



Vol. 5 No. 1 (2020)

**Scritture di immagini. Arti verbovisuali,
dal secondo Novecento a oggi | Avanguardia,
neoavanguardia, comunicazione di massa**

Image Writing. Verbo-Visual Arts from the Late
Twentieth Century to Today | Avant-Garde,
Neo-Avant-Garde, Mass Communication

a cura di | *edited by*
Giorgio Zanchetti, Maria Elena Minuto, Alessandra Acocella

piano b è una rivista online che vuole dare maggiore visibilità alle riflessioni critiche sui linguaggi delle arti del presente e sul sistema che ne caratterizza le dinamiche, sempre più complesse e globali | *is a new online journal created to give greater recognition to critical reflections on contemporary art languages and to the system that characterizes its increasingly complex and global dynamics.*

piano b nasce dall'incontro di docenti di varie università italiane coinvolti, da prospettive diverse, nello studio e nelle ricerche sull'arte contemporanea, con apertura a contributi transdisciplinari di critica e teoria dell'immagine, estetica, studi di genere, pratiche d'allestimento e museografia, cinema, design, architettura | *begins with the coming together of professors from various Italian Universities involved in the study and research on contemporary art from different perspectives, and open to transdisciplinary contributions on criticism, image theory, aesthetics, gender studies, exhibition display and museum studies, cinema, design, and architecture.*

piano b intende creare spazi di dialogo e di scrittura per gli studi sull'arte contemporanea intorno ai temi più dibattuti a livello scientifico e accademico, con un respiro ampio e uno sguardo lontano | *aims to create a dialogue and new writing spaces for the studies on contemporary art concerning the most debated topics in both scientific and academic fields, with broad thought and looking towards future developments.*

piano b è una rivista che si è data regole di assicurazione di qualità tramite una struttura direttiva e un comitato scientifico internazionale, un sistema di double blind peer review e un codice etico secondo le linee guida del COPE | *is a journal that has set rules for quality assurance through an International Scientific Committee and Executive Board, with a double-blind peer review process and a code of ethics that follows the COPE's Best Practice Guidelines for Journal Editors.*

<https://pianob.unibo.it/>

Direttori scientifici | *Scientific Editors*:

Claudio MARRA, Università di Bologna

Claudio ZAMBIANCHI, Università "La Sapienza" di Roma.

Direttore responsabile | *Editor in Chief*:

Roberto PINTO, Università di Bologna.

Comitato scientifico | *Scientific Committee*: Georges DIDI-HUBERMAN, École des hautes études en sciences sociales – Paris; Philippe DUBOIS, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III; Romy GOLAN, CUNY Graduate Center – New York; Barbara PEZZINI, University of Manchester; Antonio SOMAINI, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III.

Comitato di direzione | *Executive Board*: Stefano CHIODI, Università Roma Tre; Michele DANTINI, Università del Piemonte Orientale; Emanuela DE CECCO, Libera Università di Bolzano; Alessandro DEL PUPPO, Università di Udine; Elio GRAZIOLI, Università degli Studi di Bergamo; Federica MUZZARELLI, Università di Bologna; Andrea PINOTTI, Università degli Studi di Milano; Ilaria SCHIAFFINI, Università "La Sapienza" di Roma; Francesco TEDESCHI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; Giorgio ZANCHETTI, Università degli Studi di Milano; Stefania ZULIANI, Università di Salerno.

Responsabili di redazione | *Managing Editors*: Pasquale FAMELI, Università di Bologna; Chiara POMPA, Università di Bologna. **Comitato di redazione | *Editorial Staff*:** Federica CAVALETTI, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; Simone CIGLIA, Università "La Sapienza" di Roma; Pietro CONTE, Universidade de Lisboa; Maria Giovanna MANCINI; Università degli Studi di Salerno; Silvano MANGANARO, Accademia di Belle Arti de L'Aquila; Giacomo MERCURIALI, Università degli Studi di Milano; Alessandra OLIVARES, Università "La Sapienza" di Roma; Raffaella PERNA, Università "La Sapienza" di Roma; Francesco Maria SPAMPINATO, Università di Bologna; Federica STEVANIN, Università degli Studi di Padova; Carlotta SYLOS CALÒ, Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

piano b. Arti e culture vive – ISSN 2531-9876

Registrazione presso il Tribunale di Bologna n.8401 del 23/11/2015

Dipartimento delle Arti – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

INDICE | TABLE OF CONTENTS

Alessandra Acocella Università degli Studi di Firenze	
Maria Elena Minuto Université de Liège; KU Leuven	
Giorgio Zanchetti Università degli Studi di Milano	
Editoriale <i>Editorial</i>	I-IV
Caterina Caputo Università degli Studi di Firenze	
«Moi, je reste, en 1960, fièrement surréaliste». <i>E.L.T. Mesens: dalla ricerca dada-surrealista alle sperimentazioni verbovisuali degli anni Sessanta</i>	1-22
Dalila Colucci Harvard University	
<i>Stelio Maria Martini, 'Schemi', and the Po(i)etics of Collage</i>	23-50
Davide Colombo Università degli Studi di Milano	
'Neurosentimental' di <i>Stelio Maria Martini: tornare ai fondamenti del collage</i>	51-84
Pasquale Fameli Università di Bologna	
<i>L'avanguardia presa in parola. Caruso, Martini e il riscatto futurista della materia</i>	85-107
Marco Rinaldi Accademia di Belle Arti di Roma	
'Schrift und Bild': <i>fonti e prospettive della verbovisualità in una mostra dimenticata degli anni Sessanta</i>	108-131
Chiara Portesine Scuola Normale Superiore di Pisa	
<i>La «funzione-Baruchello» nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio</i>	132-160
Livio Belloï – Michel Delville Université de Liège	
<i>Le livre d'artiste saisi par la bande dessinée. Entrecroisements, détournements</i>	161-184

«Moi, je reste, en 1960, fièrement surréaliste». E.L.T. Mesens: dalla ricerca dada-surrealista alle sperimentazioni verbovisuali degli anni Sessanta

CATERINA CAPUTO

«Io rimango, nel 1960, fieramente surrealista»¹: con queste parole l'artista, poeta, collezionista e gallerista belga Édouard Léon Théodore Mesens (Bruxelles 1903-1971)² esordiva in una lettera indirizzata al collega inglese Roland Penrose, con il quale, dal 1938 al 1950, aveva diretto a Londra la galleria surrealista London Gallery³. Questa presa di posizione, intrisa, in realtà, di forte sapore polemico nei confronti di chi, come Penrose, nel secondo dopoguerra aveva avviato collaborazioni con alcuni dei più autorevoli organi istituzionali britannici⁴, può essere pienamente compresa solo se letta alla luce dell'attività artistica che Mesens, dopo una lunga pausa, aveva intrapreso nuovamente a partire dai primi anni Cinquanta, sotto l'egida di una rinnovata spinta creativa. Tale produzione ha però radici lontane, che risalgono alle ricerche avviate dall'artista a metà degli anni Venti, quando a Bruxelles, poco più che ventenne, aveva aderito al gruppo surrealista belga costituito da Paul

¹ Lettera di E.L.T. Mesens a Roland Penrose, 27 luglio 1960 (E.L.T. Mesens Papers, Getty Research Institute; d'ora in avanti GRI). Se non diversamente specificato le traduzioni sono dell'autrice. Il presente articolo è parte di una più ampia ricerca in corso sulla figura di E.L.T. Mesens nel secondo dopoguerra (Jacqueline Nonkels Fonds / King Baudouin Foundation, Bruxelles).

² Sulle vicende biografiche di E.L.T. Mesens cfr. Geurts-Krauss, C. (1998).

³ La London Gallery era uno spazio espositivo preesistente dedicato all'arte modernista e alle avanguardie internazionali, fondato nell'ottobre del 1936 da Noël Norton e sua cugina Marguerita Strettell. Nell'aprile del 1938 la galleria passò sotto la nuova direzione di E.L.T. Mesens e Roland Penrose, entrambi attivi membri del movimento surrealista, che insieme trasformarono questo spazio espositivo nel quartier generale del gruppo surrealista inglese. Per ulteriori approfondimenti relativi alla London Gallery cfr. Caputo, C. (2018).

⁴ Roland Penrose, nel 1960, aveva organizzato alla Tate Gallery di Londra una grande retrospettiva su Picasso destando non poche critiche da parte del collega Mesens.

Nougé, Marcel Lacomte e Camille Goemans intorno alla rivista "Correspondance"⁵.

I collages dada-surrealisti degli anni tra le due guerre

L'avvicinamento di Mesens al mondo dell'arte aveva avuto inizio dopo un primo avvio alla carriera di musicista, quando a soli sedici anni, tramite il pittore fiammingo Karel Maes, era entrato in contatto con i movimenti d'avanguardia e fu introdotto nei più progressisti circoli artistici di Bruxelles, dove conobbe Theo van Doesburg e René Magritte. Dopo le prime frequentazioni nel *milieu* dei *constructeurs néo-plasticistes*⁶, Mesens si avvicinò al dadaismo, trovando in questa poetica la spinta sovversiva conaturata al suo temperamento⁷. Fu in tale contesto che approfondì il collage quale medium di rottura plastica e narrativa: una tecnica, a suo parere, "anti-artistica" per antonomasia⁸. In questi anni ammirò le opere di Kurt Schwitters e Max Ernst, i quali stavano sperimentando il collage di ascendenza cubista alla luce di nuovi paradigmi⁹: come strumento materico di costruzione di un nuovo ordine plastico nel caso di Schwitters; come "subversion mentale"¹⁰ scaturita dall'opposizione di elementi tratti dal quotidiano in Ernst¹¹.

⁵ Sul movimento surrealista in Belgio cfr. Vovelle, J. (1972); Mariën, M. (1979); Weisgerber, J. (1991); Canonne, X. (2015); Allmer, P., Van Gelder, H. (a cura di) (2007); Aubert, N., Fraiture, P.P., McGuinness, P. (a cura di) (2007).

⁶ Karel Maes e Theo van Doesburg, insieme a Hans Richter, El Lisickij e Max Burchartz, furono tra i firmatari del manifesto *I.C., Union International des Constructeurs Néo-plasticistes*, pubblicato nella rivista "De Stijl"; cfr. "De Stijl" (1922).

⁷ Riguardo l'influenza che il dadaismo ebbe sull'iniziale produzione artistica di Mesens cfr. Matheson, N. (2005).

⁸ E.L.T. Mesens, *Petit panorama de la peinture surréaliste*, foglio manoscritto non datato, ma post 1954 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

⁹ Su Max Ernst e il collage cfr. Spies, W. (2019); su Kurt Schwitters cfr. Nigro, A. (2007a), e Dietrich, D. (1993).

¹⁰ E.L.T. Mesens, *Petit panorama de la peinture surréaliste*, foglio manoscritto non datato, ma post 1954 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

¹¹ «Max Ernst in his collages, on the contrary [ai cubisti] is only concerned in a very minor sense with plastic construction. He plunges us straight into drama by opposing elements from our everyday world in an irritating fashion, violating the customary forms of thought, logic and morality»; testo dattiloscritto della conferenza *The Importance of Collages* tenuta da Mesens all'Institute of Contemporary Art di Londra il 21 ottobre 1954, in occasione della mostra *Collages and Objects*, curata da Lawrence Alloway (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

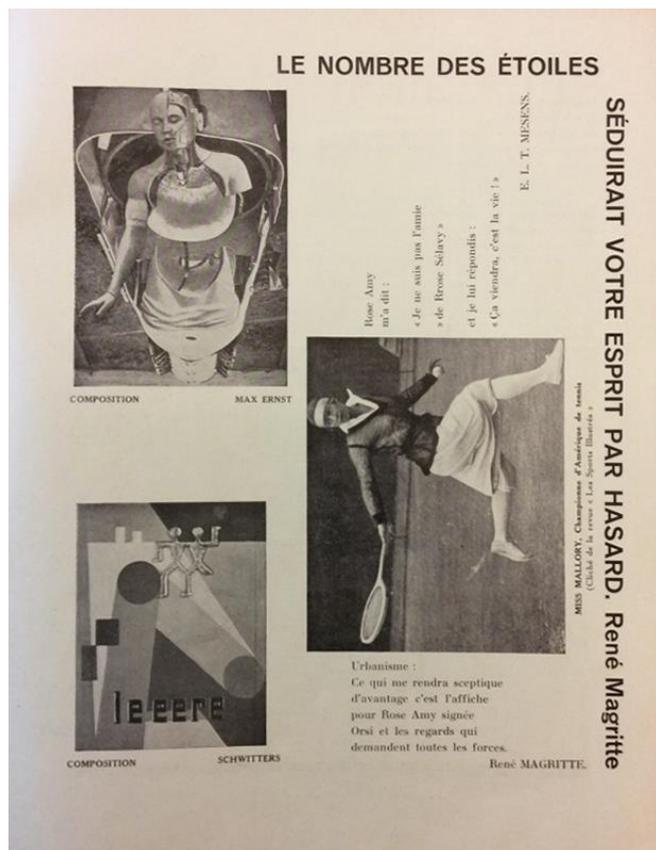


Fig. 1 – “Œsophage”, no. 1, 1925, n.n.

La militanza dadaista da un lato, e i contatti con il costruttivismo belga dall'altro¹², condussero il giovane Mesens a volgersi al mondo dell'editoria, tant'è che a soli ventidue anni, con l'ausilio di René Magritte, fondò la rivista “Œsophage”, edita in un unico numero nel marzo del 1925. In linea con le coeve ricerche avanguardiste, su “Œsophage”, il duo Mesens-Magritte attuò le prime sperimentazioni riguardanti l'arbitrarietà dei segni verbali e iconici attraverso l'accostamento di testi e immagini, con il fine di mettere in discussione i canoni estetici e artistici convenzionali. Nelle pagine della rivista i collages *Mariée anatomie* (1921) di Max Ernst e *Le eere* (1922) di Kurt Schwitters furono riprodotti in relazione dialogica con una fotografica tratta dal periodico “Les Sports Illustrés” e alcuni ver-

¹² Tra il 1922 e il 1928 Karel Maes era stato tra gli animatori della rivista belga “7 Arts”, seminale organo editoriale per la definizione del costruttivismo belga. Cfr. Francioli, E. (2014).

si realizzati dagli stessi Mesens e Magritte (fig. 1): l'intento era creare significati altri e, allo stesso tempo, innescare un flusso dialogico perpetuo che coinvolgeva il linguaggio scritto (la poesia), la realtà indicale (la fotografia) e gli apparati iconici (i collages), il tutto velato da una pungente ironia di matrice dadaista.

Nel corso degli anni Venti e Trenta le riviste, nella loro accezione modernista di prodotto creativo teso a generare nel lettore un'esperienza estetica, furono, per Mesens, la piattaforma prediletta su cui divulgare la propria arte: i suoi collages, (soprattutto collage fotografici) divennero gli apparati visuali delle testate con cui collaborava¹³. La funzione significativa conferita dall'artista al prodotto editoriale fu percepita, a distanza di anni, dal collega Jacques B. Brunius, il quale intuì l'«undisclosed collage» (il collage non dichiarato) (Brunius, 1963, n.n.) che si celava dietro l'inesausto confronto visivo/testuale presente nelle riviste dirette da Mesens¹⁴. Emblematico, a tal proposito, fu il ruolo svolto da *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, fondata da Paul-Gustave Van Hecke e pubblicata tra il 1928 e il 1930 con un totale di ventiquattro numeri¹⁵. Per i contenuti e per il rapporto significativa tra testo e immagine, "Variétés" può essere considerata una delle riviste belghe più progressiste di quegli anni, distinguendosi fin dagli esordi per la marcata tendenza filosurrealista, anche se in realtà non fu mai ufficialmente affiliata al gruppo. L'utilizzo che nelle pagine di "Variétés" Mesens fece del collage (o meglio, del collage fotografico), rimanda inequivocabilmente allo scopo affidato alla rivista stessa: sovvertire lo statuto linguistico e visuale vigente. Tale prassi – tautologica e metalinguistica – avveniva destabilizzando i comuni canoni estetici attraverso richiami formali e concettuali, mentre il testo fungeva semanticamente da *trait d'union* della rappresentazione

¹³ Tra le principali riviste alle quali Mesens aveva collaborato tra gli anni Venti e Trenta, figurano: "391" (1917-1924); "Œsophage" (1925); "Sélection" (1920-1927); "Variétés" (1928-1930); "Marie: journal bimensuel pour la belle jeunesse" (1926-1927); "Document 34" (1934); "London Bulletin" (1938-1940).

¹⁴ Brunius, J. (1963), n.n. La studiosa Anne Reverseau mette in evidenza come la metodologia dell'*assemblage* sia stata utilizzata da Mesens in tutte le sue attività, da quella di gallerista a quella di artista. Cfr. Reverseau, A. (2013).

¹⁵ Paul-Gustave Van Hecke, originario di Gent, si era trasferito a Bruxelles nel 1914. Una volta giunto nella capitale fondò con la moglie Honorine Maria Deschryver, nota come Norine, una casa di moda, la Maison de Couture Norine. Van Hecke, come Mesens, fu una figura estremamente versatile: militante socialista divenuto imprenditore, poeta e scrittore autodidatta, appassionato d'arte, nei primissimi anni Venti decise di diventare gallerista ed editore. Per ulteriori approfondimenti su Van Hecke cfr. Devillez, V. (a cura di) (2012); su "Variétés" cfr. Mus, F., Vandevoorde, H. (2013); Gobyn, R., Stourdzé, S (a cura di) (2019).

visiva: una sperimentazione, questa, che metteva in discussione sia l'assunto del linguaggio verbale, che la sua valenza iconica. Tuttavia, la *subversion*, affinché avvenisse, doveva aver luogo non solo attraverso i contenuti linguistici, dunque semantici, ma all'interno anche dei canoni formali del prodotto artistico stesso, ovvero nello spazio effettuale del supporto a cui il collage, per sua natura, ontologicamente rinviava.

Il secondo numero del 1929 di *Variétés* presentava ai suoi lettori *Lumière déconcertante*, un collage fotografico realizzato da Mesens nel 1926, riprodotto accanto alla fotografia di Louis Page, raffigurante un'enigmatica struttura a spirale, e al fotogramma tratto dal film *Montparnasse* di Eugène Deslaw, che immortalava dall'alto la terrazza di un café dell'omonimo quartiere parigino¹⁶ (fig. 2). Il processo visivo prodotto da tali inattesi accostamenti accompagnava lo sguardo dell'osservatore alla ricerca di un percorso conoscitivo che partendo dal ritaglio dell'occhio incollato – tautologico rinvio all'atto stesso del guardare e del conoscere – si direzionava, in modo consequenziale, prima sulla spirale-tunnel, poi sui tavolini della *terrasse de la Rotonde*: l'esito era uno spaesamento visivo orchestrato da incongruenze concettuali che traevano linfa da associazioni formali astrattive¹⁷. Nei collage di questi anni Mesens aveva infatti scoperto la dimensione concettuale dell'arte, i cui semi erano stati gettati nel corso della sua formazione giovanile: dalle ricerche costruttiviste e neoplastiche giunte tramite Karel Maes e Theo van Doesburg, al dadaismo di Ernst e Schwitters e, non ultima, l'esperienza di compositore-musicista ammiratore di Erik Satie¹⁸.

I suoni, le parole, i colori – scriveva nel 1928 Paul Nougé dando voce al gruppo surrealista belga – «stiamo solo aspettando l'opportunità di tagliare il filo che a volte usiamo per metterli insieme»¹⁹ (Marien, 1979, 157). I suoni e le parole, di fatto, furono due degli elementi fondanti la produzione visiva dei surrealisti, belgi e non solo: «alla poesia [Mesens] è rimasto ferocemente fedele, e lei a lui», scriveva nel 1966 Van Hecke (*E.L.T. Mesens*, 1966, n.n.).

¹⁶ "Variétés" (1929b), p. 118.

¹⁷ Un analogo gioco formale teso a legare l'iconografia dell'occhio presente nel collage fotografico di Mesens *Arrière-pensée* (1926-27) con la spirale della fotografia *Escalier en spirale* di Germaine Krull, si ritrova in "Variétés" (1929a), p. 487.

¹⁸ Cfr. Wangermée, R. (1991). L'archivio di Mesens conserva centinaia di spartiti dell'artista, datati tra gli anni Venti fino al secondo dopoguerra; cfr. *E.L.T. Mesens*, (1999).

¹⁹ «Nous n'attendons que l'occasion de trancher le fil qui nous sert parfois à les assembler», Paul Nougé, P., *André Souris*, "Distances. Supplément inédit aux Cahiers de Belgique", 1928, in Marien, M. (1979), pp.157-159.

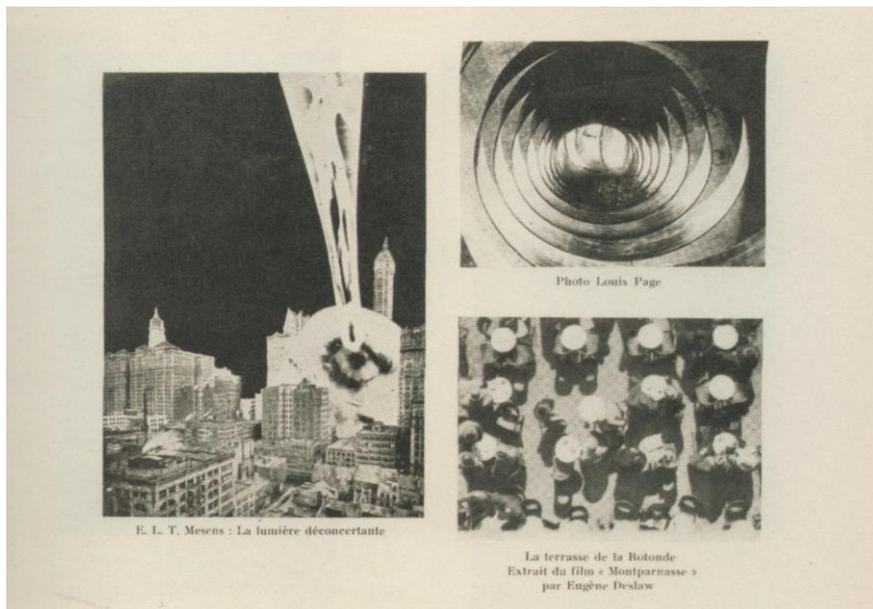


Fig. 2 – “Variétés”, vol. 2, no. 2, 1929, p. 118

Un foglio (recto e verso) rinvenuto nell’archivio dell’artista documenta il legame creativo esistente tra poesia, immagine e oggetto²⁰. Nel 1928 Mesens aveva realizzato un collage polimaterico su radiografia intitolato *Masque de veuve pour la valse*²¹: un volto-maschera eseguito con l’utilizzo di carta, piume, un tappo di sughero e il ritaglio fotografico di un occhio. Il documento d’archivio attesta l’esistenza di uno schizzo del corrispettivo grafico (un volto-quadrante di orologio) (fig. 3), che rimanda, a sua volta, al testo poetico manoscritto sul recto dello stesso foglio: «la tête de l’homme sonne midi» (la testa dell’uomo suona mezzogiorno)²². Il suono, la parola, l’immagine furono, dunque, per Mesens, i soggetti del montaggio creativo degli anni Venti, utilizzati per costruire, all’insegna di un moderno paradigma, l’oggetto artistico.

²⁰ Foglio non datato (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

²¹ L’opera, di proprietà di Antony Penrose, il figlio di Roland, si trova oggi in deposito presso le National Galleries of Scotland.

²² Foglio manoscritto non datato (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

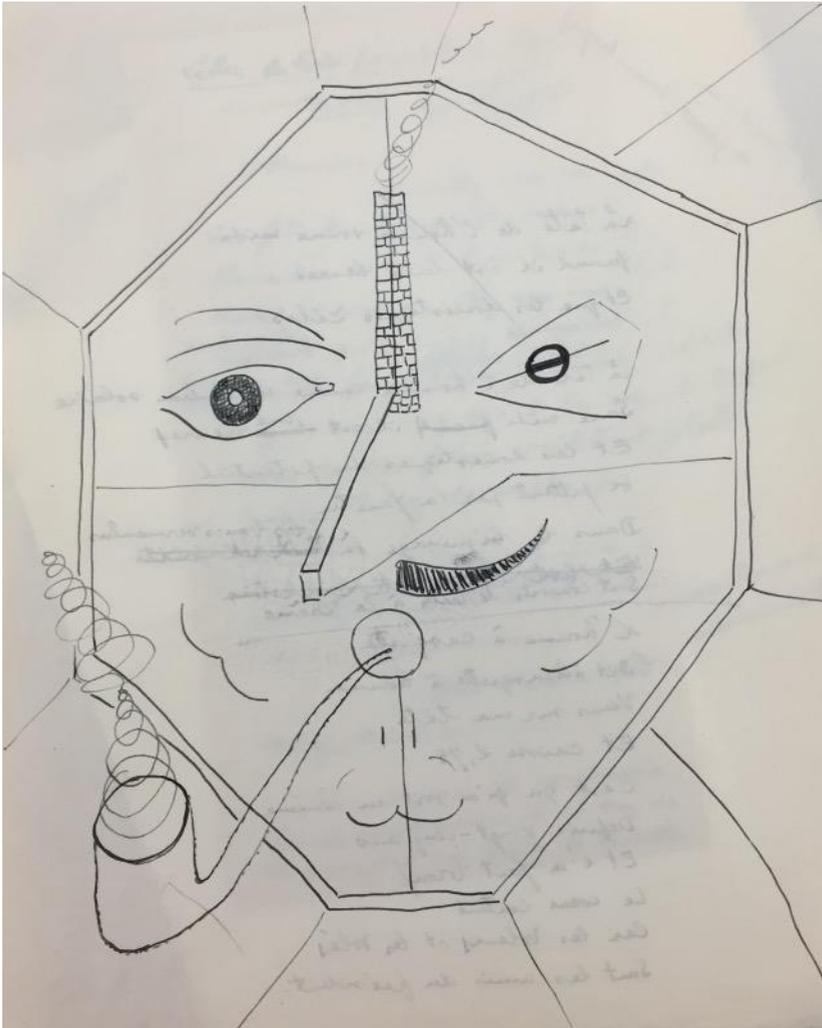


Fig. 3 – E.L.T. Mesens, disegno (verso), s.d. © Getty Research Institute, Los Angeles (920094). © EDOUARD LEON THEODORE MESENS, by SIAE 2020

Gli anni Trenta si aprirono, invece, con un'attiva militanza e l'avvicinamento alla frangia surrealista parigina²³, tant'è che in linea con i propositi

²³ Mesens scriveva ad André Breton il 21 aprile 1937: «Je suis si occupé qu'il me n'est pas possible de conduire ce groupe belge qui, tu le sais, sans moi ne fait rien, absolument rien. Tous ces gens dorment du sommeil le plus provincial» (Paris, Bibliothèque Litéraire Jacques Doucet, BRT). Sugli avvicendamenti e le dispute interne al gruppo surrealista belga, e sulla fondazione, sul finire degli anni Trenta, del Groupe Surrealiste de Hainaut cfr. Paenhuysen, A. (2005).

di divulgazione e di internazionalizzazione del movimento promossi da André Breton, Mesens iniziò a occuparsi assiduamente della programmazione espositiva inerente al gruppo. I suoi collages – che, come si è detto, fino a quel momento erano stati divulgati in modo pressoché esclusivo nelle pagine delle riviste che dirigeva – iniziarono, ora, a essere esposti alle mostre internazionali che i surrealisti allestirono a partire dal 1934²⁴. L'attività espositiva, si affiancò, dal 1931, al lavoro ottenuto all'ufficio vendite e mostre del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, dove l'artista rimase in carica fino al 1938, quando lasciò il Belgio per dirigere in Inghilterra la London Gallery. I pressanti impegni di gallerista lo distolsero dalla produzione di collages, che, non a caso, riprese solo dopo la chiusura della galleria londinese, nel 1950.

Questa seconda stagione artistica si aprì con un significativo cambiamento di paradigma: lo spazio editoriale, inteso come luogo di produzione, fruizione e diffusione dell'operato artistico, fu sostituito dallo spazio espositivo della parete, a cui i collages del secondo dopoguerra furono in gran parte destinati.

Le nuove sperimentazioni verbovisuali e i contatti con l'Italia nel secondo dopoguerra

Nel 1954 i tre collage di Mesens *Lumière déconcertante* (1926), *Instruction obligatoire* (1927) e *La partition complète complète*²⁵ (1945) vennero esposti per la prima volta in Italia, al padiglione belga della Biennale di Venezia, quell'anno consacrato al *Fantastique dans l'art belge de Bosch à Magritte*²⁶. Dell'episodio veneziano narra lo stesso artista:

Quando entrai nel padiglione belga, nella piccola sala d'ingresso, c'erano vecchie incisioni tra cui erano stati appesi, con raro tatto, i miei collage "moderni". Ho avuto uno shock immediato nel vedere che i miei piccoli pezzi di carta paziente-

²⁴ Mesens aveva organizzato, con André Breton e Paul Éluard, la prima mostra internazionale surrealista, allestita nel 1934, a Bruxelles, presso il Palais des Beaux-Arts. I collages di Mesens furono esposti: all'*Exposition Surréaliste*, La Louvière, 1935; *International Surrealist Exhibition*, Londra, 1936; *Exposition Internationale du Surréalisme*, Amsterdam, 1938; *Exposition Internationale du Surréalisme*, Parigi, 1938. I tre collage *Masque servant à injurier les esthètes* (1929), *Instruction Obligatoire* (1927) e *Lumière déconcertante* (1926) furono inclusi nella mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, che Alfred Barr aveva allestito al Museum of Modern Art di New York nel 1936.

²⁵ Il collage *La partition complète complète* è oggi conservato ai Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles (inv. 6861).

²⁶ Cfr. *XXVII Biennale di Venezia* (1954), p. 262.

mente ritagliati e incollati su altri pezzi di carta, senza la minima intenzione simbolica, al contrario, avevano il potere di fare da guida e cercare attenzione allo stesso modo delle incisioni più antiche. [...] Sono tornato a Londra per dedicarmi immediatamente al collage. Ma questa volta è sopraggiunto l'interesse per il colore, al fine di rinnovare questa ossessione, che è anche un lavoro manuale²⁷ (*E.L.T. Mesens: 125 collages et objets*, 1963, n.n.).

Nel 1954 Mesens aveva posto nuovi obiettivi nei suoi collage, ora percepiti come vincolati a un lavoro manuale e allo stesso tempo plastico. Questa visione, più materica e fisica, dunque meno concettuale, si plasmò certamente sulle nuove esperienze artistiche europee sorte all'indomani del secondo conflitto bellico dall'eredità dadaista e surrealista. Significative, in questo contesto, furono le ricerche avviate dall'Independent Group presso l'Institute of Contemporary Arts di Londra, che Mesens frequentava dalla sua fondazione nel 1947²⁸; sul continente, invece, rilevante fu la figura di Édouard Jaguer e del gruppo Phases, che portarono avanti, a Parigi, una spasmodica ricerca legata alle diverse possibilità d'indagine offerte dall'automatismo e dalla diade immagine-parola, col fine di plasmare una nuova esperienza estetica²⁹. Mesens collaborò con la rivista fondata nel 1954 da Jaguer, "Phases. Cahiers internationaux de documentation sur la poésie et l'art d'avant-garde"³⁰, alla quale contribuirono numerosi artisti internazionali, compresi i due pittori italiani Enrico Baj e Sergio Dangelo, entrambi firmatari, nel febbraio del 1952, a Bruxelles, del primo manifesto dell'arte nucleare: un movimento che aveva trovato nel surrealismo e nelle ricerche a esso affini un fertile campo d'indagine a cui attingere per le proprie sperimentazioni, che

²⁷ «Lorsque je pénétrai dans le pavillon belge, dans le petit hall d'entrée, se trouvaient réunies des gravures anciennes parmi lesquelles on avait accroché, avec un tact rare, mes "modernes" collages. – Je reçus un choc immédiat, de voir que mes petits bouts de papier patiemment découpés, et collés sur d'autres bouts de papier, sans la moindre intention symbolique, au contraire, avaient le pouvoir de tenir la cimaise et de requérir l'attention au même titre que des gravures très vieilles. [...] je rentraï à Londres pour m'adonner immédiatement au collage. Mais cette fois le souci de la couleur intervint, pour renouveler cette hantise, qui est aussi un travail manuel». *E.L.T. Mesens: 125 collages et objets*, 1963, n.n.

²⁸ Sull'Independent Group cfr. Massey, A. (1995). Significativa, per la modulazione di una nuova concezione del collage, era stata la mostra londinese *Collages and Object*, organizzata all'ICA da Lawrence Alloway nel 1954. All'esposizione presero parte, oltre agli artisti storici del movimento surrealista, anche gli esponenti dell'Independent Group; Mesens partecipò con tre collage (uno degli anni Venti e due di recente produzione).

²⁹ Su Édouard Jaguer e Phases, cfr. Sanna, A. (2008), pp. 17-43; Di Natale, G. (2011).

³⁰ La prima serie della rivista "Phases. Cahiers internationaux de documentation sur la poésie et l'art d'avant-garde" fu pubblicata da Jaguer in 11 fascicoli, tra il 1954 e il 1967.

spaziavano dall'automatismo *tachiste* a quello soggettivo, dal grafismo gestuale dell'Action Painting, fino al calligrafismo.

Al momento della partecipazione alla Biennale veneziana Mesens era già in contatto con Baj³¹, grazie al quale conobbe la rete di giovani artisti italiani gravitanti intorno al gruppo nucleare. Il surrealista belga fu presto coinvolto nelle attività portate avanti in Italia dal duo Baj-Dangelo, «una tua collaborazione potrebbe essere di grande importanza»³² (E.L.T. Mesens Papers, GRI), scriveva Dangelo a Mesens riferendosi a "Il Gesto", la rivista che nel 1955 aveva fondato con Baj come organo di diffusione dell'arte nucleare³³. Mesens aveva trovato nella realtà artistica italiana, e in particolare nel gruppo milanese dei nucleari, quella militanza sovversiva che invece non aveva riscontrato nel contesto artistico britannico, dove stabilmente operava da ormai circa un ventennio: «Nella mia vita non voglio più collaborare con nessun inglese – scriveva nel 1951 ad André Breton – un giorno [...] scriverò con calma (documenti alla mano) una "Histoire de l'Anti-Surréalisme en Angleterre"»³⁴ (Bibliothèque Litéraire Jacques Doucet, BRT).

L'interesse di Mesens verso le ricerche di Baj e Dangelo è confermato dalle mostre che dedicò ai due artisti a Londra, presso la Grosvenor Gallery di Eric Estorick, con cui collaborava³⁵; in quegli stessi anni contribuì alla costituzione delle collezioni private dei due pittori: «Vorrei avere una piccola collezione dadaista che sia unica in Italia – scriveva Baj a Mesens nel 1958 – vorrei qualche cosa di Hausmann e due piccoli Schwitters: forse potrei averli da te?»³⁶. Nacque presto un proficuo scambio di opere d'arte: Mesens integrava la propria raccolta con i dipinti di Baj e Dangelo³⁷, i quali, a loro volta, iniziarono a collezionare non solo opere del da-

³¹ La prima corrispondenza nota tra i due artisti risale al luglio del 1954 e non in occasione della mostra di Baj all'ICA di Londra, come invece riferito nel recente catalogo Van den Bossche, P., Weiss, E. (a cura di) (2013), p. 256.

³² Lettera inedita di Sergio Dangelo a E.L.T. Mesens, 5 gennaio 1959 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

³³ La rivista "Il Gesto" fu pubblicata dal 1955 al 1959.

³⁴ Lettera inedita di E.L.T. Mesens ad André Breton, 6 marzo 1951 (Paris, Bibliothèque Litéraire Jacques Doucet, BRT).

³⁵ Cfr. *Enrico Baj: Assemblages, Collages, Paintings*, Londra, Grosvenor Gallery, 1962. Un'introduzione all'opera di Baj era stata scritta da Mesens per la mostra *Enrico Baj*, Londra, Gallery One, 1958.

³⁶ Lettera inedita di Enrico Baj a E.L.T. Mesens, Milano, 28 ottobre 1958 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

³⁷ Tra le opere di Dangelo in collezione di Mesens vi era *L'incidente*, un olio e collage su tela datato 1962.

daismo storico, ma anche i recenti collages del collega belga, che nel frattempo aveva rivolto le sue ricerche verso un uso in chiave plastica del colore³⁸. Nel 1958 Baj ottenne il collage *Théâtre, ou homme simple* (1957), che Mesens, quello stesso anno, aveva esposto alla galleria parigina Furstenberg, dove si era svolta la sua prima mostra personale³⁹; Dangelo, invece, possedeva le opere *Amster Dame Voilée* (1959) e *Grand mariage des E.* (1961).

I collages del secondo dopoguerra di Mesens furono esposti in mostre personali allestite tra Francia, Inghilterra, Belgio e soprattutto Italia⁴⁰, dove l'artista aveva trovato una particolare fortuna espositiva, oltre che commerciale. «Fatta amicizia con me e con Dangelo – raccontava Baj – [Mesens] riprese una intensa attività di collagista e di poeta, esponendo spesso a Milano e Venezia, ove sino al 1974⁴¹ [sic] passava la più parte del tempo» (Baj, 2018, p. 129). Fu proprio in queste due città che ebbero luogo la maggior parte delle esposizioni, presso le gallerie del Naviglio e del Cavallino, conosciute da Mesens tramite la mediazione di Baj e Dangelo. La sua prima mostra milanese fu allestita al Naviglio nel novembre del 1960, in catalogo un testo di Jaguer estratto da *Au pays des images défendues*⁴²; a seguire, nel 1962, fu la volta della veneziana Galleria del Cavallino⁴³; nel 1965 fu di nuovo a Milano al Naviglio (fig. 4), nel 1967 e 1970 al Cavallino. L'esperienza con i fratelli Cardazzo, proprietari di queste due gallerie, fu valutata molto positivamente da Mesens, a proposito della quale raccontava al collega e amico Paul Delvaux:

Ogni volta ho potuto apprezzare il lavoro eccellente dei fratelli Cardazzo, la loro devozione all'artista e i risultati di vendita assolutamente perfetti così come gli

³⁸ La decisione di rivolgersi verso le sperimentazioni sul colore è dichiarata dallo stesso Mesens in una lettera inviata a Rose Fried nel 1957 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

³⁹ Cfr. *E.L.T. Mesens: Collages*, Parigi, Galerie Furstenberg, 1958.

⁴⁰ Le principali mostre personali dedicate a Mesens in Europa fino al 1971, anno della morte dell'artista, furono: Galerie Furstenberg, Parigi, 1958; Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1959; Galleria del Naviglio, Milano, 1960; Grosvenor Gallery, Londra, 1961; Hessenhuis, Antwerp, 1961; Palais des Beaux Arts, Charleroi, 1961; Galerie des Beaux Arts, Bordeaux, 1961; Galleria del Cavallino, Venezia, 1962; Salle La Reserve, Knokke-le-Zoute, 1963; Galleria del Naviglio, Milano, 1965; Galerie de La Madeleine, Bruxelles, 1966; Galleria del Cavallino, Venezia, 1967; Galleria del Cavallino, Venezia, 1970; Galleria il Fauno, Torino, 1970; Galerie Fonck, Ghent, 1970; Galerie Isy Brachot, Bruxelles, 1971; Galerie des Beaux Arts, Bordeaux, 1971.

⁴¹ La data ricordata da Baj è errata poiché Mesens morì a Bruxelles il 13 maggio 1971.

⁴² Jaguer, E. (1960), n.n.

⁴³ Il catalogo presentava uno scritto di Pol Le Roy estratto dalla rivista *Fantasmagie*. Cfr. *E.L.T. Mesens* (1962), n.n.

accordi finanziari buoni e facili. [...] La galleria, inoltre, esercita un'indiscutibile influenza sui numerosi collezionisti di Milano e Venezia, i quali, a mio avviso, sono più attivi e interessanti di quelli di Roma⁴⁴ (E.L.T. Mesens Papers, GRI).



Fig. 4 – Esposizione di E.L.T. Mesens alla galleria del Naviglio, Milano, 1965 © Getty Research Institute, Los Angeles (920094)

Il circuito collezionistico italiano accolse con grande interesse i collages dell'artista belga, il quale nel suo paese di origine aveva già maturato una certa fortuna di vendite, in particolare tra i galleristi e i collezionisti che si erano interessati al surrealismo già prima della guerra, tra cui: Philippe Dotremont, Robert Giron, Benedict Goldschmidt, P.-G. Van Hecke, Marcel Mabile, Germaine Nellens e J.B. Urvater. La vera novità, invece, furono gli acquirenti italiani, che avevano appena iniziato ad apprezzare il surrealismo e i nuovi esiti derivanti da questo movimento. I compratori erano artisti e collezionisti che frequentavano le gallerie del Naviglio e del Cavallino: Paride Accetti, Enrico Baj, Lili Brioschi, Franco Camerini, Roberto Crippa, Sergio e Carla Dangelo, Arturo Deana, il conte Alfonso di Fortuna, Prospero Guarini, Milena Milani, Giò Pomodoro, Gino Lizzola, Flavio

⁴⁴ Lettera inedita di E.L.T. Mesens a Paul Delvaux, Londra, 23 settembre 1964 (E.L.T. Mesens Papers, GRI).

Poli, Artemio Toso, Giulio Zattera, e naturalmente Arturo Schwarz, che nella sua galleria milanese aveva esposto le opere di Mesens in occasione dell'esposizione *Internazionale Surrealista* del 1959 e della *Mostra Internazionale del Surrealismo* del 1961⁴⁵.

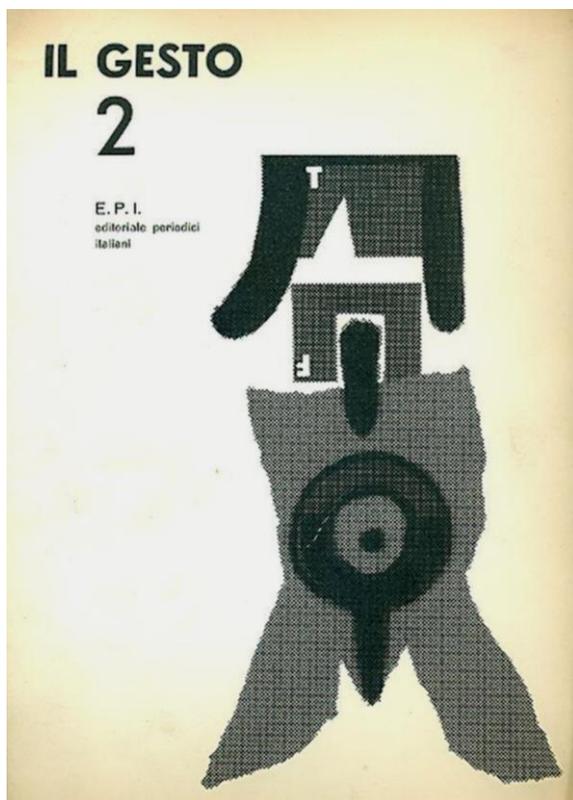


Fig. 5 - "Il Gesto", no. 2, 1957, copertina

I collage dell'artista ebbero una significativa diffusione visiva grazie anche alle riviste d'arte italiane, piattaforme delle nuove sperimentazioni avanguardiste in auge. Nel 1957 *Théâtre, ou homme simple* era stato riprodotto sulla copertina del secondo numero de "Il Gesto"⁴⁶ (fig. 5), mentre al suo interno figurava accanto a *Nature Naturante* (1947) del surrealista Victor Brauner e *La neve nel sud* (1956) di Sergio Dangelo, a corollario

⁴⁵ Cfr. Gulievi, A., Trani, R. (a cura di) (1995), p. 29, 71.

⁴⁶ Cfr. "Il Gesto", no. 2, 1957, s.p.

dell'articolo di Jaguer *Così come vi furono un tempo dei poeti maledetti*, un testo dal sapore programmatico:

I creatori si trovano ormai, come nel 1922, alla ricerca di una nuova "avanguardia" dotata di una struttura concettualmente solida, e gli sforzi dei più coscienti tendono finalmente a liberarsi dalle nuove formule di abbandono, per andare oltre nella grande ricerca del meraviglioso. Più o meno al margine del surrealismo e della corrente informe e pur confondendosi ora con l'uno ora con l'altra, i fari guida di questo nuovo clima pittorico, risalgono a qualche anno addietro. È importante ricordare, a questo proposito, l'azione considerevole del gruppo "Reflex", del movimento Cobra (1948-1951) e l'attività vigorosamente polemica del movimento nucleare di Milano. Oggi, pare che di nuovo il segnale di una insurrezione sia dato; senza ambiguità questa volta, ovunque e contemporaneamente. [...] Ritroviamo finalmente l'imprevisto e l'arte tornerà ad essere quella che deve essere: non soltanto immagini, choc o esplosioni di immagini, ma ineguagliabile strumento grazie al quale l'uomo può decifrare un impero mentale senza limiti o costrizioni (Jaguer, 1957, n.n.).

L'impero mentale chiamato in campo da Jaguer si celava in *Théâtre, ou homme simple* dietro il richiamo alla calligrafia orientale, nello specifico quella giapponese, che in questi anni Jaguer e il gruppo *Phases* stavano sperimentando, e che in Italia aveva trovato un fertile campo di interesse non solo negli artisti de "Il Gesto"⁴⁷, ma anche nel gruppo di pittori gravitanti intorno a "L'Esperienza moderna", la rivista «più vicina a "Phases" nello spirito»⁴⁸ (Di Natale, 2009, p. 108), fondata a Roma nel 1957 da Achille Perilli e Gastone Novelli quale organo editoriale teso «a ricreare in nuove forme e in nuove immagini la mitologia del nostro mondo» (Perilli, 1957, p. 1). Il primo fascicolo de "L'Esperienza moderna" fu concepito quasi come un omaggio alla calligrafia giapponese, interpretata come tratto di unione tra scrittura e pittura:

In quanto al rapporto tra forma e senso raramente esso è affidato agli elementi realistici d'un'immagine: questo emerge piuttosto come un messaggio segreto di linee e di ritmi. Si guardi come poggia virile e forte sulla carta l'ideogramma *Uomo* col suo quadrato possente e chiaro sovrastante due tratti agili e decisi di pennello (Maraini, 1957, p. 17).

⁴⁷ Cfr. Izima, T. (1955), n.n.

⁴⁸ Lettera di Édouard Jaguer a Emilio Scanavino, 27 settembre 1957, trascritta in Di Natale, G. (2009), p. 108. Sulla calligrafia intesa come scrittura manuale cfr. Colombo, D. (2007).

Théâtre, ou homme simple sembra richiamare, in chiave plastica, proprio l'ideogramma *Uomo* che "L'Esperienza moderna" pubblicò nell'articolo di Fosco Maraini, *Il segno nella scrittura giapponese*⁴⁹.

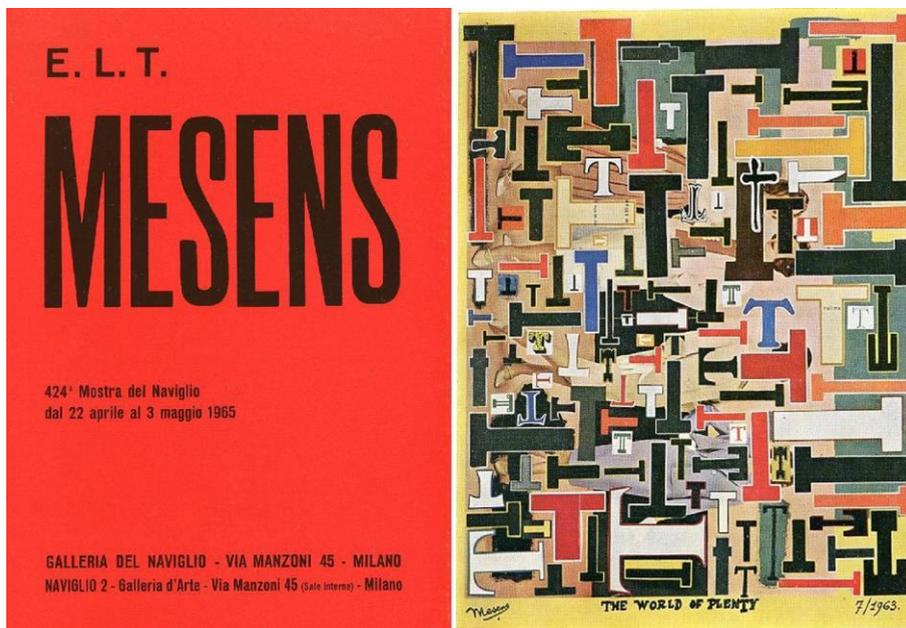


Fig. 6 – E.L.T. Mesens, *The World of Plenty*, 1963, collage riprodotto nel catalogo della mostra *E.L.T. Mesens*, Milano, Galleria del Naviglio, 22 aprile – 3 maggio 1965. © EDOUARD LEON THEODORE MESENS, by SIAE 2020

Due anni più tardi, nel 1959, un secondo collage di Mesens fu di nuovo riprodotto in una rivista interessata alla calligrafia orientale e all'automatismo gestuale: si trattava di "Documento Sud", la testata promossa a Napoli dal gruppo 58 e alla quale collaborarono come corrispondenti esteri sia Jaguer, da Parigi, che Mesens, da Londra⁵⁰. La rivista giunse nelle mani dell'artista belga tramite Baj, che aveva presentato Mesens all'amico Guido Biasi, uno dei principali animatori di "Documento Sud"⁵¹. Il primo fascicolo, del 1959, mostrava ai suoi lettori il collage di Mesens *Le noctambule* (1955), riprodotto accanto a un'opera segnica del pittore giapponese Shiryu Morita e ai filamentosi grafismi di segno automatico

⁴⁹ Maraini, F. (1957), p. 17.

⁵⁰ Su "Documento Sud" cfr. Bacci, G. (2016); Di Natale, G. (2013).

⁵¹ Nel 1959 Baj aveva presentato Biasi anche a Jaguer; cfr. Di Natale, G. (2013), p. 37.

di Cesare Peverelli; nella pagina a fianco, invece, un articolo presentava i recenti collages di Enrico Baj⁵². *Le noctambule* era un'opera dal forte re-taggio dada-surrealista, con al centro l'iconografia del volto femminile d'inconfondibilmente memoria magrittiana⁵³, e uno spazio plastico costruito con un assemblaggio ancora di matrice primo novecentesca. Tuttavia, negli anni successivi la ricerca di una moderna spazialità plastica divenne l'oggetto di una mirata riflessione da parte dell'artista, come acutamente evidenziato da Jaguer nel 1960:

Gli ultimi collage di Mesens tendono ad andare su un piano plastico – dove, la massa stessa degli elementi evoca i più piacevoli equivoci poetici – un dibattito precedentemente favorito dall'uso di mezzi più conformi alla tradizione del collage di Max Ernst. [...] Ora, con i recenti montaggi di Mesens, c'è un aspetto imprevedibile, nel campo dell'analogia e delle coniugazioni eccentriche, di una sorta di cubismo invisibile: infra-formale⁵⁴ (Jaguer, 1960, n.n.).

Con l'aprirsi degli anni Sessanta la ricerca di un possibile raccordo tra linguaggio e codici diversi indusse Mesens a riformulare i presupposti tra testo e immagine fino a quel momento utilizzati⁵⁵. Nel collage *The World of Plenty* (1963) (fig. 6), ad esempio, si osservano due piccoli codici numerici incollati davanti ai frammenti di alcune figure femminili di rotocalco che si trovano adagate sul supporto. L'elemento tipografico e testuale viene dunque accompagnato da un lessico sottratto all'ambito tecnologico e della comunicazione di massa⁵⁶. L'opera, di fatto, inaugura la timida sterzata in chiave verbovisuale che Mesens rimodulò alla luce delle ricerche condotte dalle giovani generazioni di artisti, le quali avevano avviato una rilettura del collage dada-surrealista in nome di una diversa sintesi

⁵² Cfr. "Documento Sud" (1959), n.n.

⁵³ L'iconografia del volto femminile evanescente ricorre in numerose opere di Magritte, tra cui *L'escrimeuse* (1926) e *Le viol* (1934), quest'ultima a lungo nella collezione privata di Mesens.

⁵⁴ «Les collage di Mesens tendent à porter sur un plan plastique – où la masse même des éléments conjure à accréditer les plus réjouissants quiproquos poétiques – un débat précédemment entretenu par l'emploi de moyens plus conformes à la tradition maxernstienne du collage. [...] Maintenant, avec les récents montages de Mesens, il y va de l'imprévisible apparition, dans le domaine de l'analogie et des conjugaisons farfelues, d'une sorte de cubisme non apparent: infra-formel», Jaguer (1960), n.n.

⁵⁵ Simon Delobel sottolinea che è lo stesso Mesens, nel 1961, nelle pagine di "Le soir" (18 febbraio 1961, p. 3) a qualificare la sua recente produzione artistica come «visual poems». Cfr. Delobel, S. (2013), p. 199.

⁵⁶ Tra i collages di Mesens in cui si ritrova un'analoga operazione artistica si ricordano: *L'État major* (1962) e *Au tranchant de l'âme* (1965).

tra composizione plastica, testo poetico e linguaggi, il tutto riassembleto alla luce della nascente cultura popolare di massa⁵⁷.

⁵⁷ Sulle ricerche artistiche verbovisuali nel secondo dopoguerra cfr. Gazzotti, M. (2007); Zanchetti, G. (2012), pp. 11-46.

Bibliografia

Allmer, P., Van Gelder, H. (a cura di) (2007), *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*, Leuven University Press, Leuven.

Aubert, N., Fraiture, P.P., McGuinness, P. (a cura di) (2007), *From Art Nouveau to Surrealism. Belgian Modernity in the Making*, Legenda, London.

Bacci, G. (2016), *Non una rivista ma un documento: Documento Sud (1959-1961) tra avanguardia artistica e testimonianza socioculturale*, "Palinsesti", no. 5.

Baj, E. (2018 [1983]), *Automitobiografia*, Johan & Levi, Cremona.

Biasi, G. (1960), *Invettive*, "Documento Sud", no. 4, n.n.

Breton, A., Éluard, P. (1929), *Notes sur la poésie*, "La Révolution surréaliste", vol. 5, no. 12, p. 53.

Brunius, J. (1963), *Rencontres fortuites et concertées*, in *E.L.T. Mesens: 125 Collages et Objets*, Casino Communal, Knokke Le Zoute, n.n.

Canonne, X. (2015), *Surrealism in Belgium: the Discreet Charm of the Bourgeoisie*, Marot S.A., Bruxelles.

Caputo, C. (2018), *Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista (1938- 1950)*, Pontecorboli, Firenze.

Caputo, C. (2020), *E.L.T. Mesens: Art Collector and Dealer*, "Getty Research Journal", no. 12, pp. 127-150.

Colombo, D. (2007), *La scrittura manuale: segno, gesto, spazio, materia e parola*, in *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, Skira, Milano, pp. 559-565.

"De Stijl" (1922), no. 8, pp. 115-117.

Delobel, S. (2013), *L'éternité, maman! Coonsiderations on the Late Visual Poems of E.L.T. Mesens*, in Van den Bossche, P., Weiss, E. (a cura di), *The Star Alphabet by E.L.T. Mesens. Dada & Surrealism in Brussels, Paris & London*, Mu.Zee, Ostend, pp. 195-207.

Devillez, V. (a cura di) (2012), *L'animateur d'art Paul-Gustave van Hecke (1887-1967) et l'avant-garde*, Snoeck, Bruxelles.

Dietrich, D. (1993), *The collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*, Cambridge Univ. Press, Cambridge.

Di Natale, G. (2009), *Scanavino e Jaguer. Il segno poetico e la poesia del segno. Carteggio 1954-1969*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Di Natale, G. (2011), *Rome-Paris, 1950-1959, "Phases de l'esperienza moderna". La jeune peinture romaine, la calligraphie extrême-orientale et la poésie: le primse d'Édouard Jaguer et la revue "Phases", "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien"*, no. 17, pp. 114-122.

Di Natale, G. (2013), *Il sortilegio dell'immagine. Guido Biasi ed Édouard Jaguer tra "Documento Sud" e "Phases", "Napoli Nobilissima"*, vol. 70, no. 1-2, pp. 35-54.

"Documento Sud" (1959), no. 1, n.n.

Ducasse comte de Lautrémont, I. (1870), *Poésies II*, Librairie Gabrie, Paris.

E.L.T. Mesens (1962), Galleria del Cavallino, Venezia.

E.L.T. Mesens (1965), Galleria del Naviglio, Milano.

E.L.T. Mesens (1966), Galerie de la Madeleine, Bruxelles.

E.L.T. Mesens: 125 collages et objets (1963), La reserve, Knokke Le Zoute.

E.L.T. Mesens, Moi je suis musicien: écrits sur la musique (1999), Didier Devillez, Bruxelles.

Francioli, E. (2014), *"7 Arts", ovvero dell'originalità del costruttivismo belga*, "Ricerche di storia dell'arte", no. 113, pp. 37-45.

Gazzotti, M. (2007), *Rivoluzione in parole. Nascita e sviluppo della poesia visiva in Italia in La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, Skira, Milano, pp. 313-317.

Geurts-Krauss, C. (1998), E.L.T. Mesens. *L'alchimiste méconnu du surréalisme*, Labor, Bruxelles.

Gobyn, R., Stourdzé, S. (2019), *Variétés: avant-garde, surréalisme et photographie, 1928-1930*, Actes Sud, Arles.

Gulievi, A., Trani, R. (a cura di) (1995), *Arturo Schwarz: la galleria, 1954-1975*, Mudima, Milano.

Izima, T. (1955), *La calligrafia giapponese e il gruppo Bokuzin-Kai*, "Il Gesto", no. 1, n.n.

Jaguer, E. (1957), *Così come vi furono un tempo dei poeti maledetti*, "Il Gesto", no. 2, 1957, n.n.

Jaguer, E. (1960), *Au pays des images défendues*, in "L'Art d'Aujourd'hui", no. 27, n.n.

Magritte, R. (1929), *Les mots et les images*, "La Révolution surréaliste", vol. 5, no. 12, 1929, p. 32.

Maraini, F. (1957), *Il segno nella scrittura giapponese*, "L'Esperienza moderna", no.1, p. 17.

Mariën, M. (1979), *L'activité surréaliste en Belgique, 1925-1950*, Edition Lebeer Hossmann, Bruxelles.

Massey, A. (1995), *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester University Press, Manchester-New York.

Matheson, N. (2005), *E.L.T. Mesens Dada: Joker in the Surrealist Pack*, "Image & Narrative", no. 13 (online), <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/surrealism.htm>.

Mesens, E.L.T. (1933), *Alphabet sourd aveugle*, Éditions Nicolas Flamel, Bruxelles.

Mus, F., Vandevoorde, H. (2013), *'Streetscape of New Districts Permeated by the Fresh Scent of Cement': Brussels, the Avat-Garde, and Internationalism: 'La Jeune Belgique' (1881-97); 'L'Art Moderne' (1881-1914); 'La Société Nouvelle' (1884-1897); 'Van Nu en Strak' (1893-4, 1896-1901); 'L'Art Libre' (1919-22); 'Signaux' (1921, early title of Le Disque Vert, 1922-54); '7 Arts' (1922-8); and 'Variétés' (1928-30)*, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* 3, 1, Oxford University Press, New York, pp. 336-362.

Nigro, A. (2007a), *Il collage tra le due guerre. Kurt Schwitters*, in Lamberti, M.M., Messina, M.G. (a cura di), *Collage/Collages: dal Cubismo al New Dada*, Electa, Milano, pp. 98-115.

Nigro, A. (2007b), *Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista*, in Lamberti, M.M., Messina, M.G. (a cura di), *Collage/Collages: dal Cubismo al New Dada*, Electa, Milano, pp. 280-299.

Naylor, D. (1980), *E.L.T. Mesens: His Contribution to the Dada and Surrealist Movement in Belgium and England as Artist, Poet and Dealer*, Tesi di Dottorato, University College, London.

Paenhuyzen, A. (2005), *Strategies of Fame: the Anonymous Career of a Belgian Surrealist*, "Image & Narrative", no. 12 (online), <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/paenhuyzen.htm#18>

Perilli, A. (1957), "L'Esperienza moderna", no.1.

Reverseau, A. (2013), *E.L.T Mesens en pièces détachées: une poétique de l'assemblage*, "Textyles", no. 43, pp. 63-72 (online), <https://journals.openedition.org/textyles/2355#ftn16>

Sanna, A. (2008), *Edouard Jaguer et le mouvement Phases. La recherches d'un art expérimental dans le tournant culturel de l'après-guerre*, "Pleine Marge", no. 47, p. 17-43.

Spies, W. (2019), *Max Ernst und die Geburt des Surrealismus*, C.H. Beck, München.

Van den Bossche, P., Weiss, E. (a cura di) (2013), *The Star Alphabet by E.L.T. Mesens. Dada & Surrealism in Brussels, Paris & London*, Mu.Zee, Ostend.

"Variétés" (1929a), vol. 1, no. 9, p. 487.

"Variétés" (1929b), vol. 2, no. 2, p. 118.

Vovelle, J. (1972), *Le Surréalisme en Belgique*, André De Rache, Bruxelles.

Zanchetti, G. (2007), *Esploratori di parole*, in *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, Skira, Milano, pp. 21-39.

Zanchetti, G. (2012), *"La poesia è una pipa...". L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbovisuali delle seconde avanguardie*, CUEM, Milano.

Weisgerber, J. (a cura di) (1991), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique, au confluent des arts et des langues, 1880-1950*, Labor, Bruxelles.

Wangermée, R. (1991), *Les musiciens du surréalisme bruxellois et l'esprit dada*, "Textyles", no. 8, pp. 257-268.

XXVII Biennale di Venezia (1954), Lombrose Edizioni, Venezia.