker, from the piece and contributes to placing it at a distance, where it becomes the unique aesthetically functional element. In every spiritual context, the distance of an essence from us means: the unity of this essence. Inasmuch as it is only in the measure of which an essence is in itself complete, it possesses that area where no-one can penetrate, that self possession that allows it to keep its reserve from every other area». Simmel goes on to conclude: «The work of art [...] hanging in our room, does not disturb us, seeing as it has a frame, it is present in the world as an island waiting to be landed on, and that



L'alfabeto della mente. Lettera 14, 1980 ottobre, china su carta, cm 50x35

can also be neglected and not looked at»¹². This theory is echoed by Ortega y Gasset, who talks of paintings as *aesthetic islands* that need their moulded borders. «Paintings live within their frames. This association of painting and frame is no accident. The one has need of the other. [...] But the frame is no ornament. [...] Instead of distracting our attention, the frame manages to condense and aim our attention towards the painting. [...] When I look at a painting, I enter an imaginary fenced area and achieve a state of pure contemplation. They are, therefore, walls and paintings, two antagonistic worlds that do not communicate. [...] A painting is an imaginary island that fluctuates, surrounded by reality. For this to happen, it is, then, necessary for the aesthetic body to be isolated from the living surroundings»¹³. The thoughts expressed by Simmel and Ortega y Gasset are from the first decades of the 1900s, they therefore take into account the tastes and requirements of that period, by the second half of the same century they already appeared reactionary and obsolete; never more so than in the case of *Volumi* and *Movimenti delle cose*. The work of Dadamaino is not compatible with being framed, her pieces are not made to be separated from their surroundings but to establish a rapport with their surroundings, because they are not "islands", but small worlds that interpenetrate everyday life. Rather than Beings-in-the-world, they are Worlds-within-the-world, they deny this "enclosure" by providing a "threshold" to cross - with the eyes and even the body.

Today as then, it seems possible to hear the artists warning: *we want paintings to come out of their frames and sculpture to come out from under the bell jars*¹⁴. This was a period when works of art stigmatised the concept of autonomy/antiithesis with regard to life. Art and reality tend to identify with each other, a hypothesis that is confirmed both by kinetic and programmed art, and in the organisation of work, which often favours the activities of a team. In that period Dadamaino frequented and collaborated with the Azimuth, T, and Enne groups, subscribed to the international Nouvelle Tendence and established contacts with the Zero Group, but she ended up distinguishing herself from them with her intimate and independent research that eschewed making a work of art an impersonal object, on the contrary she highlighted an existential content. Following history back over the years, the rigour and consistence of the artist's path becomes clear, a path with which the artist not only respected the rules within her work, but also in her personal life. Dadamaino's design was never less than her manual-workmanship practice, nor the emotional component of her work, which became more and more interdependent.

In the realisation of *Movimenti delle cose* Dadamaino used a very unusual technique, mordant on polyester. In fact the artist insisted on raging against her support medium, on attacking it, scratching it, puncturing it; however, whereas in the Fifties she punctured her surfaces all the way through, in the Nineties she preserved their integrity. The painting that was at first monochromatic and impersonal, made way for a surface packed with minute marks: the static "void" is joined by the stroboscopic movement of "things". But what are these "things"? Chronologically we could avail ourselves of the *dicta* ("things



L'alfabeto della mente. Lettera 13, 1981 gennaio, china su carta, cm 50x35

said" even though unintelligible) in *Inconscio razionale (Rational Subconscious)*, *Alfabeto della mente (The mind's alphabet)* and *Fatti della vita (Facts of life)*, indecipherable ephemerides that the artist realised between 1975 and 1982. *Dicta* that metamorphosed into *ductus*, "readings" that it would be worth associating with an existential and emotional *tractatus*, as well as with a liturgical *tractus*.

And so from the entity of *Volumi* we come at last to the scriptural starting point that is the prerogative of *Movimenti delle cose*. From the literal point of view, the discursiveness of the script-like marks transforms into a wave wandering action, filamentous and sharp; an evocative/vascular system in which the artist seems to maintain faith with the motto *nulla dies sine linea* and with an automatism that - like an oxymoron - abides by mental rigour. Converted into sequences of eurythmics, the tingling oscillations of *Movimenti* mark the passage from utopia (unrealisable, impossible) to phenomenology, that is, the teeming of life. Here then, the artist managed to conceive a space-ambient beaded with wave like marks that we can perceive as akin to microorganisms. In particular, in the successive cycle *Sein und Zeit*¹⁵, Dadamaino's course concluded in ontological and temporal notions, managing to close the circle spectacularly, further proof, that space-time is curved!

Let us go back to our crucial question: what are these things? Their indeterminacy leaves them open to a multitude of interpretations. In this instance we can but limit ourselves to proposing one of the many. Firstly, the debut volumes-voids induce the urge to open them like nuts, a temptation that is also induced by those armoured *Concetti spaziali-Nature (Natural-spatial concepts)* by Fontana. In comparison with the latter, Dadamaino's ethereal wrapping could not but interject a similarly rarified kernel. From the universe constrained in a nutshell we move on then, to work *in nuce*, that is, to the latent multitude of things that would be revealed in the immediate future. So, where Marcel Duchamp defined his work as "things", had Dadamaino perhaps reached the necessity of putting her paintings into motion? Though adhering to the values [peripeteia] of craftsmanship, on more than one occasion the artist refused to imbue art with technology. Up until then Dadamaino had realised only pieces that were optically-dynamic, never optically-kinetic, an intransigence that lasted right to the end: the fluid and fluctuating effect of the sheets of polyester was enough to give her pieces their (non-mechanical) motion within the environment they were placed in. The frames stretching the canvasses, which can be glimpsed through the cuts in *Volumi*, disappear definitively in the *Sein und Zeit* series, leaving the pieces free and supple, peeling away from the wall, hanging vertically, or rolled in on themselves. As the artist explained, her intention was to draw on air¹⁶, finally achieving dematerialisation - the "casting off of the weight of matter" hinted at previously - that had always fascinated her.

In conclusion it would be opportune to return to the point where we started, with Gualdoni, who was an exegete as companionable as he was shrewd; the pages he wrote for her are testimony of this, illuminating pages which must be



Costellazioni, 1983, china su cartoncino intelato, cm 50,5x65

considered for a more detailed and affectionate understanding of the artist. It has been said that Maino disappeared on a breath, silently. She herself would have admitted that *there could be no infinite without the finite* - that *infinite desire for the immaterial* with which she took leave of this life, leaving behind her a void much deeper than that of her art, that neither time nor space will ever be able to fill.

¹ Flaminio Gualdoni, *Addio a Dadamaino, (Goodbye Dadamaino)* Corriere della Sera, Milan April 15th 2004

² Concerning this comparison Marco Vallora has recently raised a difference, *that curiously others* - it is he himself who admits this - *haven't wanted to notice*: «In Fontana there is, unequivocally, something profoundly masculine, something possessive, in how he comes across, something atavistic, something of the patrician [...] In Dadamaino there is never this sense of ferocity and the punitive (even though the strength of her cuts is evident, palpable.) On the other hand there is an ovular roundness, maternal, and round, that cannot be denied, and that is in conflict with the vertical, ripped anatomy of Fontana». Published in the exhibition catalogue *Dadamaino - Bucare lo sguardo*, Carlina Gallery, Turin 2010, p. 11.

³ Massimo Donà, *Un gesto estremo (An extreme gesture)*, in "Materia-Niente", catalogue of the exhibition curated by Luca Massimo, Bevilacqua La Masa foundation, Venice 2001, p. 13.

⁴ Probing the void, the unknown, is the primary aspect of these artists. Despite Cubism, that introduced the fourth dimension (that is to say temporal awareness) in the three-dimensional space within which our reality is deployed, for Fontana and Dadamaino the fourth dimension corresponded with the void. There are, however, theories that even predict dozens of other dimensions, that can't be seen by the naked eye.

⁵ Quoted by L'Europeo - Special Issue Triennale Design Museum, RCS, Milan, December 2007, p. 190. The article by Oreste Del Buono appeared for the first time in 1968.

⁶ *Manifesto tecnico (technical manifesto)* signed by Lucio Fontana, Milan 1951.

⁷ Alfred Jarry, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico, (Exploits and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician)* Adelphi, Milan 1984, p. 31-32.

⁸ Stephen Hawking, *L'universo in un guscio di noce, (The universe in a nutshell)* Mondadori, Milan 2006, p. 179 and p. 192.

⁹ Actually the opposite is true: *Volumi* have the same conformation as the planets, so they defer to a macrocosm, whereas *Movimenti delle Cose* present a more lenticular surface, that is the parcelling of their whole, referable then to a microcosm.

¹⁰ Alberto Boatto, *Lo sguardo dal di fuori (Looking from the outside)* Cappelli editore, Bologna 1981, p. 73.

¹¹ Even before the conceptual art of the Seventies, the works of Dadamaino are concepts that *unite idea and work*.

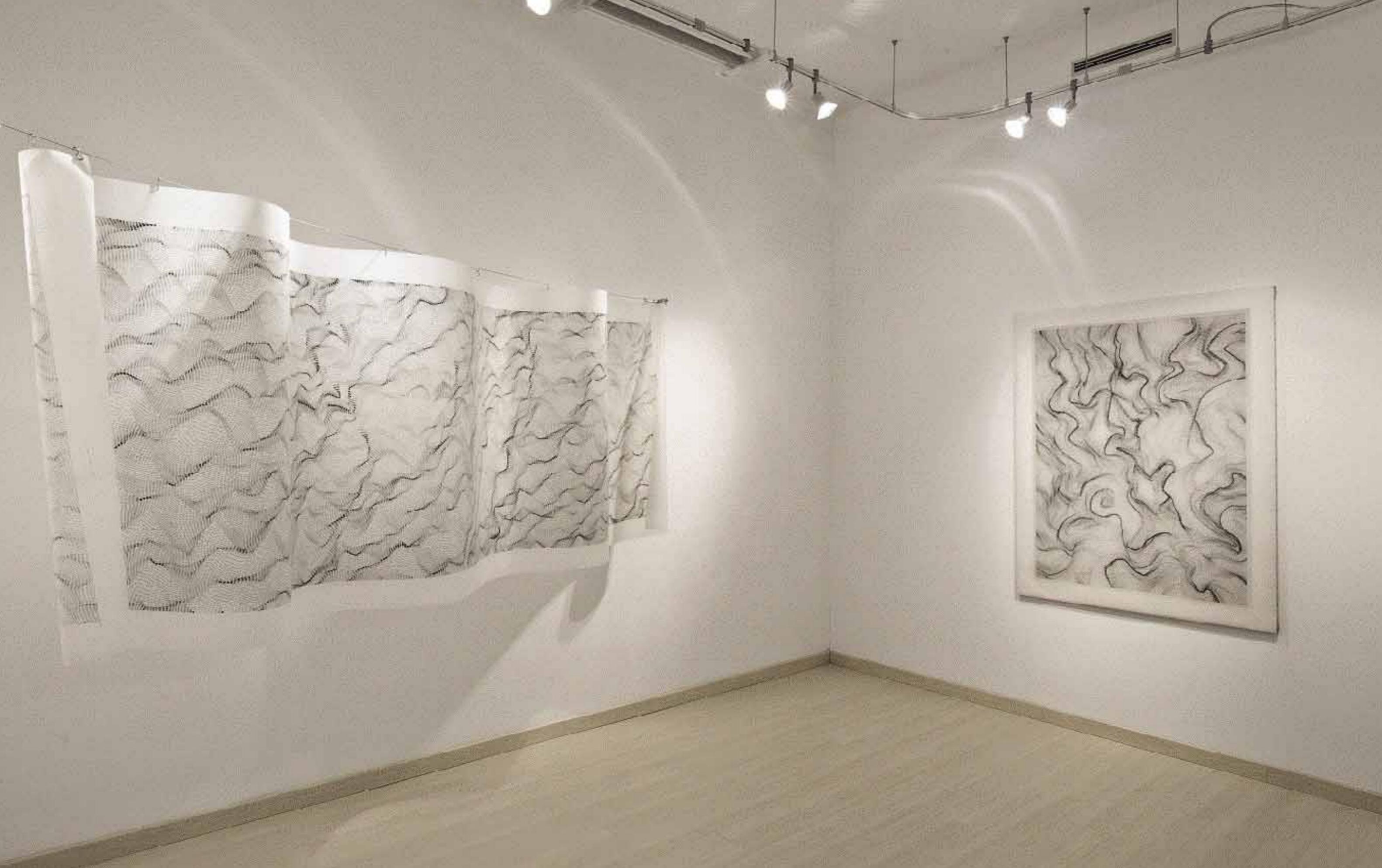
¹² Georg Simmel, "La cornice del quadro. Un saggio estetico", (The picture frame. An aesthetic study) in *Percorsi delle forme, (The paths of forms)* Mondadori, Milan 1997, p. 208-217.

¹³ José Ortega y Gasset, "Meditazione sulla cornice", (Meditations on the frame) in *Percorsi delle forme, (The paths of the forms)* p. 218-228.

¹⁴ *Manifesto spaziale (Spatial Manifesto)* March 18th 1948.

¹⁵ The title of the series references the essay of the same name by Martin Heidegger ("Essere e tempo", *Being and time* 1927), which in the 20th century was acclaimed as a milestone in the culture of philosophy.

¹⁶ Following the automatism of the mind and the physiology of the hand, Dadamaino entrusted the "gesture that marks" with the tracing of maps that appear similar to relief/oceanographic ones. This is no coincidence: air and water are dynamic elements, unstable, colourless, formless, and in constant flux.



Passo dopo passo, 1989, mordente su poliestere, cm 150x116







Il movimento delle cose, 1989, mordente su poliestere, cm 113x94



Il movimento delle cose, 1990, mordente su poliestere, cm 50x70



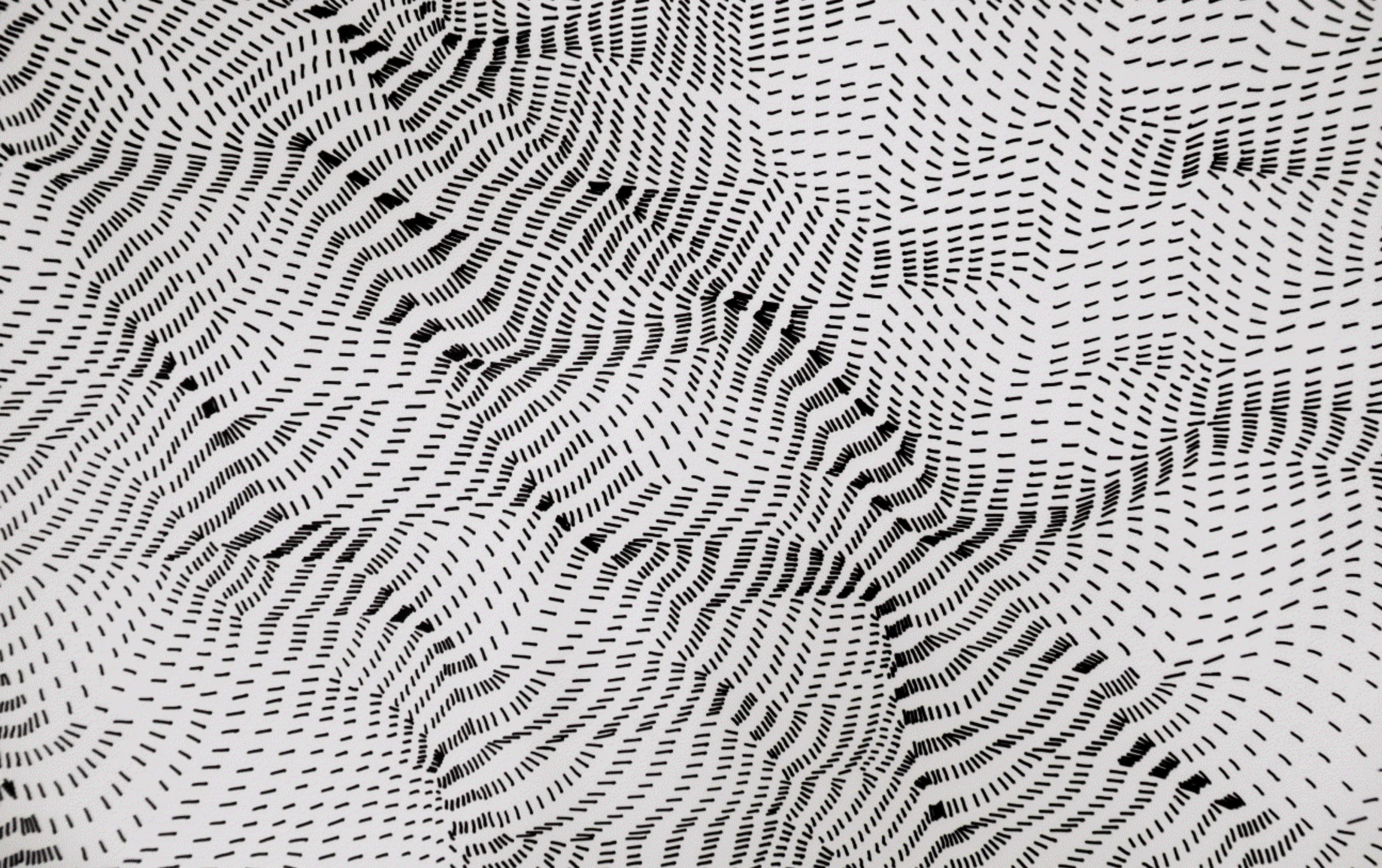
Il movimento delle cose, 1990, mordente su poliestere, cm 112x83



Il movimento delle cose, 1990 luglio, mordente su poliestere, cm 70x116



Il movimento delle cose, 1991, mordente su poliestere, cm 50x70





Il movimento delle cose, 1992, mordente su poliestere, cm 112x83



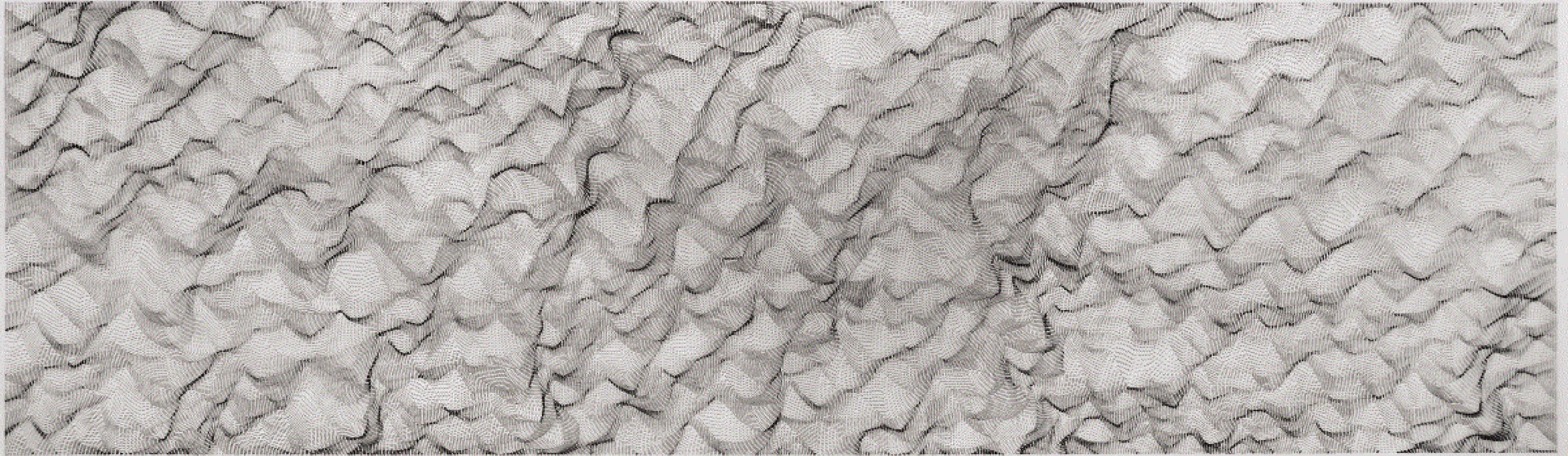
Il movimento delle cose, 1992, mordente su poliestere, cm 112x83

Il movimento delle cose, 1993, mordente su poliestere, cm 120x380



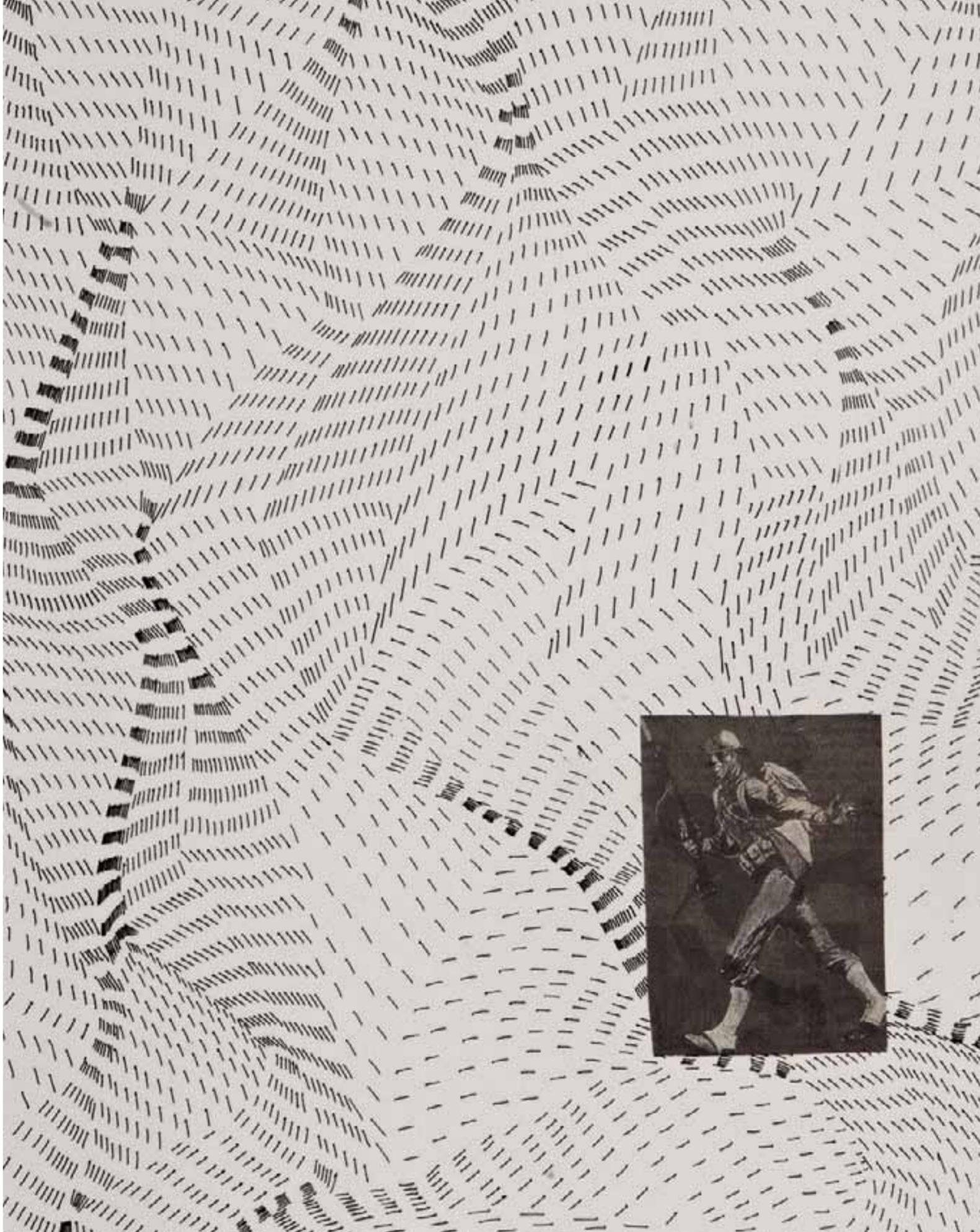






Sein und zeit mit krieg, 1999, mordente su poliestere, cm 250x122









Elenco delle opere

- p. 8 **Volume**, 1958
idropittura su tela, cm 80x60
- p. 10 **Volume**, 1958
idropittura su tela, cm 40x60
- p. 12 **Volume a moduli sfasati**, 1960
plastica fustellata a mano, cm 70x50
collezione privata - Milano
- p. 14 **L'alfabeto della mente. Lettera 4**, 1977 settembre
china su carta, cm 48x33
collezione privata - Cassano d'Adda
- p. 16 **L'alfabeto della mente. Lettera 1**, 1979 luglio
china su carta, cm 35x24,8
- p. 18 **L'alfabeto della mente. Lettera 12**, 1980 gennaio
china su carta, cm 36x24
collezione Annoni - Milano
- p. 20 **L'alfabeto della mente. Lettera 1**, 1980 novembre
china su carta, cm 25x35
- p. 22 **Volume**, 1959
idropittura su tela, cm 70x40
collezione privata - Milano
- p. 24 **Volume**, 1960
idropittura su tela, cm 60x40
- p. 26 **L'inconscio razionale**, 1975
olio su tela, cm 70x70
collezione privata - Milano
- p. 28 **L'alfabeto della mente. Lettera 13**, 1980 gennaio
china su carta, cm 50x35
collezione Gallo - Verona
- p. 30 **L'alfabeto della mente. Lettera 15**, 1980 settembre
china su carta, cm 70x50
collezione privata - Milano
- p. 32 **L'alfabeto della mente. Lettera 14**, 1980 ottobre
china su carta, cm 50x35
- p. 34 **L'alfabeto della mente. Lettera 13**, 1981 gennaio
china su carta, cm 50x35
- p. 36 **Costellazioni**, 1983
china su cartoncino intelato, cm 50,5x65
collezione privata - Codogno
- p. 41 **Passo dopo passo**, 1989
mordente su poliestere, cm 150x116
- p. 45 **Il movimento delle cose**, 1989
mordente su poliestere, cm 113x94
- p. 47 **Il movimento delle cose**, 1990
mordente su poliestere, cm 50x70

- p. 49 **Il movimento delle cose**, 1990
mordente su poliestere, cm 112x83
- p. 51 **Il movimento delle cose**, 1990 luglio
mordente su poliestere, cm 70x116
- p. 53 **Il movimento delle cose**, 1991
mordente su poliestere, cm 50x70
- p. 57 **Il movimento delle cose**, 1992
mordente su poliestere, cm 112x83
- p. 59 **Il movimento delle cose**, 1992
mordente su poliestere, cm 112x83
- p. 61 **Il movimento delle cose**, 1993
mordente su poliestere, cm 120x380
- p. 69 **Sein und zeit mit krieg**, 1999
mordente su poliestere, cm 250x122

List of works

- p. 8 **Volume**, 1958
water paint on canvas, 31.5x23.6 in
- p. 10 **Volume**, 1958
water paint on canvas, 15.7x23.6 in
- p. 12 **Volume a moduli sfasati**, 1960
die cut plastic by hand, 27.6x19.7 in
private collection - Milan
- p. 14 **L'alfabeto della mente. Lettera 4**, 1977 September
ink on paper, 18.9x13 in
private collection - Cassano d'Adda
- p. 16 **L'alfabeto della mente. Lettera 1**, 1979 July
ink on paper, 13.8x9.8 in
- p. 18 **L'alfabeto della mente. Lettera 12**, 1980 January
ink on paper, 14.2x9.4 in
Annoni collection - Milan
- p. 20 **L'alfabeto della mente. Lettera 1**, 1980 November
ink on paper, 9.8x13.8 in
- p. 22 **Volume**, 1959
water paint on canvas, 27.6x15.7 in
private collection - Milan
- p. 24 **Volume**, 1960
water paint on canvas, 23.6x15.7 in
- p. 26 **L'inconscio razionale**, 1975
oil on canvas, 27.6x27.6 in
private collection - Milan
- p. 28 **L'alfabeto della mente. Lettera 13**, 1980 January
ink on paper, 19.7x13.8 in
Gallo collection - Verona
- p. 30 **L'alfabeto della mente. Lettera 15**, 1980 September
ink on paper, 27.6x19.7 in
private collection - Milan
- p. 32 **L'alfabeto della mente. Lettera 14**, 1980 October
ink on paper, 19.7x13.8 in
- p. 34 **L'alfabeto della mente. Lettera 13**, 1981 January
ink on paper, 19.7x13.8 in
- p. 36 **Costellazioni**, 1983
ink on cardboard canvas, 19.9x25.6 in
private collection - Codogno
- p. 41 **Passo dopo passo**, 1989
mordant on polyester, 59.1x45.7 in
- p. 45 **Il movimento delle cose**, 1989
mordant on polyester, 44.5x37 in
- p. 47 **Il movimento delle cose**, 1990
mordant on polyester, 19.7x27.6 in
- p. 49 **Il movimento delle cose**, 1990
mordant on polyester, 44.1x32.7 in
- p. 51 **Il movimento delle cose**, 1990 July
mordant on polyester, 27.6x45.7 in
- p. 53 **Il movimento delle cose**, 1991
mordant on polyester, 19.7x27.6 in
- p. 57 **Il movimento delle cose**, 1992
mordant on polyester, 44.1x32.7 in
- p. 59 **Il movimento delle cose**, 1992
mordant on polyester, 44.1x32.7 in
- p. 61 **Il movimento delle cose**, 1993
mordant on polyester, 47.2x149.6 in
- p. 69 **Sein und zeit mit krieg**, 1999
mordant on polyester, 98.4x48 in



Biografia

Eduarda Emilia Maino, in arte Dadamaino, nasce il 2 ottobre del 1930 a Milano, dal funzionario del genio civile Giovanni Maino e dalla tranquilla casalinga Erina Saporiti. Dopo gli studi classici si iscrive alla facoltà di medicina, ma nonostante la laurea non eserciterà mai la professione. Vivace, irrequieta e curiosa, agli inizi degli anni Cinquanta si avvicina da autodidatta al mondo dell'arte iniziando a frequentare il Bar Jamaica di Brera, lo storico "Caffè degli artisti", punto d'incontro della vita artistica e intellettuale milanese del tempo. Qui conosce Piero Manzoni, Enrico Castellani e Agostino Bonalumi con cui nel 1959 dà vita alla rivista *Azimuth* ed all'omonima galleria, teoricamente vicina ai contemporanei gruppi europei (il Gruppo Zero in Germania, il gruppo Nul in Olanda e il gruppo Motus in Francia). Sono questi gli anni in cui inizia a partecipare a personali e collettive, e in cui rimane profondamente colpita dalle opere di Lucio Fontana, sul cui esempio inizia a realizzare la famosa serie dei *Volumi*: tele lasciate grezze o accuratamente dipinte con tempere monocrome (bianco, blu, nero), su cui pratica con metodica precisione dei fori ellittici che aprono grandi squarci ovoidali nello spazio. Dall'unicità del gesto Dadamaino passa presto al concetto di moltiplicazione, e sulla stessa scia nascono, poco dopo, i *Volumi a moduli sfasati*, fogli di plastica che, dopo essere stati fustellati regolarmente a mano, vengono tesi sul telaio, sovrapposti in più strati e poi perforati a distanza regolare con buchi sempre più piccoli e numerosi che creano – attraverso un gioco di pieni e vuoti, luci ed ombre – dei veri e propri reticoli visivi. Una manualità quasi seriale che si ritrova anche nei *Rilievi modulari a scaglie*, dove utilizza materiali sempre più rigidi e tridimensionali. Nei primi anni Sessanta si avvicina alle discipline matematico-scientifiche da cui prendono vita gli *Oggetti ottico-dinamici*, composizioni costituite da placchette metalliche fresate, suddivise in nove segmenti quadrangolari e sovrapposte fino a dare l'impressione di un flusso dinamico e in continua evoluzione. Nello stesso periodo tiene una personale allo Studio N di Padova ed è presente alla "Sezione sperimentale" del XII Premio Lissone. Nel 1962 realizza la sua prima esposizione personale in Germania, presso la Galerie Senatore di Stoccarda, mentre allo Stedelijk Museum di Amsterdam viene inaugurata la collettiva "Nul" dove figura accanto a Castellani, Dorazio, Fontana, Lo Savio e al grande amico Manzoni. In questi anni è, insieme a Getulio Alviani, Bruno Munari, Raphael Soto e Enzo Mari, tra i fondatori del movimento *Nuova Tendenza*, con cui partecipa a numerose rassegne internazionali, continuando parallelamente l'esplorazione e l'utilizzo di materiali nuovi come il plexiglass e l'alluminio. Nel 1965, in occasione della mostra realizzata a Zagabria, presenta *Ricerca n. 1*, un cortometraggio che, recuperando alcuni aspetti del cinema avanguardista degli anni Venti e Trenta, indaga l'aspetto progettuale di una sua opera ottico-dinamica, in cui le linee tracciate su un disco producono – per effetto del movimento e della luce – una percezione indefinita dell'ambiente circostante. Un'applicazione che sperimenterà qualche anno dopo nella mostra *Campo Urbano* a Como (1969), e nella personale alla galleria Diagramma di Inga-Pin a Milano (1970). Nella prima propone di spargere sulla superficie del lago comasco delle tavolette di polistirolo ricoperte di vernice fosforescente, in modo da creare un effetto volutamente straniante; nella seconda dispone per tutto lo spazio della galleria delle strisce di carta plastificata che attraverso la luce di Wood generano un moto cinetico. Influenzata dalla cosiddetta "arte programmata", nella sua ricerca si accentua l'indirizzo *optical* che la porterà a realizzare la serie dei *Componibili*, piccoli tessere quadrate di celluloidi bianchi o colorati – oppure tessere magnetiche, anch'esse mobili, poste su una lastra di metallo – che scorrono lungo un filo di nylon, creando combinazioni volubili e sempre nuove. Inizia in questi stessi anni (1966-1968) il ciclo dedicato alla *Ricerca del colore*, in cui l'artista analizza su base scientifica le infinite variazioni cromatiche dello spettro solare. Ottiene così un centinaio di tavole contenenti fino a 4000 tonalità in cui leggere,

di volta in volta, il vero valore cromatico. Da questa meditata elaborazione nascono i *Cromarilevi*, studi sulla luce e sul movimento realizzati mediante la costruzione di strutture su tavola dove dei tasselli in legno laccato, vengono posizionati in modo tale da creare effetti cinetici a seconda dell'angolo visuale da cui vengono osservati. Negli anni Settanta si concretizzano le sue inarrestabili ricerche sul segno che, partendo dall'impulso irrazionale della psiche umana, convergono nella creazione di un vero e proprio alfabeto mentale. Nasce l'*Inconscio razionale*, una sorta di "scrittura della mente" fatta di linee dal tratto variabile, di andamenti tremuli e distorti, creati dalle impercettibili tensioni trasmesse alla mano, e guidate non più dalla mente bensì dal subconscio. Superfici scure e monocrome dove minuti segni bianchi vengono disposti secondo una struttura ortogonale e una regolarità non pianificata che plasma infinite trame sospese. Nell'estate del 1976 il massacro dei profughi palestinesi a Tall al Zaatar ispira all'artista il suo più consistente corpus di lavori: tracciando sulla sabbia delle linee, due corti segmenti verticali che ne contengono uno orizzontale (in un modulo ripetibile all'infinito), l'artista ottiene infatti una sequenza lineare molto simile ad una forma di scrittura. «Una protesta scritta sulla sabbia» che esprime la sua solidarietà, e allo stesso tempo la sua ribellione, contro la violenza e la criminalità. È da qui che prende forma *Lettera a Tall al Zaatar*, la *Lettera 1* di quello che sarà l'*Alfabeto della mente*, un "alfabeto senza suono", un microcosmo di caratteri inventati e costituiti attraverso la ripetizione ossessiva di segni di tipo alfabetico che invadono e foderano l'intera superficie. Nello stesso periodo espone allo Studio Casati di Merate, alla Galleria Spriano di Omegna, all'Arte Struktura e al Salone dell'Annunciata di Milano. Dal 1978 al 1981 le lettere incominciano ad occupare fogli di dimensioni sempre più grandi e di diverso colore, per sottolineare la presenza di eventi dispersi della grande storia, quelli che Dadamaino chiama significativamente *I fatti della vita*. Ecco che i segni già presenti nell'*Alfabeto della mente*, rompendo definitivamente con l'idea e la forma del quadro, si ripetono costantemente in intervalli regolari che determinando una sequenza intermittente di "segno-pausa-segno-pausa". 560 chine su tela e carta verranno esposte nella sala personale dedicata alla Biennale di Venezia del 1980 e presso la grande antologica organizzata nel 1983 dal Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, dove fogli, carte e tele arriveranno a coprire le pareti creando un'instancabile accumulo visivo. Nel 1981 espone all'Institut für Moderne Kunst di Norimberga, alla Galerie Walter Storms di Villingen e alla Plurima di Udine, mentre nel 1982 si trova a Varese, al Museo Butti di Viggiù. Dai primi anni Ottanta lavora al famoso ciclo delle *Costellazioni*, in cui il segno torna a disporsi confusamente sullo spazio bianco del foglio. I segni di addensano, si diramano e si sovrappongono in totale libertà, come preludio alla serie intitolata *Movimento delle cose* (1987-1993), presentata alla Biennale di Venezia del 1990. Alla carta e alla tela si sostituisce il poliestere su cui l'artista interviene attraverso l'uso di mordenti volti a scalfire la superficie con minutissimi trattini che si aggregano e si disperdono in un "macrocosmo" sempre più metafisico e rarefatto. Tra il 1993 e il 1994 tiene numerose personali in Svizzera e in Italia, e nel 1995 viene invitata a Esslingen alla mostra "Zero Italien. Azimuth/Azimuth 1959/60 in Mailand Und heute". La ricerca di Dadamaino ha ormai raggiunto l'ultima tappa della sua ricerca: nasce la serie *Sein und Zeit* (1996-1997) dove il poliestere libero da imbragature – e con la sua rifrazione luminosa – permette al segno di raggiungere la massima libertà e tridimensionalità, in un totale rifluire materico. In questi anni tiene un'importante personale alla Stiftung für Konstruktive und Konkrete Kunst di Zurigo e viene invitata all'esposizione "Il rinnovamento della pittura in Italia" realizzata presso il Palazzo dei Diamanti a Ferrara. Nel 2000 il Museo di Bochum gli dedica un'ampia antologica, suggellando il debito tedesco verso questa grande artista e la sua eclettica produzione. Dadamaino muore a Milano il 13 aprile del 2004.



Biography

Euarda Emilia Maino, known in art as Dadamaino, was born on 2nd October 1930, in Milan, to a civil engineering functionary father, Giovanni Maino, and quiet housewife mother, Erina Saporiti. After studying a classical education she enrolled at the faculty of medicine, but despite earning her degree she never practised in the profession. Vivacious, restless and inquisitive, at the beginning of the Fifties she moved, self-taught, towards the world of art. She began to frequent the Bar Jamaica in Brera, known as the "Artist's cafe" a place where Milan's artists and intellectuals of the time met and mixed. It was here that she met Piero Manzoni, Enrico Castellani, and Agostino Bonalumi, with who in 1959 she started the *Azimuth rivista (magazine)* and the gallery of the same name, theoretically akin to the contemporary European groups (the Zero Group in Germany, the Nul group in Holland, and the Motus group in France). These were the years when she began to take part in solo and collective exhibitions, and when she was profoundly affected by the work of Lucio Fontana. Following Fontana's example she began the creation of the famous *Volumi (Volumes)* series: canvases left untreated or carefully painted with tempera in monochromatic tones (white, blue, black), which with methodical precision she covered with elliptical holes that open large ovoid rips in space. From the uniqueness of the gesture, Dadamaino soon moved on to the concept of multiplication, and in the wake of this not long afterwards began work on *Volumi a moduli sfasati (Volumes with out-of-phase modules)*, layer upon layer of plastic sheets perforated with equidistant holes that become smaller and smaller and more numerous to create - through an interplay of light and shadow - true visual lattices. An almost serial manual ability that can also be found in *Rilevi modulari a scaglie (Modular reliefs in scales)*, for which she used ever more rigid and three-dimensional materials. In the first years of the Sixties, she gravitated towards the mathematical - scientific disciplines from which she drew inspiration for *Oggetti ottico - dinamici (Dynamic-optical objects)* compositions made up of milled metal plates, divided in nine quadrangular segments that are overlaid to create the impression of a dynamic flow in continuous evolution. In the same period she had a solo exhibition at the Studio N in Padua and was present in the "experimental section" of the 12th edition of the Premio Lissone. In 1962 she held her first solo exhibition in Germany, at the Galerie Senatore in Stuttgart, whereas at the Stedelijk Museum in Amsterdam she participated alongside Castellani, Dorazio, Fontana, Lo Savio and her great friend Manzoni, at the collective "Nul". During these years she was one of the founders of the *Nuova Tendenza* movement along with Getulio Alviani, Bruno Munari, Raphael Soto, and Enzo Mari, with who she participated in numerous international shows, continuing at the same time to explore and use new materials such as Plexiglas and aluminium. In 1965, on the occasion of the exhibition in Zagreb, she presented *Ricerca n. 1 (Research No. 1)* a short film that by re-using some aspects of the avant-garde cinema of the Twenties and Thirties, looks into the design aspect of one of her dynamic-optical pieces, in which the lines traced on a disc produce - due to the effects of movement and light - an indefinite perception of the surroundings. An application that a few years later she experimented in the exhibition *Campo Urbano (Urban Field)* in Como, and in the solo exhibition at Inga-Pin's Diagramma gallery in Milan. In the first she proposed to scatter small slabs of polystyrene covered with phosphorescent paint over the surface of the lake, in order to create a purposely estranging effect; in the second she deployed strips of laminated paper throughout the gallery that with the use of Wood's Lamps generated a kinetic motion. Influenced by so called "programmed art", her research showed a decided trend towards the *optical* that led her to create the series *Componibili (Combinable)*, small white or coloured square tiles of celluloid - or else magnetic tiles, also mobile, placed on a sheet of metal - that slide along nylon threads, creating mercurial and always new combinations. In these same years (1966-1968) she began the series dedicated to *Ricerca del colore (Colour research)*, in which the artist scrupulously analyses - on a scientific basis - the infinite chromatic variations of the sunlight spectrum. The result is hundreds of pieces containing up to 4000 tones where we can read, time after time, the true

chromatic value. This meditated elaboration paved the way for *Cromorilievi (Colour reliefs)*, studies on light and movement realised by constructing structures on a board where blocks of wood, are positioned in such a way as to create kinetic effects that change depending on the angle from which they are observed. In the Seventies her relentless research into marks began to solidify, research paths that had started with the irrational impulse of the human psyche and converged in the creation of a true alphabet of the mind. She created the *Inconscio razionale (Rational subconscious)* a sort of "writing of the mind" made up of lines of various lengths, tremulous and distorted, created by the imperceptible tensions transmitted to the hand and guided not by the mind but the subconscious. Dark and monochromatic surfaces where minute white marks are deployed following an octagonal structure and an unplanned regularity that moulds infinite suspended threads. In the summer of 1976, the massacre of Palestinian refugees in Tall al-Za'ar inspired Dadamaino to create what would become her most substantial corpus of work: by tracing lines in sand, two short vertical segments that contain a horizontal one (a module that can be infinitely repeated), the artist obtained a linear sequence very similar to a form of writing. "A protest written in the sand" to express her solidarity, and at the same time her rebellion against violence and criminality. This is how *Lettera a Tall al Zaatar (Letter for Tall al-Za'ar)* was born, *Lettera 1 (Letter 1)* of what was to be *l'Alfabeto della mente (The mind's alphabet)*, an "alphabet with no sounds", a microcosm of characters invented and made through the obsessive repetition of alphabet-like marks that invade and cover the whole surface. In the same period she exhibited at the Studio Casati in Merate, the Galleria Spriano in Omegna, the Arte Struktura, and at the Salone dell'Annunciata in Milan. From 1978 to 1981 the letters began to cover larger and larger sheets of varying colours, to underline the presence of stray events of great history, called meaningfully by Dadamaino *I fatti della vita (The facts of life)*. Here the marks already present in the *Alfabeto della mente*, definitively break away from the idea and the shape of a painting, and are repeated constantly and at regular intervals, determining an intermittent sequence of "mark-pause-mark-pause". 560 ink on canvas and paper works went on to be displayed in the personal room dedicated to her at the 1980 Venice Biennale, and at the grand anthological exhibition organised in 1983 by the Padiglione d'Arte Contemporanea in Milan (Contemporary Art Pavilion), where sheets, papers, and canvases covered the walls creating an unflagging accumulation of visual stimuli. In 1981 she exhibited at the Nuremberg Institut für Moderne Kunst, at the Galerie Walter Storms in Villingen and at the Plurima in Udine, then in 1982 she was in Varese at the Butti Museum in Viggù. From the beginning of the Eighties, she worked on her famous *Costellazioni (Constellations)* cycle, where the marks returned to being deployed confusedly across the white space of the support medium. The marks aggregate, they branch out and overlap in total freedom, and appear to be a prelude to the series (1987-1993) entitled *Movimento delle cose (Movement of things)*, presented at the 1990 Venice Biennale. Paper and canvas are substituted with polyester on which the artist uses mordants to scratch the surface with tiny lines that aggregate and scatter in a "macrocosm" that becomes ever more metaphysical and rarified. Between 1993 and 1994 she held numerous solo exhibitions in Switzerland and Italy, and in 1995 she was invited to Esslingen for the "Zero Italien. Azimuth/Azimut 1959/60 in Mailand Und heute" exhibition. Dadamaino's research had by now entered its final stage: in *Sein und Zeit (1996-1997)* the polyester support medium, being free from frame structures - and with its light refraction - allowed the marks to attain the highest degree of three-dimensional freedom, in a total ebb and flow of materials. During this period she held an important solo show at the Stiftung für Konstruktive und Konkrete Kunst in Zurich, and was invited to participate at the "Il rinnovamento della pittura in Italia" (The renewal of painting in Italy) exhibition held at the Palazzo dei Diamanti in Ferrara. In 2000 the Bochum museum dedicated a generous anthological exhibition to her, sealing Germany's debt to this great artist and her eclectic work. Dadamaino died in Milan on 13th April 2004.



2010, Carlina Galleria d'arte, Torino



2010, Associazione Culturale Renzo Cortina, Milano



2009, Galleria Spazia, Bologna



2008, Associazione Culturale Renzo Cortina, Milano



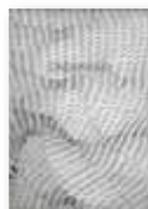
2006, Arte Silva, Seregno



2005, A Arte Studio Invernizzi, Milano



2003, Museo Virgiliano, Virgilio



2000, Museum Bochum, Bochum

Bibliografia essenziale / Bibliography

2011

• *Dadamaino. Movimento delle cose*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Dep Art, 18 febbraio-30 aprile) a cura di A. Zanchetta, Edizioni Dep Art, Milano.

2010

• *Dadamaino. Gli anni '50 e '60. La capacità di sognare*, catalogo della mostra (Milano, Associazione Culturale Enzo Cortina, 8 giugno-30 luglio), a cura di F. Gualdoni, Edizioni Cortina Arte, Milano.

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

2009

• *Dadamaino*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Spazia, 17 ottobre-5 dicembre), a cura di F. Gualdoni, Edizioni Galleria Spazia, Bologna.

2008

• *Dadamaino. L'assoluta leggerezza dell'essere*, catalogo della mostra (Milano, Associazione Culturale Enzo Cortina, 17 giugno-25 luglio), a cura di S. Cortina, Edizioni Cortina Arte, Milano.

2006-2007

• *Dadamaino. Opere 1958-1999*, catalogo della mostra (Seregno, ArteSilva, 13 ottobre-11 gennaio), Edizioni ArteSilva, Seregno.

2005

• *Dadamaino. I fatti della vita*, catalogo della mostra (Milano, A arte Studio Invernizzi, 7 ottobre-7 novembre), F. Pola, Edizioni A arte Studio Invernizzi, Milano.

2003

• *Dadamaino. L'alfabeto della mente*, catalogo della mostra, Museo Virgiliano, Pietole, febbraio-marzo.

2000

• *Dadamaino. Retrospektive 1958-2000*, catalogo della mostra, Museum Bochum, Bochum, 16 gennaio-5 marzo.

1998

• *Dadamaino. Opere 1975-1981*, catalogo della mostra (Mortereone, Palazzo Municipale di Mortereone, 26 luglio-30 agosto), Stampa Galli Thierry s.r.l., Milano.

1997

• *Dadamaino*, catalogo della mostra (Milano, A arte Studio Invernizzi, 22 maggio-5 luglio), a cura di T. Trini, Edizioni A arte Studio Invernizzi, Milano.

• *Dadamaino*, catalogo della mostra, Borromini Arte Contemporanea, Ozzano Monferrato, 11 ottobre-29 novembre.

1996

• *Dadamaino: i fatti della vita*, catalogo della mostra, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zurich, 12-9 giugno.

1993-1994

• *Dadamaino. Werke 1958-1993*, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Reutlingen, 31 ottobre-20 febbraio.

1993

• *Dadamaino. Opere 1958-1993*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 20 marzo- 25 aprile), Edizioni Publi-Paolini, Mantova.

1991

• *Dadamaino. Intelurdio 1981*, catalogo della mostra, Il Triangolo Nero, Alessandria, 12-30 ottobre.

1990

• E. Pontiggia, *Dadamaino*, "Collana Artisti Lombardi", Edizioni Endas Lombardia, Milano.

1989

• *Dadamaino. Passo dopo passo 1987/1989*, catalogo della mostra, Studio Reggiani, Milano.

1988

• Alina Kalczynska (a cura di), *Natura Naturans. Sette poesie di Carlo Invernizzi, sei litografie e un disegno originale di Dadamaino*, Edizioni Vanni Scheiwiller, Milano.

1987

• *Dadamaino. Arbeiten von 1958 bis 1968 und von 1986*, catalogo della mostra, Galerie Beatrix Wilhelm, Stuttgart, 27 gennaio-27 febbraio.

• *Dadamaino. Costellazioni*, catalogo della mostra, N 2/Nuova 2000, Bologna, 21 febbraio-10 aprile.

1986

• *Dadamaino*, catalogo della mostra (Varese, Musei civici Villa Mirabello, 5 aprile-4 maggio), La Tipografica Varese, Varese.

1984

• *Dadamaino. Konstellation. Neue Bilder*, Galerie Beatrix Wilhelm Verlag, Leonberg, 14 marzo-14 aprile.

1983

• *Dadamaino*, catalogo della mostra, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 27 gennaio-28 febbraio.

1982

• *Dadamaino*, catalogo della mostra, Museo Butti, Viggiù, 29 agosto-30 settembre.

1981

• *Dadamaino. L'alfabeto della mente. I Fatti della vita*, Schimidtbank-Galerie, Nürnberg, 9 aprile-15 maggio.

1980

• *Dadamaino: iterare il tempo*, catalogo della mostra, Centro Sette Ratti, Como, 17 ottobre-10 novembre.

1979

• *Dadamaino*, catalogo della mostra, Galleria La Polena, Genova, 22 febbraio-20 marzo.

• *Dadamaino. Opere 1958-1979*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Martano, 21 maggio-12 giugno), Edizioni Galleria Martano, Torino.

1977

• *Dadamaino*, catalogo della mostra, Studio Casati, Merate.

• *Dadamaino. Dall'inconscio razionale all'alfabeto della mente 1975-1977*, catalogo della mostra, Salone dell'Annunciata, Milano.

1976

• *Dadamaino, l'inconscio razionale*, catalogo della mostra, Arte Struktura, Milano, 13 maggio-2 giugno.

1975

• *Dadamaino, la ricerca del metodo*, catalogo della mostra, Galleria Method, Bergamo.

• *Dadamaino. Team Colore*, catalogo della mostra, [S.l. : s.n.]

• *Dadamaino. 1959-1975*, catalogo della mostra, Salone dell'Annunciata, Milano.

• *Dadamaino. Inconscio - Razionale*, catalogo della mostra, Studio V, Vigevano, 13 giugno-2 luglio.

1974

• *Dadamaino*, catalogo della mostra, Galleria il Nome, Vigevano, 19 gennaio-17 febbraio.

1973

• *Dadamaino*, catalogo della mostra, Centro d'Arte Santelmo, Brescia.

• *Dadamaino*, catalogo della mostra, Galleria della Cappelletta, Ognago.

• *Dadamaino*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 2-26 marzo), Edizioni Galleria del Cavallino, Venezia.

1972

• *Dadamaino*, catalogo della mostra, Galleria della Cappelletta, Osnago.

1962

• *Maino. Monochrome Malerei*, catalogo della mostra, Galerie Senatore, Stuttgart.

1961

• *Dadamaino*, catalogo della mostra, Studio N, Padova.



1998, Palazzo Municipale, Mortereone



1997, A Arte Studio Invernizzi, Milano



1997, Galleria Borromini, Monferrato



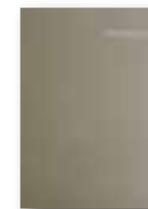
1996, Foundation for constructivist and concrete art, Zurigo



1993, Casa del Mantegna, Mantova



1990, Collana Artisti Lombardi, edizioni Endas, Lombardia



1987, Galerie Beatrix Wilhelm, Stuttgart



1962, Galerie Senatore, Stuttgart



Edizioni Galleria Dep Art - Milano / Gallery editions Dep Art - Milan

"Mario Nigro, Opere di Mario Nigro"
Catalogo con testi di Piero Boccuzzi e Stefano Castelli
22 settembre - 4 novembre 2006

"Alberto Gianquinto, Opere 1961-2000"
Catalogo con testi di Piero Boccuzzi e Stefano Castelli
18 novembre 2006 - 13 gennaio 2007

"Franco Rognoni, Opere scelte"
Catalogo con testi di Piero Boccuzzi e Stefano Castelli
9 febbraio - 17 marzo 2007

"Argot" mostra collettiva
(Addamiano, Forgioli, Galliani, Guccione, Pizzi Cannella)
Catalogo con testo di Alberto Zanchetta
11 maggio - 30 giugno 2007

"Salvo, Opere scelte 1986-2007"
Catalogo con testo di Luisa Castellini
26 ottobre - 14 dicembre 2007

"Alberto Biasi, Rilievi ottico-dinamici"
Catalogo a cura di Alberto Zanchetta
13 marzo - 30 aprile 2008

"Scanavino, Opere 1954-1983"
Catalogo con testo di Alberto Zanchetta
14 novembre - 20 dicembre 2008

"Franco Rognoni"
Catalogo con testo di Sandra Nava
20 marzo - 20 giugno 2009

"Omar Galliani, Apri gli occhi... chiudi gli occhi"
Catalogo con testo di Flavio Arensi
16 ottobre - 12 dicembre 2009

"Salvo, Récits"
Catalogo con testo di Alberto Zanchetta
5 marzo - 30 aprile 2010

"Natale Addamiano, Cieli e gravine"
Catalogo con testo di Flaminio Gualdoni
14 maggio - 13 luglio 2010

"Emilio Vedova, Monotipi"
Catalogo con testo di Luisa Castellini
18 novembre - 18 dicembre 2010

Finito di stampare nel mese di gennaio 2011
presso la Tipografia Campisi, Vicenza

