

**ETTORE
SORDINI**

**GLI ANNI DELLA
VITA AGRA**

Effigi

Per la scoperta di una zona di immagini

Senza mito non si dà arte.

L'opera d'arte trae la sua occasione da un impulso inconscio, origine e morte di un substrato collettivo, ma il fatto artistico sta nella consapevolezza del gesto; consapevolezza intuitiva, poiché tecnica propria dell'attività artistica è la chiarificazione intuitiva (*inventio*).

Consumato il gesto, l'opera diventa dunque documento dell'avvenimento di un fatto artistico.

Con la scoperta nasce la chiara coscienza dello sviluppo storico dell'opera d'arte. Intendiamo dunque l'arte come scoperta (*inventio*) in continuo divenire storico di zone autentiche e vergini.

Il nostro modo è un alfabeto di immagini prime. Il quadro è la nostra area di libertà; è in questo spazio che noi andiamo alla scoperta, all'invenzione delle immagini; immagini vergini e giustificate solo da se stesse, la cui validità è determinata solo dalla quantità di GIOIA DI VITA che contengono.

Camillo Corvi-Mora Piero Manzoni Ettore Sordini Giuseppe Zecca

Milano, 9 dicembre 1956

Cataloghi

ETTORE SORDINI

GLI ANNI DELLA VITA AGRA

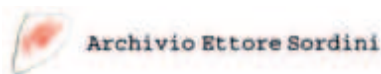
a cura di
Alberto Mazzacchera

Effigi

ETTORE SORDINI GLI ANNI DELLA VITA AGRA

20 gennaio – 26 febbraio 2023
Grosseto, Polo culturale Le Clarisse

Promossa da



Progetto realizzato con il contributo di:



MOSTRA

Ideaione

Fondazione Luciano Bianciardi

Cura

Alberto Mazzacchera

Coordinamento organizzativo

Mauro Papa

Segreteria organizzativa

Alice Coiro

Ufficio stampa

Puntocom

Progetto grafico

Semar srl

Prestatori

Archivio Ettore Sordini

CATALOGO

Cura

Alberto Mazzacchera

Grafica, impaginazione e stampa

Effigi Editore

Referenze fotografiche

Archivio Ettore Sordini

Laura Giovannoni

Michele Alberto Sereni

RINGRAZIAMENTI

L'organizzazione della mostra e il curatore desiderano esprimere riconoscenza e apprezzamento per la collaborazione fornita da Alessandro Gori e Roberto Peccolo
Si ringraziano inoltre: Ugo Dalla Porta, Barbara Lazzarini, Giuliana Paganucci, Federico Sordini, Alessandro Vicario.

Effigi

Effigi Edizioni

Via Roma 14, Arcidosso (GR) Tel. 0564 967139

www.cpadver-effigi.com - cpadver@mac.com

Effigi 2023 © Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Cataloghi

Produzione e grafica

C&P Adver > Mario Papalini

Copertina e impaginazione

Rossella Cascelli

INDICE

Presentazioni

Sindaco e Assessore Comune di Grosseto	5
Presidente e Direttrice Fondazione Luciano Bianciardi	7
Presidente Archivio Ettore Sordini	9
Presidente Fondazione Grosseto Cultura	11

Contributi

Tra uomini, amici e compagni: Luciano Bianciardi ed Ettore Sordini	
Mauro Papa	13
Brera e il Jamaica, negli anni di Bianciardi e Sordini	
Uliano Lucas	21
Ettore Sordini: avanguardia, tra libertà e coraggio delle idee	
Alberto Mazzacchera	25

OPERE

ANNI SESSANTA	41
ANNI CINQUANTA	56

Apparati

Testimonianze	
Ugo La Pietra	75
Cenni biografici	77
 Elenco foto con didascalie e referenze	 79



Siamo felici, innanzitutto, di ringraziare Mauro Papa e tutto il Polo culturale Le Clarisse, insieme alla Fondazione Bianciardi, per aver reso possibile la realizzazione della mostra e di questo catalogo su Ettore Sordini. Una testimonianza significativa, che unisce la ricorrenza del centenario della nascita dello scrittore grossetano Luciano Bianciardi con la mostra di un pittore tra i più influenti del XX secolo. I due, infatti, erano grandi amici: basterebbe prendere in mano alcuni testi dello stesso Bianciardi per trovare molteplici riferimenti all'amico "Ettorino". È questo, allora, il modo migliore per riconoscere e rafforzare il legame che univa due menti geniali, folli, incredibilmente attuali, che hanno influenzato l'arte l'uno dell'altro attraverso reciproche contaminazioni. Questo omaggio al pittore, attraverso il quale il nostro territorio si distingue ancora una volta per originalità e varietà dell'offerta, rappresenta un nuovo patrimonio da custodire per Grosseto. E tutto ciò si somma e si concretizza in una grande occasione culturale per tutti coloro che visiteranno questo incredibile concentrato di storia e di bellezza. Un'opportunità dal punto di vista culturale ma anche di crescita economica; un investimento, un momento nel quale la cultura e l'arte si dimostrano grande, strategica risorsa in un territorio ricco di testimonianze, di storia e di architettura che consentono al cittadino o al visitatore di scoprire dei veri e propri tesori. Il nostro più grande "in bocca al lupo" e il nostro grazie agli organizzatori che hanno messo tutto l'impegno possibile nella realizzazione dell'evento.

Antonfrancesco Vivarelli Colonna

Sindaco di Grosseto

Luca Agresti

Assessore alla Cultura



Bianciardi, Sordini e la chiusura del cerchio dell'arte

Con la mostra delle opere di Ettore Sordini si chiude un cerchio virtuoso il cui inizio è segnato dall'evento gemello, dedicato lo scorso gennaio a Furio Cavallini. La scelta della Fondazione Luciano Bianciardi è stata, infatti, quella di iniziare e terminare l'anno bianciardiano con un'indagine sulle relazioni intellettuali che hanno segnato la vicenda biografica e artistica dello scrittore, in particolare sui rapporti con il mondo della pittura, concentrandosi sulle due figure citate nella *Vita agra*. Un criterio che ci permette di staccare i due personaggi dal ricco repertorio di riferimenti a figure, incontri, occasioni, desumibile dall'intera produzione del grossetano, che nella sua opera capolavoro, interpretando con rigore il canone del romanzesco, cela accuratamente sotto false identità le presenze riconducibili a persone reali, riducendole così a personaggi, ma chiama per nome i due amici: un segno inequivocabile che li colloca tra le figure di maggiore significato nella sua avventura intellettuale.

Un percorso critico che esce dall'imperativo di "affrontare" l'autore, preferendo l'obiettivo di "affiancare" il suo percorso di uomo e di artista, attraverso vie laterali, più inesplorate e in quanto tali più promettenti di scoperte.

Gli interessi che Luciano Bianciardi manifesta verso l'arte visiva sono legati strettamente alla definizione di questa, arte del vedere: cinema, fotografia, pittura stanno per lui sullo stesso piano gerarchico. Ciò non significa che Bianciardi manovri con uguale sicurezza tutti i codici espressivi che incontra, ma qualche diffusa incertezza non gli impedisce di prendere posizione, collocandosi tra coloro che prediligono, in pittura, la tradizione figurativa, in coerenza con le ragioni della sua predilezione per il cinema, considerato arte della modernità positiva in quanto democratica, come scrive nel *Lavoro culturale*: "... L'eccezionale, aggiungevamo, è che questo straordinario mezzo espressivo sia anche popolare: lo capiscono tutti, anche gli analfabeti..."

Diffidente verso le forme artistiche segnate dallo sperimentalismo che in quegli anni coincideva con l'astrattismo, Bianciardi si attesta su posizioni vicine a quelle dei fotografi che popolano l'ambiente di Brera, tra cui Mario Dondero che così commenta le proprie collaborazioni a *Le Ore*: "Fu lì che apprezzai la libertà del fotografo rispetto all'ansia e alla disciplina del giornalista, c'era anche una lieve componente artistica, e mi dissi: accidenti, che bello! Ma restai sempre fedele alla realtà più che all'arte"

Proprio la fedeltà alla realtà è dunque il collante che lega Bianciardi a tanti arti-

sti del Giamaica e al tempo stesso segna l'adesione al clima politico e culturale del tempo, dominato dal mandato di leggere un'Italia diversa da quella descritta dalla propaganda di regime, quindi spogliata di retorica e di trionfalismi. Del resto, già dagli anni "provinciali" il messaggio bianciardiano risulta assai esplicito: "L'arte moderna si rivolge a un pubblico esiguo, selezionato e raffinatissimo, quasi una casta ... il gran pubblico, si dice, va allo stadio, va al cinema e se ne contenta. Non possiamo qui dar torto al grande pubblico ... se si vorrà tentare ancora una linea di contatto tra cultura e grande pubblico, bisognerà tentarla con cinema, coi cineclub, che sono un aspetto non trascurabile della nostra cultura postbellica". (da "Cultura e grande pubblico", *Gazzetta di Livorno* 1952). Un giudizio assai tradizionalista, che torna a galla quando lo sguardo si sposta sull'amico Ettore Sordini, quest'ultimo decisamente collocato all'interno di un'avanguardia pittorica milanese che negli anni 50/60 ormai pensa all'europea.

Ettore Sordini è l'Ettorino citato nel primo capitolo de *La vita agra*, ritratto nell'atteggiamento dell'artista in preda ai dubbi sul senso della propria arte. Nei dubbi di Ettore, molto estranei alla loro stessa forma di tiritera insensata, piuttosto tracce di una ricerca costante, forse senza approdo, confluiscono le incertezze di Luciano, tradizionalista mai rigido, al tempo della *Vita agra* ancora appeso a quella speranza di liberazione che nel tempo lascerà il posto a uno scetticismo disilluso e sempre più cupo.

Con la mostra delle opere di Ettore Sordini si chiude il cerchio che ha come tema Bianciardi e l'arte visiva. Si chiude con un giudizio sospeso: è il segno della modernità, quella alla quale il pittore e lo scrittore appartengono.

Massimiliano Marcucci

Presidente Fondazione Luciano Bianciardi

Lucia Matergi

Direttrice Fondazione Luciano Bianciardi

“ In quell’epoca a Milano si poteva vedere tutto il mondo”

A dieci anni dalla scomparsa di Ettore Sordini, il lavoro di ricognizione e sistemazione delle opere, degli scritti e delle testimonianze portato avanti dall’Archivio non è certo concluso, ma forse consente già di avere un quadro abbastanza completo e sistematico del lavoro di ricerca dell’artista.

Ettore Sordini era un uomo estroverso, curioso di tutto, generoso di sé nei confronti degli altri, ma come artista era schivo, riflessivo, solitario, parlava poco del suo lavoro. Era, inoltre, insofferente a ogni ordine classificatorio della sua produzione, restio perfino a firmare e datare le sue opere di cui, una volta uscite dall’atelier, si disinteressava completamente, e questo non ha certo semplificato il lavoro dell’Archivio.

Le opere degli anni Cinquanta e Sessanta qui esposte sono solo alcune di quelle recuperate in questo decennio, ma molte altre devono essere ancora rintracciate. Scopo dell’Archivio è anche quello di promuovere e tutelare la figura, l’opera e il percorso artistico del Maestro e in questa ottica ci è sembrata di grande interesse la proposta di inserire una mostra di opere di Ettore Sordini tra le iniziative per il centenario della nascita di Luciano Bianciardi.

Ci troviamo di fronte a due personaggi diversi per formazione culturale, esperienze di vita e distanza anagrafica che si ritrovano insieme a Milano e diventano amici, ma pur frequentando lo stesso ambiente, vivono la città in modo diametralmente opposto.

Bianciardi si sente esule in una città che non ha mai amato; Sordini, ancora molto giovane, ha un profondo rapporto con la città in cui è nato e in cui si è formato (ne parla la lingua, ne conosce a fondo la letteratura, ne ama la cucina – era un eccellente cuoco –, le nebbie, i “caldoni” estivi), una Milano segnata ancora dalla distruzione e dalla povertà degli anni di guerra, ma pervasa in tutti i settori della vita civile da una speranza di rinascita e cambiamento.

In quegli anni doveva essere esaltante per un giovane artista la possibilità di sperimentare e discutere in un clima di libertà (che lui stesso, peraltro, avrebbe in seguito definito illusoria: si poteva parlare di tutto perché nessuno ci ascoltava), così come la ripresa di quegli scambi internazionali a cui il fascismo aveva imposto un avvilente silenzio. “In quell’epoca a Milano si poteva vedere tutto il mondo” ricorda Sordini in un’intervista. Gli incontri tra intellettuali, artisti, scrittori, musicisti, italiani e stranieri, avvenivano spontaneamente in “certi” quartieri

e in "certi" locali tacitamente delegati, più tardi mitizzati, e di cui si è parlato e scritto fin troppo.

Questa Milano vivacissima che Sordini viveva intensamente, non sembrava affascinare Bianciardi, sempre fuori contesto e incapace di adattamento, ma anche per questo osservatore distaccato e lucidissimo, attento a decifrare i segni dei profondi mutamenti, specie sociali, che si andavano definendo in quegli anni e che per lui anticipavano il totale fallimento delle istanze politiche in cui credeva. Il pensiero di Luciano Bianciardi sulla religione della produttività che accompagnava il boom economico e sul pericolo di un processo di alienazione e atomizzazione della società, è stato nel tempo indagato in modo approfondito e oggi si può dire che la sua straordinaria capacità di tradurre concetti e idee in uno stile personalissimo amaro e disincantato, ha trovato la giusta collocazione.

A noi rimane la curiosità di sapere di che cosa parlassero lui e Sordini nelle loro interminabili chiacchierate notturne. Certamente dell'interesse condiviso per il Risorgimento, per Garibaldi, per il "deprecabile" Cavour, o magari della pelotta (Ettore possedeva una chistera, prezioso regalo di un amico giocatore); forse del mercato dell'arte, che in quegli anni si stava riorganizzando in base a criteri mercantili sempre più vincolanti, o dello sviluppo dell'industria culturale legata al modello capitalistico, in grado di integrare anche chi tentava di opporsi.

Queste le congetture più plausibili, nel segno di quella comunanza sommersa che in qualche modo può renderli uno testimone dell'altro.



Maria Vittoria Dierna
Archivio Ettore Sordini

In occasione del centenario della nascita di Luciano Bianciardi, la città di Grosseto si è resa protagonista di numerose iniziative per celebrarlo e Fondazione Grosseto Cultura ha collaborato con grande orgoglio e soddisfazione ad alcune di esse. Al Polo culturale Le Clarisse, con Fondazione Bianciardi, abbiamo iniziato il 2022 con una mostra dedicata a Furio Cavallini e ci ritroviamo un anno dopo con una mostra di opere firmate da Ettore Sordini. E la ragione che ha indotto la Fondazione Bianciardi e Fondazione Grosseto Cultura ad allestire le due mostre è proprio il legame dei due pittori con Luciano Bianciardi, nato dall'interesse dello scrittore per le arti visive. Dopo il figurativo Cavallini, adesso dedichiamo i nostri spazi all'astrazione e alla neoavanguardia di Ettore Sordini. Nei suoi testi Bianciardi cita spesso l'amico "Ettorino", come lo chiamava lui, sottolineando quel senso di vicinanza e di tenerezza che lo legava al pittore: nelle pagine della "Vita agra" Luciano ed Ettore resteranno per sempre amici e compagni, saldi e fedeli. Celebriamo questo legame rendendo omaggio al pittore Sordini nella terra di Bianciardi, aprendo le porte delle sue creazioni folli e geniali. Fondazione è la casa della cultura: e la passione, la competenza e la collaborazione portano anche stavolta ad un risultato che arricchisce la nostra città. Mi auguro che l'entusiasmo degli addetti ai lavori nella realizzazione di questa esposizione coinvolga anche la cittadinanza e tutti coloro che ci faranno visita. Il mio più sentito ringraziamento va al Comune di Grosseto, alla Fondazione Bianciardi, al direttore del Polo culturale Le Clarisse, Mauro Papa, e a tutti i soggetti che hanno reso possibile la realizzazione di questa preziosa esposizione nella nostra struttura museale.

Giovanni Tombari

Presidente della Fondazione Grosseto Cultura



Tra uomini, amici e compagni: Luciano Bianciardi ed Ettore Sordini

Mauro Papa

*"Ritorni dalle parti di Brera e li ritrovi, gli amici pittori: il sodalizio dura, forse assottigliato, ma schietto. E proprio sodalizio era, non massoneria, non mafia: il nesso era ed è fra uomo e uomo, passando sopra di salto a tutto il resto. Etorino è lui, e basta: non t'importa sapere quanto valgono le sue tele"*¹.

Etorino è lui, e basta. Luciano Bianciardi aveva un bel sodalizio di amici pittori ma, diciamolo francamente, era legato soprattutto a due di loro: Furio Cavallini, ribattezzato affettuosamente "Crazy horse", ed Ettore Sordini, più volte citato nella Vita Agra come Etorino. Per questo, in occasione del centenario della nascita dello scrittore grossetano, la Fondazione Bianciardi e noi (Polo culturale Le Clarisse) abbiamo deciso di aprire l'anno di ricorrenze, nel gennaio 2022, con una mostra dedicata a Furio Cavallini², e di chiuderlo, nel gennaio 2023, con una mostra di opere firmate da Ettore Sordini.

Abbiamo deciso di aprire con il primo perché pittore figurativo e quasi vernacolare, più legato al passato se vogliamo, e di chiudere col secondo perché legato all'astrazione e alla neoavanguardia, quindi, a nostro avviso, più rivolto al futuro. Ma la diversità stilistica e formale del loro lavoro (e la relativa quotazione economica, marchio impresso dall'odioso mercato) non interessava Luciano, che guardava invece al "nesso tra uomo e uomo, e saltava sopra tutto il resto". D'altro canto, per sua stessa ammissione, Bianciardi non si considerava un esperto di arti visive e non si era mai (o quasi mai) misurato nell'esercizio critico, quindi nel giudizio, di quadri o sculture realizzate dai suoi contemporanei.

L'opera di Giovanni Fattori, deceduto da anni, avrebbe poi meritato un suo piccolo saggio³, ma gli artisti contemporanei, soprattutto quelli d'avanguardia, erano lontani dal gusto popolare che lo scrittore aveva scelto di sollecitare, nel periodo grossetano, con le spedizioni del bibliobus e l'organizzazione dei vari cineforum

¹ Questa citazione è presa dalla presentazione di una cartella litografica stampata nel 1963; vedi infra nota 9.

² Vedi Fabio Canessa, Elisa Favilli, a cura di, *Furio Cavallini, ovvero il Crazy Horse di Bianciardi*, catalogo della mostra (Clarisse, Grosseto 15 gennaio – 13 febbraio 2022), Effigi, Arcidosso 2022.

³ Luciano Bianciardi, *Il poeta della fatica umana*, in *L'opera completa di Giovanni Fattori*, Classici dell'arte n.42, Rizzoli Editore, Milano 1970 pp.5-8.

con dibattito educativo. "L'arte moderna si rivolge ad un pubblico esiguo, selezionato e raffinatissimo, quasi una casta chiusa", aveva scritto, sottolineando come fosse espressione di "una minoranza d'avanguardia che ha perduto il contatto col grosso, e si è smarrita"⁴.

Non che Bianciardi sottovalutasse tutti i pittori moderni – perché, ad esempio, apprezzava la pittura figurativa di Guttuso, Levi (di cui il protagonista della Vita Agra possedeva un ritratto del "povero Di Vittorio"), Mazzacurati e De Chirico, oltre a quella dell'amico Cavallini – ma era proprio la smarrita arte "d'avanguardia" che lo insospettiva e, forse, lo infastidiva come fosse una "massoneria" o una "mafia". Quell'arte che assecondava, secondo la vulgata della critica critica d'arte ideologicamente militante e "neorealista", le cosiddette "mode" o infatuazioni superficiali tipiche della nascente civiltà del consumo che, prima o poi, a loro avviso (e giustamente) avrebbe consumato la civiltà.

Così, nel campo letterario, Bianciardi esprimeva giudizi originali, progressisti e in linea con la sperimentazione che trionfava oltre Oceano, mentre nelle arti visive e filmiche si adeguava a sostenere ciò che "tutti potessero intendere" (con queste parole celebrò la Corazzata Potemkin di Sergei Eisenstein)⁵ e a non rinnegare le indicazioni dei critici d'arte ortodossi al giudizio politicizzato e tagliente del Migliore, cioè Palmiro Togliatti, che nel 1948 aveva descritto le opere astratte come "cose mostruose", "orrori", "scemenze" e "scarabocchi". Il giudizio che Bianciardi forniva di Picasso era lo stesso di tutti coloro che, pur non amando l'astrazione, non volevano essere confinati nell'area ottusa e provinciale della venerazione per la pittura facile, icastica e didascalica: *"Picasso è il più grande pittore del nostro secolo: la Gioconda è un capolavoro immortale, ma la Guernica di Picasso resterà nella storia dell'arte a rappresentare altrettanto validamente un'altra epoca e un'altra scuola non meno significativa"*⁶.

E come faceva un antifascista a non giudicare Guernica un capolavoro? Picasso, in fondo, era comunista e artista *etico*, non solo *estetico*. Proprio come Furio Cavallini. Poi, con Cavallini, Bianciardi condivideva la toscanità, cioè l'appartenenza a un luogo considerato squisitamente anti-moderno, nonostante includesse la Gros-

⁴ Luciano Bianciardi, *Cultura e gran pubblico*, in "La Gazzetta di Livorno", 13 marzo 1952.

⁵ Vedi Fabio Canessa, *Vedere e verità: per un'estetica bianciardiana*, in *Furio Cavallini*, op.cit. pp.15-21.

⁶ Giudizio del 8 novembre 1971, riportato da Canessa, op.cit., p.19.

seto-Kansas City "aperta al vento e ai forestieri". Quella vecchia "Toscana, dove ancora regge un poco di civiltà, non soltanto artistica ma anche morale", scrisse in una lettera a Cavallini⁷. Con Cavallini condivideva quindi un'ideale umano, in aperto contrasto con la disumanità – denunciata da entrambi – con cui il benessere effimero del boom economico rendeva l'uomo schiavo del lusso, privandolo di tutti quei valori che solo un decennio prima avevano liberato l'Italia dal nazifascismo. E l'arte contemporanea, per Luciano, era un lusso.

Un lusso, lì a Brera, ancora embrionale, prodotto da poveracci ricchi solo di speranze. Perché, frequentando il milanese Bar Giamaica (il "bar delle Antille"), Bianciardi poteva incontrare non solo l'espressionista Furio Cavallini – destinato a rimanere semisconosciuto per decenni – ma anche l'irriverente e iconoclasta autore della "merda d'artista", Piero Manzoni⁸, che sarebbe invece presto diventato un grande maestro dell'arte dei nostri giorni, apprezzato e osannato dalla critica più "à la page" e non da quella dozzinale di provincia, allora attenta ancora alla somiglianza nei ritratti. Se ne avesse avuto voglia o occasione, lo scrittore grossetano avrebbe però canzonato Manzoni con ironico, e forse invidioso, sarcasmo. E lo avrebbe canzonato perché Bianciardi era così digiuno d'arte contemporanea da sottovalutare la portata rivoluzionaria dell'opera di Manzoni che, avendo realizzato un "piedistallo del mondo" per rendere tutto il mondo Opera d'Arte, aveva finalmente dichiarato che, se tutto è arte, niente lo è. Così come Duchamp, quando mise un orinatoio nel museo, non aveva intenzione di trasformare l'orinatoio in opera d'arte ma al contrario di trasformare il museo in una latrina, così lo stesso Manzoni voleva imporre al mercato dell'arte di comprare anche la sua merda, che merda rimaneva anche se in confezione artistica. Il dissacrante e corrosivo Bianciardi non aveva capito – o aveva fatto finta di non capire – la potenza eversiva di queste operazioni scatologiche ed escatologiche e le considerava, probabilmente, solo futili ed effimere operazioni di "moda", quindi provocazioni tristemente necessarie a farsi strada nel mondo ipercompetitivo dei ragionieri dell'arte e della cultura.

⁷ Lettera di Bianciardi a Furio Cavallini, 1970, conservata nell'Archivio della Fondazione Luciano Bianciardi di Grosseto.

⁸ "Appena entrò dentro il Giamaica sentì una voce toscana. Di dove sei? Sono di Piombino, io di Grosseto. Mi chiamo Cavallini, mi chiamo Bianciardi. Ci siamo dati la mano. Sentì un calore incredibile. Si uscì fuori e si parlò fino a tardi. Lui non conosceva nessuno. Dopo non lo vidi più, perché avevo tanti di quei debiti, trovai un lavoro grazie a questo ingegnere Conconi quello che ha inventato il duplex, mi sottevano tutti al Giamaica. Mi chiamavano traditore. Tutti: il Verga, il Sordini, il Manzoni che ha fatto le scatole di merda", in *Bianciardi!*, regia di Massimo Coppola, Indigo Film, 2008.

Accanto a Pierino Manzoni, e allievo di un artista che tagliava le tele, lavorava invece Ettore Sordini. Con Manzoni, proprio nel periodo bianciardiano del Giamaica, Ettore Sordini aveva addirittura pubblicato tre manifesti artistici: *Per la scoperta di una zona di immagini* (1956), *L'arte non è vera creazione* (1957) e *Contro lo stile* (1957). Nell'ottobre del 1957 Sordini partecipò inoltre alla collettiva *Arte Nucleare 1957* alla Galleria San Fedele di Milano con Piero Manzoni, Enrico Baj, Yves Klein, Asger Jorn, Arnaldo e Giò Pomodoro, nel cui catalogo si leggeva: "I Nucleari vogliono abbattere tutti gli 'ismi' di una pittura che cade inevitabilmente nell'accademismo, qualunque sia la sua genesi. Essi vogliono e possono reinventare la Pittura". Di tutta questa attività di ricerca e sperimentazione, però, Bianciardi ricordava solo il ritornello ripetuto da Ettore più e più volte nella Vita Agra: *"Tu dici che Dufy è un grande pittore. E va bene, Dufy è un grande pittore, Manet è un grande pittore, Monet è un grande pittore, Pissarro è un grande pittore, Cézanne è un grande pittore, Van Gogh è un grande pittore, Picasso è un grande pittore. Va bene, e poi? Poi cosa facciamo? Cosa faccio io? Ricominciare da più lontano, dici tu. Va bene, perché Mantegna è un grande pittore, Luini è un grande pittore, Caravaggio è un grande pittore... E poi? Cosa facciamo? Cosa faccio io?" E mi guardava come se la risposta io la sapessi. Invece non la sapevo e lui riattaccava: "Allora, come si diceva Fattori è un grande pittore, Lega è un grande pittore, Signorini è un grande pittore..."*

Bianciardi gli diceva di ricominciare da più lontano, di guardare al passato, ed Ettore replicava: "Va bene, ma cosa faccio io?". Qui sta la chiave ermeneutica, probabilmente, della citazione sordiniana. Non nel "come faccio?" ma nel "cosa faccio?". E in quel desolato e impotente "io".

Citazione ancora più comprensibile se torniamo a Cavallini. Di Cavallini, Bianciardi apprezzava l'urgenza espressiva e l'ansia di comunicarci una verità, anche se solo la sua verità. Cavallini sapeva "cosa" fare: dipingere l'emozione di sentirsi umano e il rispetto di valori antichi e condivisi. "Come" lo faceva, per Bianciardi era secondario. La litania di Sordini, invece, lo colpiva perché in quell'elenco di grandi pittori, forse, Ettore manifestava tutta la frustrazione di chi non aveva urgenze da esprimere, se non quella di trovare una strada per emergere e diventare a sua volta grande. Ovviamente, nel riportare le parole di Sordini, Bianciardi non esprimeva giudizi ma comunicava solo un senso di vicinanza e di tenerezza. Una tenerezza empatica che si coglie in frasi come: "Poi Ettore ammutoliva, vuotava il suo bicchiere, e dopo un po' attaccava a scorrere di pittura", oppure "E non la finiva più, triste e opaco con tutte quelle elencazioni". La tenerezza, infine, di chi

riconosceva la fraternità in chi “t’ha pagato la cena, un giorno di magra”, o in chi “te l’ha chiesta”, o “ti aiutò a tirare tardi, una sera di magone, a parlare, a buttar fuori, finalmente, quello che ti doleva, all’ora degli spazzini, quando i discorsi diventano lucidi e filati, e la sigaretta cambia sapore”.

Ettorino, più giovane di dodici anni, era un fratello, un ragazzo da proteggere. Uno che puntava alto e che per farlo conosceva gli artisti giusti, quelli che avrebbero sfondato nel mainstream, ma che nell’attesa di sfondare si arrabattava, triste e opaco, con la “desolata scapigliatura” del Giamaica. Così quando nel 1962, inaspettatamente, Bianciardi diventò celebre con la Vita Agra, Ettorino colse l’occasione e gli chiese di presentare, un anno dopo, una cartella litografica di suoi colleghi pittori “astrattisti”, in cui era presente anche una sua opera⁹. Bianciardi non ci pensò un minuto e accettò di buon grado, forse anche per farsi perdonare quella frase sibillina in Vita Agra, che citava la vita romana: “Così i nostri amici erano sempre quelli, i fotografi del bar delle Antille, e qualche pittore, come il Cavallini di Piombino. Il pittore Ettorino invece se n’era andato a Roma, e sul conto suo correvano voci che mi garbavano poco.” Nella presentazione alla cartella, come prevedibile¹⁰, Bianciardi scrisse l’elogio dell’amicizia senza spendere una sola parola sul tipo di arte che stava presentando e che, probabilmente, non capiva:

“Si è detto, si è ripetuto, ma non per questo è meno vero. Chi di noi viene a Milano, e non abbia intenzione di farsi ragioniere – magari ragioniere della cultura – approda lì, nella cittadella fra corso Garibaldi e piazza San Marco, con quelle stradine che hanno nomi di fiori o di ponti, dove di certo un tempo i balconi si affacciavano su un fiume, e s’abbellivano di gerani. L’acciottolato qua e là è rimasto lo stesso, il traffico vi prende un andare diverso, cambia persino la faccia della gente. Sicuro, la cittadella cadrà: stanno già accecando le finestre di via Solferino, e quando ci passo, con un po’ d’angoscia guardo se è ormai cieca anche quella che fu mia, al terzo piano del numero otto.

Poi si cambia casa, certamente, ma verso Brera si ritorna, persino contro ragione,

⁹ Raccolta numero uno a cura di Emilio Chiusa di quattordici litografie originali stampate a torchio dei pittori Rodolfo Aricò, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Edoardo Franceschini, Ettore Sordini, Angelo Verga, Arturo Vermi e una piccola antologia più una prefazione di Luciano Bianciardi con firme autografe degli artisti. Al termine della tiratura le pietre litografiche sono state biffate stampa della B. Ullmann e C. di novantotto copie numerate esemplare n° raccolta del “Drago” 1963.

¹⁰ Cavallini disse: “A me piaceva come lui faceva le presentazioni, parlava di tutto fuorché di pittura”; vedi Canessa, op.cit., p.24.

dopo che ti sei detto basta, è letteratura, la città è quest'altra, assatanata, irosa, cattiva, ed è inutile cercare rifugio in cittadella, tanto vale allora mollare le stanghe del carretto, e farsi barbone, ma via di qui. Niente, ci si ritorna, e un amico conosciuto a quei primi tempi rimane un amico: quello che t'ha pagato la cena, un giorno di magra; questo che te l'ha chiesta, fa lo stesso; questo che ti aiutò a tirare tardi, una sera di magone, a parlare, a buttar fuori, finalmente, quello che ti doleva, all'ora degli spazzini, quando i discorsi diventano lucidi e filati, e la sigaretta cambia sapore.

Ritorni dalle parti di Brera e li ritrovi, gli amici pittori: il sodalizio dura, forse assottigliato, ma schietto. E proprio sodalizio era, non massoneria, non mafia: il nesso era ed è fra uomo e uomo, passando sopra di salto a tutto il resto. Ettorino è lui, e basta: non t'importa sapere quanto valgono le sue tele. È quello che mi capitò per casa, all'improvviso, vestito da fantaccino, è quello che cantava così bene alla trattoria del Pinza. Non m'importa di sapere quanto valga (sul mercato) il pittore Angelo Verga: mi basta ricordare che voce aveva, alle quattro del mattino, quando il ragioniere sottostante minacciava di chiamare gli sbirri, e rispose lui a telefono, convincente, definitivo. Edo Franceschini, prima che un pittore, per me è un giovanotto siciliano che m'insegnò cosa sia la sauna finlandese; e Vermi è quell'omino che spese le sue ultime cento lire per offrirmi da bere.

È abbastanza facile che quelle cento lire siano le ultime. Perché comunque uno voglia giudicare l'opera degli amici pittori, sempre dovrà tenere a mente che essi ci credono, che quasi tutti pagano di persona, e scontano entusiasmo, coraggio e speranza. Ora io sono certo – e me ne onoro – che m'hanno invitato a scrivere questa presentazione con lo stesso animo: saltando sopra alla stima che possano avere del mio lavoro, e pensandomi come uomo, amico, compagno. Alle quattordici litografie, raccolte in così bella veste da un altro amico, Emilio Chiusa, ho aggiunto alcuni testi della nostra letteratura, dal Due al Novecento, dal primitivo noto al contemporaneo ignoto (cioè inedito). Mi auguro che si possano leggere con qualche utilità e soddisfazione”.

Uomo, amico, compagno. Queste erano le qualità che univano Sordini a Bianciardi. Mica la comprensione e la missione dell'opera, mica quei segni strambi e rarefatti sul fondo bianco della pagina o della tela. Le ambizioni però erano diverse. Ettorino voleva reinventare la pittura, Luciano voleva addirittura rovesciare il mondo, abolire le banche e il matrimonio. Almeno a parole.

Tanto bastava per perdersi di nuovo di vista e a lungo, cioè per il resto della loro vita.

Nelle pagine della Vita Agra, però, Luciano ed Ettore restarono per sempre amici e compagni, saldi e fedeli oltre la loro esistenza e la nostra:

"Nelle tampe e nei trani, e nelle crôte piemunteise spesso si cantava, allora. Franz il triestino, io, il pittore Ettore, e tanti altri. (...) Il pittore Ettore suonava anche un po' la chitarra, e fui io questa volta a insegnargli la canzone del mio giardino con in mezzo la fontanella che butta l'acqua. Sulla prima a, sospesa, la nota va tenuta forte e lunga, e la canzone richiede fiato: "C'è l'a... c'è l'acqua fresca e bella, per annaffiar i fior". Anche Ettore sapeva tante canzoni, la donna lombarda per esempio, o il Meazza che va a Tortona e ci trova una barbona per un franco, oppure l'altra del Coltellacci, anzi del Curtlass, che all'improvviso salta fuori come Priapo, e spaventa passerai, ladri, gente normale e persino gli amici, cunt el bigol lung 'on brass. (...)

Poi Ettore ammutoliva, vuotava il suo bicchiere, e dopo un po' attaccava a discorrere di pittura. "Tu dici che Dufy è un grande pittore. E va bene, Dufy è un grande pittore, Manet è un grande pittore, Monet è un grande pittore, Pissarro è un grande pittore, Cézanne è un grande pittore, Van Gogh è un grande pittore, Picasso è un grande pittore. Va bene, e poi? Poi cosa facciamo? Cosa faccio io? Ricominciare da più lontano, dici tu. Va bene, perché Mantegna è un grande pittore, Luini è un grande pittore, Caravaggio è un grande pittore... E poi? Cosa facciamo? Cosa faccio io?" E mi guardava come se la risposta io la sapessi. Invece non la sapevo e lui riattaccava: "Allora, come si diceva Fattori è un grande pittore, Lega è un grande pittore, Signorini è un grande pittore...". (...)

"E non la finiva più, triste e opaco con tutte quelle elencazioni. Fuori le strade si incupivano di nebbia, le case avevano serrato porte e finestre, e attorno ai lumi c'era un alone umido e fuliginoso. Gli omaccioni bluastri sonnecchiavano, col capo appoggiato al tavolo, le guance e il naso distorti e accesi dal vino. Anche al Bar delle Antille si spegnevano le ultime stracche chiacchiere, fumavano lentamente le ragazze pallide, vestite di nero, coi capelli appiccicosi e i piedi sporchi di melletta. I quattro giocatori di tressette nemmeno litigavano più, soltanto la signora Gianna, seduta a un tavolo davanti a un gobbetto, in mano il grappino, mostrava i denti allungati dalla piorrea e continuava a insolentire: "Le cambiali. Lo so io la grana che mi tocca di cacciare, 'sto mese, per le cambiali. Questo paese di gesuiti. Ma lo sa lei che quest'anno ci sono stati ottocentomila aborti clandestini in Italia? Lo sa? Paese di merda".



Brera e il Jamaica, negli anni di Bianciardi e Sordini

Uliano Lucas

Aveva ragione, Luciano Bianciardi, è stata un'isola felice, uno spazio mitico che alimentava la creatività, la sete di affetti e di vita di più generazioni nella Milano contraddittoria degli anni cinquanta e sessanta, già protesa verso il miracolo economico e tuttavia ancora attraversata dalle speranze, utopie e idealità del dopoguerra. Brera e il Jamaica: un quartiere ancora popolare, che si estendeva in un dedalo di strette viuzze acciottolate, tra l'Accademia e via dell'Orso e via Mercato, che con le sue trattorie a basso costo e le abitazioni dagli affitti modesti, aveva richiamato fin dal dopoguerra decine di artisti, intellettuali, giornalisti, e un locale divenuto il simbolo di una Milano diversa, ma che allora era solo un caffè dove degli amici passavano ore di ozio, di chiacchiere e di fantasie confondendosi fra gli storici abitanti della zona, negli anni duri della Milano postbellica.

È difficile immaginarsi oggi quella strana atmosfera a metà fra il bistrot parigino e l'osteria, la vecchia latteria dai muri di piastrelle bianche con il giardinetto pieno di tavolini sgangherati, che si animava nei giorni d'estate, ed il lungo banco di legno progettato dall'architetto Leonardo Fiori dietro il quale la signora Lina ed il figlio Elio servivano vino e panini ad una composita clientela fatta di pittori squattrinati, cineasti alle prime armi, giovani in cerca di una propria strada e artisti di nome e di età, musicisti, traduttori e *flâneur*. È difficile forse soprattutto immaginarsi il fermento, la ricchezza di sollecitazioni ed esperienze che attraversavano quel luogo in quegli anni.

Il Jamaica, con il suo nome esotico, nato dalla fantasia del musicologo Giulio Confalonieri, e i modi affabili della sua proprietaria, è stato crocevia e catalizzatore di una stagione di inusitata vivacità intellettuale, di un ribollire di ricerche e sperimentazioni che hanno rivoluzionato la musica, l'arte, la scrittura, in un desiderio di rifondare una cultura nuova che attraversava allora Milano e l'Europa.

Era il centro di una giornaliera girandola di voci e volti che si incrociavano e avvicinavano, dalla tarda mattinata alla chiusura verso mezzanotte, una "libera università", parte di una rete di caffè sparsi in tante città d'Europa, in cui davanti a un bicchiere di vino si dividevano idee, ragionamenti, sogni, esperienze. Da qui partivi, la notte, alla scoperta della città, come racconta Umberto Simonetta in *Tirar mattina*, per ascoltare il jazz al Santa Tecla, le vecchie canzoni della ma-

lavita milanese di Maria Monti al teatro Gerolamo, o per seguire, ormai nei primi anni sessanta il Cabaret al Derby Club o al cab64 di Tinin e Velia Mantegazza, e qui tornavi da viaggi nelle capitali europee, con il tuo carico di nuove riflessioni e sollecitazioni, o dalle inaugurazioni delle mostre nelle decine di gallerie aperte in pochi anni nel quartiere. Qui passavi le giornate a scrivere, leggere, fare progetti, senza l'obbligo di una consumazione da pagare. Le parole rimbalzavano concitate da un tavolino all'altro. Ascoltavi di tutto, dai racconti alla Conrad, alle storie delle avanguardie artistiche, alle disquisizioni sui film di Ingmar Bergman e Akira Kurosawa, ai commenti sull'architettura di Giò Ponti e Le Corbusier.

Lo spazialismo di Fontana, la tromba di Chet Baker, gli scrittori del Gruppo '63, il teatro dell'assurdo di Ionesco e Beckett, il realismo esistenziale di Ferroni e Vaglieri: argomenti, riflessioni che nutrivano e costruivano la sperimentazione artistica di quegli anni si alternavano a ironiche prese in giro, ad un'arte della conversazione che sapeva prendere spunto da qualsiasi argomento e proseguire per ore. Ti sedevi e seguivi le teorizzazioni sull'arte di Piero Manzoni ed Enrico Castellani, dei giovani del gruppo del Cenobio, Agostino Ferrari, Ugo La Pietra e Arturo Vermi, degli studenti di Brera che davano vita al gruppo T. Ti perdevi nei racconti di Dangelo sul jazz e di Enrico Baj sulla Patafisica, o nelle invenzioni narrative venate di umorismo di Giancarlo Fusco e di Alberto Arbasino, nelle provocazioni di Beniamino dal Fabbro capace di mettere in discussione le qualità canore addirittura di una Callas.

Era il luogo di uno scambio generoso fra generazioni, con artisti che erano già chiamati "maestri" che conversavano con interesse e semplicità con i giovani, ed anche uno spazio di solidarietà e "mutuo soccorso", dove trovavi sempre qualcuno che ti offriva un pranzo, o ti aiutava ad affrontare la cronica mancanza di denari. Tanti si sono affacciati alla porta del locale con una valigia in mano e un biglietto con l'indirizzo di un amico da cui alloggiare. Venivano dalla provincia e dal Meridione a fare grande Milano. Nell'editoria, nella grafica, nella pubblicità.

C'era una forte consapevolezza della dimensione etica e politica della cultura che si intrecciava con un'avanguardistica riflessione sui linguaggi, sulla riscoperta e riaffermazione dello statuto ontologico dell'arte, e c'era la dimensione giocosa, il gusto dadaista dell'invenzione e della provocazione, e forse, a monte di tutto, il rifiuto dei modi in cui arte e cultura erano stati fino a quel momento intesi, in una società borghese che si voleva smantellare. C'erano la scoperta e la valorizzazione di nuove forme di comunicazione e testimonianza, tra giornalismo e fotografia, in quella che è stata l'epoca d'oro del rotocalco nazionalpopolare ma anche di una

stampa progressista già allora impegnata nella "controinformazione". E poi il cinema, con il suo inesauribile serbatoio di immagini, storie ed emozioni, tra neorealismo e Nouvelle Vague.

Quello che sarebbe stato chiamato il "gruppo jamaicano" dei fotografi – Ugo Mulas, Carlo Bavagnoli, Mario Dondero, Alfa Castaldi, Carlo Cisventi e la futura poetessa Giulia Niccolai – passava ore inchiodato al tavolo da travolgenti discussioni sull'estetica e l'ideologia dell'immagine, sfogliando la rivista svizzera *Du, Life* ed i libri di Cartier-Bresson e di William Klain. L'eco delle loro interminabili conversazioni avrebbe alimentato ancora, ad anni di distanza, le scelte d'impegno professionale delle nuove generazioni.

E poi, seduto ai tavolini dopo le nove di sera trovavi il Bianciardi, che stava traducendo *Tropico del Cancro* di Henri Miller, e la sua compagna Maria Jatosti che conversavano con Ettore Sordini, sempre spumeggiante, con Franz Saba Sardi, il triestino, ammantato da un'aura di mistero per le sue conoscenze dell'arte erotica, anche lui traduttore, per un'editoria in piena espansione, come pure Adriana Dell'Orto. Il Sordini, l'Ettorino, come allora lo chiamavamo, era un grande conversatore. Miniera inesauribile di aneddoti, interveniva sui più disparati argomenti, discuteva animatamente di arte, politica, letteratura, ma soprattutto di storie di vita. Raccontava avventure fantastiche, passando spesso dall'italiano ad un forbito milanese alla Carlo Porta, in conversazioni che dopo l'ora di chiusura del Jamaica, proseguivano nel bar notturno del Grand Hotel de Milan di via Manzoni.

E in tutto questo via vai, in questo succedersi di diversi avventori, nell'assordante conversare degli intellettuali, dalle 14 alle 19, seduti al loro tavolino, imperturbabili, giocavano a scopone Carlo Gramsci, fratello di Antonio, il tipografo Antonio Maschera, l'orefice Viotti, il restauratore Aurelio Morellato, il pittore Tom Bombino e il fratello, Domenico, sarto di Mila Schön, a cui si aggiungevano talvolta Sordini e Angelo Verga.

È in quel tavolo, vicino all'ingresso, nelle sue conversazioni in meneghino, che ho sempre trovato condensata tutta l'atmosfera e l'identità del quartiere: l'insieme di anarchismo e curiosità, di desiderio di un vivere civile e creativo che lo attraversava.



Ettore Sordini: avanguardia, tra libertà e coraggio delle idee

Alberto Mazzacchera

Al Bar Giamaica, nell'ineguagliata stagione di fermento culturale che aveva trasformato la laboriosa Milano in una capitale artistica di respiro internazionale, Luciano Bianciardi (1922 - 1971) ebbe modo di conoscere Ettore Sordini (1934 - 2012). In quel tassello urbano scosso da un fremito bohemienne, in osmosi attiva con l'Accademia di Brera, numerosi artisti ed intellettuali italiani, con molte presenze europee, avevano i propri luoghi elettivi di socializzazione dove i confronti dialettici potevano protrarsi per ore e ore fino allo sfinimento verbale, o fin quando l'alcol non ingorgava, nelle lunghe notti, le ultime energie intellettuali¹.

Illusoria quanto vana ogni ricerca di trovare anche brandelli epistolari tra i due, che certo si frequentavano, inventandosi, con pochi spiccioli in tasca, la notte milanese come testimonia lo stesso Bianciardi nel suo capolavoro letterario *La vita agra*, del 1962: perché nelle "tampe e nei trani e nelle crôte piemunteise spesso si cantava, allora. Franz il triestino, io, il pittore Ettore, e tanti altri.

Il pittore Ettore suonava anche un po' la chitarra, e fui io questa volta a insegnargli la canzone del mio giardino con in mezzo la fontanella che butta l'acqua"².

D'altra parte era impossibile non conoscere, non dialogare con Ettore data la sua presenza dilagante, la sua raffinata ironia, a tratti graffiante senza, però, essere mai in nessun modo malevole. Un testimone qual è Remo Remotti (1924 - 2015) non ha dubbi nel riferire come "al bar Giamaica imperava allora Ettore Sordini che, all'opposto di Recalcati, polarizzava su di sé l'attenzione con lazzi, battute, baci, abbracci e saluti [...]"³.

Sordini, rammenta lo scrittore Fulvio Abbate (1956), era "una persona di vivacità intellettuale straordinaria, e anche un grande intrattenitore, una persona di cultura inenarrabile in grado di spaziare dagli autori classici ai nomi delle ginnaste"⁴.

¹ I luoghi di ritrovo degli artisti erano la latteria delle sorelle Pirovini in via Fiori Chiari (dove peraltro Manzoni avrà il suo ultimo studio), il ristorante Soldato d'Italia (frequentato anche da Fontana, Usellini e Guttuso) e la trattoria l'Oca d'Oro, in via Lentasio, del pugile Pino Pomè, e poi i bar Jamaica (o Giamaica come molti lo scrivono) e Genis, ed il Gatto Nero di via Senato.

² Bianciardi, Luciano. *La vita agra*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013, 6ª ed. 2019, p. 23.

³ Remotti, Remo. *Ho rubato la marmellata*, Roma, Iacobelli Editore, 2012, p. 126.

⁴ Intervista di Agnese Pompili a Fulvio Abbate in *La presenza a Cagliari dell'artista Ettore Sordini. Percorsi di arte e di vita*, Alma Mater Studiorum, reattore prof. Gian Luca Tusini, a.a. 2019-2020 (inedita), p. 61.

Già! Perché Sordini racchiudeva in sé aspetti apparentemente inconciliabili: uno pubblico travolgente, ed uno privato, nel suo atelier, calato in un profondo, eremitico silenzio appena solcato dal flebile brusio di una radiolina.

Per Remotti, che ebbe modo di conoscerlo in quegli anni, tra la fine dei Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, "Ettorino Sordini ha sempre amato il teatro, la battuta, la megalomania, il dadaismo, il pittoresco, il claunesco e poi, chiuso nel suo studio, ha sempre fatto cose estremamente poetiche ma al limite del nulla, del silenzio, del non finito, dell'essenziale, dell'assoluto [...] nel chiuso del suo studio, respira-va l'aria ossigenata dei suoi quadri bianchi nei quali campeggiavano i pochi, misurati, sensibili segni della sua arte"⁵.

Chi lo ha conosciuto ha certo saputo apprezzare tale poliedrica personalità. Riaffiorano alla mia memoria vari incontri conviviali, come quelli, non molti anni prima della sua morte, accaduti a Molleone di Cagli, tra Sordini ed il regista Alberto Sironi (1940 - 2019), fatti di canzoni, scelte con evidente ironia dal repertorio dell'odiato ventennio fascista, di ampie citazioni poetiche recitate in una sorta di sfida mnemonica, di scorribande tra trame di film e letteratura: una sorta di valanga capace di rimbalzare, con incredibile coinvolgente leggerezza, da un punto all'altro delle menti di quanti erano partecipi a quella che Ettorino amava definire una merenda "sinoira", ossia un gruppo selezionato di amici attorno ad una tavola imbandita dal tardo pomeriggio sino al far della notte.

Nella sua Milano, Ettorino incontra un Bianciardi giunto dalla provincia toscana con intenti rivoluzionari. Non va dimenticato che il suo capolavoro è un romanzo contro la borghesia culturale milanese, una radiografia dei peggiori sentimenti degli italiani. Ma ora accadeva che proprio quella borghesia paradossalmente lo blandiva e lo invitava, quale ospite da esibire, agli appuntamenti mondani ai quali non si sottraeva. Il suo travaglio interiore sarebbe giunto all'apice quando Indro Montanelli (1909 - 2001) gli offrì una collaborazione di prestigio e ben remunerata al *Corriere della Sera*, in anni che per Bianciardi erano economicamente molto duri, fatti di sfiancanti traduzioni per poter sopravvivere. All'atto del congedarsi, nella sede del grande giornale in via Solferino, da toscano a toscano, Montanelli, che probabilmente aveva intuito le perplessità di Bianciardi, gli disse: "mi raccomando, non fare il bischero".

Illuminante del suo stato d'animo tormentato è la lettera che in quei giorni scrive all'amico Terrosi: "Il mondo va così, cioè male. Ma io non ci posso fare

⁵ Remotti, *Ho rubato*, cit., pp. 126-27.

nulla. Quel che potevo l'ho fatto, e non è servito a niente. Anziché mandarmi via da Milano a calci nel culo come meritavo mi invitano a casa loro"⁶.

Il formidabile successo ottenuto con *La vita agra*, pone Bianciardi dinanzi ad un passaggio cruciale, di quelli che segnano per sempre la propria vita, perché si trasforma nel difficile confronto con la fedeltà alle proprie idee e una realtà che non consente scappatoie. Quelle stesse idee che lo portavano a frequentare il Bar Giamaica e quegli artisti, di un'avanguardia che molto faticosamente stava scrivendo un pezzo indelebile della storia dell'arte, non solo italiana.

Perché, avrebbe molto dopo ricordato Sordini, "all'epoca 'essere all'avanguardia' significava non essere alla moda. La moda era sempre stata la retroguardia, perché la borghesia, giustamente, credeva di dover acquistare dei valori sicuri". Oggi, storicizzata l'avanguardia, con i mercati internazionali voraci delle opere di Piero Manzoni (1933 - 1963) pagate profumatamente, si fa fatica a comprendere come, invece, in quegli anni "la vendita della 'merda d'artista' a prezzo d'oro era, evidentemente, un atto polemico contro il mercato che non gli comprava niente"⁷.

Altrettanto indifferente, quando non ostile nei loro confronti era la posizione dei mass media i cui giornalisti non intendevano interrogarsi, o forse proprio non comprendevano la reale portata dei manifesti di un manipolo di giovani artisti dell'avanguardia. Sordini, con differenti schieramenti nel biennio 1957-58 ne sottoscrisse sette. Venivano stampati gratis o a poche lire dal loro amico tipografo Antonio Maschera (qualche volta da Scheiwiller) e poi erano distribuiti attraverso il *Movimento Nucleare*, o meglio, rammenta Sordini, "li distribuivamo noi stessi nei bar, li inviavamo ai giornali ricevendo degli insulti [...] Nel Corriere della Sera, tanto per citare un esempio, un giornalista aveva riportato dei passaggi del manifesto senza comprenderne una sola parola e concludeva con questa frase 'seguono le firme di cinque giovani sconsiderati'. D'altronde eravamo descritti come 'tre giovani sonati' [Manzoni, Sordini e Verga]. Nessuno ne parlava bene. I soli che ci sostenevano erano i gesuiti del San Fedele che ci facevano esporre nelle loro sale, probabilmente per far arrabbiare la Casa della Cultura di sinistra che esponeva Guttuso e Tettamanzi".

⁶ Piccolo, Francesco. *Prefazione*, in *Trilogia della Rabbia. Il lavoro culturale, L'integrazione, La vita agra* di Luciano Bianciardi, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2022, pp. 8, 13.

⁷ Intervista di Martina Cardelli a Ettore Sordini in *Piero Manzoni Contre rien*, Editions Allia, Paris, 2002 tradotto e pubblicato in *Ettore Sordini. Traiettorie 1960-2010*, Ed. Roberto Peccolo, Livorno, 2010, p. 7. Negli anni Cinquanta le figure artistiche italiane più ricercate e acclamate erano ancora quelle dei decenni precedenti: de Chirico, Carrà, Casorati, Tosi, de Pisis, Morandi, Sironi, Campigli, Rosai, Semeghini, etc.. Il lungo isolamento culturale italiano, dopo decenni di soffocante provincialismo, si stava da poco allentando. Così autori come Braque, Arp, Kandinsky, Léger, Matisse, Mirò e finanche Picasso iniziavano solo in quegli anni ad avere un effettivo rilievo nel dibattito italiano.

D'altra parte, prosegue Sordini, "intorno a noi c'era, a sinistra, l'idea che la pittura dovesse piacere agli operai ed essere compresa da tutti e, a destra, il vuoto perché non c'era una pittura fascista, eccetto qualche grande pittore come Sironi. Inoltre a Milano c'era il gruppo dei chiaristi e i post-impressionisti che non ci piacevano. Noi pensavamo che quella strada fosse pericolosa perché portava verso una forma di sentimentalismo, d'esistenzialismo basso e generalmente di routine..."⁸.

Sordini conosce Piero Manzoni tra il 1953 ed il 1954, a venti anni. In quel tempo entrambi sono ancora sostenuti dalle loro famiglie. Quella di Manzoni a Soncino (in terra padana a confine tra Cremona, Brescia e Bergamo) è di un'aristocrazia agiata, ma intraprendente e culturalmente aperta. Il padre di Piero era il conte Egisto Manzoni di Chiosca e Poggiolo, nato a Lugo di Romagna ma trasferitosi, dopo gli studi universitari bolognesi, a Milano dove, grazie al suo spirito imprenditoriale, era diventato socio della Rinaldo Rossi; una rinomata società alimentare che produceva sia i grissini sia la grissinatrice, e, con pionieristica lungimiranza, alimenti per diabetici contrassegnati con marchio Katobesol il cui *advertising* dalla grafica innovativa rimane degno di nota. La madre, poi, era Valeria Meroni della storica Filanda Meroni costituita nel 1898 a ridosso della Rocca sforzesca di Soncino⁹.

Ettore Sordini proviene da una famiglia meno agiata, anche se il padre Giuseppe era prima tromba al Teatro alla Scala di Milano, per selezione fatta personalmente dal maestro Arturo Toscanini (1867 - 1957) nel tempo che precedette il suo auto-esilio a New York, dopo l'assurda aggressione fascista del 1931.

Rispetto a Manzoni ha il vantaggio di aver studiato all'Accademia di Brera e di essere stato molto a disegnare ma anche a scolpire fin dai primi anni Cinquanta, nello studio di Arturo Malerba (1886 - 1967), lo scultore capo della Veneranda Fabbrica del Duomo¹⁰. Aveva, inoltre, fatto esperienza di pittura con Anselmo Barchi (rite-

⁸ Ivi, pp. 3, 6.

⁹ Gualdoni, Flaminio. *Piero Manzoni. Via d'artista*, Milano, Johan & Levi Editore, 2013, pp. 15-6.

¹⁰ Piero Manzoni dopo essere stato uno studente modello al liceo classico dell'Istituto Leone XIII (la scuola della Compagnia di Gesù) si iscrive nel 1951 alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università Cattolica milanese. "I corsi e gli esami lo impegnano, ma senza appassionarlo veramente". Nel 1953 il confronto con l'amico ceramista Beppe Molinari riaccende in lui la passione artistica che aveva approcciato negli anni precedenti quale pittore amatoriale. In questo tempo si colloca una breve frequentazione della Scuola libera del nudo dell'Accademia di Brera. Il diario che inizia a redigere il 15 marzo 1954, ma già abbandonato l'8 maggio 1955, contiene il travaglio di un Manzoni che non ha ancora scelto se fare lo scrittore o l'artista. Sul finire del 1954 si trasferisce a Roma per frequentare la facoltà di Filosofia. Qui segue alcuni corsi, come Storia della filosofia, Filosofia teoretica e morale, Psicologia, dai quali ricava varie suggestioni. Tuttavia, annota Gualdoni, "gli mancano punti di riferimento sicuri. L'abitudine alle frequentazioni culturali milanesi trascolora in un lasciarsi vivere tra languido e sfiduciato, come galleggiando senza avere un orientamento preciso". Inoltre, e sono parole dal diario di Manzoni, "qui sono ubriaco tutte le sere, e sono contento d'esserlo. A Milano, mi piaceva sì, ma a un certo punto me ne vergognavo o mi gridavo d'essere un imbecille. Non per il bere, no, ma per il far niente e perdere tempo. Qui, nel far nulla, sono sereno". Gualdoni, *Piero*, cit., pp. 20, 28, 38-9.

nuto da Sordini un eclettico di grande mestiere) ed era stato, prima di partire per il servizio di leva, nell'atelier di Cesare Peverelli (1922 – 2000) trasferitosi a Parigi nel 1957¹¹. Attorno al 1956, grazie alle sue frequentazioni romane, aveva gettato le basi per rapporti durevoli e proficui con il maestro Corrado Cagli (1910 - 1976) ed ancor più con Giulio Turcato (1912 - 1995) che avrebbe poi rinvigorito quando, nella seconda metà degli anni Sessanta, avrebbe, infine, lasciato l'amata Milano. Artista precoce, Sordini viene notato dal maestro Lucio Fontana (1899 - 1968) che lo invita, già nel 1954, a partecipare alla X Triennale di Milano accanto agli architetti Pietro Porcinai (1910 - 1986) e Vittoriano Viganò (1919 - 1996), insieme ad artisti più maturi e affermati quali: Alfredo Chighine (1914 - 1974), Aldo Bergolli (1916 - 1972), Roberto Crippa (1921 - 1972), Cesare Peverelli ed altri.

Quando nel 1955 Manzoni rientra da Roma per immergersi nell'ambiente artistico dell'avanguardia di Milano, Sordini ha, dunque, già compiuto i primi importanti passi del suo itinerario d'artista¹². Vicino a Peverelli, Sordini, inoltre, "apprende una maniera d'essere, di vestirsi, di parlare, come comportarsi al ristorante, al bar". Né lui né Manzoni vestivano o si comportavano secondo l'immaginario *cliché* del pittore. Entrambi "eleganti, più della media" guardavano con ammirazione Lucio Fontana finanche nel suo saper stare tra la gente. Il Maestro, rammenta Sordini, "era dandy fino all'esagerazione: abiti di seta in estate, tessuti raffinati e cachemire d'inverno. Portava un vero panama; veniva dall'Argentina e aveva l'aria d'un *hidalgo*. La sua origine metà milanese e metà argentina gli conferiva un portamento spagnolesco. Fontana era, come dire, la polare del nostro cielo. Evidentemente per noi e non per i figurativi"¹³.

I due si vestono, perciò, correttamente e si comportano in maniera educata; un vivere quotidiano, una banale indifferente normalità, pienamente riscattata da una straordinaria attività artistica. Dal canto suo Manzoni, "su questo galleggiare apparentemente senza storia edifica una delle personalità artistiche più geniali del secolo"¹⁴.

Ma su questi giovani artisti ed intellettuali dell'avanguardia milanese, che avevano

¹¹ Poche sono le notizie inerenti Anselmo Barchi nato a Reggio Emilia nel 1890 (cfr. *Mostra personale del pittore Anselmo Barchi*, Casa di Vendite Galleria ex Corradi, Milano, cat. di mostra, 20 - 30 novembre 1928).

¹² Rammenta Sordini come "in quell'epoca a Milano si poteva vedere tutto il mondo. Queneau per esempio veniva spesso, essendo amico di Bay. Frequentavano con noi, che eravamo i 'giovani' [...] simposi inventati, conferenze improvvisate ma anche ristoranti e trattorie". Inoltre c'erano gli "scrittori, musicisti, poeti, presenti anche nei nostri manifesti. Per alcuni avevamo ottenuto la partecipazione di Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti... ma anche Pierre Restany, Edouard Jaguer, Edouard Glissant a volte si univano a noi". Per Edouard Jaguer, Sordini aveva disegnato una copertina. Intervista di Martina Cardelli, cit., p. 4.

¹³ Intervista di Martina Cardelli, cit., p. 4.

¹⁴ Gualdoni, *Piero*, cit. p. 10.

come approdi sicuri i magisteri di Lucio Fontana e di Bruno Munari (1907 - 1998), agiva quale potente lievito un fattore psicologico. È di nuovo Sordini a ricordare come "per una generazione come la nostra che era diventata matura nel dopoguerra, che aveva vissuto la fine del regime italiano e l'abbattimento di certi idoli, le aspettative erano tante, le speranze erano moltissime, non solo in senso sociale e libertario ma anche in senso creativo, di una visione del mondo più *souple*, più leggera, meno obbligata ad essere ideologizzata, o ad essere qualche cosa; libera in poche parole"¹⁵.

Ed infatti la prima dichiarazione d'intenti, datata 9 dicembre 1956 e firmata da Sordini congiuntamente a Manzoni, il designer Giuseppe Zecca (1934) e Camillo Corvi-Mora (1936), è emblematica fin dal suo titolo: *Per la scoperta di una zona di immagini*. Avevano compreso che "Senza mito non si dà arte. L'opera d'arte trae la sua occasione da un impulso inconscio, origine e morte di un substrato collettivo, ma il fatto artistico sta nella consapevolezza del gesto". In loro si radica precocemente l'ideale de "l'arte come scoperta (inventio) in continuo divenire storico di zone autentiche e vergini. Il nostro modo è un alfabeto di immagini prime. Il quadro è la nostra area di libertà; è in questo spazio che noi andiamo alla scoperta, all'invenzione delle immagini; immagini vergini e giustificate solo da se stesse, la cui validità è determinata solo dalla quantità di GIOIA DI VITA che contengono"¹⁶.

I pittori Sordini e Manzoni, ai quali va affiancato Angelo Verga (1933 - 1999), aprono un dibattito che volutamente è polemico contro la pittura figurativa e contro taluni epigoni dell'arte astratta, con anche una palese critica a Giuseppe Capogrossi (1900 - 1972).

Seppure destinati ad essere in parte *vox clamantis in deserto*, avevano ben ragionato ed assimilato il "Manifesto Bianco" di Lucio Fontana stilato, nel 1946, dove si indica "il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica". Poiché occorre "lo sviluppo di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio". Ora si impone agli uomini di concepire "una sintesi come una somma di elementi

¹⁵ Intervista di Elena Busisi a Ettore Sordini, in *Itinerari e soglie tra futuro e nostalgia. Ettore Sordini, Angelo Verga*, ABA Brera, relatore prof. Giovanni M. Accame, a.a. 1990-1991 (inedita), p. 96.

¹⁶ Manifesto di Camillo Corvi-Mora, Piero Manzoni, Ettore Sordini, Giuseppe Zecca, *Per la scoperta di una zona di immagini*, Milano, 9 dicembre 1956.

Accanto a Sordini e Manzoni compare Giuseppe Zecca di Sondrio, che in seguito otterrà il premio compasso d'oro ADI per le serie *Living e My Home*. Nulla è, invece, dato sapere di Camillo Corvi-Mora, tranne che, per volontà di Sordini e Manzoni, era stato scelto proprio perché non era un pittore. Il Manifesto per Gualdoni fu redatto da Manzoni e firmato dagli altri (cfr. Gualdoni, *Piero*, cit. pp. 50-1), mentre Sordini afferma: "l'unico che lo ha firmato e, oltretutto, redatto sono io" (cfr. Intervista di Fabiana Sosio a Ettore Sordini, in *Il Gruppo del Cenobio 1962-63*, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, relatore prof. Luciano Caramel, a.a. 2002-2003 -inedita-, p. 199).

fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio. La nuova arte richiede la funzione di tutte le energie dell'uomo, nella creazione e nell'interpretazione"¹⁷.

Fontana, peraltro, l'anno dopo, aveva dato vita al *Movimento Spazialista* e l'anno successivo, insieme a Munari, avrebbe costituito il *Movimento Arte Concreta*. Una visione profondamente precorritrice dei tempi che tuttavia restava ancora confinata in una dimensione teorica più che realizzativa.

Approfondendo lo scandaglio sul monocromo, nel 1947, Fontana fa scaturire il primo buco sulla superficie di una sua opera. La sua prima opera ambientale, con la quale il mezzo-luce diviene elemento espressivo per l'artista, viene messa a punto due anni dopo. Così l'attenzione, può ora dilatarsi ai fenomeni percettivi dal punto di vista dell'osservatore che deve essere posto in grado di interagire con l'opera d'arte. Attraverso i manifesti spazialisti, avvia la proficua riflessione sullo spazio da intendere quale nuova materia plastica e delinea una nuova concezione dell'arte come dispiegamento di energia.

Annota Vettese come, tanto per Fontana quanto per Munari "è già sul piatto la crisi dell'idea stessa di opera, con tutti i suoi corollari incrollabili: unicità e irripetibilità dell'esecuzione, supporto e tecniche provati da una lunga tradizione, rigida opzione tra tridimensionalità della scultura e bidimensionalità della pittura, concezione del quadro (o del volume) come 'diario di un'anima'. I due protagonisti furono promotori, Fontana più esplicitamente e attivamente, Munari in modo meno teatrale ma altrettanto pregnante, di due diversi filoni di sviluppo dell'arte milanese in quegli anni cruciali che andarono dal 1958 al 1964"¹⁸.

Pienamente immersi nel clima nuclearista Manzoni, Sordini e Verga nel maggio del 1957 redigono e firmano *L'arte non è vera creazione* e subito dopo *Oggi il concetto di quadro...*

L'azione, di impianto non propagandistico bensì di onesta provocazione al confronto dialettico, mossa dal giovane manipolo è oggetto di apprezzamento da parte di Fontana, al punto che il 29 maggio di quell'anno presenta alla galleria *Pater* di Milano la mostra *Manzoni, Verga, Sordini*. Sul catalogo poche righe del maestro, confermano la sua attenzione verso "l'attività, le ricerche, l'inquietudine di questi

¹⁷ "Manifesto Bianco" di Lucio Fontana, Buenos Aires, 1946.

¹⁸ Vettese, Angela. *I poli della ricerca visiva 1958-1964*, in *Milano et mitologia. I poli della ricerca visiva: 1958-1964*, Milano, Centro Culturale d'Arte Bellora, 1989, pp. 10-11.



tre giovani artisti" dei quali asserisce di avere alcune opere nella sua collezione. L'intuito, di cui Fontana è ampiamente dotato, lo induce ad asserire di essere "convinto che le loro recenti opere abbiano una parte importante nel campo della giovane pittura"¹⁹.

L'attività teorizzatrice è quanto mai frenetica in quel 1957. Nel giugno i tre artisti con l'aggiunta dei partenopei Guido Biasi (1933 - 1982) e Mario Colucci (1915 - 1993), che dal 1953 erano entrati in contatto con Enrico Baj (1924 - 2003), escono con il manifesto *Per una pittura organica*. Affermano, con un'ispirazione a tratti di sapore futurista, che "il quadro è il nostro spazio di libertà in cui noi riinventiamo continuamente la pittura nella continua ricerca delle nostre immagini prime"²⁰.

Gli stessi redigono il *Manifesto di Albisola Marina* dell'agosto del 1957. Nel settembre del medesimo anno esce il manifesto *Contro lo stile*. Si tratta di uno degli ultimi atti del nuclearismo, che oltre ad essere co-firmato da Manzoni, Sordini e Verga, è sottoscritto da un folto numero di artisti stranieri il che dà ulteriore conferma del grado di apertura di questa avanguardia e del livello internazionale del dibattito che si stava conducendo a Milano. Sicché tra i firmatari stranieri, per citarne alcuni, sono: Arman, Stanley Chapman, Reinhold D'Haese, Wout Hoeboer, Hundertwasser, Yves Klein, Theodore Koenig, Joseph Noiret, Pierre Restany, Saura, Serge Vandercam. Con il proposito di "combattere ogni concessione a qualunque sorta di accademismo" gli artisti denunciano "l'ultima delle convenzioni - lo stile-". Ribadiscono, inoltre, di ammettere "come ultime possibili forme di stilizzazione le 'proposizioni monocrome' di Yves Klein (1956-1957): dopo ciò non resta che la tabula rasa". Infine auspicano che l'opera d'arte si ponga come "presenza modificante, in un mondo che non necessita di rappresentazioni celebrative ma di presenze"²¹.

In tale crogiuolo, in detto tempo accelerato in cui, infine, prende corpo il superamento del nuclearismo, Fontana si accinge, dunque, a divenire padre artistico di una nuova generazione. Con tale spirito presenta nel 1957 la citata collettiva di Manzoni, Sordini e Verga. Questo sodalizio porta i tre artisti a produrre ulteriori loro mostre in ambito milanese. Tra queste, nel novembre di quello stesso anno, è, in aperta contestazione con il *Premio San Fedele*, la *Mostra di giovani pittori al bar Giamaica*. A quanto pare la collettiva *Arte Nucleare 1957* alla galleria *San Fedele*

¹⁹ Fontana, Lucio. *Presentazione*, in *Manzoni, Verga Sordini*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pater, 1957.

²⁰ G. Biasi, M. Colucci, P. Manzoni, E. Sordini, A. Verga, *Per una pittura organica*, Milano, giugno 1957.

²¹ Manifesto di AA.VV., *Contro lo stile*, Milano, settembre 1957.



di Milano, della fine di ottobre, con anche le opere di Manzoni, Sordini e Verga non era risultata sufficiente a placare gli animi della giovane falange del movimento. Tuttavia le poetiche dei tre artisti vanno rapidamente distanziandosi. Sordini e Verga non seguono, infatti, Manzoni sul versante dell'azzeramento protoconcettuale dell'opera. Nel fare riferimento proprio al sodalizio con Sordini e Verga, nel 1959, Manzoni scrive ad un amico: "oggi ahimè il movimento si è scisso in due: ora io sto con Castellani e Bonalumi e perseguiamo quella linea che tu mi hai visto iniziare: usciremo prestissimo con una rivista nostra [...]"²².

Dunque, si comprende ulteriormente il formidabile ruolo svolto da Fontana e da Munari e come nel volgere di pochi anni attorno agli iniziatori dell'antinformale milanese possano comporsi "i primi anelli di una catena che avrà ripercussioni importanti anche all'estero, soprattutto nel campo della pittura monocroma, dell'astrazione geometrica, dell'arte optical e cine-visuale ed anche, grazie al passaggio intermedio di Manzoni e all'interferenza critica di Agnetti, del concettualismo"²³.

Sicuramente sia Sordini sia Verga condividevano nella sostanza la viscerale affermazione di Manzoni che "vi è solo per l'artista il problema di conquistare la più integrale libertà"²⁴. Ma loro intendevano percorrere una strada in cui avrebbero in ultima analisi difeso la pittura proprio contro il suo possibile annullamento. Si avviano, perciò, lungo un itinerario artistico che sarà, poi, definito semantico, teso come una corda di violino verso la riduzione del quadro a puro spazio d'indagine segnica preliminare. I loro sforzi ininterrotti costituiscono la base per la successiva formazione, nel 1962, del *Gruppo del Cenobio* che costituisce il terzo volto della reazione milanese alla crisi dell'Informale. In parallelo sono, infatti, quello nichilista di Manzoni, di cui si è ragionato e quello costruttivo-oggettuale animato da un folto gruppo di artisti tra i quali i citati Enrico Castellani (1930 - 2017) e Agostino Bonalumi (1935 - 2013).

Nel *Gruppo del Cenobio* accanto ed insieme ad Arturo Vermi (1928 - 1988) entra in veste di teorico, il poeta, filosofo e critico Alberto Lùcia. Nel gruppo oltre Vermi, che aveva trascorso un lungo periodo a Parigi assorbendone le istanze culturali, si inserisce Agostino Ferrari (1938) con il quale da alcuni anni operava e che era peraltro amico di Castellani. Se l'iniziale presenza in seno al Gruppo di Raffaele Menster rimane puramente episodica, durevole sarebbe stata quella di Ugo La Pietra (1938) la cui ricerca nel corso degli anni viene fortemente assorbita nel campo

²² Vettese, *I poli* cit., p. 12.

²³ Ivi, p. 10.

²⁴ Ivi, p. 14.

della progettazione e del design, in linea con il percorso di studi in architettura ed ai suoi molteplici interessi.

Nella ricerca condotta dai cinque giovani artisti, che certo non si esaurisce nel breve tempo della condivisione del *Gruppo del Cenobio*, si rinviene un tracciato che ha un parallelo con le sperimentazioni condotte a fine Ottocento dal poeta e drammaturgo Stéphane Mallarmé (1842 - 1898). C'è un muoversi nella medesima direzione, seppure forse inconsapevolmente come sostiene Sanesi, che è quella che conduce Mallarmé ad una "poesia di silenzi estremamente sintetizzata, che diventa come uno spartito musicale"²⁵.

Il livello di teorizzazione ed il respiro internazionale del *Gruppo del Cenobio* è percepibile anche dai cataloghi delle due prime mostre. Per la prima collettiva del dicembre 1962 alla galleria milanese il *Cenobio*, da cui è tratta la denominazione del sodalizio, gli artisti accanto ai versi poetici di Lùcia pongono un brano, reperito da Sordini, tratto da *L'Isola dei Beati*; testo utopico dello scrittore svedese August Strindberg (1849 - 1912), con il quale si affronta il tema della fantasia degli artisti paralizzata o alterata dal contatto col potere. Poi, per la collettiva del 1963 alla galleria *L'indice* (da cui il titolo decisamente ironico della mostra *...IL CENOBIO ALL'INDICE...*) viene selezionato un brano tratto da un testo del filosofo tedesco Oswald Spengler (1880 - 1936) il grande teorico del Novecento, che consente di intendere parte dell'orizzonte culturale entro il quale agiscono i cinque artisti e sviluppano le loro inquietudini.

Non ha dubbi Lùcia sul fatto che questi giovani, cresciuti in un ambiente culturale internazionale e aggiornatissimo, avessero assorbito l'influsso dei filosofi della scuola di Francoforte che profetizzavano la fine dell'arte e la perdita del mezzo espressivo. Indubbiamente conoscevano i versi scritti dal poeta e saggista naturalizzato britannico T. S. Eliot quando nel 1939, mentre prendevano corpo i venti di guerra su desolanti ideologie, andava riflettendo: "E ciò che si conquista alfine / Con forza e disciplina, è stato scoperto / Una o due volte o più, da uomini ch'è vano sperare / Di emulare -ma non si tratta di competizione- / Qui c'è solo la lotta per recuperare ciò ch'è stato perduto / E sempre ritrovato e poi perduto: ed ora in condizioni / Meno propizie"²⁶.

Spinti dal comune impegno di operare incessantemente per la liberazione dell'immaginario trasformano la pennellata in segno grafico, e, come scrive Abbate, evo-

²⁵ Intervista di Elena Busisi, cit., p. 209.

²⁶ Eliot, Thomas Stearns. *Quattro quartetti*, trad. di Raffaele La Capria, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, dattil., [S.l.: s.n., s.d.], ff. 20-21.

cando "la valenza magica di un scrittura epigrafica sommersa, ma anche il silenzio spaziale" elaborano un linguaggio in grado di anticipare gli esperimenti di poesia visiva²⁷. Si addentrano su un fronte indipendente di ricerca che mostra elementi a tratti tangenti al minimalismo americano quando non anche, come da taluno indicato, in parte anticipatori²⁸. Tuttavia, appuntava molto dopo con amarezza Vermi, "la critica ci ignorò quasi del tutto", ma che "quel lavoro fatto dal gruppo risultò essere importante, lo testimonia il fatto che altri operatori, anche illustri dieci anni dopo fecero questo lavoro e furono invitati alle più importanti rassegne d'arte contemporanea". A tal proposito Vettese fa notare come "malgrado Tommaso Trini abbia sostenuto che l'area dell'antiinformale milanese conosceva il minimalismo americano [...] c'è da chiedersi cosa potessero averne visto questi e altri artisti italiani tra il 1959 e il 1962, prima che esso fosse nato negli stessi Stati Uniti"²⁹. Nel frattempo, Sordini, nonostante i continui dibattiti, all'interno del Gruppo finì per esercitare il ruolo di "teorico", in quanto era "colui che trascinava con sé le esperienze artistiche più rilevanti degli ultimi anni milanesi e romani. Rispetto agli altri, maggiore era la sua maturità e soprattutto più intense le frequentazioni con quello che rimaneva a Milano dell'eredità futurista, spazialista e nucleare. È soprattutto la sua storia, per buona parte congiunta a quella di Verga, a costituire la parte più rilevante della precronistoria del Cenobio"³⁰.

Non molto dopo lo scioglimento del *Gruppo del Cenobio* (1963), Sordini si trasferisce a Roma facendo da ponte tra la situazione romana e quella milanese. L'orientamento verso il segno in Italia interessava, infatti, un determinato nucleo romano di artisti in cui si distinguevano in particolare: Giuseppe Capogrossi (1900 - 1972), Antonio Sanfilippo (1923 - 1980), Carla Accardi (1924 - 2014), Gastone Novelli (1925 - 1968), Achille Perilli (1927 - 2021), Tancredi Parmeggiani (1927 - 1964), Cy Twombly (1928 - 2011).

Al contempo l'anno successivo alla morte di Manzoni, alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1964, mentre al padiglione italiano sono i giovani antinformati, esplode con gli artisti invitati Jasper Johns (1930) e Robert Rauschenberg (1925 - 2008), l'operazione *Pop art* meticolosamente programmata da Alan

²⁷ Intervista di Elena Busisi, cit., pp. 216-230.

²⁸ Vettese, *I poli*, cit., p. 12; Intervista di Elena Busisi, cit., p. 55.

²⁹ Vettese, *I poli*, cit., p. 12; Vettese, Angela, *La vicenda del Cenobio: dal disegno al segno*, in *Ricerca e ipotesi 1959-1994: Agostino Ferrari, Ettore Sordini, Angelo Verga, Arturo Vermi*, cat. di mostra (Livorno, Galleria Peccolo, 22 aprile - maggio 1995) Livorno, Galleria Peccolo, 1995; Mazzacchera, Alberto. *Arturo Vermi: in the space-time continuum*, cat. di mostra (London, Brun Fine Art, 38 Old Bond Street, 12 ottobre - 10 dicembre 2021), London, Brun Fine Art, 2021. pp. 40-2.

³⁰ Vettese, *La vicenda*, cit.

R. Salomon. Tale passaggio segna, peraltro, la fine dell'astrazione e soffoca gli ultimi movimenti informali.

Per Sordini in questo passaggio risiede l'atteggiamento dei mass media denunciato da Vermi. Perché "noi siamo stati i soli a non accettare il diktat di Solomon e della Pop Art. E dunque in Italia, che è una colonia e non un paese libero, noi siamo stati dimenticati perché gli Italiani seguivano le mode, volevano essere *à la page*. Noi siamo anche stati i soli a fare un discorso, non voglio dire italiano, che mi sembra troppo 'patriottico', ma in ogni modo autonomo"³¹.

Il dilagare dell'arte americana toglie ossigeno a quelle idee che erano fermentate durante gli anni dell'avanguardia milanese.

Sordini rammentava come durante la gioventù, prima di individuare il proprio percorso, "il teorizzare è in qualche modo propedeutico a quello che si farà più tardi"³². In quegli anni, in un altro manifesto a sei mani del 1957, egli ribadiva come "unica nostra preoccupazione può essere solo la continua ricerca"³³.

Per Sordini il tema principale che, dalla fine degli anni Cinquanta quasi senza interruzione, avrebbe catalizzato quasi tutte le sue energie, è proprio quello dell' "area di libertà" più volte esplicitamente affermato, o comunque sottinteso in quella serie di memorabili manifesti.

Da quell'adesione giovanile all'avanguardie permane ben salda in Sordini l'esigenza primaria e ineludibile di un'arte vera e autentica, capace di rigenerarsi alla fonte di una ricerca senza fine, orgogliosamente impermeabile ai diktat d'Oltreoceano anche a costo di essere marginalizzato in quanto lontano dalle tendenze momentanee. Con la schiettezza che gli era propria, Sordini può affermare di aver fatto "una pittura al limite del niente, al limite del quasi percettibile"³⁴, che ha una genesi in "una memoria di memoria" tratta "da una componente naturalistica, anche se stravolta, ridotta a un solo segno, a una riga in fondo al quadro. Nella mia mente c'è sempre l'idea di un paesaggio [...] io, che sono milanese, ho sempre in mente vedute di campagna o di città in certi giorni di nebbia, nei quali i pochi oggetti o i pochi segni che emergono riescono a dare un'immagine altrettanto forte di una fotografia in pieno sole"³⁵.

Credo che questa "memoria di memoria" possa essere un ulteriore codice di ac-

³¹ Intervista di Martina Cardelli, cit., p. 5.

³² Piccoli, Cloe. *Baj & C. l'energia del nucleare. Anni Cinquanta tra pittura, visioni e scontri*, in "La Repubblica", 12 aprile 1998.

³³ Manifesto di Piero Manzoni, Ettore Sordini, Angelo Verga, *L'arte non è una vera creazione*, Milano, maggio 1957.

³⁴ Intervista di Martina Cardelli, cit., p. 5.

³⁵ Sordini, Ettore. *Angelo Verga*, in *Atlante ragionato di arte italiana*, a cura di Ettore Sordini e Antonio Capaccio, Perugia, Provincia di Perugia e CERP arti visive Rocca Paolina, 2002; Intervista di Elena Busisi, cit.

cesso, del tutto tralasciato dalla critica, ma rilevante per la piena comprensione e lettura delle sue opere. Indubbiamente l' "area di libertà" rappresenta il fulcro di tutta la sua ricerca, ma è egli stesso che, in quell'intervista del 1990-91, riflettendo sulla sua opera, fa riferimento ad un "luogo di immersione"; concetto, quest'ultimo, che ha un preciso significato in un artista che, come Sordini, ha fin da giovane approfondito le teorie di Jung.

Così, indugiando lo sguardo sulle *Passeggiate*, ossia le tele in assoluto più concettuali della produzione insieme alle *Isole*, netta è la percezione di un'immersione. Ecco che la linea, sulla quale corre l'occhio, da crinale di una montagna, da vetta da scalare, da meta da dover guadagnare si trasforma in un quieto perimetro, o meglio un impalpabile diaframma tra lo spazio, ampio e silenzioso, di chi al di qua s'avvia a camminare verso un bordo dell'ignoto. È come se il tempo in questo piano interiore si arrestasse. Senza forza di gravità, degli oggetti indistinti, come muti ricordi esistenziali ridotti ad un appena percepibile, fluttuano attorno a noi senza mai superare quella linea apparentemente sottile oltre la quale è la luce irreale, densa e compatta, di un cielo altro che è paradossalmente il fondo del pozzo del nostro io che, silente, attende di essere attraversato.

Senza passare più volte al setaccio le parole di Sordini non si giunge a ragionare su quella "memoria di memoria". È vero, come ho già scritto, la nebbia ha proprio la potenza di far apparire o imprevedibilmente scomparire gli oggetti, di mutare la percezione della realtà fisica che d'un tratto appare immersa in una quiete sovrannaturale che ha tutta la forza dirompente dell'incanto dell'origine. Nelle opere di Sordini tutto si gioca in quella mirabile tensione di superficie tra ciò che è pervenuto alla vista e quanto di impercettibile è oltre. I segni, tracciati con grafite abbinata di norma al pastello, sono quanto emerge sulla superficie, spesso di un bianco abbacinante talvolta appena stemperato da un contenuto sfumato, e che, come tali, sono difficilmente decifrabili poiché altro non sono che tratti, porzioni di forme mentalmente decantate, poste al di là della superficie stessa. Ricordava, infatti, Sordini, "io vivo molto solo quando lavoro perché la mia pittura ha questa necessità, di essere molto sola" ed in questa pittura avvolta in una sorta di calma irreale egli cerca di "raggiungere la soglia del guardare; ...come aprire in punta di piedi una porta senza far rumore e guardare dentro"³⁶.

³⁶ Intervista radiofonica di Leo Antinozzi, *Lo specchio del cielo, autoritratti segreti. [Incontro con Ettore Sordini]*, RAI - Radio 2, Montone (PG), 1988.

La mostra *Gruppo del Cenobio. Fontana, Manzoni and the Avant-Garde*, da me curata (London, Brun Fine Art, 38 Old Bond Street, 2 ottobre - 22 novembre 2019) ha consentito di esporre, le *Battaglie per la fede* di Sordini del 1962 ca. (tecnica mista su tela) accanto ad un *Achrome* del 1957 (gesso) di Piero Manzoni. Dal modo di trattare il fondo bianco, ne scaturisce, tra i due artisti, una palese osmosi sotto il profilo tecnico.

Probabilmente è impossibile sapere quanto Bianciardi apprezzasse o meno i linguaggi delle opere frutto di un'avanguardia artistica tanto avanzata quanto internazionale, della quale Sordini è un'espressione indubbiamente alta.

Tuttavia il rifiuto di Bianciardi di accettare, in quel 1962, la collaborazione con il *Corriere della Sera* formulata da Montanelli, induce a riflettere sulla sua stretta vicinanza agli ideali di quegli artisti che frequentava assiduamente al Bar Giamaica e attorno a Brera, sulla condivisione della loro autentica ricerca rivoluzionaria di libertà che andavano manifestando sulle superfici delle loro opere.

Luciano Bianciardi rinuncia, per coerenza con le sue idee, ad una vita certo più agiata per non venire a patti con quella avversata borghesia, per non tradire, infine, se stesso.

Dal canto suo Ettore Sordini, pur apprezzato da eminenti critici d'arte esterni al *mainstream*, è stato costretto a scontare il coraggio delle idee maturate in quella feconda stagione dell'avanguardia milanese, ha dovuto fare i conti con una critica d'arte dominante che, come lui stesso avvertiva, dal "1964, si è preoccupata di far diventare l'Italia una colonia americana"³⁷.

Ma l'opera d'arte può contenere, come in questo caso, la forza per oltrepassare le mode, sino a configurarsi come un classico. Credo avesse tutto già ben intuito e compreso il poeta, biblista e critico d'arte Emilio Villa (1914 - 2003), tra i più intuitivi e profondi conoscitori dell'arte contemporanea, quando, in quello stesso milanese amato ed un po' esibito dall'Ettorino, nel salutarlo gli diceva "ti te sét giamò classic"³⁸.

³⁷ Intervista di Fabiana Sosio, cit. p. 207.

A comprendere e sostenere la pittura d'avanguardia di Sordini erano i critici d'arte: Guido Ballo, Cesare Vivaldi, Emilio Villa, Franco Passoni, Giorgio Kaiserlian, Miklos Vargas.

³⁸ Intervista di Agnese Pompili, cit. p. 55.

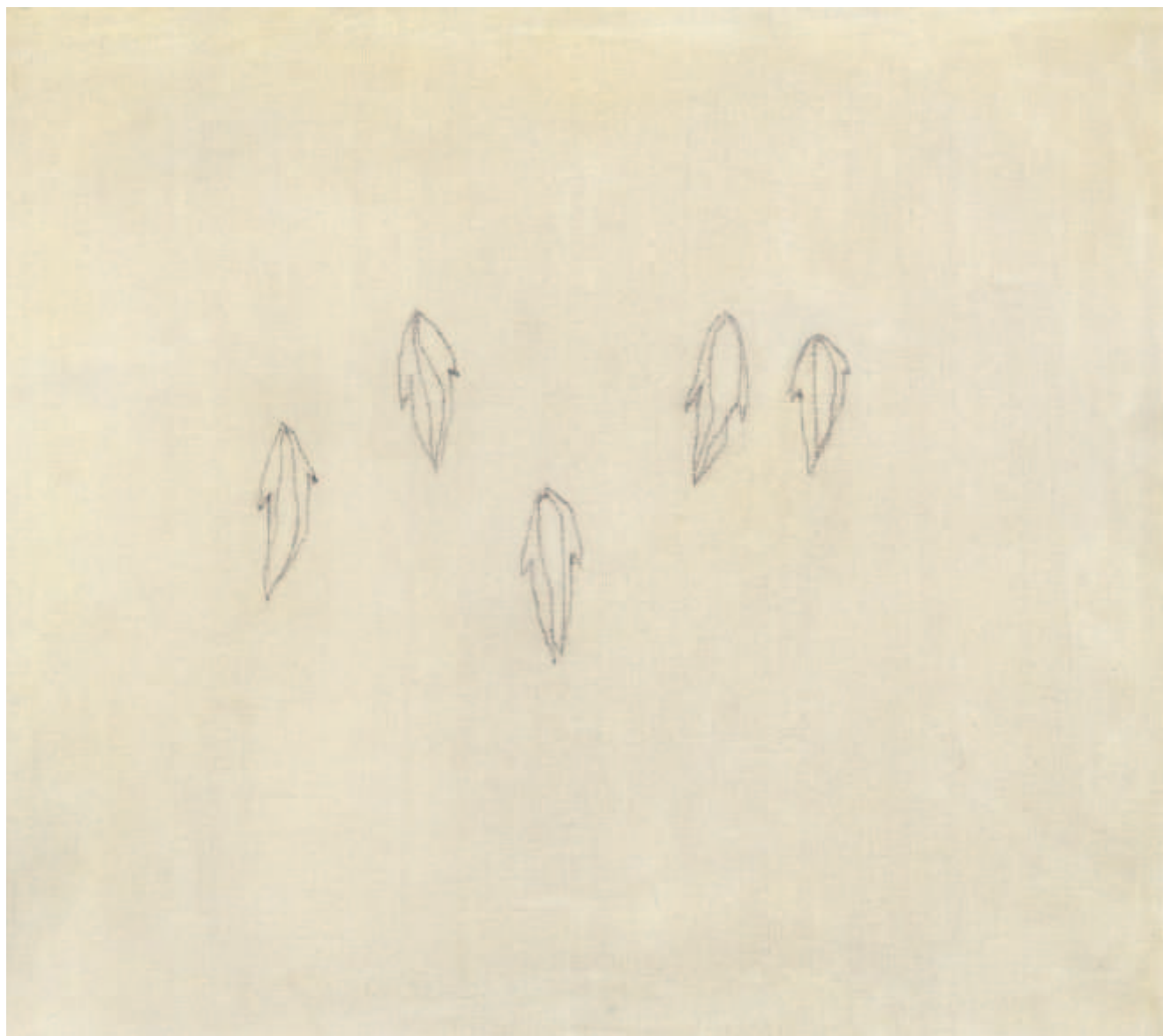
ANNI SESSANTA



Fantasima

1960 ca.

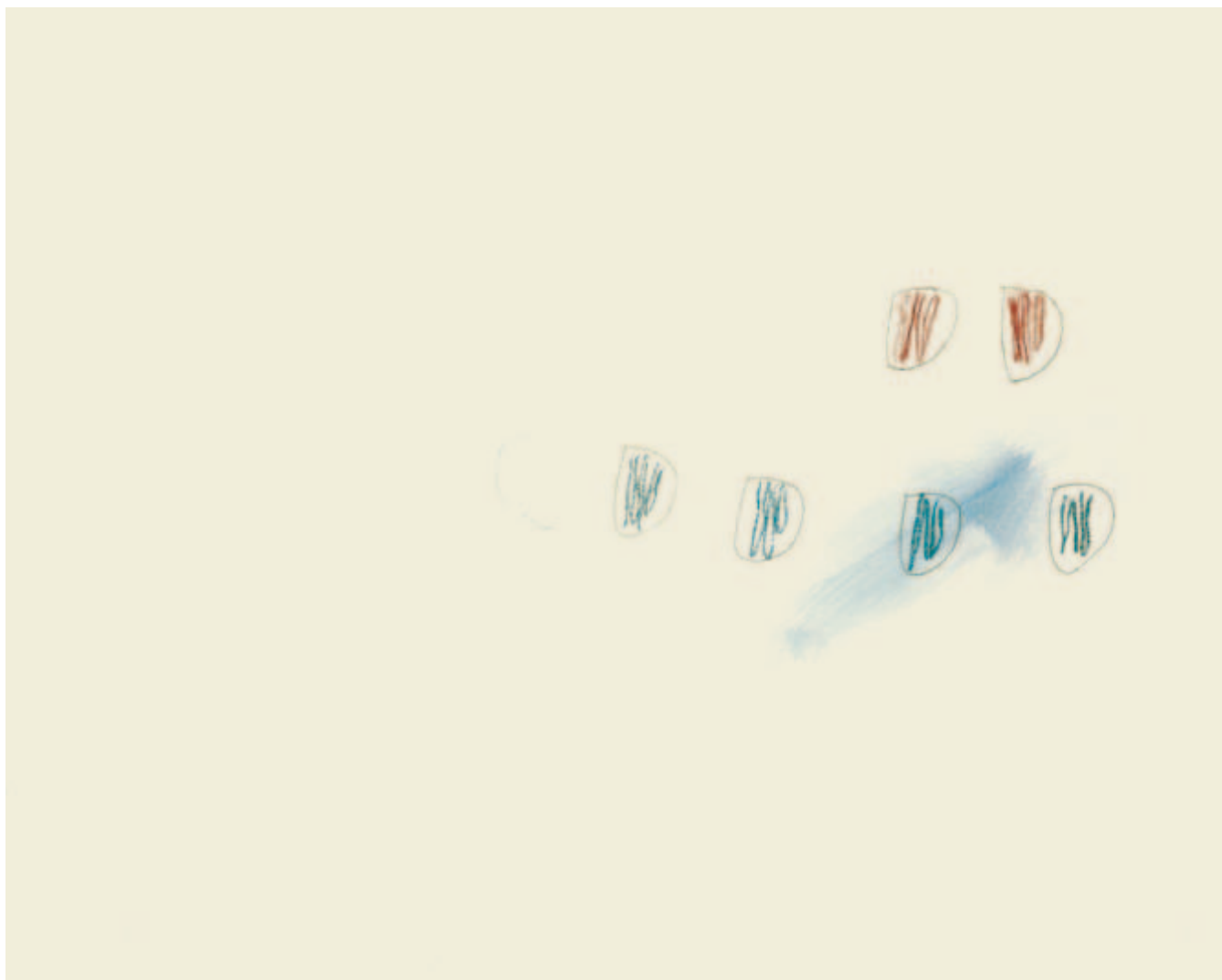
grafite su tela, 40 x 40 cm



Fantasima

1960 ca.

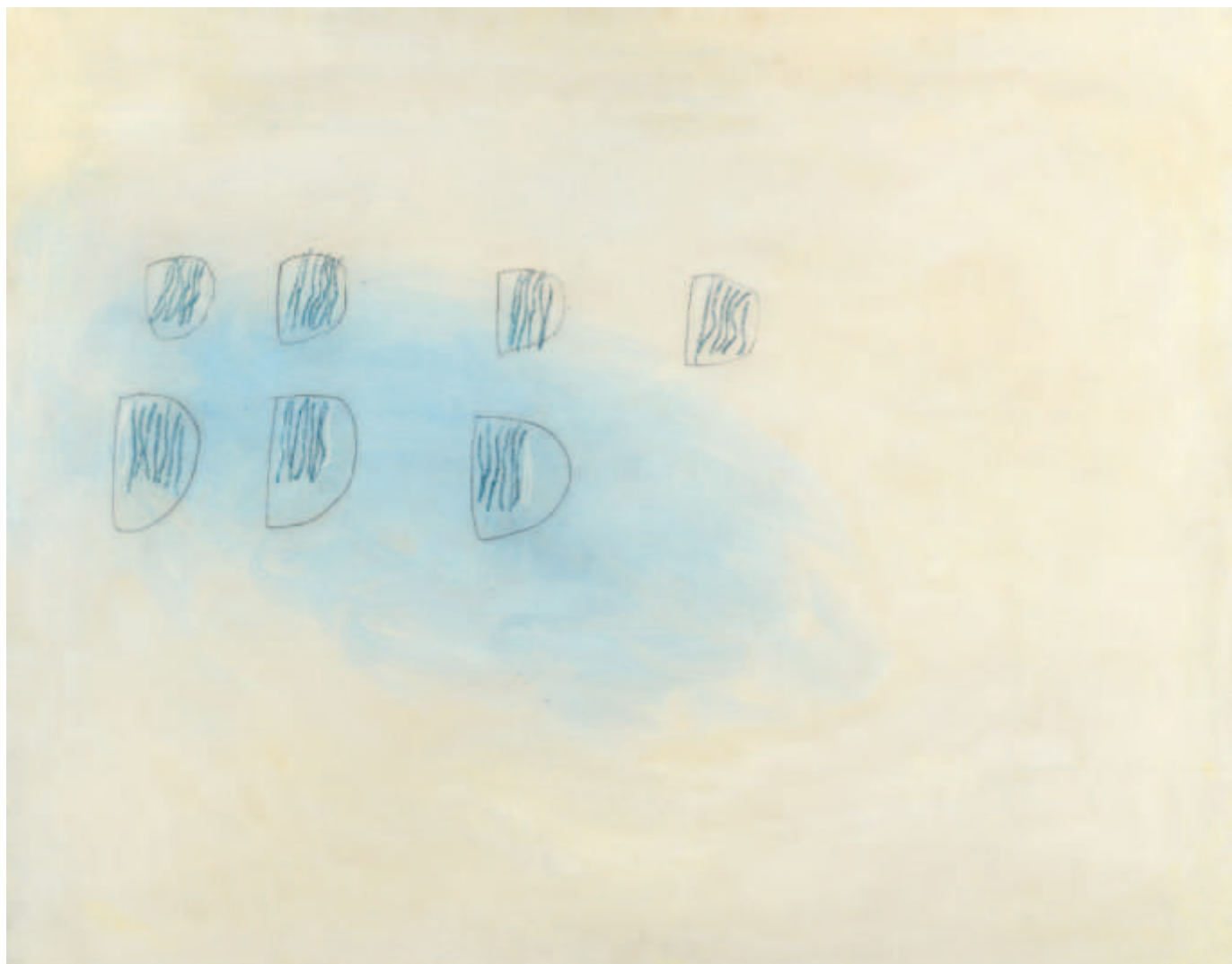
grafite su tela, 35 x 40 cm



Battaglia per la fede

1963

tecnica mista su tela, 80 x 100 cm



Battaglia per la fede

1963

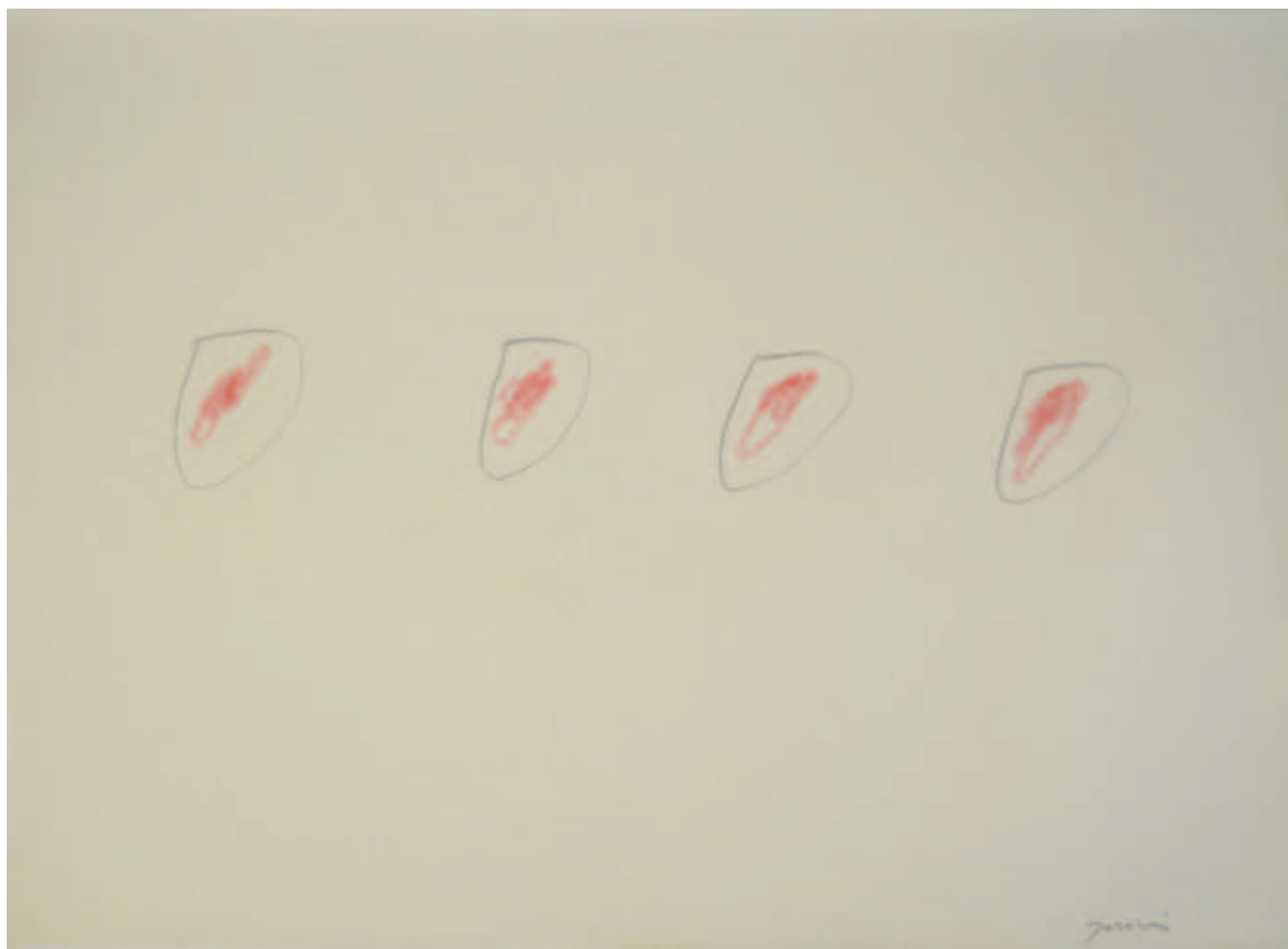
tecnica mista su tela, 80 x 100 cm



Almogavari

1963

grafite e pastello colorato su tela, 80 x 100 cm



Battaglia dei paladini

1962

grafite e pastello su carta intelata, 46,5 x 61,5 cm



Vessilli

1962

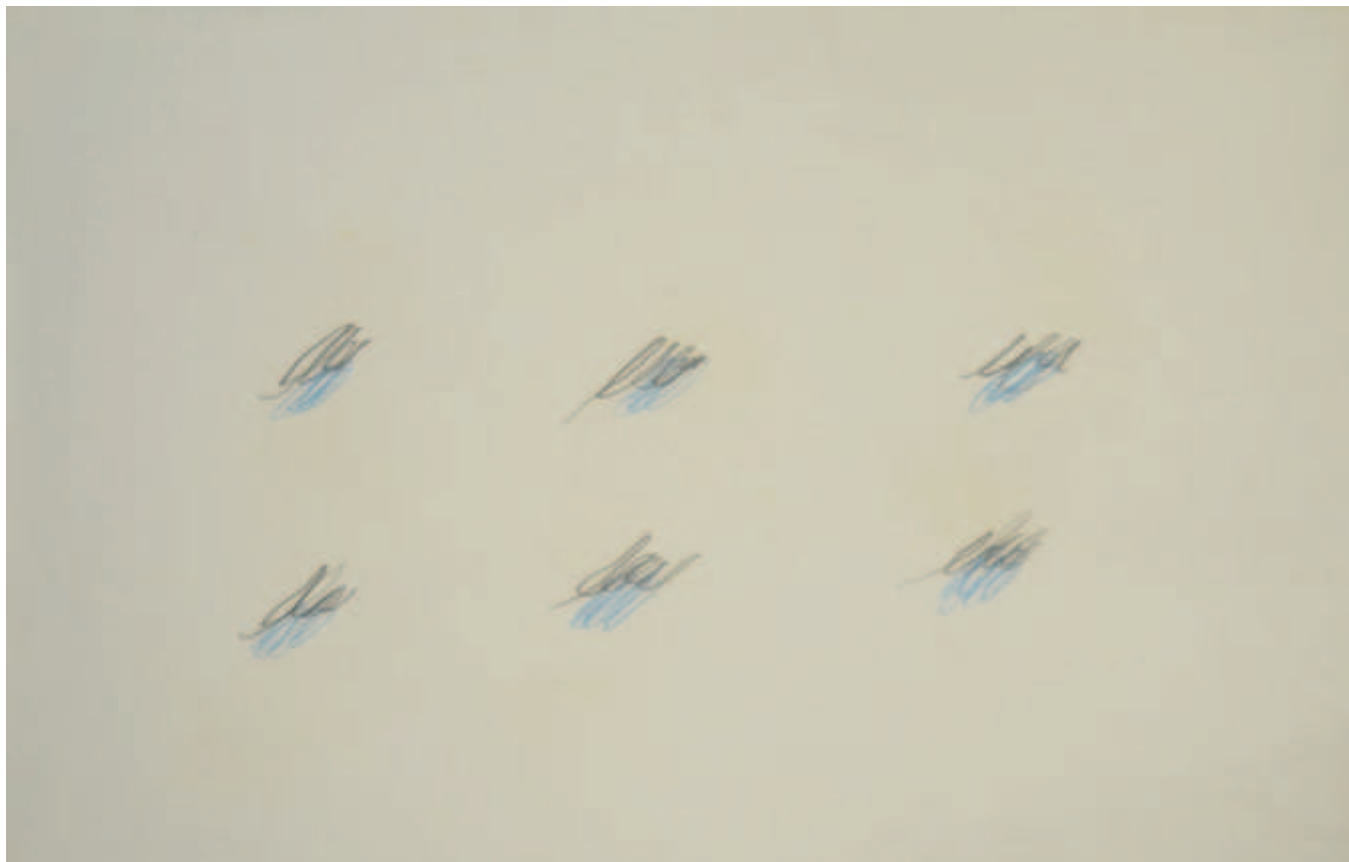
grafite e pastello su carta intelata, 61,5 x 46,5 cm



Vessilli

1962

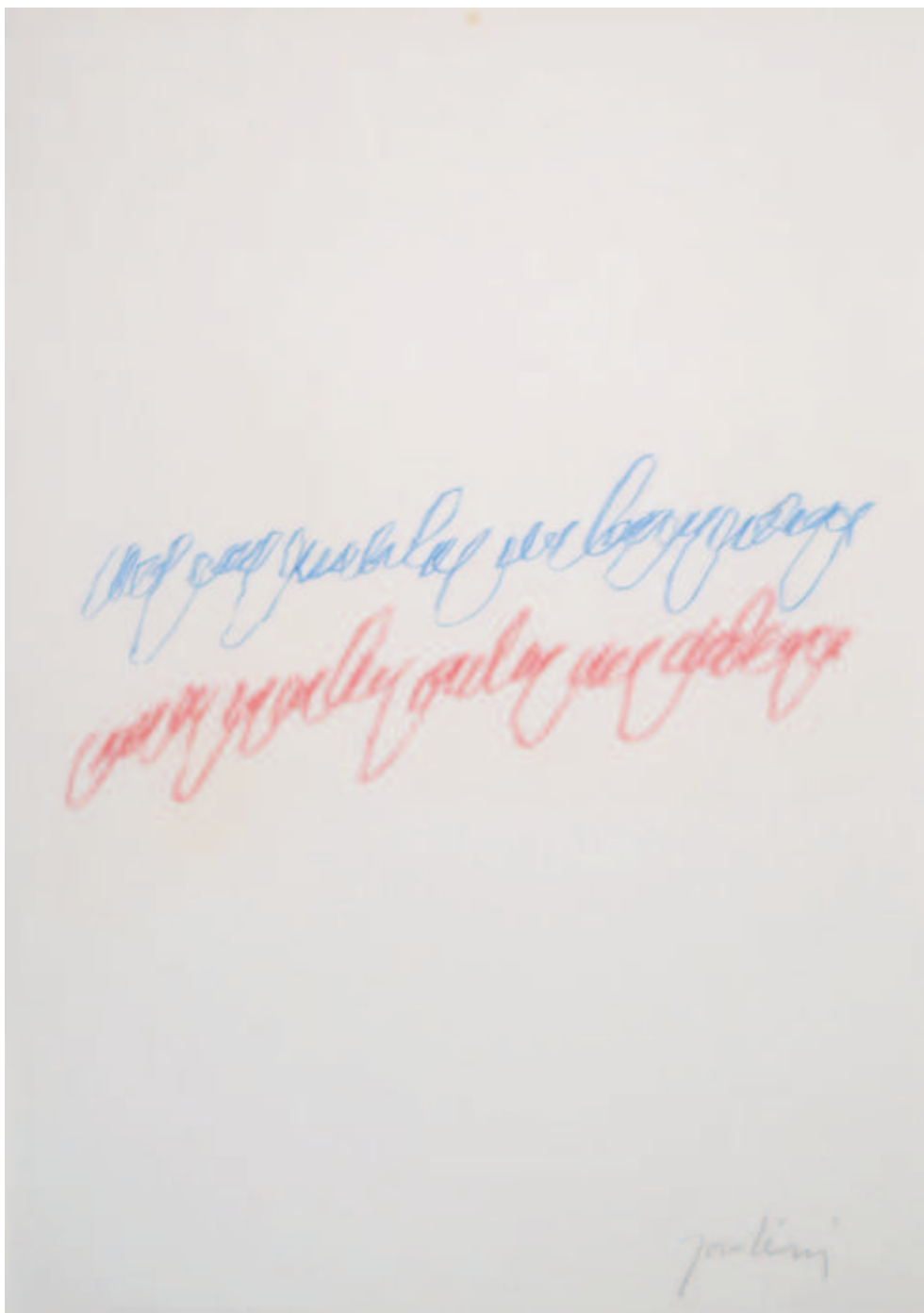
grafite e pastello su carta intelata, 61,5 x 46,5 cm



Vessilli

1962

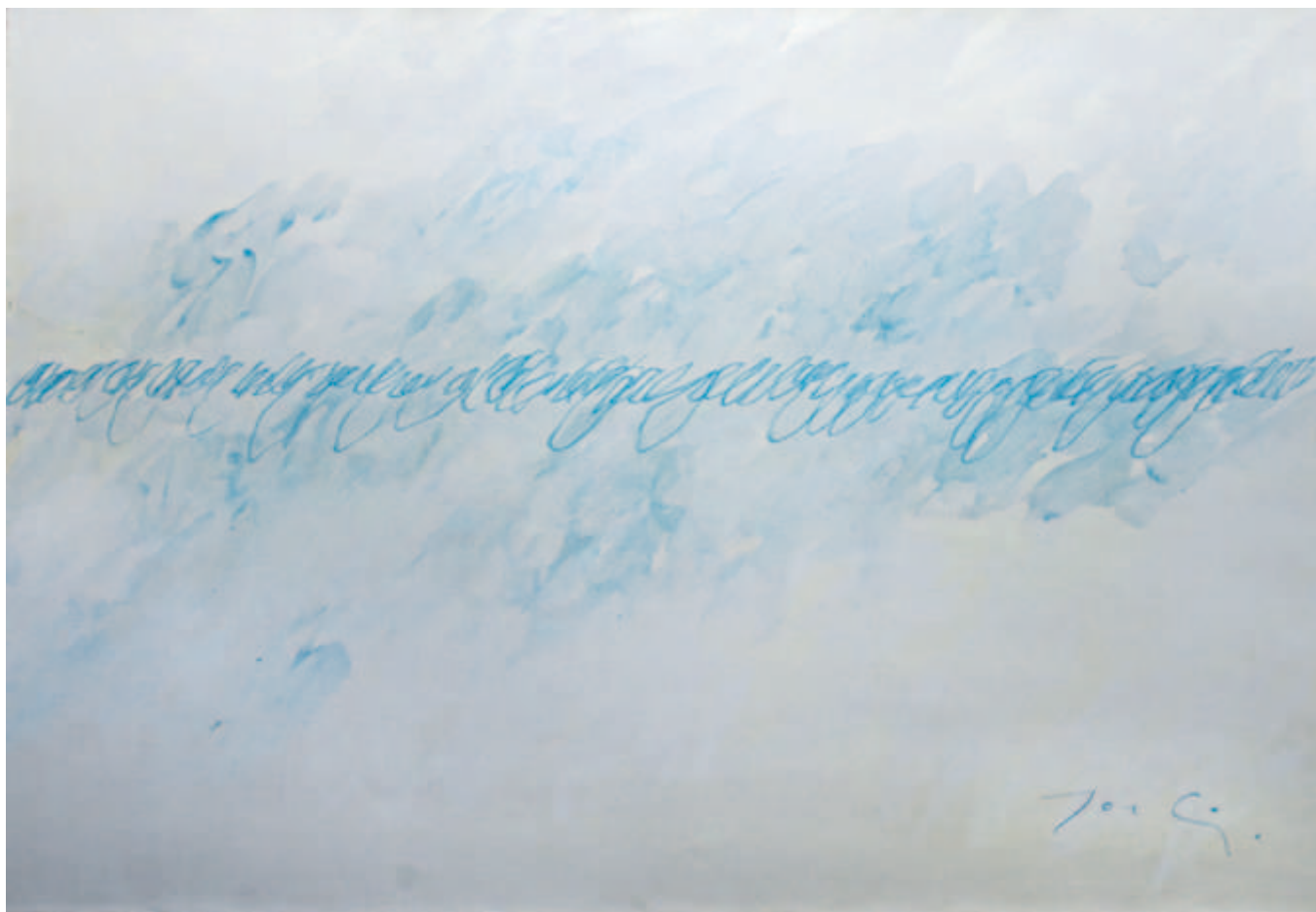
grafite e pastello su carta intelata, 46,5 x 61,5 cm



Senza titolo

1962

pastelli su carta intelata, 46,5 x 61,5 cm



Senza titolo

1962

tecnica mista su carta intelata, 75 x 100 cm



Pas de deux

1963

grafite su tela, 52 x 72 cm



Isola dei beati

1964

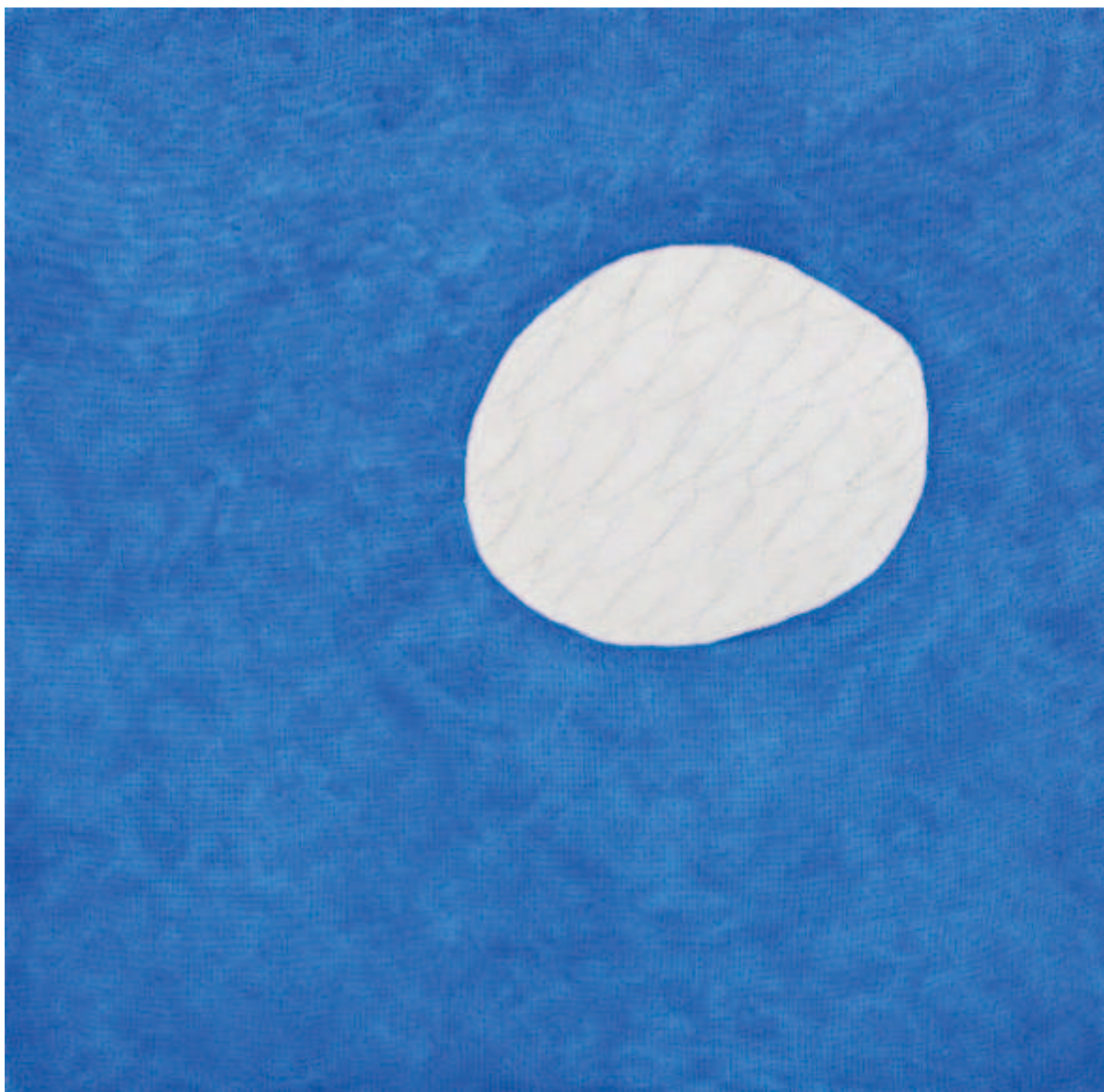
olio e grafite su tela, 80 x 100 cm



Senza titolo

1964

olio e grafite su tela, 75 x 75 cm



Isola

1964

olio e grafite su tela, 75 x 75 cm



Senza titolo

1965

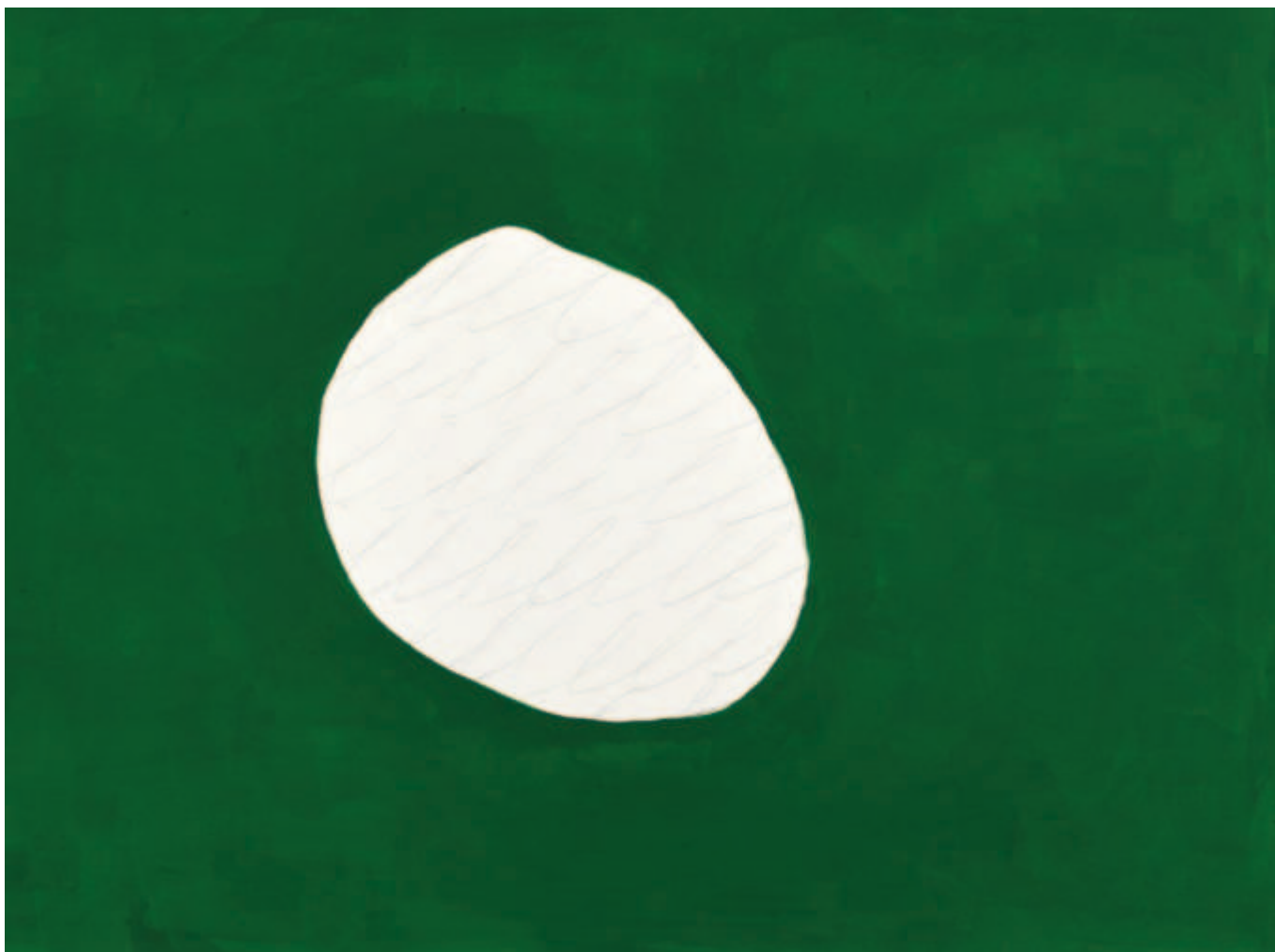
olio e grafite su tela, 80 x 100 cm



Senza titolo

1964

tempera e grafite su carta, 52 x 69 cm



Senza titolo

1964

tempera e grafite su carta, 52 x 69 cm



ANNI CINQUANTA

Forlino



Sulla riva dell' "Artico"

1958

olio su tela, 18 x 24 cm



Senza titolo

1958

olio su tela, 18 x 24 cm



Antropoide

1957

monotipo inchiostro su carta intelata, 49 x 35 cm



Antropoide

1957 ca.

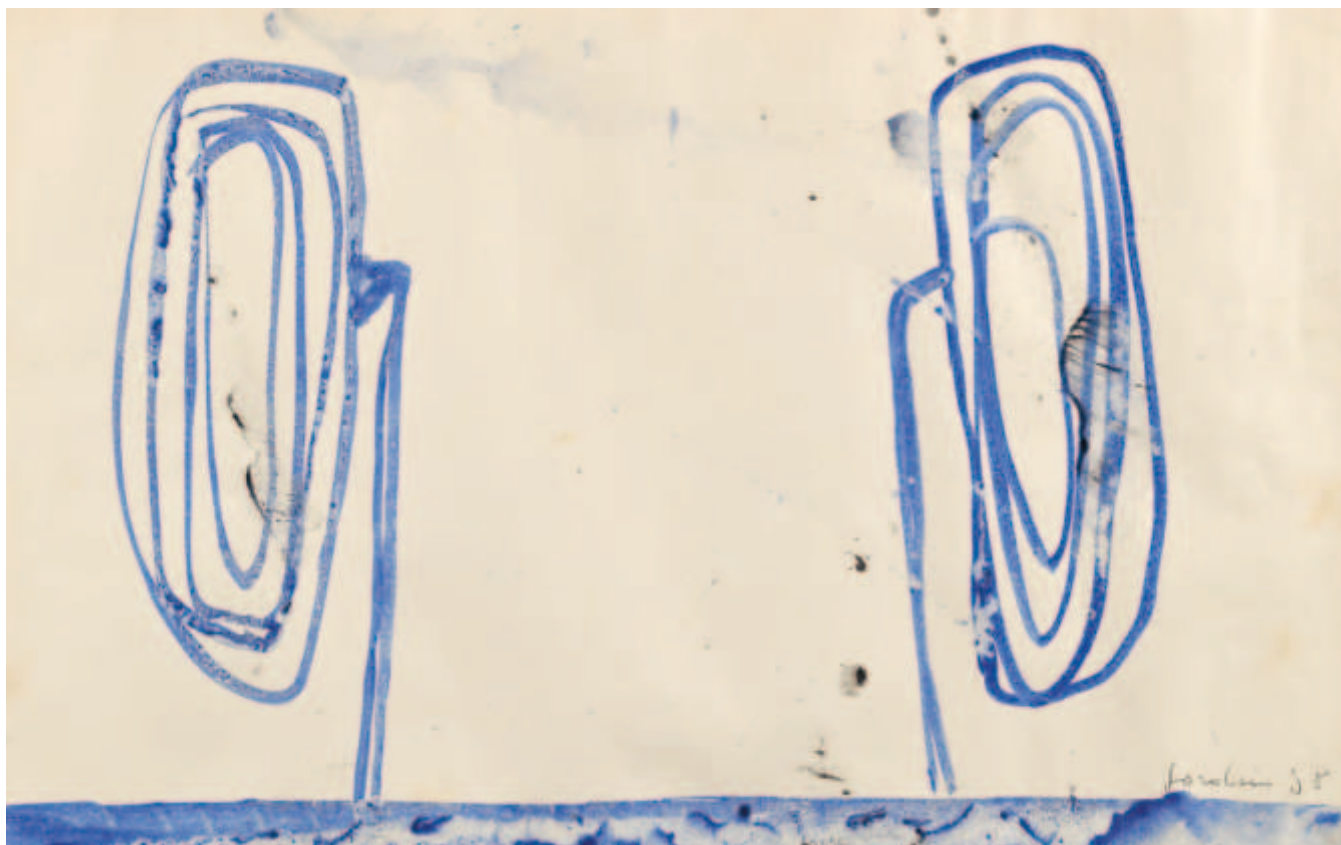
monotipo olio su tela, 29 x 35 cm



Antropoide

1957 ca.

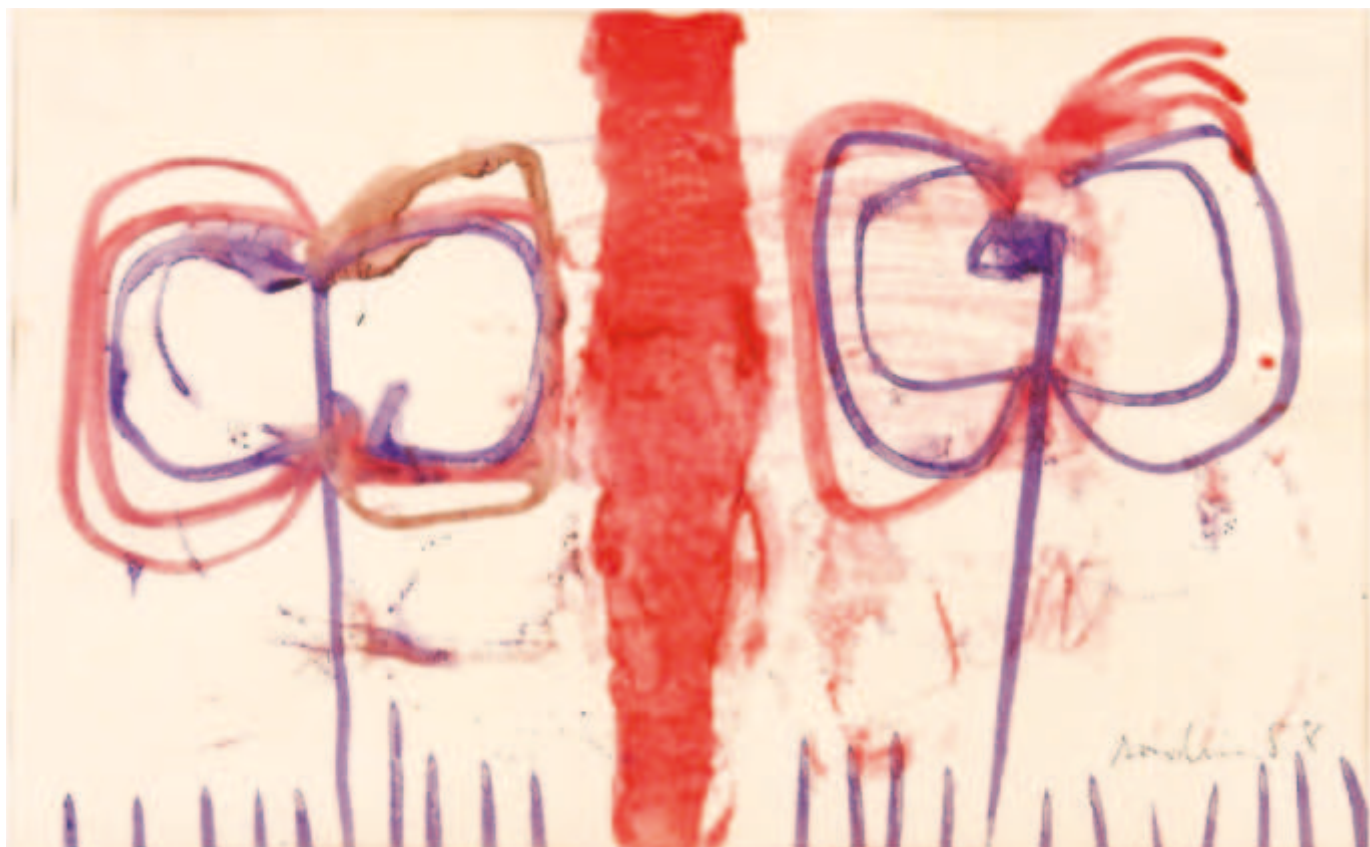
monotipo olio su tela, 60 x 60 cm



Senza titolo

1958

acquerello su carta, 30 x 47 cm



Antropoidi

1958

acquerello su carta, 30 x 48 cm



Antropoide

1958

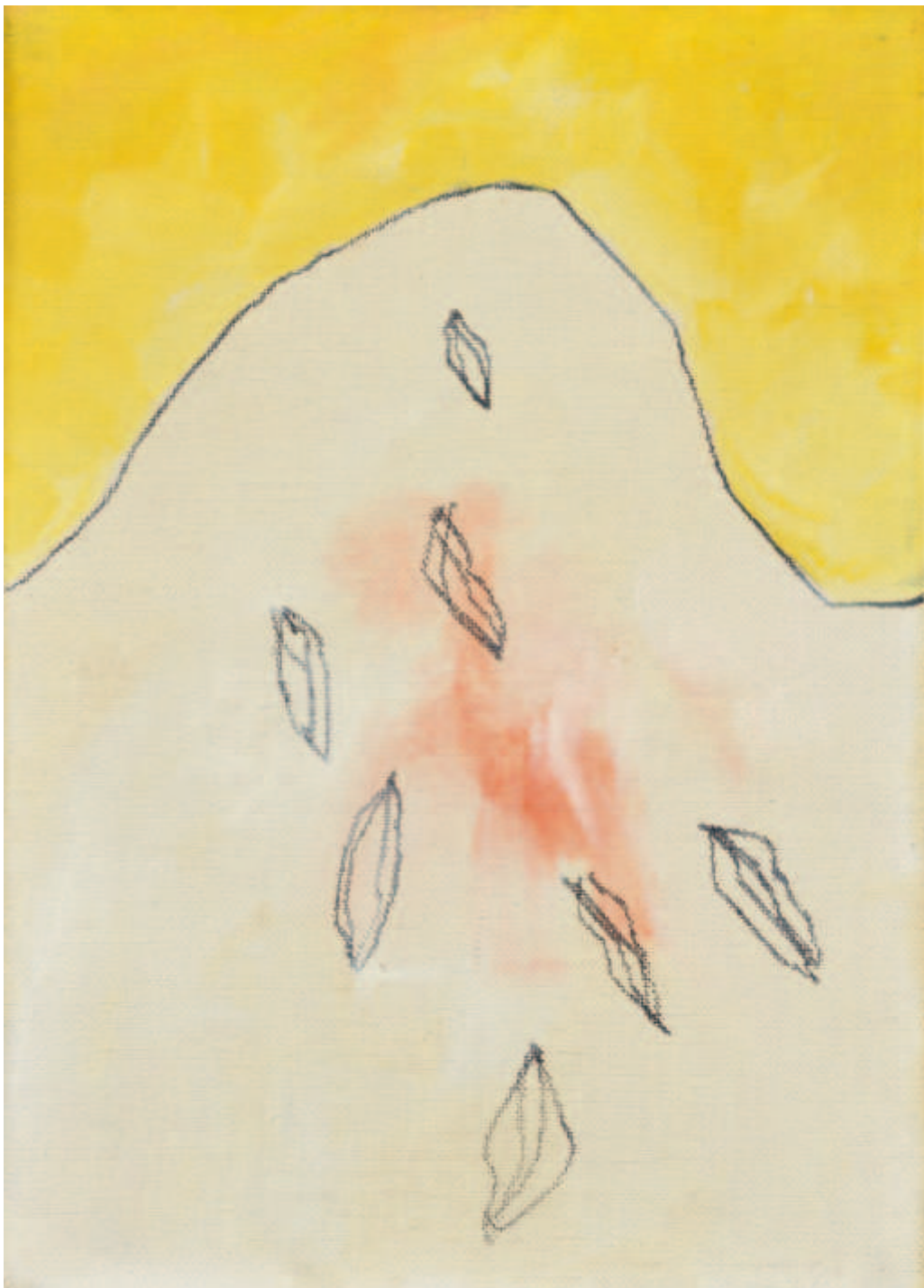
acquerello su carta, 47 x 32 cm



Passeggiata

1958

olio e grafite su tela, 35 x 25 cm



Passeggiata

1958

olio e grafite su tela, 35 x 25 cm



Passeggiata

1958 ca.

olio e grafite su tela, 120 x 80 cm



Passeggiata

1958

grafite su carta, 42 x 29,5 cm



Passeggiata

1958

grafite su carta, 42 x 29,5 cm

VINI SPUMANTI "CONTRATTI"
VERMOUTH



Testimonianze

Con Ettore Sordini

Ho sempre desiderato di riuscire ad avere il segno leggero e dinamico di Ettore, ma anche la sua capacità di raccontare ciò che quei brevi tratti sulla tela esprimevano: avventure, battaglie, fughe, ricordi mitologici...

Ettore era, nel gruppo dei pittori segnici all'inizio degli anni Sessanta, il più colto, il più vivace, il più allegro... sapeva cantare tutte le canzoni meneghine e napoletane. Ancora oggi ogni qual volta, uscendo dalla mia casa di via Guercino numero 7 a Milano passo davanti al portone al numero 5 (dove ha sempre abitato la sua famiglia, con il padre che suonava la tromba nell'Orchestra della Scala), non posso fare a meno di pensare all'amico Ettore.

La sua pittura chiara, colta, svagata come certi quadri di Licini, mi ha insegnato molto; è stato il pittore vero erede di Fontana, con la capacità di possedere lo spazio del quadro attraverso pochi e sapienti segni.

La mia stima è stata ricambiata spesso e questo mi ha reso felice!

Soprattutto quando mi diede l'opportunità di fare una bella e grande mostra a Perugia, nei suggestivi spazi della Rocca Paolina.

Ugo La Pietra

Milano, marzo 2018





Cenni biografici

Ettore Sordini nasce a Milano nel 1934. Artista precoce, vive intensamente l'ambiente artistico milanese, in quegli anni vivacissimo, frequenta l'accademia, lavora nell'*atelier* di Cesare Peverelli (1922 - 2000) e, come annota Cortenova, "quei brividi del pennello rimarranno per sempre nel bagaglio della sua arte".

Sordini esordisce in una Milano scossa da fremiti di grande vitalità creativa che risentivano del magistero di Lucio Fontana (1899 - 1968). E proprio Fontana lo invita nel 1954 a partecipare alla Triennale di Milano accanto agli architetti Pietro Porcinai (1910 - 1986) e Vittoriano Viganò (1919 - 1996). In questo periodo Sordini sviluppa una pittura parasurreale vicina a quella coeva di Piero Manzoni (1933 - 1963). Nel 1956 con Manzoni, Verga, Giuseppe Zecca (1934) e Camillo Corvi Mora (1936) redige il "Manifesto per una zona d'immagini", il primo di una numerosa serie. Nel 1957, in piena atmosfera nuclearista, è lo stesso Lucio Fontana a presentare, alla Galleria Pater di Milano, la mostra collettiva di Sordini, Manzoni e Angelo Verga (1933 - 1999).

Con la spaccatura del fronte nuclearista inizia l'allontanamento da Manzoni e dagli aspetti più estremi dell'avanguardia sperimentale. Cresce in Sordini, entro una dimensione di valori più propriamente pittorici, l'interesse per il segno esile e scarso, primario ma sinuoso, e per una cromia tenue, quasi impalpabile.

Nel 1962, gli ex nucleari Sordini e Verga con Agostino Ferrari (1934), Arturo Vermi (1928 - 1988), Ugo La Pietra (1938) e con il poeta Alberto Lùcia (1926) come teorico, danno vita a il *Gruppo del Cenobio*. Allora i milanesi, scrive Fulvio Abbate, andavano evocando "la valenza magica di un scrittura epigrafica sommersa, ma anche il silenzio spaziale" con "intatti i ferri del mestiere" del pittore. Per gli artisti del *Cenobio*, piattaforma operativa comune è l'interesse per il segno raffreddato, rarefatto, ridotto all'essenziale.

L'orientamento verso il segno, del resto aveva già contraddistinto in Italia gli esperimenti di quel gruppo romano in cui emergevano tra gli altri: Giuseppe Capogrossi (1900 - 1972), Antonio Sanfilippo (1923 - 1980), Carla Accardi (1924 - 2014).

La funzione di ponte tra le due situazioni, quella milanese e quella romana, la svolge Sordini a seguito del suo trasferimento a Roma dopo lo scioglimento del *Cenobio*. Qui, peraltro, avvia un lungo sodalizio con Giulio Turcato (1912 - 1995) ed ha costanti proficui rapporti con Corrado Cagli (1910 - 1976).

A Roma accanto alle numerose mostre personali (in particolare alla Galleria l'Oca, alla Galleria Romero e alla Galleria La Salita) partecipa anche alle grandi rassegne nazionali quali *Linee della Ricerca Artistica in Italia 1960/1980* allestita nel Palazzo delle Esposizioni del 1981, e l'Esposizione Quadriennale di Roma del 1986.

Del pittore, il poeta Alberto Lùcia scrive che segue "il mestiere difficile d'assorbire l'idea nel segno stesso della sua bellezza, inebriandosi di questa".

Nel 1966 partecipa alla Biennale di Venezia.

Sulle sue tele, annota Fulvio Abbate, sembra mostrare l'attimo in cui "le cose non sono ancora tali, quando le cose iniziano a esistere". Perché con Sordini il vero nucleo sta "nel restituire con pochi segni l'essenza delle cose".

Quello che il poeta e artista Emilio Villa (1914 - 2003) amabilmente definisce il "più balengo e più eroico dei pittori di alta quota" fa dell'ironia la chiave di volta del suo sistema estetico ed esistenziale.

Chiuso nel suo studio "Ettorino" perviene, come osserva Elisabetta Longari, ad "una scrittura primaria condensata estrosissima, sempre *autre*. Un segno assediato dal nulla, assorto preciso inconsueto, simile a quello dei disegni di Duchamp, a un paesaggio appena stenografato".

Per alcuni anni la sua ricerca si concentra anche sulla geometria che diviene sempre più perno di un'emozionalità tanto intensa quanto strutturata, fino a farsi realmente tridimensionale gioco di spazi nella realizzazione del Monumento ai Martiri della Lotta di Liberazione a Montone (Perugia) del 1989 o delle due Fontane per il Palazzo dello Sport e delle Arti a Ravenna del 1990. Come osserva Elena Busisi: "La sua ricerca si spinge in una condizione intermedia tra pittura e architettura, due discipline dotate di statuti diversi che si incontrano nell'area comune del monumento". Ma a ben vedere, al di là del soggetto dell'immagine, nelle sue opere, continua ad essere protagonista soprattutto lo spazio, uno spazio particolarmente nudo e assopito". Magistralmente, prosegue Longari, sa "insidiare la soglia del guardare" sgranando un linguaggio autentico, frutto di un lungo percorso sapienziale. Chiude nel 2012 i suoi giorni a Cagli (Pesaro e Urbino) dove aveva da alcuni anni trasferito il suo atelier.



Lucio Fontana
ed Ettore Sordini
foto Giancolombo
1966
p. 6



Camilla Cederna
ed Ettore Sordini
al bar Giamaica
1959 ca.
p. 12



Angelo Verga
al bar Giamaica
foto Uliano Lucas
1966 ca.
p. 20



Ugo La Pietra
al bar Giamaica
(con al banco
la Maria)
foto Uliano
Lucas
1963 ca.
p. 20



Arturo Vermi,
Angelo Verga
ed Ettore Sordini
1964
p. 24



Antonio Recalcati,
Ettore Sordini e
Angelo Verga
durante la *Mostra
dei giovani pittori*
al bar Giamaica
foto Ennio Vicario
1957
p. 32



Antonio Recalcati
e Piero Manzoni
durante
la *Mostra dei
giovani pittori* al bar
Giamaica
foto Ennio Vicario
1957
p. 32



Antonio Recalcati
e Michele Favaloro
durante la *Mostra
dei giovani pittori* al
bar Giamaica
foto Ennio Vicario
1957
p. 32



Angelo Verga, Arturo
Vermi, Agostino
Ferrari, Rina Maioli,
Alberto Lùcia, Ugo La
Pietra, Ettore Sordini
ed altri in occasione
della mostra alla
galleria *Il Cenobio* di
Milano
foto Uliano Lucas
1963
p. 33



Gruppo di artisti al Geni's Bar di via Brera
in Milano
in piedi: Giorgio De Gaspari, Aldo Calvi,
Tom Bombino, Marco Carnà, Ugo La Pietra,
Agostino Ferrari, Domenico Cara;
seduti: Luciano Fabro, Luigi Piciotti, Daniel
Fuss, Costantino Guenzi, Arturo Vermi,
Aurelio Caminati, Timinori Toyofuku, Pincas
Eshet, Angelo Verga, Claudio Papola,
Dartel, Francis De Gaspari e Nanda Vigo.
foto Uliano Lucas
1964
p. 74



Ettore Sordini nel
suo studio di corso
Garibaldi a Milano
foto Uliano Lucas
1966
p. 76

