DADAMAINO

BRUNO CORÀ

ISBN 978-88-32161-14-4

LA ARTE INVERNIZZI

# DADAMAINO

# ESTRATTO DEL CATALOGO

BRUNO CORÀ

# DADAMAINO

## DARE TEMPO ALLO SPAZIO

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra
*Dadamaino. Dare tempo allo spazio*

A arte Invernizzi Milano 28 novembre 2019 - 5 febbraio 2020

Coordinamento editoriale
Tiziana Invernizzi, Milano

Redazione
Nicoletta Gaetani, Milano
Criseide Invernizzi, Milano
Selene Invernizzi, Milano

Progetto grafico
Tiziana Invernizzi, Milano

Traduzione
Simon Turner, Imperia

Fotografie
Bruno Bani, Milano; Carlo Chiavacci, Pistoia; Mattia Mognetti, Milano; Paolo Vandrasch, Milano

Fotolito
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

Stampa
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

© 2019 A arte Invernizzi, Milano
Tutti i diritti riservati

Si ringrazia
John Austin, Luca Massimo Barbero, Lisa e Thomas Blumenthal, Angelo Calmarini, Manuel De Santaren, Peter Conzatti, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Vilma Gastaudo, Martine e Pierino Ghisla, Angelo Invernizzi, Igino Legnaghi, Lorenzelli Arte, Renato Milanesi, Christian Reyntjens, Johanna Rihm, Luigi Sansone, Marc e Dunja Suls, The Mayor Gallery, Silvio Vancini, Carla Maria Villa, Mario Zanelli

In copertina
*Costellazioni*, 1984, china su tela, 151x200 cm (dettaglio)

Video
Francesco Castellani

A ARTE INVERNIZZI
VIA D. SCARLATTI 12 20124 MILANO TEL. FAX 02 29402855
INFO@AARTEINVERNIZZI.IT WWW.AARTEINVERNIZZI.IT

Introduzione

Il presente volume, edito in occasione della mostra *Dadamaino. Dare tempo allo spazio*, a cura di Bruno Corà, vuole essere un omaggio all'artista, protagonista dell'arte italiana e internazionale a partire dalla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso.
La monografia ripercorre l'*iter* creativo di Dadamaino, partendo dai "Volumi" del 1958 fino agli ultimi lavori del ciclo "Sein und Zeit", ed è corredata da immagini di opere, esposizioni e documenti che testimoniano la sua attiva partecipazione al clima culturale e artistico a lei contemporaneo.
A inizio degli anni '80 ho conosciuto Dadamaino e con mio padre Carlo e mio fratello Sostene abbiamo iniziato a frequentarla condividendone molteplici esperienze di vita, in un continuo scambio culturale legati da un rapporto di reciproca stima.
Ho avuto l'occasione di viaggiare a lungo, sia in Italia che all'estero, per collaborare con varie istituzioni alla realizzazione di sue mostre in spazi pubblici e privati; l'ultima testimonianza di questo nostro legame è stata la stretta collaborazione nella realizzazione della retrospettiva tenutasi presso il Museum Bochum nel 2000, corredata dalla pubblicazione della sua ultima monografia in vita *Dadamaino. Retrospektive 1958 - 2000*.
Nel 1994 abbiamo inaugurato la galleria con la mostra *Dadamaino Morellet Uecker*, per la cui realizzazione Dadamaino partecipò attivamente e nel 1997 le abbiamo dedicato una grande mostra personale. Nel 1998 a Morterone, luogo da lei amato e frequentato, abbiamo presentato la mostra *Dadamaino. Opere 1975-1981*, cui sono seguite, dopo la sua scomparsa, mostre di approfondimento del suo lavoro sia in galleria che collaborando con istituzioni pubbliche.
Desidero ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile la realizzazione di questa mostra e la relativa monografia, che spero possa essere un ulteriore strumento per scoprire il mondo poetico e l'opera di Dadamaino, artista che ha segnato il proprio tempo con il suo 'fare' creativo.

Introduction

This volume, published for the exhibition *Dadamaino: Give Time to Space*, curated by Bruno Corà, pays tribute to the artist, who became a leading name in Italian and international art from the end of the 1950s.
This monograph retraces Dadamaino's artistic career, from her "Volumi" ["Volumes"] of 1958 through to the last works in her "Sein und Zeit" series, and it is accompanied by illustrations of works, exhibitions and documents that testify to her active participation in the cultural and artistic climate of her day.
I met Dadamaino in the early 1980s and, with my father Carlo and my brother Sostene, we got to know her, sharing many life experiences in a continuous cultural exchange that emerged from a relationship of mutual esteem.
I have been able to travel extensively, both in Italy and abroad, working with various institutions to put on exhibitions of her works in public and private spaces; the last time we worked closely together was when we organised the retrospective exhibition at the Museum Bochum in 2000. This was accompanied by the last monograph published during her life, *Dadamaino. Retrospektive 1958-2000*.
In 1994 we opened the gallery with the exhibition *Dadamaino Morellet Uecker*, which Dadamaino herself helped put on, and in 1997 we devoted a major exhibition to her work. In 1998 we presented the *Dadamaino. Opere 1975-1981* in Morterone, a place she loved and often went to. This was followed, after her death, by exhibitions, both in the gallery and in partnership with public institutions, which explored her work in great depth.
I would like to thank all those who have made it possible to put on this exhibition and publish the accompanying monograph, and I hope they will be useful means for discovering the world and the work of Dadamaino, an artist whose creative actions made a mark on her time.

Epicarmo Invernizzi

Sommario


9 Bruno Corà
Dadamaino. Dare tempo allo spazio

65 Volume

87 Volume a moduli sfasati

99 Oggetto ottico dinamico
La ricerca del colore
Cromorilievo

119 L'inconscio razionale

131 L'alfabeto della mente

147 I fatti della vita

163 Interludio

179 Costellazioni

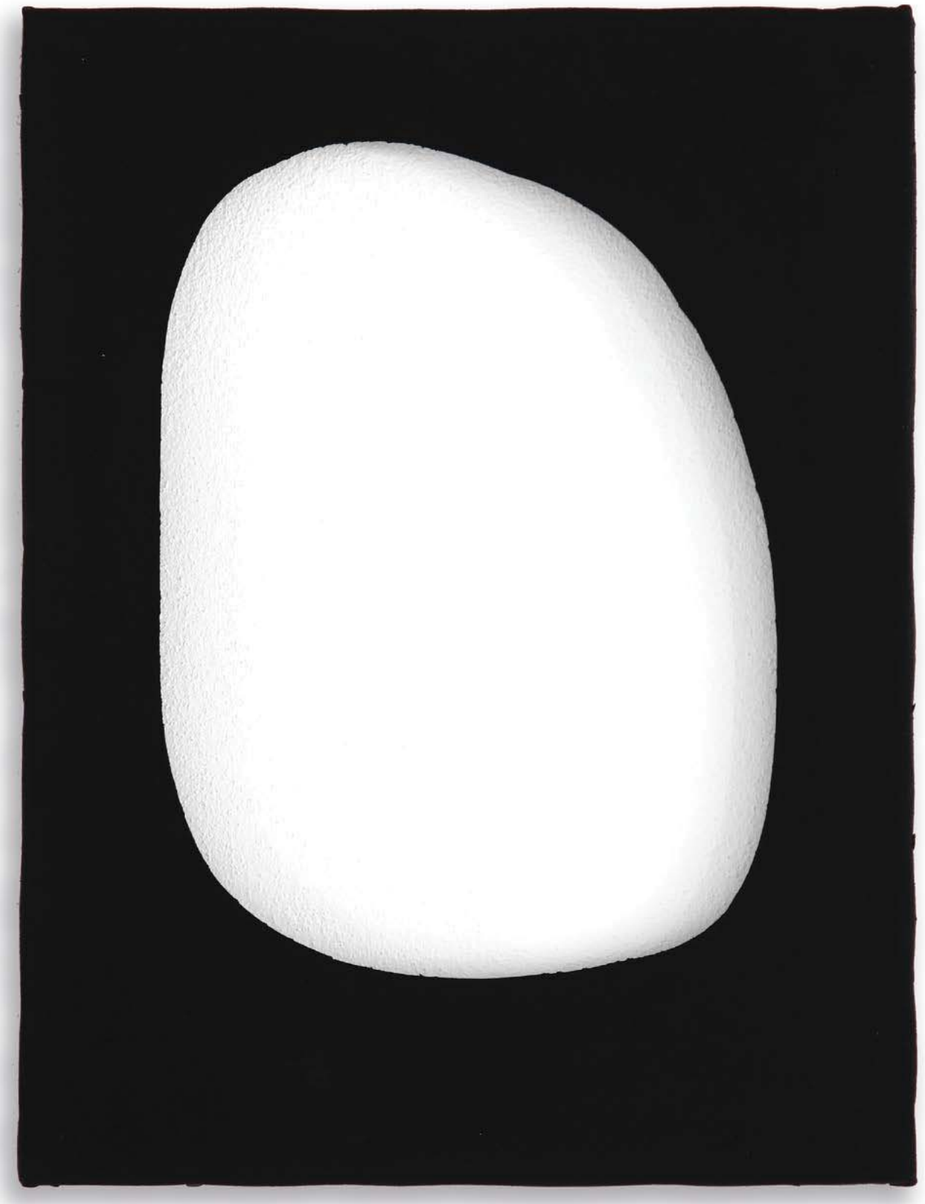
201 Passo dopo passo
Il movimento delle cose

225 Sein und Zeit

253 Bruno Corà
Dadamaino. Give Time to Space

299 Esposizioni

309 Bibliografia essenziale



*Volume*, 1958, tempera su tela forata, 40x30 cm



Bruno Corà
Dadamaino. Dare tempo allo spazio

Premessa

Il privilegio e le fortunate circostanze degli incontri e delle collaborazioni con Dadamaino avvenuti nel corso degli anni hanno lasciato in chi scrive un'impronta tanto forte e indelebile da considerare una riflessione a tutto campo sul suo lavoro un'opportunità a cui non poter rinunciare.

L'esperienza dello studio dell'opera di un'artista del cui lavoro si sono conosciuti dal vivo numerosi momenti qualificanti, partecipando alle sue mostre, scambiando con lei personalmente conversazioni su aspetti operativi ma anche su idee e concezioni della realtà del nostro tempo e condividendo eventi divenuti ormai 'storia' di un secolo trascorso, è assai diverso dallo studio dell'opera di un artista appartenuto ad altre epoche di cui dover apprendere dati e qualità sia attraverso l'osservazione e lo studio dei suoi lavori, sia dai documenti o dai libri o saggi scritti sulla sua arte. Si comprende bene, altresì, il valore di esperienze come quelle di Giorgio Vasari o di altri studiosi che, fino ai nostri tempi, hanno parlato e scritto di ciò che hanno vissuto, rispetto a quanti non hanno potuto condividere quelle straordinarie occasioni o visto nascere capolavori indimenticabili.

Durante questo esercizio riflessivo in tal senso, ho potuto prendere in considerazione il lavoro critico di alcuni autorevoli esegeti dell'opera di Dadamaino che mi hanno preceduto con originalità, intensità e sensibili intuizioni nell'azione ermeneutica, aiutandomi a comprenderne fatti e problemi di cui ognuno di loro, essendo stato partecipe, aveva in prima persona avuto esperienza.

Rispetto alle numerose proprietà e qualità dell'opera di Dadamaino, messe in risalto da ciascuno di loro, proprio per essermi rivolto ad essa in tempi successivi, mi è sembrata possibile l'individuazione di alcuni ulteriori aspetti e temi inediti da affrontare. Di queste 'aperture', soprattutto inerenti le fasi della sua opera dopo gli anni Settanta, sono certo che vi sarà occasione di tornare a discutere e comunque fin da ora mi riprometto nuove verifiche, confronti e più estese indagini.

Ritengo che la parabola artistica di Dadamaino sia destinata a crescere nella coscienza storico-critica in numerosi paesi più di quanto sia avvenuto sino a oggi e a raggiungere nuovi gradi nella considerazione pubblica, così come avvenuto per Enrico Castellani, Francesco Lo Savio, Vincenzo Agnetti e altri artisti della sua generazione attivi in Italia. Dadamaino ha osservato un operoso cammino contrassegnato da una tensione poetica che ha alternato ai 'salti' di dimensione linguistica, rigorosi e assidui compimenti metodici di ricerca conoscitiva, consegnandoci infine un'opera esemplare per autenticità estetica e poetica.

La sua azione nell'ambito artistico culturale si è significativamente integrata con quella civile, partecipando attivamente alle vicende di sviluppo della società italiana ed europea nei momenti chiave della storia della seconda metà del secolo scorso. La sua vicenda resta esemplare altresì - al di là degli effetti - della problematica inerente la condizione di un artista riguardo alla costruzione di una nuova società attraverso una nuova sensibilità.

Negli anni in cui Dadamaino partecipava con l'azione politica militante a un progetto di società più giusta e libera, la filosofia affermava: "La nuova sensibilità è divenuta un fattore politico. Quest'evento, che può costituire un punto di volta nell'evoluzione delle società contemporanee, esige che la teoria critica introduca tra i suoi concetti questa nuova dimensione e tenga conto delle sue implicazioni ai fini dell'edificazione di una nuova società. Tale società presuppone in tutto e per tutto la realizzazione delle società esistenti, e in particolare quelle tecniche e scientifiche. Sganciate dal servizio che ora rendono alla causa dello sfruttamento, esse possono essere mobilitate per l'eliminazione della povertà e della fatica in tutto il mondo".[1]

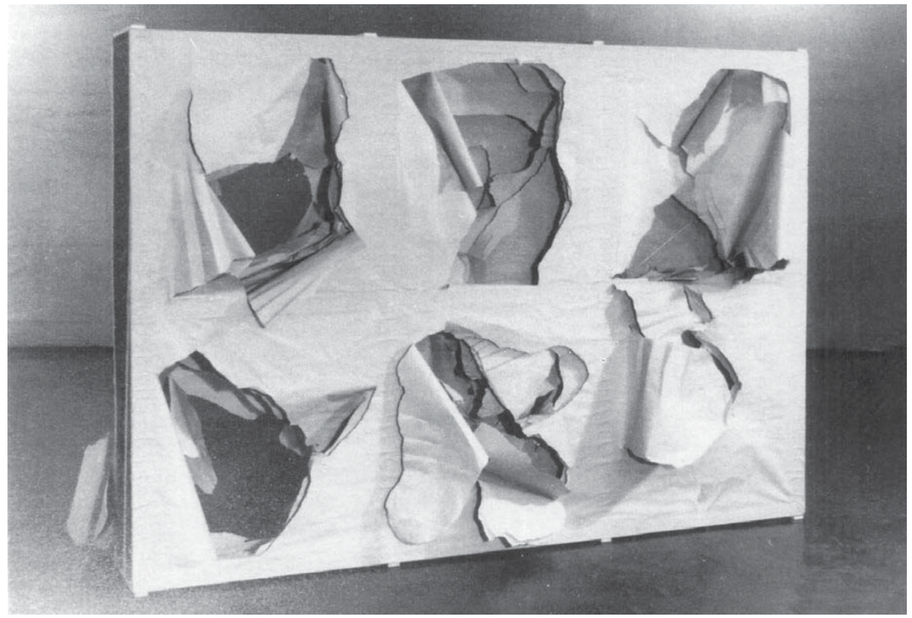
## Capitolo 1

*Nascita di "Volume"*

L'insieme di elaborazioni a cui Dadamaino si dedica in gioventù, da autodidatta (aveva intrapreso studi universitari presso la Facoltà di medicina), inizialmente nei modi di una pittura mimetica di studio e poi astratto-

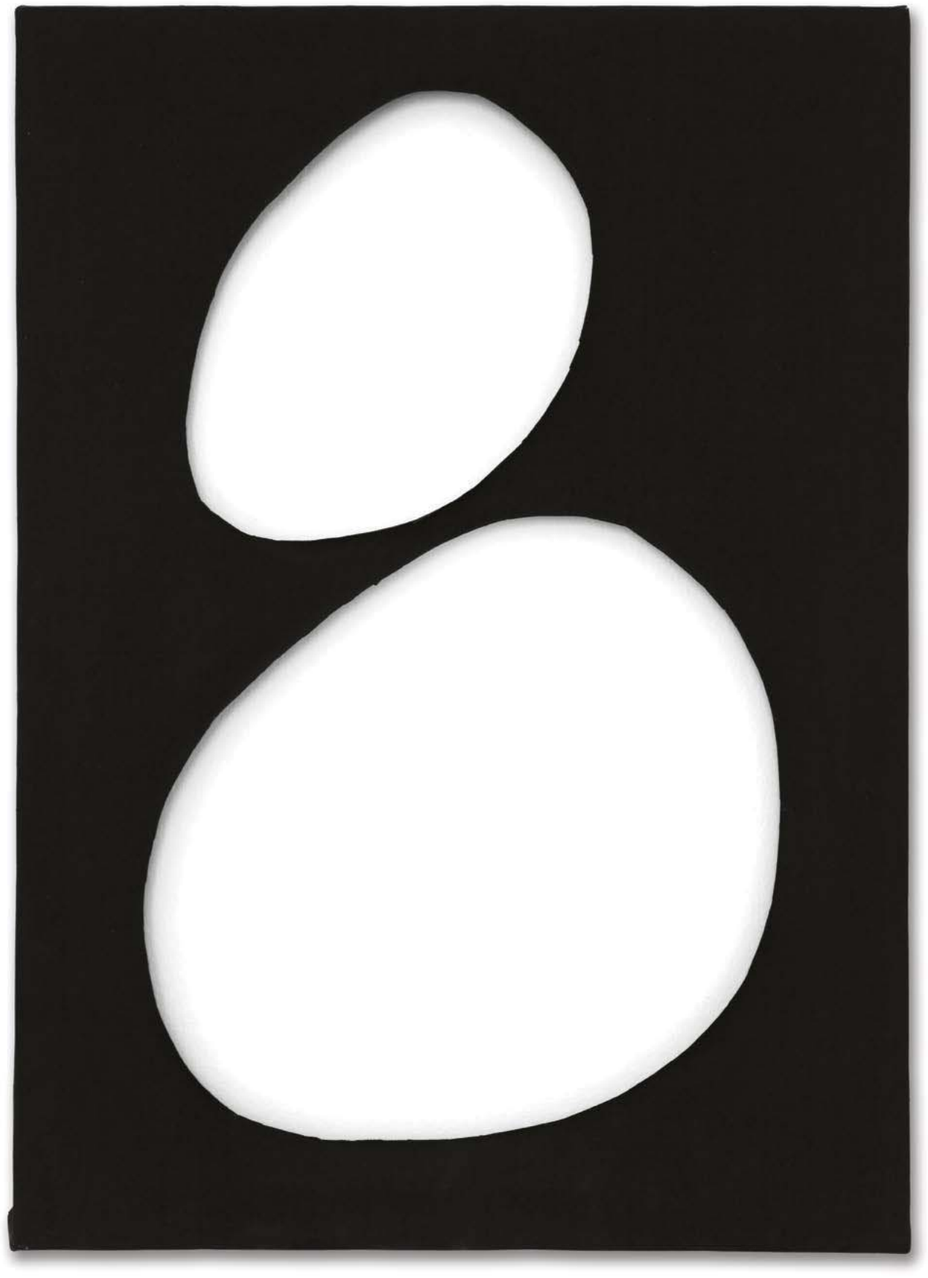
geometrica per finire, nella seconda metà degli anni Cinquanta, in un più distinto idioma 'informale', non si dimostrano ignare dei lessici più affermati di quel frangente temporale. Come è stato infatti rilevato puntualmente da Elena Pontiggia,[2] opere come *Forme Spaziali* (1958) o *Composizione*, rispettivamente riconducibili per concezione o per modalità esecutive ad artisti come Lucio Fontana, Wols o Pierre Soulages, dimostravano una certa consapevolezza della giovane artista di quanto avveniva nella scena italiana ed europea delle arti visive.
Di quel primo repertorio di opere fa parte anche un *Senza titolo*, 1956 che, sia per la sua concezione compositiva, sia per l'impiego del colore e, infine, per la sua datazione, merita di essere riconsiderato come "uno degli esiti più interessanti [...] una superficie monocroma, sospesa tra terra e oro, su cui appare una forma bianca vagamente ovale. Due strisce oblique nere attraversano la tela".[3] Soprattutto a colpire è l'immagine di quell'opera che suscita l'attenzione in rapporto all'invenzione del *Volume*, 1958, di ben due anni successivi a quel dipinto. Non poche considerazioni infatti emergono dal raffronto di quella tela con alcuni "Volumi". Basterebbe osservare quelle versioni in cui una doppia asportazione della parte centrale della tela, mantenendo un lembo separatore tra i due vuoti, genera una tensione di superficie dell'opera che, almeno sul versante formale, ha sensibili somiglianze col *Senza titolo* (1956). Ma in cosa si è distinta la prima versione di *Volume*, 1958, rispetto a tutta la produzione precedente della giovane Dadamaino?
È ormai nota la spinta emotiva - un'autentica folgorazione - ricevuta dalla prima osservazione di una tela forata di Fontana, osservata dalla giovane artista fuggevolmente mentre era a bordo di un tram cittadino dentro la vetrina di un negozio di elettrodomestici a Milano dove l'opera era esposta. "Scesi dal tram. Ritornai a guardare il quadro. Non riuscivo a staccare lo sguardo dalla tela [...]. Non capivo cosa significasse quell'opera, ma sentivo che era qualcosa di assolutamente nuovo, di straordinariamente intenso".[4]
Dadamaino riferisce quell'autentica epifania motrice del suo lavoro agli anni 1952-53,[5] un lustro antecedente alla realizzazione del suo primo *Volume* (1958). Se così fosse si dovrebbe presumere che ogni apporto fontaniano sullo sviluppo della sua pittura sia avvenuto molto lentamente. Più semplicemente appare plausibile ritenere che il ricordo di cui Dadamaino ha reso testimonianza sia riferibile a qualche scorcio temporale più tardo del 1952-53 e più vicino alla data del primo *Volume*, 1958. Sta di fatto che alla domanda testé formulata sulla valenza linguistica del suo primo *Volume* (1958) si deve poter dare una congrua risposta.
Nel ritagliare ed eliminare da una tela molta della sua superficie, tanto da mettere perfino a nudo parzialmente il telaio, e nel considerare quell'asportazione un'apertura configurante una volumetria costituita dal vuoto posto in evidenza e da quanto esso consentiva di osservare oltre di lui - ombre comprese - e cioè il muro come estremo supporto residuo su cui la tela sarebbe stata esposta, significava abolire l'entità della rappresentazione, sbarazzandosi, con un gesto unico, sia della materia, sia della composizione, sia di ogni altro elemento riferibile a quella disciplina di tradizione secolare che è la pittura. L'attuazione del gesto di Dadamaino, per un discreto lasso di tempo esteso, almeno un biennio, viene sistematicamente neutralizzato da un rifiuto dell'ambiente mercantile e critico, sconcertati da una radicalità di quella portata che superava i rispettivi livelli di accettazione critica e dello stesso collezionismo.
Perfino nelle sue prime mostre personali presso la Galleria dei Bossi e presso la Galleria del Prisma, rispettivamente del maggio 1958 e dell'aprile-maggio 1959, non le sarà possibile, soprattutto in quest'ultima, esporre i "Volumi", nonostante nel testo critico di accompagnamento alla mostra si accenni alla loro nascita, senza pronunciarne la denominazione: "Quando era già avviata ad una illuminazione della densa e ricca materia cromatica [...] Dadamaino ha cambiato improvvisamente rotta. Ma [...] tale mutamento, anche se inaspettato, non è stato per niente casuale o esterno, bensì determinato da una precisa ragione critica e dalla volontà di uscire dai limiti di una fredda oggettivazione entro cui la sua visione avrebbe corso il rischio, alla fine, di esaurirsi in una sterile esercitazione didattica, nella quale forma e colore sarebbero stati inevitabilmente ridotti a puri mezzi tecnici di una grammatica imperniata esclusivamente su facili semplificazioni strutturali e su semplici accostamenti cromatici".[6]
In tale introduzione critica si supera l'argomento del 'cambio improvviso di rotta' cercando di rimuoverne il 'mutamento', per fare subito dopo posto al riscontro di opere a base linearistica, "grafia sensibile che evoca immagini millenarie carpite nell'inconscio del sogno dai graffiti delle caverne preistoriche"[7] pur presenti nella mostra.





Saburo Murakami, *Muttsu no ana (Six Holes)*, 1955, The first Gutai Art Exhibition Ohara Hall, Tokyo, ottobre 1955
© Makiko Murakami and the former members of the Gutai Art Association Ashiya City Museum of Art & History

Mentre si è con frequenza fatto riferimento ai "Volumi" come a una audace ma comprensibile declinazione di Dadamaino dei "Concetti spaziali" di Fontana, non risulta - fino a prova contraria - che siano stati mai messi in relazione con le esperienze pittorico-performative giapponesi del Gruppo Gutai, con le quali potrebbero altresì invece avere da condividere un terreno di radicalità analoga. La *Lacerazione della carta* (1955), ad esempio, di Saburo Murakami, attuata in occasione della *I Esposizione Gutai* alla Hoara Hall di Tokyo, avvenne con lo slancio e lo sfondamento compiuto col proprio corpo intero contro fogli di carta pesante, ben tesi su un telaio di legno. Esito di quest'opera di Murakami è la manifestazione del vuoto spaziale generato dal gesto. Anche nel lavoro di Murakami il vuoto preludeva a un 'volume' e a una spazialità ancorché a scala ambientale e a misura antropologica. Quel vuoto volumetrico, infatti, accoglieva il suo corpo dopo lo sfondamento del diaframma di carta.
Sembra opportuno evocare qui l'attività di Murakami e di Gutai in rapporto a Dadamaino perché in tal modo si comprenderà ancora maggiormente l'anticipatrice frequenza dell'opera della nostra artista, non solo dunque misurabile in rapporto al pur avanzatissimo clima culturale esistente nella seconda metà degli anni Cinquanta a Milano e in Italia, con figure come Lucio Fontana, Alberto Burri, Enrico Castellani, Piero Manzoni, Francesco Lo Savio, Giuseppe Uncini e altri, ma anche a livello internazionale. Ciò rende peraltro opinabili, o almeno discutibili, alcune affermazioni rese sul confronto tra l'arte moderna occidentale e quella giapponese di cui la prima dovrebbe essere debitrice alla seconda.[8]
Ma tornando più propriamente sulla venuta alla luce dei "Volumi" di Dadamaino, è molto interessante l'individuazione compiuta dalla giovane artista di un gesto che sembra circoscrivere, come in un'operazione chirurgica, una parte significativa dell'organismo pittura - il centro della superficie della tela - che ormai ai suoi occhi sembra compromessa come *topos* accogliente una concezione materica estenuata e contaminata da un malessere - l'accademia e il conforme - che richiede di venire estirpato.
È in tale individuazione, a vocazione 'immateriale', che il suo gesto di 'svuotamento del centro della tela' si



*Volume*, 1958, tempera su tela forata, 70x50 cm

dimostra in quello stesso frangente temporale del tutto consonante e dialettico con alcune risoluzioni di Lo Savio, Castellani, Manzoni, Uncini e pochissimi altri della generazione dei nati negli anni Trenta.
A margine dell'atto di negazione del 'centro' della tela e della considerazione del vuoto inteso come volume, percepito al suo posto, valga questa affermazione di Rudolf Arnheim: "Parlando di 'centro' intenderemo in genere il centro di un campo di forze, un punto focale da cui esse scaturiscono e verso cui convergono. Poiché ogni centro dinamico possiede la tendenza a distribuire simmetricamente intorno a sé le forze del proprio campo, la sua posizione coinciderà spesso con quella situata, geometricamente, nel mezzo. Il centro geometrico di un poligono regolare coinciderà con il centro dinamico finché la figura non sarà soggetto a influssi esterni".[9]
Intuitivamente Dadamaino, nell'atto di negazione di una concezione della pittura da lei ritenuta superata, colpisce proprio al cuore la superficie della tela e la stessa idea di bidimensionalità verso un'idea e una concezione di spazio volumetrico complesso.

## Capitolo 2

*Gli anni 'cerniera' 1958-60 a raggio europeo e internazionale*

Il contesto artistico e culturale e il frangente temporale entro i quali esordisce Dadamaino con il *Volume* sono quelli della crisi dell'Informale e degli anni così detti di "cerniera". Con tale espressione si intende riferirsi a quell'insieme di esperienze che costituiranno il ventaglio di contributi determinanti per l'attuazione di una svolta, sia in Italia che nel resto d'Europa, di carattere culturale, sociale ed economico, influente sulla ricerca artistica determinata a voltare pagina dopo un lungo dopoguerra che, dalla ricostruzione successiva al secondo conflitto mondiale, reca a un relativo benessere e all'avvento di società consumistiche, nonché all'origine della stessa diffusa "società dello spettacolo".[10] In tale quadro sociale e culturale attraversato da molteplici e spesso contrastanti tensioni e indirizzi di pensiero politico, economico, scientifico, filosofico, estetico e artistico si distinguono le lezioni di alcuni maestri affermatisi prima del secondo conflitto mondiale, ma pienamente rivelatisi tali subito dopo, seguiti nella loro azione da giovani personalità nel frattempo affacciatesi alla ribalta della scena artistico-culturale europea e internazionale.
L'eco di ritorno delle imprese compiute dalle generazioni delle avanguardie storiche, dal Futurismo al Dadaismo, dall'Astrattismo al Bauhaus, dal Neoplasticismo al Costruttivismo, insieme alle nuove manifestazioni dell'Espressionismo astratto americano e dell'Informale europeo, avevano reso evidenti sia i maggiori protagonisti di quelle stagioni prebelliche, sia le istanze durevoli e più feconde da cui ripartire per ogni giovane artista che avesse deciso di scrollarsi di dosso l'ipoteca di un'arte a base emotivo-psicologica, divenuta pressoché pervasiva dell'intero clima culturale del dopoguerra. Permeato da pulsioni inconsce originatesi con l'"esistenzialismo", soprattutto nell'Informale, convergevano e si annidavano in esso anche le più indistinte manifestazioni di una retorica dei sentimenti, nella quale si rischiava di permanere invischiati a lungo con alibi di tipo sociale, politico e psicologico.
È in questa diffusa condizione che in diversi paesi, e con diversi programmi e scelte linguistiche, in Europa, negli USA e in Giappone nascono e si sviluppano diverse formazioni e gruppi artistici le cui concezioni estetiche ed etiche contribuiranno a voltare pagina derubricando la *koinè* informale e avviando il mutamento che li renderà protagonisti del decennio tra il 1958 e il 1968. Tra le numerose iniziative verificatesi in quel periodo, sembra opportuno tracciare il profilo di alcune di esse per il riflesso e le attinenze riscontrabili con l'azione e l'opera di Dadamaino.
In Europa si distinguono sia le poetiche connesse a un modo innovativo di guardare all'oggetto - come nel caso dell'esperienza del Nouveau Réalisme che sanciva un modo di avvicinarsi alla realtà più che attratti dalla banalità oggettuale, dalla "irrisolta stranezza latente in ogni oggetto comune, sia esso vecchio o nuovo"[11] - sia quelle dell'elaborazione in gruppo di ricerche legate alla percezione visiva o di carattere ottico, sia infine quelle di carattere cinetico nella realizzazione dell'opera, senza rinunciare a fondamenti di carattere scientifico o tecnologico. In tale ambito si muovono, con le relative diversità, sia il Gruppo T di Milano (Gianni Colombo, Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Giovanni Anceschi, Grazia Varisco), sia il Gruppo N di Padova (Edoardo Landi, Ennio Chiggio, Manfredo Massironi, Alberto Biasi, Toni Costa), ma anche il GRAV di Parigi (Julio Le Parc, François Morellet, Horaçio Garçia-Rossi) e il gruppo di Nuova Tendenza di Zagabria (Almir Mavignier, Matko Meštrović, Božo Bek e numerosi altri).

In alterne occasioni espositive, alcuni di questi gruppi aderirono alla definizione loro attribuita di "arte programmata" e di "arte gestaltica". Non si possono ignorare, naturalmente, in questa circostanza le esperienze pionieristiche di base di Victor Vasarely, Pol Bury, Alexander Calder, dello stesso Marcel Duchamp e di Jesús Rafael Soto che, sin dal 1955, avevano dato vita a mostre sulla dimensione 'cinetica' reale oppure 'optical' dell'opera d'arte.[12] Nondimeno, artisti come Bruno Munari - in gioventù partecipe del movimento futurista e, sin dagli anni Trenta, autore di opere cinetiche e riconosciuto come maestro dallo stesso Jean Tinguely - sono naturalmente coinvolti nello sviluppo dell'arte cinetica e programmata come, peraltro in modi personalissimi, Enzo Mari e Getulio Alviani.

Contemporanee di queste esperienze sono le ricerche di Enrico Castellani e Piero Manzoni, protagonisti della vicenda Azimut/h alla quale afferiscono a Milano sia Agostino Bonalumi sia Vincenzo Agnetti, come teorico e scrittore, sia Nanda Vigo e la stessa Dadamaino, su cui si tornerà più avanti. Azimut/h si qualifica come episodio dalla doppia valenza distintiva anzitutto dell'azione dei due artisti Manzoni e Castellani che fondano e dirigono la rivista "Azimuth" e successivamente, dopo pochi mesi, anche dell'apertura di una galleria d'arte, denominata Azimut (senza h) che, nell'insieme, costituiscono entrambe valide piattaforme di collegamento con altri gruppi europei e internazionali di artisti impegnati in nuove forme d'arte come il Gruppo tedesco Zero, aperto ad apporti degli italiani, danesi e belgi o il Gruppo NUL olandese.

Nello sviluppo dell'esperienza di Dadamaino, Azimut/h riveste un'importanza particolare per il rapporto che l'artista stabilisce prima con Manzoni e poi con Castellani, di cui resterà amica e sodale per tutto il resto della vita. Se Manzoni di Azimut/h rappresenta l'anima mercuriale, il maratoneta che percorre il Nord Europa e i suoi ambienti più vivaci, recando in Italia informazioni, rapporti, relazioni con gruppi e realtà in fermento, mosso da un residuale spirito Dada ma soprattutto dall'aver compreso, dopo i trascorsi 'nuclearisti' e di adesione allo 'spazialismo', che i tempi sono maturi per una svolta innovativa generazionale, Castellani riveste un ruolo basilare ideologico ben saldo, con propositi chiari e strategie risolute, capace di elaborare teoricamente i percorsi da compiere e di tradurre senza esitazioni le idee in azioni e fatti organizzativi. Il tirocinio da giovane architetto, prima in Belgio a Bruxelles e poi in Italia a Milano, lo ha munito di solide basi e di capacità progettuali che, riversate nella elaborazione di programmi, riflessioni operative e concezioni estetico-poetiche, ne fanno una punta intellettuale referenziale preparata e affidabile.

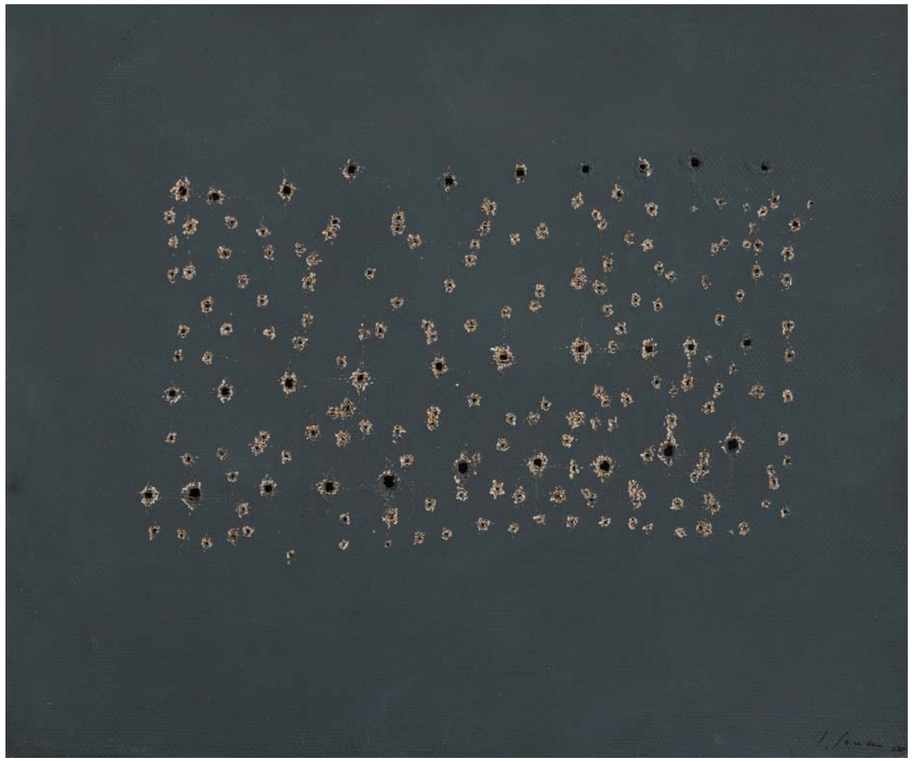
Non si può peraltro trascurare nel sodalizio tra Manzoni e Castellani il ruolo esercitato da Vincenzo Agnetti che, da poeta (e artista ancora *in pectore*) e geniale interprete ma anche interlocutore dei suoi due amici, riveste una funzione di stimolo, di incoraggiamento e, con frequenza, di avallo autorevole dei progetti, delle dichiarazioni, delle prese di posizione e di riserve e obiezioni critiche sempre espresse con efficace acume.

L'area del Gruppo Zero, dal canto suo, investe poeticamente anche artisti come Fontana che tanto Heinz Mack, quanto Otto Piene e il terzo componente della compagine tedesca Günther Uecker stimano e considerano tra i pionieri della loro stessa ricerca, per le sue trascorse importanti fondazioni della poetica spazialista e per l'apertura sempre dimostrata concretamente verso le ricerche giovanili in Italia e all'estero. Zero, tra il 1957 e il 1965, annovera esperienze di Azimuth, del Nouveau Réalisme, di Nul e di altri gruppi e artisti europei tra cui Armando, Jean Tinguely, Yves Klein, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Enrico Castellani, Piero Manzoni, Akira Kanayama, Yayoi Kusama, Nanda Vigo, Dadamaino, Gianni Colombo, Christian Megert, Henk Peeters, Jef Verheyen, Jan Schoonhoven, Jesús Rafael Soto e alcuni altri.

Nella sfera europea e in quella 'cerniera' degli anni 1958-60 non può essere ignorata nemmeno la sensibile presenza di una pittura a base 'monocroma' che, nella mostra *Monochrome Malerei*, ideata e realizzata nel 1960 da Udo Kultermann presso il Museo di Leverkusen, aveva dato risalto tra gli altri ad artisti come Lo Savio, Fontana, Dorazio, Ad Reinhardt, Klein, Manzoni, Castellani e Salvatore Scarpitta.

Nel 1962 si manifesta altresì l'azione del lituano George Maciunas, architetto e artista giunto in Europa dopo aver cessato l'attività della A.G. Gallery a New York. Egli, dopo aver coniato il termine Fluxus (dal latino 'flusso', 'ondeggiamento', 'scorrimento') per alcune conferenze organizzate l'anno precedente (1961) e aver promosso allo Städtisches Museum di Wiesbaden in Germania un festival di musica denominato *Fluxus Internationale*





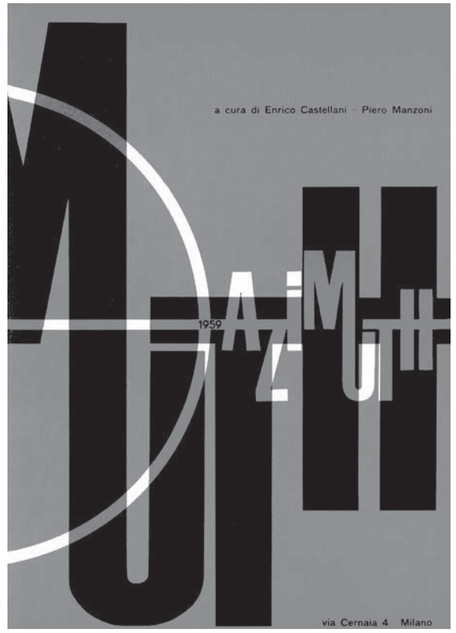
Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1955, olio e buchi su tela, 28x32,5 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milano

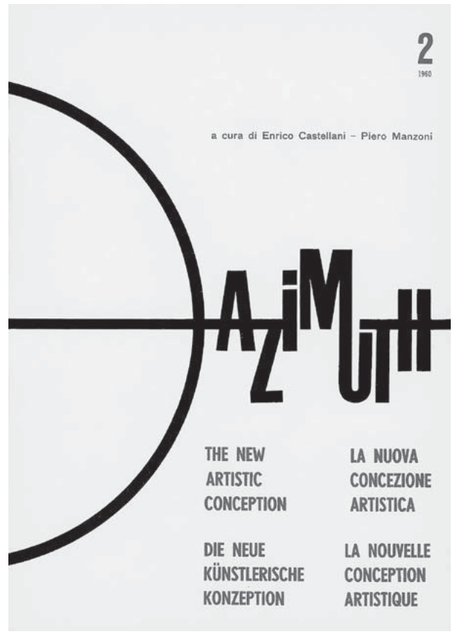
*Festspiele Neuester Musik*, apre significativamente la sua azione alla partecipazione di artisti europei e americani con il criterio interdisciplinare della simultaneità dei linguaggi musicali, poetici, plastici, visivi, teatrali e coreografici. Ben presto le fonti ispiratrici dell'impresa di Maciunas si rivelarono essere il teatro futurista e il Dada di Duchamp, nonché le esperienze nuove di John Cage e la Non Arte che, in vari modi, consentirono ad artisti e performer musicali e teatrali, poeti e danzatori di partecipare con interventi e realizzazioni di ogni tipo e con ogni mezzo alle mostre e ai concerti ovunque convocati. Insieme a Maciunas parteciparono a Fluxus: Ludwig Gosewitz, Nam June Paik, Wolf Vostell, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Alison Knowles, Dick Higgins, Yoko Ono, Philip Corner, George Brecht, Al Hansen, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vautier, Joseph Beuys, Giuseppe Chiari, Henry Flynt, Robert Watts, Charlotte Moorman, Gianni Emilio Simonetti, il Gruppo Zaj e altri.

Ma nella dinamica di questo ventaglio di iniziative, di costituzioni di gruppi, di formazioni e di tendenze non si possono ignorare, né tantomeno sottovalutare, almeno un paio di ulteriori realtà che, in diverso modo, rendono ancor più complesso questo scenario europeo; sia, in un caso, per contraddirne e raffreddarne le temperature più elevate e le convinzioni più salde, sia, in un altro, per spostare l'attenzione sul quadrante al di là dell'Atlantico, in USA, dove è sempre viva la determinazione di rivendicare una leadership in campo culturale, sin dall'immediato secondo dopoguerra. E, se nel primo caso il soggetto attivo a cui si deve prestare attenzione è rappresentato dall'Internationale Situationniste, che in Italia vantava una base solida - il laboratorio di Alba - con protagonisti come Pinot Gallizio, Piero Simondo, Giors Melanotte e lo stesso Asger Jorn, già esponente del Gruppo CoBrA




Invito all'inaugurazione della mostra collettiva alla Galleria Azimut, Milano, 1959




Copertina di Cecco Re della rivista "Azimuth", 1959, n. 1; Copertina di Cecco Re della rivista "Azimuth", 1960, n. 2

e in Francia, nondimeno, era alimentato dal contributo teorico determinante di Guy Debord, autore profetico della "Società dello Spettacolo" e da altri comprimari, come Michèle Bernstein, Raoul Vaneigem, Constant Nieuwenhuis, Gil J. Wolman, Mustapha Khayati, nel secondo caso il soggetto attivo è la Pop Art statunitense; questa formazione nuova muove i suoi passi distinguendosi tanto dal New Dada, quanto dalla Pop Art inglese, prioritaria ma assai meno dirompente e soprattutto priva di un sostegno ufficiale nazionale di cui disponevano i giovani artisti per lo più newyorkesi che, di lì a qualche anno (1964), sbarcheranno in forze alla Biennale di Venezia, conquistando l'attenzione internazionale.
Le diverse vicende dei gruppi italiani, francesi, tedeschi, olandesi, belgi, dall'inizio degli anni Sessanta in poi, davanti ai loro percorsi, avranno la necessità di confrontarsi, per l'affermazione delle loro specifiche azioni, con un interlocutore avversario culturale molto potente e attraente a livello mercantile e pubblico come l'arte e la cultura Pop statunitense, in fase decisamente espansiva nel corso di questo decennio.

## Capitolo 3

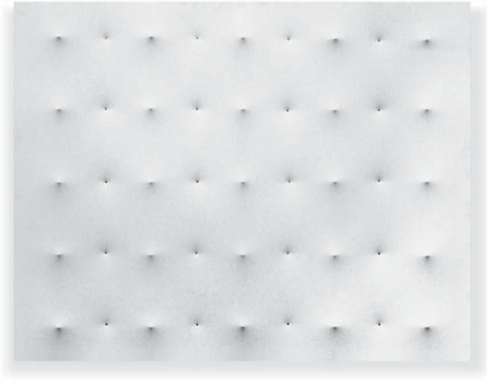
*Dai "Volumi" ai "Volumi a moduli sfasati" e ai "Rilievi"*
Tra il 1958 e il 1959 la realizzazione dei "Volumi" assume due aspetti formali: il primo, quello più noto, si distingue per l'ampia apertura - un grande foro praticato nel cuore della tela, aggredendo una 'centralità' che di solito ospita un soggetto figurativo o forme geometriche o astratte, cioè una rappresentazione -, il secondo tipo di "Volumi", concepiti e realizzati successivamente in senso cronologico, presentano più fori, tutti circolari e regolari, talvolta di uguale, talvolta di diversa grandezza, calibrando i diametri e gli allineamenti dei fori stessi.
Allorché Dadamaino investe la tela dei primi "Volumi" (1958) sottraendone gran parte della sua estensione centrale, talvolta fino ad arrivare a mettere a nudo le assi in legno del telaio, essa minaccia fortemente non solo la stabilità del tradizionale supporto della rappresentazione, ma anche la percezione dell'osservatore che, colpito dalla



Piero Manzoni
*Achrome*, 1958-59, caolino e velluto, 18x24 cm

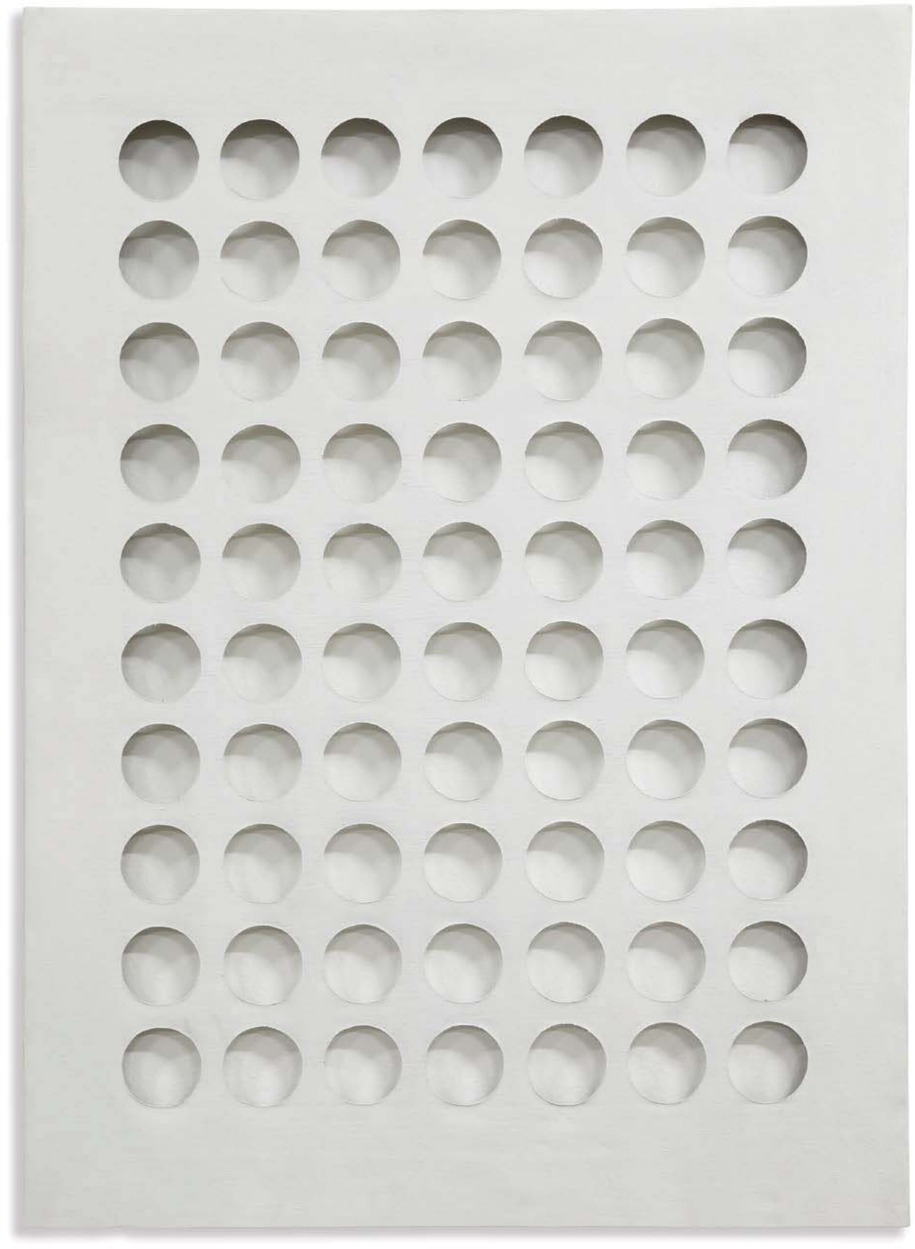


Gianni Colombo
*Strutturazione pulsante*, 1959
polistirolo, gommapiuma, legno,
animazione elettromeccanica, 82x82 cm

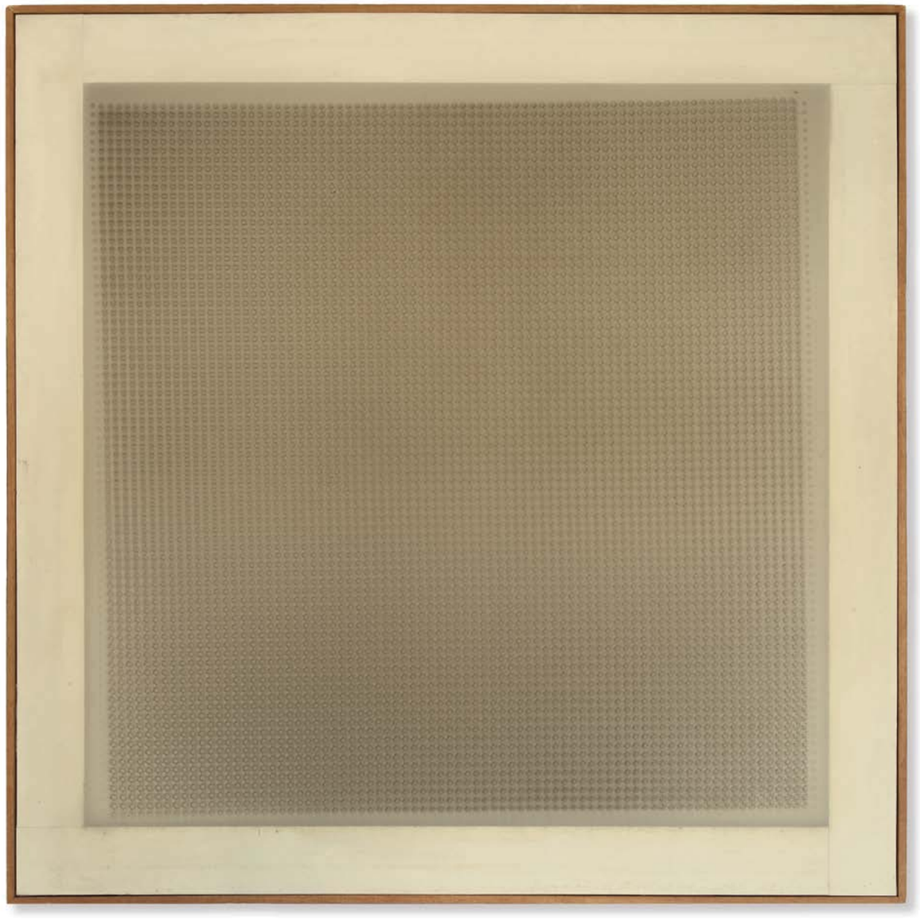


Enrico Castellani
*Superficie bianca*, 1959, tela a rilievo, 114x146 cm
Collezione privata
Courtesy Fondazione Enrico Castellani





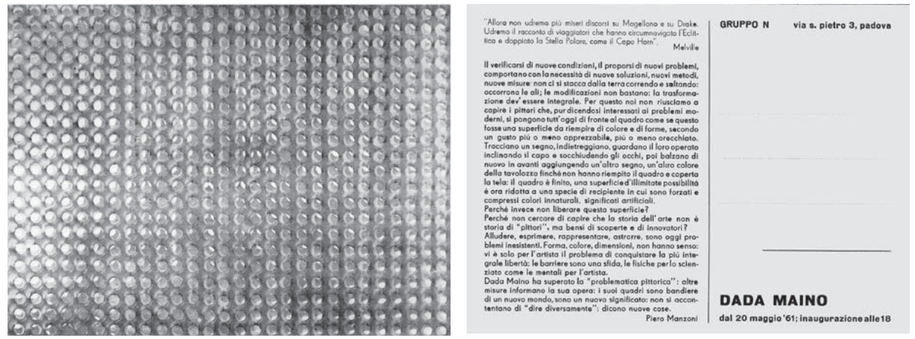
*Volume*, 1959, tempera su tela forata, 91x65 cm



*Volume a moduli sfasati*, 1961, plastica fustellata, 100x100 cm

mancanza prodotta, avverte fortemente, sia pure in modo enigmatico, il gesto e una volontà negativa dell'artista. In generale, quasi tutti i "Volumi" iniziali del '58 disorientano lo sguardo e interrogano però con vivo senso provocatorio il fruitore dell'opera. I "Volumi" successivi (1959) suggeriscono un'intenzione e una volontà ordinatrice del tutto diversa, già sulla via di predisporre un lessico spaziale, regolato dai registri della iterazione ritmica a intervalli regolari, secondo sviluppi che consentano di apprezzare, sulle superfici di cartone o tela, allineamenti in verticale e orizzontale, nonché ordini di fori dalle grandezze diverse o assolutamente uguali, come per un disciplinato abaco geometrico elementare. Oltretutto, non turbano queste 'classificazioni' di fori circolari i colori che, stesi di volta in volta sulla tela con una monocromia in nero o in bianco o addirittura lasciandola persino priva di colore, danno preminenza agli allineamenti e non alla loro pur evidente valenza decorativa.
Questa fase ultima dei "Volumi" (1959) prelude ai "Volumi a moduli sfasati" (1960), successiva generazione di opere in cui alla uniforme e rigida ma precisa *texture* dei fori, che investono regolarmente la superficie di due o più fogli di plastica sovrapposti (ordinariamente il rhodoid usato nelle tende da doccia) e realizzati a






Invito alla mostra *Dada Maino*, Gruppo N, Padova, 1961

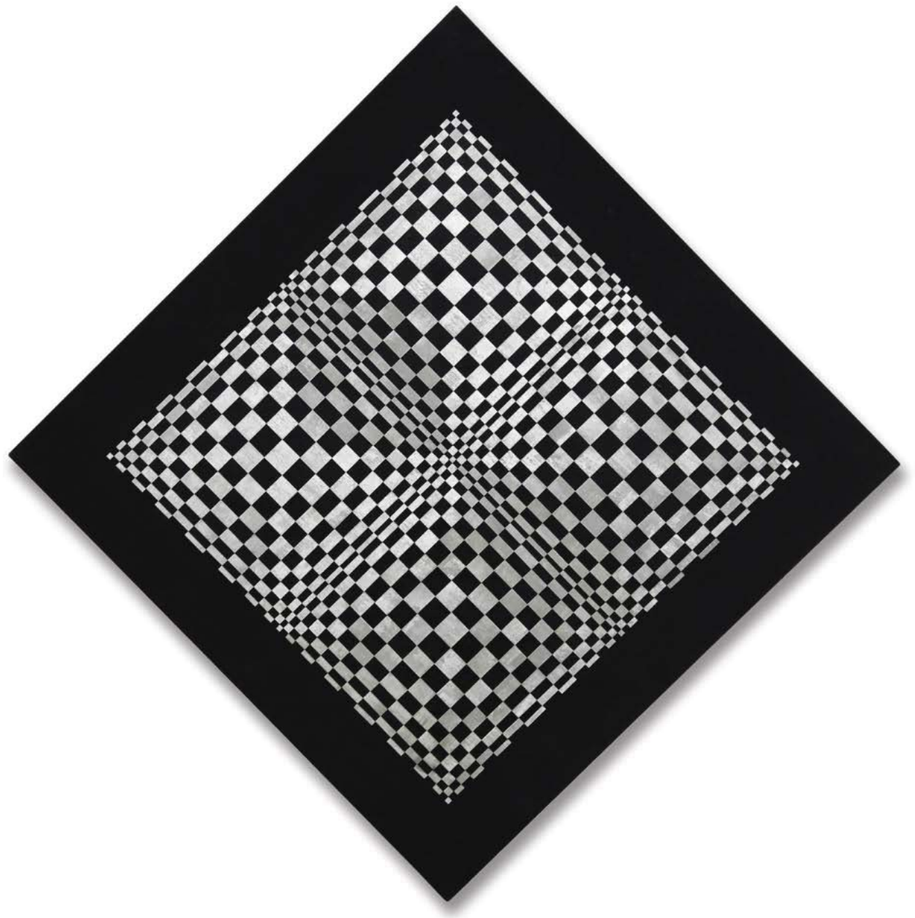
mano mediante fustelle, non corrisponde tuttavia una esatta sovrapposizione o ortogonalità. La percezione che si ricava osservando le superfici è di uno 'sfasamento', determinato dalla estrema sensibilità del materiale plastico deformabile sotto la semplice temperatura delle mani dell'artista. Purtuttavia, lo 'sfasamento' concorre a determinare una originale spazialità, in cui la congenita rigorosa ritmica di tali opere è internamente contraddetta dall'imponderabile effetto disassato dei fori, nonché dagli spostamenti del punto di vista degli osservatori. L'impiego di rhodoid trasparente o nero determina variazioni di ombra e luminosità nelle singole opere, con la conseguente percezione di un dinamismo interno all'opera, in realtà inesistente, ma semplicemente dovuto allo spostamento dell'osservatore e dai suoi diversi punti di vista.
I "Volumi a moduli sfasati" costituiscono il repertorio esposto nella mostra personale del maggio 1961 presso la galleria del Gruppo N a Padova con una presentazione di Piero Manzoni che, nel suo testo pubblicato nell'invito stampato per l'occasione, conclude scrivendo: "Dadamaino 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 cose nuove".[13]
Non meno lusinghiero per la mostra successiva con opere di quella fase - "Volumi a moduli sfasati" e "Rilievi" - presso la Galleria Senatore a Stoccarda (febbraio 1962) è il testo di Walter Schönenberger: "La pittura di Dadamaino appartiene alla corrente monocroma [...] nella quale rientrano per diversi aspetti artisti come Piene, Mack, Vasarely, Castellani, Manzoni, Soto, ecc: [...] Dadamaino sovrappone pellicole di materiale plastico, spesso di diverso colore, e li fora con minuti e ripetuti buchi circolari. All'effetto luminoso, al moltiplicarsi delle vibrazioni si aggiunge un nuovo impalpabile cromatismo ricavato dal modo in cui gli strati di materia sono stati sovrapposti da impercettibili sfasature tra un buco e l'altro che aggiungono un senso di profondità".[14]

*Il movimento nelle creazioni tra il 1960 e il 1975*
Dopo l'esordio con *Volume* (1958) e la successiva articolazione in "Volumi" a più fori, e quindi ai "Volumi a moduli sfasati" (1960-61), in cui è vistosamente sostituito il supporto della tela con la plastica, la ricerca di Dadamaino s'inoltra in un percorso metodologico di esperienze che a vario titolo ambiscono alla qualità scientifica sia per quanto attiene agli aspetti relativi alle leggi della percezione visiva, sia a quelli relativamente cinetici, sia a quelli ottico-cromatici, nonché, infine, all'ambito plastico-oggettuale. L'arco temporale del suo sviluppo operativo copre, in fasi differenti, più di una decina di anni - dal 1960 al 1974 - trascorsi i quali si assiste a un mutamento sensibile che costituisce per Dadamaino una rigenerazione della modalità di pensare l'arte. Ma se di tale mutamento di concezione e di metodo si tratterà più avanti, è necessario al momento prendere conoscenza delle differenti morfologie di ricerca espletata nelle esperienze compiute nel frangente temporale 1960 - 1974, tenendo ulteriormente conto dell'interruzione pressoché totale del lavoro artistico, avvenuta tra il 1968 e il 1971,

per l'adesione all'impegno politico militante di Dadamaino. L'artista infatti decide di impegnarsi a tempo pieno in quella esperienza di costruzione e attività del Collettivo di controinformazione di Milano (1971) e nella cura delle iniziative di sostegno ai Comitati di base dell'ATM.
Prima di tale decisione, come si accennava, le ricerche e le esperienze compiute sono state molteplici e, ancorché talune siano state espletate aderendo a movimenti artistici o a raggruppamenti di operatori di vari paesi europei, come Azimuth (Italia), Nuova Tendenza (Jugoslavia), Gruppo Zero (Germania), Nul (Olanda), GRAV (Francia) e altri, sostanzialmente rispetto ad essi Dadamaino, pur partecipandovi, ha sempre mantenuto un'autonomia relativa che le ha consentito di affacciarsi, con il proprio lavoro, in ambiti affini ma diversi.
L'intero repertorio delle sue opere e azioni di questo primo comparto (1960-1974) può essere raggruppabile nei cicli suggeriti, oltreché dalla natura delle opere realizzate, dallo schema che nel 1973, dopo aver concluso la maggior parte di tali esperienze, Dadamaino stessa, in occasione delle mostre alla Galleria delle Cappellette e alla Galleria del Cavallino di Venezia, ha ritenuto di dover formulare e diffondere.
In primo luogo, con i "Volumi" (1958) e la vasta foratura della tela, Dadamaino definisce il proprio lavoro come postinformale e protodadaista. Oggi questa seconda attribuzione può essere mutata più propriamente in post-dadaista. Ed è tutto ciò che avviene negli anni 1958-1959; successivamente compaiono i "Volumi a moduli sfasati" (1960-61), in simultanea cronologia con i "Rilievi" (1961) e gli "Oggetti ottico-dinamici" (1961-1965) che avranno maggiore estensione temporale dal punto di vista della loro produzione. Ulteriori elaborazioni riguardano i "Componibili" (1965-66) e l'imponente ciclo de "La ricerca del colore" (1966-68) seguito dai "Rilievi fluorescenti" (1969).
Dopo l'interruzione pressoché completa della sua ricerca dovuta all'impegno politico, nella ripresa tra il 1973 e il 1975 - anno che prelude alla fase di mutamento sensibile di concezione modale e metodologica del fare arte - vengono alla luce i cicli della "Superficie su superficie o False prospettive" (1973-74) e i "Cromorilievi" (1975). A gran parte di ognuna di queste tipologie d'opera Dadamaino, nello schema evocato del 1973, riconfigura riassumendola una propria concezione distintiva; così, per i "Volumi a moduli sfasati" suggerisce trattarsi di una "organizzazione strutturale mediante l'uso della plastica - per una ricerca del comportamento di elementi simili, sovrapponibili, interagenti". Per i "Rilievi" annota trattarsi di una "organizzazione di elementi fissi (uso dei cartoni, dei rodhoid e dei plexiglas) sporgenti dalla superficie, per ottenere una dinamicità mediante la luce e l'ombra"; per gli "Oggetti ottico-dinamici", dichiara brevemente essere "ricerche specificamente ottico-cinetiche" e di "quadrilateri modulari non manipolabili con movimento non intrinseco". Inoltre, annovera la ricerca cromo-tattile-cinetica sulle possibilità d'uso dei fluorescenti relativa ai "Rilievi fluorescenti", e quella "a carattere costruttivo: *environments* e progetti lumino-cinetici a livello urbano", evidentemente resasi qualificata e stimolante dopo l'esperienza dell'intervento sul lago di Como, in occasione della mostra *Campo urbano* (1969).[15]
Nello schema di indicazione di interdipendenza tracciato da Dadamaino, attraverso linee di derivazione che ricalcano la linearità delle discendenze genealogiche, vengono suggerite alcune connessioni più significative della ricerca sino ad allora da lei compiuta. Lo schematico ordinamento sinottico del 1973 non include quindi la produzione e le relative considerazioni di Dadamaino - per ovvi motivi cronologici - sul considerevole mutamento linguistico attuato dall'artista a partire dal 1975 che segna - come anzitempo indicato - un radicale mutamento di concezione e modalità poetico-linguistica. A partire dunque da questa cesura, e tornando indietro con la riflessione, si rende necessaria una disamina dell'ampio arco di esperienze appena sopraelencate.

*"Rilievi modulari" e "Oggetti ottico-dinamici"*
Una variazione spaziale con relativi effetti percettivi si riscontra nel ciclo d'opera dei "Rilievi modulari a scaglie" (1961-62) per i quali se, giustamente, Francesco Tedeschi denota "un senso plastico e tattile, sempre all'interno di un fare primariamente manuale",[16] Walter Schönenberger, dal canto suo, presentandoli nella mostra del febbraio 1962 presso la Galerie Senatore di Stoccarda, particolarmente attenta agli artisti italiani, sottolinea che in queste opere Dadamaino "ha drammatizzato il suo procedimento espressivo isolando maggiormente il tema plastico ripetuto: dandogli un rilievo più evidente coi labbri aperti dei quattro triangoli che compongono i quadrati con cui ritma le sue superfici". Schönenberger non rinuncia perfino, con coraggiosa adesione, a una nota di apprezzamento, profetizzando che dalle ricerche dell'artista italiana "potrà scaturire una parte almeno del credo estetico di domani".[17]
Di queste esperienze compie un attento esame anche Elena Pontiggia, ponendo in evidenza numerosi aspetti tecnici dei modi attuativi dei "Rilievi", ma anche traendo da essi spunti per una riflessione sul metodo e l'atteggiamento operativo e concettuale di Dadamaino: "La tecnica narrativa, per così dire, della Maino è sempre legata a una sequenza. Ma questa sequenza non è ingegneristica, è piuttosto fabrile, si affida al gesto (i tagli, la pressione della mano, la traccia del legno) e quindi a tutti i trasalimenti della fisicità [...]. La razionalità di Dada non è quella dell'Iperuranio: è una razionalità pragmatica, consapevole dei propri limiti, perché la teoria (marxianamente, potremmo dire) ha bisogno della prassi, si invera nella prassi. E il valore della prassi è un altro degli insegnamenti di questi lavori".[18]
In realtà, questo settore della ricerca di Dadamaino non conosce uno sviluppo e un apprezzamento fuori della cerchia dei gruppi d'arte programmata, optical e gestaltica e resta un contributo pur meticoloso e sensibile al vasto campo di ricerche percettive sulla sensibilizzazione delle superfici entro le numerose esperienze di quel periodo, soprattutto a base di elaborazioni ottico-monocrome successive al significativo bilancio compiuto già nella mostra *Monochrome Malerei* curata da Udo Kultermann a Leverkusen (1960).
Le esperienze futuriste e postfuturiste dedicate al movimento, oltre che all'aspetto propriamente cinetico, avevano investito anche la dimensione virtuale o ottica, cioè quella di forme assolutamente statiche in sé, ma capaci di produrre sull'osservatore, soprattutto quando egli stesso è in movimento al loro cospetto, effetti dinamici. Al movimento virtuale Dadamaino dedica un cospicuo lavoro e alcuni faticosi anni tra il 1961 e il 1964, con numerosi e apprezzabilissimi risultati che si rendono dialettici con le elaborazioni di artisti partecipanti soprattutto ai Gruppi N, Zero, GRAV, Equipe 57 e Nouvelle Tendences, come ad esempio le opere di Landi, Biasi, Le Parc, Angel Duarte e altri. Ben presto, e prima di molti, Dadamaino avverte una saturazione di quelle ricerche, ne intuisce e intravede alcuni sbocchi aleatori, effimeri, ludici, in definitiva privi di una sostanziale prospettiva conoscitiva.
Come è stato opportunamente rilevato: "Gli esiti optical stanno diventando un esercizio di laboratorio, un'equazione dove l'incognita è indicata in anticipo, e dunque neutralizzata. Forse racchiudono ormai qualcosa di gratuito: aspiravano alla scienza e sono giunti alla decorazione".[19]
Dopo la produzione del film *Ricerca N. 1* (1965) da lei realizzato sull'oggetto ottico-dinamico evocante un 'labirinto circolare di anelli ruotanti su una base', anziché ricavarne una verifica incoraggiante ulteriori filmati, Dadamaino ne trae una deludente conclusione, molto prossima all'interruzione di ogni ulteriore passo in tale ambito, sancita dalla creazione degli ultimi "Oggetti cinetici" del 1966 e dai "Componibili" di quello stesso anno, esperienze ancora plausibili, ai suoi occhi, per il coinvolgimento progettuale ed effettivo dei fruitori di quelle opere.

*"Componibili"*
Pur conservando un discreto coefficiente di inclusività nei confronti del fruitore, i "Componibili", di fatto, condividono il pensiero più ampio della concezione combinatoria delle possibilità. Questo tipo di lavori, "programmati entro un limite strutturale" ben definito, consente di coinvolgere lo spettatore, in veste di protagonista, in un'azione continua modificabile e creativa dipendente effettivamente dalle sue scelte.
Sul quadro-scacchiera costruito da Dadamaino, un sistema di fili di nylon verticali e paralleli, come binari ferroviari, consente lo scorrimento di pedine quadrate di celluloide di colore bianco o blu, con le quali l'autore o il fruitore è in grado di comporre differenti combinazioni formali, come in un gioco, dai diversi possibili esiti. Ma i "Componibili" sono stati realizzati anche mediante lastre metalliche su cui poter far scorrere pedine magnetiche mobili aventi il medesimo fine compositivo.
Le innumerevoli combinazioni di forme hanno il pregio di eludere la ripetitività programmata degli oggetti optical che fino ad allora Dadamaino aveva concepito, a suo stesso giudizio, finendo di suscitare "alla lunga uno scadimento di interesse".[20] Queste opere in quegli anni sembrano condividere aspetti progettuali e morfologie già realizzate anche da Enzo Mari o da Grazia Varisco ("Tavole magnetiche", 1959-60) ma, a mio parere,



*Oggetto ottico dinamico*, 1961, alluminio su tavola, 70,5x70,5 cm

con altre implicazioni sembrano anticipare piuttosto i principi delle opere "Permutabili" (1966-67) di Vincenzo Agnetti, recanti però basi poetiche diverse ed esplicitamente verbo-visive. La vena che informa i "Componibili" alleggerisce in modo decisivo la valenza di carattere tecnico-meccanica tendente allo scientifico delle esperienze cinetico-programmatiche.

*"La ricerca del colore"*

Dei colori, delle loro proprietà e valenze, delle leggi ottiche e percettive che investono la mente e la vista e di quanto la loro conoscenza sia alla base della disciplina pittorica e non solo, sono pieni i trattati redatti nel corso dei secoli da artisti, scienziati, fisici, letterati e filosofi, alchimisti e perfino poeti. Ciò non ha esonerato Dadamaino, circa una decina di anni dopo i suoi esordi, dall'affrontare una nuova esperienza conoscitiva di quel mondo, non certo da lei in precedenza ignorato, ma attraversato con discreta prudenza e parsimonia a partire dal gesto riluttante e radicalmente riduzionista dei "Volumi", monocromi o privi completamente di qualsiasi colore. La sua "La ricerca del colore" è pressoché esente da una elaborazione teorica intesa come insieme di osservazioni scritte, ragionamenti o narrazioni - peraltro l'argomento è di quelli per cui, saggiamente, come affermano diversi pittori, ogni descrizione del colore risulta approssimata, inesatta, come tentare di illustrare il suono o la musica - ed è avvenuta, ancora una volta, mediante una prassi rigorosa durata circa due anni. Dadamaino alla fine consegna un risultato di 100 tavolette dipinte ad acrilici, accompagnate semplicemente da indicazioni che informano sui procedimenti da lei seguiti per ottenere i risultati conseguiti e sulle semplicissime motivazioni induttive della ricerca stessa.

Anche se non sono frequentemente dichiarate, né in quella nota tecnica che accompagna l'esperienza, né durante conversazioni rese pubbliche o in interviste rilasciate da Dadamaino, le ragioni profonde di quel lavoro, si comprende che l'intento dell'artista è nuovamente epistemologico, per contribuire a liberare, scoprendone le autentiche e scientifiche proprietà, il colore da pseudo-conoscenze, luoghi comuni, attributi impropri, in breve, 'vulgate' prive di fondamenti oggettivi.

Ed ecco come Dadamaino ha proceduto in questo importante capitolo del suo lavoro: "Ritenendo gli accostamenti cromatici causati essenzialmente dall'insieme dell'intuizione e del gusto, ho trovato utile fare un'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 20x20 contenenti 4000 tonalità. Ogni tavoletta è divisa in due parti con ottanta spazi alternata dal colore di fondo e da quello analizzato, in modo che per ogni tono è possibile la verifica del cromovalore".[21]

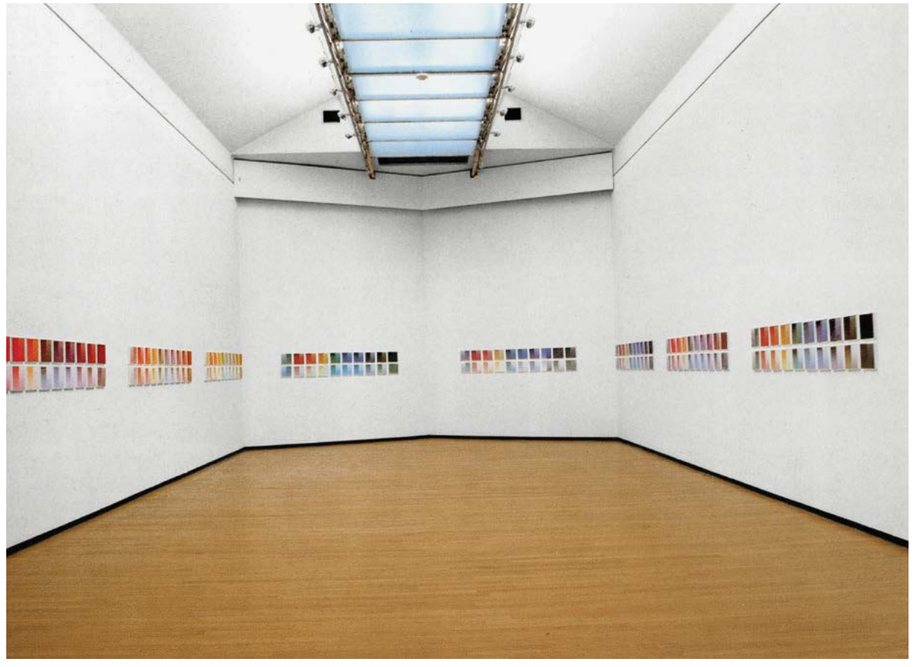
Una verifica dei rapporti reciproci tra i colori così ottenuta e oggettiva, attuata in un ambiente quale quello milanese - come opportunamente rilevato da Pontiggia e poi da Tedeschi - non scevro da esperienze cromatologiche, già avviate in quegli anni da alcuni artisti come Mario Ballocco, Luigi Veronesi ma anche analisti e percettologi come Riccardo Musatti, Gaetano Kanizsa, Salvatore Garau o Ceccato e altri, non resta certo inosservata, suscitando l'interesse di alcune collezioni museali.

Questa impresa di Dadamaino, tuttora purissima ed emblematica del suo rigore ideale, compiuta nel fatidico "Sessantotto", anche se apparentemente priva di conseguenze immediate, in realtà negli anni successivi non cessa di interrogare gli esegeti della prima ora come Luciano Caramel, Tommaso Trini, Gillo Dorfles e la stessa Elena Pontiggia, che in diverse occasioni tornano ad avvalorarne l'intera ragione motrice.

In occasione della mostra dei "Rilievi" presso Team Colore (1975), Trini ne difende in catalogo il prezioso operato, ormai acquisito, ammonendo scettici o detrattori: "In passato, Dadamaino ha raccolto d'altronde tavolette sinottiche in serie sulle relazioni e gli equilibri della luce. Coloro che considerassero manieristico questo suo sforzo di totalità dovrebbero ben riguardarsi dalla loro rigidità mentale oltre che ottica".[22]

Non diversamente Dorfles, una decina di anni dopo il pronunciamento di queste parole, afferma: "La serie di tavolette [...] ricoperte come sono di sottilissime e calibratissime zigrinature, costituisce un lavoro dove la pazienza e l'impegno si alleano all'entusiasmo per lo svisceramento dei rapporti cromatici e per i risultati delle loro interferenze. Naturalmente sarebbe facile accusare questa ricerca di eccessivo 'scientismo' [...] ma basterebbe riflettere al successivo *iter* artistico di Dadamaino per rendersi conto che, sotto l'apparente severità 'scientifica', si annida un'effettiva sensibilità per le trame colorate che sfocerà in seguito nelle successive composizioni tinteggiate degli anni '78-'80".[23]

Quella di Pontiggia, accurata e partecipe, è una lettura che lascia emergere tuttavia la percezione di una vena elegiaca nell'esperienza de "La ricerca del colore" poiché, dopo averla considerata significativa per la riconciliazione di Dadamaino con la 'pittura' e dopo aver apprezzato il rigore con cui l'artista si comporta con le più importanti riflessioni e teorizzazioni sul colore (da Albers a Itten, a Ballocco), rivela poi un sostanziale distacco, tanto che dietro questa indagine conoscitiva lascia trasparire un'idea della vita che a Pontiggia appare 'evanescente', dominata dal sentimento del *panta rei* eracliteo come velo di Maja, come, infine, "miraggio". E ciò deriva, in ultima analisi, dal fatto che "la scienza per l'artista, non è un fine ma un mezzo: un punto di partenza verso un punto di arrivo che non si conosce".[24]



PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1983

*"Fluorescenti"*

Se si considerano i nuovi episodi di ricerca successivi a quella intensa stagione dedicata alla 'ricerca del colore', ci si rende anche conto come ad essi Dadamaino perviene con una consapevolezza e un'apertura conoscitiva tali da poterle consentire ulteriori esperienze con cui dilatare le premesse speculative verso inediti risultati. Una diretta conseguenza della padronanza delle proprietà cromatiche trova occasione di nuova invenzione nei "Fluorescenti", 1969. Dadamaino, come in altri casi, a scanso di equivoci, fornisce subito le indicazioni oggettive dell'esperienza e dei risultati: "Fluorescenti. Sul fondo monocromo sono applicate strisce di plastificato fluorescente che aumentano dall'alto al basso progressivamente di lunghezza. Data la leggerezza del materiale per cui basta il minimo spostamento d'aria per fletterlo, con la luce di Wood si combina simultaneamente il movimento cromatico, diagrammi colorati seguenti il movimento dei fluorescenti nello spazio circostante. L'oggetto può essere mosso pure con le mani perché il materiale, è stato riscontrato, stimola il senso tattile. Si ottiene in tal modo una situazione cromo tattile cinetica".[25]

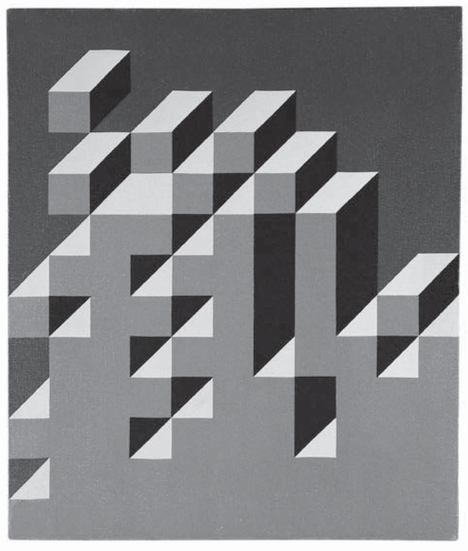
In occasione della mostra antologica di Dadamaino presso la Galerie Beatrix Wilhelm in Germania, diversi anni dopo, nel suo saggio introduttivo in catalogo, Flaminio Gualdoni, trascrivendo i testi di Dadamaino su "La ricerca del colore" e sui "Fluorescenti", annuncia di voler soffermarsi sulle "notule" di Dadamaino "per due dei suoi lavori più importanti degli anni Sessanta, 'La ricerca del colore' e 'Fluorescenti'".[26] Nel dar seguito al suo pensiero curiosamente sembra poi tralasciare ogni considerazione nei riguardi dei "Fluorescenti", mentre de "La ricerca del colore" afferma: "Tutto chiaro, evidente. Troppo chiaro, a ben considerare: se non come messa in luce della regola del gioco, e con l'attenzione già spostata al punto di incrinatura in cui il gioco prende la mano a chi fa. Ne '*La ricerca del colore*' è la divaricazione smodata piccolo-grandissimo, la pulsazione mobilissima del colore fino al cortocircuito percettivo, la crisi del meccanismo mentale di lettura,



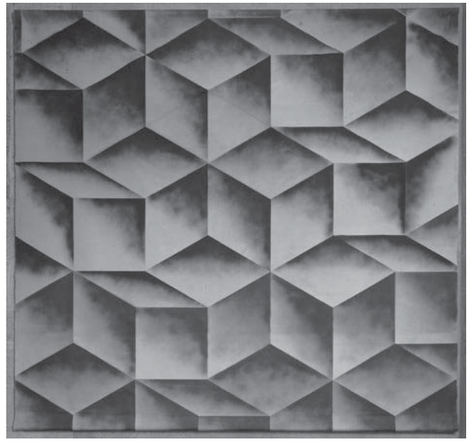


Installazione di piastre fosforescenti sul lago, "Campo Urbano", Como, 1969

la lenta scansione iterativa del tempo".[27] In una nota di corredo a questo testo si coglie il movente delle obiezioni in esso espresse: la riesposizione del lavoro *La ricerca del colore* nella versione "ampliata" fino a uno sviluppo di ventiquattro metri nella mostra personale al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (gennaio 1983). La breve stagione dei "Fluorescenti" conosce, invece, in quello stesso anno della loro realizzazione, un momento di vasta eco partecipativa nell'apprezzamento dell'impiego della fluorescenza in un intricato intervento sulle acque del Lago di Como, in occasione della mostra *Campo Urbano* (1969) di cui si è già accennato. Nella rassegna a raggio ambientale-paesaggistico intervengono artisti, performers, architetti, designers, scrittori, e si affermano le modalità 'environmental' coinvolgenti ambienti e pubblico. L'evento è consonante al trend operativo internazionale, poiché sia in Europa che negli USA e altrove sono numerose, in questo momento, le iniziative all'insegna di modi artistici in cui il confine tra concezioni ludiche, teatrali, di larga creatività, ma anche ambientali e di provocazione sociale, nonché di intervento critico nelle aree metropolitane, è davvero labile. Dadamaino nella circostanza prepara una gran quantità di tessere di polistirolo trattate con vernice fosforescente e le abbandona alle acque del lago di Como, dove esse prendono il largo alla minima brezza, dislocandosi ovunque nel galleggiamento di superficie ed evidenziandosi gradualmente in luminose 'costellazioni', premonitrici involontarie di formulazioni future nel repertorio di opere a base di segni di Dadamaino negli anni Ottanta. In questo episodio, il lavoro di Dadamaino raccoglie un insperato consenso di pubblico e l'attenzione critica al livello più qualificato. Frank Popper, tra i più noti studiosi di arte cinetica, invita Dadamaino, poche settimane dopo il *Campo Urbano*, a partecipare anche alla manifestazione, presso il Centre National d'Art Contemporain a Parigi, *Environment lumino-cinethique sur La Place du Chatelet* con un progetto dell'artista, unica italiana invitata, elaborato complesso che tuttavia, per varie ragioni, non troverà concreta attuazione.[28]



Dadamaino
*Superficie su Superficie / False prospettive*, 1973-1974
acrilico su tela, 65x55 cm



Enrico Castellani
*Stendardo di Pisa*, 1998
acrilico a spruzzo su tela, 230x250 cm
Collezione CAMUSAC, Cassino
Courtesy Fondazione Enrico Castellani



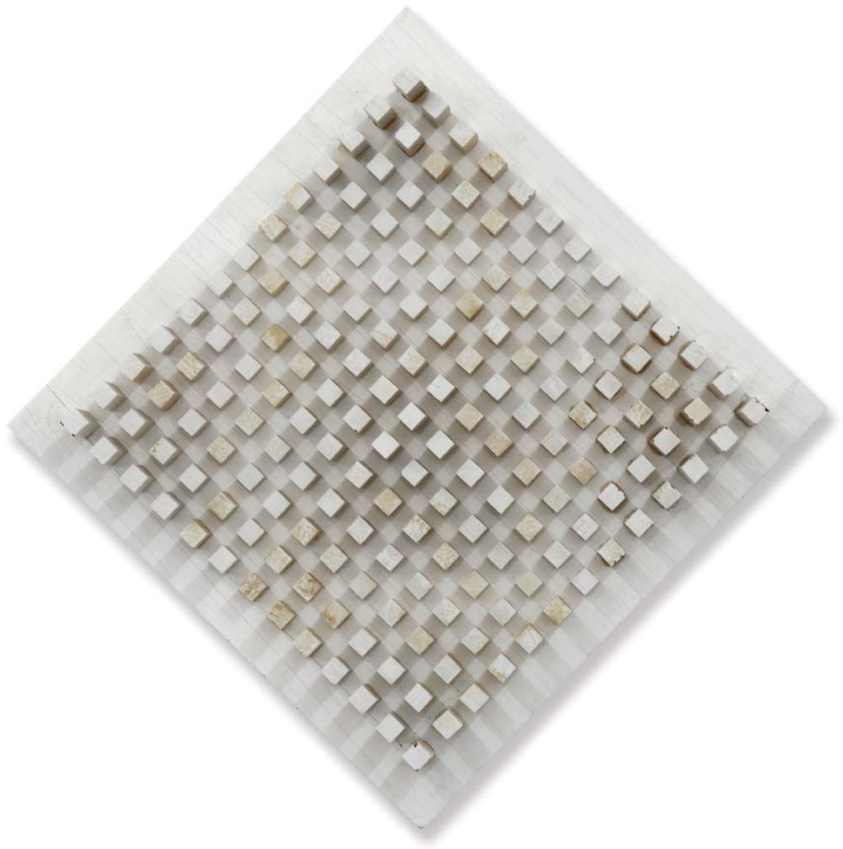
*"Superficie su superficie" o "Superfici-volumi" o "False Prospettive"*

Nonostante siano spesso poco studiate ed esibite, il ciclo di opere "Superficie su superficie/False prospettive", 1973-74, marcano la bidimensionalità più canonica della pittura, con effetti illusori sulla percezione, e si avvalgono, per la loro pur intenzionata fenomenologia, di stimoli prodotti dal colore e dalle verifiche ricavate dalle insistite ricerche svolte negli anni precedenti da Dadamaino. Con una studiata combinatoria di rapporti cromatici entro divisioni geometriche, ottenute per differenza tra i fondi monocromi e bicromi delle superfici sensibilizzate dal disegno e dalla concezione spaziale di collocazione del colore stesso, Dadamaino ottiene le "False prospettive" volumetriche, che altro non sono se non risultati di una percezione anzitempo condizionata e indotta a individuare e riconoscere la diversità tra luce e ombra nella realtà.

Non a caso, Dadamaino suggerisce nel titolo di queste opere, oggettivamente, che la percezione volumetrica che si ha è in realtà falsata e che tutta la struttura osservabile non è che pura differenza tra zone di superficie investite di differente qualità cromatica. Sui processi della percezione dovuti all'impiego del colore, questa serie di opere su tela precede di poco la creazione dei "Cromorilievi", 1974-75, che introducono la tridimensionalità oggettiva e reale nell'opera e, dunque, un'ulteriore entità plastico-volumetrica di stretta derivazione dalla geometria piana sin qui scelta; la quale, nel caso di queste "Superfici-volumi", è a base di grandi quadrati, triangoli, rettangoli, figure romboidali, trapezi, parallelogrammi e altre più complesse figure, ma scomponibili sempre nelle stesse figure semplici del cubo o del parallelepipedo. Come pura osservazione di confronto, a margine di questo ciclo di lavori, si segnala in questa circostanza un interessante lavoro di Enrico Castellani, del tutto 'atipico' rispetto alla sua riconosciuta e costante cifra di rilievi delle sue superfici, dovuti alla modulazione ottenuta mediante introflessioni ed estroflessioni della tela: si tratta dell'opera *Stendardo di Pisa* (1998), realizzata da Castellani in occasione di una iniziativa del comitato Liberi-Liberi alla quale prese parte col suo lavoro anche Dadamaino.[29]

*"Cromorilievi"*

Nella concezione e nella realizzazione del ciclo di lavoro dei "Cromorilievi", a partire dal 1974 si avvertono echi di diverse esperienze precedenti: da un'indagine compiuta da Tedeschi riferita allo schema di lavoro preparatorio di Dadamaino per la mostra del 1974 a Vigevano curata da Luciano Caramel nella galleria "Il nome", l'artista fa riferimento per loro alla realizzazione dei "Rilievi" in carta fluorescente nel 1968, ma anche all'elaborazione maturata nel biennio 1966-67 ne "La ricerca del colore" e nel metodo processuale di confronto tra unità cromatiche entro il disegno complessivo di un'esperienza conoscitiva affrontata con rigore, costanza e tensione ideale. Da ultimo, e in modo evidente, echi apprezzabili provengono anche dal ciclo appena considerato delle "False prospettive". In questa ulteriore verifica riguardo al colore, al volume, allo spazio, alla luce e alla percezione individuale, Dadamaino torna a sottoporsi all'incessante esercizio di lavorazioni ed applicazioni di elementi lignei su un supporto anch'esso in legno, cercando inclinazioni, stesure cromatiche dalle lievi differenze tonali, per definire strutture che, come plastici di una città ideale euclidea ma incline a una geometria immaginaria, consentano il sogno abitativo della mente. Sicuramente Dadamaino non trova difficoltà, per il lungo tirocinio già compiuto sin qui, e soprattutto nel ciclo delle "False prospettive", a dedicare ore, giorni, mesi alla 'costruzione' di queste opere e all'individuazione dei sistemi ordinativi idonei a dar forma alla regola combinatoria che, secondo Umbro Apollonio, "è come dire un sistema di rilievi ancorati ad un procedere per varianti e scansioni sempre scrupolosamente calcolate nei gradienti delle misure e nelle collimazioni topologiche".[30] Di tutto quel lavoro, accanto alle opere che ne sono l'esito mentale e fisico, offrono un documento sensibile le bellissime foto analitiche di Dadamaino all'opera. Mentre si incarica di dare un'aderente chiara lettura di questa ennesima morfologia, scaturita da "La ricerca del colore", Tommaso Trini, nel suo contributo critico per la mostra presso Team colore (1975), in più momenti puntualizza le peculiarità dei "Rilievi". Scrive Trini: "Resta come modello operativo di una tradizione recente il rilievo. Il rilievo stadio intermedio tra il piano pittorico e l'oggetto scultura serve a fare con più immediatezza e a pensare con maggiore concretezza sia perché noi (come insegna la psicologia della forma) percepiamo più presto e più facilmente in tre dimensioni: sia perché il rilievo pur così prossimo all'astrazione che il piano di un quadro comporta,



*Cromorilievo*, 1974, vernice su tavola, 42x42 cm

si articola in pieni che fanno dimenticare i vuoti, richiama all'idea della scena dove le cose accadono in concreto invece di essere semplicemente dette con i modi del pensiero astratto".[31] Nella sua riflessione Trini, inoltre, evoca in materia di 'funzione conoscitiva e didattica' il lavoro dei costruttivisti, quello di verifica pratica-teorica di Albers (*Interaction of Color*) e la necessaria divisione tra pratica e conoscenza materialista da quella idealista. Infine, afferma, opportunamente che i dati che provengono dalle strutture cromatiche di Dadamaino, pur non volendo essere soggettivi, tantomeno però si devono considerare solamente neutri o oggettivi. Il ciclo dei "Cromorilievi" segna la vigilia di una svolta nell'opera e nel linguaggio di Dadamaino che, in questa riflessione, è stata già indicata come nuovo 'salto' dimensionale, e che nel giro di poche settimane prenderà corpo in questo stesso anno. I "Rilievi monocromi e monomodulari" (1974) e le "False prospettive" della "Superficie su superficie", estrema illusione per la percezione, non tardano infatti a convincere Dadamaino, forgiata dall'esperienza politica, che è ormai tempo di rivolgere lo sguardo e la mente a una interiorità che non accetta più rinvii per altre esigenze professionali. I tempi sono maturi per l'ascolto di un altro richiamo dal profondo, oramai irrinviabile e venutosi a manifestare con sempre maggiore intensità, proprio a seguito dell'esperienza della militanza politica.



Capitolo 4

*Dadamaino e la passione politica*

Nella generazione dei nati negli anni Trenta, Dadamaino è tra quegli artisti che si sono distinti per avere svolto, in un certo momento della vita, una militanza politica partecipando agli eventi e ai fenomeni di maggiore trasformazione e mutamento della società italiana ed europea. Tale aspetto è di rilevante significato e importanza, poiché, oltre ad avere prodotto esperienze che hanno inciso nel pensiero e nella vita dell'artista, si è ripercosso anche sulla sua attività creativa, con il risultato di suscitare un'interruzione pressoché completa dell'attività produttiva di progettazione o elaborazione di opere e fatti estetici.

La partecipazione di Dadamaino ai fatti politici, sociali e della realtà in tutti i suoi aspetti risulta aver assunto aspetti di concreto impegno a ridosso del '68 e dei fatti conseguenti, soprattutto fino ai primi anni '70, riscontro temporale facilmente verificabile dalla scarsa o quasi nulla presenza della sua partecipazione a mostre o eventi artistici.[32]

Consumata l'esperienza di adesione pluriennale al PCI, Dadamaino si avvicina ai movimenti e ai gruppi politici extraparlamentari, in particolare a quelli impegnati nella controinformazione (Collettivo di controinformazione di Milano) e nei Comitati di base dell'ATM e "pare importante sottolineare la militanza comunista dell'artista - scrive Pontiggia - prima di tutto perché è un dato biografico ineliminabile. Che sarebbe ipocrita rimuovere o minimizzare. Ma soprattutto perché la generosa dedizione della Maino a un ideale (e forse a un'utopia), la sua sensibilità nei confronti delle contraddizioni sociali influiscono profondamente sul suo lavoro. Si tratta di un'influenza indiretta".[33]

Chi ha conosciuto Dadamaino ha potuto comprendere come la sua adesione a un'azione militante politica abbia avuto l'esigenza di chiarire anche quale fosse la condizione di un'artista nel corso di una simile esperienza; cioè quella di vivere una contraddizione insolubile. Più di ogni interpretazione critica possibile del comportamento adottato da lei stessa o da altri artisti, per comprendere il suo caso è essenziale considerare, accanto alla prassi quotidiana della partecipazione a riunioni e confronti di idee e posizioni, l'elaborazione di documenti, gli interventi di carattere politico presso luoghi di lavoro, la lettura e l'analisi quotidiana, la riflessione e altri atti rivolti a prendere coscienza o a mutare pensiero con il mutare delle fasi del processo sociale nel corso di mesi se non perfino di qualche anno. A questo proposito appare dirimente il testo pubblicato da Dadamaino sulle pagine della rivista "Arte&Società" nel 1972 e ripubblicato in occasione della sua mostra personale *Tra due primari* presso la Galleria della Cappelletta ad Osnago, in provincia di Como, nel febbraio del 1973. Scrive Dadamaino: "La tendenza dell'artista a sentirsi coinvolto nella politica è un aspetto peculiare della problematica contemporanea. Limitando il discorso all'ambito degli operatori visuali, alcuni di noi hanno creduto che il fare dell'arte fosse di per sé un atto rivoluzionario, tendente carismaticamente a smantellare le strutture sociali esistenti. In effetti non è mai successo niente del genere [...]. Che fare allora? Lasciare l'arte per andare in fabbrica? Sarebbe una soluzione, individuale comunque, ma non la 'soluzione'".

Il tradizionale quesito di origine leninista del "Che fare?" consente a Dadamaino di chiarire una vecchia *querelle* sulla retorica di carattere zdanovista dell'arte popolare per le masse, purtroppo perpetrata ancora in quegli anni anche dalla politica culturale del Partito Comunista. Vale la pena conoscere quasi integralmente l'intera riflessione di Dadamaino nel prosieguo di quello scritto. "Fare un'arte popolare capita dalle masse? Ma questa esiste già, per mezzo della produzione commerciale. Però, proprio questo tipo di lavori che riscuote tanto consenso popolare denuncia il divario culturale e relativo grossolano imbroglio con cui la gente viene condita via a contentarsi dell'ennesima copia dello scugnizzo o della baita disneyana con tramonto su lago che vale perché è 'fatta a mano'. Se bene o male si partecipa a questo sistema non si può tornare indietro perché ha privilegiato pochi emarginando i più; sarebbe come se, per un malinteso senso egualitario, non essendoci sufficienti ospedali si facessero saltare i pochi esistenti. Inoltre non si può disconoscere che proprio da questa società criminale emergono le basi che costruiranno quella futura, la quale, abolendo lo sfruttamento, permetterà poi di conseguire maggiore conoscenza e sviluppare la creatività insita in ciascun individuo. Forse solo allora si potrà parlare correttamente e realisticamente di arte. Quando cioè, smesso di rappresentare una categoria settoriale, diventerà

agibile in tutta l'estensione del significato a livello universale. Quindi, la pretesa di portare, lasciando o quasi le cose come stanno, l'arte alle masse anziché il contrario, ha il sapore di una presa in giro o, nella migliore delle ipotesi, di un vagheggiamento revisionista".
In questo passo del testo di Dadamaino diviene esplicita una nota di obiezione dell'artista nei confronti di comportamenti artistici individuali o di collettivi e di gruppi artistici che, sorti a Milano, ma anche in altre parti d'Italia o d'Europa, a partire dal 1968 circa e successivamente, "hanno portato il loro 'contributo' (tale era il desiderio, per lo meno) all'interno delle fabbriche, nelle piazze, nelle scuole, ritenendo possibile la 'via' di un allargamento al concetto di arte e creatività".[34]
Sul concetto di pratica sociale dell'arte, sull'impegno rivoluzionario dell'artista, sul ruolo dell'ideologia nell'arte, sono numerosi gli artisti che si sono cimentati sia con contributi teorici, sia partecipando a iniziative o mostre aventi finalità di intervento attivo, spesso con posizioni differenti da quelle di Dadamaino. A futura testimonianza e tra i documenti più agili e utili per conoscere il pensiero di un discreto numero di protagonisti della problematica arte e pratica politica degli anni successivi al '68, tra i quali si annoverano artisti cone Davide Boriani, Piero Gilardi, Mario Massironi, Enzo Mari, Julio Le Parc, Daniel Buren, G. E. Simonetti, Gabriele De Vecchi, ma si riscontrano anche Enrico Castellani, Pino Spagnulo, Alik Cavaliere, si rinvia sia al saggio di Lea Vergine edito nel 1976,[35] sia alle inchieste svolte in precedenza da Francesco Vincitorio sulla rivista "NAC" da lui stesso diretta,[36] con interventi di altri artisti come Giovanni Anceschi, Giuseppe Chiari, Emilio Isgrò, Gianfranco Pardi, Giangiacomo Spadari, Carlo Cioni, ma anche critici come la stessa Lea Vergine, Giulio Carlo Argan, Paolo Fossati, Mario de Micheli, Guido Montana, Giovanni Maria Accame e altri.
Tornando alle opinioni espresse da Dadamaino nel suo documento reso pubblico nell'occasione della mostra presso la Galleria delle Cappellette, dove peraltro venivano anche offerte le analisi generali e particolari delle opere esposte e un intervento critico di E.L. Francalanci, l'artista afferma ulteriormente che "alla luce dei fatti, il binomio arte-politica non risulta conciliabile", subito dopo chiarendone le ragioni: "l'io che fa politica si scinde dall'io che fa l'arte come se fossero due persone differenti e con tutte le frustrazioni che ne conseguono. Chi fa politica seriamente paga lo scotto di servire in modo piuttosto agevolato il padrone sentendosi, anche se è solo una sua impressione, diverso dal proletariato con il quale lotta a fianco e ne condivide la pesante repressione. Ma l'io artista, quello che non è in malafede né con sé stesso né con gli altri, porta avanti ugualmente la sua ricerca perché tale sarebbe probabilmente anche in una società libera, vivendo la contraddizione di essere capito solo da quell'élite che combatte e non dai compagni con cui lavora politicamente e che sono proprio coloro con cui vorrebbe discutere del suo lavoro, allo stesso modo come si discute dei problemi di fabbrica, del rincaro dei prezzi e della violenza padronale. Ma fintanto che esiste quest'ultima che ci divide tra sfruttati e sfruttati e ci fa vivere senza libertà, bisogna accantonare questo progetto, contentandosi di uno dei pochi mezzi per cui l'arte oggi serve al movimento rivoluzionario: cioè destinare una parte della nostra produzione per contribuire al suo finanziamento. E questo non tanto e non soltanto per lavarci la coscienza".[37]
Per tre anni Dadamaino si dedica intensamente al lavoro politico a tempo pieno. Interrogata su questa esperienza una ventina di anni più tardi, Dadamaino ha risposto: "Il lavoro politico è stato utile per me e per molti altri artisti, per farci capire le condizioni della società. È stata una critica alle istituzioni e ci ha fatto capire, ed è importantissimo, ciò che volevamo. Erano intollerabili certe prese di posizione 'nazionalpopolare', quella che descriveva la situazione falsa del contadino col sottanone e l'aratro, mentre il lavoro in fabbrica e le condizioni erano differenti. Il rapporto con i compagni operai per noi è stato molto utile perché ci hanno insegnato che la vita e l'arte hanno altri significati. Siamo stati noi a ricevere da loro e non loro da noi perché l'arte ancor adesso, tranne rari casi, è ancora un mondo un po' separato. Allora pensavamo di fare l'arte, chi faceva un lavoro e chi un altro, e non pensavamo neanche di venderla e forse è stato un errore perché tutto è poi stato mercificato. Il mercato ha fatto da padrone e certe opere le avevano solo i ricchi. Bisogna anche dire che non c'era una cultura dell'arte, della storia dell'arte [...]. L'artista fa una cosa e la fa non perché è stupido o matto, ma perché per lui ha un senso e bisogna andare a capire questo senso. Noi [...] cercavamo di capire il mondo e dalla lotta politica abbiamo avuto molto".[38]



Capitolo 5

*Interruzione dell'elaborazione ottico-cinetica. La riqualificazione linguistica (e del sé stessa). Nuove configurazioni dello spazio-tempo*

L'essenza rivelatasi fondamentale nell'arte di Dadamaino è l'elaborazione di un linguaggio segnico a partire da un grado zero di formulazione, curando le diverse fasi di struttura significativa basata su nuove esperienze e un nuovo sistema semiotico.
Quella di Dadamaino, a partire dalla metà degli anni Settanta, è un'opera che, attraverso una serie di fasi concatenate, mentre dischiude la strada nuova del suo linguaggio artistico, indirettamente ma in concreto risponde in modo proprio - e vedremo come - allo stallo filosofico heideggeriano rivelatosi in *Sein und Zeit* [*Essere e Tempo*], là dove si dichiara che non si rende possibile avanzare nell'obiettivo filosofico del pensiero di compiere la svolta che doveva condurre dalla riflessione sul problema dell'essere dell'Esserci e del suo senso, al problema del senso dell'essere in generale, per questioni di linguaggio (Pietro Chiodi).[39]
Se il limite imprevisto di *Sein und Zeit* sta nell'aver trascurato - come ammesso dal suo autore - il problema del rapporto fra "linguaggio ed essere", quella di Dadamaino appare, sin dalla prima manifestazione linguistico-visiva del ciclo d'opera "L'inconscio razionale" e fino al ciclo definitivo "Sein und Zeit", un lento ma costante, sempre più dichiarativo responso silenzioso, privo di parola, ma non per questo meno eloquente e autentico, all'interrotta impresa di Heidegger. In ciò soddisfacendo simultaneamente molte delle autointerrogazioni wittgensteiniane sino alla fatidica proposizione n. 7 conclusiva del *Tractatus* del filosofo austriaco, in cui egli dichiara lapidariamente: "Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere".[40] E, infatti, Dadamaino (come Castellani) si affida alla valenza semiotica per esprimere "ciò di cui non si può parlare". Il suo è un linguaggio muto poiché la parola, nel più avanzato grado dell'interrogazione sul senso dell'essere, si è rivelata impotente a nominarlo - facoltà della sola identità poetica a pronunciare l'enigma del tempo - pur a fronte dell'incontrovertibile evento della morte.
L'avvio di un diverso nuovo linguaggio nel lavoro di Dadamaino viene alla luce a ridosso della realizzazione della fase operativa de "L'inconscio razionale" che, pertanto, si può considerare l'episodio di inversione, a partire dal quale con l'impulso provocatorio di Tall el Zaatar sfocerà nell'esperienza linguistica de "L'Alfabeto della mente" (1976).
Tra l'invenzione de "L'Alfabeto della mente" e "Sein und Zeit" si delinea l'intero percorso del nuovo linguaggio di Dadamaino che, pur essendo originale e frutto di princìpi generativi autonomi, condivide frequenze di non estranea analoga intensità poetica con artisti sui quali più avanti si tornerà a riflettere (Agnes Martin, Roman Opalka, Hanne Darboven e altri).
A questo punto sorge la necessità di porsi una serie di quesiti relativi allo stato della ricerca di Dadamaino in quel preciso momento storico, cioè nella seconda metà degli anni Settanta.
I quesiti che scaturiscono dall'osservazione dell'opera di Dadamaino e altresì dalla considerevole fortuna critica prodottasi attorno alla sua azione sia artistica che intellettuale e sociale sono davvero diversi. Basti elencarne sommariamente e in rapida successione i principali.
Il primo, in ordine di tempo, riguarda gli inizi del lavoro di Dadamaino e il contesto in cui esso si verifica. Viene da domandarsi, ad esempio, quale sia stata l'effettiva considerazione della sua azione esordiente con il *Volume*; e quanto l'ambiente artistico milanese e, in particolare, quello che si andava formando con Azimuth abbia valutato la valenza linguistica del gesto compiuto da Dadamaino, se si considerano le diverse posizioni espresse rispettivamente da Castellani e da Manzoni in rapporto al valore semiotico dell'opera. Quale, dunque, può essere stata la reazione di Castellani di fronte a *Volume* (1958), che apriva un varco di portata estrema nella tela, se - come sarà esplicitamente dichiarato da lui stesso - egli riteneva di dover sottoporre la superficie della tela solo a sollecitazioni, modulazioni e sensibilizzazioni "reversibili", senza cioè dover giungere a effrazioni che ne avrebbero compromesso in modo irreversibile l'integrità? Peraltro, l'esigenza di Castellani evidenziava una differenza non trascurabile con il gesto di Fontana che, nei "Concetti spaziali" a base di 'buchi' della tela (1949) e poi successivamente addirittura con i 'tagli' della stessa tela con i "Concetti spaziali - Attese" (1959), ne infrangeva definitivamente la secolare integrità. Su tale spartiacque si deve prendere atto che, nonostante

Castellani riconoscesse l'indiscutibile contributo linguistico e di concezione dello spazio recato dall'azione del maestro italo-argentino e ne condividesse l'autorevole lezione, in più circostanze, pur con discrezione, egli ha sempre tenuto a marcare una differenza tra il suo lavoro e quello di Fontana, soprattutto in ragione proprio di quell'aspetto linguistico dirimente tra i due, consistente in gesti e azioni producenti reversibilità o irreversibilità del supporto da investire con le forme e le immagini derivabili. Si può allora supporre che, in un primo momento, Castellani abbia 'sospeso' il giudizio o mantenuto un riserbo nei confronti del lavoro dei "Volumi" di Dadamaino, pur prendendo atto che Piero Manzoni invece appariva del tutto propenso a considerarne l'evidente valenza di gesto libertario? In fondo Castellani aderisce insieme con Manzoni all'ingresso di Dadamaino nella compagine promossa da entrambi nel momento in cui organizzano le mostre collettive presso la Galleria Azimut nel dicembre 1959, con Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Enzo Mari, Manfredo Massironi e Alberto Zilocchi e successivamente anche nelle due mostre del 25 maggio e del 24 giugno 1960 nella stessa sede di Azimut di via Clerici 12 a Milano. Ma, dunque, quale che possa essere stata l'iniziale possibile sospensione di giudizio su *Volume*, in seguito però, sicuramente con lo sviluppo dei "Volumi a moduli sfasati" di Dadamaino, sarà stato positivo il suo parere, anche considerando le frequentazioni assidue tra i due artisti, le loro reciproche partecipazioni a mostre comuni, la condivisione delle tensioni sociopolitiche e infine una certa sopravvenuta affinità linguistica basata su scelte comuni di carattere metodologico e perfino di modalità pragmatiche come l'iterazione, la variazione, il valore di continuità e la tensione verso un infinito spazio-temporale.

Per quanto riguarda Manzoni, quando, nel 1961, egli dovrà presentare con uno scritto la mostra personale di Dadamaino presso la galleria del Gruppo N a Padova, non lascerà dubbi sulla sua totale adesione all'opera di Dadamaino.

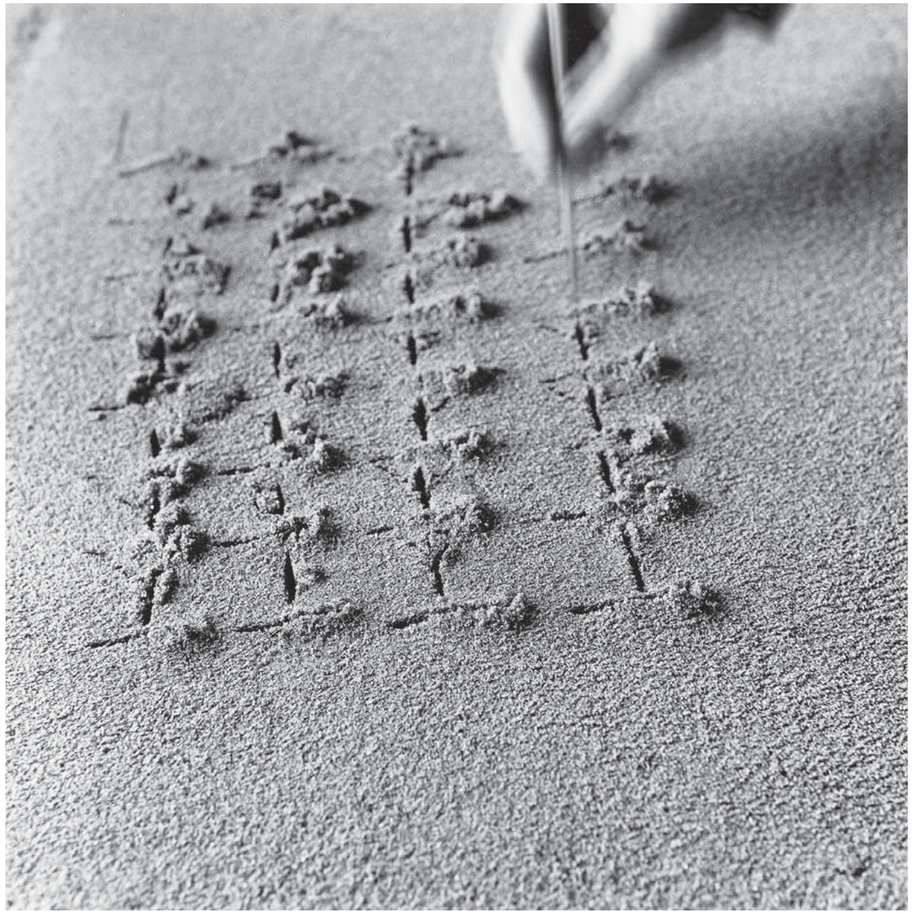
Un altro quesito sorge relativamente all'azione che reca dai "Volumi" (1958) e dai "Volumi a moduli sfasati" (1960) ai "Rilievi" (1961), ai "Rilievi modulari a scaglie" (1961-62), agli "Oggetti ottico-dinamici" (1961-62), ai "Componibili" (1965-66), a "La ricerca del colore" (1965-68), alle "Superfici-volumi" (o "False prospettive") (1973-76) e ai "Cromorilievi" (1975). Viene da domandarsi cosa abbia significato per Dadamaino tutta quell'intensa e rigorosa attività durata circa un decennio, basata su aspetti percettivi, sul movimento reale o virtuale dell'opera, sulla programmabilità di essa e sulle concezioni condivisi con Nuova Tendenza, alla luce di quanto avverrà successivamente, cioè a partire da "L'inconscio razionale" fino alla fine della sua attività.

I pareri che si sono espressi e susseguiti, dovuti a Elena Pontiggia, Tommaso Trini, Vittorio Fagone, Gillo Dorfles, Francesco Tedeschi, Lea Vergine, etc., sono molti e di grande interesse. A mio avviso, tutte quelle esperienze hanno impegnato Dadamaino in una tensione etica e professionale di ricerca irrinunciabile e che si deve giustificare in quanto 'lavoro' cognitivo piuttosto che all'insegna della libertà poetica. Infatti, quando porrà fine a questi cicli d'opera, Dadamaino confesserà a se stessa di abbracciare con coraggio la sua nuova condizione di libertà d'essere (in realtà presente da sempre nel suo DNA artistico e già fiutato da Manzoni sin dal primo scritto del '61). Infine, ci si domanda ancora, quale volesse essere o risulti essere stato davvero il suo inserimento in movimenti come Nuova Tendenza o negli altri come Nul o Zero, dai quali sembra sempre esserne stata 'accolta' ma senza divenirne mai completamente parte organica e integrata.

Dadamaino non dimostra di voler appartenere a gruppi, se non come invitata e partecipante all'organizzazione di mostre o raduni artistici promossi da altri. Lei stessa si è dichiarata poco incline a legarsi a un gruppo specifico di artisti. Peraltro, negli anni che vanno dal 1969 al 1972, trascorsi lontano dall'esercizio artistico per l'adesione alla lotta politica e sociale, il distacco prodottosi non sarà mai obiettivamente recuperato; al contrario la indurrà a interrogarsi sull'effettiva vocazione per un tipo di lavoro che sembra soddisfare solo la produzione di un aspetto estetico, seppure rigorosamente conseguito, con precisione altamente professionale e cognizione scientifica.

Quando appare nella sua mente l'intuizione de "L'inconscio razionale" avviene esattamente un processo analogo a quello avuto nel 1958 con il *Volume*; con la differenza che stavolta ciò che precede quell'illuminazione non è più l'evento epifanico dell'incontro con l'opera di Fontana a muovere il salto di dimensione, ma le sue più formate e mature convinzioni poetiche.





*Lettera a Tall el Zaatar*, 1976

L'arco temporale in cui Dadamaino prende consapevolezza piena, cioè autoprogetta 'autenticamente' il suo futuro prossimo, considerando quanto le resta da vivere e agire anche artisticamente, si può definire fase dell'autoriflessione e dell'autocoscienza, delineando i cicli d'opera che verranno alla luce a fronte del tempo interiorizzato.

"L'esistenza autentica - osserva Pietro Chiodi - cioè più propria, è l'angoscioso autoprogettarsi nella possibilità più propria, la morte".

Il senso dell'Esserci è costituito dalla temporalità e il suo elemento primario è l'avvenire cioè l'esser-possibile.

Inoltre: "La costituzione ontologico-esistenziale dell'Esserci", precisa Chiodi, "si fonda nella temporalità. Ciò che rende possibile il progetto dell'essere in generale deve perciò essere un modo originario della temporalizzazione della temporalità. Ma come va inteso questo modo della temporalizzazione della temporalità? C'è un cammino che conduce dal tempo originario al senso dell'essere? Il tempo stesso sarà l'orizzonte dell'essere?".

Diversamente da ogni ente in natura (cose, animali, vegetali, minerali, etc.), quello umano è l'unico ente che ha possibilità di essere in relazione a un proprio progetto d'essere, quindi all'occorrenza cambiando la

propria condizione iniziale. In altre parole, l'esistenza umana autoprogettandosi può realizzarsi conquistando la propria autenticità o, al contrario, perdersi nell'inautenticità del banale sviluppo del mondo, cioè senza un'auto-illuminazione.
Con l'avvio della fase artistica segnata da "L'inconscio razionale" Dadamaino appare propriamente aver imboccato il sentiero della propria autenticità guidata in seguito da una progressiva e sempre più determinata auto-illuminazione.

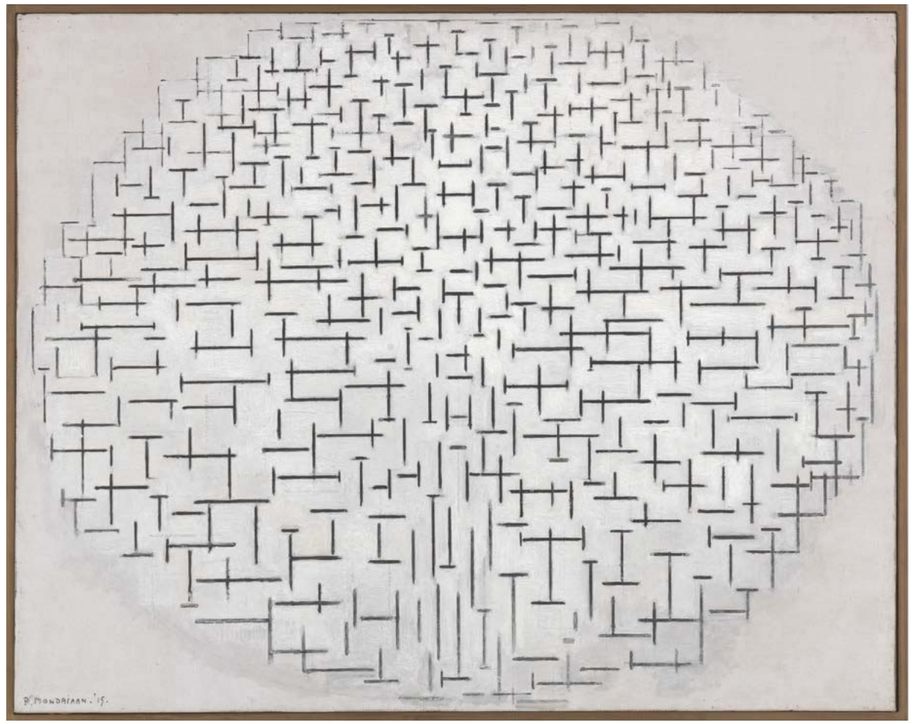
Capitolo 6

*"L'inconscio razionale"*

L'origine di quell'articolata fase artistica che prende avvio con l'esperienza del cosiddetto ciclo di opere denominato "L'inconscio razionale" (1976) e si conclude con il ciclo "Sein und Zeit" (1996), coincidente con gli ultimi anni di vita di Dadamaino, è individuabile in una doppia esigenza dell'artista; da un lato il venir meno non tanto della spinta verso la ricerca condotta sino ad allora - e determinata da un convinto bisogno di elaborazione di contenuti finalizzati a morfologie di carattere visivo-plastico, basilarmente scientifiche e connesse al movimento e alla percezione - quanto di una domanda esauritasi motivazionalmente; dall'altro di un insorgere - a seguito dell'esaurita esperienza sociopolitica militante - di una necessità di autocoscienza emersa da quell'assiduo impegno quotidiano. Aiutano ad accreditare questa analisi le affermazioni di Dadamaino quando, nel maggio 1976, presentando il ciclo "L'inconscio razionale" nella galleria Arte Struktura a Milano, dichiara: "Dopo aver ritagliato le tele sino a lasciare solo quasi il telaio (1958) ho iniziato a razionalizzare il mio lavoro, creando un ordine, peraltro connaturato alle opere stesse. Ma sempre, trovato un metodo l'ho sviscerato e scomposto per verificare delle possibilità più aperte che mi hanno portato a nuove ricerche. Ed infatti, il mio lavoro verte essenzialmente sulla ricerca. Arrivata ad un certo punto, dopo aver risolto il problema dei 'Cromorilievi' ridotti poi in 'Rilievi monocromi e monomodulari' (1974) mi sono chiesta se la formulazione geometrica e/o modulare non fosse un diaframma dietro cui ovviare la paura ad avere coraggio. Ho ripreso carta e colori e ho disegnato, a volte irrigidendomi ed allontanandomi dal problema, a volte girandoci attorno. Ero assai scontenta di questa capacità d'uscirne nel modo giusto, che non sapevo quale fosse, ma che intuivo non lontano. Ho continuato a lavorare con più accanimento fino a scarnificare la ricerca a sole linee, perché intravedevo che quello che cercavo era anche una specie di profondità che non doveva evidenziarsi con la prospettiva, ma con un risultato piano. Poi stufa [...] ho scritto, sulla carta prima e sulla tela poi. Si tratta di una sorta di scrittura della mente, della mia: fatta di linee ora dense e marcate ora impercettibili e saltellanti [...] ma sensibili alla pressione della mano che libera, corre e traccia senza premeditazione. Ma è chiaro che se la mano è guidata dalla mente, in questo caso lo è dall'inconscio. Il risultato è una serie di reticoli e di spazi vuoti, per nulla disordinati, che hanno un loro ritmo, una loro profondità, ed una loro armonia".[41]
Le conclusioni suggerite da Dadamaino con questa dichiarazione sono molteplici: innanzitutto, l'affermazione che quanto compiuto, nel tempo e fino a quel momento, non è estraneo alla propria indole o imposto dall'esterno, cioè dal contesto o da altre cause; inoltre che l'ordine che la muove e la guida è di carattere liberatorio; infine, aver compreso con la nuova esperienza che "geometria e rigore" sono "la molla per essere sulla pista della ricerca" e non "il diaframma, il paravento della paura ad avere coraggio".
Il dato di fatto che risulta da questa svolta, esplicita e vistosa, recante oltretutto una mutazione operativa che si rivelerà incontrovertibile in ogni successivo ciclo di ricerca e di esiti, è l'abbandono di elaborazioni finalizzate all'obiettivo della forma quadro o oggetto plastico, sia optical che cinetico o programmato. Dadamaino da questa fase non recederà più, non tornerà ad applicarsi a ricerche che comportino processi scientifici e partecipino a risultati che implichino l'interazione attiva con soggetti fruitori, com'era avvenuto fino ai "Cromorilievi" e poi sempre meno ai "Rilievi monocromi e modulari" (1974).
Con l'avvio del ciclo de "L'inconscio razionale" Dadamaino ha cambiato sentiero di ricerca a causa di una insorgenza interiore di tipo autocognitivo, peraltro rispondente a una conquista di valenza politica affermativa del diffuso concetto-slogan negli anni della militanza, secondo cui il "Privato è politico". D'ora in avanti, oggetto della rigorosa ricerca è il proprio "vissuto-coscienza", poiché "pone in essere se stessa e le proprie esperienze interiori quale motivo conduttore del proprio messaggio artistico".[42]
Opera dopo opera, ne "L'inconscio razionale" i reticoli e i loro spazi vuoti, ancorché ordinati, ritmici e dotati di armonia e profondità, mettono in luce un rigore cartesiano in dissolvimento, un 'cogito' che mette intuitivamente in discussione la propria certezza, pur sempre senza rinunciare a fornire un'immagine straordinariamente equivalente del processo autocognitivo. Ogni immagine dimostra, con metodo, la propria facoltà di portare alla luce esattamente ciò che per sua natura giace nell'oscurità: l'inconscio.
La trama dei tracciati lascia affiorare dalla profondità, che si deve immaginare situata nel pensiero e nella mente, un linguaggio il cui ordito è inedita spazio-temporalità di cui, se si vuole reperire una fonte eco-mnemonica evocativa, essa si può rinvenire nel Mondrian del gruppo di opere *Molo* e *Oceano* (1915-17). In quelle composizioni del maestro olandese, recanti in un caso l'emblematico titolo "più-meno", è assente la prospettiva e invece messo in risalto il piano, esito dell'equilibrio di segmenti posti ad angolo retto. Da documenti si ha notizia che, in questi dipinti, Mondrian tentasse di rappresentare il mare, il cielo e le stelle per mezzo di segni cruciformi e di tradurre "l'espansione, il riposo, l'unità". Ma va detto, a scanso di equivoci, che la relazione tra i segni di Mondrian e quelli di Dadamaino è del tutto formale.
Le superfici di Dadamaino si differenziano dalle opere evocate sia per l'origine semantica delle linee-segni, sia per il respiro della tensione dei tracciati, aperti in ogni direzione verso un orientamento non circoscrivibile, all'opposto dunque di Mondrian che, nelle opere appena richiamate, tende a contenere le composizioni nella forma ovale. Ma l'aspetto più importante dell'apertura esplorativa de "L'inconscio razionale" sta nello squarcio linguistico attuato per la seconda volta dopo i "Volumi" e le esperienze ottico-cinetiche degli anni Sessanta.
È stato osservato che per Mondrian le opere appena citate costituiscono, tra il 1914 e il 1917, "il primo squarcio verso il neo-plasticismo".

*Tall el Zaatar e "L'Alfabeto della mente"*

Se "L'inconscio razionale", nuovo 'squarcio' di radicalità poetica, ha avuto il merito di effettuare il salto di concezione di un diverso modo di aprirsi al lavoro artistico, liberando il pensiero dall'obbligazione 'confezionista' dell'opera, era necessario tuttavia un nuovo evento fecondativo, capace di provocare la sensibilità di Dadamaino a trasformare quella neutra dimensione semantica in una struttura linguistica motivata, carica di un proprio principio generativo, di una necessità, di un obiettivo che la imponesse con l'urgenza di una realtà giustificante una azione continua. Come i "Volumi" avevano aperto un varco a una 'attesa' che aveva richiesto un prosieguo d'azione poetica, non diversamente "L'inconscio razionale" attendeva ora un fenomeno che alimentasse il processo linguistico appena dischiuso.
Tale evento sopraggiunse con il tragico massacro perpetrato nella strage della comunità palestinese di Tall el Zaatar, provocando migliaia di morti in Libano.
È ormai nota, poiché rievocata in molte circostanze, la reazione civile di Dadamaino mista a dolore, impotenza e volontà di reazione all'origine della celebre 'lettera' alle donne palestinesi, scritta nel 1976 a base di segni, ossessivamente e continuamente ripetuti, generati da una coazione e da una rivolta espressa senza parole, mediante un linguaggio che non vuole esaurire la propria tensione di denuncia, di protesta, di grido muto ma universale, che non può subire possibili censure, né conclusione temporale.
Le parole invecchiano, si saturano, si svuotano, si consumano e svaniscono, ma un linguaggio privo di sostituibilità di sinonimi, di metafore, di traduzioni, resta indelebile cicatrice nel tempo e nella propria fondazione motivazionale. È con la lingua del silenzio che Dadamaino sferra la sua azione di rivolta: con una lingua che non si estingue e che tutti possono fare propria. Idealmente tracciata di getto ma poi graffita per ore e ore da Dadamaino sulla sabbia davanti al mare, quella scrittura di segni, ripetuti verticali e orizzontali senza soluzione di continuità, resta documentata nella storia dell'arte come l'atto di civile risposta alla violenza stragista, sanguinaria e criminale, come origine di un nuovo modo comunicativo che rovescia ogni linguaggio del potere. Un diverso alfabeto, una primordiale scrittura, una inattaccabile lessicalità si affaccia sulla scena comunicativa artistica, con



Piet Mondrian, *Compositie 10 in zwart wit*, 1915, olio su tela, 85,8x108,4 cm
Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands (Foto Rik Klein Gotink)

una valenza semiotica dirompente ma altrettanto incisiva di quella goyesca dei "massacri della guerra", animata inoltre dalla tensione controinformativa esercitata per anni da Dadamaino che non tace ma si compromette e interviene da protagonista di un drammatico momento storico-culturale.
Con "L'Alfabeto della mente", così definito dalla stessa Dadamaino, l'artista scrive un'inedita pagina di quelle che non si leggono mai nei libri di storia. Nel riferire dell'epifania del suo segno scaturito negli anni precedenti, in occasione dell'esposizione presso il Salone Annunciata delle opere comprensive de "L'inconscio razionale" e de "L'Alfabeto della mente", Dadamaino dichiara: "Mi resi conto più tardi che senza averne avuto l'intenzione avevo scritto una sorta di lettera dell'alfabeto del mio inconscio. Un segnale, una cifra, che per me avevano un significato. Per un anno ripetei il medesimo segno, senza supporre di poterne fare altri. Invece un giorno dell'agosto di quest'anno ne è scaturito un altro, poi altri quattro di seguito. Che cosa sono? Io stessa non lo so. Posso dire solo che è cominciata un'altra cosa rispetto al *vacuum* de *L'inconscio razionale*. Ecco, è cominciata un'altra cosa" (15 novembre 1977).
Nella successiva mostra presso la Galleria Martano a Torino nel maggio 1979, Paolo Fossati individua in quest'opera di Dadamaino una molla antideologica: "Recidere nella scrittura ogni principio d'autorità, l'autorità di chi fa, di chi dice, di chi dipinge".[43] Non senza aver dichiarato in precedenza che "il tema del lavoro di Dadamaino resta lo stile, non la forma o le forme".[44] Una lettura che, sottolineando un'inclinazione attitudinale, sembra prendere in relativa considerazione da cosa abbia avuto origine, riguardo soprattutto all'esperienza precedente, questa nuova fase di lavoro, all'indomani di scelte non poco impegnative e catartiche.



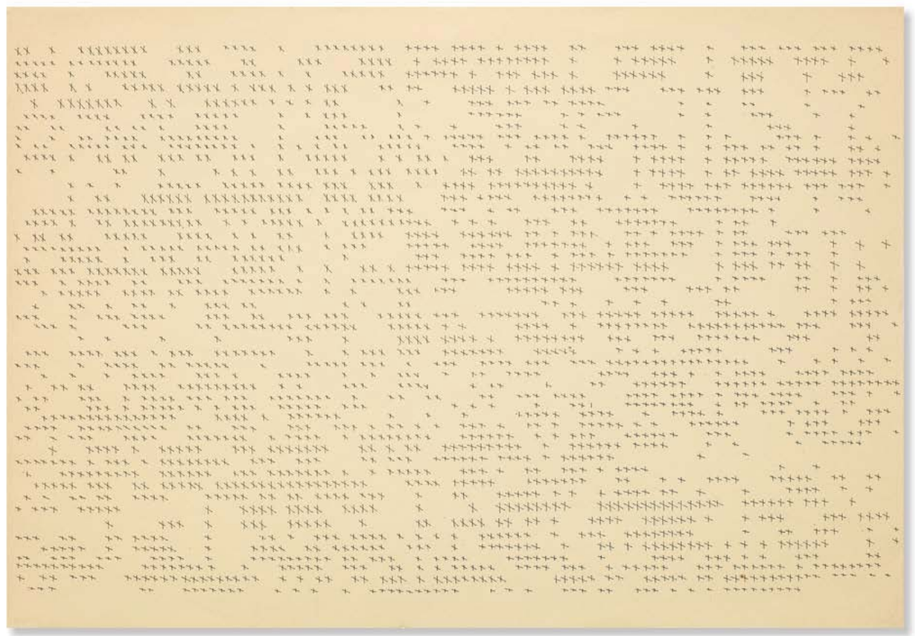


*L'inconscio razionale*, 1975-77, acrilico su tela, 65x55 cm

*"L'Alfabeto della mente"*
Come accennato, l'intero percorso artistico di Dadamaino si sviluppa a mio avviso in tre distinte fasi caratterizzate da diverse e alterne tensioni ideative e linguistiche. Nella prima fase si assiste all'iniziale dirompenza dei "Volumi", annuncio di per sé estremo e quasi conclusivo di una intera carriera, ma presto integrato dall'azione ordinatrice metodologica che dai "Volumi" (1958) reca a quelli del 1959-60 e successivamente ai "Volumi a moduli sfasati" nonché ai "Rilievi" (1960-61). La seconda fase, di maggiore enfasi nella ricerca, esaltante principi generativi di precisione, geometria, scientificità, ricerca cromatica e tecnica, che reca dai "Volumi a moduli sfasati" (1960)

sino al 1975, cioè al ciclo d'opera de "L'inconscio razionale" compreso. Da tale momento in poi si attua la terza fase che porta a un vero rivolgimento del suo linguaggio, implicitamente dominante la conclusione, per esaurimento, delle ragioni di fondo delle fasi precedenti, ormai non più in grado di rispondere al suo bisogno di ulteriore libertà conoscitiva e di totale autenticità e compiuta attuazione dell'identità poetica.
In occasione della mostra *Dall'Inconscio razionale all'Alfabeto della mente, 1975-77*, presso il Salone Annunciata a Milano, Dadamaino scrive: "L'inconscio razionale è stato una specie di 'tabula rasa' nel mio processo operativo, in un certo senso assai vicina a quella del 1958, quando ritagliai le tele fino a mettere in vista il telaio. Ancora una volta si trattava di togliere tutto quanto avevo messo sui supporti, senza radicalizzare, o ripetere il gesto di allora, ma meno drasticamente (o più misteriosamente) lasciando la tela pressoché intonsa, che solo guardandola da vicino, a lungo, si potessero inseguire impercettibili segni (come delle tracce sempre più rarefatte). Ma forse io non sono per l'asettico nitore, né per la contemplazione muta o per il mistico isolamento. Non ancora, per lo meno. Debbo parlare, dialogare, comunicare, capire. Debbo provare sentimenti anche alterni per le persone e le cose. Un giorno del 1976, per un gesto di protesta impotente, tracciai su un foglio di carta dei piccoli segni, uno verticale e uno orizzontale, ripetuti ossessivamente fino a riempire completamente lo spazio bianco […]. Riempio fogli e tele di questi segni, non lasciando che minimi spazi marginali senza soluzione di continuità. Posso lavorare per ore e ore e giorni senza smettere ed anzi, quasi incapace di smettere. Ripeto un solo segno per superficie, perché lo ritengo sufficiente senza legarlo ad alcuno degli altri cinque. Anche di questo ignoro la ragione […]. So soltanto che un unico segno va ripetuto fino a riempire lo spazio che mi sono data. Poi comincio con altro segno e così di seguito […]. Per ora questi segni li chiamo '*alfabeto della mente*' perché ritengo siano codici di un linguaggio personale".
Se si intende avanzare nell'analisi del nuovo linguaggio avviato da Dadamaino con "L'inconscio razionale" prima e, successivamente, con "L'Alfabeto della mente", si deve pur osservare che i segni posti in campo dall'artista, all'inizio distintivi di una lievità di traccia che sfidava la percezione individuale e pur se consecutivamente tracciati e orientati essenzialmente in due opposte direzioni, manifestano tuttavia una continuità estesa sulle superfici che li ospitano. Su tale 'continuità' è opportuno soffermarsi poiché, al di là dei differenti segni osservabili nei cicli appena richiamati ("L'Alfabeto della mente" ne indica ben 12 equivalenti alle lettere), essa è qualità che si rivela 'costante' in tutti i cicli caratterizzati dalla 'scrittura' fino al ciclo conclusivo "Sein und Zeit". Peraltro l'elemento della continuità, in senso strutturale e compositivo, nelle opere di Dadamaino degli anni Sessanta non è meno vistoso: a partire dai "Volumi a moduli sfasati" la continuità è costantemente distintiva dei processi adottati così pure nei "Rilievi", nella texture degli "Oggetti ottico dinamici" e in quella de "La Ricerca del colore", fino ai "Fluorescenti" e ai "Cromorilievi".
Ma ora la valenza del *continuum* segnico è fortemente determinante nella prassi esecutiva di Dadamaino in quasi tutti i cicli successivi a "L'Alfabeto della mente", con l'accentuazione ulteriore della decisione di impiegare i supporti di notevole estensione metrica nei cicli "Il movimento delle cose" e in "Sein und Zeit", talvolta di decine e decine di metri, impiegando la trasparente consistenza delle superfici di poliestere.
Con diversa attitudine e necessità rispetto al concetto di "continuità" pur condiviso con Castellani, ora Dadamaino sembra proprio voler esaurire le potenzialità matematiche, filosofiche e poetiche del concetto di "continuo".
Secondo Aristotele, il 'continuo' è "una specie di 'contiguo' nel senso che sono continue le cose i cui limiti si toccano e dal cui contatto scaturisce una certa unità" (Met. XI,12, 1069 5 sgg), concetto peraltro già espresso da Parmenide.[45]
Leibniz, invece, nella "legge di continuità" ridefinisce il 'continuo' prendendo in considerazione il riposo "come movimento che svanisce dopo essere stato continuamente diminuito, e l'eguaglianza come un'ineguaglianza che svanisce".[46]
Ma sul 'continuo' si sono espressi con argomentazioni acute anche Ernst Mach e John Dewey, quest'ultimo affermando che "il crescere e svilupparsi di una natura vivente dal seme alla maturità illustra bene il significato della parola". Thomas Brown, in modo meno categorico eppure interessante, vede il 'continuo' in una "approssimazione che procede più o meno liberamente".
Nel linguaggio filosofico e più comunemente usato *si parla di continuità tra due cose ogniqualvolta è possibile riconoscere tra queste due cose una relazione qualsiasi*. Tuttavia il termine è usato anche quando si parla della continuità dell'evoluzione, dello sviluppo, del progresso o della storia.[47]
Prendendo spunto dall'ossimoro di Dadamaino e del suo modo di tracciare i segni a proposito de "L'inconscio razionale", ma anche in seguito nella sua opera, verrebbe da definire il 'continuo' e la 'continuità' come interruzione in permanente sviluppo!
Pur accogliendo nel proprio lavoro, nel corso degli anni, ogni possibile definizione e soprattutto concezione della valenza della continuità, quella che appare essere più vicina al gesto segnico di Dadamaino è la continuità spazio-temporale cosmica e al tempo stesso storico-poetica. Se la titolazione delle opere da parte dell'artista si ritiene che abbia relazione, più o meno profonda, con ciò che nella sua mente ha concepito e poi formato e consegnato pubblicamente col lavoro, allora i titoli dei cicli "I fatti della vita" (1978), "Interludio" (1981), "Costellazioni" (1981), "Passo dopo passo" (1989), "Il movimento delle cose" (1990-96) e "Sein und Zeit" (1996) indicano una coscienza poetica radicalmente interessata alle vicende antropologiche entro la condizione cosmica e storica, alla luce delle conoscenze scientifiche da cui comprendere appieno il destino a cui è consegnata l'umanità.

*"I fatti della vita"*
De "I fatti della vita", opera consistente di 560 chine su carta e tele di varie dimensioni, si è avuto più volte l'opportunità di apprezzare l'imponente accumulo di messaggi presentati unitariamente come Taz-Bao affissi al muro.[48] Ma si potrebbe far riferimento al loro apparire sulla scena artistica altresì come opera complessa, cioè come 'insieme' analogo all'insieme dei "Quanta" (1959-60) di Fontana, perfino come indiretta e originale risposta esponenziale di Dadamaino all'indicazione del Maestro italo-argentino. Se per Fontana i "Quanta" avevano fornito un esempio di spazializzazione disseminata di forme recanti ognuna e tutte 'insieme' la cancellazione spaziale e la dislocazione ambientale, "I fatti della vita" di Dadamaino, con la loro singolarità semantica e la coralità d'investimento esteso del luogo espositivo, insieme alle diverse situazioni di spazio, convocavano anche il diverso sentimento del tempo e delle distinte situazioni generative di ognuno di quei fatti, trascritto in una compresenza, consonante intrisa di vissuto dell'artista.
Ma non si può dimenticare tuttavia che un'analoga ma diversa idea unitaria di opera come 'insieme' si era già manifestata in "La ricerca del colore", antefatto considerevole di organismo presentativo. Né parimenti si può ignorare che nelle 16 lettere de "L'Alfabeto della mente" si attua una doppia valenza; quella di singole opere con una distinta invenzione segnaletica e quella di 'insieme' rispondente al *corpus* de "L'Alfabeto".
Nel fare riferimento a "I fatti della vita", che Vittorio Fagone espone allorché invita Dadamaino con una sala personale alla *XXXIX Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia* (1980), egli ne mette in risalto tanto l'aspetto di *environment* quanto la tensione etica in opposizione alla fase culturale contrassegnata da una pittura edonistica, tornata nuovamente all'autocompiacimento psicologico. "Ogni lavoro di Dadamaino risulta così sempre un sigillato perimetro di pulsanti evidenze e il frammento di un *continuum* in cui si bilanciano quotidiana consapevolezza della vita individuale e sociale ed esercizio di una determinata pratica creativa.
Nel 1980, come curatore della sezione italiana della Biennale di Venezia, avevo ricavato nel percorso dell'esposizione un ambiente che Dadamaino aveva letteralmente ricoperto su ogni lato con 451 tele e fogli di diverso formato, consistenza, e granatura della superficie, tutti invasi da un fitto grafismo, ordinato e insieme vorticoso. L'impressione che ne derivava per lo spettatore era di forte impatto e rigore. Da una parte essa poteva richiamare il sogno della *camera astratta*, finalmente fatto concreto dell'avanguardia costruttivista, e dall'altra, si rivelava un carcere valicabile solo attraverso la forza dell'immaginazione come la stretta prigione di San Juan de la Cruz […]. Sapevo da dove quell'infrenabile movimento ideativo nasceva e mi era sembrato corretto presentare tanto la generativa continuità quanto il complessivo significato primario, rivoltoso rispetto a ogni dolciastra compiacenza soggettiva da quel momento non più contrastata nell'arte del nostro ultimo scorcio di secolo".[49]
Una lettura delle opere di Dadamaino a base di segni la esprime anche Francesco Leonetti in occasione della sua presentazione critica della mostra dell'artista al PAC di Milano (1983), antologica comprendente, insieme ad altri, anche il ciclo "I fatti della vita": "Mi convinco, a rifletterci in termini attuali - affema Leonetti - che si



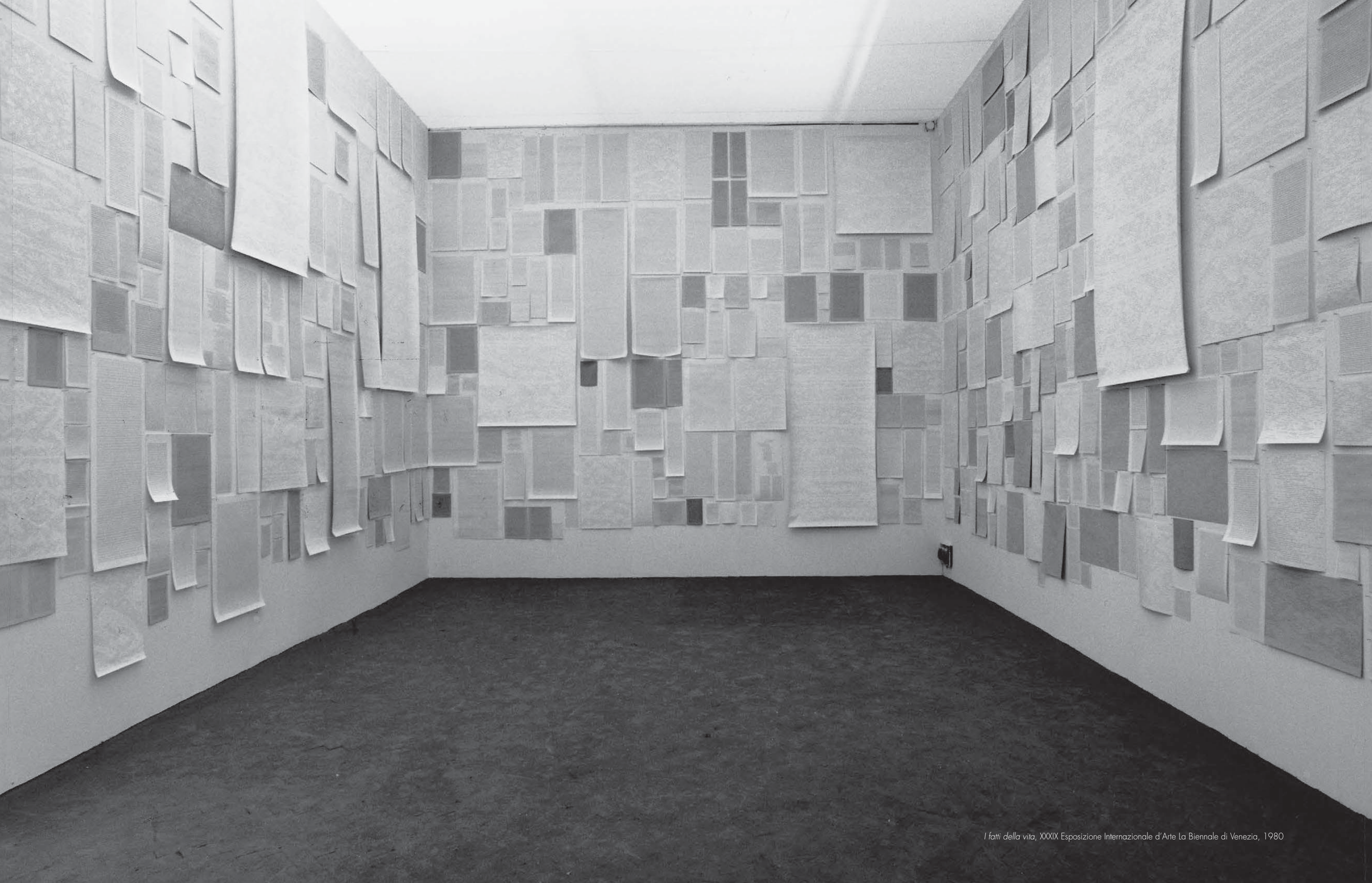
*Lettera 13 - ottobre 1979*, 1979, inchiostro su carta, 34,5x49,5 cm

tratta di una tensione di specie epistemologica, e cioè vertente sui fondamenti primi, come, in se stessi incerti, portante connessioni provvisorie fra l'esperienza e la teoria, arrivante ad assetti di pazienza e di temporaneo parziale equilibrio sul piano cognitivo".[50] Nel suo puntuale intervento Leonetti sottolinea decisamente sia la valenza cognitiva dei 'fogli' di Dadamaino, che nel loro discorso epistemologico investono "lo statuto stesso del dipingere, sia la loro osservazione e teoria della materia o movimento, mai definitiva". Egli infine ritiene che quelle opere dedicate alle "Costellazioni" siano metafore speculative non tanto riferibili alla dimensione astrale e stellare quanto a "influenze distanti, relativamente miste, variabili, depositate sulla testa [...] come alone, memoria, contesto ideale e complesso, ipotesi di un insieme".[51]
Nel richiamare queste riflessioni non si può trascurare nemmeno il pensiero espresso da Dadamaino stessa, su "I fatti della vita" precisando: "Ad un certo punto ho pensato di fare un'unica grande opera [...] 'dal microcosmo al macrocosmo', un microcosmo che si pone innumerevoli domande sul senso della vita, della storia, se poi ha un senso; e se è un nonsenso, tentare di trovare un senso al nonsenso. Non ci offrono responsi, questi fogli. Ma un conforto sì; sappiamo che in una di quelle carte, a una riga imprecisata, uno di quei segni parla anche di noi [...] parla della foglia di rosa e della foglia di alloro, delle nevi dello scorso anno. Perché non ci sarebbe l'infinito se non ci fosse il finito".[52]
Avrà cura di sottolineare la crucialità di questo assioma dell'artista Fabrizio D'Amico nel testo che accompagna la mostra *Dadamaino & Giuseppe Spagnulo* nel febbraio 1988, là dove scrive: "Come per Schelling, per Dadamaino la bellezza è l''infinito espresso in modo finito'".[53]

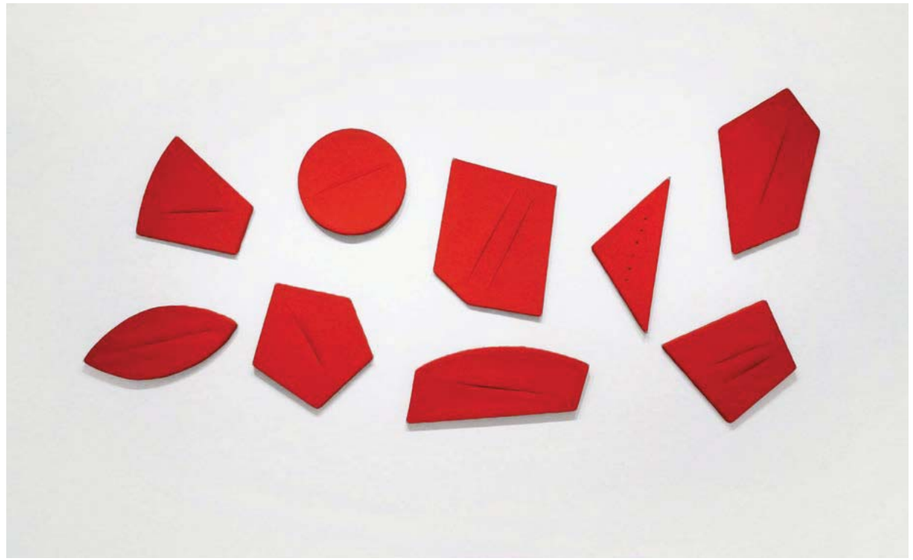
*"Interludi" e "Costellazioni"*
La disposizione dei segni su molte delle superfici dei fogli e delle tele componenti "I fatti della vita", secondo andamenti allineati in coordinate orizzontali e verticali inframmezzati da minimi intervalli di spazio, e ancor più da aree in cui i segni sono assenti, negli "Intermezzi" o negli "Interludi" (1980-81) mutano sensibilmente e maggiormente nel ciclo di più ampio respiro delle "Costellazioni" (1981).
Negli "Interludi" Dadamaino osserva procedimenti che dispongono il linguaggio dei segni impiegati ne "L'Alfabeto della mente" secondo nuclei da cui si irradiano le singole tracce in relative consecuzioni, nella modalità grafico-strutturale simile agli schemi di composizione delle molecole in chimica. Ogni traccia dunque è composta da più segni, come nelle parole lo sono le sillabe e le lettere organizzate linearmente nelle scritture di molte lingue del mondo. L'esito spaziale negli "Interludi" è quello di un formicolante cosmo di particelle relazionate. Diversamente nelle "Costellazioni", nate dopo alcuni "Interludi", l'entità puntiforme dei segni torna - come ne "L'inconscio razionale" a una impercettibilità diffusa, ma tendente a manifestare, entro l'uniforme diffusione, alcuni punti più evidenti, che fungono da poli di aggregazione di colonie di segni. Inoltre, nelle "Costellazioni" si affaccia nuovamente il colore, poiché i segni di ogni versione sono eseguiti con inchiostri ogni volta diversi, ma per ogni opera è osservata la monocromia.
In occasione di una conversazione con Marco Meneguzzo, proprio incentrata sulle "Costellazioni", Dadamaino dichiara: "Le *Costellazioni* sono opere alla ricerca di un'immagine immaginaria, dove la psiche è rigorosamente lasciata andare. Quest'ultima frase può sembrare un paradosso ma non lo è [...]. Per fare questi lavori, composti di miriadi di segni, - che in definitiva sono segni energetici - ho capito che la logica sottesa all'*Alfabeto della mente* e ai *Fatti della vita* non bastava più. Queste forme delle *Costellazioni* - non so se figurative o astratte, ma non mi pongo il problema - sono il frutto della pura fantasia, della pura creatività, sono pulsioni (a volte anche pulsazioni, perché seguono talora un ritmo cardiaco) che scarico: assolutamente inconsce, ma altrettanto rigorose. Quando nel 1975 ho cominciato ad usare questi grafemi, provenivo da un rigorismo geometrico che non mi soddisfaceva più. Ho gettato compassi e tiralinee e ho tracciato segni a mano libera. Ecco, nelle *Costellazioni* sono andata più avanti, direi quasi che in questi lavori l'immaginazione ha la priorità sull'opera: penso a queste forme, poi le aggrego con milioni di segni, quasi un 'brodo di coltura' di energia e di materia che si spande. Il lavoro è fatto, a quel punto, ma non è finito [...]. Il segno delle *Costellazioni* è pura energia, queste opere non si possono assommare, né accumulare come le precedenti. Non vogliono il segno strutturato - le lettere di un alfabeto immaginario - ma solo segmenti d'energia in aggregazione e in esplosione: pretendono il colore [...] ma non nascono e non finiscono, perché io stessa non so da dove comincio a tracciare i miei segni e dove sono diretti. Solo l'immagine è più esplicita, ma se si stia aggregando o disperdendo non lo so [...]. È un rigore diverso, più nascosto, più libero quello delle 'Costellazioni'".[54]
Nonostante Dadamaino affermi in più circostanze che nelle "Costellazioni" vi sia più rigore che in tutti i suoi precedenti lavori, una parte della critica esprime riserve più o meno esplicite. È il caso di Gillo Dorfles che, in occasione della mostra di Dadamaino presso la Galleria di Beatrix Wilhelm di Stuttgart (1987) scrive in catalogo: "Come si può giustificare il trapasso dalle prime forme simmetriche dalle equilibratissime scansioni programmate e della ricerca del colore, alle attuali *Costellazioni* così evidentemente 'aleatorie'?".[55] Dorfles stesso, nel rispondere al proprio quesito fa anzitutto una distinzione tra le "Costellazioni" del 1980-82 e quelle del 1986 presentate a Stoccarda e, inoltre, argomenta che "paragonare queste nuove galassie con l'apparente (o effettiva) entropia del cosmo diventa quasi legittimo".[56] Ma Dorfles nel suo saggio si sofferma anche sulla straordinaria coerenza dell'artista nel corso della sua intensa attività.
Ed è a questo punto lecito pensare che le "Costellazioni" si giustifichino proprio all'insegna dell'immaginario rivolto da Dadamaino al micro e macrocosmo, come pure al pensiero sulla materia, non più considerata avversa, come in gioventù ma, nella maturità, come dimensione enigmatica e piena di segreti. Materia ed energia peraltro in gran parte - come insegna la fisica - ancora in enorme percentuale entrambe 'oscure' eppure presenti nell'universo. Insomma, le "Costellazioni" costituiscono un capitolo non trascurabile dell''avvistamento' compiuto da Dadamaino nel percorso del segno in rapporto allo spazio-tempo cognitivo del proprio sé.

*I segni e le forme delle immagini di "Passo dopo passo", de "Il movimento delle cose" e di "Sein und Zeit"*

*"Passo dopo passo"*
In "Passo dopo passo", 1989, i segni al mordente su poliestere si inseguono condividendo sempre parzialmente



*I fatti della vita*, XXXIX Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, 1980



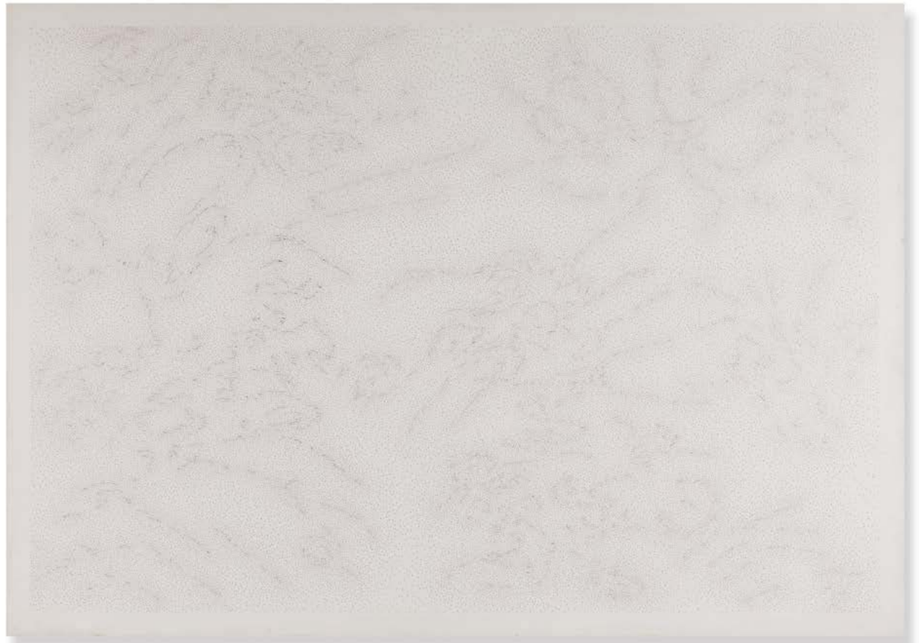
Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Quanta*, 1960, idropittura, buchi e tagli su tela, nove elementi, dimensioni varie
Fondazione Lucio Fontana, Milano

gli interstizi spaziali dove vengono tracciati, e il tessuto segnico che si produce sotto il costante gesto di Dadamaino lascia intravedere linee di forze come quelle prodotte da un magnete in prossimità di limature di ferro dove, per effetto dell'attrazione, i segni tendono a confluire nella formazione di pieghe, di curve, di vortici, fino ai bordi lasciati integri della superficie. Come la conquista progressiva di un luogo durante il cammino, anche i segni di "Passo dopo passo" mostrano questo avanzamento alternato tra loro nella superficie delle opere e nello spazio. La complessiva odissea osservabile in ciascuna opera suscita alla mente quel verso di Pound nel suo *Cantos LXXVI*, in cui si legge: "Formica solitaria da un formicaio distrutto / dalle rovine d'Europa, ego scriptor".[57]
Quelli tracciati da Dadamaino sono gli infiniti passi di una deriva antropologica in cui è possibile proiettare i propri, trascritti su "un materiale opaco e distante, esplicitamente privo di identità e storia come una sorta di lattiginosa consistenza dello spazio".[58]
Nella mostra presso lo Studio G7 di Bologna, quello del "Passo dopo passo" era stato definito "lavoro che ha l'inesorabilità, l'oscurità e la cecità della storia, della vicenda degli uomini di cui Dada sente e soffre l'ineluttabile identità negativa; e che insieme, possiede la limpida trasparenza dell'incolpevole spazio celeste".[59] Nella nota bio-bibliografica del catalogo della mostra presso lo Studio Reggiani di Milano, si legge ancora del "rigoroso recupero" di Dadamaino: "la configurazione della propria spazialità [...] la ripetizione come atto unico possibile di conoscenza; e il tempo - compagno omogeneo di quello spazio ove s'invera la conoscenza, unica moralità dell'azione umana - che non conosce pause, ritmi e scansioni differenti, ma soltanto la sua interezza, la sua eternità".
Nel secolo da poco trascorso, non meno che nell'attuale e in ogni secolo precedente, l'umanità, spinta da necessità, ha compiuto trasmigrazioni e patito esodi continui; incursioni, emigrazioni, marce forzate, pellegrinaggi si sono seguiti segnando destini e storie individuali e di intere popolazioni. Piste, sentieri, strade percorsi in ogni parte del mondo hanno disegnato il pianeta con tracce effimere o durature nel corso della storia. Questo ciclo di opere di Dadamaino "Passo dopo passo" richiama l'atto del camminare, divenuto significativo nell'arte della seconda metà del XX secolo; in questo senso non potrà apparire indebito considerare questo ciclo di lavoro e





*4 aprile 1981 - Interludio*, 1981, china su carta intelata, 73x51,5 cm



*Costellazioni*, 1986, china su carta intelata, 51x73 cm

i seguenti "Il movimento delle cose" e "Sein und Zeit" in sintonia ideale con talune pur diverse azioni compiute, con altre tensioni estetiche, da altri artisti come Jackson Pollock, Richard Long, Stanley Brown, Vito Acconci, Ulay-Abramović e altri, distintisi per i tracciati di loro esperienze basate sull'atto del camminare. Ad esso ha dedicato pagine drammatiche e non meno cruciali Thomas Bernhard in *Camminare*, uno dei suoi ultimi romanzi.

La segmentazione del segno di Dadamaino è ciò che rende possibile la continuità del tracciare; infatti dopo un segmento Dadamaino lascia uno spazio al quale fa seguire un altro segno imprimendo al nuovo una direzione, seppur minima. In questa relazione tra segno segmentale e intervallo di superficie priva di segno si produce una sorta di unità spaziale sempre differita, che se da una parte stimola l'artista a continuare in uno stato di irrefrenabile attività prodotto dal pensiero che guida le tracce segmentali, dall'altra, come il gesto continuo del fare un ricamo, ella vede crescere sotto i suoi gesti e i suoi segni il tessuto e la forma di uno spazio che procede senza soluzione di continuità ondivago e proteso in avanti. Il segno e il suo intervallo si integrano come il pieno e il vuoto o l'esterno e l'interno in natura. La tensione segmentale è variamente indirizzata dalla mano diversamente attiva, con o senza pensiero ma determinata a compiere convergenze tra i segni, gli addensamenti, le diradazioni e poi procedere con nuove modulazioni, divaricazioni, infittimenti capaci di produrre aggregazioni di intensità chiaroscurali diverse. La successione dei segni segmentali inoltre genera allineamenti che possiedono due ordini di crescita o se si preferisce di sviluppo: uno di tipo consecutivo in senso direzionale; l'altro di sovrapposizione in quote diverse con effetti definiti 'scalari' ma pur sempre componenti curve, anse, ritmi di successione. La forma complessiva dei tracciati e le immagini che derivano dal lavoro suscitano numerose interpretazioni morfologiche, su cui non sembra necessario intrattenersi poiché tutte arbitrarie o tutte possibili; piuttosto, appare più stimolante riflettere su come l'estesa trama di segni con le interne modulazioni evochi, da un tempo non sospetto, la



rappresentazione grafico-visiva delle 'onde gravitazionali', perturbazioni dello spazio-tempo che si propagano con carattere ondulatorio e che, se furono intuite e annunciate da Einstein sin dal 1916, gli astrofisici hanno avuto finalmente l'opportunità di poter confermare e verificare, in quanto realmente esistenti, solo a partire dai recenti risultati di studio ottenuti nel 2016.
Tra i tracciati di "Passo dopo passo" di Dadamaino e quelli divulgati dagli interferometri dei laboratori scientifici di astrofisica o meccanica di Ligo e Virgo negli USA e anche in Italia che hanno osservato un'onda emessa dalla fusione di due buchi neri distanti circa un miliardo e trecento milioni di anni-luce, si sono registrate analoghe inflessioni e curvature dello spazio-tempo. Com'è ormai noto, le onde gravitazionali si rivelano essere il prodotto di ogni modificazione dei campi magnetici gravitazionali capaci di registrare spostamenti sensibili di materia, risultanti da fenomeni di trasformazione di masse ed energie esistenti nell'universo.

*"Il movimento delle cose"*
Il ciclo di opere successivo a "Passo dopo passo" deve aver preso il titolo "Il movimento delle cose" da un'espressione di Descartes citata anche da Lea Vergine nel suo testo per la Biennale di Venezia del 1990, nel quale, avendo invitato ad essa l'opera di Dadamaino, tra l'altro scrive: "In […] *Il movimento delle cose* Dadamaino principia, da una qualunque parte di un rotolo di poliestere, a mettere, uno dietro l'altro, segni, trattini, asticciole che traccia con un pennino intriso in inchiostro mordente. I trattini si addensano, si espandono […]. Il risultato è una sorta di velo, di garza, di fiume, una rete astratta e non […]. È stato detto che le forme sono un insorgere di desideri e la loro soddisfazione, o il sorgere delle tensioni e le loro risoluzioni. Nel rotolo di Dadamaino c'è anche l'armonia e la struttura di una partitura musicale. L'armonia va oltre la risoluzione di una tensione e implica l'idea di sviluppo musicale. Sì, questo rotolo, questo nastro, questa pellicola fanno pensare anche ad una suite per la ricorrenza di ritmi e variazioni".[60]
Quel che appare sicuro è che ormai Dadamaino ha imboccato una strada che la identifica pienamente con un autentico estremo linguaggio, nel quale ogni contraddizione non è rinviata a processi riflessivi, in cui pensiero e realtà si confrontano alla ricerca di una sintesi risolutiva, ma, al contrario, la sua vita, il suo lavoro, il divenire storico, la realtà coesistono tra loro e l'erranza dei suoi percorsi non teme l'incerto, il probabile, l'instabile, l'impermanente, l'estinzione, i bivi, le devianze; il convoglio dei suoi pensieri, dei sentimenti, della ratio e dell'inconscio, del giudizio e delle scelte, in breve, dei suoi atti, scorre rapido come gli istanti, o i respiri, gli eventi, le storie, sulla monorotaia del tempo-spazio a dismisura; peraltro, avendo accettato per sé un principio che l'ha sempre guidata: "noi pensiamo di fare una cosa e in effetti poi succede che non facciamo mai quello che vogliamo veramente, il caso interviene e sconvolge i nostri programmi".[61]
Nell'oggettiva diversità degli andamenti e delle tracce, tra le prime superfici in poliestere e quelle successive che preludono al ciclo "Sein und Zeit", c'è chi ha intravisto una diversa disposizione d'animo e di concezione. "Ci accorgiamo che la parte prima, culminante nella sala a Venezia del 1990 (col filo d'acciaio curata da Achille Castiglioni), era relativa piuttosto all'aura della quotidianità. E, invece, direi le opere datate ulteriormente hanno un impianto mentale e teorico e insieme un andamento ciclico-circolare che suggerisce e premette una visione nettamente filosofica, connessa - come il titolo stesso già preparava - alle valenze semantiche del filone eracliteo-hegeliano. È una grande idea il passaggio dall'essere al *divenire*: il movimento diventa esso stesso il principio; ed è il tempo che viene interrogato".[62]
Ma in anticipo su ogni lettura, soprattutto per una precoce *voyance*, in un testo di preparazione per la mostra su "Il movimento delle cose" alla Galleria Framart di Napoli, Tommaso Trini annota: "L'opera di Dadamaino espande in definitiva l'evento dell'attrazione e della repulsione tra i segni, tra i segni e le cose, tra le cose e noi, tra noi e i segni. Si coglierà allora la sensibile analogia dei flussi migratori, che i segni dell'arte di Dadamaino hanno anticipato anni fa, con i moti epocali che stanno cambiando oggi il mondo".[63] Non c'è da meravigliarsi, dopotutto, se, tra i migliori esegeti dell'opera di Dadamaino, Trini ne avverte a fiuto, prima di ogni altro, i portati innovativi di ogni fase messa in atto dall'artista. Si deve ancora al sodalizio e alla conoscenza tra i due il vibrato intervento pronunciato in pubblico da Trini a Reutlingen per la mostra di Dadamaino nell'ottobre 1993, inclusiva



*Passo dopo passo*, 1989, mordente su poliestere, 56x70 cm

del ciclo "Il movimento delle cose". Nella circostanza egli afferma: "Dadamaino è una delle più importanti e significative artiste europee che oggi lavorano in Italia [...]. Dadamaino è una delle artefici di quella che definirei un'arte cognitiva [...]. Sarà utile infine domandarci se l'arte cognitiva di Dadamaino così pura e distaccata nell'apparenza, dialoghi ancora una volta con la società, coi temi più drammatici della realtà mondana, coi mille volti cangianti delle cronache dell'odierna dirompente transizione da un'epoca a un'altra. Si può affermare che il linguaggio di Dadamaino aderisce direttamente alla vita quotidiana, registrandone i moti profondi e impercettibili? Che i suoi rotoli, così simili a mappe segrete, si aprono anche a preoccupazioni extra artistiche? Che il suo immaginifico *Movimento delle cose* - animando i suoi fogli con sciami pulsanti di punti di fuga - coinvolge persino alcune delle questioni etiche più scottanti dei tempi d'oggi? La risposta è sì; come sempre, sì".[64]

*"Sein und Zeit"*

Con un estremo e idealmente illimitato ciclo di elaborazione segnica denominato "Sein und Zeit" a estensione spazio-temporale senza soluzione di continuità, se non quella in grembo all'evento imprevedibile della propria morte, Dadamaino manifesta la latitudine più avanzata, in senso linguistico, di tutta la sua azione etica, poetica ed estetica. Il portato di questa sua ultima opera è così carico di indizi e di altrettante esplicite affermazioni da potersi considerare come meta da cui volgere lo sguardo e lo studio, una volta di più, su tutto il suo percorso, sia artistico che umano e socio-culturale.

Il ciclo "Sein und Zeit" (1996) mutua la sua denominazione dalla celebre opera filosofica di Martin Heidegger, peraltro anch'essa interrotta dal filosofo tedesco. Non è inutile, tuttavia, porsi alcune domande su quell'opera filosofica, come invece nel passato alcune imprese ermeneutiche compiute sull'opera di Dadamaino hanno in proposito ritenuto di doversene esentare.[65] Farò cenno, al contrario, delle ragioni secondo cui, a mio parere, ritengo opportuno interrogarsi su quella denominazione scelta da Dadamaino.

Se si legge l'introduzione all'edizione italiana di *Essere e Tempo* stesa da Pietro Chiodi, che ne è stato il traduttore dal testo tedesco originale, si viene a conoscenza del fatto - cosa nota agli addetti ai lavori ma non certo ai profani - che questa è un'"opera incompiuta". Ricorda Chiodi che "al suo apparire l'opera portava il titolo *Sein und Zeit/Erste Hälfte* [*Essere e Tempo/Prima metà*]; ma a partire dalla settima edizione, quando l'opera subì una revisione [...] l'*Erste Hälfte* fu lasciato cadere e l'editore annunciò che il secondo volume non sarebbe uscito". Dichiarato in precedenza che il piano dell'opera doveva comprendere due parti e nella prima, composto di tre sezioni, quella intitolata *Tempo ed essere* non venne mai scritta, come pure l'intera seconda parte comprendente anch'essa tre sezioni, l'opera si deve considerare effettivamente incompiuta. Sempre Chiodi argomenta che nella sezione *Tempo ed essere* si sarebbe dovuto affrontare quel "problema del senso dell'essere in generale" e afferma: "Se si tiene presente che la 'riproposizione del problema dell'essere in generale' costituiva lo scopo che l'opera si prefiggeva, si può paragonare *Essere e tempo* a un edificio interrotto dopo lo scavo delle fondamenta". Nel porsi la domanda sul "Perché la costruzione è stata interrotta?" Chiodi si rifà alle dichiarazioni rilasciate nel corso degli anni dallo stesso Heidegger che, nel 1947, sostiene che l'analisi esistenziale svolta nelle prime due sezioni della prima parte di *Essere e tempo* aveva il senso di "un pensiero che sta abbandonando la soggettività" per orientarsi "verso la luce dell'essere", ma che questa pur giusta interpretazione dell'opera fu ostacolata dal fatto che la terza sezione non venne mai scritta (Chiodi). Heidegger, infatti, dichiara ulteriormente in altre circostanze che in questa terza sezione tutto doveva capovolgersi (*umkehren*). Ma la sezione non venne compiuta perché il pensiero fallì quando si trattò di dire adeguatamente questa svolta (*Kehre*); il linguaggio della metafisica non poteva servire. Una dozzina di anni dopo, tornando sull'argomento, Heidegger afferma infine che "il difetto fondamentale di *Essere e tempo* sta nell'aver trascurato il rapporto tra 'linguaggio ed essere', insomma che la svolta concepita in quel 'capovolgimento' progettato della sezione *Tempo ed essere* non è stata possibile per questioni di 'linguaggio'".[66]

Dall'introduzione di Chiodi (e non solo secondo lui, basta prendere atto di un'ampia saggistica in proposito), risulta dunque che il problema del linguaggio per Heidegger si rivela fondamentale. Peraltro, negli anni in cui il filosofo tedesco giunge al *cul de sac* della sua fondamentale impresa nel trovarsi sguarnito - come egli dichiara - di un linguaggio adeguato per proseguire il disegno della sua *Sein und Zeit*, Wittgenstein si interroga proprio su quella stessa problematica nel suo *Tractatus,* recante la celebre proposizione (n. 7) rivolta a dare senso e peso al silenzio.

L'opera "Sein und Zeit" di Dadamaino è costituita da un *corpus* che annovera diverse versioni di differenti misure in anni che variano dal 1996 a poco prima della morte dell'artista. È solitamente offerta alla visione allestendola 'sospesa' nell'ambiente e osservabile in trasparenza da entrambe le parti in modo tale che il flusso di segni che esibisce è praticamente nell'aria. Dunque trasparente e sospesa, l'opera ha la configurazione che evoca un tracciato di onde, in cui ciò che in essa 'pesa' è l'immenso flusso di segni e il loro sciame ondivago. Essa reca altresì l'aspetto di una mappa orografica in cui innumerevoli andamenti si dislocano, convergono e si separano 'continuamente' senza apparenti interruzioni, o luoghi di destinazione. L'insieme di quegli andamenti evoca il tracciato di innumerevoli sentieri, esito di altrettanti innumerevoli percorsi, realizzati 'passo dopo passo' da un vissuto individuale e collettivo, in orientamenti e disorientamenti che Dadamaino ha anzitempo sensibilizzato e già fatto venire alla luce nelle fasi precedenti della sua opera, in particolare in "Passo dopo passo" e ne "Il movimento delle cose".

Nella sua estensione sospesa nell'ambiente, in relazione all'osservazione dell'opera, giocano sulla percezione fattori diversi come la continuità fisica della superficie, il suo peso o, se si preferisce, la sua leggerezza, la differita distanza delle parti dell'opera dall'osservatore, il suo sviluppo di rotolo dispiegato nel luogo che

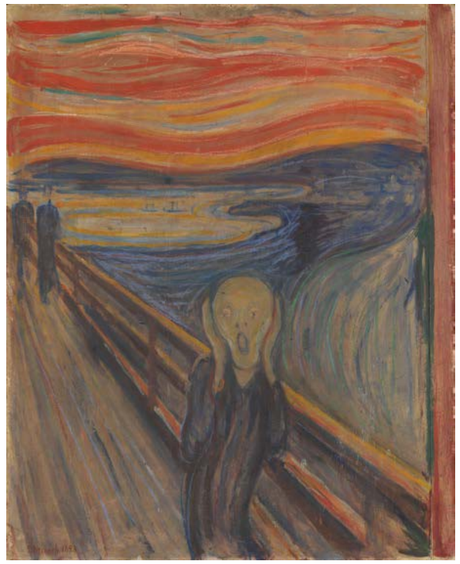


*Il movimento delle cose*, XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, 1990

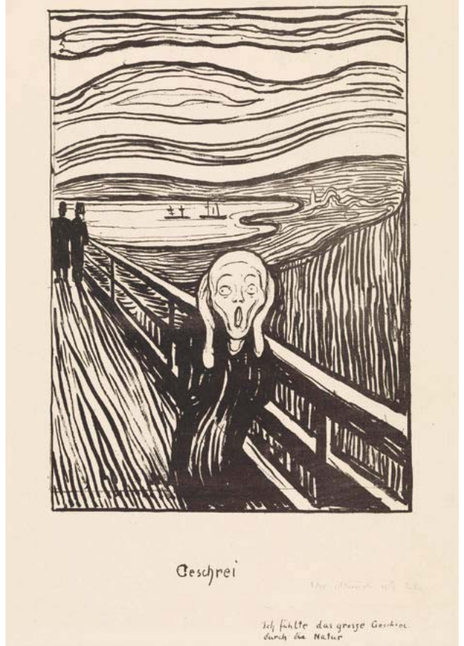
l'accoglie, se è presentata in tensione o se si inducono nel suo sviluppo superficiale delle pieghe, ondulazioni o altro. Nell'osservare gli sviluppi lineari dei tracciati di "Sein und Zeit" e nel soppesarne da osservatore il grado di oggettiva stupefazione mista ad ansia che produce quell'elaborato, viene spontaneo interrogarsi su una particolare stimolazione che esso produce sulla memoria. Cosa risvegliano, infatti, nel ricordo quei tracciati lineari? Dopo una prolungata meditazione una risposta giunge alla mente dall'associazione possibile di quest'opera di Dadamaino con altre opere pittoriche a partire da alcune creazioni dell'espressionismo, ad esempio da quell'ampio travaglio aereo presente nel cielo del dipinto di Edvard Munch *Il grido* (1893), a base di linearità serpeggianti dalle cui spire fluide promana un'incombente metafora di un tempo e uno spazio inquietanti, attinente la condizione e il destino dell'umanità. In quest'opera di Munch, e più vistosamente nella litografia dello stesso soggetto, realizzata nel 1895, osservabile nella collezione del Museo Nazionale d'Arte di Oslo, attorno alla fantasmagorica figura in atto di emettere l'urlo tenendosi il capo tra le mani, si snoda, con una linearità che investe tutto, ogni elemento che la circonda: la spalletta in diagonale del ponte, il cielo, il mare, le colline e persino gli indumenti della figura. Le prospettive accelerate e le linee di forza molto oblique, i primi piani e la profondità dell'opera, il punto di vista che sormonta la scena, sono stati attribuiti in quelle decadi degli anni 1880-1890 all'impiego della fotografia che Munch esercitava e, dunque, a un'organizzazione e a una composizione stereoscopica dovuta a una visione offerta dall'ottica strumentale.
Ma alcune altre esperienze dovute al Van Gogh della *Notte stellata* (1889) o ai post-impressionisti francesi Georges Seurat o Paul Signac o ai divisionisti italiani come Giuseppe Pellizza da Volpedo o al Giacomo Balla prefuturista della *Lampada ad arco* (1909) possono tutte aver giocato un ruolo nella dinamica mnemonica di Dadamaino e nel suo metabolismo poetico, tale da indurla istintivamente all'invenzione di un 'linguaggio' idoneo ad affrontare l'arduo argomento dello spazio-tempo, in un'epoca come la nostra in cui la fisica quantistica, le ipotesi sull'entità e l'effettiva costituzione della materia e dell'energia, entrambe in gran parte considerate "oscure", premono alle frontiere della conoscenza scientifica.
Lo spazio-tempo di Dadamaino è l'esito di una concezione in parte antropologica e storica, in parte scientifico-speculativa, in parte irrazionale e intuitiva, come esplorazione autoconoscitiva poeticamente sospinta e alimentata dalla vita eticamente vissuta.
Dadamaino scopre il suo *Dasein* - cioè la possibilità di essere tale e quale essa progetta di essere - raggiungendo la possibilità di realizzarsi nell'autenticità, una prima volta con "Volume" (1958), successivamente con "L'inconscio razionale" e infine con gli sviluppi di esso fino al "Sein und Zeit" (1996).
Tutto ciò che Dadamaino esperisce tra tali momenti può essere considerato - ancorché svolto e attuato con totale sincerità e impegno - immedesimazione col mondo, mentre le fasi iniziali e post-oggettuali, cioè quelle di puro sviluppo segnico spazio-temporale riguardano la conquista della propria autenticità. Sia ben inteso, una tale verifica è possibile alla fine del percorso di Dadamaino ed è esito che non poteva prescindere dall'attraversamento di tutte le altre fasi ed esperienze compiute e considerate.
La decisione anticipata di realizzare la possibilità dell'Esserci e pervenire autenticamente a se stessa, cioè di poter essere "slancio in avanti" è avvenuta per Dadamaino tre volte: la prima con i "Volumi", la seconda con "L'inconscio razionale" e la terza in fasi sempre più determinate e determinanti nei cicli successivi culminanti con "Sein und Zeit".
Se 'apertura', come forma originaria della verità quale disvelamento dell'Esserci di se stessa vi è stata in Dadamaino, ciò è avvenuto nelle circostanze di rivelazione di sé col *Volume,* seguita intuitivamente con "L'inconscio razionale" mentre nelle fasi dagli "Interludi" fino al "Sein und Zeit" con determinazione e piena consapevolezza della maturità con il linguaggio semiotico.
Per quanto riguarda la dimensione di realizzazione autentica di se stessi, sia Piero Manzoni che Vincenzo Agnetti, insieme a Enrico Castellani cardini dell'esperienza Azimuth (con e senza l'"h"), si sono in più circostanze fatti interpreti di una concezione della medesima 'apertura' all''esserci' sia con la loro stessa opera che con l'espressione del proprio pensiero.
Manzoni in "Oggi il concetto di quadro" [*Prolegomeni*], 1957 scrive: "Qui l'immagine prende forma nella sua funzione vitale; essa non potrà valere per ciò che ricorda, spiega, o esprime (caso mai la questione è fondare) né voler essere o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico: *essa vale solo in quanto è: essere*".
Nel successivo testo "Per la scoperta di una zona di immagini [2]" Manzoni nelle conclusioni scrive: "Non possiamo assolutamente considerare il quadro come spazio su cui proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma come nostra area di libertà in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime. Immagini quanto più possibile assolute, che non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano o esprimono, ma solo in quanto sono: essere". Infine, nel suo testo pubblicato in "Azimuth" n. 2 (1960), "Libera dimensione", chiude lo scritto dichiarando: "Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere".
Vincenzo Agnetti, dal canto suo, nel pronunciare il suo pensiero riguardo all'Esserci è perfino 'amleticamente' - come ho più volte affermato - esclusivo e radicale: è suo, infatti, l'assioma incontrovertibile: "Essere o essere".
Non di meno Enrico Castellani con analoghi argomenti e una tensione teorica lucidissima, nelle ultime righe del suo articolo "Continuità e nuovo" nel celebre n. 2 di "Azimuth", dichiara: "Il solo criterio compositivo nelle nostre opere sarà quello [...] che attraverso il possesso di un'entità elementare, linea ritmo indefinitamente ripetibile, superficie monocroma sia necessario per dare alle opere stesse concretezza di infinito e possa subire la coniugazione del Tempo, sola dimensione concepibile, metro e giustificazione della nostra esigenza spirituale".
Come pure in "Totalità dell'arte oggi" afferma: "Le mie superfici [...] sono il riflesso di quello spazio interiore totale".
Così, non sorprende che in quello che diverrà l'episodio-epilogo inconsapevole della sua ricerca, "Sein und Zeit", Dadamaino sia giunta ai medesimi confini della tensione artistica dei suoi amici di sempre.
Non si tratta qui di affermare che Dadamaino ha 'trovato', o meglio, inventato il linguaggio per dire quello che nella terza sezione della prima parte di *Essere e Tempo* Heidegger non è riuscito a scrivere per mancanza di linguaggio adeguato, visto che avrebbe dovuto usare il silenzio, ma che proprio di silenzio - guarda caso - è fatto il linguaggio semiotico di Dadamaino per visualizzare l'impronunciato senso dell'essere nella storia e nel tempo al suo "Sein und Zeit". Su ciò varrà la pena di non smettere di riflettere.

*La scelta autentica del linguaggio e l'inflessione neobarocca*

Vi è stato modo di osservare che talvolta, nell'allestimento delle estese superfici di poliestere su cui Dadamaino ha tracciato i suoi segni, ad esempio su "Il movimento delle cose", si è addivenuti a un ricorsivo ripiegamento di quelle superfici come si usa per un tessuto abbondante per contenerne l'investimento spaziale. Tale modalità, se sottrae misura all'estensione totale propria dell'opera, favorisce però la percezione di una sua congenita ricchezza e possibilità spaziale. Inoltre, il ripiegamento della superficie enfatizza ulteriormente il movimento dei flussi segnici presente nell'andamento dei tracciati realizzati dall'artista.
La dinamica interna agli andamenti dei segni nelle opere denominate "Passo dopo passo", "Il movimento delle cose" e "Sein und Zeit", nonché quella del ripiegamento in spire delle estese superfici negli allestimenti, induce a introdurre una ulteriore riflessione, favorita anche da alcuni studi, la cui diffusione, almeno in Italia, ha avuto luogo tra gli anni Settanta e gli anni Novanta. Mi riferisco in particolare a taluni significativi capitoli dell'indagine a vasto respiro sull'archeologia delle scienze umane di Michel Foucault dedicati al linguaggio e al segno, ma, ancor più, all'unitario contributo di Gilles Deleuze sull'essenza della cultura barocca e sulla nozione ed espressione della 'piega' in essa.
Se si segue Foucault, "il linguaggio non è ciò che è per il fatto di avere un senso".[67] Ma, piuttosto, prosegue Foucault, perché: "Le parole riuniscono sillabe e le sillabe lettere essendovi, depositate in queste, virtù che le accostano e le separano, nel modo identico in cui nel mondo i segni si contrappongono o si attirano a vicenda [...]. Il linguaggio è a metà strada tra le figure visibili della natura e le convenienze segrete dei discorsi esoterici [...] è un segreto, il quale porta con sé, ma alla superficie, i segni decifrabili di ciò che intende dire [...]. Ma se il linguaggio non somiglia più immediatamente alle cose che nomina, non è per questo separato dal mondo, continua sotto forma diversa, ad essere il luogo delle rivelazioni, e ad appartenere allo spazio in cui la verità, a un tempo, si manifesta e si enuncia [...]. C'è nel linguaggio una funzione simbolica; ma dopo il disastro di Babele non deve essere



Edvard Munch
*L'urlo*, 1893, tempera e pastelli a cera su cartone,
91x73,5 cm
Nasjonalmuseet, Oslo
(Foto Nasjonalmuseet/Høstland, Børre)




Edvard Munch
*L'urlo*, (1895), litografia su carta, 35,5x25,4 cm
Nasjonalmuseet, Oslo
(Foto Nasjonalmuseet/Ivarsøy, Dag Andre)
© A. Liebmann



più cercata [...] nelle parole stesse, ma piuttosto nell'esistere medesimo del linguaggio, nel suo rapporto totale con la totalità del mondo, nell'incontro del suo spazio con i luoghi e le figure del cosmo".[68] La stringente analisi di Foucault si appresta ad alcune considerazioni e conclusioni che sembrano non solo fornire terreno all'azione visiva di Dadamaino, ma perfino giustificarne la tempestività, non prevista dalle sue riflessioni.
A proposito dell'essere del linguaggio, dunque, Foucault rammemora che "a partire dal XVII secolo ci si domanderà in qual modo un segno può essere legato a ciò che significa" e dalla divaricazione tra le risposte date dall'età classica e il pensiero moderno si arriva a una crisi interpretativa. "La profonda inerenza reciproca di mondo e linguaggio si trova in tal modo disfatta. Il primato della scrittura è sospeso. Viene conseguentemente a mancare lo strato uniforme in cui si intrecciavano senza tregua il *veduto* e il *letto*, il visibile e l'enunciabile. Cose e parole si separeranno. L'occhio sarà destinato a vedere, e a vedere soltanto; l'orecchio a solamente udire. Il discorso avrà bensì per compito di dire ciò che è, ma non sarà nulla più di ciò che dice [...]. Il linguaggio - conclude Foucault - è ormai destinato a proliferare senza origine né termine né promessa".[69]
Quello messo in atto da Dadamaino, a partire dal 1975 sembra invece assumere un ruolo - senza pretenderlo né prevederlo - non solo supplente del linguaggio delle parole 'vedute' e 'lette' ma anche di altro e più universale rispetto ai modi di sentire ed esprimere.
L'immensa distesa dei segni tracciati da Dadamaino, anziché ambire a nominare le ragioni, i modi e il senso dell'Esserci nel Tempo, visualizza, in una forma ottenuta da soli semplici segni, quei problemi riguardanti l'Essere, il Tempo e lo Spazio, aderendovi fisicamente e poeticamente. Dare immagine a quelle entità, se non rivela certo le loro enigmatiche dimensioni, mediante l'opera d'arte tuttavia porta alla luce, segnalandole alla coscienza e alla conoscenza, il pensiero delle forze, delle cause e degli eventi che attraversano la vicenda umana e l'intera storia.
Se si segue Gilles Deleuze, poi, si apre un'altra prospettiva nella riflessione riguardo a un attributo possibile da assegnare all'opera di Dadamaino, cioè che essa sia, oltretutto, anche partecipe dell'entità barocca e dell'universale movimento che essa esprime. E vediamo perché.
La riflessione di Deleuze sull'essenza del neobarocco moderno, seguendo la storia della 'piega' nel suo manifestarsi, apre infatti anch'essa la possibilità di un'ipotesi ermeneutica relativa alla modalità segnica e ai concetti che vi presiedono nel lavoro di Dadamaino. Premesso che l'elemento genetico della piega è l''inflessione' e che Deleuze chiama a testimoniare su di essa Paul Klee, suo assertore a proposito dell'attivazione della linea e aderente in tal modo al Barocco, in contrasto a Vasilij Kandinskij cartesiano, l'inflessione, secondo l'artista svizzero, è il "luogo della cosmogenesi". Considerato inoltre che "l'inflessione è un'idealità o virtualità che non esiste attualmente se non nell'anima che l'avviluppa!", Deleuze ne consegue che "è l'anima ad avere delle pieghe, ad essere piena di pieghe".[70]
Focalizzando ora il discorso sull'inflessione della piega che rende attiva la linea proprio nel carattere barocco (e dimenticando al momento ogni altra complessità pur elaborata da Deleuze a proposito del pensiero di Leibniz, dell'anima come monade e d'altro) e giungendo alla sua proprietà di forma dal movimento continuo e infinito, si potrebbe ascrivere in quel vasto dominio anche il carattere dell'opera di Dadamaino tra gli anni 1975 e 2003, cioè degli ultimi anni conclusivi della sua attività per quanto in essa si rivelano sia la piega dei vasti andamenti, sia l'inflessione continua a base di micro-segmenti in estensione, sia l'inquietudine di una inclinazione al movimento che mostra di non volersi arrestare. Peraltro, non dovrebbe apparire estraniante una simile ipotetica attribuzione 'barocca' se fu già, a suo tempo, prefigurata per Klee e per Fontana, considerati da Dadamaino stessa suoi ideali maestri.
L'inflessione dei segni generatori delle evidenti 'pieghe' presenti in tutti i cicli ultimi dell'opera di Dadamaino (come anche per il Van Gogh delle 'notti stellate' piene di vortici!) andrebbe perfino a confermare la qualifica di "luogo della cosmo-genesi" tanto per le caratteristiche conferite da Dadamaino alle proprie "Costellazioni", quanto per l'aspetto di sciame particellare materico-energetico identificabile nell'attualità come 'onda gravitazionale' della sterminata segnaletica del "Passo dopo passo", de "Il movimento delle cose" e del "Sein und Zeit".
In ultima analisi, è una visualizzazione, quella realizzata dall'opera di Dadamaino tra il 1974 e gli ultimi anni della sua vita, di un movimento incessante, mediante un gesto altrettanto irrefrenabile in cui esistenze e temporalità



*Il movimento delle cose*, 1997, mordente su poliestere, 70x52 cm

individuale e collettiva, cioè storica, particellare e universale, coincidono e si dissolvono indistinguibili, una nell'altra, in una combinatoria spazio-temporale idealmente infinita.

*I contemporanei di Dadamaino*

Mossa, sin dall'inizio, da un'esigenza conoscitiva e attuativa, con la scoperta della volumetria del vuoto e delle sue potenzialità, Dadamaino si dedica dopo qualche tempo e di anno in anno, esperienza dopo esperienza, a un'assidua ricerca nel cui percorso, di fase in fase, lo sviluppo dei principi generativi ogni volta considerati la conduce al grado dell'autocoscienza e della necessità di rispondere con l'arte ai maggiori problemi filosofici e scientifici del nostro tempo. Dall'enigmatica entità del cosmo e dell'infinito all'essenza della condizione umana e della prospettiva storica in essi, dal linguaggio adeguato a nominarli, al suo graduale processo di visualizzazione.
Nel XX secolo, considerate le opportune diversità, una sensibile esponenza di artisti, spinti dall'esigenza di concorrere alla rivelazione di entità inerenti lo spazio-tempo dell'esistente a cui è pervenuta la conoscenza scientifica e la coscienza poetica, ha rivolto il proprio lavoro alla visualizzazione delle dimensioni invisibili, inaudite e infinite. In tali realtà o irrealtà agiscono forze e fenomeni spesso ancora ignoti alla scienza stessa e al pensiero del più veggente. Di alcuni di questi artisti si è accennato nel corso della riflessione; ma di altri ancora resterebbe la necessità e l'opportunità di indagare, per mettere in luce la specifica valenza speculativa che ha contribuito ad avanzare in percorsi paralleli, distinti ma ugualmente orientati in quel vasto dominio di cui ho appena accennato.
Ritengo che uno dei criteri d'individuazione degli artisti che hanno sviluppato una ricerca in questo vasto ambito possa consistere nella caratteristica di aver usato cifre e codici spesso elementari in sé ma capaci di grandi facoltà di sintesi, dunque semplici come linguaggi, ma in grado di rendersi emblematici, attraverso quantità, qualità, ripetizione, ritmo, estensione e altre dotazioni semiotiche volte a dare immagine a ciò che ci è tuttora ignoto.
Se si considerano le opere di coloro che sono stati contemporanei di Dadamaino, oltre ai "Concetti spaziali" dei 'buchi' e dei 'tagli' di Fontana, sicuramente le "Superfici" introflesse ed estroflesse di Castellani, come da poco richiamato in quel testo dove si celebra quale criterio compositivo possibile quello di "dare alle opere stesse concretezza di infinito", ma anche talune esperienze di Giulio Paolini, come *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* (1969), come *Ennesima* (1975)[71] o di Alighiero Boetti, come *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1969), o delle sue numerose opere a base di 'biro'. Tutti loro, per ragioni di segno e di ripetizione sensibile di esso, sembrano potersi confrontare con le opere di Dadamaino. Come non sembra altrettanto trascurabile, in rapporto a Dadamaino, ma da un punto di vista diverso, l'opera di Mario Merz quando, a partire dagli anni 1969-70, con l'introduzione della serie matematica di proliferazione naturale di Fibonacci, e a base di luce al neon, egli investe le proprie elaborazioni plastiche con tracciati numerici e di materia che evocano spirali galattiche e la dimensione dell'infinito.
Meritano menzione anche alcune opere di Sol LeWitt che, nei primi "Wall Drawings" degli anni 1969-70, a base di elementari tracce lineari di grafite, ha investito grandi estensioni murali. E che dire di Agnes Martin e della sua rigorosa meditazione, devota, come a lungo Dadamaino, al tiralinee e alle linee a partire del 1960 in poi? E a questo punto si dovrebbero richiamare anche le opere di Günther Uecker, Heinz Mack e di Hanne Darboven. Di ciascuno di loro mettendo in chiaro le rispettive esigenze e differenze.
E, ben al di là delle scontate diversità, sopra ogni altro si può lecitamente effettuare uno specifico raffronto tra l'opera di Dadamaino dal 1975 in poi con quella prometeica di Roman Opalka, da lui compiuta dal 1965 sino alla sua morte (2011). E ciò nonostante io stesso abbia ritenuto in precedenza che "non vi sono confronti né analogie che possano essere obiettivamente richiamati [...] per quell'atto compiuto da Roman Opalka nel 1965 avviando [...] la più radicale ed elementare visualizzazione della misurazione del tempo verso l'infinito".[72]
Ebbene, talvolta capita di dover avere un ripensamento.
Infatti, dopo aver approfondito la riflessione sul lavoro di Dadamaino svolto dal 1960 in poi, e soprattutto sugli ultimi trent'anni, devo ricredermi, se non altro poiché già annotavo per il Maestro polacco ciò che trovo anche nelle sue opere: "La superficie di un *Détail* di Opalka, con la diversa intensità di colore delle cifre che lasciano



Dadamaino nel suo studio, Milano, 1976



Giulio Paolini
*Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969
matita su parete, 225x375 cm
Collezione privata
Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino
(Foto Anna Piva)
© Giulio Paolini



distinguere l'inizio dell'azione pittorica 'scrivente' dall'esaurimento del colore stesso, suscita l'immagine delle piccole onde dell'istante spumeggianti sull'estensione oceanica del tempo".[73]
Infine, sul tempo e sul problema del linguaggio, estremo territorio conoscitivo di Dadamaino, non è eludibile un'ultima considerazione riguardo all'originale e poetica parabola luminosa di Vincenzo Agnetti. Il quale, in quanto co-ispiratore e fiancheggiatore dell'esperienza di Azimuth, intreccia idee, riflessioni e scritti sia con Manzoni che con Castellani, influendo sul clima di azzeramento linguistico e di superamento della pittura informale in quegli anni 'cerniera' 1958-60. I suoi "Assiomi" sul tempo e sul linguaggio, in forma di schemi grafici e di scrittura apodittica, ma soprattutto con la straordinaria intuizione della sostituzione tra numeri e lettere alfabetiche - prima con la *Macchina drogata* (1968) e successivamente con il suo *Progetto per un Amleto politico* (1973) - lo rendono, nella seconda metà del XX secolo, audace pioniere della riflessione sia sul linguaggio che sul tempo.
In questa serie di confronti rievocati, qualora sembrassero a taluno opinabili, chiamo a sostegno ancora un rigo di Michel Foucault, delle cui idee si sente bisogno nella riflessione sul linguaggio che investe, in modo decisivo, l'opera di Dadamaino a partire da "L'inconscio razionale" fino al "Sein und Zeit". Egli ci ha ricordato che "è noto quanto vi è di sconcertante nella prossimità degli estremi, o anche semplicemente nella vicinanza improvvisa delle cose senza rapporto".[74]

Conclusione

Non ci sarà alcuno che potrà scrivere la terza sezione di *Essere e Tempo* (*Sein und Zeit*) lasciata intentata da Heidegger, cioè qualcuno capace di escogitare e compiere una "rivoluzione del nostro rapporto col linguaggio parlato" se la parola, non potendosi adoperare allo scopo, per essere vera dovrà tacere. Unico dunque è il silenzio come parola; ciò a cui d'altronde si è attenuto Heidegger a un certo punto della scrittura di *Essere e Tempo*. Il suo sentiero si è interrotto in una ardua latitudine del percorso verso l'impresa, poiché è venuto a esaurimento il tipo di strumento che rendeva possibile avanzare in quella direzione.
Prima di interrompere questa riflessione, preme riaffidare allo sguardo il suo primato di percezione e intuizione su ciò che ha osservato e torna a osservare. Se nelle opere del ciclo "L'inconscio razionale" si deve pronunciare una visione apparente, essa è quella di un dissolvimento e/o formazione in atto del cogito cartesiano della griglia spaziale - o in emergenza dal suo fondo o in dissolvenza in lui - di cui si osservano i lineamenti-frammenti. Molto più cosmici, sprofondati in un'oscurità endopsichica o di buio siderale quelli su fondo nero rispetto a quelli dai fondi chiari e meno abissali. Ciò che, in ogni caso, disorienta è l'estraneità del *ductus* che reca le tracce, quasi non appartenessero a una persona. E forse è proprio così, poiché si tratta di una creazione antinomica di due stati della psiche in contrasto tra loro per il dominio e la prevalenza su una identità che è contesa ma non asservita ad alcuna delle due forze interiori. Tracce di una macchina. Quella cerebrale che produce l'energia prodigiosa del pensiero.
Le lettere de "L'Alfabeto della mente" sono invece oggettivamente incerte, non si curano di alcun aspetto estetico, sono primordiali, e questa è la qualità perentoria di qualcosa che non si preoccupa di dover essere compresa ma piuttosto di riuscire ad affermare la pulsione che le detta. In ciascuna di loro è viva la preoccupazione di 'scampare' dalla trappola mortale dell'essere 'comprese', 'accolte', 'conosciute' e 'comunicate'; e l'averle differenziate è valso al punto d'aver superato quei rischi rimanendo nel limbo del segno che né accenna, né dice, del tutto antieracliteo ma ripetitivo e periodico in senso ritmico, ossessivo, coprente, quasi estatico, come durante un mantra rivolto nella ripetizione univocamente all'affermazione di ciò che non è nominabile se non nel loro esclusivo modo d'esser tracciati. Verticale e orizzontale, il segno si manifesta eretto ed esteso, desto o assente, vivo o morto. Ma questo è il paradigma semplice della prima 'lettera' de "L'Alfabeto della mente"; le altre ostentano diverse, ulteriori, morfologie elementari, non meno perentorie e primordiali.
Ne "I fatti della vita" domina l'entità intervallare, un vuoto dilagante, vero ordinatore accogliente l'aggregazione aleatoria dei segni delle 'lettere', tutte uguali in ogni opera, ma tutte diverse tra un'opera e l'altra. Quei segni delle 'lettere' tendono al raggruppamento, come le lettere delle parole e come le parole nei periodi di un discorso che è altro e incognito. La forza del vuoto degli intervalli tra i raggruppamenti delle 'lettere' è sensibile, non trascurabile.

La forza de "I fatti della vita", tuttavia, è nel loro essere situati tutti simultaneamente in un solo ambiente, gremito dalla loro presenza, fino al punto che il dato quantitativo prevale su ogni eventuale significazione di senso - qualora lo si individuasse. L'esito maggiore che essi producono è una spazialità quantistica di intensità energetica notevole, dovuta al loro affollamento e alle molteplici simultanee frequenze comunicative che da loro promanano verso l'osservatore. "I fatti della vita" sono efficaci nella presenza e nella loro indicibilità, come ciò che hanno assorbito di silenzio o di rumore di avvenimenti trascorsi, soprattutto perché passati attraverso l'esperienza della coscienza nel vissuto. L'enunciato ha la semplicità delle realtà autorevoli che non hanno bisogno di dimostrazione. Tutto è già avvenuto; sono realtà esplicite e intransitive.

Dall'osservazione delle opere di Dadamaino, soprattutto delle sue ultime, mi riferisco a "Passo dopo passo" (1989), a "Il movimento delle cose" (1990-96) e al "Sein und Zeit" (1996-2003), ci si accorge che il flusso dei segni avanza come avanzano i fiumi, secondo linee di disponibilità e opportunità naturali verso lo zero del mare che per Dadamaino è lo spazio-tempo storico attraversato dalla propria vita. Dalla mano di Dadamaino nascono innumerevoli segni che tracciano innumerevoli sentieri tra loro divergenti, che si distanziano, che tornano ad affiancarsi, a convergere su crinali e poi di nuovo a separarsi, costretti da forze ignote eppur vissute, di giorni, di mesi, di anni; i segni avanzano come passi rabdomantici imperterriti disegnando sentieri senza soluzione di continuità, verso un dove dell'avvenire indecifrabile ma verso cui pur si protendono. Ogni segno nell'opera, dal primo all'ultimo, mostra l'Esserci autentico presente al nostro sguardo senziente che ne percepisce la possibilità storica di sviluppo. Presentazione della spazio-temporalità. C'è il respiro che muove in silenzio la mano, ci sono le prove testimoniali dell'istante e della durata, ci sono i fatti, i loro percorsi, le tracce, i segni verso l'Aperto. Sono queste le pagine che la filosofia avrebbe voluto scrivere? Siamo di fronte al compito che deve svolgere il pensiero, probabilmente quello visivo. Secondo Adorno il pensiero deve comprendere anche la propria impossibilità "per amore della possibilità".[75] Le latitudini meditative e cognitive recate dall'opera semiotica e da ogni altro esercizio determinato dall'apertura poetica - intravista nei "Volumi" e ne "L'inconscio razionale" - da Dadamaino indicano i gradi di autenticità di un'ineludibile orientamento epocale. Avanzare, fin dove sia possibile, è il modo infinito del verbo Esserci.

Novembre 2019 - aprile 2020



[1] Herbert Marcuse, *Saggio sulla liberazione*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1969, p. 36.
[2] Elena Pontiggia, *Dadamaino*, Edizione Endas Lombardia, Milano, 1990, p. 11.
[3] *Ibid*.
[4] *Ivi*, p. 10.
[5] *Ibid*.
[6] Enotrio Mastrolonardo, *Maino*, catalogo della mostra, Galleria Il Prisma, Milano, 1959.
[7] *Ibid*.
[8] La dichiarazione è attribuita ad Alfred Pacquement e riportata nell'introduzione di Augusta Monferini nel catalogo della mostra *Giappone all'avanguardia - Il Gruppo Gutai negli anni Cinquanta* presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, in cui il critico francese avrebbe scritto e dichiarato nel saggio "L'extraordinaire intuition", in *Japon des Avant-Gardes*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, p. 278: "Pour une fois c'est l'Occident qui va a copier, sans le savoir, toutes ces innovations venant du lointain Japon".
[9] Rudolf Arnheim, *Il potere del centro*, Abscondita srl, Milano, 2016, p. 18.
[10] Cfr. Guy Debord, *La società dello spettacolo*, De Donato Editore, Bari, 1968.
[11] Lucy Lippard, "Europa e Canada", in *Pop Art*, Mazzotta, Milano, 1967.
[12] Cfr. il pieghevole 'giallo' della mostra *Le mouvement*, edito dalla Galleria Denise Réné (1955) a Parigi, con testi teorici di Victor Vasarely e testi critici di Roger Bordier e Pontus Hulten.
[13] Piero Manzoni, "Dadamaino", nel cartoncino d'invito della mostra presso la Galleria del Gruppo N a Padova nel maggio 1961.
[14] Walter Schönenberger, "Dadamaino's Malerei...", in *Maino. Monochrome Malerei*, catalogo della mostra, Galerie Senatore, Stuttgart, 1962.
[15] Cfr. *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra, testi di Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari, C. Nani, Como, 1969.
[16] Francesco Tedeschi, "L'opera di Dadamaino. Dagli anni Cinquanta ai Fatti della vita", in *Dadamaino. Retrospektive 1958-2000*, catalogo della mostra, testi di Vittorio Fagone, Hans Günter Golinski, Sepp Hiekisch-Picard, Francesco Tedeschi, Museum Bochum, Bochum, 2000, p. 74.
[17] Walter Schönenberger, *op. cit.*, s.i.p.
[18] Elena Pontiggia, *Dadamaino, op. cit.*, pp. 28-29.
[19] *Ivi*, p. 34.
[20] Dadamaino, "Oggetto cinetico", in *Dadamaino*, catalogo della mostra, Diagramma Arte Contemporanea, Milano, 1970.
[21] Dadamaino, "Ricerca del colore 1967-1968", in *Dadamaino, op. cit.*, 1970.
[22] Tommaso Trini, "Dadamaino", in *Rilievi*, catalogo della mostra, Team Colore, Milano, 1975.
[23] Gillo Dorfles, "Dadamaino", in *Dadamaino. Arbeiten von 1958 bis 1968 und von 1986*, catalogo della mostra, Galerie Beatrix Wilhelm, Stuttgart, 1987, s.i.p.
[24] Elena Pontiggia, "La ricerca del colore", in *Dadamaino, op. cit.*, pp. 37-39.
[25] Dadamaino, "Fluorescenti", in *Dadamaino, op. cit.*, 1970.
[26] Flaminio Gualdoni, "Dadamaino - per Francesco Leonetti", in *Dadamaino. Konstellationen. Neue Bilder*, catalogo della mostra, Galerie Beatrix Wilhelm, Leonberg, 1984, p. 40.
[27] *Ivi*, p. 42.
[28] Cfr. Frank Popper, *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1970. L'opera, edita in Francia nel 1967, non reca notizia della mostra parigina del dicembre 1969 neanche nella prima edizione italiana uscita nel 1970, per evidenti motivi temporali; ma nel capitolo "Movimenti luminosi" Popper aveva già segnalato l'*Oggetto ottico dinamico indeterminato*, 1964, di Dadamaino insieme ad altre opere degli esponenti del Gruppo T di Milano, p. 221.
[29] L'iniziativa a cui si fa riferimento è quella promossa da Liberi-Liberi - Comitato per Adriano Sofri, Ovidio Bompressi e Giorgio Pietrostefani, con interventi di artisti contemporanei su "Contenitore e contenuto": l'evento aveva avuto avvio attorno ad un container in cui era stata ricostruita in proporzioni reali una delle celle della casa circondariale di Pisa, simile alla cella in cui trascorreva la contenzione ciascuno dei tre esponenti di Lotta Continua. Dal 18 aprile al 7 maggio 1998 una serie di artisti, uno ogni giorno, usava le pareti di questo contenitore collocato in una piazza di Pisa per intervenire con un proprio lavoro. L'evento, documentato in una pubblicazione dal titolo *Pagine per la libertà*, è stato coordinato da Lionello Massobrio, curato dallo scrivente ed edito da Danilo Montanari Editore (Ravenna, 1998). Gli artisti partecipanti erano Barni, Bassiri, Castellani, Dadamaino, Fortuna, Gastini, Gorgoni, Giliberti, Kounellis, Mattiacci, Messina, Nunzio, Ranaldi, Sacker, Spagnulo, Tirelli.
[30] Umbro Apollonio, "Dadamaino. La ricerca nel metodo", in *Dadamaino*, "Bollettino n.10", 13 novembre 1975, Galleria Method, Bergamo.
[31] Tommaso Trini, "Dadamaino", *op. cit.*, 1975.
[32] Dalle bibliografie e dai documenti esaminati, tra il 1962 e il 1970, non risulta aver realizzato mostre personali, mentre partecipa a numerose mostre collettive. Dal 26 febbraio al 20 marzo 1970 si riscontra la mostra personale alla Galleria Diaframma. Nel 1971 si annotano solo due mostre personali, presso la White Gallery, Luthry-Lausanne (14 gennaio - 8 febbraio) e presso la Galleria Paolo Barozzi a Venezia (21 agosto 1971). Nel 1972 nessuna mostra personale.
[33] Elena Pontiggia, *Dadamaino, op. cit.*, p. 46.
[34] Fernanda Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi, 1968-1985*, Edizioni Endas, Milano, 1986, p. 26.
[35] Cfr. Lea Vergine, *Attraverso l'arte. Pratica politica/pagare il '68*, Arcana Editrice, Roma, 1976.
[36] Cfr. Francesco Vincitorio, *NAC - Notiziario Arte Contemporanea*, Dedalo, Bari, vari numeri.
[37] Dadamaino, "La tendenza dell'artista a sentirsi coinvolto nella politica...", in *Dadamaino*, brochure della mostra, a cura di Ernesto Francalanci, Galleria della Cappelletta, Osnago, 1973.
[38] Dadamaino, "Incontro con l'artista e la sua opera", in *Incontri 1996-2000* (Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci, Perugia), a cura di Aldo Iori, Gramma, Perugia, 2000, pp. 34-35.
[39] Pietro Chiodi, "Introduzione" all'edizione italiana di Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 1986, pp. III-XV.
[40] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1968, p. 82.

[41] Dadamaino, *L'inconscio razionale*, brochure della mostra, Arte Struktura, Milano, 1976.
[42] Giuseppe Franzoso, "I valori dell'inconscio", in *Dadamaino: "Inconscio razionale"* (Studio V, Vigevano), in "I quaderni dello Studio V", a cura di Giuseppe Franzoso, Officina d'Arte Grafica Lucini, Milano, 1975.
[43] Paolo Fossati, in *Dadamaino. Opere 1958-1979*, catalogo della mostra, testi di Dadamaino, Paolo Fossati, Piero Manzoni, Galleria Martano, Torino, 1979.
[44] *Ibid*.
[45] Cfr. Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino, 1993, pp. 169-170.
[46] *Ibid*.
[47] *Ibid*.
[48] L'opera *I fatti della vita*, 1978, è stata esposta presso lo Studio Carlo Grossetti (1979) (309 chine su tela e carta), ma ancora prima in diverse mostre collettive come *Stanze del gioco* alla Loggetta Lombardesca di Ravenna, e in *Sistina Società per Arte* all'Arte Fiera di Bologna, infine alla Biennale di Venezia del 1980 e al PAC di Milano nel 1983 (560 parti).
[49] Vittorio Fagone, "Dadamaino. Dalla strutturazione modulare alla 'simmetria imperfetta'", in *Dadamaino. Retrospektive 1958-2000*, *op. cit.*, p. 47.
[50] Francesco Leonetti, "Con Dada in osservazione della materia con cui siamo parte", in *Dadamaino*, catalogo della mostra, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1983.
[51] *Ibid*.
[52] Dadamaino, *Biografia*, in "TEMPORALE - Rivista d'Arte e di Cultura", Edizione Dabbeni, Lugano, anno VII, n. 26, 1991, p. 20.
[53] Fabrizio d'Amico, "Dadamaino: Passo dopo passo", in *Dadamaino & Giuseppe Spagnulo*, catalogo della mostra, a cura di Fabrizio D'Amico, Studio G7, Bologna, 1988, p. 52.
[54] Dadamaino, Marco Meneguzzo, "Per un'idea di Costellazione", in *Conversari 1983*, catalogo della mostra, Studio Dossi, Bergamo, 1983.
[55] Gillo Dorfles, "Dadamaino", *op. cit.*, 1987.
[56] *Ibid*.
[57] Ezra Pound, "Canto LXXVI", in *Cantos scelti*, a cura di Mary de Rachewiltz, Mondadori, Milano, 2003, p. 175.
[58] Flaminio Gualdoni, "Dadamaino", in *Dadamaino. Passo dopo passo 1987-1989*, catalogo della mostra, a cura di Flaminio Gualdoni, Studio Reggiani, Milano, 1989.
[59] Fabrizio d'Amico, "Dadamaino: Passo dopo passo", *op. cit.*, 1988, p. 53.
[60] Lea Vergine, "Echi del Gamelan, dopo Debussy", in *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, testo di Lea Vergine, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1990, p. 42.
[61] Dadamaino, in Jole De Sanna, "Intervista con Dadamaino", in *Zero Italien - Azimut/Azimuth 1959-60 in Mailand. Und Heute* (Galerie der Stadt Villa Merkel, Esslingen am Neckar), catalogo della mostra, a cura di Renate Damsch-Wiehager, Cantz Verlag, Esslingen am Neckar, 1995, p. 99.
[62] Eleonora Fiorani, "L'invenzione e l'arte di Dadamaino", in *Dadamaino. Opere 1958-1993* (Casa del Mantegna, Mantova), catalogo della mostra, testi di Eleonora Fiorani, Elena Pontiggia, Manuela Zanelli, Publi-Paolini, Mantova, 1993, p. 7.
[63] Cfr. il comunicato stampa della Galleria Framartstudio di Napoli per la mostra *Dadamaino. Il Movimento delle cose*, 1991.
[64] Tommaso Trini, "I rotoli della mutazione", intervento presso la Stiftung für Konkrete Kunst per la mostra *Dadamaino. Werke 1958-1993*, 31 ottobre 1993.
[65] In particolare colgo tale esenzione - pur lecita - sia nei saggi di Tommaso Trini "Nella trasparenza del tempo" (1997), sia in quello di Francesco Tedeschi "Dadamaino. Processi di pensiero visualizzati: da 'Sein und Zeit' al vuoto dei 'Volumi'" (2015).
[66] Pietro Chiodi, "Introduzione", *op. cit.*, 1986, p. V.
[67] Michel Foucault, *Le parole e le cose*, BUR, Rizzoli Editore, Milano, 2015, p. 49.
[68] *Ivi*, pp. 50-52.
[69] *Ivi*, pp. 57-59.
[70] Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino, 1990, p. 34.
[71] A proposito del segno ma anche della scrittura e del tempo, per l'opera *Ennesima*, Paolini annota tra l'altro: "Tre elementi, dunque: la scrittura, l'immagine, il tempo. Ciascuno di essi, però, si esaurisce nella propria enunciazione nominale e, assieme, non possono chiamarsi costitutivi. La scrittura, dimentica di qualsiasi comunicazione, non conserva che la sua apparenza, non descrive altro che se stessa. Il disegno è il limite estremo della propria legittimità, la definizione della superficie della pagina. Il tempo suggerisce la trama e detta, attraverso la successione dei due elementi che lo rivelano, la misura enigmatica del racconto: sottrae ulteriore veridicità sia alla scrittura che al disegno, regola la loro compenetrazione in un'identità continuamente variabile, moltiplicabile all'infinito, ma immutabile per destino. La prima pagina è già l'ultima, l'ultima è ancora la prima, la sequenza muove da un uguale verso un uguale. Ecco quindi la neutralità di una dinamica che, sempre attraverso l'uso degli stessi elementi, non approda ad altro che non sia il suo proprio sviluppo infinitesimale [...]".
[72] Dadamaino, in Jole De Sanna, "Intervista con Dadamaino", *op. cit.*, 1996, p. 99.
[73] *Ivi*, p. 31.
[74] Michel Foucault, *op. cit.*, 2015, p. 6.
[75] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1994, p. 304.



# VOLUME




252 *Senza titolo*, 1956, olio su tela, 80x60 cm

Bruno Corà
Dadamaino. Give Time to Space

## Introduction

The privilege and fortunate circumstances surrounding my meetings and work with Dadamaino over the years have left a strong and indelible impression upon me, and I believe that I cannot miss this opportunity to offer an all-round reflection on her work.

The experience I have had of studying this artist's work, which I have been able to examine first-hand on many important occasions, meant taking part in her exhibitions, engaging with her in conversations on practical aspects but also on ideas and conceptions of the reality of our age, and sharing events that have since become the "history" of the century we have left. This is very different from studying the work of an artist from a bygone era about whom one needs to learn the facts and qualities by observing and studying their works, from documents or books or from essays written on their art. It is also clear to see the value of experiences like those of Giorgio Vasari or other scholars who, up until the present day, have spoken and written about their own experiences, as opposed to those who have not been able to be present on those extraordinary occasions or see unforgettable masterpieces come into being.

While reflecting on these aspects, I have been able to look into the critical work of some authoritative analysts of Dadamaino's work who have come before me with originality, intensity and sensitive intuitions in hermeneutic action, helping me understand the facts and issues of which each of them had first-hand experience, since they were there at the time.

With regard to the countless aspects and qualities of Dadamaino's work that each of them has pointed to, I felt that I would be able to identify some further unexplored facets and issues that need to be examined, precisely because I came to them later on. I feel sure there will be opportunities to come back and discuss these "openings", especially concerning her work after the 1970s, but in any case from now on I am certainly committed to making new assessments, comparisons, and in-depth investigations.

I believe that Dadamaino's artistic career is destined to acquire an ever greater place in the historical and critical awareness of numerous countries. Certainly much more than has been the case so far, and it will achieve greater heights in public consideration, as was the case with Enrico Castellani, Francesco Lo Savio, Vincenzo Agnetti and other artists of her generation in Italy. Dadamaino followed an industrious path marked by a poetic tension that she alternated with leaps into a linguistic dimension. Her assiduous, disciplined methodological achievements in cognitive research ultimately brought us an art that was exemplary in terms of its aesthetic and poetic authenticity.

Her action in the world of art and culture integrated significantly in that of civil society, playing an active role in the development of Italian and European society at key historical moments in the second half of the last century. Even beyond its consequences, her story is also a fine example of the problems that are inherent in the condition of an artist with regard to the creation of a new society by the introduction of a new degree of sensitivity. During the years when Dadamaino took part with her militant political actions in a project designed to bring about a more just and free society, philosophers maintained that "The new Sensibility has become a political factor. This event, which may well indicate a turning point in the evolution of contemporary societies, demands that critical theory incorporate the new dimension into its concepts, and project its implications for the possible construction of a free society. Such a society presupposes throughout the achievements of the existing societies, especially their scientific and technical achievements. Released from their service in the cause of exploitation, they could be mobilized for the global elimination of poverty and toil".[1]

## Chapter 1

### *The Birth of "Volume"*

The series of works that Dadamaino devoted herself to in her youth, as a self-taught artist (she had studied in the Faculty of Medicine at university), initially in the form of mimetic studio painting and later in abstract-geometric formats and, ultimately, in the second half of the 1950s, in a more distinct "informal" manner, are by no means

unaware of the more firmly established lexicons of the time. As Elena Pontiggia[2] rightly pointed out, works like *Forme Spaziali* [*Spatial Forms*] (1958) or *Composizione* [*Composition*], respectively attributable in terms of conception or methods of execution to artists such as Lucio Fontana, Wols, or Pierre Soulages, revealed the young artist's degree of awareness of what was happening on the Italian and European visual arts scene.
This original series of works also includes a *Senza titolo* [*Untitled*], 1956 which, in terms of its compositional concept and its use of colour, as well as for its date, deserves to be reconsidered as "one of the most interesting outcomes [...] a monochrome surface, poised between earth and gold, on which a vaguely oval white form can be seen. Two oblique black stripes run across the canvas".[3] What is particularly striking is how the work attracted attention with regard to the invention of *Volume*, 1958, which came two years later. Quite a number of considerations can be drawn by comparing the canvas with some of the "Volumi" ["Volumes"] series. One need only observe the versions in which a double removal of the central part of the canvas, while maintaining a separating strip between the two empty spaces, creates a surface tension in the work that, at least in formal terms, has significant similarities with the *Untitled* of 1956. But in what way was the first version of *Volume* of 1958 distinct from all the young Dadamaino's previous works?
The emotional impact - an authentic revelation - brought about by the first viewing of a perforated canvas by Fontana, which the young artist fleetingly saw from a city tram in a household appliance store in Milan where the work was on show, is now well known. "I got off the tram. I went back to look at the work. I just couldn't take my eyes off it [...]. I didn't understand what that work meant, but I could feel it was something absolutely new, something incredibly intense".[4]
Dadamaino refers to that authentic epiphany as inspiration for her work in 1952 and 1953,[5] five years before she created her first *Volume* in 1958. If this were the case, one might assume that any influence by Fontana on the development of her painting came about very slowly. More simply, it would seem reasonable to believe that the memory that Dadamaino recalled was actually from some time after 1952-53 and closer to the date of the first *Volume* in 1958. The fact is that this question concerning the linguistic value of her first *Volume* (1958) must be given a reasonable answer.
Much of the surface of the canvas was cut out and removed, to the point that part of the frame was lain bare, and this removal was considered as an opening that formed a volume consisting of the void it revealed and of what could be seen beyond it, including any shadows. In other words, the wall became the ultimate remaining support on which the canvas would be shown, which meant doing away with representation itself. It meant doing away with both the material and the composition in a single gesture, together with any other element of what for centuries has been the tradition of painting. For quite some time - at least a couple of years - the implementation of Dadamaino's gesture was systematically neutralised by its rejection by the commercial and critical sides of the art market. These were disconcerted by the degree and scope of her radicalism, which went beyond the levels of acceptance of the critics, as well as of collectors.
She was unable to exhibit her "Volumi" even in her first solo exhibitions at the Galleria dei Bossi and, especially, at the Galleria del Prisma, in May 1958 and April-May 1959 respectively, despite the fact that the critical essay that accompanied the show did mention that they had been made, though without naming them. "When she was already on her way to lighting up the rich, dense colours [...] Dadamaino suddenly changed course. But [...] this change, even though unexpected, was by no means random or external. It had a precise critical reason and came from a desire to go beyond the limitations of a cold objectification in which its vision would ultimately have run the risk of petering out in a sterile didactic exercise, in which form and colour would inevitably have been reduced to no more than the technical means of a grammar based solely on facile structural simplifications and simple chromatic juxtapositions".[6] This critical introduction goes beyond the matter of a "sudden change of course", trying to remove its "mutation", immediately following it up with an acknowledgement of works based on linearity, in the form of "sensitive graphics that evoke age-old images extracted by the unconsciousness of dreams from prehistoric cave graffiti",[7] which were on show in the exhibition.
While there has been frequent mention of the "Volumi" as a bold but understandable interpretation of Fontana's



"Concetti spaziali" ["Spatial Concepts"] by Dadamaino, it would not appear - unless proven otherwise - that they have ever been related to the Japanese pictorial-performative experiences of the Gutai Group, with which they might indeed have something in common in terms of their similar radicalism. *Paper-Tearing* (1955), for example, by Saburo Murakami, was performed at the 1st Gutai Exhibition at the Hoara Hall in Tokyo, with the impetus and laceration carried out by his whole body against sheets of heavy paper, tautly stretched on a wooden frame. The outcome of this work by Murakami was the manifestation of the spatial void created by his action. In Murakami's work, too, the void foreshadowed a 'volume' and spatial relationships, even though on an environmental scale and to the measure of man. The volumetric void did indeed take in his body after he had broken through the paper diaphragm.
Here I would say it is appropriate to recall the work of Murakami and Gutai in relation to Dadamaino, for it gives an even greater understanding of how pioneering the work of our artist was, not just in relation to the extremely advanced cultural climate at the time - with such artists as Lucio Fontana, Alberto Burri, Enrico Castellani, Piero Manzoni, Francesco Lo Savio, Giuseppe Uncini and others in Milan and in Italy in the second half of the 1950s - but also on the international level. This, however, makes certain statements concerning the relationship between Western and Japanese modern art - with the idea that the former is in debt to the latter - somewhat disputable or at least questionable.[8]
But to come back in particular to Dadamaino's initial creation of her "Volumi", it is fascinating to see how the young artist identified a gesture that, with almost surgical precision, seems to specify a significant part of the painting organism - the centre of the surface of the canvas - which she now views as compromised as a *topos*. She sees it as adopting a material conception that is worn out and contaminated by a malaise - the academy and conformity - that needs to be eradicated.
It is in this identification that tends towards the "immaterial" that her act of "emptying the centre of the canvas" is shown to have been, at that particular time, completely in line and dialectical with some solutions found by Lo Savio, Castellani, Manzoni, and Uncini, and by very few others of the generation that was born in the 1930s.
Accompanying the negation of the "centre" of the canvas and the consideration of the void as a volume that is perceived in its place, it is worth quoting this statement by Rudolf Arnheim: "When we speak of a center we shall mean mostly the center of a field of forces, a focus from which forces issue and toward which forces converge. Since every dynamic center has the tendency to distribute the forces of its field symmetrically around itself, its location will often coincide with that of the geometrical middle. The geometrical center of a regular polygon will coincide with the dynamic center as long as the figure is empty and not subject to external influences".[9]
In denying a conception of painting that she believes to be outdated, Dadamaino intuitively strikes right at the heart of the surface of the canvas and at the very idea of two-dimensionality, moving towards a complex idea and a conception of volumetric space.

## Chapter 2

*The pivotal years of 1958-60 in Europe and internationally*

The artistic and cultural context and timeframe within which Dadamaino made her debut with her *Volume* were that of the crisis of Informal Art and the so-called "pivotal years". This expression refers to a set of experiences that were to constitute a variety of contributions made to bring about a turning point of a cultural, social, and economic nature, both in Italy and in the rest of Europe. It influenced the artistic research that was determined to open a new chapter after a long post-war period that, from the reconstruction after the Second World War, led to a relative degree of well-being and to the rise of consumer societies, as well as to the beginnings of the pervasive "society of the spectacle".[10] In this social and cultural situation, with all its countless, often conflicting tensions and directions of political, economic, scientific, philosophical, aesthetic and artistic ideas, particularly important lessons were given by some masters who had made their mark before the Second World War, but who became fully established immediately after. They were followed by young personalities who were coming to the fore on the European and international artistic-cultural stage.

The return echo of the feats accomplished by the historical avant-gardes, from Futurism to Dadaism, to Abstractionism and Bauhaus, and Neoplasticism to Constructivism, together with the new forms of American Abstract Expressionism and European Informal Art, had clearly identified the leading names of those pre-war periods. These were the lasting and most fruitful examples from which to start again for every young artist who had decided to shake off the bonds of an art based on emotional and psychological effects, which had pervaded almost the entire cultural climate of the post-war period. Permeated by unconscious urges driven by existentialism, especially in Informal Art, even the vaguest manifestations of a rhetoric of sentiments converged upon and nestled in it. They ran the risk of remaining endlessly entangled within it, using social, political, and psychological alibis. A variety of artistic groups and formations arose and developed in this situation, which was common to a number of countries that had different styles and approaches, in Europe, and in the USA and Japan. Their aesthetic and ethical conceptions helped write a new chapter by derubricating the informal *koinè* and initiating the change that would make them the protagonists of the decade from 1958 to 1968. Among the numerous events that took place during that period, it seems appropriate to outline some of those that reflected upon and were relevant to Dadamaino's actions and work.

In Europe we find the poetic vein that emerged from an innovative way of looking at the object - as in the case of Nouveau Réalisme, which endorsed a way of approaching reality that did not involve being attracted to the mundaneness of the object, and by the "unresolved latent strangeness in every mundane object, whether old or new".[11] In addition, we also find groups that explored visual or optical perception, and the formulation of a kinetic nature in the creation of the work, without abandoning scientific or technological bases. Albeit with differences, these include the Gruppo T in Milan (Gianni Colombo, Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Giovanni Anceschi, and Grazia Varisco) and the Gruppo N in Padua (Edoardo Landi, Ennio Chiggio, Manfredo Massironi, Alberto Biasi, and Toni Costa), as well as GRAV in Paris (Julio Le Parc, François Morellet, Horaçio Garçia-Rossi) and the New Tendencies group in Zagreb (Almir Mavignier, Matko Meštrović, Božo Bek, and many others).

In a number of exhibitions, some of these groups adhered to the definition of "programmed art" and "gestalt art" that was given to them. And, of course, in this case one cannot ignore the pioneering works of Victor Vasarely, Pol Bury, and Alexander Calder, as well as Marcel Duchamp and Jesús Rafael Soto who, ever since 1955, had put on exhibitions that explored the "kinetic" or optical dimension of the work of art.[12] Even so, artists like Bruno Munari - who took part in the Futurist movement when he was young and, in the 1930s, started creating kinetic works and was recognised as a master by Jean Tinguely himself - were naturally involved in the development of kinetic and programmed art. So too, in their very personal ways, were Enzo Mari and Getulio Alviani.

At the same time came the artistic research of Enrico Castellani and Piero Manzoni, the protagonists of Azimut/h, which was taken up in Milan also by Agostino Bonalumi and Vincenzo Agnetti, as a theorist and writer, as well as Nanda Vigo and Dadamaino herself, to whom we shall return later on. Azimut/h is to be viewed as an episode with a distinctive two-fold aspect - first of all by the work of Manzoni and Castellani, the two artists who founded and directed the magazine "Azimuth" and subsequently, a few months later, also opened an art gallery under the name Azimut (without the h). Together, they formed important platforms for linking up to other European and international groups of artists who were engaged in new forms of art, such as the German Group Zero, which was open to input from Italians, Danes, and Belgians, and the Dutch NUL Group. Azimut/h was of particular importance for the development of Dadamaino's art, due to the relationship that she established first with Manzoni and later with Castellani, with whom she remained as a friend and companion for the rest of her life.

Manzoni was the mercurial spirit of Azimut/h, the marathon runner who traversed northern Europe and its most lively artistic centres, bringing back to Italy information, contacts, and relationships with lively groups and circles. He was inspired by a residual Dadaist spirit but, above all, by the fact that, after his work with the nuclearists and his part in Spazialismo, he could see that the time had come for an innovative generational turning point. Castellani, on the other hand, played a firmly grounded ideological role, with clear intentions and resolute strategies. He was capable of formulating the theoretical directions to take, as well as having no hesitation in turning ideas into organisational actions. His apprenticeship as a young architect, first in Brussels and then in Milan, gave him solid foundations and design skills. He used these to draw up programmes, practical considerations and aesthetic and poetic conceptions, making him a reliable and level-headed point of intellectual reference.

The role played by Vincenzo Agnetti in the partnership between Manzoni and Castellani cannot be neglected either. As a poet (and artist at heart), as well as a brilliant interpreter but also interlocutor for his two friends, Agnetti acted as a stimulus, providing encouragement and, frequently, also authoritative endorsement of their projects and declarations, and offering critical approaches, reservations, and objections, which he always expressed with keen insight.

For its part, the area of the Group Zero also took aesthetic inspiration from artists such as Fontana, who was esteemed by both Heinz Mack and Otto Piene, as well as by the third member of the German group, Günther Uecker. They considered him as a pioneer for their own work and admired him for his important work in founding the spatialist aesthetic and for his openness towards, and practical assistance to, the studies of young artists in Italy and abroad. Between 1957 and 1965, Zero subsumed the experiences of Azimuth, Nouveau Réalisme, and Nul, as well as that of other European groups and artists such as Armando, Jean Tinguely, Yves Klein, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Enrico Castellani, Piero Manzoni, Akira Kanayama, Yayoi Kusama, Nanda Vigo, Dadamaino, Gianni Colombo, Christian Megert, Henk Peeters, Jef Verheyen, Jan Schoonhoven, Jesús Rafael Soto, and others.

In European circles and in the pivotal years of 1958-60, the sensitivity of painting based on monochromes cannot be ignored. The *Monochrome Malerei* exhibition, conceived and put on in 1960 by Udo Kultermann at the Leverkusen Museum, had highlighted artists such as Lo Savio, Fontana, Dorazio, Ad Reinhardt, Klein, Manzoni, Castellani, and Salvatore Scarpitta, among others.

1962 also brought the action of the Lithuanian George Maciunas, an architect and artist who had come to Europe after closing the A.G. Gallery in New York.

After having coined the term Fluxus (from the Latin for "flow", "rolling", "bleeding") for some conferences that were organised the previous year (1961) and after having promoted a music festival called *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* at the Städtisches Museum in Wiesbaden, Maciunas significantly opened his action to European and American artists. The interdisciplinary criterion behind them was the simultaneity of musical, poetic, sculptural, visual, theatrical, and choreographic languages. Very soon, the sources that inspired Maciunas's work turned out to be Duchamp's Futurist theatre and Dada, as well as the new works by John Cage and Non-Art which, in various ways, allowed artists and musical and theatrical performers, poets, and dancers to take part with all manner of works and creations, using all types of media, at exhibitions and concerts wherever they were put on. Together with Maciunas, the following took part in Fluxus: Ludwig Gosewitz, Nam June Paik, Wolf Vostell, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Alison Knowles, Dick Higgins, Yoko Ono, Philip Corner, George Brecht, Al Hansen, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Ben Vautier, Joseph Beuys, Giuseppe Chiari, Henry Flynt, Robert Watts, Charlotte Moorman, Gianni Emilio Simonetti, the Gruppo Zaj, and others.

However, at least a couple of other trends that, in their different ways, made this European scenario even more complex, cannot be ignored. Nor should they be underestimated in this vibrant range of events, with its creation of groups, formations, and currents. In one case, the aim was to counter and cool down the fiery temperatures and intense convictions, and, in the other, it was to shift attention towards what was happening on the other side of the Atlantic, in the USA, where ever since the immediate post-war period, there had been a lively determination of dominate in the cultural field. In the first case, the driving force was the Internationale Situationniste, which boasted a solid base in the Alba studio in Italy, with protagonists such as Pinot Gallizio, Piero Simondo, and Giors Melanotte, as well as Asgern Jorn, a former exponent of the Gruppo CoBrA. In France, however, it was fuelled by the decisive theoretical contribution of Guy Debord, the prophetic author of the "Society of the Spectacle" and by other supporting actors, such as Michèle Bernstein, Raoul Vaneigem, Constant Nieuwenhuis, Gil J. Wolman, and Mustapha Khayati. In the second case, the driving force was American Pop Art, a new formation that distinguished itself from New Dada, as well as from British Pop Art, which was powerful but much less disruptive and, especially, lacking the official national support that was available to young artists, mostly in New York, who, a few years later (1964) were to arrive in force at the Venice Biennale, capturing the eyes of the world.

A arte Invernizzi, Milano, 2015

In order to assert their actions from the early 1960s onwards, the various Italian, French, German, Dutch, and Belgian groups needed to deal with a cultural force that was very powerful and attractive in market terms and also among the public, for American Pop art and culture was in a decidedly expansionary phase during this decade.

Chapter 3

*From the "Volumi" to the "Volumi a moduli sfasati" and the "Rilievi"*

The creation of the "Volumi" acquired two formal aspects in 1958-59: the first, and best known, is the wide opening - a large hole in the heart of the canvas, attacking its centrality, which usually contains a figurative subject or geometric or abstract forms - in other words, a representation. The second type of "Volumi", which was conceived and created at a later date, has a number of holes, all of them circular and regular, in some cases of the same size, and at others different, calibrating the diameters and alignments of the holes themselves.

When Dadamaino delved into the canvases of the first "Volumi" (1958), removing much of their central areas, sometimes even to the point of revealing the wooden boards of the frame, she seriously threatened not only the stability of the traditional support of the representation, but also the perception of the observer, who is struck by the void and who, even though in a somewhat enigmatic way, clearly senses the power of the gesture and the negative intention of the artist.

Almost all the initial "Volumi" works of 1958 disorient the viewer, posing questions in a particularly lively and provocative manner. The subsequent "Volumi" (1959) suggest that the intention and idea of order was completely different, already paving the way for a spatial lexicon regulated by rhythmic iteration at regular intervals. On the cardboard or canvas surfaces, these developments reveal vertical or horizontal alignments, as well as orders of holes of different or exactly equal sizes, as in a well-ordered elementary geometric abacus. What is more, these "classifications" of circular holes are not disturbed by the colours, which spread across the canvas in a monochrome black or white, or at times leave it even colourless, giving prominence to the alignments rather than to their evident decorative value.

This final phase of the "Volumi" (1959) was a prelude to the "Volumi a moduli sfasati" ["Volumes in Out-of-phase Modules"] (1960), the following generation of works in which the uniform and rigid but precise texture of the holes, which are made by hand using dies, does not correspond to an exact overlapping or orthogonality. This is despite the fact that they regularly appear on the surface of two or more overlapping sheets of plastic (normally the acetate used for shower curtains). The perception one has when observing the surfaces is that they are off-set, due to the extreme sensitivity of the plastic, which can be deformed simply by the temperature of the artist's hands. Having said that, the displacement helps bring about an original form of spatiality, in which the strict innate rhythm of these works is internally contradicted by the imponderable misalignment effect of the holes, as well as by any change in the observer's point of view. The use of transparent or black acetate creates variations of light and shadow in the individual works, suggesting a degree of dynamism within the work, which is actually non-existent, but simply caused by the observer's movements and different viewpoints.

"Volumi a moduli sfasati" were shown in the solo exhibition in May 1961 at the Gruppo N gallery in Padua, with a presentation by Piero Manzoni, who ended his text printed on the invitation to the show with the words: "Dadamaino has gone beyond the 'problem of painting': other dimensions inform her work: her paintings are the banners of a new world, they are a new meaning: they are not content simply to 'say things differently': they say new things".[13]

The essay by Walter Schönenberger for the next exhibition, at the Galerie Senatore in Stuttgart (February 1962), with works from the time - "Volumi a moduli sfasati" and "Rilievi" ["Reliefs"] - was no less flattering. In it, he wrote that: "Dadamaino's painting belongs to the monochrome current [...] which, in various respects, includes artists such as Piene, Mack, Vasarely, Castellani, Manzoni, and Soto: [...] Dadamaino superimposes plastic films, often in different colours, and perforates them with minute, repeated circular holes. The luminous effect and the multiplication of vibrations is coupled with a new impalpable use of colour obtained by the way the layers of material are superimposed, with imperceptible shifts between one hole and the next, which confers a sense of depth".[14]



*Movement in works between 1960 and 1975*

After debuting with *Volume* (1958) and its subsequent expression in "Volumi" with multiple holes, and then with her "Volumi a moduli sfasati" (1960-61), in which the canvas support is conspicuously replaced by plastic, Dadamaino's artistic research ventured into a new, methodological journey of experiences. In various ways, it aimed to achieve scientific quality both in terms of aspects related to the laws of visual perception, and to relatively kinetic aspects, as well as to those of an optical-chromatic nature, and, ultimately, into a plastic object-based realm. Its development, which came in a number of stages, spanned more than a dozen years - from 1960 to 1974 - after which there was a clear shift in direction, in which Dadamaino reappraised her approach to art. We shall look at this change of concept and method later on, but here we need to take a look at different morphologies of artistic research that she carried out between 1960 and 1974. We also need to take into consideration the almost total absence of artistic work between 1968 and 1971, when she devoted herself to her militant political actions. She did indeed devote all her time and energy to this experience, which involved setting up and working for the Collettivo di Controinformazione - the Counter-information Collective - in Milan (1971) and providing support for the rank-and-file committees of the ATM.

Before making this decision, as we have seen, she had carried out considerable research, although some of her experiences came by joining artistic movements or groups in various European countries, such as Azimuth (Italy), New Tendencies (Yugoslavia), Group Zero (Germany), Nul (Holland), GRAV (France) and others. Nevertheless, although she took part in them, Dadamaino always maintained a degree of autonomy, which enabled her to turn her attention, and her work, towards related but different areas.

The entire repertoire of her works and actions in this initial period (1960-74) can be grouped in the series that are suggested by the nature of the works themselves as well as by the scheme that Dadamaino herself formulated and made known in 1973. This was on the occasion of the exhibitions at the Galleria delle Cappellette and at the Galleria del Cavallino in Venice, and thus after she had terminated most of the works of this period.

First, in the case of the "Volumi" (1958) and the large perforation of the canvas, Dadamaino refers to her work as post-Informal and proto-Dadaist. The latter can now be more properly changed to post-Dadaist. This all came about in 1958-59, and it was followed by the "Volumi a moduli sfasati" (1960-61), at the same time as the "Rilievi" (1961) and the "Oggetti ottico-dinamici" ["Optical-dynamic Objects"] (1961-65), which the artist worked on for a longer period of time. Further formulations were carried out on the "Componibili" ["Sectionals"] (1965-66) and the imposing cycle of "La ricerca del colore" ["The Search for Colour"] (1966-68) followed by "Rilievi fluorescenti" ["Fluorescent Reliefs"] (1969).

After abandoning her artistic research almost entirely, in favour of her political engagements, her return to art between 1973 and 1975 - the year before the significant shift in her conceptual manner and method of creating art - brought the "Superficie su superficie" ["Surface on Surface"] or "False prospettive" ["False Perspectives"] (1973-74) series, as well as her "Cromorilievi" (1975). In the scheme outlined in 1973, Dadamaino summed up her own distinctive concept, reconfiguring it to cover many of these categories of works. She thus suggests that her "Volumi a moduli sfasati" constitute a "structural organisation through the use of plastic - for an investigation of the behaviour of similar, superimposable, interacting elements". In the case of her "Rilievi", she notes that it is an "arrangement of fixed elements (with the use of cardboard, acetates, and plexiglass) protruding from the surface, so as to obtain dynamism through light and shadow". Concerning her "Oggetti ottico-dinamici", she briefly declares that they are "specifically opto-kinetic studies" and "non-manipulatable modular quadrilaterals with non-intrinsic movement". She also includes her chromo-tactile-kinetic research into the potential use of fluorescents, in the case of her "Rilievi fluorescent" and that "of a constructive nature: environments and light-kinetic projects at the urban level", clearly given quality and made inspirational after the experience of her work on Lake Como during the *Campo urbano* exhibition (1969).[15]

Dadamaino's outline shows the interdependences along branch lines that follow those of genealogical descendance, and it suggests some more significant connections within the artistic research she had carried out until that time. For obvious chronological reasons, the schematic synoptic ordering of 1973 does not include

Dadamaino's works, nor her considerations about the considerable linguistic shift she started making in 1975 which, as we have seen, brought about a radical change in her conception and poetic-linguistic approach. So, starting from this fault line and taking our considerations back in time, we need to examine the wide range of experiences listed above.

*"Rilievi modulari" and "Oggetti ottico-dinamici"*

Spatial variations with relative perceptual effects can be seen in the series of "Rilievi modulari a scaglie" ["Modular Reliefs with Scales"] (1961-62). Here, Francesco Tedeschi rightly refers to "a plastic, tactile feeling, always as part of a primarily manual approach",[16] whereas Walter Schönenberger, when presenting them in the February 1962 exhibition at the Galerie Senatore in Stuttgart, with its particular focus on Italian artists, pointed out how, in these works, Dadamaino "has given greater drama to her artistic process by increasingly isolating the repeated plastic theme: giving it a more evident relief with the open flaps of the four triangles that form the squares with which it gives rhythm to its surfaces". With bold approval, Schönenberger did not shy away from expressing appreciation by prophesying that the Italian artist's research might lead "at least in part to shaping tomorrow's aesthetic creed".[17]
Also Elena Pontiggia carefully examined these works, highlighting several technical aspects of the way the "Rilievi" were created, but also drawing ideas from them for a reflection on Dadamaino's conceptual and practical approach: "Maino's narrative technique, so to speak, is always linked to a sequence. But the sequence is manual rather than mechanical, for it relies on the action (the cuts, the pressure of the hand, the trace of the wood) and therefore on all the quivers of physicality [...] Dada's rationality is not that of Hyperuranion: it is a pragmatic rationality, fully aware of its own limits, because theory (we might say, in the manner of Marx) needs praxis: it becomes real through praxis. And the value of practice is another aspect of what these works have to teach us".[18]
In actual fact, this area of Dadamaino's artistic research was not taken up and appreciated outside of the Programmed, Optical, and Gestalt Art groups. It remained as a contribution, albeit meticulous and sensitive, to the vast field of perceptual research into the sensitisation of surfaces that was under way in many areas at the time, especially those based on optical-monochrome formulations that came after the important stocktaking carried out by the *Monochrome Malerei* exhibition curated by Udo Kultermann in Leverkusen (1960).
Together with the more purely kinetic aspect, Futurist and post-Futurist experiments involving movement had also ventured into the virtual or optical dimension, which is to say that of forms that are completely static but that are capable of producing dynamic effects in the observer, especially when the latter is moving in front of them. Dadamaino devoted considerable work to virtual movement and some wearying years between 1961 and 1964, with many first-rate results. These entered into a dialectic particularly with the works of artists in the N, Zero, GRAV, Equipe 57 and Nouvelle Tendences groups, as we see, for example, in the works of Landi, Biasi, Le Parc, Angel Duarte and others. Soon, and earlier than many others, Dadamaino sensed that these studies had reached saturation point, intuitively perceiving some random, ephemeral, playful opportunities, ultimately lacking in substantial cognitive prospects.
As has been rightly pointed out: "Optical works are becoming a workshop exercise, an equation in which the unknown is indicated beforehand, and thus neutralised. Maybe they now contain something gratuitous: they aspired to science and ended up as decoration".[19]
The film *Ricerca N. 1* (1965), which she produced and created, focused on the optical-dynamic object that evokes a "circular labyrinth of rings rotating on a base", but it did not provide an encouraging verification for further videos. Instead, Dadamaino drew a disappointing conclusion from it - taking her very close to breaking off any further research into this field. She went on to create the last "Oggetti cinetici" ["Kinetic Objects"] of 1966 and the "Componibili" of that same year, which she viewed as still plausible experiments, for bringing in and involving the viewers.

*"Componibili"*

While maintaining a fair degree of inclusiveness with regard to the viewer, the "Componibili" ["Sectionals"] actually shared the broader idea of a combinatorial conception of possibilities. This type of work, "programmed within a [clearly defined] structural limit", made it possible to involve the viewer as a protagonist, in a continuous, modifiable, and creative action that really did depend on the viewer's decisions.
On Dadamaino's chessboard-picture, a system of parallel vertical nylon threads, like railway tracks, allow the blue or white square celluloid pieces to be moved. Like this, the artist or the viewer can compose different formal combinations, as in a game, with different possible outcomes. The "Componibili" were, however, also made using metal plates on which mobile magnetic pieces could be moved for the same compositional purpose.
The countless combinations of shapes had the advantage of avoiding the programmed repetitiveness of the optical objects that Dadamaino had created up to that time. In her opinion, this had led to "a loss of interest in the long run".[20] The works of these years appear to share conceptual aspects and morphologies that had already also been made by Enzo Mari and Grazia Varisco ("Tavole magnetiche", 1959-60) but, in my opinion, and with other implications, they seem to anticipate more the underlying principles of Vincenzo Agnetti's "Permutabili" (1966-67) though with different, explicitly verbo-visual poetic bases. The vein that runs through the "Componibili" considerably lightens the technical-mechanical value, which tends towards the scientific value of the kinetic-programmatic experiments.

*"La ricerca del colore"*

Treatises drafted over the centuries by artists, scientists, physicists, writers, philosophers, alchemists, and even poets, wax on endlessly about colours and their properties and values, the optical and perceptual laws that govern the mind and sight, and about how much knowledge of them is at the heart of pictorial disciplines and not only. This did not exempt Dadamaino, about ten years after she made her debut, from acquiring a new cognitive experience of that world. She had naturally not ignored it up to that point, but had been through it with discreet prudence and frugality, starting from the reluctant and radically reductionist approach in her "Volumi", which were monochrome or completely devoid of colour. Her "La ricerca del colore" ["The Search of Colour"] is practically free from any theoretical formulation - in the sense of a set of written observations, reasonings or narratives - and indeed the argument is one of those that, quite wisely, as several painters affirm, maintain that any description of colour is necessarily approximate and inaccurate. It would be like trying to illustrate a sound or a piece of music.
It came about through about two years of rigorous exercise. Dadamaino ultimately created a hundred acrylic paintings, accompanied simply by indications concerning the procedures she adopted in order to create them, together with the very simple reasons that inspired her research.
Even though she did not often state the deeper reasons for her work, neither in the technical note that accompanied it, nor during conversations made public or in interviews, is it clear that the artist's intent was once again epistemological. By discovering the authentic and scientific properties of colour, her aim was to help free it from pseudo-knowledge, clichés, and improper attributes - in other words, from "vulgates" with no objective bases.
This is how Dadamaino proceeded in this important period of her work: "Considering the colour combinations principally resulting from a combination of intuition and taste, I found it useful to study the colours to assess the real relationship between them. I therefore used the seven colours of the spectrum, looking for the average colour value, plus white, black, and brown. Ten multiplied by ten. So for each one there is a scale from maximum to minimum on a base colour ground, which means forty variations as a visible average. There are therefore one hundred 20x20 cm panels with a total of 4000 shades. Each panel is divided in two, with eighty spaces alternated by the background colour and by the one being analysed, so that it is possible to check the colour value for each one".[21]
An objective verification of the reciprocal relations between the colours thus obtained, carried out in a setting like that of Milan - as Pontiggia and later Tedeschi pointed out - which had indeed experimented with colour, had already been started in those years by artists such as Mario Ballocco and Luigi Veronesi, as well as by analysts and perceptologists such as Riccardo Musatti, Gaetano Kanizsa, Salvatore Garau, Ceccato and others. This certainly did not go unnoticed, and it aroused the interest of some museums, such as the Lenbachhaus in Munich which - on the occasion of the Dadamaino exhibition put on a few years later by Helmut Friedl, in 1999 - acquired the entire series of 100 panels!

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Dadamaino's feat, which was still absolutely pure and emblematic of her discipline, which she performed in the fatal year of 1968, apparently had no immediate consequences. In reality, however, in the following years it never ceased to pose questions to the earliest exegetes such as Luciano Caramel, Tommaso Trini, Gillo Dorfles, and Elena Pontiggia herself, who on several occasions gave their support to the underlying idea.
In the catalogue of the "Rilievi" exhibition at Team Colore (1975), Trini defended the now fully accepted, invaluable work, admonishing both sceptics or detractors: "In the past, Dadamaino has collected synoptic panels in series on the interactions and balances of light. Those who considered this striving for entirety as mannerist should reconsider their own mental and optical rigidity".[22]
About ten years after these words were written, Dorfles said, in a similar vein: "The series of panels [...] covered as they are in extremely thin, calibrated millings, constitute a work in which patience and commitment combine with enthusiasm for the evisceration of the chromatic relationships and for the outcome of their mutual interferences. It would, of course, be easy to accuse this study of excessive "scientism" [...] but one need only reflect on Dadamaino's subsequent artistic developments to realise that, beneath this apparently 'scientific' severity, there is a real sensitivity for the coloured textures, which later became the compositions she painted in the 1970s and 1980s".[23]
Pontiggia's interpretation is accurate and supportive and yet it reveals an elegiac vein in the experience of the 'search for colour'. After considering it to be significant for Dadamaino's reconciliation with painting and after appreciating her discipline with regard to the most important reflections and theories of colour (from Albers to Itten and Ballocco) it then reveals a substantial detachment, to the point that this cognitive investigation suggests an idea of life that Pontiggia views as "evanescent", dominated by the feeling of Heraclitus' *Panta Rei*, as the Maja's veil and, ultimately, as a "mirage". And this ultimately derives from the fact that "in the artist's view, science is not an end but a means: a starting point on the way to an unknown destination".[24]

*"Fluorescenti"*
If we look at the new studies that came after the intense period devoted to the 'search for colour', we can also see how Dadamaino achieved a degree of awareness and cognitive openness that enabled her to experiment further in order to broaden her speculative premises and obtain unprecedented results. One direct consequence of her mastery of the properties of colour was that it led to a new invention in her "Fluorescenti" ["Fluorescent Lights"], 1969. To avoid any misunderstandings, Dadamaino again immediately provided objective indications concerning the work and its results: "*Fluorescenti*. Strips of fluorescent plastic are applied to the monochrome ground, which gradually increase in length as they go from top to bottom. The material is so light that the slightest movement of air is enough to flex it, so in black light the chromatic movement simultaneously creates coloured diagrams that follow the movement of the fluorescent lights through the surrounding space. The object can also be moved by hand because it has been found that the material stimulates tactile feelings. Like this, a chromatic-tactile-kinetic situation is created".[25]
Several years later, on the occasion of Dadamaino's anthological exhibition at the Galerie Beatrix Wilhelm in Germany, Flaminio Gualdoni transcribed Dadamaino's texts on "La ricerca del colore" and on her "Fluorescenti", in his introductory essay in the catalogue. Here he announced that he intended to dwell on Dadamaino's "bills" "for two of her most important works of the 1960s, 'La ricerca del colore' and 'Fluorescenti'".[26] In following his line of thought, he strangely seems to neglect the "Fluorescenti", and writes about "La ricerca del colore", noting that it is: "All clear, evident. Too clear, come to think of it: if not in terms of highlighting the rules of the game, and with the attention already shifted towards the breaking point where the game takes over from the player. In *'La ricerca del colore'* it is the unrestrained divergence between small and huge, the highly mobile pulsation of colour that leads to a perceptual short circuit, bringing the mental mechanism of understanding into crisis, with a slow, reiterative scanning of time".[27] The reason for the objections expressed in the essay are clarified in an accompanying note to the new showing of *La ricerca del colore* in its enlarged version, measuring twenty-four metres, in the solo exhibition at the Padiglione d'Arte Contemporanea in Milan (January 1983). The brief period of the creation of the "Fluorescenti", on the other hand, brought a vast participatory echo in appreciation of fluorescence. This came in a complex intervention on the waters of Lake Como, at the *Campo urbano* exhibition (1969) mentioned above. Artists, performers, architects, designers, and writers took part in the environmental-landscape exhibition, and made their mark with their methods involving environments and the public. The event was in line with international trends, since both in Europe and in the USA and elsewhere at the time there were numerous events involving artistic approaches in which there was often little distinction between highly creative and playful theatrical and environmental concepts, some of them socially provocative, and critical operations in metropolitan areas. For the occasion, Dadamaino prepared a large number of polystyrene panels coated in phosphorescent paint, pushing them out onto the waters of Lake Como, where they floated away with the slightest breeze. They moved around everywhere on the surface and gradually formed bright constellations, involuntary premonitions of future formulations in Dadamaino's repertoire of sign-based works in the 1980s. Dadamaino's work gained remarkable public consensus and critical interest at the highest levels. A few weeks after *Campo urbano*, Frank Popper, one of the best-known kinetic art scholars, invited Dadamaino to take part in *Environment lumino-cinethique sur La Place du Chatelet* at the Centre National d'Art Contemporain in Paris. The only Italian to be invited, she worked on a complex project for it, but, for various reasons, it was never put into practice.[28]

*"Superificie su superficie" or "Superfici-volumi" or "False Prospettive"*
Although they are often little studied and exhibited, the cycle of works "Superficie su superficie/False prospettive" ["Surface on Surface/False Perspectives"], 1973-74, constitute the most canonical two-dimensional form of painting, with illusory effects. To achieve their intentioned phenomenology, they rely on the stimuli produced by colour and verification that Dadamaino had obtained from her persistent research in previous years.
Dadamaino created a carefully studied combination of chromatic ratios within geometric divisions, obtained by the difference between the monochrome and bichrome grounds, which are given greater sensitivity by the pattern and spatial conception of the arrangement of the colour. By doing so, she created her volumetric "False prospettive", which were quite simply the outcome of a perception prematurely conditioned and induced in order to identify and recognise the difference between light and shadow in the real world.
In the title of these works, Dadamaino objectively suggests that the volumetric perception that one has is actually distorted and that the entire observable structure is simply the difference between the surfaces that present different chromatic qualities.
In terms of the processes of perception brought about by colour, this series of works on canvas comes slightly before her "Cromorilievi", 1974-75, which introduce an objective form of three-dimensionality into the work, and thus an additional sculptural-volumetric entity closely derived from the plane geometry she had adopted until then.
In the case of these "Superfici-volumi" this geometry is based on large squares, triangles, rectangles, rhomboids, trapezoids, parallelograms, and other more complex figures, all of which can be broken down into the same simple shapes of the cube or parallelepiped.
Purely by way of comparison, in a different context we might mention an interesting work by Enrico Castellani - one that is completely atypical with respect to his normal style of reliefs on his surfaces, due to the modulation obtained by inward and outward flexions of the canvas. The work is *Stendardo di Pisa* (1998), which Castellani created for an event put on by the Liberi-Liberi committee, where Dadamaino also showed a work.[29]

*"Cromorilievi"*
From 1974 onwards, echoes of several previous experiences can be perceived in the conception and creation of the "Cromorilievi". Tedeschi carried out an investigation of Dadamaino's preparatory work for the 1974 exhibition in Vigevano curated by Luciano Caramel in the Il Nome gallery. Here the artist makes reference to the "Rilievi" made of fluorescent paper in 1968, but also to the development of the "La ricerca del colore" in 1966-67 and to the process of interaction between chromatic units within the overall design of a cognitive experience that she took on with discipline, constancy and conceptual resolve. Lastly, and quite clearly, appreciable echoes also come from "False prospettive", the series we have just considered. In this further verification of colour, volumes, space, light, and individual perception, Dadamaino once again subjected herself to the incessant exercise of fashioning and applying

wooden elements on a wooden support. She looked for the ideal inclinations and the application of colours with slight tonal differences, to create structures that, like models of an ideal Euclidean city but tending towards an imaginary geometry, opened up to the dreamworld living space of the mind. After the long apprenticeship she had already been through, Dadamaino certainly had no difficulty in spending hours, days, and even months on constructing these works, especially in the case of the "False prospettive" series. She easily found the ordering systems that were suitable for giving form to the combinations that, according to Umbro Apollonio, were "like a system of reliefs anchored in a process of variations and patterns always meticulously calculated in the gradients of their measures and in their topological bearings".[30] The mental and physical effort that went into these works can be seen in the stunning analytical photographs of Dadamaino at work. These were taken during her studio sessions by Maria Mulas, who, like Gianni Colombo, was an assiduous witness of the artist's days.

In his critical essay for the exhibition at Team Colore (1975), Tommaso Trini took it upon himself to provide a clear reading of this umpteenth morphology, which emerged from the study of colour, and in several places points to the peculiarities of the reliefs. Trini writes: "Relief remains as the working model of a recent tradition. The relief in the intermediate stage between the pictorial plane and the sculptural object helps to achieve more immediately and to think with greater practical clarity because, as we see in the psychology of form, we perceive faster and more easily in three dimensions. But also because, even though it is so close to the abstraction that the painting plane brings with it, the relief is divided into solids that make us forget the voids, and it recalls the idea of the scene where things actually happen instead of simply being said in the words of abstract thinking".[31] In his reflections on cognitive and didactic functions, Trini also mentions the work of the constructivists, and the practical and theoretical studies by Albers (*Interaction of Color*) and the necessary division between practice and materialistic knowledge from idealistic knowledge. Lastly, he rightly states that, even though they make no claim to be subjective, the data from Dadamaino's chromatic structures must nevertheless be considered solely as neutral or objective. The "Cromorilievi" series marks the eve of a turning point in Dadamaino's art, which we have already referred to as a new dimensional leap, and which came about within the space of a few weeks during that same year.

The "Rilievi monocromi e monomodulari" ["Monochrome and Mono-modular Reliefs"] (1974) and the "False prospettive" of the "Superficie su superficie", extreme forms of illusion, soon convinced Dadamaino, who was being shaped by her political experience, that it was time to turn her eyes and mind towards an inner world that could no longer be put off in favour of other professional needs. The time had come to listen to another call from within - one that could not be postponed and that was revealing itself with ever-greater intensity after her period of political militancy.

## Chapter 4

### *Dadamaino and her political passion*

Dadamaino was one of the artists born in the 1930s who, for a certain period, distinguished themselves for having played a role in political militancy by taking part in the events and movements that brought about transformation and change in Italian and European society. This aspect is of great significance and importance, for as well as the experiences that influenced her thoughts and life, it also had an impact on her creative activity, bringing about an almost complete break in the planning and development of her artworks and events.

Dadamaino's participation in political and social events in all their various aspects appears to have turned into a real commitment shortly before 1968 and subsequent events, especially until the early 1970s. This is confirmed by her almost total lack participation in exhibitions and artistic events.[32]

After many years of membership in the Italian Communist Party (PCI), Dadamaino shifted towards extra-parliamentary movements and groups, and particularly those engaged in counterinformation (Collettivo di Controinformazione di Milano) and in the grassroots committees of the ATM and "it seems important to stress the artist's communist militancy", Pontiggia writes, "primarily because it is an immutable biographical fact. It would be hypocritical to ignore it or play it down. But above all because Maino's generous devotion to an ideal (and perhaps a utopia), and her sensitivity to social contradictions profoundly affect her work. The influence is indirect".[33]

Those who knew Dadamaino could see how her adoption of militant political action also reflected a need to understand the condition of an artist embarking on such an experience - that of living an unresolvable contradiction. More than through any possible critical interpretation of her behaviour or that of other artists, if we are to understand her case, we must consider not just her daily participation in meetings and in discussing ideas and political stances, but also a series of other matters. These include the drafting of documents, her political actions at work, daily readings and analysis, her reflections and other acts designed to raise awareness or to change ideas in line with changes in society over the course of months and even years. The text by Dadamaino that was published in the magazine "Arte & Società" in 1972 and republished for her solo *Tra due primari* exhibition in February 1973 at the Galleria della Cappelletta in Osnago, in the province of Como, appears to be decisive in this regard. Dadamaino writes: "The tendency of an artist to feel involved in politics is a peculiar aspect of current issues. By limiting the matter to visual artists alone, some of us believed that artistic creation was in itself a revolutionary act, charismatically tending to dismantle existing social structures. But actually, nothing of the sort has happened [...]. So what should be done? Quit art and go and work in a factory? That would be one solution - individual in any case - but not *the* solution".

The traditional Leninist question of "What is to be done?" allowed Dadamaino to clarify an old controversy concerning the Zdanovist-style rhetoric of popular art for the masses, which was unfortunately still being perpetrated in those years by the cultural policies of the Communist Party. It is worth looking at almost all of Dadamaino's reflections that followed: "Create a popular art that the masses can understand? But that already exists, in the form of commercial productions. However, it is precisely this type of work - which is so immensely popular - that exposes the cultural gap and crude trick with which people are encouraged to make do with yet another copy of a street urchin or some Disney-style mountain hut with a sunset over a lake that has value because it is 'made by hand'. If you are somehow part of this system, you cannot go back because you have privileged a few by marginalising the many. That would be like blowing up the few existing hospitals if there are not enough for everybody, due to a false sense of egalitarianism. Furthermore, it cannot be denied that it is on this criminal society that the foundations for the future one will be built. By abolishing exploitation, it will make it possible to acquire greater knowledge and bring out the creativity that is inherent in each individual. Maybe only then will we be able to talk properly and realistically about art. In other words, when it ceases to represent just one sector, it will become accessible to all to the full extent of its significance. So, the idea of bringing art to the masses, leaving things almost exactly as they are, rather than the other way around, smacks of mockery or, at best, of some revisionist ranting".

In this passage of Dadamaino's text, she explicitly objects to the artistic actions of individual artists, or of the groups or collectives that had formed in Milan, but also in other parts of Italy and Europe, from about 1968 onwards. "They took their 'contribution' (or, at least, that was what they wanted) into factories, into the streets, into schools, believing it would be possible to open up and spread the concept of art and creativity".[34]

Many artists have tackled the concept of the social practice of art, the revolutionary commitment of the artist, and the role of ideology in art, both in theoretical essays and by playing an active part in events or exhibitions, often adopting positions different from Dadamaino's. For future use, some of the liveliest and most useful documents that illustrate the ideas of a fair number of those who examined the issues of art and political activities in the years after 1968, are by artists such as Davide Boriani, Piero Gilardi, Mario Massironi, Enzo Mari, Julio Le Parc, Daniel Buren, G. E. Simonetti, and Gabriele De Vecchi. But there are also those by Enrico Castellani, Pino Spagnulo, and Alik Cavaliere, and there is the essay by Lea Vergine published in 1976.[35] Previously, there had been investigations carried out by Francesco Vincitorio in "NAC" magazine, which he himself edited,[36] with contributions from other artists such as Giovanni Anceschi, Giuseppe Chiari, Emilio Isgrò, Gianfranco Pardi, Giangiacomo Spadari, and Carlo Cioni, as well as critics such as Vergine herself, Giulo Carlo Argan, Paolo Fossati, Mario de Micheli, Guido Montana, Giovanni Maria Accame, and others.

Coming back to the opinions Dadamaino expressed in the document published on the occasion of the exhibition at the Galleria delle Cappellette, where general and detailed analyses of the works on show were also offered, together with a critical essay by E.L. Francalanci, Dadamaino further stated that "in light of the facts, art and politics can be seen to be incompatible". Immediately after, she clarified the reasons for this, saying: "the self

that engages in politics divorces from the self that creates art, as though they were two different people, with all the frustrations that that entails. Those who engage in politics seriously pay the price of serving their masters in a somewhat facilitated way, feeling - even if it is only an impression - that they are different from the proletariat by whose side they stand and with whom they share the painful repression. But the artistic self, the one who is not in bad faith either with himself or with others, continues his artistic research all the same, because that is what he would probably also be in a free society. He experiences the contradiction of being understood only by the very elite he fights against but not by the comrades with whom he works on a political level. It is precisely with the latter that he would like to discuss his work, just as we discuss factory issues, rising prices, and the violence of the dominant class. But as long as the latter exists, dividing us into exploiters and exploited and forcing us to live without freedom, we must put this project to one side and be content with one of the few means that art now has to serve the revolutionary movement: that of setting aside part of our work to help finance it. And this is not so much, or at least not solely, so that we can salve our conscience".[37]

For three years Dadamaino devoted herself intensely to full-time political activism. Asked about this experience twenty years later, Dadamaino replied: "Political work was useful for me and for many other artists, helping us understand the state society was in. It was a critique of the institutions and it showed us what we wanted, and that was very important. Certain 'national-popular' positions were intolerable, like the one that falsely described peasants in their greatcoats, with their ploughs, while the work and conditions in the factories were very different. Our relationship with our fellow workers was very useful for us because they taught us that life and art have other meanings. It was we who took from them and not them from us, because still today, except in some rare cases, art is still a somewhat separate world. At the time we thought we were making art - some people did one work and others another - and we didn't even think of selling. Maybe that was a mistake because everything was later commercialised. The market was boss and some works were only for the wealthy. It should also be said that there was no culture of art, of art history [...]. The artist makes something, not because he's stupid or crazy, but because it has meaning for him, and you have to go and understand this meaning. We [...] tried to understand the world and we learnt a lot from the political struggle".[38]

## Chapter 5

*Interruption of optical-kinetic processing. Linguistic retraining (and of one's own self). New configurations of space-time*

What proved to be fundamental in Dadamaino's art was the formulation of a language of signs that started from absolute zero, taking care of the various stages of meaningful structure based on new experiences, together with a new semiotic system.

From the mid-1970s onwards, Dadamaino's art went in a new direction, through a series of linked phases. Indirectly but in a concrete manner, it gave a proper response - as we shall see - to the deadlock in Heidegger's philosophy, as it emerges in his *Sein und Zeit* [*Being and Time*]. Here he declared that it is not possible to advance in the philosophical objective of thought in order to bring about the turning point needed to shift from reflection on the problem of *Dasein*, or factual reality, and its meaning, to the problem of the sense of being in general, due to questions of language (Pietro Chiodi).[39]

The unexpected limit of *Sein und Zeit* is that - as its author admitted - it did not deal with the problem of the relationship between "language and being". Dadamaino's work, on the other hand, appears to be a slow but constant, and increasingly declarative silent response - without words, but no less eloquent and authentic as a result - to Heidegger's interrupted undertaking. This can be seen from the first linguistic-visual manifestation of the series entitled "L'inconscio razionale" ["The Rational Unconscious"] (1976) through to the definitive "Sein und Zeit" series (1999-2003). In this, it simultaneously satisfies much of Wittgenstein's self-questioning, all the way to the fateful proposition no. 7 that concludes the Austrian philosopher's *Tractatus*, in which he declares quite bluntly: "Whereof one cannot speak, thereof one must be silent".[40] And indeed Dadamaino (like Castellani) relies on the semiotic value to express "what cannot be talked about". Her language is silent because, in the most advanced degree of questioning the meaning of being, words have proved powerless to name it - for it is only the faculty of poetic identity that can pronounce the enigma of time - even when faced with the incontrovertible event of death.

The start of a new artistic language in Dadamaino's work came about just before she entered the operational phase of her "L'inconscio razionale" which can therefore be considered as an episode of inversion, which with the provocative impulse of Tall el Zaatar ended up in the linguistic experience of her "L'Alfabeto della mente" ["The Alphabet of the Mind"] (1976).

The entire journey of Dadamaino's new artistic language is outlined between "L'Alfabeto della mente" and "Sein und Zeit". Although it is original and the result of autonomous generative principles, it nevertheless shares frequencies of not extraneous analogous poetic intensity with artists to whom we shall return (Agnes Martitn, Roman Opalka, Hanne Darboven, and others).

At this point we need to ask a series of questions concerning the state of Dadamaino's research at that particular moment in time, which is to say in the second half of the 1970s.

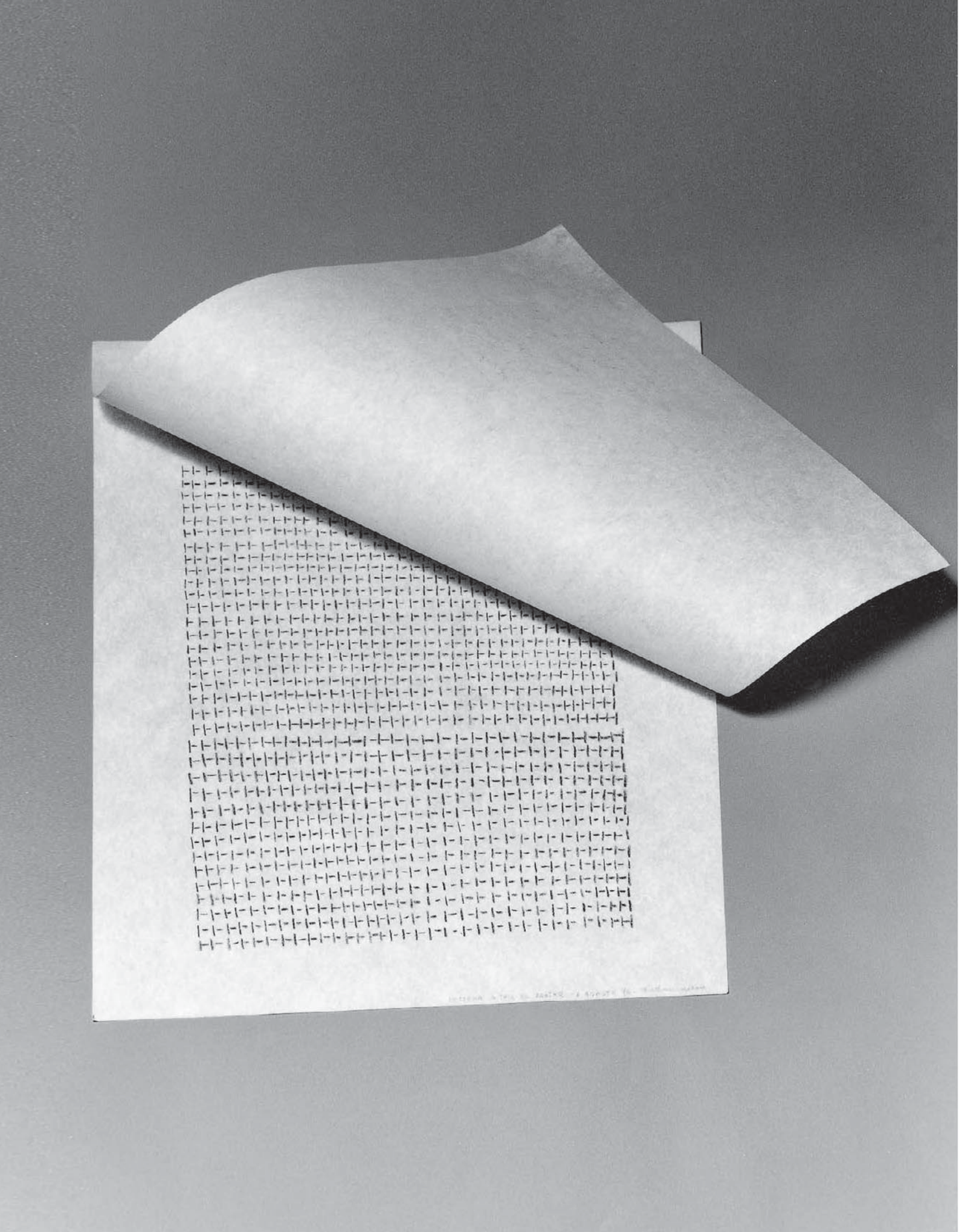
There are indeed a large number of queries that arise from observing Dadamaino's work and the considerable critical success of her artistic, intellectual and social action. We can outline the main ones in rapid succession.

In chronological order, the first concerns the beginnings of Dadamaino's work and the setting in which they came about. One might wonder, for example, how her first action with the *Volume* was really viewed and how much the artistic environment of Milan and, in particular, the one that was taking shape around Azimuth, assessed the linguistic value of Dadamaino's action, if we consider the various different positions expressed by Castellani and Manzoni with regard to the semiotic value of her work. So how might Castellani have reacted to *Volume* (1958), which opened up a passageway of extreme importance in the canvas, if - as he himself explicitly stated later on - he believed that the surface of the canvas should only be subjected to "reversible" stresses, modulations and sensitisations, without going so far as to break through it, as this would irreversibly compromise its integrity? Moreover, Castellani's need highlighted a significant difference from the action carried out by Fontana who, in his "Concetti spaziali" ["Spatial Concepts"] based on holes in the canvas (1949) and later also with his cuts in the canvas in his "Concetti spaziali - Attese" ["Spatial Concepts" - "Waitings"] (1959), definitively violated its time-honoured integrity.

As regards this watershed moment, it should be noted that, even though Castellani acknowledged the undeniable linguistic contribution and conception of space brought about by the Italian-Argentine master's action and the fact that he shared its authoritative lesson, on several occasions, albeit discreetly, he always pointed to a difference between his work and Fontana's. This was mainly because of the decisive linguistic difference between the two, which consisted of gestures and actions that led to the reversibility or irreversibility of the support by the application of forms and the images that could derive from them. Can one therefore assume that Castellani initially suspended judgment or maintained his reserve concerning Dadamaino's "Volumi", while noting that Piero Manzoni, on the other hand, seemed quite inclined to consider its evident value as a libertarian gesture? Castellani joined Manzoni in taking Dadamaino into the group promoted by both of them when they organised the group exhibitions at the Galleria Azimut in December 1959, with Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Enzo Mari, Manfredo Massironi, and Alberto Zilocchi, as they did again in the two subsequent exhibitions of 25 May and 24 June 1960 also on the Azimut premises in Via Clerici 12 in Milan. Whatever may have been the initial possible suspension of judgment concerning *Volume*, his opinion was later positive. This must certainly have been the case of Dadamaino's "Volumi a moduli sfasati", also considering the fact that the two artists frequently met up, and took part in the same exhibitions. They also shared their socio-political outlooks and, ultimately, there arose a certain degree of stylistic affinity based on shared methodological decisions and even pragmatic aspects such as iteration, variation, the value of continuity, and a tendency towards an infinite space-time.

As regards Manzoni, when he needed to write an essay to introduce Dadamaino's solo exhibition in the Gruppo N gallery in Padua in 1961, he left no doubt about his total backing for Dadamaino's work.

Another question arises regarding the action that appears from "Volumi" (1958) and from "Volumi a moduli sfasati" (1960) to the "Rilievi" (1961), and the "Rilievi modulari a scaglie" (1961-62), to the "Oggetti ottico-dinamici" (1961-62), the "Componibili" (1965-66), "La ricerca del colore" (1965-68), the "Superfici-volumi"



(o "False prospettive"] (1973-76) and the "Cromorilievi" (1975). One wonders what all this intense and rigorous activity, which went on for about a decade, meant for Dadamaino. It was based on perceptual aspects, on the real or virtual movement of the work, on its programmability and on the concepts shared with New Tendencies, in light of what was to come later, which is to say from "L'inconscio razionale" until the end of her career.
The many opinions that have been expressed by Elena Pontiggia, Tommaso Trini, Vittorio Fagone, Gillo Dorfles, Francesco Tedeschi, Lea Vergine, and others, are of great interest. As I see it, all those experiences engaged Dadamaino in an ethical and professional tension of fundamental artistic research that needs to be seen as a cognitive undertaking rather than one carried out in the name of poetic freedom. And indeed, when she brought these series of works to an end, Dadamaino confessed to herself that she was courageously embracing her new freedom of being (in actual fact, it had always been part of her artistic DNA and had already been perceived by Manzoni in his first essay in 1961). Lastly, one might still wonder what her inclusion in movements such as New Tendencies or in others like Nul or Zero was intended to be, or what it proved to be. She always appears to have been welcomed by them but never became an organic, integrated part of them.
Dadamaino does not appear to have wanted to be part of these groups other than as a guest and participant in the organisation of exhibitions or artistic gatherings promoted by others. She herself said she was rather reluctant to join any particular group of artists. Moreover, she spent the years from 1969 to 1972 away from her artistic practice when she joined the political and social struggle, and the detachment this led to was never fully bridged. On the contrary, it led her to question herself about her real vocation for a type of work that appeared to satisfy only the creation of an aesthetic aspect, even though it was one that was rigorously achieved, with great professional precision and scientific understanding.
When she had the intuition that ultimately became "L'inconscio razionale", the process was analogous to the one that came about in 1958 with her *Volume*. The difference this time was that what came before this brainwave was not the epiphany that came from her encounter with Fontana's work, which had led to the leap in terms of dimension, but her better formed and more mature poetic convictions.
The time it took for Dadamaino to acquire full awareness and to be able to plan her near future in a truly authentic manner - considering the time she still had left to live and act artistically - can be considered as a period of self-reflection and self-awareness, paving the way for the works that later came to light in the face of her internalised time.
"Authentic existence," observes Pietro Chiodi, "which is to say one that is truly one's own, is the agonising self-development of one's most personal potential, which is death".
The meaning of *Dasein* consists of temporality and its primary element is the future, that is, the being-possible.
Moreover: "The ontological-existential constitution of *Dasein*", says Chiodi, "is based on temporality. What makes the project of being in general possible must therefore be an original way of temporalising temporality. But how should we interpret this way of temporalising temporality? Is there a path that leads from original time to a sense of being? Will time itself be the horizon of being?"
Unlike any other entity in nature (things, animals, plants, minerals, etc.), human beings are the only ones that can relate to their own personal plan of being, and thus change their own initial condition if necessary. In other words, through self-development, human existence can achieve fulfilment by conquering its own authenticity or, on the contrary, it can lose itself in the inauthenticity of the mundane development of the world - which is to say, without self-illumination.
When she started her artistic period with "L'inconscio razionale", Dadamaino appears to have embarked on a path of truly personal authenticity, which was later guided by a gradual and increasingly determined self-illumination.

## Chapter 6

### *"L'inconscio razionale"*

The complex artistic period that started with the series of works called "L'inconscio razionale" ["The Rational Unconscious"] (1976) and ended with the "Sein und Zeit" series (1996), which came during the closing years of Dadamaino's life, had its origins in a twofold need that the artist felt. Firstly, there was a loss of motivation,

*Lettera a Tall el Zaatar*, 1976, china su carta, 37,5x30 cm

even though she did not lose the impulse that had previously inspired her artistic research. This had been brought about by her conviction that she needed to formulate content to create visual-sculptural morphologies that were fundamentally scientific and connected to movement and perception. Secondly, after her militant socio-political experience had run its course, she felt the need for greater self-awareness, which arose from what had been a constant daily commitment. This analysis is backed up by Dadamaino's statements when she presented the "L'inconscio razionale" series in May 1976 at the Arte Struktura gallery in Milan. On that occasion, she said: "After having cut the canvases until almost only the frame was left (in 1958) I started to rationalise my work, creating an order that was nevertheless inherent in the works themselves. But always, once I found a method, I analysed and dismantled it to assess more open possibilities, which then led me to new studies. And indeed my work is based on research. Once I reached a certain point, after I'd solved the problem of the *Cromorilievi*, which I then reduced to the "Rilievi monocromi e monomodulari" (1974), I wondered if the geometric and/or modular formulation might not be a diaphragm behind which I could overcome any fear of being bold. I went back to paper and colours and I drew, sometimes becoming tense and moving away from the problem, sometimes circling around it. I was very dissatisfied with this ability to come out of it in the right way, though I didn't know what the right way was, but that I sensed was not far off. I carried on working, ever more stubbornly until I had stripped the search down to just lines, because I began to see that what I was looking for was also a kind of depth that shouldn't be made manifest by perspective, but rather on the flat. Then, when I was fed up [...] I wrote, first on paper and then on the canvas. It's a sort of writing of the mind - my own mind: made of lines that are at times bold and densely packed, at others imperceptible and bouncy [...] but sensitive to the pressure of the hand that frees them, running and tracing them without premeditation. But it is clear that while the hand is guided by the mind, in this case it is guided by the unconscious. The result is a series of lattices and empty spaces, by no means disordered, but rather with a rhythm, depth, and harmony of their own".[41]

In this declaration, Dadamaino reaches a number of conclusions, the first of which is that what had been accomplished, over time and up to that moment, was not alien to her own turn of mind, nor was it imposed from the outside, in other words from the context or elsewhere. Moreover, the order that inspired and guided it was liberating. Lastly, her new experience had shown her that "geometry and discipline" were "the driving force on the way to artistic research" and not "the diaphragm, the screen of the fear of being courageous".

What emerged from this explicit and conspicuous turning point was the abandonment of an approach that aimed to arrive at the square or sculptural object, whether optical and kinetic or programmed. The most important thing this turning point brought with it was a change in operation that later proved to be incontrovertible in each subsequent cycle of research and work. Dadamaino never backed down from this new period, and never went back to work on research involving scientific processes, taking part in works that involved active interaction with her audience, as had been the case until the "Cromorilievi" and then less and less until the "Rilievi monocromi e modulari" (1974).

When she started the "L'inconscio razionale" series, Dadamaino has changed the direction of her research due to an inner self-cognitive force, which also reflected a positive political conquest of the concept-slogan that had been widespread in her years of militancy, which stated that what is "private is political". From then on, she focused her rigorous research on her own "experience-consciousness", since it brought "herself into being and her own inner experiences as the guiding thread of her artistic message".[42]

The lattices and empty spaces in each work in the "L'inconscio razionale" series are well-ordered, rhythmic and endowed with harmony and depth, and yet each one points to a dissolving Cartesian discipline, a *cogito* that intuitively calls into question its own certainty, even though without failing to provide an image of the self-cognitive process that is surprisingly equivalent. Each image methodically reveals its ability to show exactly what, by its very nature, remains in the dark: the unconscious.

The pattern of the traces brings out from the depths - which must be imagined as being in thought and mind - a language whose warp is an unprecedented space-time. If one wishes to find an evocative eco-mnemonic source for this, it can be found in Mondrian's group of works "Pier and Ocean" (1915-17). In the Dutch master's compositions, which in one case bears the emblematic title *Plus-Minus*, any perspective is absent and the focus is instead on the plane, as the result of the balance of segments placed at right angles. Documents show that in these paintings Mondrian attempted to represent the sea, the sky, and the stars by means of cruciform signs, conveying the concept of "expansion, rest, unity". But, to avoid any misunderstanding, it should be said that the relationship between Mondrian's lines and Dadamaino's is solely one of form.

Dadamaino's surfaces differ from Mondrian's works both in terms of the semantic origin of the line-elements, and in the inspiration behind the tension of the lines, which open up in every direction in a way that cannot be circumscribed. This is therefore the opposite of what we see in Mondrian, who tends to contain the compositions within an oval in the works referred to. The most important aspect of the exploration carried out in "L'inconscio razionale", however, is to be found in the linguistic opening put in place for the second time after the "Volumi" and the optical-kinetic experiences of the 1960s.

It has been pointed out that, between 1914 and 1917, the works by Mondrian constituted "the first opening towards neo-plasticism".

*Tall el Zaatar and "L'Alfabeto della mente"*

"L'inconscio razionale", which offered a new glimpse of poetic radicalism, had the merit of making the conceptual leap of a different way of opening up to artistic work, and, in a sense, it freed the mind from the need to "package" the work. Nevertheless, a new generative event was needed - one that could provoke Dadamaino's sensitivity so that she could transform the neutral semantic dimension into a motivated linguistic structure with its own generative principle, its own necessity, and an objective that would assert it with the urgency of a work that justified continuous action. Just as the "Volumi" had broken into a form of standby that had required a continuation of poetic action, so too "L'inconscio razionale" was now waiting for a phenomenon that would keep the newly opened linguistic process going.

The event came in the form of the tragic massacre of the Palestinian community in Tall el Zaatar, which caused thousands of deaths in Lebanon.

Dadamaino's civil reaction is well known, as it has been referred to on many occasions. It was a mix of pain, a sense of powerlessness, and a willingness to react that gave rise to the famous "letter" to the women of Palestine. Written in 1976, it was based on traces, obsessively and continuously repeated, generated by impetus and revolt expressed without words. In it, she used an artistic language that did not aim to exhaust the power of its denunciation, protest, and silent but universal cry that could not be subjected to any censorship or temporal conclusion.

Words age, and they become saturated and emptied, and they wear out and vanish, but a language that cannot be replaced by synonyms, metaphors, or translations remains as an indelible scar over time and in one's inner drive. Dadamaino launched her gesture of revolt with the language of silence: with a language that never dies and that everyone can make their own. Dadamaino imaginarily marked it out impulsively but then traced it for hours and hours on the sand in front of the sea, creating a language of signs, seamlessly repeated vertically and horizontally. It has remained as a document in the history of art as an act of civil response to the criminal bloodshed and violence, and as the start of a new form of communication that overturned all language of power. It was a different alphabet, a primordial script, an unassailable lexicon looking out over the world of artistic communication, with a disruptive but equally incisive semiotic value as that of Goya's war massacres. It was inspired by the counter-information that Dadamaino had worked on for years and that would not remain silent but that entered the arena as the protagonist of a dramatic historical and cultural moment.

With her "L'Alfabeto della mente", as Dadamaino herself called it, she wrote a unique page unlike anything written in history books. On the occasion of the exhibition of works, including the "L'inconscio razionale" and the "L'Alfabeto della mente", at the Salone Annunciata, Dadamaino talked about the epiphany of her art that had emerged in the previous years, saying: "I later realised that, without intending to, I had written a sort of letter of the alphabet of my unconscious. A sign, a figure, that had a meaning for me. I spent a year repeating the same sign, without thinking I could create others. But then one day in August this year, another one came out, then another

four in a row. What are they? I myself don't know. I can only say that something has started that is not the same as the vacuum of the "L'inconscio razionale". That's it: something else has begun" (15 November 1977).
In the next exhibition at the Galleria Martano in Turin, in May 1979, Paolo Fossati identified an anti-ideological force in this work by Dadamaino: "Severing any form of authority in her writing - the authority of those who act, of those who speak, of those who paint".[43] But not without having previously declared that "the underlying theme of Dadamaino's work remains that of style, not of form or forms".[44] This interpretation, which points to a vocational inclination, to some extent seems to take into consideration where this new period came from, especially as regards the previous one, coming in the wake of very demanding and cathartic choices.

*"L'Alfabeto della mente"*
As mentioned, in my opinion Dadamaino's entire artistic career came about in three distinct periods of different and alternating ideational and stylistic tensions. In the first period, we see the initial shattering effect of the "Volumi", which is an extreme and almost conclusive announcement of an entire career, but one that was soon integrated by the methodological ordering action that would range from "Volumi" (1958) to those of 1959-60 and later to the "Volumi a moduli sfasati" and to the "Rilievi" (1960-61). The second period brought a greater emphasis on research, exalting the generative principles of precision, geometry, science, and chromatic and technical studies, extending from the "Volumi a moduli sfasati" (1960) to 1975, in other words until the end of "L'inconscio razionale" cycle. From that moment on, she entered her third period, which brought an authentic upheaval in her artistic language, implicitly dominating, through sheer exhaustion, the end of the rationale that had underpinned the previous periods. These no longer responded to her need for greater freedom of knowledge and for total authenticity and complete implementation of her poetic identity.
On the occasion of the exhibition entitled *Da L'Inconscio razionale all'Alfabeto della mente, 1975-77* at the Salone Annunciata in Milan, Dadamaino wrote: "*Inconscio razionale* made a clean sweep of my operating process, in a certain sense very close to the one of 1958, when I cut the canvases and revealed the frame. Once again it was a matter of removing everything I had put on the supports, without radicalising or repeating the action of that time, but less drastically (or more mysteriously) leaving the canvas virtually intact, so that only by looking at it from close up, for a long time, could one follow the almost imperceptible lines, like increasingly rarefied traces. But perhaps I am not one for aseptic neatness, nor for silent contemplation or mystical isolation. Or, at least, not yet. I need to talk, interact, communicate, understand. I need to feel even alternating feelings for people and things. One day in 1976, in an impotent act of protest, I drew some small marks on a sheet of paper, one vertical and one horizontal, obsessively repeating them until I had completely filled the blank space [...]. I fill sheets and canvases with these lines, leaving only minimal uninterrupted margins around them. I can work for hours and hours and even days without stopping, and indeed I'm almost unable to stop. I repeat only one mark per surface, because I find it's enough, without binding it to any of the other five. And I don't know the reason for this either [...] I only know that a single sign needs to be repeated until it fills the space I have chosen. Then I begin with another sign and so on [...]. For the moment I call these signs my "alphabet of the mind" because I believe they are the codes of a personal language".
If we are to make progress in analysing the new artistic language started by Dadamaino with her "L'inconscio razionale" and later with her "L'Alfabeto della mente", we need to observe that the signs the artist used reveal an extended continuity on the surfaces that host them. This is despite the fact that they initially came with a distinctively light trace that challenged the individual's perception and were consecutively traced and oriented essentially in two opposite directions. It is worth examining this continuity since, quite apart from the different signs we see in the series just mentioned (the "L'Alfabeto della mente" has 12 of them, equivalent to the letters), it is a constant feature in all the series with these "scripts" through to the last series, "Sein und Zeit". Moreover, in a structural and compositional sense, the element of continuity in Dadamaino's works of the 1960s is no less striking: from "Volumi a moduli sfasati" onwards, continuity is a constant feature of the processes adopted, also in the "Rilievi", in the texture of the "Oggetti ottico-dinamici" and in that of "La ricerca del colore", through to the "Fluorescenti" and "Cromorilievi".



But now the impact of the succession of signs became decisive in Dadamaino's practice in almost all the series that came after the "L'Alfabeto della mente". It was further accentuated by the decision to use extremely large supports in the "Il movimento delle cose" and "Sein und Zeit" series, sometimes measuring even scores of metres, making use of the transparent consistency of the polyester surfaces.
Adopting a different approach and fulfilling different needs with regard to the concept of "continuity", which she nevertheless shared with Castellani, Dadamaino appears, at this point, to have wanted to exhaust the mathematical, philosophical, and poetic potential of the concept of continuity.
According to Aristotle, the "continuous" is a form of the "contiguous" in the sense that "the continuous is found in the things out of which a unity naturally arises in virtue of their contact (Met. XI, 12, 1069 ff)", a concept that had already been expressed by Parmenides.[45]
Leibniz, on the other hand, redefines the "continuous" in his Law of Continuity, taking rest into account: "rest as a movement vanishing after having continually diminished, and likewise equality as an inequality that vanishes".[46]
But Ernst Mach and John Dewey have also expressed their ideas on the concept of the "continuum", using perspicacious arguments, with Dewey stating that "the growth and development of living nature from seed to maturity clearly illustrates the meaning of the word". In a less categorical and yet interesting way, Thomas Brown sees the "continuum" as an "approximation that proceeds more or less freely".
In philosophical language and in the most commonly used form, *there is talk of continuity between two things whenever it is possible to recognise any relationship between these two things*. However, the term is also used when talking about the continuity of evolution, development, progress, or history.[47]
Taking a cue from Dadamaino's oxymoron and her way of tracing out the signs of the "L'inconscio razionale", and also later in her work, one might be tempted to define the concept of the "continuum" and "continuity" as an interruption permanently in progress!
While accepting every possible definition and, especially, a conception of the value of continuity in her work, what appears to be closest to Dadamaino's sign gesture is the cosmic, as well as historical-poetic, space-time continuum. It is believed that the titles the artist gave her works had a fairly close relationship with what she conceived in her mind and then created and delivered to the public. So, for example, the titles of the series "I fatti della vita" ["The Facts of Life"] (1978), "Interludio" ["Interlude"] (1981), "Costellazioni" ["Constellations"] (1981), "Passo dopo passo" ["Step by Step"] (1989), "Il movimento delle cose" ["The Movement of Things"] (1990-1996) and "Sein und Zeit" (1996) point to a poetic consciousness with a radical interest in anthropological events within the cosmic and historical condition, in light of scientific knowledge that can help fully understand the destiny to which humanity is subject.

"*I fatti della vita*"
On a number of occasions, it has been possible to appreciate "I fatti della vita" ["The Facts of Life"], a work consisting of 560 works in Indian ink on paper and canvas of various sizes, forming a massive accumulation of messages shown together in the form of a dazibao affixed to the wall.[48] But one could also mention their appearance on the artistic scene as a complex work, which is to say a "whole" similar to that of Fontana's "Quanta" (1959-60), or even as an indirect and original exponential response by Dadamaino to the direction pointed out by the Italian-Argentine master. For Fontana, the "Quanta" had been an example of scattered spatialisation with forms that each, and all together, introduced a spatial cancellation and environmental dislocation. Dadamaino's "I fatti della vita", on the other hand - with their semantic singularity and extended choral influence on the exhibition space, together with the different spatial situations - also brought about a different feeling of time and the distinct generative situations of each one, transformed into a copresence and a consonant permeated by the artist's experience.
But one must not forget that a similar though different unitary idea of the work of art as a "whole" had already appeared in "La ricerca del colore", an important antecedent of a presentative organism. Nor can one ignore the fact that the 16 letters of "L'Alfabeto della mente" have a twofold value: as individual works with a clear invention in terms of signs and as a "whole" that responds to the corpus of the "Alfabeto".

A arte Invernizzi, Milano, 2015

In referring to "I fatti della vita", which Vittorio Fagone exhibited when he offered Dadamaino a personal room at the 39th Venice Biennale (1980), he pointed both to the environmental aspect and to the ethical tension against the cultural period, which featured a hedonistic form of painting that had again returned to psychological self-satisfaction. "Every work by Dadamaino thus always turns out to be a sealed perimeter of pulsating evidence and the fragment of a continuum in which daily awareness of individual and social life and the exercise of a particular creative practice are balanced. In 1980, as the curator of the Italian section at the Venice Biennale, I had created an environment that Dadamaino literally plastered on every side with 451 canvases and sheets of different sizes, consistencies, and graining of the surfaces, all covered in dense graphic traces that were at once neat and vorticose. The viewer had the impression of something of great impact and discipline. On the one hand it could recall the dreamworld setting of the *abstract room*, finally given concrete form by the constructivist avant-garde and, on the other, it proved to be a prison that could be escaped from only by the power of the imagination, like the cramped prison of San Juan de la Cruz [...] I knew where this unstoppable ideational movement came from and it had seemed only right to me to present both its generative continuity and its overall primary meaning, which rebelled against any cloying subjective complacency, which at the time was no longer being opposed by the art of the closing years of the century".[49]

Francesco Leonetti, too, gave an interpretation of Dadamaino's sign-based works. This was on the occasion of his critical presentation of an anthological exhibition of the artist's works at PAC in Milan (1983), including "I fatti della vita" series, when he stated: "Thinking of the matter in contemporary terms, I feel sure that the tension here is of an epistemological nature, that is, it concerns the primary fundamentals that, since they are themselves uncertain, bring with them provisional links between experience and theory, arriving at a state of patience and of a partial temporary balance on the cognitive level".[50] In his punctilious essay, Leonetti clearly points to both the cognitive value of Dadamaino's "sheets", which relate to "the very status of painting" in their epistemological discourse, and their observation and theory of matter or movement, which are never definitive. Lastly, he maintains that the works devoted to the "Costellazioni" are speculative metaphors that refer not so much to the astral and stellar dimension as to "distant, relatively mixed, variable influences, deposited on the head [...] in the form of a halo, memory, ideal and complex context, and as the hypothesis of a whole".[51]

When mentioning these reflections, one cannot neglect the idea expressed by Dadamaino herself concerning "I fatti della vita": "At a certain point I thought of creating a single great work [...] 'from microcosm to macrocosm', a microcosm that asks itself countless questions about the meaning of life and of history, if it even makes sense; and if it is nonsense, trying to find meaning in such nonsense. These sheets offer us no answers, but they do give us comfort. We know that one of the traces on one of those papers, some unspecified line, also speaks of us [...] it speaks of the rose leaf and the bay leaf, of the snow that fell last year. Because there would be no infinity if the finite did not exist".[52]

Fabrizio D'Amico was careful to point out how crucial this axiom of the artist was in the essay that accompanied the *Dadamaino & Giuseppe Spagnulo* exhibition in February 1988, in which he wrote: "As for Schelling, so too Dadamaino viewed beauty as 'the infinite expressed in a finite way'".[53]

*"Interludi" and "Costellazioni"*

The arrangement of the traces on many of the sheets and canvases in the "I fatti della vita" series along horizontal and vertical lines separated by minimal spaces and, even more, by areas where the traces are absent, as in the "Intermezzi" and "Interludi" ["Interludes"] (1980-81), change significantly and to a greater extent in the "Costellazioni" ["Constellations"] (1981) series, which is of even greater scope.

In her "Interludi", Dadamaino adopted procedures that arranged the language of traces used in "L'Alfabeto della mente" in clusters from which the individual lines radiate out consecutively, in a graphic-structural manner similar to what we see in the composition charts of molecules in chemistry. This means that each line consists of several traces, just as the syllables and letters of words are arranged in a linear manner in the scripts of many languages around the world. The spatial outcome of the "Interludi" is that of a teeming cosmos of related particles. Unlike in "Costellazioni", which came after a few "Interludi", but like in the "L'inconscio razionale", the punctiform system of marks once again appeared in the form of an imperceptible scattering but, within this uniform diffusion, it tends to manifest itself with some more evident points that act as areas where colonies of signs aggregate. Colour also reappears in the "Costellazioni", since the marks in each version are made with different inks on each occasion, although each work remains monochromatic.

In a conversation with Marco Meneguzzo, in which they discussed the "Costellazioni", Dadamaino declared that "The *Costellazioni* are works in search of an imaginary image, in which the psyche is strictly set aside. This may seem paradoxical but it isn't [...]. To make these works, which consist of countless marks - which are ultimately energetic marks - I realised that the logic behind *Alfabeto della mente* and *I fatti della vita* was no longer sufficient. These forms of *Costellazioni* - I don't know if they're figurative or abstract, but I don't worry about that - are the result of pure imagination, pure creativity. They're impulses (sometimes even pulsations, because sometimes they follow my heartbeat) that I release: absolutely unconscious, but equally rigorous. When I started using these graphemes in 1975, I'd just emerged from a geometric discipline that no longer satisfied me. I threw away my compasses and rulers and I traced out freehand signs. And then, in the *Costellazioni* I went a step further, I could almost say that, in them, my imagination takes priority over the work itself: I think of these shapes, then bring them together in millions of signs, almost like a 'culture medium' of energy and matter that extends out. At that point, the work is done but it isn't finished [...]. The sign of the *Constellations* is pure energy and these works can't be combined or accumulated like the previous ones. They don't want a structured sign - the letters of an imaginary alphabet - but only segments of energy in an aggregation and explosion: they require colour [...] but they aren't born and they don't end, because I myself don't know where I begin to trace out my signs, nor even where they are going. Only the image is more explicit, but whether it's coming together or dispersing I really don't know [...]. It is a different, more hidden, freer form of discipline than the 'Costellazioni'".[54]

Although Dadamaino stated on a number of occasions that there is more discipline in the "Costellazioni" than in all her previous works, some critics have expressed more or less explicit reservations. One of these was Gillo Dorfles who, on the occasion of Dadamaino's exhibition at the Galerie Beatrix Wilhelm in Stuttgart (1987), wrote in the catalogue: "How can one justify the transition from the early symmetrical forms from the extremely well-balanced programmed rhythms and the search for colour, to the current *Costellazioni*, which are so clearly random?".[55] In answering his own question, Dorfles himself first of all makes a distinction between the "Costellazioni" of 1980-82 and those of 1986, which were shown in Stuttgart, and further argues that "comparing these new galaxies with the apparent (or real) entropy of the cosmos becomes almost legitimate".[56] But, in his essay, Dorfles also dwells on the artist's extraordinary coherence in her intense activity.

At this point it would be legitimate to think that the "Costellazioni" are justified by Dadamaino's imaginary world of the micro and macrocosm, as well as by her thoughts on matter, which she no longer viewed as adverse, as she had done in her youth, but rather, in her maturity, as an enigmatic dimension that is full of secrets. As physics informs us, both matter and energy are still in a huge percentage "dark" and yet very much present in the universe. In other words, the "Costellazioni" constitute a by no means negligible chapter of Dadamaino's reconnaissance along the route of her signs in relation to the cognitive space-time of her own self.

*The signs and forms of the images in "Passo dopo passo", in the "Il movimento delle cose", and in "Sein und Zeit"*

*"Passo dopo passo"*

In "Passo dopo passo" ["Step by Step"] of 1989, the stain marks follow each other across the polyester, always partially sharing the spatial interstices where they are traced, and the sign-based pattern they produce under Dadamaino's constant action gives us a glimpse of force lines. These can be seen, for example, in those produced by a magnet placed near iron filings in which, due to the attraction, the traces tend to come together and form folds, curves, and vortices, up to the edges that are left intact on the surface. Like the gradual conquest of a place during the journey, so too the signs of "Passo dopo passo" show this advance alternating between them on the surface of the works and in the space. The overall odyssey one can see in each work brings to mind the verse by Pound in his *Canto LXXVI*, which reads: "As a lone ant from a broken ant-hill from the wreckage of Europe, *ego scriptor*".[57]

The steps traced by Dadamaino are the infinite ones of an anthropological drift onto which one can project one's own, transcribed onto "an opaque and distant material, explicitly devoid of identity and history, like a sort of lactiferous consistency of space".[58]
In the exhibition at Studio G7 in Bologna, "Passo dopo passo" was referred to as a "work that has the inexorability, the darkness, and the blindness of history, of the stories of people whose inevitable negative identity Dada feels and suffers; and that, together, has the clear transparency of innocent celestial space".[59] In the bio-bibliographic note in the catalogue of the exhibition at the Studio Reggiani in Milan we again read of Dadamaino's "rigorous recovery": "The configuration of one's own spatiality [...] repetition as the only possible act of knowledge; and time - the constant companion of the space where knowledge and the only morality of human action comes true - that knows no pauses, no different rhythms and arrangements, but only its entirety, its eternity".
In the century that has just passed, no less than in the present and in each previous century, humanity has been driven by necessity to make its transmigrations and has suffered constant exoduses. Incursions, emigrations, forced marches, and pilgrimages have followed on, one after the other, making their mark on the destinies and individual stories of entire populations. Tracks, paths, and roads travelled in every corner of the world have left ephemeral or lasting traces on the planet throughout history. Dadamaino's series of works entitled "Passo dopo passo" recalls the act of walking, which acquired great significance in the art of the second half of the twentieth century. In this sense it would not be unreasonable to consider this series of works, and the following ones - "Il movimento delle cose" and "Sein und Zeit" - as conceptually in line with some actions, even though different and with other aesthetic aims, carried out by other artists such as Jackson Pollock, Richard Long, Stanley Brown, Vito Acconci, Ulay-Abramović and others, who are distinguished by the traces of their experiences based on the act of walking. Thomas Bernhard devoted some dramatic, and no less crucial, pages to it in *Gehen*, one of his last novels.

The segmentation of Dadamaino's traces is what makes their continuity possible and, indeed, Dadamaino leaves a space after a segment and follows it up with another segment, giving the new one its own direction, however minimal. This relationship between segmental sign and interval without a sign creates a sort of forever deferred spatial unity. On the one hand, it inspires the artist to continue working in a state of irrepressible activity driven by the thought that guides the segmental traces, while on the other, like the continuous action of making an embroidery, she sees the pattern and the shape of a space expanding under her actions and traces, which proceed endlessly, undulating and striving to move forward. The segment and its interval are as one, like solid and void or outside and inside in nature. The segmental tension is variously aligned by the hand that may be active in different ways, with or without conscious thought but determined to create convergences between the signs, greater compactness or thinning out, and then proceeding with new modulations, divergences, and thickenings to produce aggregations of different chiaroscuro intensities. The succession of segmental traces also leads to alignments that have two orders of growth or, one might say, of development: one of a consecutive type in a certain direction and one of overlapping at different levels, with effects that are defined as scalar but that are still curved components, with loops and successive rhythms. The overall shape of the traces and the images formed by the work have led to numerous morphological interpretations, on which it does not seem necessary to dwell because they are all quite arbitrary and all possible. Rather, it seems more interesting to reflect on how, since before the notion gained ground, the extensive pattern of traces, with all its internal modulations, evokes a graphic and visual representation of gravitational waves, which are perturbations of space-time that propagate in a wave-like manner. Though they were intuited and announced by Einstein back in 1916, astrophysicists were at last been able to confirm and verify their actual existence only with the results of the recent study obtained in 2016.
The traces we see in Dadamaino's "Passo dopo passo" have been shown to have inflections and curvatures of space-time that are similar to those of the interferometers of the scientific laboratories of astrophysics and mechanics published by Ligo and Virgo in the USA, as well as in Italy, who observed a wave emitted by the fusion of two black holes about one thousand three hundred million light-years away. It is now known that gravitational waves are the product of any modification of gravitational magnetic fields that involve significant displacements of matter, caused by the phenomenon of the transformation of mass and energy in the universe.

*"Il movimento delle cose"*
The series of works that came after "Passo dopo passo" must have taken its title, "Il movimento delle cose" ["The Movement of Things"], from an expression by Descartes that was also cited by Lea Vergine in her essay for the Venice Biennale in 1990. Having invited Dadamaino's work to be shown, she stated, among other things: "In [...] *Il movimento delle cose*, Dadamaino starts from anywhere on a roll of polyester, and traces out signs, dashes, and lines, one after the other, using a nib dipped in mordant. The dashes thicken and expand [...]. The result is a sort of veil, like gauze, or a river, an abstract and non-abstract network [...]. It has been said that the shapes are a welling up of desires and of their satisfaction, or that of tensions and their resolutions. Dadamaino's roll also has the harmony and structure of a musical score. The harmony goes beyond resolving the tension and involves the idea of a musical development. Yes, in its recurrence of rhythms and variations, this roll, this tape, this film also recall a suite".[60]
What seems certain is that by this time Dadamaino had embarked on a route that fully identified her with an extreme artistic language, in which no contradiction is ever passed on to reflective processes, and in which thought and reality interact with each other in a search for decisive synthesis. However, on the contrary, her life, her work, the advance of history, and reality itself exist among them and the meandering of her ways had no fear of the uncertain, the probable, the unstable, the impermanent, or of extinction, crossroads, or deviations. Her train of thoughts, her feelings, reasoning and unconscious, her judgment and choices, and, ultimately, her actions flow swiftly, like fleeting moments, or breaths, like the events and stories on the monorail of space-time blown out of all proportion. But then, she did indeed adopt a principle that always guided her: "We think of doing something but in fact we never do what we really want, for chance intervenes and upsets our plans".[61]
The objective diversity of directions and traces between the first polyester surfaces and those that led up to the "Sein und Zeit" series has suggested to some a difference in mood and conception. "We can see that the initial part, which culminates in the room in Venice in 1990 (with the steel wire, curated by Achille Castiglioni), was more related to the aura of everyday life. But I would say that the later works have a mental and theoretical structure as well as a cyclical, circular orientation that suggests and introduces a clearly philosophical vision, connected - as the title itself suggests - to the semantic values of the Heraclitean-Hegelian current. The transition from being to *becoming* is a grand idea: movement itself becomes the principle, and it is time that is questioned".[62]
In a preparatory text for the exhibition on the "Il movimento delle cose" at the Galleria Framart in Naples, Tommaso Trini noted, with great insight and ahead of any interpretation, that "Dadamaino's work ultimately expands the event of attraction and repulsion between the traces, between the traces and things, between things and us, and between us and the traces. It will then be possible to understand the perceptible analogy of migratory flows - which the traces in Dadamaino's art anticipated years ago, with the epochal movements that are now changing the world".[63] It is no wonder, after all, that as one of the finest exegetes of Dadamaino's work, and before anyone else, Trini senses the innovative scope of each phase put into practice by the artist. The partnership and mutual understanding between the two led to the ebullient words spoken in public by Trini in Reutlingen for Dadamaino's exhibition in October 1993, which included the "Il movimento delle cose" series. On that occasion, he said that "Dadamaino is one of the most important and significant European artists now working in Italy [...] Dadamaino is one of the architects of what I would refer to as a cognitive art [...]. Lastly, it is worth asking ourselves if Dadamaino's cognitive art, which appears to be so pure and detached, is actually entering once again into a dialogue with society, with the most dramatic themes of the social world, with the countless changing faces of the chronicles of today's disruptive transition from one era to another. Could it be said that Dadamaino's artistic language is directly linked to everyday life, recording its imperceptible inner movements? That her scrolls, so similar to secret maps, also open up to non-artistic concerns? That her highly imaginative "Il movimento delle cose" - bringing to life her sheets with pulsating swarms of vanishing points - also involve some of today's most pressing ethical issues? The answer is yes. As always, yes".[64]

*"Sein und Zeit"*

With an extreme and conceptually unlimited series of sign-based works called "Sein und Zeit", with an uninterrupted space-time extension, other than that within the unpredictable event of her own death, Dadamaino revealed the most advanced latitude - in the linguistic sense - of all her ethical, poetic, and aesthetic action. The scope of this last work of hers is so full of clues and it makes so many explicit affirmations that it can be considered as an end-point from which one can view and study her entire development in both artistic and human and socio-cultural terms.

The "Sein und Zeit" (1996) series takes its name from Martin Heidegger's famous philosophical work, which was itself interrupted by the German philosopher. It would not be unreasonable, however, to ask ourselves some questions about that philosophical work, even though some hermeneutical investigations of Dadamaino's work have in the past considered it best to ignore it.[65] On the contrary, I shall mention the reasons why, in my opinion, I believe it is worth asking ourselves why Dadamaino chose that name.

The introduction to *Essere e Tempo*, the Italian edition of *Sein und Zeit*, written by Pietro Chiodi, who translated it from the German original, shows - as the experts were well aware, but the uninitiated were certainly not - that this is an unfinished work. Chiodi reminds us that "when it first appeared, the work bore the title *Sein und Zeit/Erste Hälfte* [*Being and Time/First Half*], but from the seventh edition onwards, when the work underwent a revision [...] the *Erste Hälfte* was dropped and the publisher announced that the second volume would not come out". It had previously been stated that there were to be two parts and in the first, which consisted of three sections, the one entitled *Sein und Zeit* was never written. The same is true of the entire second part, which also included three sections, so the work must indeed be considered as unfinished. Chiodi argues that the *Sein und Zeit* section should have dealt with the "issue of the meaning of being in general" and he says: "If one bears in mind that the 're-proposition of the issue of being in general' was the aim of the work, we can compare *Sein und Zeit* to a building on which work stopped after the foundations had been laid". In asking the question of "Why was construction halted?", Chiodi goes back to the declarations made over the years by Heidegger himself. In 1947, the philosopher claimed that the existential analysis carried out in the first two sections of the first part of his *Sein und Zeit* had the sense of "a thought that is abandoning subjectivity" to turn "towards the light of being", but that this interpretation of the work, however correct, was hindered by the fact that the third section was never written (Chiodi). Heidegger also said on other occasions that in this third section... everything was to be reversed (*umkeheren)*. But he never completed the section because his thought failed when he had to express this reversal (*Kehre)* properly. The language of metaphysics was simply not up to it. When Heidegger returned to the subject twelve years later, he finally stated that "the fundamental flaw of *Sein und Zeit* was that it neglected the relationship between 'language and being', in other words that the turning point conceived in the reversal he had planned for the *Time and being* section was not possible for reasons of 'language'".[66]

Chiodi's introduction (and not only that, for much has been written on the matter) thus shows that the issue of language was fundamental for Heidegger. At the time when the German philosopher reached a dead-end in his fundamental enterprise, finding himself - as he himself declared - lacking an adequate language to continue with his *Sein und Zeit*, Wittgenstein was examining the same issues in his *Tractatus,* which included his famous words on giving the proper meaning and importance to silence: "Whereof one cannot speak, thereof one must be silent" (proposition no. 7).

Dadamaino's work "Sein und Zeit" consists of a "corpus" that includes several versions of various sizes dating from 1996 to just before her death. It is put on display by suspending it in the exhibition space so that it can be viewed in transparency from both sides, so that the flow of traces it bears practically appears to be in the air. Both transparent and suspended, the structure of the work recalls a series of waves, in which the immense flow of traces and the undulating swarm they produce gives it its weight. It also appears like an orographic map, in which countless progressions continuously shift, converge, and separate without any apparent interruptions or destinations. Together, these trends suggest the course of innumerable paths, the result of just as many paths made 'step by step' by an individual and collective experience, in orientations and disorientations to which



*Il movimento delle cose*, 1996, mordente su poliestere, 1100x122 cm

Dadamaino gave sensitivity very early on. She had already brought them to light in previous phases of her work, and particularly in "Passo dopo passo" and in "Il movimento delle cose".
A number of different factors play on one's perception of it when it is extended out and suspended in the environment. These include the physical continuity of the surface, its weight or, one might say, its lightness, the different distances of the parts from the viewer, its unravelling as a roll deployed in the place where it is displayed, and if it is shown under tension, or if folds, undulations, or similar modifications are created in it. When one observes the linear developments of the traces in "Sein und Zeit" and, as a viewer, when one assesses the degree of objective amazement mixed with the anxiety that the work induces, one question spontaneously arises concerning its particular stimulation of memory. What do those linear patterns awaken in one's memory? After a long, hard reflection, an answer comes to mind from the possible association of this work by Dadamaino with other paintings, starting from some expressionist works. One example is that of the large aerial tribulation in the sky of Edvard Munch's *The Scream* (1893), based on meandering lines, from the fluid coils of which emerges an impending metaphor of a disturbing space and time that relates to the condition and destiny of humanity. In this work by Munch, and even more conspicuously in the lithograph of the same subject, which he made in 1895, now in the collection of the National Museum of Art in Oslo, every element that surrounds the phantasmagorical figure seen emitting the scream and holding its head in its hands is in linear form: the diagonal parapet of the bridge, the sky, the sea, the hills, and even the figure's clothing. The accelerated perspectives and the very oblique force lines, the close-ups and the depth of the work, and the viewpoint from above have all been attributed to Munch's use of photography in the 1880s and 1890s, and thus to a stereoscopic arrangement and composition brought about by instrumental optics.
But some other experiences influenced by Van Gogh's *Starry Night* (1889), by the French post-Impressionists Georges Seurat or Paul Signac, by Italian Divisionists such as Giuseppe Pellizza da Volpedo, or by the pre-Futurism of Giacomo Balla's *Lampada ad arco* [*Arc Lamp*] (1909) may all have played a part in Dadamaino's mnemonic dynamics and in her poetic metabolism. This may have instinctively induced her to invent a "language" that could allow her to face the arduous issue of space-time, in an era in which quantum physics, hypotheses concerning the entity and actual composition of matter and energy, both largely considered to be "dark", were pushing the frontiers of scientific knowledge.
Dadamaino's space-time is the result of a partly anthropological and historical, partly scientific and speculative, partly irrational and intuitive conception, as a self-cognitive exploration poetically driven and nourished by a life lived ethically.
Dadamaino discovered her *Dasein* - that is, the possibility of being precisely what she planned to be - achieving the possibility of realising herself in authenticity, first with her *Volume* (1958), later with "L'inconscio razionale" and lastly with developments of it until she arrived at her "Sein und Zeit" (1996).
Everything that Dadamaino accomplished between these moments can be considered - even though put into place with total sincerity and commitment - as an identification with the world, while the initial and post-object periods, which is to say those of the development of pure space-time signs, concern the conquest of her authenticity. It should be quite clear that this assessment could be made at the end of Dadamaino's career and the final result cannot be separated from what went on in all the other periods with their various experiences.
On three occasions, Dadamaino experienced the anticipated decision to achieve her potential for *Dasein* and to authentically arrive at herself, being able to achieve "forward momentum". Firstly with the "Volumi", secondly with "L'inconscio razionale" and, lastly, in increasingly determined and decisive phases, in the various series that culminated in "Sein und Zeit".
If Dadamaino did indeed have "openness", as the original form of truth as the revelation of *Dasein*, this came about in the self-revelation in "Volumi", which was intuitively followed with "L'inconscio razionale", whereas in the periods from the "Interludi" until the "Sein und Zeit" it came about with the determination and full awareness of maturity in her semiotic language.
As regards the scope of authentic self-realisation, on a number of occasions both Piero Manzoni and Vincenzo Agnetti, together with Enrico Castellani, the cornerstones of the Azimuth experience (with and without the "h"), interpreted the same openness to *Dasein* through their own work as well as in expressing their ideas.
In "Oggi il concetto di quadro" [*Prolegomeni*], Manzoni wrote in 1957: "Here the image takes shape in its vital function; it cannot hold true for what it recalls, explains, or expresses (if the issue is that of bringing into being), nor can it want or be able to be explained as an allegory of a physical process: *it has value only for what it is - being*".
In the conclusion of the next essay, "Per la scoperta di una zona di immagini [2]", Manzoni writes: "There is no way we can consider the painting as a space onto which we project our mental stage designs, but as our area of freedom in which we discover our primary images. Images as absolute as possible, which cannot have value for what they recall, explain or express, but only in so far as they are: being". Finally, in his essay published in "Azimuth" no. 2 (1960), "Libera dimensione", he ends by saying: "There is nothing to say: there is only to be, to live".
Vincenzo Agnetti, for his part, is - as I have repeatedly said - "Hamletically" exclusive and radical in his thoughts about *Dasein*, and it was indeed he who came up with the incontrovertible axiom: "To be or to be".
Enrico Castellani adopted similar arguments and a very clear theoretical approach. In the last lines of his article "Continuità e nuovo" in the famous no. 2 of "Azimuth", he declared: "The only compositional criterion for our works will be one that […], by possessing an elementary identity, line, infinitely replicable rhythm, and monochrome surface needs to give the works themselves the concreteness of the infinite, capable of enduring the conjugation of time, the only conceivable dimension, measure and justification for our spiritual needs". And in "Totalità dell'arte oggi" he states: "My surfaces […] are the reflection of that total inner space".
So it is not surprising that in "Sein und Zeit", which was to become the unwitting epilogue of her artistic research, Dadamaino reached the same limits of artistic tension as her long-term friends.
It is not a question here of maintaining that Dadamaino had found or, better, invented the language in order to express what Heidegger had been unable to write in the third section of the first part of *Sein und Zeit*, due to his lack of an adequate language, given that he should have used silence. Dadamaino's semiotic language, however, did coincidentally make silence give visual form in her "Sein und Zeit" to an unsaid sense of being in history and time. It will be worth continuing to reflect on this.

*The authentic choice of language and neo-baroque inflections*
We have seen how, on some occasions, when setting up the large polyester surfaces on which Dadamaino traced her signs, for example on "Il movimento delle cose", there was a recurrent folding of those surfaces, as is often the case when reducing the size of an over-abundant fabric. While this method does reduce the total size of the work, it nevertheless facilitates our perception of its inherent richness and spatial potential. What is more, the folding of the surface further emphasises the movement of the flow of signs in that of the traces created by the artist.
The internal dynamics of the flow of traces in "Passo dopo passo", "Il movimento delle cose" and "Sein und Zeit", as well as that of the folding of large surfaces into coils, leads one to make a further reflection, which is also backed up by some studies that, at least in Italy, were carried out between the 1970s and the 1990s. Here I refer in particular to certain significant chapters of Michel Foucault's wide-ranging investigation into the archaeology of the human sciences devoted to language and symbols, but even more to the unifying contribution of Gilles Deleuze on the essence of Baroque culture and on the notion and expression of the "fold" that it contains.
If one follows Foucault, "language is not what it is because it has a meaning".[67] But rather, Foucault continues, because: "Words group syllables together, and syllables letters, because there are virtues placed in individual letters that draw them towards each other or keep them apart, exactly as the marks found in nature also repel or attract one another. Language stands halfway between the visible forms of nature and the secret conveniences of esoteric discourse. […] it is a secret that carries within itself, though near the surface, the decipherable signs of what it is trying to say […]. But though language no longer bears an immediate resemblance to the things it names, this does not mean that it is separate from the world. It still continues, in another form, to be the locus of revelations and to be included in the area where truth is both manifested and expressed […]. Language possesses a symbolic function, but since the disaster at Babel we must no longer seek for it […] in the words themselves

but rather in the very existence of language, in its total relation to the totality of the world, in the intersecting of its space with the loci and forms of the cosmos".[68] Foucault's rigorous analysis leads to some considerations and conclusions that might appear not only to lay the bases for Dadamaino's visual action, but even to justify its timeliness, which is not foreseen by his reflections.

With regard to the being of language, Foucault points out that "from the seventeenth century, one began to ask how a sign could be linked to what it signified" and the diversity of answers given by the classical age to those of modern led to a crisis of interpretation. "The profound kinship of language with the world was thus dissolved. The primacy of the written word went into abeyance. And that uniform layer, in which the seen and the read, the visible and the expressible, were endlessly interwoven, vanished. Things and words were to be separated from one another. The eye was thenceforth destined to see and only to see, the ear to hear and only to hear. Discourse was still to have the task of speaking that which is, but it was no longer to be anything more than what it said […] Language", concludes Foucault, "is destined to proliferate without origin, term or promise".[69]

What Dadamaino brought about from 1975 onwards seems instead to adopt a role - though without claiming or foreseeing it - that not only replaced the language of words that are seen and read, but also of something more universal in terms of feeling and expression.

Rather than aspiring to indicate the reasons, ways and meaning of Being in Time, the immense expanse of signs traced by Dadamaino adopt a form obtained from signs alone to visualise these issues concerning Being, Time, and Space, physically and poetically adhering to them. Giving visual form to these entities may not reveal their enigmatic dimensions, but the work of art nevertheless brings to light, and highlights to both conscience and knowledge, the thought behind the forces, causes, and events that run through human lives and through all human history.

Deleuze opens up another perspective in the reflection on a potential attribute that can be assigned to Dadamaino's work, which is that it is part of a baroque entity and of the universal movement it expresses. And we can see why this is the case.

Deleuze's thoughts on the essence of modern neo-baroque, following the story of the "fold" in its manifestation, also paves the way for a hermeneutic hypothesis concerning the approach to signs and concepts that preside over it in Dadamaino's work. Given that the genetic element of the fold is inflection and that Deleuze calls in as his witness Paul Klee - his advisor on bringing the approach to life and thus adhering to the baroque - in contrast to the Descartes-like Kandinsky, the Swiss artist asserts that inflection is the "place of cosmogenesis". Considering that "inflection is an ideality or virtuality that does not currently exist other than in the soul that envelops it!", Deleuze reasons that "it is the soul that has folds, that is full of folds".[70]

Focusing the discourse on the inflection of the fold, which brings to life the baroque-style line (and, for the moment, setting aside any other complexity, even though worked out by Deleuze with regard to Leibniz's idea, to the soul as a monad, and more) and arriving at its properties of form with a continuous and infinite movement, it would be possible to include the nature of Dadamaino's work from 1975 to 2003 in that vast domain. This is therefore applicable to the final years of her activity in so far as it reveals both the fold with its vast trends, and the continuous inflection based on extended micro-segments, as well as the disquieting tendency towards movement that clearly shows it has no intention of stopping. Nor should a hypothetical "baroque" attribution appear alienating for, early on, it was already prefigured for the works of Klee and Fontana, whom Dadamaino herself considered as her ideal masters.

The modulation of the generating signs with their evident "folds" that we see in all the final series of Dadamaino's work (as well as in Van Gogh's "starry nights" full of vortices!) would also confirm their qualification as a "place of cosmo-genesis". This is true as much for the characteristics that Dadamaino confers upon her own "Costellazioni" as for the material-energy swarm of particles that can be seen in contemporary events as the "gravitational wave" of the boundless signs of "Passo dopo passo", of "Il movimento delle cose" and of "Sein und Zeit".

Ultimately, Dadamaino's work between 1974 and the last years of her life is the visualisation of an incessant movement, by means of an equally irrepressible gesture in which individual and collective existences and timescales - which is to say, historical, particle, and universal - coincide and dissolve indistinguishably one into the other, in a conceptually infinite space-time combination.



*Dadamaino's contemporaries*

Driven, right from the beginning, by a need for cognition and implementation, with the discovery of the volume of the void and the potential it offered, after some time Dadamaino devoted herself, year after year, and experience after experience, to assiduous research. While doing so, at each stage the generative principles she developed on each occasion led to a degree of self-awareness and to the need to create art in order to respond to the greatest philosophical and scientific problems of our time. From the enigmatic entity of the cosmos and of infinity to the essence of the human condition and the historical perspective it contains, from the language most appropriate to name them, to its gradual process of visualisation.

Taking into consideration the various differences, a significant number of artists in the twentieth century felt the need to help reveal entities inherent in the space-time of what has been uncovered by scientific knowledge and poetic consciousness, focusing their work on giving visibility to invisible, unprecedented, and infinite dimensions. Forces and phenomena often still unknown to science and to the thoughts of even the most clairvoyant act upon these realities or unrealities. Some of these artists have already been mentioned during the course of these reflections, but it would also be worthwhile investigating others, too, in order to highlight the specific speculative value that has helped make advances in parallel directions, separate but equally focused on the vast domain I have just mentioned.

I believe that one of the criteria for identifying artists who have researched this vast field may be that they have used ciphers and codes that are often elementary but that are nevertheless capable of great synthesis. In other words, their artistic languages are simple but can become emblematic by means of their quantity, quality, repetition, rhythm, extension, and other semiotic features that can give an image to what is still unknown to us.

If we consider the works of Dadamaino's contemporaries, besides the holes and cuts of Fontana's "Concetti spaziali", there are certainly Castellani's inverted and everted "Superfici" ["Surfaces"] - as has recently been recalled in the text that celebrates "giving works the concreteness of infinity […]" as a possible compositional criterion. But there are also certain works by Giulio Paolini, such as *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* (1969) and *Ennesima* (1975)[71], or by Alighiero Boetti, such as *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1969), or of his numerous "biro" works. All of them, in terms of their personal mark and their sensitive repetition of it, can, it seems, be compared with the works of Dadamaino. Just as the works of Mario Merz would appear to be equally significant in relation to those of Dadamaino, even though from a different point of view. This is true of those made with neon lights that he started in 1969-70, when he introduced Fibonacci's mathematical series of natural proliferation. In them, he based his sculptural formulations on numerical and material traces that evoke the spirals of galaxies and the dimension of infinity.

It is also worth mentioning some works by Sol LeWitt who, in his first "Wall Drawings" of 1969-70, which were based on elementary linear traces of graphite, extended the latter over large areas of wall. And, of course, there was Agnes Martin and her strict meditation, like those of Dadamaino for a long period, devoted to ruling-pens and lines from 1960 onwards. And, at this point, we should also recall the works of Günther Uecker, Heinz Mack, and Hanne Darboven. Each of them made their respective needs and differences quite clear.

And especially, quite apart from the evident differences, one can legitimately make a comparison between Dadamaino's work from 1975 onwards with the Promethean work created by Roman Opalka from 1965 until his death in 2011. And this is despite the fact that I myself previously held the view that "no comparisons or analogies can be objectively be made […] with regard to the act carried out by Roman Opalka in 1965 when he started […] the most radical and elementary visualisation of the measurement of time towards infinity".[72] Well, sometimes one needs to have second thoughts.

Indeed, after a closer analysis of Dadamaino's work dating from 1960 onwards, and especially from the last thirty years, I have had to change my mind, if only because I found in her works what I had already noted in those of the Polish master: "The surface in one of Opalka's *Détails*, with the different intensity of colour of the stylistic features that make it possible to distinguish the beginning of the pictorial 'writing' action from the exhaustion of colour itself, evokes the image of small waves of an instant foaming across the oceanic expanse of time".[73]

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Finally, on Dadamaino's extreme cognitive territory of time and of the issues of language, one last consideration concerning the brilliant original and poetic journey of Vincenzo Agnetti cannot be neglected. As a co-inspirer and supporter of the Azimuth experience, he brought together ideas, reflections and writings with both Manzoni and Castellani, influencing the trend towards a resetting of artistic language and going beyond informal painting in those pivotal years of 1958-60. His "Assiomi" on time and on language, in the form of graphic schemes and apodictic writing, but above all with the extraordinary intuition of replacing numbers and alphabetic letters - first with the *Macchina drogata* (1968) and later with his *Progetto per un Amleto politico* (1973) - make him a bold pioneer of reflection on both language and time in the second half of the twentieth century.
Should the series of comparisons referred to appear questionable to some, I call as my witness a line from Michel Foucault, whose ideas are needed when reflecting on the language that decisively concerns Dadamaino's work from her "L'inconscio razionale" through to her "Sein und Zeit". He reminds us that "it is well known how disconcerting the proximity of extremes can be, or even simply the sudden proximity of unrelated things".[74]

Conclusion

No one will be able to write the third section of *Being and Time* [*Sein und Zeit*] left unexplored by Heidegger, in other words someone capable of coming up with and putting into practice a "revolution in our relationship with spoken language" if the word, being unable to be used for the purpose, must be silent in order to be true. So the only word is silence, which is what, after all, Heidegger maintained at a certain point in his writing of *Being and Time*. His journey was interrupted at an arduous point in his enterprise, since the type of instrument that made it possible to move forward in that direction had come to an end.
Before concluding this reflection, it is important to focus once again on the primacy of perception and intuition with regard to what was and is again observed.
If there is certainly an apparent vision in the works of "L'inconscio razionale" series, it is that of a dissolution and/or formation under way of the Cartesian *cogito* of the spatial grid - either emerging from its base or dissolving into it - of which we can observe the fragment-features. Those on a black background are far more cosmic, plunged as they are into an endopsychic obscurity or sidereal darkness, compared with those on a light, less abyssal ground. In any case, what is confusing is the extraneousness of the *ductus* that bears the traces, as though they did not belong to a person. And perhaps that is indeed the case, since it is an antinomic creation of two states of the psyche that are in conflict with each other for dominion and sway over an identity that is disputed but not subservient to either of the two inner forces. Traces of a machine. A cerebral one that produces the prodigious power of thought.
The letters of "L'Alfabeto della mente", on the other hand, are objectively uncertain. They are primordial and do not care for any aesthetic aspect, and this is the peremptory quality of something that has no interest in being understood but only in managing to assert the driving force that dictates it. There is a lively concern in each one with avoiding the mortal trap of being "understood", "taken in", "known" and "communicated"; and having differentiated them meant overcoming those risks by remaining in the limbo of the sign that neither mentions nor says, entirely anti-Heraclitean and yet repetitive and periodic in a rhythmic, obsessive, covering, almost ecstatic manner, like during a mantra in the form of a univocal repetition of the assertion of what cannot be named other than in its exclusive way of being traced out. Vertical and horizontal, the sign manifests itself both erect and extended, awake or absent, alive or dead. But this is the simple paradigm of the first "letter" of the "Alfabeto", while the others display different, ulterior elementary morphologies that are no less peremptory and primordial.
"I fatti della vita" are dominated by an interspersed entity, an unrestricted void, an authentic ordering system that takes in the random aggregation of the signs of the "letters", which are all the same in each work, and yet all different from one work to another. These signs of "letters" tend to group together, like the letters of words and like words in the sentences of a discourse that is "other" and unknown. The power of the void of the intervals between the groupings of the "letters" is sensitive, and by no means negligible. The power of "I fatti della vita" is, however, in the fact that they are all located in a single environment, which is filled with their presence, to the point that the quantitative datum prevails over any possible signification of meaning - if one were to detect it. The greatest effect they produce is a quantum spatiality of remarkable energetic intensity, due to their overcrowding and to the many simultaneous communicative frequencies that emanate from them towards the viewer. "I fatti della vita" are effective in their presence and in their inexpressibility, like what they have absorbed from the silence or noise of past events, especially because they have found their way through the experience of consciousness in real life. The utterance has the simplicity of authoritative realities that have no need of proof. Everything has already taken place; they are explicit and intransitive realities.
When observing Dadamaino's works - and especially her last ones, "Passo dopo passo" (1989), "Il movimento delle cose" (1990-96), and "Sein und Zeit" (1996-2003) - one can see that the flow of signs advances the way rivers move forward, following lines of availability and natural opportunities towards the zero level of the sea, which for Dadamaino is the historical space-time through which her life passed. Countless signs came from Dadamaino's hand, tracing countless lines that diverge from each other, setting themselves apart and then coming back together, converging on ridges and then separating once again, forced by the unknown and yet real powers of days, months, and years. The signs press ahead like undaunted rhabdomantic steps, drawing endless pathways, towards some future that is indecipherable but towards which they nevertheless strive. Each sign in the work, from the first to the last, shows the authentic Being to our sentient eyes, which perceive its historical potential for development. The presentation of space-time. There is the breath that silently moves the hand, there is testimony to the moment and to its duration, there are the facts and their directions, traces, and signs towards the Open. Are these the pages that philosophy would have wished to write? We face the task that must be carried out by thoughts, most probably of a visual nature. According to Adorno, thought must also understand its own impossibility "for the sake of possibility".[75] The meditative and cognitive latitudes brought by the semiotic work and by every other exercise brought about by Dadamaino's poetic opening - as glimpsed in "Volumi" and in "L'inconscio razionale" - point to the degrees of authenticity of an inescapable epochal orientation. Pressing ahead, as far as possible, is the infinite mood of Being.

November 2019 - April 2020

[1] Herbert Marcuse, *Saggio sulla liberazione*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1969, p. 36.
[2] Elena Pontiggia, *Dadamaino*, Edizione Endas Lombardia, Milano, 1990, p. 11.
[3] *Ibid*.
[4] *Ivi*, p. 10.
[5] *Ibid*.
[6] Enotrio Mastrolonardo, *Maino*, exhibition catalogue, Galleria Il Prisma, Milano, 1959.
[7] *Ibid*.
[8] The declaration is attributed to Alfred Pacquement and published in the introduction by Augusta Monferini in the catalogue of the exhibition *Giappone all'avanguardia - Il Gruppo Gutai negli anni Cinquanta* at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome. The French critic is said to have written and declared this in the essay "L'extraordinaire intuition", in *Japon des Avant-Gardes*, the catalogue of the exhibition held at the Centre Georges Pompidou, Paris, in 1986, p. 278: "Pour une fois c'est l'Occident qui va a copier, sans le savoir, toutes ces innovations venant du lointain Japon".
[9] Rudolf Arnheim, *Il potere del centro*, Abscondita srl, Milano, 2016, p. 18.
[10] See Guy Debord, *La società dello spettacolo*, De Donato Editore, Bari, 1968.
[11] Lucy Lippard,"Europa e Canada", in *Pop Art*, Mazzotta, Milano, 1967.
[12] See the 'yellow' leaflet of the *Le mouvement* exhibition, published by the Galerie Denise Réné (1955) in Paris, with theoretical essays by Victor Vasarely and critical essays by Roger Bordier and Pontus Hulten.
[13] Piero Manzoni, "Dadamaino", on invitation card to the exhibition at the Gruppo N gallery, Padua, May 1961.
[14] Walter Schönenberger, "Dadamaino's Malerei...", in *Maino. Monochrome Malerei*, exhibition catalogue, Galerie Senatore, Stuttgart, 1962.
[15] See *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, exhibition catalogue, texts by Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari, C. Nani, Como, 1969.
[16] Francesco Tedeschi, "L'opera di Dadamaino. Dagli anni Cinquanta ai Fatti della vita", in *Dadamaino. Retrospektive 1958-2000*, exhibition catalogue, texts by Vittorio Fagone, Hans Günter Golinski, Sepp Hiekisch-Picard, Francesco Tedeschi, Museum Bochum, Bochum, 2000, p. 74.
[17] Walter Schönenberger, *op. cit.*, n.p.
[18] Elena Pontiggia, *Dadamaino*, *op. cit.*, pp. 28-29.
[19] *Ivi*, p. 34.
[20] Dadamaino, "Oggetto cinetico", in *Dadamaino*, exhibition catalogue, Diagramma Arte Contemporanea, Milano, 1970.
[21] Dadamaino, "Ricerca del colore 1967-1968", in *Dadamaino*, *op. cit.*, 1970.
[22] Tommaso Trini, "Dadamaino", in *Rilievi*, exhibition catalogue, Team Colore, Milano, 1975.
[23] Gillo Dorfles, "Dadamaino", in *Dadamaino. Arbeiten von 1958 bis 1968 und von 1986*, exhibition catalogue, Galerie Beatrix Wilhelm, Stuttgart, 1987, n.p.
[24] Elena Pontiggia, "La ricerca del colore", in *Dadamaino*, *op. cit.*, pp. 37-39.
[25] Dadamaino, "Fluorescenti", in *Dadamaino*, *op. cit.*, 1970.
[26] Flaminio Gualdoni, "Dadamaino - per Francesco Leonetti", in *Dadamaino. Konstellationen. Neue Bilder*, exhibition catalogue, Galerie Beatrix Wilhelm, Leonberg, 1984, p. 40.
[27] *Ivi*, p. 42.
[28] See Frank Popper, *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1970. Published in France in 1967, the book came out too early to mention the exhibition in Paris in December 1969 but did not mention it even in the first Italian edition published in 1970 for obvious reasons of timing. However, in the chapter entitled "Movimenti luminosi" Popper did mention Dadamaino's *Oggetto ottico-dinamico indeterminato* [*Indeterminate Dynamic-Optical Object*] 1964, and other works by members of the Gruppo T in Milan, p. 221.
[29] The event was promoted by the Liberi-Liberi Committee for Adriano Sofri, Ovidio Bompressi, and Giorgio Pietrostefani, with works by contemporary artists on the theme of "Container and Content": it had started up around a container in which one of the cells of the correctional facility in Pisa had been rebuilt full-size, similar to the cell in which each of the three exponents of Lotta Continua had spent time. Each day from 18 April to 7 May 1998, a different artist used the walls of this container, which was placed in a square in Pisa, to create a work of their own. The event, which was documented in a publication entitled *Pagine per la libertà* published by Danilo Montanari Editore, Ravenna, 1998, was coordinated by Lionello Massobrio and curated by the present writer. The artists involved were Barni, Bassiri, Castellani, Dadamaino, Fortuna, Gastini, Gorgoni, Giliberti, Kounellis, Mattiacci, Messina, Nunzio, Ranaldi, Sacker, Spagnulo, and Tirelli.
[30] Umbro Apollonio, "Dadamaino. La ricerca nel metodo", in *Dadamaino*, "Bollettino n.10", 13 November 1975, Galleria Method, Bergamo.
[31] Tommaso Trini, "Dadamaino", *op. cit.*, 1975.
[32] From the bibliographies and documents examined, between 1962 and 1970, she appears not to have put on any solo exhibitions, although she did take part in many group shows. From 26 February to 20 March 1970 there was a solo exhibition at the Galleria Diaframma. In 1971, there were just two solo exhibitions at the White Gallery, Luthy-Lausanne (14 January - 8 February) and at the Galleria Barozzi in Venice (July 1971). No solo shows in 1972.
[33] Elena Pontiggia, *Dadamaino*, *op. cit.*, p. 46.
[34] Fernanda Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi, 1968-1985*, Edizioni Endas, Milano, 1986, p. 26.
[35] See Lea Vergine, *Attraverso l'arte. Pratica politica/pagare il '68*, Arcana Editrice, Roma, 1976.
[36] See Francesco Vincitorio, *NAC - Notiziario Arte Contemporanea*, Dedalo, Bari, various issues.
[37] Dadamaino, "La tendenza dell'artista a sentirsi coinvolto nella politica...", in *Dadamaino*, brochure, curated by Ernesto Francalanci, Galleria della Cappelletta, Osnago, 1973.
[38] Dadamaino, "Incontro con l'artista e la sua opera", in *Incontri 1996-2000* (Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci, Perugia), curated by Aldo Iori, Gramma, Perugia, 2000, pp. 34-35.
[39] Pietro Chiodi, "Introduction" to the Italian edition of Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 1986, pp. III-XV.



[40] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1968, p. 82.
[41] Dadamaino, *L'inconscio razionale*, brochure, Arte Struktura, Milano, 1976.
[42] Giuseppe Franzoso, "I valori dell'inconscio", in *Dadamaino: "Inconscio razionale"* (Studio V, Vigevano), in "I quaderni dello Studio V", curated by Giuseppe Franzoso, Officina d'Arte Grafica Lucini, Milano, 1975.
[43] Paolo Fossati, in *Dadamaino. Opere 1958-1979*, exhibition catalogue, texts by Dadamaino, Paolo Fossati, Piero Manzoni, Galleria Martano, Torino, 1979.
[44] *Ibid*.
[45] See Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino, 1993, pp. 169-170.
[46] *Ibid*.
[47] *Ibid*.
[48] *I fatti della vita* (1978) was exhibited at the Studio Carlo Grossetti (1979) (309 work in ink on canvas and paper), but even earlier in a number of group exhibitions such as Stanze del Gioco at the Loggetta Lombardesca in Ravenna, and in Sistema Società per Arte at Arte Fiera in Bologna, and lastly at the Venice Biennale in 1980 and at PAC in Milan in 1983 (560 parts).
[49] Vittorio Fagone, "Dadamaino. Dalla strutturazione modulare alla 'simmetria imperfetta'", in *Dadamaino. Retrospektive 1958-2000*, *op. cit.*, p. 47.
[50] Francesco Leonetti, "Con Dada in osservazione della materia con cui siamo parte", in *Dadamaino*, exhibition catalogue, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1983.
[51] *Ibid*.
[52] Dadamaino, *Biografia*, in "TEMPORALE - Rivista d'Arte e di Cultura", Edizione Dabbeni, Lugano, anno VII, n. 26, 1991, p. 20.
[53] Fabrizio d'Amico, "Dadamaino: Passo dopo passo", in *Dadamaino & Giuseppe Spagnulo*, exhibition catalogue, curated by Fabrizio D'Amico, Studio G7, Bologna, 1988, p. 52.
[54] Dadamaino, Marco Meneguzzo, "Per un'idea di Costellazione", in *Conversari 1983*, exhibition catalogue, Studio Dossi, Bergamo, 1983.
[55] Gillo Dorfles, "Dadamaino", *op. cit.*, 1987.
[56] *Ibid*.
[57] Ezra Pound, "Canto LXXVI", in *Cantos scelti*, curated by Mary de Rachewiltz, Mondadori, Milano, 2003, p. 175.
[58] Flaminio Gualdoni, "Dadamaino", in *Dadamaino. Passo dopo passo 1987-1989*, exhibition catalogue, curated by Flaminio Gualdoni, Studio Reggiani, Milano, 1989.
[59] Fabrizio d'Amico, "Dadamaino: Passo dopo passo", *op. cit.*, 1988, p. 53.
[60] Lea Vergine, "Echi del Gamelan, dopo Debussy", in *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, exhibition catalogue, text by Lea Vergine, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1990, p. 42.
[61] Dadamaino, in Jole De Sanna, "Intervista con Dadamaino", in *Zero Italien - Azimut/Azimuth 1959-60 in Mailand. Und Heute* (Galerie der Stadt Villa Merkel, Esslingen am Neckar), exhibition catalogue, curated by Renate Damsch-Wiehager, Cantz Verlag, Esslingen am Neckar, 1995, p. 99.
[62] Eleonora Fiorani, "L'invenzione e l'arte di Dadamaino", in *Dadamaino. Opere 1958-1993* (Casa del Mantegna, Mantova), exhibition catalogue, texts by Eleonora Fiorani, Elena Pontiggia, Manuela Zanelli, Publi-Paolini, Mantova, 1993, p. 7.
[63] See the press release of the Galleria Framartstudio in Naples for the exhibition *Dadamaino - Il movimento delle cose*, 18 October - 6 December 1991.
[64] Tommaso Trini, "I rotoli della mutazione", essay for the Stiftung für Konkrete Kunst, 31 October 1993, for the exhibition *Dadamaino - Werke 1958-1993*.
[65] In particular, I find this decision to ignore it, however legitimately, both in Tommaso Trini's essays "Nella trasparenza del tempo" (1997), and in Francesco Tedeschi's "Dadamaino. Processi di pensiero visualizzati - da: 'Sein und Zeit' al vuoto dei 'Volumi'" (2015).
[66] Pietro Chiodi, "Introduzione", *op. cit.*, 1986, p. V.
[67] Michel Foucault, *Le parole e le cose*, BUR, Rizzoli Editore, Milano, 2015, p. 49.
[68] *Ivi*, pp. 50-52.
[69] *Ivi*, pp. 57-59.
[70] Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino, 1990, p. 34.
[71] Concerning personal signs, as well as writing and time, Paolini points out, among other things, with regard to *Ennesima* that there are: "Three elements, therefore: writing, image, and time. Each of these, however, is consumed in its own nominal enunciation and together they cannot be considered as constitutive. Writing, oblivious to any communication, preserves only its appearance, and describes nothing other than itself. Drawing is the extreme limit of its own legitimacy, defining the surface of the page. Time suggests the plot and, in the succession of the two elements that reveal it, it dictates the enigmatic measure of the story: it subtracts further truthfulness from both writing and drawing, and regulates their interpenetration in a continuously variable identity. An identity that is infinitely multipliable, but immutable by destiny. The first page is already the last, and the last is still the first. The sequence moves from equal to equal. Here we thus find the neutrality of a mechanism that, always employing the same elements, achieves none other than its own infinitesimal development [...]".
[72] Dadamaino, in Jole De Sanna, "Intervista con Dadamaino", *op. cit.*, 1996, p. 99.
[73] *Ivi*, p. 31.
[74] Michel Foucault, *op. cit.*, 2015, p. 6.
[75] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1994, p. 304.

A arte Invernizzi, Milano, 2015