

**FLAMINIO GUALDONI**

**Curatore della mostra**

***Percorso di Dadamaino \****

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

Gli inneschi sono, racconta la sua aneddotica, la visione nel 1956 di un *Concetto spaziale* di Fontana esposto in un negozio di via Cordusio e il di poco successivo, 1958, incontro con Piero Manzoni, dal quale viene introdotta alle sperimentazioni degli *Jungen* che fanno capo al bar Giamaica di via Brera: anch’esse aggregazioni a geometria assai variabile, in un momento in cui la stessa posizione del genio di Manzoni è tutt’altro che stabilmente delineata.

Dada, molto socievole sul piano dei rapporti pubblici, è una personalità intimamente solitaria, riflessiva, vocata a una sistematicità e metodicità ordinata: Manzoni è un amico prezioso, ma ella non ne segue ciecamente tutte le aperture sperimentali più estreme, come saranno, precocemente, le *Linee*. Anche per lui conta in quel momento soprattutto la centralità della forma/pittura, spinta sino all’acromia, a quei quadri “non dipinti da mano umana”, a quelle che Luciano Anceschi indica nel 1958 come “allibite superfici di bianco assoluto”. Dada comprende bene questo passaggio e le sue implicazioni, cui contribuisce la propensione già evidente sin d’allora a lavorare con le proprie mani, la cui sapienza non sia esclusa, in un ambito in cui è peraltro ben presente quella che Arthur Danto chiamerà “atmosphère de théorie”. L’anno del passaggio definitivo è il 1959, quando Dada approda a una soluzione a un tempo di franchezza artigianale e di nuovo accento sperimentale.

Approfitta di una mostra collettiva, “La donna nell’arte contemporanea” alla galleria Brera a Milano, 1959, per esporre non una delle sue pur nuove “grafie sensibili” (Mastrolonardo) come appare in catalogo, ma direttamente e a sorpresa il suo primo *Volume*, tela monocroma aperta su una grande perforazione, cioè una variazione concettuale dei *Tagli* di Lucio Fontana che comporta anche ragionamenti estetici: nelle recensioni infatti Mario Monteverdi scrive in “Il Corriere Lombardo”, 31 dicembre 1959, di “perforatissime tele” e il giovane Emilio Isgrò, in una corrispondenza per il “Gazzettino di Venezia”, 13 aprile 1960, nota i “buchi e i tagli su tela di Dada Maino”. La ragione del cambiamento repentino sta tutta in una questione di date: “La donna nell’arte contemporanea” si inaugura il 18 dicembre, ma già quattro giorni dopo Dada può esporre anche in una collettiva nella nuova galleria Azimut di via Clerici 12 in una chiave fortemente avanguardistica: oltre a Castellani e Manzoni, i fondatori della nuova situazione, sono con Dada Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Mari, Massironi e Zilocchi, ovvero una tranche significativa di quella che, titolerà il fondamentale secondo numero di “Azimuth”, può ben considerarsi “La nuova concezione artistica”. Dada non è esattamente una “militante” di Azimut, che è in realtà una questione riguardante solo Castellani e Manzoni, ma l’amicizia con quest’ultimo (e per altro verso con Fontana) è ben salda ed è per lei una sorta di clausola assoluta di salvaguardia.

Partecipa anche alle successive collettive in galleria e mai si avverte problematico, nei rapporti, il fatto che sia l’unica donna: semmai si può sin d’ora notare come Dada sia ben consapevole dell’anomalia anagrafica che la riguarda, dal momento che la nascita nel 1930 ne fa una coetanea di Castellani, cioè la più matura della compagine dei nuovi virgulti artistici in cui per esempio figura anche Anceschi, nato nel 1939.

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

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

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

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

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

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

Il 1961 segna un picco del rapporto di Dada con Manzoni, che. L’artista presenta la sua personale con i nuovi *Volumi a moduli sfasati* il 20 maggio alla galleria del Gruppo N a Padova: il testo di Manzoni è un montaggio di *Libera dimensione*, da poco pubblicato nel secondo numero di “Azimuth”, con in esergo una citazione di Melville e una conclusione che recita: “Dada Maino ha superato la ‘problematica pittorica’: altre misure informano la sua opera: i suoi quadri sono bandiere di un nuovo mondo, sono un nuovo significato: non si accontentano di ‘dire diversamente’: dicono cose nuove”. I *Volumi a moduli sfasati* consistono in fogli di rhodoid fustellati a mano, sovrapposti a poca distanza l’uno dall’altro con lievi sfasature a dar vita a una superficie otticamente straniante. Rispetto ai *Volumi* le nuove opere sono, dal punto di vista operativo, laboriosissime, ma spostano il piano del savoir-faire completamente al di fuori dell’idea di pittorico e della consistenza della superficie, in una dimensione che non ha confronti possibili, in cui la manualità è diversamente sollecitata. Pressoché contemporanei sono i *Rilievi*, tele oppure cartoncini colorati oppure fogli di rhodoid tagliati in lamelle, oppure a creare alterazioni tridimensionali della superficie. Qui, per la prima volta, Dada fa mostra di porsi la questione del colore, sia pure uniforme e intrinseco ai materiali: l’affronterà anche in seguito, ma sempre da un punto di vista extrapittorico e a un grado altissimo di concettualizzazione.

La mostra del febbraio 1962 da Senatore a Stoccarda è per vari versi cruciale nel percorso di Dada. Porta il sottotitolo “Monochrome Malerei”, richiamandosi apertamente alla mostra del 1960 allo Städtisches Museum di Leverkusen curata da Udo Kultermann, in cui esponevano, tra gli altri, Rothko, Klein, Kusama, Fontana, Castellani, Manzoni, Dorazio, dunque la generazione “classica” delle neoavanguardie. Nel testo introduttivo della personale Walter Schönenberger scrive di “sorvegliata sensibilità” di Dada a proposito dei “labbri aperti dei quattro triangoli che compongono i quadrati con cui ritma le superfici”: un modo, per lei, di articolare fisicamente la superficie monocroma di base. Di fatto, dunque, la lettura del suo lavoro è più vicina alla prima generazione neoavanguardistica, Manzoni in testa, che alla successiva: come proprio la mostra “Nul” allo Stedelijk, dove i *Rilievi* sono parte essenziale, assevera. Dada però proprio in questo momento compie una scelta estrema: pone fine, dopo quella da Senatore, alle sue mostre personali, che riprenderanno solo molti anni dopo, nel 1970.

Gallarate (VA), 14 dicembre 2023

**\* Estratto dal testo in catalogo Nomos Edizioni**