

## Riflessioni sulle relazioni tra Sergio Dangelo e E.L.T. Mesens nel secondo dopoguerra: dal Surrealismo al Dadaismo (attraverso Schwitters)

Caterina Caputo

Università IUAV di Venezia  
Dipartimento di Culture del progetto

Contact ccaputo@iuav.it

Il presente contributo intende ripercorrere la relazione che il pittore Sergio Dangelo (Milano, 1932-2022) – fondatore con Enrico Baj del movimento di Arte Nucleare – intesse, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, con l'artista surrealista belga Édouard Léon Théodore Mesens (Bruxelles, 1903-1971). In un vivace contesto aperto alle nuove sperimentazioni artistiche nazionali ed internazionali, Mesens, nel secondo dopoguerra, era infatti entrato in contatto, in Italia, con una giovane generazione di artisti politicamente impegnata, interessata all'eredità lasciata dalle avanguardie e operativa con diversi media, tra cui la pittura e il collage. Lo studio ripercorre la ricerca artistica di Dangelo mettendo in luce sia il suo interesse verso il Surrealismo, sia la sua peculiare adesione ai linguaggi e alle pratiche dadaisti: movimenti in cui Mesens aveva militato nel corso della sua lunga carriera e che aveva riscoperto negli anni Quaranta attraverso la pratica artistica di Kurt Schwitters.

This paper aims to retrace the relationship between the painter Sergio Dangelo (Milan, 1932-2022) – founder, together with Enrico Baj, of the Nuclear Art movement – and the Belgian surrealist artist Édouard Léon Théodore Mesens (Brussels, 1903-1971) between the 1950s and 1960s. In a vibrant context open to new national and international artistic experiments, Mesens, in the post-war period, had come into contact in Italy with a young generation of politically engaged artists, interested in the legacy of the avant-garde and working with various media, including painting and collage. The study will retrace Dangelo's artistic research, highlighting both his interest in Surrealism and his peculiar adherence to Dadaist languages and practices: movements in which Mesens had been involved throughout his long career and which he had rediscovered in the 1940s through the artistic practice of Kurt Schwitters.

Keywords: Surrealism, Dadaism, Art Informel, Object, Collage, Kurt Schwitters

### open access

Published twice a year  
ISSN 2784-9597 (online)

**Received** 30 November 2024; **Accepted** 31 December 2024; **First Published** March 2025

**Citation** Caterina Caputo, *Riflessioni sulle relazioni tra Sergio Dangelo e E.L.T. Mesens nel secondo dopoguerra: dal Surrealismo al Dadaismo (attraverso Schwitters)*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 77-95.  
DOI 10.36253/ladiana-3377

**Copyright** © 2024 Caterina Caputo

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

#### **Data Availability Statement**

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

#### **Competing Interests**

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

# Riflessioni sulle relazioni tra Sergio Dangelo e E.L.T. Mesens nel secondo dopoguerra: dal Surrealismo al Dadaismo (attraverso Schwitters)

Caterina Caputo

Noi scopriamo qui quello che oggi è vero; [...] dall'uomo alle cose, dalla pittura alla vita.  
SERGIO DANGELO, 1953<sup>1</sup>

Nel 1971 Sergio Dangelo (Milano, 1932-2022) collaborò alla stesura di un trafiletto redatto da Didi Paribano in memoria dell'artista surrealista belga Édouard Léon Théodore Mesens (Bruxelles, 1903-1971), venuto a mancare il 13 maggio di quell'anno. Il testo, però, più che un necrologio, sembra essere piuttosto una dichiarazione di poetica:

Il frutto delle mie ricerche potrà servire a una maggiore conoscenza della vita e dell'attività del principe del collage e avventuriero della poesia [Mesens]; del viaggiatore del sogno e statista dell'impossibile che trasporta, in Italia, dal 1958, la primavera dell'arte in una valigia chiara 'par avion'. Attraverso le carte, i ritagli, le dediche, i fogli autografi, le correzioni, i disegni-oggetto, le buste decorate, i telegrammi lirici, i manifesti, i fair-ports colorati, i ritratti fotografici, le illustrazioni rapide, il visitatore scoprirà, tempo e rivoluzioni permettendo, un mondo e un modo infinito in poesia, i testi e le testimonianze tra i più disarmanti per l'arte attuale.<sup>2</sup>

L'arte e le sperimentazioni di Mesens avevano lasciato un'impronta indelebile nelle ricerche artistiche di Dangelo. Pittore e poeta surrealista – come si era sempre professato<sup>3</sup> – Dangelo aveva trovato nell'artista belga una guida nel suo percorso di riscoperta del dadaismo e del surrealismo, avanguardie nelle quali Mesens aveva militato fin dai suoi esordi.<sup>4</sup> «Père» e «maître»<sup>5</sup> – così Dangelo era solito chiamarlo – l'amicizia tra i due era nata intorno alla metà degli anni Cinquanta per affinità sia poetiche che caratteriali, e si protrasse fino al 1971, anno della morte dell'artista belga. «Dangelo poursuit ses rêves en calligraphie et si on parle ensemble du voyage on parle toujours de toi», scriveva Enrico Baj a Mesens nel 1957.<sup>6</sup> Il 1957, infatti, fu un anno di svolta, poiché è a questa data che risale l'inizio di una fitta corrispondenza tra i due artisti, avviata in seguito a un viaggio di Dangelo a Londra, città dove Mesens viveva e lavorava dal 1938.<sup>7</sup> In questi anni di amicizia – dal 1957 al 1971 – Dangelo non solo aveva approfondito le conoscenze del surrealismo grazie ai testi e alle opere inviategli dall'amico, ma era passato da una pittura coerentemente situata all'interno delle sperimentazioni segniche e gestuali dell'in-

formale europeo (sulle quali si era plasmata l'Arte Nucleare), a una revisione della traccia del segno che attraverso il collage si era fatta oggetto per diventare memoria, racconto (autobiografico e poetico), apparentemente vicino alle tendenze neodadaiste che avevano preso piede oltreoceano giungendo anche in Italia, ma in realtà profondamente diverso.<sup>8</sup> Sul finire degli anni Cinquanta, infatti, Dangelo aveva introdotto un cambiamento significativo nella sua pratica artistica: abbandonati i tradizionali ritagli di carta fino ad allora incollati sui dipinti astratti iniziò a sperimentare con l'assemblaggio di oggetti di piccole dimensioni (fili, bottoni, sassi) applicandoli direttamente sulla superficie pittorica. Una scelta che lo portò ad esplorare un nuovo rapporto con il collage e l'oggetto, diverso sia dagli artisti neodadaisti come Jasper Johns e Robert Rauschenberg,<sup>9</sup> che utilizzavano gli oggetti in modo marcatamente autoreferenziale, sia dai surrealisti, che fin dagli anni Trenta li impiegavano con finalità simbolico-psicologiche.<sup>10</sup> Sulla scorta dell'arte di Mesens, Dangelo aveva scoperto nel prelievo oggettuale una dimensione intima ed espressiva, gnoseologica e «antropologica»,<sup>11</sup> riattivando una pratica che era stata inaugurata in ambito Dadaista da Kurt Schwitters e ripresa, nel secondo dopoguerra, dall'artista belga.

È in questo snodo di passaggio da una pittura informale e soggettiva a una riappropriazione della superficie compositiva attraverso l'oggetto che si colloca l'eredità di Mesens nella ricerca di Dangelo.<sup>12</sup>

### *Il segno e le relazioni tra testo e immagine*

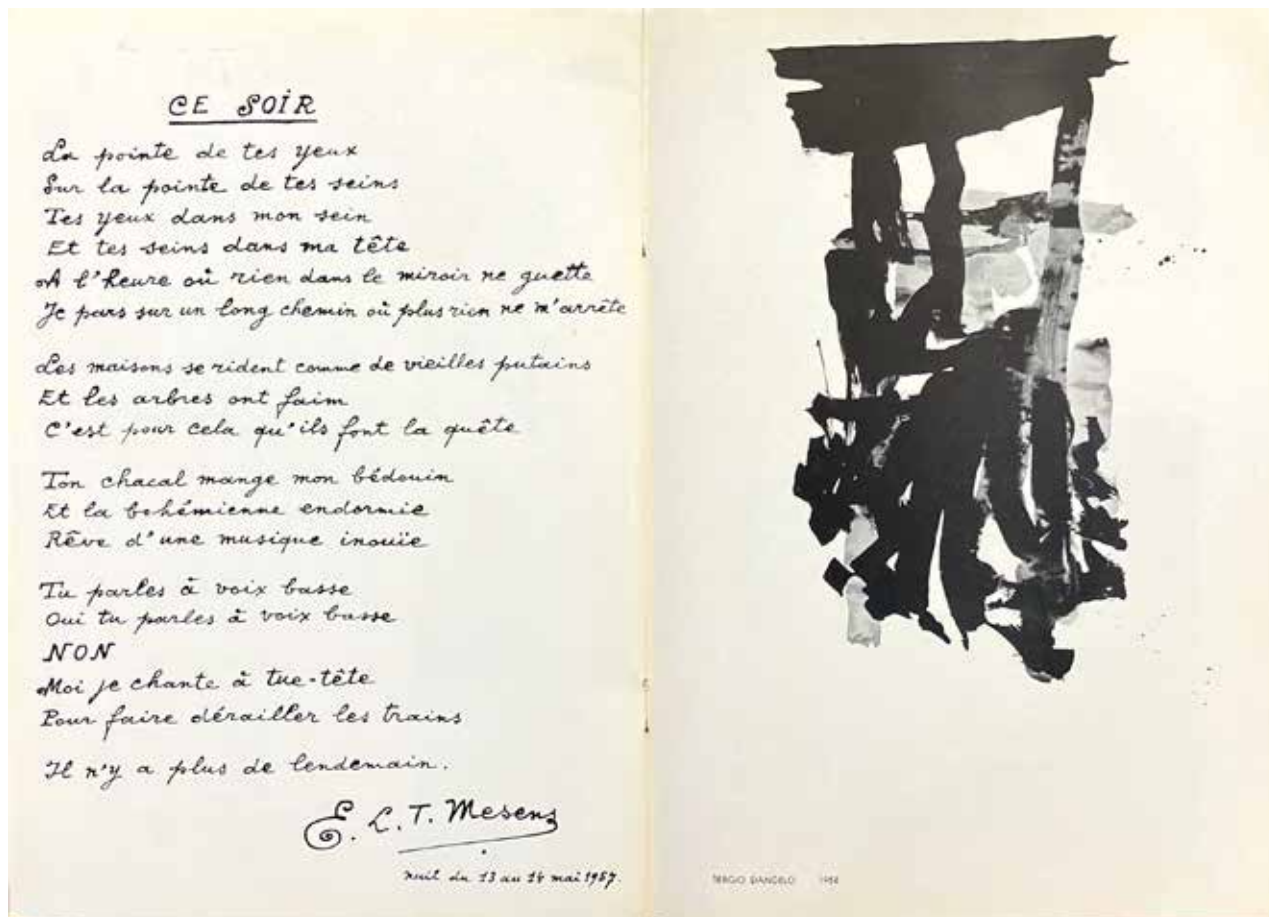
Figura estremamente poliedrica – «a mass of contradictions»,<sup>13</sup> come venne definito dall'amico inglese George Melly – Mesens fu artista, poeta, scrittore, curatore, editore, gallerista, mercante d'arte, condivise con Dangelo interessi e conoscenze in diversi ambiti, dall'arte alla letteratura, inviandogli opere e poesie, mettendolo in contatto con i galleristi londinesi con cui collaborava (tra cui Eric Estorick della Grosvenor Gallery) e offrendo consigli per la prosecuzione del proprio lavoro di artista: «J'ai travaillé depuis mon retour suivant ton conseil (à ma table) tous les jours», scriveva Dangelo nel 1961, «mes peintures se raffinent et (même financièrement) ça va!». <sup>14</sup> Attivo socialista e militante nel surrealismo belga fin dal 1926, dopo il trasferimento a Londra contribuì al surrealismo britannico. Negli anni del dopoguerra entrò in contatto con la scena artistica italiana, in particolare con Baj e Dangelo, divenendo, dopo il 1954 (anno della sua partecipazione alla Biennale di Venezia nel padiglione belga),<sup>15</sup> una presenza assidua in Italia, sia nei contesti espositivi,<sup>16</sup> sia tra le giovani generazioni di

artisti interessate a conoscere le esperienze delle avanguardie storiche e i maestri che ne avevano fatto parte, in un processo di riattivazione di temi, tecniche e poetiche.

I contatti tra Mesens e il movimento di Arte Nucleare sono noti da tempo nella storiografia, già ne parlava Arturo Schwarz nel suo storico testo dedicato ai nuclearisti,<sup>17</sup> mentre più recentemente Paola Dècina Lombardi precisa che era stato proprio Mesens a introdurre Baj ad André Breton.<sup>18</sup>

L'ambiente artistico e culturale bruxellese era noto a Dangelo, che nel 1948 si era recato nella capitale belga e, come da lui stesso indicato in alcune note biografiche, lì era entrato in contatto diretto con i surrealisti; nello specifico aveva conosciuto Paul Éluard durante la conferenza *Grèce 1948*.<sup>19</sup> Pochi anni dopo, nel 1952, una delle prime mostre del gruppo di Arte Nucleare fu organizzata da Dangelo e Baj proprio a Bruxelles, presso la galleria Apollo:<sup>20</sup> un'esposizione che lasciò una traccia indelebile nella storia del movimento, poiché a quest'evento seguì la pubblicazione di quello che è il primo Manifesto del gruppo, a firma Baj-Dangelo.<sup>21</sup> In Italia, invece, uno degli iniziali momenti di messa in dialogo delle ricerche nucleariste con il contesto belga risale al 1954, con la mostra *Il segno e la parola*, allestita a Milano presso la libreria-galleria di Arturo Schwarz.<sup>22</sup> Baj e Dangelo esposero le proprie opere insieme ad alcuni membri del gruppo Cobra (Karel Appel, Guillaume Corneille e Asger Jorn), creando un ponte tra le coeve avanguardie europee e le poesie dei surrealisti Antonin Artaud, André Breton, Paul Éluard e René Char, anch'esse esposte in quell'occasione.<sup>23</sup> Si trattò di una prima germinale interconnessione teorica tra testo visivo e linguaggio poetico che i nuclearisti, a partire dall'anno successivo, approfondiranno in ambito editoriale sperimentando nuove forme di dialogo tra testo e immagine nel «Gesto», la rivista edita tra il 1955 e il 1959 come organo ufficiale del movimento di Arte Nucleare. Mesens, che in passato aveva condotto una lunga e prolifera attività editoriale nei *milieux* dadaisti e surrealisti,<sup>24</sup> fu chiamato a prendere parte attiva alla rivista. Il suo dipinto *Théâtre, ou homme simple* fu pubblicato sulla copertina del secondo fascicolo del «Gesto», un'opera che proponeva in chiave plastica e ironica un calligramma giapponese: sintesi per antonomasia del linguaggio verbale e di quello visivo.<sup>25</sup>

Il rapporto tra parola e immagine giocò un ruolo fondamentale in tutta la ricerca artistica di Mesens e, più in generale, dei surrealisti belgi.<sup>26</sup> L'idea del testo visivo che si relaziona con quello poetico fu un elemento condiviso con Dangelo, come emerge in più occasioni nella loro



corrispondenza. Mesens sollecitava Dangelo a non deviare verso l'uso di quello che a suo avviso era «un automatismo irresponsabile»<sup>27</sup> – riferendosi ai molteplici usi di tale pratica portata avanti nelle variegata correnti informali internazionali – e consigliava, invece, da un lato, «plus d'impressionisme non-figuratif», dall'altro di tornare alle radici surrealiste leggendo i libri e le poesie di Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud,<sup>28</sup> ma anche i recenti testi di amici surrealisti, come quelli dello scrittore, poeta e regista francese Jacques Brunius, con cui Mesens collaborò assiduamente in Inghilterra nel secondo dopoguerra.<sup>29</sup> L'interesse di Dangelo per la poesia nella sua relazione con l'immagine trovò alcuni dei suoi esiti migliori nei calligrammi pubblicati nelle riviste con cui collaborava:<sup>30</sup> piattaforme che gli consentirono di stabilire un dialogo diretto tra parola e immagine, tra testo poetico e visivo. Nel terzo fascicolo del «Gesto» un suo ideogramma affiancava la poesia di Mesens *Ce Soir* (1957)<sup>31</sup> (fig. 1), in un *trait d'union* che faceva della negazione il suo motore portante,

1. Sergio Dangelo, *Calligramma* (1958), pubblicato in «Il Gesto», 3, 1958. Crediti: © Archivio Dangelo.

secondo quella prassi di ascendenza dadaista a cui l'artista belga era rimasto sempre fedelmente ancorato, sia nelle pratiche poetiche che visive.<sup>32</sup>

Questo stesso nesso tra testo e immagine verrà riproposto, un anno dopo, nelle pagine di «Azimuth», la rivista fondata da Piero Manzoni ed Enrico Castellani e a cui collaborò occasionalmente anche Dangelo. Uscita in soli due numeri, tra il 1959 e il 1960, «Azimuth» ben rappresenta il momento di passaggio dall'informale al post-informale, con una prima strutturata presa di distanza da questi linguaggi.<sup>33</sup> Anche in questo caso Dangelo pubblicò un ideogramma, questa volta affiancato da una poesia di Samuel Beckett basata non sulla negazione, ma sull'incapacità di espressione, ovvero su una narrazione necessaria ma impossibile da realizzare, secondo quell'accezione tipicamente beckettiana che bene si adattava alle coeve sperimentazioni di Manzoni e del gruppo Azimuth:<sup>34</sup> né dadaiste, né surrealiste, né esistenzialiste. In linea con tale concezione, nella sua opera Dangelo emulò una debole cancellatura del calligramma, che però non scompare, ma permane nella sua forza segnica e semantica. In sostanza, è un primo tentativo da parte dell'artista di problematizzare l'esecuzione pittorica nella sua relazione con il soggetto. Una prassi che a breve lo condurrà a direzionarsi verso le ricerche oggettuali, e che anche il gruppo Azimuth stava sperimentando in quel momento in opere come gli *Achromes*, realizzati da Manzoni a partire dal 1957 nel tentativo di abbattere il confine tra i linguaggi dell'arte, la realtà contingente e la soggettività dell'artista:<sup>35</sup> «Un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto»,<sup>36</sup> scriverà Manzoni nel secondo numero di «Azimuth» reagendo al soggettivismo solipsistico dell'arte Informale.<sup>37</sup>

Alla ricerca di una via d'uscita dal gesto esistenziale come prassi esclusiva dell'atto creativo, fu nel quadro in quanto spazio del vissuto e campo di relazione che anche Dangelo, come Manzoni, portò avanti le proprie sperimentazioni, giungendo, però, a esiti molto diversi.

*«Dall'uomo alle cose». Oltre il segno, l'oggetto*

Oltre ai testi poetici Mesens inviò spesso a Dangelo anche fotografie dei suoi collages. Spedì, ad esempio, in una delle sue prime lettere, le riproduzioni di *Jardin (ou Chardin) déprimé* (1955),<sup>38</sup> *Marquise, vos beaux yeux* (1955) e *Auprès de ma blonde* (1955) (fig. 2), facendo conoscere all'amico la propria produzione collagistica,<sup>39</sup> frutto di un lungo percorso segnato dal dadaismo, dal surrealismo e da un preciso interesse per l'opera di Kurt Schwitters.<sup>40</sup>





2. E.L.T. Mesens, *Auprès de ma blonde*, 1955, décollage.  
Ubicazione sconosciuta. Crediti:  
© Edouard Léon Théodore Mesens, by SIAE 2024  
© Fondation E.L.T. Mesens.

Nel terzo fascicolo di «Direzioni» – il periodico di arte e poesia diretto a Milano dai fratelli Mondadori e a cui Dangelo e Baj collaborarono dopo la chiusura del «Gesto» – venne pubblicato il collage di Mesens, *What is original about?*, riprodotto in copertina e all'interno della rivista in dialogo con la poesia di Schwitters *Trio*:<sup>41</sup> un esempio di sonata presillabica in cui la scrittura sonora si basava sulla potenza delle singole lettere estrapolate dalla parola e non più sulla parola intesa come pilastro portante del testo. Attraverso il filtro di Mesens, Schwitters divenne un riferimento significativo nell'arte di Dangelo, sintomatico delle nuove ricerche condotte dall'artista milanese in quel frangente cronologico. Risale al 1954 la prima mostra italiana dedicata all'artista tedesco, con venti collage del periodo 1919-1921 esposti a Milano presso

la libreria-galleria di Arturo Schwarz.<sup>42</sup> Un evento che segnò l'inizio della diffusione dell'opera di Schwitters in Italia. Una seconda esposizione fu allestita nella primavera del 1959 presso la milanese galleria del Naviglio, con un più ampio gruppo di opere che ripercorreva lo sfaccettato percorso avanguardista di Schwitters dal 1919 al 1947.<sup>43</sup> Nella stampa si parlò dell'«avvenimento più importante nel campo artistico» di quell'anno, che «giustificava la statura assunta oggi da questo massimo esponente del dadaismo europeo».<sup>44</sup> Per ricreare l'ambiente dada, e per meglio comprendere la profonda relazione che legava l'opera visiva di Schwitters alla sua produzione poetica, durante la mostra fu trasmessa nelle sale della galleria la voce incisa dell'artista che recitava la *Sonata in Urlauten*: una poesia sonora «la cui pazzia verbale [era] ritmata su varianti e distorsioni ossessive del discorso umano».<sup>45</sup> Non si ha evidenza documentaria di una visita in mostra da parte di Dangelo; tuttavia, a gennaio di quell'anno Mesens aveva inviato all'amico un suo articolo su Schwitters, da poco uscito nella rivista inglese «Art News and Reviews»,<sup>46</sup> testo che il giovane lesse con grande interesse: «J'ai très apprécié ton article sur Kurt SCHWITTERS qui m'a appris quelques anecdotes et faits de rare importance. Merci aussi pour le catalogue 3 COLLAGISTES où ton nom paraissait protecteur».<sup>47</sup>

Schwitters era stato uno degli artisti più apprezzati da Mesens, sia negli anni giovanili, durante la militanza nei circuiti avanguardisti di Bruxelles, sia successivamente, quando a partire dagli anni Quaranta, in Inghilterra, aveva iniziato a lavorare in modo esclusivo con il collage.<sup>48</sup> Inoltre, nel 1950, a Londra, aveva dedicato una grande retrospettiva all'artista tedesco, esponendo numerosi *Mertzbilder*, *Reliefs* e *Constructions*.<sup>49</sup> Nel suo articolo del 1958 scriveva che «Schwitters' work had an immediate impact on me though its really revolutionary aspect, its unpretentious and completely ant-traditional effectiveness»,<sup>50</sup> precisando che «Schwitters' name was known to me in the very early twenties through reproductions of his work and texts appearing in many European avant-garde magazines».<sup>51</sup>

Nello stesso anno della mostra di Schwitters alla Galleria del Naviglio venne pubblicato sul primo numero di «Azimuth» un testo dell'artista tedesco in traduzione italiana già presentato, nel 1957, nelle pagine del secondo fascicolo de «L'esperienza moderna».<sup>52</sup> L'articolo era accompagnato da tre opere esemplificative degli *assemblages* oggettuali di Schwitters: *Worden ist* (1922), *Merzoiil* (1939) e *Sung Ring of a Poet* (1940).<sup>53</sup> Le due pubblicazioni attestavano la maturazione nei *milieux* avanguardisti italiani – milanesi e romani – di un certo interesse verso



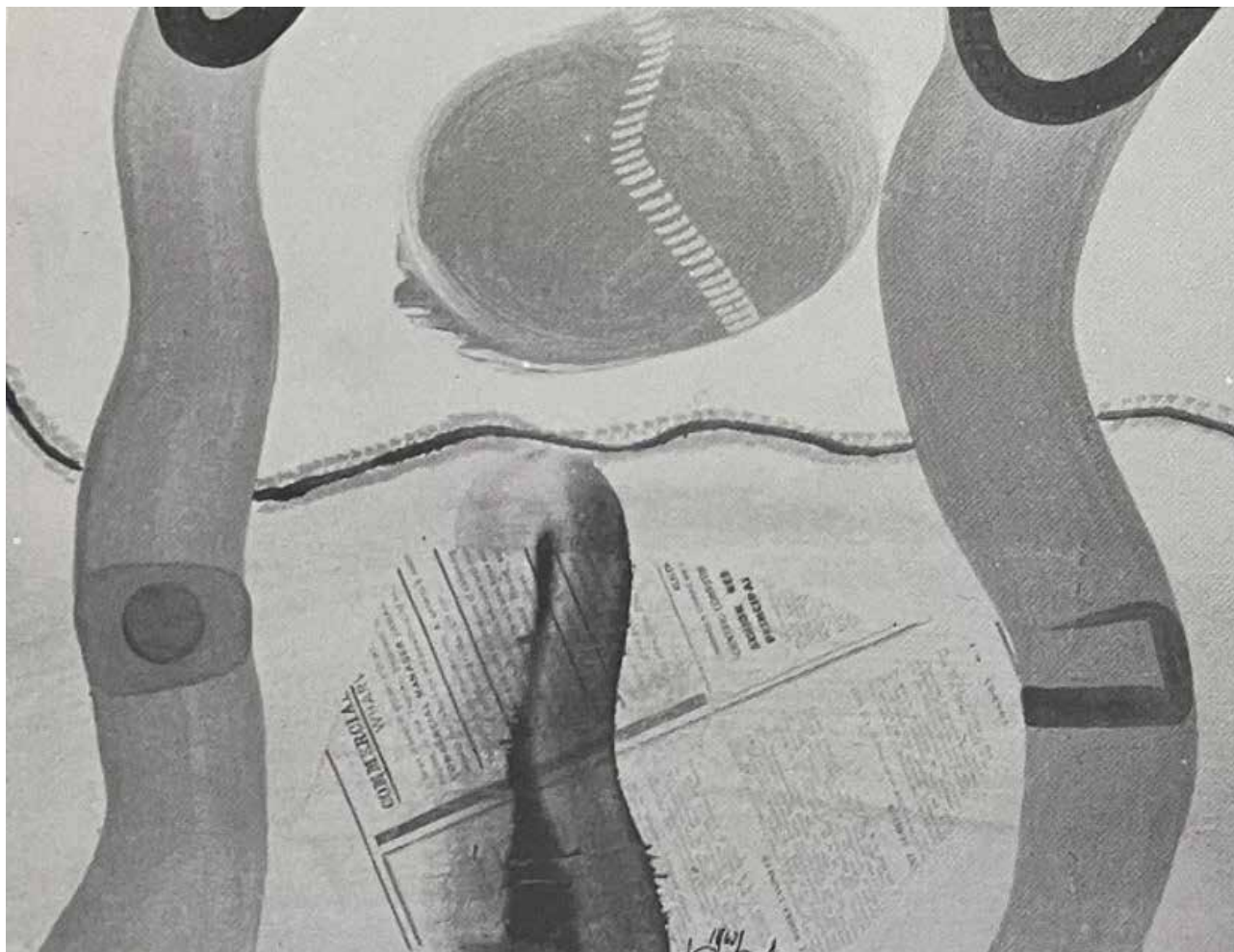
la pratica di Schwitters, il quale nei suoi collages e assemblages aveva trasformato il prelievo del dato reale in un impulso vitalistico e totalizzante: i *Merz*,<sup>54</sup> opere che – per usare le parole del critico d’arte britannico Herbert Read – «were a deep protest against the chromium-plated conception of [bourgeois] modernism».<sup>55</sup> Nel testo su «Azimuth» – originariamente pubblicato nel catalogo della mostra *MERZ 20* tenutasi a Hannover nel 1928 – l’artista tedesco forniva una dettagliata definizione dei suoi *Merz*:

MERZ è la seconda sillaba della parola Kommerz. Questo nome è nato da un quadro, una immagine, sulla quale si poteva leggere, tagliata da un annuncio della Kommerz und Privatbank, ed incollata tra forme astratte la parola MERZ. Per una specie di concomitanza delle altre parti del quadro, questa parola era essa stessa diventata una parte del quadro... [...] Chiamai quindi tutti i miei quadri, considerati come un genere, quadri MERZ [...]. Più tardi estesi questa denominazione prima alla mia poesia, perché scrivo poesie dal 1917, ed infine a tutta la mia attività corrispondente. Io stesso, ora, mi chiamo MERZ.<sup>56</sup>

L’anno dopo la mostra alla Galleria del Naviglio, la Biennale di Venezia dedicò una retrospettiva a Schwitters nel 1960,<sup>57</sup> a cui seguirono, nel 1961 e nel 1963, due ampie monografiche presso la galleria milanese di Arturo Schwarz.<sup>58</sup> Questa capillare diffusione e messa in circolazione degli scritti e delle opere di Schwitters tra il 1957 e il 1963 coincise con un progressivo distacco, da parte di Dangelo, dalla pittura segnica, a favore di un’ esplorazione che lo porterà gradualmente verso un utilizzo del collage in chiave oggettuale.

Un primo momento di riflessione sul lavoro di Schwitters da parte di Dangelo si trova nel collage *Commercial Whar* (1962) (fig. 3), in cui sembra applicare (quasi pedissequamente) la stessa prassi di *Merz* descritta da Schwitters nel testo pubblicato in «Azimuth»: il titolo dell’opera *Commercial Whar* era stato tagliato da un annuncio di giornale e incollato sulla superficie dipinta con l’intento di creare un gioco linguistico e di senso in cui il termine troncato, *whar*, serviva all’artista per risemantizzarne il significato, che diventava *war* (guerra), e se letto insieme a *Commercial* “guerra commerciale” (parola, quest’ultima, da cui era derivato il termine tedesco *Merz*, cioè *kommerz*). Anche il sole, al centro della composizione, riporta a Schwitters e agli oggetti da lui assemblati nei *Mertz* (fig. 4).<sup>59</sup>

Fino ad allora il frammento di realtà era stato utilizzato da Dangelo principalmente come elemento simbolico e formale, ma presto si rivolse al prelievo di oggetti di scarto, come in *Old Memories* (1967) (fig. 5), in cui l’oggetto diventava sedimento mnemonico: *objets trouvés* carichi



di simbologie provenienti non più dal mondo esistenziale dell'artista, ma dai suoi ricordi, ovvero dall'esperienza concreta dalle cose nel loro vissuto. «Ogni quadro, ogni disegno sono pagine di diario»,<sup>60</sup> scriveva nel 1960 Guido Ballo confermando la centralità della narrazione autobiografica del lavoro di Dangelo.

Nel 1966, nel presentare la sala dell'artista alla Biennale di Venezia di quell'anno, Ballo pose di nuovo l'attenzione sulla dimensione biografica e affermò che il momento più originale di tutta l'attività di Dangelo era maturato proprio intorno il 1959, quando segno e colore acquistarono nuovi valori: «la dimensione del racconto, e quindi di un divenire temporale, non è annullata, ma tradotta in termini di favola allusiva. All'origine c'è lo sviluppo surrealista che deforma gli spazi per rendere non la natura apparente, ma la dimensione allucinata del sogno».<sup>61</sup> Ballo, tuttavia, confinava l'aspetto autobiografico del lavoro dell'artista nella sola traccia 'allusiva' e 'simbolica' – di retaggio surrea-

3. Sergio Dangelo, *Commercial Whar*, 1962, olio e collage su tela. Ubicazione sconosciuta. Crediti: © Archivio Dangelo.



4. Kurt Schwitters, *Merzoid*, 1939, assemblage. Ubicazione sconosciuta.

lista – tralasciando il dato oggettuale della produzione di Dangelo, la cui origine, invece, sembra risiedere nella vita esperienziale dell'oggetto e non nella sola dimensione simbolica.<sup>62</sup> In questo processo di transizione verso l'oggetto inteso in chiave biografica (quindi mnemonica) si colloca l'eredità lasciata da Mesens a Dangelo. In *Alors*, ad esempio, un collage realizzato dall'artista milanese nel 1962 (fig. 6), emergono, da un lato, le tracce di Schwitters da opere quali *Oktober* (1922) (fig. 7) – un collage che era stato esposto nel 1959 alla galleria di Cardazzo e poi transitato in una collezione milanese – dall'altro, fa affiorare le analogie con il lavoro dell'amico belga. *Le bras cassé. Collage à une*

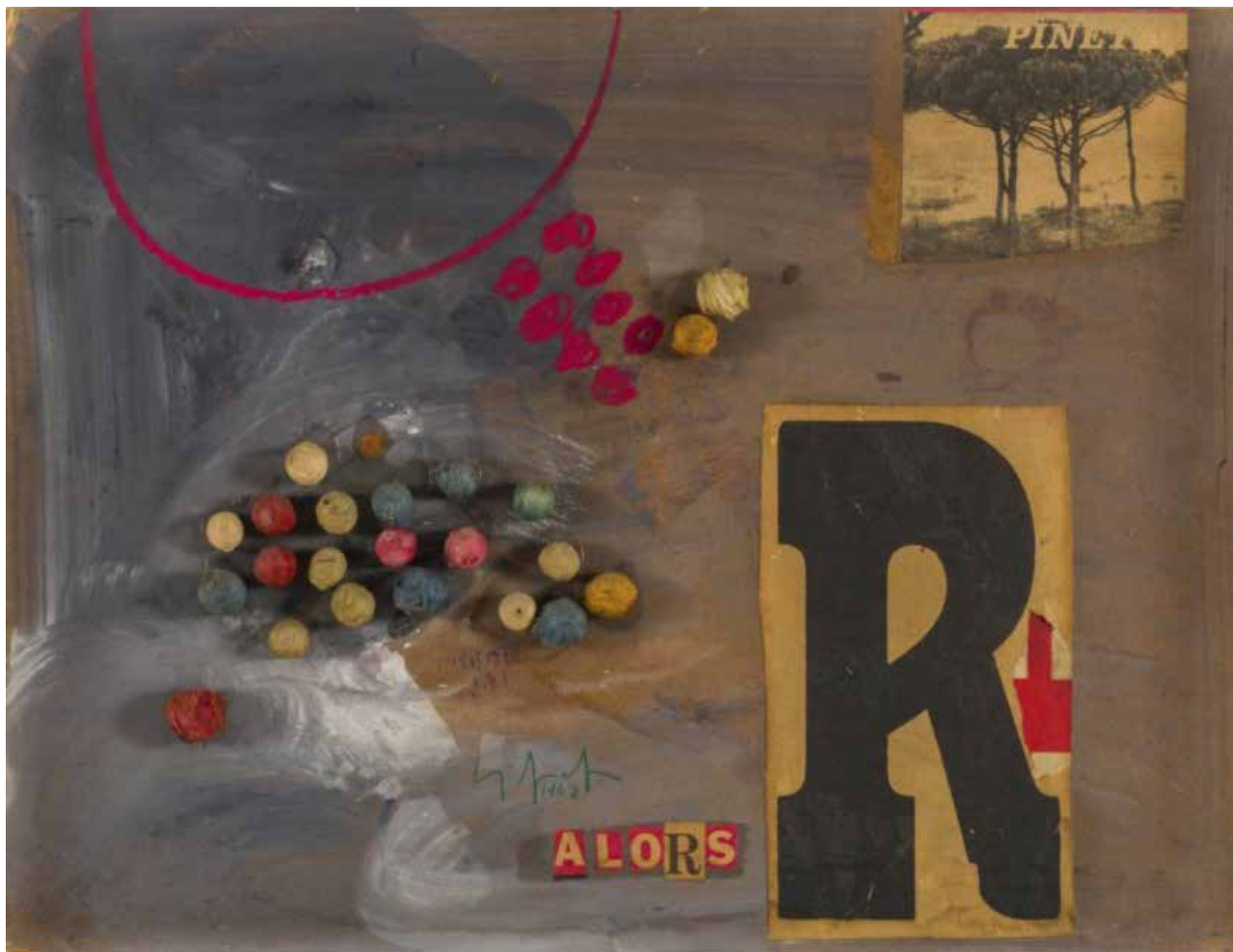
*main*<sup>63</sup> realizzato da Mesens nel 1955 in seguito a un infortunio di cui era stato vittima, narra, attraverso ritagli e piccoli oggetti incollati, i luoghi dell'esperienza vissuta e non gli automatismi surrealisti. I suoi collages, infatti, nascevano «sempre da fatti ispirati a episodi legati alla giornata. [Ed è] per questa ragione [che l'artista] li defin[i] “diario umano”». <sup>64</sup>

Nel corso degli anni Sessanta la lezione di Mesens continuò ad agire nella ricerca di Dangelo, il quale affiancò alla pittura astratta una produzione sempre più ricca di quadri-oggetto mantenendo una costante attenzione al racconto biografico. Ricordi di incontri, viaggi e affetti emergono come i soggetti principali delle sue opere.<sup>65</sup> Il nuovo *corpus* venne in parte esposto alla galleria Annunciata di Milano nel 1970,<sup>66</sup> in una mostra che nel fare il punto del decennio appena

5. Sergio Dangelo, *Old Memories*, 1967, smalto, tempera, collage e oggetto su tela. Ubicazione sconosciuta. Crediti: © Archivio Dangelo.





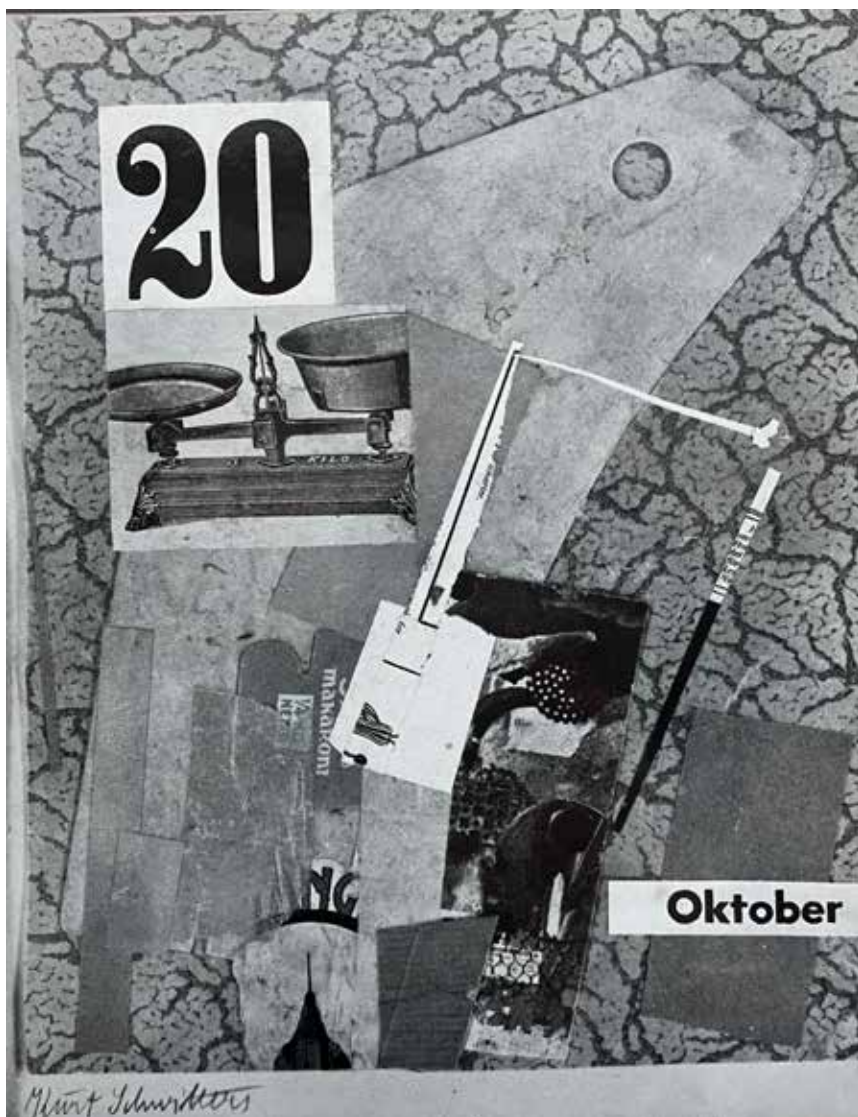


concluso presentava al pubblico una serie di dipinti che ripercorrevano la formazione dell'artista. «Dangelo si ripresenta a Milano con una antologica all'insegna della continuità della poetica surrealista: un surrealismo rivisitato e riproposto ai visitatori intelligenti degli anni '70». <sup>67</sup> Molte delle opere erano state eseguite incollando piccoli oggetti sul piano pittorico: da *Il pianeta del re* (1967), che Vanni Scheiwiller, nella sua introduzione nel catalogo, interpretava come un omaggio a Schwitters, a *Esatta solitudine* (1967), che celebrava, invece, i paesaggi e le *Foreste* di Max Ernst, da *Piccolo serraglio per Marcel Duchamp* (1966), in cui Dangelo onorava il padre del ready-made, a *Sequidilla* (1967), in cui reinterpretava l'opera di Man Ray *Sequidilla* (1919) proveniente dalla collezione privata dell'amico Mesens. <sup>68</sup> «I materiali, gli oggetti, i frammenti del quotidiano sembrano appoggiarsi a caso sulle superfici. Il bottone a forma d'oliva, un pezzetto di spago argenteo, un cubetto da gioco di costruzioni infantili, il chiodo dalla capocchia

6. Sergio Dangelo, *Alors*, 1962, tecnica mista e collage su compensato. Ubicazione sconosciuta. Crediti: © Archivio Dangelo.

bianca, una fiche da gioco rossa»: <sup>69</sup> erano tutte «emozioni ritrovate nella memoria». <sup>70</sup>

Per concludere, nel corso degli anni Sessanta, la frequentazione di Mesens e la condivisione di analoghi interessi in ambito artistico condussero Dangelo a rielaborare il quadro in chiave oggettuale. Tornando alle radici del Surrealismo (ovvero al Dadaismo) l'amico belga gli aveva fatto capire che la pittura poteva essere qualcosa di diverso dalla pratica automatica, esistenziale o onirica, e che lo spazio del quadro poteva coincidere con lo spazio degli oggetti reali intesi come vissuto esperienziale dell'artista (come aveva fatto Schwitters nei suoi *Merz*). <sup>71</sup> Una volta andati in crisi i linguaggi dell'Informale, Dangelo si era dunque rivolto all'oggetto non tanto per mettere in discussione le convenzioni



7. Kurt Schwitters, *Oktober*, 1922, collage. Collezione privata.



della rappresentazione attraverso categorie concettuali (come fanno i neodadaisti americani, in particolare Johns), ma per poter esperire l'esistente nello spazio della pittura: il frammento del reale apposto sulla superficie dei suoi quadri non era un elemento di interrogazione delle nozioni di realtà e di rappresentazione, ma il contenuto sedimentato di una traccia di memoria, quindi «autobiografia, journal». <sup>72</sup>

<sup>1</sup> Sergio Dangelo, *Più corto il cammino*, in *Baj, Fontana, Marta Vio*, catalogo della mostra, Galleria del Corriere della provincia, Como, 1953, s.p. Desidero ringraziare Simone Reggiori Dangelo per avermi dato l'accesso alla consultazione dei materiali inediti dell'archivio del padre Sergio Dangelo (in fase di riordino) e per i ricordi che ha generosamente condiviso; ringrazio, inoltre, la King Baudouin Foundation/Jacqueline Nonkels Funds di Bruxelles. Per rendere la lettura più scorrevole sono stati corretti i piccoli refusi presenti in alcune delle lettere citate. Le traduzioni, se non diversamente indicato, sono dell'autrice.

<sup>2</sup> Didi Paribano, *È morto un poeta*, «Rosana», agosto 1971, p. 108. La dichiarazione era stata presa da Dangelo da un suo precedente scritto pubblicato nel catalogo della mostra di Mesens tenuta nel 1965 presso la galleria del Naviglio a Milano. Cfr. Sergio Dangelo, *Diario di un cacciatore di emozioni*, in *E.L.T. Mesens*, catalogo della mostra, Galleria del Naviglio, Milano, 1965, s. p.

<sup>3</sup> Luca Tommasi, *Altrove e colti al volo* [intervista a Sergio Dangelo], in *Sergio Dangelo. Altrove e colti al volo. Antologia: opere dal 1950 al 2003*, catalogo della mostra a cura di Luca Tommasi (Seregno, Galleria Civica "Ezio Mariani", 12 maggio-3 giugno 2007), Skira, Milano, 2007, p. 12.

<sup>4</sup> Sulla biografia di E.L.T. Mesens si rimanda a Christiane Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme*, Labor, Bruxelles, 1998.

<sup>5</sup> I due termini si ritrovano in numerose lettere della cospicua corrispondenza scambiata negli anni tra i due artisti, a titolo esemplificativo si vedano le lettere di Dangelo a Mesens del 22 gennaio 1959; 26 maggio 1961; 1 giugno 1961; 1 novembre 1961; 13 febbraio 1962; 25 aprile 1962 (Mesens Papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

<sup>6</sup> Lettera di Enrico Baj a E.L.T. Mesens, 5 dicembre 1957 (Mesens Papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

<sup>7</sup> Il viaggio e l'incontro tra i due artisti sono confermati nella lettera di Dangelo a Mesens del 20 ottobre 1957 (Mesens Papers, Getty Research Institute, Los Angeles). Il dato, inoltre, è riportato in alcuni successivi cataloghi di mostre, tra cui *Sergio Dangelo*, catalogo della mostra (Pesaro, Galleria Il Segnapassi, 18 aprile-7 maggio 1970), Galleria Il Segnapassi, Pesaro, 1970, s.p.; e *Sergio Dangelo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, luglio 1972), Palazzo Reale, Milano, 1972, s.p.

<sup>8</sup> Per maggiori approfondimenti sull'ampio e complesso tema del ritorno all'oggetto nell'arte del secondo dopoguerra si rimanda a Flavio Fergonzi, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Electa, Milano, 2019; Claudio Zambianchi, *Oltre l'oggetto. Qualche considerazione su Arte Povera e performance*, «Ricerche di Storia dell'arte», 114, 2014, pp. 35-45; Maria Grazia Messina, *Fenomenologia dell'oggetto nell'arte contemporanea. Due possibili strade*, in *L'oggetto nell'arte contemporanea. Uso e riuso*, a cura di Enrico Crispolti e Anna Mazzanti, Liguori Editore, Napoli, 2011, pp. 233-246; Ead., *Fenomenologia dell'oggetto nell'arte del Novecento*, «Paradigmi. Rivista di critica filosofica», 2, 2010, pp. 105-115; Claudio Zambianchi, *Prendi un oggetto-facci qualcosa. Le cose nel lavoro di Rauschenberg e Johns degli anni cinquanta*, «Paradigmi. Rivista di critica filosofica», 2, 2010, pp. 117-125; Giuseppe Vitiello, *Oggetto, percezione e astrazione in fisica*, in *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Firenze University Press, Firenze, 2006, pp. 11-21. Sul collage e il suo significato nel panorama artistico novecentesco si veda il catalogo della mostra *Collage/Collages: dal Cubismo al New Dada*, catalogo della mostra a cura di Maria Mimmita Lamberti e Maria Grazia Messina (Torino, GAM, 9 ottobre 2007-6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007.

<sup>9</sup> La prima presenza di Jasper Johns alla Biennale di Venezia risale al 1958, quella di Robert Rauschenberg al 1964, anno in cui vinse il premio come miglior artista straniero. Sulle mostre di Johns e Rauschenberg in Italia si rimanda a Fergonzi, *Una nuova superficie*, cit., pp. 7-25.

<sup>10</sup> Sull'oggetto surrealista si veda Giuseppe Di Natale, *«La vie de l'objet est latente»: considerazioni su alcuni aspetti dell'objet trouvé e modificato surrealista*, in *L'oggetto nell'arte contemporanea*, cit., pp. 65-84; e *L'objet surréaliste*, a cura di Emmanuel Guigon, Place, Paris, 2005.

<sup>11</sup> Messina, *Fenomenologia dell'oggetto*, cit., p. 239. Il termine è utilizzato in riferimento alle sperimentazioni oggettuali condotte da Daniel Spoerri nella linea di ricerca del Nouveau Réalisme.

<sup>12</sup> Sul significato di memoria in rapporto all'esperienza risultano interessanti i recenti studi di psicoanalisi e neuroscienze; a titolo esemplificativo si veda il volume di Antonio Imbasciati, *Coscienza, inconscio, memoria. Cinque saggi tra psicoanalisi e neuroscienze*, Mimesis, Milano-Udine, 2022.

<sup>13</sup> George Melly, *Don't Tell Sybil: An Intimate Memoir of E.L.T. Mesens*, Heinemann, London, 1977, p. 23.

<sup>14</sup> Lettera di Sergio Dangelo a E.L.T. Mesens, 21 luglio 1961 (Mesens Papers, Getty Research Institute, Los Angeles). Dangelo era appena rientrato a Milano dopo aver trascorso alcuni giorni a Londra ospite dell'amico belga.

<sup>15</sup> Cfr. *XXVII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale d'arte, 19 giugno-17 ottobre 1954), Poligrafo, Venezia, 1954, pp. 257-258.

<sup>16</sup> Le principali mostre personali dedicate a Mesens in Italia furono organizzate dai fratelli Cardazzo nei loro spazi espositivi di Milano e Venezia: nel 1960 alla Galleria del Naviglio a Milano, nel 1962 alla Galleria del Cavallino di Venezia, di nuovo al Naviglio nel 1965 e al Cavallino nel 1970 (quest'ultima senza catalogo). Cfr. *E.L.T. Me-*

sens, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 12-25 novembre 1960), Galleria del Naviglio, Milano, 1960; *E.L.T. Mesens*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 30 maggio-8 giugno 1962), Galleria del Cavallino, Venezia, 1962; *E.L.T. Mesens*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 22 aprile-3 maggio 1965), Galleria del Naviglio, Milano, 1965. In occasione dell'esposizione del 1965, la sezione documentaria della mostra fu curata da Dangelo. Nel 1970, anche la galleria torinese Il Fauno dedicò un'esposizione monografica a Mesens; cfr. *E.L.T. Mesens*, catalogo della mostra (Torino, Il Fauno, 13 aprile-10 maggio 1970), Il Fauno, Torino, 1970.

<sup>17</sup> Cfr. Tristan Sauvage, *Arte Nucleare*, Galleria Schwarz, Milano, 1962, pp. 19-37.

<sup>18</sup> Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Electa, Milano, 2022, p. 470.

<sup>19</sup> Cfr. note biografiche conservate presso l'archivio della Biennale di Venezia (Inv. 12226, ASAC, Venezia). Dangelo non indica ulteriori dettagli dell'episodio, tuttavia la conferenza citata riguardava la politica internazionale e la guerra civile in corso in Grecia. Su tale linea, nel dicembre del 1948, anche a Parigi il gruppo surrealista, riunitosi nel Meeting du Rassemblement démocratique révolutionnaire (RDR) aveva organizzato un incontro intitolato *L'internationaliste de l'esprit et la paix dans le monde*. Cfr. Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 1997, p. 260. Per ulteriori approfondimenti biografici su Dangelo e in generale sul Movimento di Arte Nucleare si rimanda al volume di Arturo Schwarz, Sauvage, *Arte Nucleare*, cit., pp. 125-152.

<sup>20</sup> Cfr. *Baj et Dangelo. Peintures nucléaires*, catalogo della mostra (Bruxelles, Galerie Apollo, 4-17 marzo 1952), Galerie Apollo, Bruxelles, 1952. Dangelo espose le opere: *Plage azur le ciel; Défla-*

*gration; Trop grand œil sur la terre; Remembering Klee; Pittura nucleare; Déflagration 2; Leitmotiv; Homme explosant; Ombra Chinese; Peintures après la nuit; Nuages; Luci à Oizoe; Ideale visione; Three times tree flowers*. Le date di realizzazione delle opere non sono indicate.

<sup>21</sup> Cfr. *Arte Nucleare*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Amici della Francia, Milano, maggio 1952), Ed. Amici della Francia, Milano, 1952, s.p.

<sup>22</sup> Cfr. *Il segno e la parola*, pieghevole della mostra (Milano, Libreria Schwarz, giugno 1954), Libreria Schwarz, Milano, 1954.

<sup>23</sup> Per maggiori approfondimenti sul gruppo Cobra si veda Willemijn L. Stokvis, *Cobra: The History of a European Avant-Garde Movement, 1948-1951*, Naio Publishers, Rotterdam, 2017; *Cobra e l'Italia*, a cura di Denis Laureux e Matilde Amato, Electa, Milano, 2010.

<sup>24</sup> Tra le principali riviste alle quali Mesens aveva collaborato tra gli anni Venti e Trenta si ricordano: «391» (1917-1924); «Cesophage» (1925); «Sélection» (1920-1927); «Variétés» (1928-1930); «Marie: journal bimensuel pour la belle jeunesse» (1926-1927); «Document 34» (1934); «London Bulletin» (1938-1940).

<sup>25</sup> Cfr. «Il Gesto», 2, 1957, s.p.

<sup>26</sup> Sul surrealismo in Belgio si veda *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*, a cura di Patricia Allmer e Hilde Van Gelder, Leuven University Press, Leuven, 2007; Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1925-1950)*, Le Fil rouge, Bruxelles, 1979.

<sup>27</sup> Lettera di E.L.T. Mesens a Sergio Dangelo, 20 dicembre 1964 (Archivio Dangelo, Milano).

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Cfr. lettera di E.L.T. Mesens a Sergio Dangelo, 26 dicembre 1957 (Archivio Dangelo, Milano).

<sup>30</sup> L'uso del calligramma si collocava nel generale clima dell'Informale e collimava con il personale interesse di Dangelo

per le arti marziali. Cfr. Francesco Tedeschi, *Attorno all'«Albisola-mondo» di Sergio Dangelo e alle tecniche della sua esplorazione*, in *Sergio Dangelo. Un viaggio surrealista passando da Albisola*, catalogo della mostra a cura di Paola Grappiolo (Albisola Marina, MuDA, 7 ottobre 2023-7 gennaio 2024), Vanilla Edizioni, Albisola Marina, 2023, pp. 31-45.

<sup>31</sup> Cfr. «Il Gesto», 3, 1958, s.p.

<sup>32</sup> Per maggiori approfondimenti sull'attività artistica di Mesens si veda *The Star Alphabet by E.L.T. Mesens. Dada & Surrealism in Brussels, Paris & London*, catalogo della mostra a cura di Philippe Van den Bossche e Erich Weiss (Ostend, Mu.Zee, 6 luglio-17 novembre 2013), Mu.Zee, Ostend, 2013. Sulle sperimentazioni verbo-visive dell'artista mi permetto di rimandare al mio saggio in uscita *E.L.T. Mesens' Verbo-Visual Collages in Italy in the 1960s: Exhibitions, Contexts, and Legacies in Engaged Visuality. The Italian and Belgian Poesia Visiva Phenomenon in the 60s and 70s*, a cura di Maria Elena Minuto e Jan de Vree, De Gruyter, Berlin (in corso di stampa, 2025).

<sup>33</sup> Cfr. Francesca Pola, *La costellazione della «nuova concezione artistica». Azimut/h epicentro della nuova avanguardia europea*, in *Azimut/h. Continuità e nuovo*, catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014-19 gennaio 2015), Marsilio, Venezia, 2014, pp. 123-144; Antoon Melissen, *La trasformazione della realtà. Azimut/h: tra astrazione radicale e poetica dell'oggetto*, in *ivi*, pp. 145-158.

<sup>34</sup> Cfr. «Azimut/h», 1, 1959, s.p.

<sup>35</sup> Sugli *Achromes* si veda *Azimut/h. Continuità e nuovo*, cit., pp. 209-223.

<sup>36</sup> Piero Manzoni, *Libera dimensione*, «Azimut/h», 2, 1960, cit. in Melissen, *La trasformazione della realtà. Azimut/h*, cit., p. 153.

<sup>37</sup> Cfr. Pola, *La costellazione della «nuova concezione artistica»*, cit.

<sup>38</sup> Il collage *Jardin (ou Chardin) déprimé* è riprodotto nel catalogo *E.L.T. Mesens: collages*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 25 aprile-13 maggio 1959), Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1959, n. 37, s.p.

<sup>39</sup> Cfr. lettera di E.L.T. Mesens a Sergio Dangelo, 26 dicembre 1957 (Archivio Dangelo, Milano).

<sup>40</sup> Per una panoramica sull'arte di Kurt Schwitters si veda Alessandro Nigro, *Il collage tra le due guerre: Kurt Schwitters*, in *Collage/Collages*, cit., pp. 98-115; Isabel Schulz, "What would life be without Merz?" *On the evolution and meaning of Kurt Schwitters' concept on art*, in *In the Beginning was Merz. From Kurt Schwitters to the Present Day*, Hatje Cantz, Hanover, 2000, pp. 244-251; Dorothea Dietrich-Boorsch, *The collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

<sup>41</sup> Cfr. Kurt Schwitters, *Trio*, «Direzioni», 3, 1959, p. 26. La poesia era stata originariamente pubblicata da Schwitters nella sua rivista «Merz», 21, 1931, p. 112.

<sup>42</sup> La mostra non fu accompagnata da un catalogo, per tanto non è noto con esattezza quali furono i *Mertz* esposti da Schwartz. Cfr. *Arturo Schwarz: la galleria, 1954-1975*, a cura di Ariella Giulivi e Raffaella Trani, Mudima, Milano, 1995, p. 24.

<sup>43</sup> Cfr. *Kurt Schwitters*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 21 aprile-8 maggio 1959), Galleria del Naviglio, Milano, 1959. In tutto furono esposte 31 opere: *Der Irrenarzt* (1919), *Tafelsalz* (1922), *Worden Ist* (1922), *Wood Construction* (1923), *Oktober* (1923), *Film* (1926), *Pferd* (1928), *Waves* (1928-32), *Grand Hotel Bellevue* (1933), *Vinstre* (1936-38), *Snake* (1937), *Teeth* (1937), *Alte Härke* (1938), *Basket Ring* (1938), *Freia* (1938-39), *Film Spool* (1938-40), *Merzoid* (1939), *Sung Ring of a Poet* (1940), *Flower* (1941), *Movement* (1941),

*Die Brautwerbung* (1942), *Grey Form* (1942-45), *Broken Record* (1942-45), *Mask* (1943), *Try Field's Lavender Stick* (1943), *Falling Paper Pieces* (1946), *Green and Yellow Dots* (1946), *Ei* (1937-38), *Birchwood Sculpture* (1940), *Opening Blossom* (1943-44), *Flint Pebble Sculpture* (1945-47).

<sup>44</sup> Gualtiero Schönenberger, *Retrospectiva di Kurt Schwitters*, «Gazzetta Ticinese», 7 maggio 1959, s.p.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Cfr. E.L.T. Mesens, *Tribute to Kurt Schwitters*, «Art News and Review», X, 19, 1958, pp. 5-12.

<sup>47</sup> Lettera di Sergio Dangelo a E.L.T. Mesens, 5 gennaio 1959 (Mesens Papers, Getty Research Institute, Los Angeles). L'uso del maiuscolo è presente nell'originale. La mostra citata da Dangelo è *Three Collagists: Irwin, McHale, Mesens*, catalogo della mostra (London, ICA, 3-29 novembre 1958), ICA, London, 1958, in occasione della quale Mesens aveva esposto i suoi collages con gli artisti dell'Independent Group.

<sup>48</sup> In questa sede non è possibile approfondire il lungo e sfaccettato percorso di sperimentazione condotto da Mesens con il collage; per una panoramica si rimanda quindi al volume *The Star Alphabet*, cit.

<sup>49</sup> Cfr. *An homage to Kurt Schwitters*, pieghevole della mostra a cura di E.L.T. Mesens (London, The London Gallery, 19 aprile-13 maggio 1950), The London Gallery, London, 1950. Negli anni Quaranta Schwitters aveva tenuto alla London Gallery, su invito di Mesens, due letture di sue poesie sonore.

<sup>50</sup> E.L.T. Mesens, *Tribute to Kurt Schwitters*, cit., p. 5.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Cfr. Kurt Schwitters, *Una definizione di Merz*, «Azimuth», 1, 1959, s.p.; Kurt Schwitters, *Merz*, «L'esperienza moderna», 2, 1957, pp. 1-7. L'opera di Schwitters *Starkbild* e due suoi collage senza titolo del 1926 vennero riprodotti nelle pagine de «L'esperienza mo-

derna» a fianco delle tre poesie *Anna Miofiore*, *Cigarren*, *Scherzo* e del testo *Critici*.

<sup>53</sup> Cfr. Schwitters, *Una definizione di Merz*, cit., s.p.

<sup>54</sup> Cfr. Nigro, *Il collage tra le due guerre*, cit., p. 98.

<sup>55</sup> Herbert Read, *Kurt Schwitters*, catalogo della mostra *Painting and Sculpture by Kurt Schwitters* (The Modern Art Gallery, London, dicembre 1944), The Modern Art Gallery, London, 1944, s.p.

<sup>56</sup> Schwitters, *Una definizione di Merz*, cit., s.p.

<sup>57</sup> Cfr. 30. *Esposizione Biennale Internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale d'arte, 18 giugno-16 ottobre 1960), La Biennale di Venezia, Venezia, 1960, pp. 146-147.

<sup>58</sup> Cfr. *Schwitters*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 11-30 novembre 1961), Galleria Schwarz, Milano, 1961; *Schwitters*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 12 ottobre-5 novembre 1963), Galleria Schwarz, Milano, 1963.

<sup>59</sup> Si veda, ad esempio, l'opera *Merzoid* (1939), pubblicata in «Azimuth». Cfr. Schwitters, *Una definizione di Merz*, cit., s.p.

<sup>60</sup> Guido Ballo, *Sergio Dangelo*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 18-27 luglio 1960), Galleria del Cavallino, Venezia, 1960, s.p. Nel catalogo non sono elencate le opere esposte.

<sup>61</sup> Guido Ballo, *Introduzione alla sala personale di Sergio Dangelo*, in *XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, 1966, testo trascritto in *Dangelo, come in un bosco. Antologia, dipinti e oggetti, 1956-1993*, catalogo della mostra (Gallarate, Galleria d'Arte Moderna, 19 marzo-15 aprile 1995), Galleria d'Arte Moderna, Milano, 1995, p. 26.

<sup>62</sup> Per un elenco completo delle opere esposte si veda *XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale d'arte, 18 giugno-16 ottobre 1966), La Biennale di Venezia, Venezia, 1966, p. 79 e il da-

tabase dell'archivio della Biennale di Venezia consultabile al link: <https://asac.labiennale.org/persona/405735> (ultimo accesso: dicembre 2024).

<sup>63</sup> Il collage *Le bras cassé. Collage à une main* si trova oggi nelle collezioni dei Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ed è visionabile online al link: <https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/e-l-t-mesens-le-bras-casse-collage-a-une-main> (ultimo accesso: dicembre 2024).

<sup>64</sup> Franco Passoni, *L'avventuriero del «collage» non ha pregiudizi estetici*, «Avanti», 14 febbraio 1965, s.p. L'articolo era una

recensione della mostra personale di Mesens tenuta nel 1965 a Milano presso la Galleria del Naviglio.

<sup>65</sup> Cfr. *Sergio Dangelo*, Palazzo Reale, cit., s.p., tavv. 14-59.

<sup>66</sup> Cfr. *Sergio Dangelo. Mostra personale*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Annunciata, 10-30 giugno 1970), Galleria Annunciata, Milano, 1970, s.p.

<sup>67</sup> Cfr. Vanni Scheiwiller, *Inventario per Sergio Dangelo*, in *Sergio Dangelo*, Galleria Annunciata, cit., s.p.

<sup>68</sup> L'opera di Man Ray *Seguidilla* era entrata nella collezione di Mesens negli anni Venti e rimasta di sua proprie-

tà fino alla morte dell'artista belga nel 1971.

<sup>69</sup> Vanni Scheiwiller, *Inventario per Sergio Dangelo*, cit., s.p.

<sup>70</sup> Sandro Passoni, *Sergio Dangelo un «caso europeo»*, «Avanti», 19 settembre, 1972, s.p. L'articolo era una recensione della retrospettiva *Sergio Dangelo*, Palazzo Reale, cit.

<sup>71</sup> Cfr. Susanne Meyer-Büser, *On disappearing in space walk-in collages from Schwitters to the present day*, in *Merz*, cit., pp. 270-279.

<sup>72</sup> Sauvage, *Sergio Dangelo*, in *Arte Nucleare*, cit., p. 138.