



Ettore Sordini

edizioni roberto piccolo livorno 87

ETTORE SORDINI

Prefazione / *Preface*
BRUNO CORÀ

Testimonianze / *Contributions*
UGO LA PIETRA - NANDA VIGO

ETTORE SORDINI

edizioni roberto peccolo livorno n. 87
aprile/*april* 2018

catalogo edito in occasione della mostra n. 400
catalogue published for exhibition # 400

Galleria Peccolo
Piazza Repubblica 12
I-57123 LIVORNO
+39.0586.888509
mail: galleriapeccolo@libero.it
<http://mostre-e-dintorni.blogspot.it>

traduzioni / *translations*
Steve Piccolo

photo-credit

G. Bonora, Milano (pag. 9)
Gian Sinigaglia, Milano (pag. 16)
Uliano Lucas, Milano (pag. 20)
Furio Pozzi, Livorno (pagg. 21 in alto, 23-27, 30, 32-39)
Marco Magherini, Livorno (pagg. 21 in basso, 28, 29)
Matteo Zarbo, Milano (pagg. 22, 31)

ISBN 978 88 96294 49 9

realizzazione e stampa
Bandecchi & Vivaldi - Pontedera (PI)

Ettore Sordini:
una pittura al limite del niente, quasi ...

Il motivo per l'arte è tanto un eccidio quanto una rosa
Ettore Sordini

Premessa

Si dice che il tempo sia galantuomo, ed è vero; com'è vero che l'arte – volenti o nolenti – se la vede sempre con il tempo, nel senso che, nelle sue manifestazioni migliori, essa resiste alla sua implacabile azione corrosiva e distruttiva, superando mille ostacoli, per restare nella memoria umana, insediandosi nella storia e talvolta perfino nel mito. Fattori spesso imponderabili ne decidono l'ingresso sia nell'una che nell'altro. E le soglie da superare sono ovviamente numerose. Ciascun artista, e ogni figura che appare sulla scena del mondo affronta una grande quantità di prove e verifiche ben oltre la durata della sua vita per restare nel tempo. Si intende che ogni azione e ciò che essa ha prodotto si dispongono al giudizio delle generazioni successive e alla sorte. Ogni vicenda artistica è prismatica. Ogni autore vive la propria inclinazione nel corpo a corpo con la propria vocazione, con le proprie attitudini, con gli incidenti esistenziali che lo riguardano edificandone la personalità. Al contempo la sua vita e il suo percorso di lavoro, la sua opera si incontrano con quella di altri artisti e di altri ambienti assai più vasti e imprevedibili della sua 'tebaide', e infine con l'intera realtà che lo circonda.

Tornare a riflettere sull'opera di Ettore Sordini, che dimostra di guadagnare durata nel tempo e soprattutto l'interesse di nuovi osservatori, significa riversare su di lui nuovi sguardi e considerazioni tanto sulla dimensione individuale e interiore che lo ha distinto e che in gran parte ne ha determinato l'opera, quanto sulla cerchia di amici coetanei e sugli scenari di "vita comune" – ad esempio su quel laico gruppo "Cenobio" di Milano – ma anche su altre situazioni che lui contribuì a far nascere, attraversandole e pervenendo all'esito di una propria riuscita poetica.

Traguardando oltre l'informale

Appare funzionale all'intento di un personale inquadramento storico – che mi piace immaginare inizi con questa prima, almeno per me, disamina e riflessione sull'opera di Ettore Sordini – richiamare l'episodio espositivo realizzato a Roma presso il Palazzo delle Esposizioni dal febbraio all'aprile 1981, "Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980", a cura di Nello Ponente. Lo studioso, allora titolare della cattedra di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Roma - promotrice della manifestazione condivisa con un comitato scientifico in cui figuravano oltre a Ponente i critici e gli storici Guido Ballo, Maurizio Calvesi, Vittorio Fagone, Filiberto Menna, Arturo Carlo Quintavalle, Franco Solmi, Claudia Terenzi e Costantino Dardi (a cui fu affidato l'intero allestimento) –, nell'introdurre in catalogo quella sua considerevole fatica, di cui non vedrà l'esito e il successo a causa della sua prematura scomparsa avvenuta qualche settimana prima dell'apertura al pubblico di quella grande rassegna, aveva sottolineato che lo

sforzo compiuto era stato quello di voler fare ‘opera di verifica’, cercando di tener presente i momenti salienti di quella temporalità indicata, per «verificare dunque quello che è accaduto e che non è stato poco per produzione e valori, in un periodo che alcuni vorrebbero sterile, o comunque meno qualificato del precedente. Obiezione che non regge alla prova dei fatti, quando si tiene conto che, dal momento in cui si comincia a parlare, all’inizio degli anni Sessanta, di crisi dell’informale, è già in atto un superamento dell’informale stesso ad opera di artisti che pure, in gran parte, per informali erano stati etichettati...»¹. Nella mostra in questione, infatti, la sezione introduttiva annoverava le presenze dell’opera di Fontana, Burri, Vedova, Munari e Novelli. Questa dichiarazione di Ponente si rivela significativa poiché nella mostra, dopo aver affermato l’importanza delle innovazioni linguistiche radicali dei Maestri dello Spazialismo e dell’arte materica, fa seguire la prima sezione con la presenza dei protagonisti di Forma 1, del Gruppo Uno, di esponenti delle ricerche pittoriche e plastiche come Nigro, i Pomodoro, Bertini e altri a vario titolo partecipi dell’azione di smantellamento dell’Informale come segno di svolta e di apertura di una fase diversa di concezione della pittura. Una breve introduzione individua criticamente, di fatto, il campo delle esperienze considerate con queste indicazioni: «L’attenzione si concentra su il recupero della bidimensionalità della superficie pittorica contro ogni ritornante tentazione di profondità sia spaziale che metaforica. Si delinea una situazione particolare di ricerca che punta sulla ‘continuità’ con le esperienze artistiche non figurative della tradizione moderna ma con un più marcato interesse per la strutturazione della superficie mediante elementi linguistici che tendono alla ripetizione e alla disseminazione. Ne deriva una fitta tessitura di segni che tende a portare la pittura anche sul piano di una esperienza scritturale».²

La breve nota sembra concepita soprattutto per dar conto della presenza in questa sezione anche delle opere di Ettore Sordini, Angelo Verga e Arturo Vermi, ben tre dei cinque esponenti del gruppo del Cenobio di Milano. In particolare, Sordini espone per l’occasione la china su tela *Andantino quasi mosso*, 1961, che era stata esposta nella seconda personale della Galleria La Salita di Roma nel 1963.

L’episodio consente di cogliere due aspetti non irrilevanti. Esso, infatti, sancisce criticamente il contributo dato da Sordini e dai suoi sodali al superamento dell’informale con l’apertura su una pittura portata *sul piano di un’esperienza scritturale* e, aggiungerei, di disegno.

In second’ordine, ma non meno importante, è la ormai chiara lettura della separazione che distingue l’opera di Sordini da quella dei pur ‘vecchi’ compagni di strada – da Manzoni in particolare – a causa della forte riduzione linguistica e del processo di azzeramento compiuto da questi nei confronti dei dati elementari dell’entità pittorica del quadro.

L’esperienza di Azimuth infatti – e il contributo di Castellani in ciò è rilevante – con l’introduzione di altre dimensioni nella concezione dell’opera aveva indotto Sordini al distacco da Manzoni sin dal ‘59-’60, poiché intenzionato a non seguirlo nella sua nuova ‘escalation’ sperimentale e concettuale, ma piuttosto interessato ad affermare le proprie semantiche del segno e del colore finalizzate ancora alla pittura.

Gli anni nucleari e dei manifesti

Certo che le esperienze di Sordini, precedenti alla formazione del gruppo Cenobio, sono prova già eloquente dello spessore e dell’inquietudine che anima il giovane coetaneo di Piero Manzoni. La precoce produzione pittorica che gli avvale, per un intervento di Fontana, la partecipazione alla Triennale del ‘54 e in seguito l’adesione al Movimento Nucleare insieme con Verga e Manzoni, nonché all’elaborazione teorica di una serie di manifesti artistici sin dal ‘56 con Piero Manzoni e

altri giovani determinati come lui a voler incidere nel fermento di trasformazione dell'arte e della cultura italiana ed europea di quegli anni, rivela in Sordini un carisma sempre latente e in grado di suscitare accensioni nella formazione di enucleazioni artisticamente attive.

Nel programma-manifesto teorico "Per la scoperta di una zona di immagini" (1956), condiviso e sottoscritto con Piero Manzoni oltre a Camillo Corvi-Mora e Giuseppe Zecca, che a detta di Sordini erano stati cooptati per la loro valenza letteraria, il primo rigo è dedicato faticamente e in modo rivelatorio – per quella che resterà seppure in modi diversi la tensione esoterica di Manzoni e Sordini – al mito: «Senza mito non si dà arte». Il fatto artistico si sostanzia "nella consapevolezza del gesto" di cui l'opera è il documento. Attraverso l'intuizione l'arte scopre (inventio) zone autentiche della realtà. Le immagini che ne derivano pertanto sono 'vergini', cioè 'prime'; come detta il manifesto, e sono reinventate nel quadro quale "area di libertà".³

Sordini chiarirà in seguito che quel documento composto e sottoscritto nel '56 a 22 anni era «un modo di dare una sorta di "legalità" all'azione per così dire eterodossa, al nostro tentativo di opporci al possibile ritorno di forme di accademismo»;⁴ senza tuttavia suscitare grandi effetti. La giovane compagine continuò a restare isolata nonostante cogliesse ogni opportunità per far conoscere il proprio lavoro, condividendo episodi espositivi con il gruppo COBRA di Jorn, Appel e Alechinsky e con quanto si veniva programmando al Centro S. Fedele di Milano, vivace sede di azioni promotrici avanzate dell'arte contemporanea.

Ma prima dell'effettivo distacco da Manzoni per le ragioni di cui si è accennato, i due artisti sottoscriveranno ancor altri 'manifesti' di volta in volta insieme con altri compagni di strada come Angelo Verga nel manifesto "Per una pittura organica" (maggio 1957), o come Guido Biasi e Mario Colucci e lo stesso Verga nel giugno 1957 per reinventare continuamente «la pittura nella continua ricerca delle nostre immagini prime» e giungere nello stesso anno a sottoscrivere il "Manifesto di Albisola Marina", dove si afferma una «traduzione plastica delle emozioni più intime della coscienza». Ma dopo il "Manifesto contro lo stile" (settembre 1957) ampiamente condiviso da esponenti del Nuclearismo, del Nouveau Réalisme, come Restany e Klein e altri, e quello dei "Giovani pittori al Bar Jamaica" (novembre 1957), il nome di Manzoni dal 1959 in poi non si legge più, a riprova della divaricazione delle diverse strade imboccate da ognuno dei due *enfant terrible* della giovane arte italiana.

Di quegli anni, Sordini rievoca alcuni episodi vissuti con Manzoni che indirettamente delineano anche tracce del suo stesso vissuto.

Sordini e il compagno di strada Manzoni

A Roma, nel luglio del 1986, in un breve testo dal titolo *Il compagno di strada*, Sordini in punta di penna ci consegna un indelebile ritratto dell'amico: «Sapeva come pochi al mondo perdere il tempo e senza scuse o finte (...) Il volto vagamente cafro, la pelle scura, l'incedere lento gli davano un'aria tra napoleonica e coloniale(...) Tenne studio per un certo periodo in Fiori Oscuri, presso il famosissimo Sigfrido Brambilla imbianchino e inventore del labirinto uso famiglia. In quel periodo aveva già fatto gli acromi col caolino. Gli uomini o amebini o quello che volete vedere nelle sue cose '55-'56, *Paradoxus Smith, Papillon Fox, Milano et Mitologia* non erano che degli autoritratti (...) Agiva da artista, d'impulso. Durante il lavoro non pensava, aveva pensato prima, (...) Amava il successo, anche con le donne, il vero successo, quello che si consuma tra il bar e il ristorante, l'unico che si addiceva all'artista e al gentiluomo che Piero Manzoni era. Il successo che non conta. Da vero ingenuo morì giovane, senza fare in tempo a predisporre gli opportuni stratagemmi atti a fuggire la pania in cui avrebbero più tardi cercato di cacciarlo gli immortali nemici dell'arte».⁵

La scrittura di Sordini, per quel poco che abbia letto, ma sufficiente per assaporare le sottili proposizioni intrise di una moderata ma vivida vena humour, come i suoi segni è essenziale, traccia immagini lievi ma durevoli nella memoria. Nei “frammenti” per il libro *Tempo perso*, realizzato nel 2004 sotto la cura di Roberto Peccolo – che prima di questa mostra ne ha ospitato altre tre nella sua galleria (due personali e una collettiva) – egli celebra Roma e il tempo dedicato al ‘non fare’; condizione tutt’altro che semplice come egli dimostra nelle sue calibrate e paradossali righe di testo piene di metafore brillanti. Dopo aver elencato i mezzi e gli strumenti necessari a esercitare il mestiere del pittore, soprattutto descrivendo la funzione del ‘tavolo da lavoro’ dichiara: «Il pittore è attaccato al suo tavolo come un naufrago alla zattera, ch  la pittura   naufragio e l’arte   deriva. Il pittore quindi   obbligato quasi ad un superstizioso attaccamento agli oggetti del mestiere, che sono poi anche quelli della salvezza (...)».⁶

Metafora e sineddoco si alternano nella piana ma eloquente prosa che in questo prezioso testo si spalleggiano nello stabilire la differenza tra il pittore e il grafitista che deturpa muri e treni paragonati l’uno al “cantante d’opera sulle scene” e l’altro all’«ubriaco vociante nella notte». Poi in quei “frammenti” si coglie come un frutto di sapienza elementare lo *statement*: «Per piantare un chiodo bisogna dare molti colpi di martello nello stesso punto».⁷ E, accanto a questa verit , Sordini ci consegna quella relativa alla ripetitivit  in cui ogni artista «anche senza cercare necessariamente lo stile» incorre: « (...) questa ripetitivit    la stessa della natura: le foglie, i fili d’erba, le stelle, (...)».⁸

Ma per avere un’idea della virt  letteraria e dell’ironia di cui egli disponeva, si legga quel gioiello di breve racconto che egli ha intitolato *Le ceneri di Bombay* nel medesimo libro-cartella *Il tempo perso*.

Una pittura di disegno

Ora, venendo alla pittura di Sordini, fortemente determinata dalla modalit  disegnativa, personalmente la ritengo esito di alcuni essenziali fattori. Tra essi, anzitutto, la prassi indicata da Sordini stesso come strumento conoscitivo costituita da un assiduo esercizio del disegno, sin dal noviziato compiuto durante le scuole medie presso lo scultore Malerba, alla Fabbrica del Duomo di Milano, che a dire dell’artista fu intenso e continuo, tanto da munirlo di una facolt  pressoch  naturale di felice esecutivit . «Questa   una delle ragioni – ha dichiarato Sordini – per cui disegno con una certa disinvoltura.»⁹

A partire da tale dotazione, declinata poi in tecniche diverse mediante l’uso di acquerello, di grafite, di pastello e addirittura di processi di stampa e tecniche calcografiche, egli la integra alla prassi pittorica e alla concezione di un’idea di spazio che conoscer  diverse connotazioni identificative da lui assegnate alle sue opere in momenti e cicli di realizzazione diversa.

A partire dall’esperienza giovanile di adesione al Nuclearismo, che lo segner  non poco, fino alla stagione dei *Marine fine secolo* degli anni duemila.

Mentre su tali cicli d’opera si potr  sostare con alcune considerazioni, tornando sulla sua pittura a base di disegno e segno, si pu  osservare che essa – a partire dall’esperienza di formazione del gruppo Cenobio – si realizza in termini di sintesi e di ripetitivit  morfologica in quanto necessit  espressiva e formale osservante il principio indicato da Sordini stesso secondo cui «Per piantare un chiodo bisogna dare molti colpi sullo stesso punto». Ma, eccetto che negli anni 1953-56, il suo segno-disegno non   mai automatico, pur rimanendo il suo gesto libero e guidato dal sentimento della mano nell’ “area di libert ” del foglio o della tela come da lui indicato nel manifesto “Per la scoperta di una zona di immagini”(1956).

Ma Sordini non è il solo artista giunto alla distillazione del segno e del disegno o della ripetitività nella pittura. Basti pensare, nella modernità, *in primis* a Cézanne e poi a Matisse e a quel suo ossessivo lavoro sull'insistita tela di *Notre Dame* (1914) dove sia la struttura geometrica della cattedrale parigina, sia quella dell'attiguo ponte sulla Senna sono ridotti a poche linee traccianti gli elementi iniziali di composizione del quadro. A un certo punto sta alla libertà dell'artista che, consumati tutti i passaggi della rappresentazione, può anche decidere di spogliare l'immagine sino all'osso, cioè alla sua struttura essenziale o emblematica secondo le proprie esigenze di sintesi poetica.

Una successiva considerazione riguarda una certa analogia gestuale che è alla base della scrittura e del disegno. Dal geroglifico egizio all'ideogramma cinese fino alla scrittura decorativa cufica, le due prassi talvolta sono tra loro pressoché indistinguibili. Così Sordini ha evidentemente raggiunto alcune cifre o morfemi che lo hanno soddisfatto nell'identificazione di entità atomiche, nucleari o semplicemente archetipe di cose, di luoghi, di idee di natura o di spazio-tempo. Dagli *Antropoidi* del 1957 ai *Senza titolo*, 1961 e dai *Senza titolo* distanziati e ritmati del 1974 ai *Senza titolo* del 1993. Colonie di segni e spaziate formulazioni disegnate come note musicali sulla superficie della carta o della tela, si alternano a tracciati e profili di segni aperti e subito chiusi, o a fitte iterazioni di segmenti verticali impiegando simultaneamente il pastello e la grafite, o sensibilizzando la superficie di supporti cartacei con campi attraversati da tracce puntiformi. Spesso un segno-scrittura tracciato a pastello è ricoperto da un medesimo segno tracciato a grafite, in tal modo ispessendosi e guadagnando entro di sé una valenza ulteriore di microspazio. Sordini rende significativo anche lo sfumato ricavato – incidentalmente o come se lo fosse – con aerea e determinata grazia. Azioni minime per ottenere minime percezioni, conferendo al gesto una frequenza temporale rituale essenziale e solenne quasi per una ufficialità liturgica che, al contempo, suscita la valenza elegiaca e caduca del frammento di un verso o di una forma. Ancorché molto diverse tra loro per motivazione e soluzioni, non sarà inutile prima o poi approfondire una riflessione comparativa oltre che tra le modalità di linguaggio di ogni membro del gruppo del Cenobio, soprattutto tra gli aspetti salienti della poetica segnica di Sordini in rapporto a quella di artisti come Twombly, Perilli o Turcato. Peraltro, va considerato che la grande quantità di lavoro svolto con il disegno e la pittura, smentendo il luogo comune che vorrebbe un Sordini scarsamente operativo e svagatamente dandistico, è stato soggetto, nel corso degli anni, ai cambi di ambiente e di contesti culturali, soprattutto quelli tra Milano e Roma, e poi tra Roma, l'Umbria e le Marche.

I luoghi dell'azione

Se Milano marca sensibilmente la giovinezza di Sordini e feconda il rapporto con Fontana, Baj, Manzoni, i bar, i ristoranti, le foto di gruppo, le nebbie - quando Luciano Bianciardi scriveva «Il pittore Ettore suonava anche un po' la chitarra (...) sapeva tante canzoni (...) 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? Poi cosa facciamo? Cosa faccio io?"»,¹⁰ - Roma sancisce la sua singolarità. Cantore delle sue imprese, è stato l'oracolare verbo di Emilio Villa che a Sordini ha dedicato più pagine, e in

diverse circostanze; fino a quell'*Epigrafi* Maggiore, dove intercalando al francese, il latino, l'inglese e il milanese, il poeta d'Affori afferma tra inesauribili eruzioni immaginifiche di rivolgere la sua poesia «al più balengo e più eroico dei pittori di quota alta: per i suoi paesaggi orgogliosi, rasati a zero, con incise inesauste e pulsanti epifanie».¹¹

A Roma, dal 1967 dunque - dopo esservi già stato in diverse occasioni e dov'erano già dovuti passare anche Manzoni e Castellani - Sordini frequenta Villa e Cagli, Schifano e Turcato, ma anche Perilli, Rotella e Festa, nonché la galleria La Salita di Liverani. In vista del futuro e assiduo studio e disegno di frammenti e dell'habitat naturale dei Fori di cui restano centinaia di fogli, a Roma Sordini declina il suo disegno in strutturazioni geometriche, che assumeranno negli anni Settanta la morfologia delle "**Assonometrie**".

In tale rivisitazione ideativa della geometria descrittiva, ha modo di avviare una nuova fase ove i piani e i volumi di strutture architettoniche, di geometria solida o di elementi mobili, parzialmente investiti da monocromie acriliche di rosso, di blu o di giallo sono stese in modo piatto, senza ombre ma solo includendo al negativo talune forme irregolari, ma anche cubiche, piramidali o di semiarchi, annunciandosi dapprima singolarmente (Galleria Regis di Calice Ligure, 1971) e poi con una valenza proto-ambientale, di cui l'allestimento realizzato nella mostra alla galleria romana dell'Oca nel 1973 è eloquente esempio.

L'interesse elaborativo per la geometria e per l'architettura, che resterà una delle punte della sua azione speculativa di questo frangente, lo guiderà allo studio di importanti opere come *Lo Sposalizio della Vergine* di Raffaello (1504) da cui trarrà stimolo per un **Omaggio a Raffaello**, 1976 - nuda citazione di parti dell'opera dell'Urbinate - spingendo la meditazione all'azione di scavo e individuazione di nuove forme in esse. Del dipinto a olio su tela appena evocato trarrà spunto per ricavarne una volumetria costituita da sei tele monocrome bianche, accoglienti solo disegni e accostate in modo da autosostenersi, circondate da sei paracarri dipinti in finta pietra il cui insieme, esposto a Como presso la galleria Il Salotto, anticipa le successive realizzazioni sia monumentali che di architettura civile.

A partire dalla metà degli anni Ottanta in avanti, infatti, Sordini progetta e spesso realizza alcune significative opere: **Il Portale di Gibellina** (1984), struttura monumentale d'ingresso all'Orto Botanico (mai realizzato finora), il **Monumento commemorativo dei Martiri della Resistenza** di Montone (Perugia, 1988) realizzato e tuttora visitabile anche se bisognoso di tutela conservativa, le **Fontane monumentali** per il Palazzo dello Sport e delle Arti "Mauro De André" di Ravenna (1990), la **Fontana sudante** di Cagli (Pesaro Urbino, 2004) rivestita di mattonelle gialle e blu, in stretta sintonia cromatica e formale con il suo precedente ciclo pittorico delle **Marine**, ma anch'essa attualmente in viva attesa di una provvidenziale azione di restauro.

L'effimero e il paradosso poetico sono stati frequenti dimensioni estetiche accarezzate da Sordini con le "passeggiate" della fine degli anni Cinquanta, ma anche con le **Cicche** e i **Cartocci** esposti alla galleria San Carlo di Milano (1988), con le **Barchette** (1995) e gli **Aeroplanini** (1995) e infine con le **Marine '900** dalla fine degli anni Novanta in poi, tutti cicli d'opera che sembrerebbero irrelazionabili con le sue architetture civili e monumentali, se si dimenticasse però l'imprinting artistico di Sordini all'insegna 'controstilistica'. Alla luce di quel pensiero, invece, e della libertà linguistica a cui Sordini non ha mai rinunciato fino a immedesimarsi nello "Je est un autre" del veggente Rimbaud, egli mostra proprio con le ultime **Marine** (nature) e con le **Fontane** (architetture) di aver saputo governare magistralmente e con eleganza poetica l'antinomia

natura-cultura e le dimensioni privata e pubblica o dell'io-noi dell'arte e della coscienza di vita contemporanee.

Ettore Sordini è l'ennesima rilevante risorsa dell'arte italiana ed europea di ieri e di domani, di cui si dovrà continuare a studiare l'azione e gli esiti artistici e poetici non comuni, anzi unici.

(aprile 2018)

NOTE

- ¹ Nello Ponente, introduzione a *Linee della Ricerca Artistica in Italia 1960-1980*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 febbraio – 15 aprile 1981, De Luca Editore Roma, p. 8
- ² Nota introduttiva alla sezione n. 1 del catalogo *Linee della Ricerca Artistica in Italia 1960-1980*, cit.
- ³ Cfr. Manifesto "Per la scoperta di una zona di immagini", sottoscritto da Camillo Corvi-Mora, Piero Manzoni, Ettore Sordini, Giuseppe Zecca, Milano 9 dicembre 1956, in catalogo mostra *Ettore Sordini*, a cura di E. Sordini e A. Capaccio, CERP, Rocca Paolina, Perugia, 26 luglio – 17 agosto 2003.
- ⁴ Ettore Sordini, intervista radiofonica "Lo specchio del cielo, autoritratti segreti" di Leo Antinozzi, Radio 2, Montone, (Perugia), 1988.
- ⁵ Ettore Sordini, "Il compagno di strada" (1986), in *Tempo perso*, a cura di Roberto Peccolo, Morgana Edizioni, Firenze 2004.
- ⁶ Ettore Sordini, in *Tempo perso*, cit.
- ⁷ Ettore Sordini, "Frammento II", in *Tempo perso* cit.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ Ettore Sordini, intervista radiofonica "Lo specchio del cielo autoritratti segreti", cit.
- ¹⁰ Luciano Bianciardi, *La vita agra*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2016, pp. 23-24.
- ¹¹ Emilio Villa, *L'epigrafiologia Maggiore*, in catalogo mostra personale di Ettore Sordini, Time's Gallery, Roma, 1974, ripubblicato in catalogo mostra *Ettore Sordini- Atlante ragionato di Arte Italiana*, 26 luglio – 17 agosto 2003, CERP, Perugia, pp. 18 – 22.



1957, Milano, nello studio

***Ettore Sordini:
painting on the edge of nothing, almost...***

The reason for art is a massacre as much as a rose.
Ettore Sordini

Foreword

They say that time is a gentleman, and it's true; just as it is true that art – like it or not – always has to come to terms with time, in the sense that in its best manifestations it stands up to time's inexorable action of corrosion and destruction, overcoming endless obstacles to remain in human memory, settling into history and at times even into myth. Often inscrutable factors determine its entry in one or the other. And obviously the thresholds to be crossed are many. Every artist, and every figure that appears on the stage of the world, has to face a large quantity of trials and tests, well beyond the span of a lifetime, in order to remain in time. It is understood that every action and what it produces are subject to the judgment of the generations to follow, and to fate.

Every artistic episode is prismatic. Every author lives out his inclinations in the hand-to-hand struggle with his calling, his aptitudes, the existential accidents that build his personality. At the same time, his life and his course of work, his oeuvre, intersect with those of other artists and other much more vast and unpredictable milieux of his "Thebaid" and, finally, with the entire reality that surrounds him.

Going back to think about the work of Ettore Sordini, which is proving to gain by dint of time, attracting the interest of new observers, means looking at him with a new gaze, with new considerations, both in the individual and inner dimension that set him apart and determined his work to a great extent, and in the circle of friends and contemporaries, the scenarios of "common life" – for example, that of the secular "Cenobio" group of Milan – as well as other situations to which he contributed, crossing them and arriving at the outcome of his own successful poetics.

Spying beyond the informal

It seems useful for the aim of a personal historical contextualization – which I like to imagine can begin with this first (at least for me) survey and reflection on the work of Ettore Sordini – to go back to the exhibition held in Rome at Palazzo delle Esposizioni from February to April 1981, "*Linee della ricerca artistica in Italia 1960–1980*," curated by Nello Ponente. The scholar, then chairman of the department of Contemporary Art History at the University of Rome – which organized the event, in coordination with an advisory board composed of Ponente and the critics and historians Guido Ballo, Maurizio Calvesi, Vittorio Fagone, Filiberto Menna, Arturo Carlo Quintavalle, Franco Solmi, Claudia Terenzi and Costantino Dardi (in charge of the exhibit design) – in the introduction to the catalogue of that considerable effort, which he was unable to see completed with success due to his premature death a few weeks before the opening, underlined that the aim of the show was to conduct a "verification," trying to keep track of the important

moments of the indicated time span, and thus to “verify what has happened and has been no small thing in terms of production and values, in a period some claim has been sterile, or at least of lower quality than its predecessor. An objection that does not stand up to the evidence, if we take into account the fact that from the moment at the start of the 1960s when talk begins of the crisis of the informal, a surpassing of the informal is already in motion, activated by artists who form the most part had been labeled precisely in that way.”¹ In the exhibition in question, in fact, the introductory section presented works by Fontana, Burri, Vedova, Munari and Novelli. This statement by Ponente turns out to be meaningful because in the exhibition, after having asserted the importance of the radical linguistic innovations of the masters of Spatialism and materic art, he placed a first section including the protagonists of Forma 1, of Gruppo Uno, and exponents of research in painting and sculpture like Nigro, the Pomodoro brothers, Bertini and others who in various ways took part in the dismantling of the “Informale” as the sign of a turning point, an opening to a different phase in the conception of painting. A short introduction critically identifies the field of experiences covered with these indications: “The attention focuses on recovery of the two-dimensional nature of the painted surface, as opposed to any recurring temptation of spatial and metaphorical depth. A particular situation of research takes form that relies on ‘continuity’ with the non-figurative artistic experiences of the modern tradition, but with a more explicit interest in the structuring of the surface by means of linguistic elements that tend towards repetition and dissemination. The result is a dense weave of signs that tends to also take painting back to the experiential plane of writing.”²

This short note seems to be conceived above all to account for the presence in this section also of works by Ettore Sordini, Angelo Verga and Arturo Vermi, as many as three of the five exponents of the Cenobio group of Milan. In particular, for the occasion Sordini showed the ink on canvas *Andantino quasi mosso*, 1961, which had been included in the second solo show at Galleria La Salita in Rome in 1963.

The episode enables us to grasp two aspects that are far from irrelevant. It critically sanctions the contribution made by Sordini and his comrades to the surpassing of the informal, with the opening to a painting brought *onto the experiential plane of writing* and, I would add, of drawing.

Secondly, but no less importantly, there is the clear interpretation of the separation that sets Sordini’s work apart from that of even his ‘old’ traveling companions – from Manzoni in particular – due to the forceful linguistic reduction and the process of zeroing out they accomplished with respect to the basic givens of the pictorial entity of the painting.

The experience of Azimuth, in fact – and the contribution of Castellani is pertinent here – with the introduction of other dimensions in the conception of the work, had led Sordini to step back from Manzoni starting in 1959-60, since he was determined not to follow him in his new experimental and conceptual “escalation,” and was instead interested in asserting his own semantics of the sign and color, still deployed at the service of painting.

The years of Movimento Arte Nucleare and the manifestos

Certainly the experiences of Sordini prior to the formation of the Cenobio group already offer eloquent proof of a depth and drive comparable to those of his young cohort Piero Manzoni. The early output of paintings that thanks to the intervention of Fontana led to his participation in the Milan Triennale of 1954 and then his involvement in the Movimento Nucleare together with Verga and Manzoni, as well as the theoretical formulation of a series of artistic manifestos starting in 1956 with Piero Manzoni and other young artists determined, as he was, to have an impact on

the ferment of transformation of Italian and European art and culture in those years, reveals an always latent charisma in Sordini, capable of igniting developments in the formation of active artistic interpretations.

In the theoretical program-manifesto “Per la scoperta di una zona di immagini” (For the discovery of a zone of images, 1956), shared and signed with Piero Manzoni along with Camillo Corvi-Mora and Giuseppe Zecca, who according to Sordini had been called in for their literary prowess, the first line is dedicated, fatefully and in a revealing way – for what was to remain, though in different ways, the esoteric tension of Manzoni and Sordini – to myth: “Without myth there can be no art.” The fact of art takes on substance “in the awareness of the gesture” of which the work is the document. Through intuition, art discovers (*inventio*) authentic zones of reality. Therefore the resulting images are “virgin,” i.e. “primal,” as the manifesto dictates, and are reinvented in the painting as an “area of freedom.”³

Sordini would later clarify that this document written and signed in 1956 at the age of 22 was “a way to grant a sort of ‘legality’ to heterodox action, so to speak, to our attempt to oppose the possible return of forms of academicism,”⁴ without however leading to major results. The young group continued to remain isolated in spite of the fact that they took every opportunity to make their work known, sharing in exhibition episodes with the COBRA group of Jorn, Appel and Alechinsky and with what was being programmed at Centro San Fedele in Milan, a lively place of advanced initiatives in contemporary art.

Before the effective split with Manzoni for the reasons mentioned above, the two artists placed their signatures on other “manifestos,” with other colleagues, case by case, like Angelo Verga for the manifesto “Per una pittura organica” (For an organic painting, 1957), or Guido Biasi and Mario Colucci, again with Verga, in June 1957 to continuously reinvent “painting in the ongoing pursuit of our primal images,” followed that same year by the “Manifesto of Albisola Marina,” which spoke of the “plastic translation of the most intimate emotions of consciousness.” But after the “Manifesto contro lo stile” (Against style, September 1957) widely embraced by exponents of Nuclearismo and Nouveau Réalisme, like Restany, Klein and others, and that of the “Giovani pittori al Bar Jamaica” (Young painters at Bar Jamaica, November 1957), starting in 1959 Manzoni’s name is no longer to be seen, reflecting a parting of the ways between the two *enfants terribles* of young Italian art.

From those years, Sordini recalled certain episodes with Manzoni that indirectly outline the traces of his own experience.

Sordini and his fellow traveler Manzoni

In Rome, in July 1986, in a sort text entitled *Il compagno di strada* (The Fellow Traveler), Sordini offers an indelible portrait of his friend: “Like few other people on earth, he knew how to lose time, without making excuses or pretending not to (...) That vaguely kaffir visage, the dark skin and slow gait gave him an aura between the Napoleonic and the colonial (...) He had a studio for a certain period on Via Fiori Oscuri, in the premises of the very famous Sigfrido Brambilla, house painter and inventor of the labyrinth for domestic use. In that period he had already made the achromes with kaolin.

“The men or little amoebae or whatever you want to see in his things from 1955-56, *Paradoxus Smith*, *Papillon Fox*, *Milano et Mitologia*, were simply self-portraits (...) He acted as an artist, impulsively. During the work he did not think, he had already thought, before it (...) He loved success, also with women, true success, the kind you consume in bars and restaurants, the only

kind suited to the artist and gentleman that was Piero Manzoni. The success that doesn't keep track. Like a true *ingenu* he died young, without having time to erect the proper strategies to escape the birdlime into which the immortal enemies of art would try to relegate him later on.”⁵ Sordini's writing, at least in the small portion I have read, which is nevertheless sufficient to savor his subtle propositions steeped in a moderate but vivid vein of humor, is pithy and essential, like his signs, tracing images that are light yet durable in memory. In the “fragments” for the book *Tempo perso* (Lost Time) made in 2004 in collaboration with Roberto Peccolo – who prior to this show hosted three others at his gallery (two solo shows and one group show) – he pays homage to Rome and the time spent on “not doing”; a condition that is anything but simple to achieve, as he demonstrates in his well-gauged, paradoxical lines of text, full of brilliant metaphors. After having listed the means and tools necessary to ply the trade of the painter, above all describing the functioning of the “work table,” he states: “The painter clings to his table like a shipwrecked sailor to a life raft, since painting is a shipwreck and art means being cast adrift. The painter then is almost obliged to have a superstitious attachment to the objects of his craft, which are after all those of his rescue (...).”⁶

Metaphor and synecdoche alternate in the flat but eloquent prose, vying in this precious text to establish the difference between the painter and the graffiti writer who defaces walls and trains, with the former compared to an “opera singer on the stage” and the latter to a “drunkard howling in the night.” Then, in those “fragments,” one finds a statement that seems like the result of elementary knowledge: “To drive a nail, you have to strike the hammer many times on the same point.”⁷ Alongside this truth, Sordini bestows on us the one related to the repetition eventually encountered by every artist “even without necessarily seeking a style”: “(...) this repetition is the same as that of nature: the leaves, the blades of grass, the stars (...).”⁸

But to get an idea of Sordini's literary virtues and his irony, it is worth reading that gem of a short story he entitled *Le ceneri di Bombay* (The Ashes of Bombay) in the same book, *Il tempo perso*.

A painting based on drawing

Now, to come to Sordini's painting, forcefully determined by the procedure of drawing, I personally believe it is the result of several essential factors. Among them, first of all, there is the praxis indicated by Sordini himself as a cognitive tool constituted by the assiduous exercise of drawing, ever since the novitiate during his years at middle school with the sculptor Malerba, at the Fabbrica del Duomo of Milan, which the artist tells us was intense and continuous, so much so that he gained a nearly natural ability to achieve good results. “This is one of the reasons – Sordini said – why I can draw with a certain nonchalance.”⁹

Starting with this ability, then applied to different techniques through the use of watercolors, graphite, pastels and even printing processes and chalcographic techniques, he combined it with the practice of painting and the conception of an idea of space that was to go through different connotations of identity assigned by him to his works in different moments and cycles of output. Starting with the youthful experience of participation in Nuclearismo, which influenced him considerably, all the way to the period of the *Marine fine secolo* of the 2000s. While we might linger over these cycles of works with a number of considerations, getting back to his painting based on drawing and signs we can observe that starting with the experience of the formation of the Cenobio group, it takes form in terms of synthesis and morphological repetition, as an expressive and formal necessity, observing the principle indicated by Sordini himself, according to which “to drive a nail you have to strike the hammer many times on the same point.” But with the

exception of the period 1953-56, his sign-drawing is never automatic, though his gesture remains free, guided by the sentiment of the hand in the “area of liberty” of the paper or the canvas, as he pointed out in the manifesto “For the discovery of a zone of images” (1956).

But Sordini was not the only artist who arrived at the distillation of the sign and the drawing, or the repetitive approach to painting. Just consider, in the modern era, first of all Cézanne and then Matisse, with the obsessive work on *Notre Dame* (1914) where the geometric structure of the cathedral in Paris, and that of the adjacent bridge on the Seine, are reduced to a few lines tracing the initial elements of the composition of the painting. At a certain point, it is up to the freedom of the artist, who having completed all the passages of the representation can also decide to strip down the image to the bone, i.e. to the essential or emblematic structure, depending on his own needs of poetic synthesis.

The next consideration has to do with a certain gestural similarity that lies behind both writing and drawing. From the Egyptian hieroglyph to the Chinese ideogram, all the way to Kufic decorative script, the two practices are at times nearly undistinguishable. It appears that Sordini came to several signs or morphemes that satisfied him in the identification of atomic, nuclear entities, of simply archetypes of things, places, ideas of nature or of space-time. From the *Antropoidi* (Anthropoids) of 1957 to the *Untitled* works of 1961, from the distanced, rhythmical *Untitled* pieces of 1974 to the *Untitled* works of 1993. Colonies of signs and spaced formulations drawn like musical notes on the surface of the paper or the canvas alternate with tracings and profiles of signs opened and immediately closed, or dense iterations of vertical segments, simultaneously employing pastels or graphite, or sensitizing the surface of the paper with fields crossed by punctiform trails.

Often a sign-inscription drawn in pastel is covered by the same sign traced in graphite, granting it thickness and an ulterior value as microspace. Sordini also imbues with meaning the resulting shading – obtained accidentally, or as if by accident – with airy, determined grace. Minimum actions to obtain minimum perceptions, giving the gesture an essential and solemn ritual temporal frequency almost through a liturgical encoding, which at the same time suggests the elegiac and perishable value of the fragment of a verse or a form.

Though very different from each other in terms of motivations and solutions, sooner or later it may be useful to explore in greater depth the comparison between the linguistic modes of each member of the Cenobio group, and above all between the salient aspects of Sordini’s signs in relation to the semantic world of artists like Twombly, Perilli or Turcato. Furthermore, we should note that that large quantity of work done with drawing and painting – gainsaying the usual cliché according to which Sordini was seldom industrious, but a daydreaming dandy instead – was subject, across the years, to changes of cultural context, especially between Milan and Rome, and then Rome, Umbria and the Marches.

The places of action

While Milan left its mark on Sordini’s youth with the fertile atmosphere of relations with Fontana, Baj, Manzoni, the cafes, the restaurants, the group photos, the fog – when Luciano Bianciardi wrote “The painter Ettore also played the guitar a little (...) and knew lots of songs (...). Then Ettore fell into silence, emptied his glass and after a while began to discuss painting. ‘You say that Dufy is a great painter. Very well, then, Dufy is a great painter, Manet is a great painter, Monet is a great painter, Pissarro is a great painter, Cézanne is a great painter, Van Gogh is a great painter, Picasso is a great painter. Alright... but then? Then what do we do? What do I

do? Start over again, from farther away, you say. Alright... because Mantegna is a great painter, Luini is a great painter, Caravaggio is a great painter... And then? What do we do? What do I do?"¹⁰ – Rome brought out his individuality. The chronicle of his accomplishments is supplied by the oracular words of Emilio Villa, who wrote about Sordini on more than one page, in different circumstances, all the way to that *Epigrafiya Maggiore* where interjecting French, Latin, English and Milanese, the poet from Affori states, amidst boundless eruptions of imagery, that he addresses his poem "to the most bizarre and heroic of the high-level painters: for his proud landscapes, trimmed to the quick, with tireless incisions and pulsating epiphanies."¹¹

In Rome, from 1967 then – after having been in the city on various occasions, and where Manzoni and Castellani had also had to pass through – Sordini spent time with Villa and Cagli, Schifano and Turcato, but also Perilli, Rotella and Festa, and frequented Galleria La Salita of Liverani. On the way to the future and assiduous study and drawing of fragments and of the natural habitat of the Fori, of which about 100 pieces remain, in Rome Sordini channeled his drawing into geometric structures, which in the 1970s would take on the morphology of the *Assonometrie* (Axonometrics). In this inventive reworking of descriptive geometry, he was able to launch a new phase where the planes and volumes of architectural structures, of solid geometry and mobile elements, partially impacted by acrylic monochromes in red, blue or yellow, are applied in a flat way, without shadows but simply including in negative terms certain irregular forms but also cubes, pyramids or semi-arches, which appear individually at first (Galleria Regis in Calice Ligure, 1971) and they with a proto-environmental value, including the installation made in the exhibition at Galleria dell'Oca in 1973, which is an eloquent example.

The artist's interest in elaboration of geometry and architecture, which would remain one of the main points of his speculative action in this context, guided him to study important works like the *Marriage of the Virgin* of Raphael (1504), from which he drew stimulus for a *Omaggio a Raffaello* (Tribute to Raphael), 1976 – an open citation of parts of the work of the artist from Urbino – progressing towards the action of excavation and identification of new forms inside them. From the above-mentioned oil on canvas he took his cue to create a volume composed of six white monochrome canvases, containing only drawings and arranged to be self-supporting, surrounded by six posts painted in fake stone whose grouping, shown in Como at Galleria Il Salotto, was a harbinger of subsequent monumental pieces and works of civil architecture. From the mid-1980s onward, in fact, Sordini designed and often built some significant works: *Il Portale di Gibellina* (The Gate of Gibellina, 1984), a monumental entrance structure of the Botanical Garden (never built, to date), the *Monumento commemorativo dei Martiri della Resistenza* of Montone (Commemorative Monument of the Martyrs of the Resistance, Perugia, 1988), built and still open to visitors, though in need of restoration, the *Fontane monumentali* (Monumental Fountains) for the Palazzo dello Sport e delle Arti "Mauro De André" in Ravenna (1990), the *Fontana sudante* (Sweating Fountain) of Cagli (Pesaro Urbino, 2004) clad in yellow and blue tiles, in close chromatic and formal harmony with his previous cycle of the *Marine* paintings, again awaiting a necessary action of restoration.

The ephemeral and poetic paradox constitute frequent aesthetic dimensions approached by Sordini with the "walks" of the late 1950s, but also with the *Cicche* (Butts) and *Cartocci* (Crumpled Papers) shown at Galleria San Carlo in Milan (1988), with the *Barchette* (Little Boats, 1995) and the *Aeroplanini* (Little Airplanes, 1995), and finally with the *Marine '900* works from the end of the 1990s onward, all cycles that would seem unrelated to his civil and monumental works of

architecture, unless we remember the “counter-stylistic” artistic background of Sordini. In the light of this thinking, on the other hand, and of the linguistic freedom Sordini never renounced, to the point of identifying with the “*Je est un autre*” of the seer Rimbaud, he demonstrates precisely with the late *Marine* works (nature) and the *Fontane* (Fountains, architecture) that he was able to control, with mastery and poetic elegance, the nature-culture dichotomy, as well as the private and public dimensions, those of the contemporary I-us of art and consciousness of life.

Ettore Sordini is but one of the many important resources of Italian and European art of yesterday and tomorrow for which it is necessary to continue to study the action and the extraordinary – in fact unique – artistic and poetic results.

(April 2018)

Notes

- ¹ Nello Ponente, introduction to *Linee della Ricerca Artistica in Italia 1960-1980*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 February–15 April 1981, De Luca Editore Roma, p. 8
- ² Introductory note of section no. 1 of the catalogue *Linee della Ricerca Artistica in Italia 1960-1980*, cit.
- ³ Cfr. Manifesto “Per la scoperta di una zona di immagini”, written by Camillo Corvi-Mora, Piero Manzoni, Ettore Sordini, Giuseppe Zecca, Milan, 9 December 1956, in the catalogue of the exhibition *Ettore Sordini*, edited by E. Sordini and A. Capaccio, CERP, Rocca Paolina, Perugia, 26 July–17 August 2003.
- ⁴ Ettore Sordini, radio interview “Lo specchio del cielo, autoritratti segreti” conducted by Leo Antinozzi, Radio 2, Montone (Perugia), 1988.
- ⁵ Ettore Sordini, “Il compagno di strada” (1986), in *Tempo perso*, edited by Roberto Peccolo, Morgana Edizioni, Firenze 2004.
- ⁶ Ettore Sordini, in *Tempo perso*, cit.
- ⁷ Ettore Sordini, “Frammento II”, in *Tempo perso* cit.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ Ettore Sordini, radio interview “Lo specchio del cielo autoritratti segreti”, cit.
- ¹⁰ Luciano Bianciardi, *La vita agra*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2016, pp. 23-24.
- ¹¹ Emilio Villa, *L'epigrafa Maggiore*, in catalogue of the solo show by Ettore Sordini, Time's Gallery, Rome, 1974, reprinted in the catalogue of the exhibition *Ettore Sordini- Atlante ragionato di Arte Italiana*, 26 July–17 August 2003, CERP, Perugia, pp. 18-22.



1957, Milano
mostra Manzoni, Sordini,
Verga, Galleria Pater

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.

Marzo 2018

With Ettore Sordini

I have always wanted to manage to have the light, dynamic sign of Ettore, but also his ability to narrate what those short strokes on his canvases are able to express: adventures, battles, escapes, mythological memories...

In the group of "sign-based" painters at the start of the 1960s, Ettore was the most erudite, the liveliest, and the most cheerful... he knew how to sing all the Milanese and Neapolitan songs. Still today, sometimes, as I go out of my house at Via Guercino 7 in Milan, and I walk by the entrance to number 5 (where he had always lived with his family, with his father who played trumpet in the orchestra of Teatro alla Scala), I can't help but think about my friend Ettore.

His clear, cultured painting, whimsical like certain works of Licini, taught me a lot; he was the true heir of Fontana, with an ability to take over the space of the painting with just a few precise signs.

The esteem was mutual, and that made me happy!

Above all when he gave me the opportunity of doing a large, beautiful show in Perugia, in the evocative spaces of the Rocca Paolina.

March 2018

Ettorino carissimo

non siamo mai stati amici di penna, per quello avevi l'Emilio Villa, ma di parola tipo verbo perso, sì. Negli anni '60 ci si incontrava quasi quotidianamente in zona Brera: Jamaica e dintorni, o visitando mostre o durante le interminabili sedute/bevute nei vari "trani" di via Garibaldi. Si parlava poco di politica, un pò sulle ragazze, ma soprattutto sullo "stile" piuttosto che sulle "immagini". Discussioni alle quali mi era permesso solo di assistere, il mio storico compagno mi aveva proibito qualsiasi operatività artistica, previa abbandono, diceva: non siamo la famiglia Curie, l'artista sono io, tu stai a casa. Sai quanto il nostro amico amasse mettersi in mostra in disquisizioni infinite. Ma, in sua assenza mi raccontavi di intriganti progetti che alla fine si concludevano in un "nulla": fare al limite del nulla.

Bello, bellissimo, ma spesso mi domandavo come si potesse dipingere il "nulla"; considerando gli strumenti del mestiere: pennelli, spatole, telai, tele, etc., insomma oggetti molto concreti. Ma tu mi rispondevi che c'erano sempre prerogative simboliche riferite alle memorie. Tutto, però detto in un armonioso milanese/antico amalgamato di sottile ironia, per cui anche le più azzardate dichiarazioni, sfumavano in una nuvola di leggerezza. Adoravo quei momenti rubati all'intolleranza del Pierino. Inoltre eri uno dei pochi ad avere, un aspetto piacevole, sempre rasato e incravattato, e, d'inverno con un bellissimo cappotto di cammello, e sempre con scarpe all'inglese. La maggior parte

Dearest Ettorino

We were never penpals, for that you had Emilio Villa, but pals of speech, of lost words. In the 1960s we crossed paths almost daily, in the Brera neighborhood: Jamaica and vicinity, or visiting exhibitions, or during the endless drinking sessions in the various taverns on Corso Garibaldi. The talk was of politics, a bit about women, but mostly about "style" instead of "images." Discussions I merely witnessed, since my long-time partner had forbidden me to indulge in any artistic activities, under threat of abandon, saying: we are not the Curie family, I'm the artist, and you stay home. You know how our friend loved to show off in infinite diatribes. But when he wasn't around, you told me about intriguing projects, which ended up in a "nothing": doing on the brink of nothing.

Great, wonderful, though I often asked myself how one could paint "nothing"... considering the tools of the trade, brushes, spatulas, stretchers, canvases, etc., very concrete objects, in short. But you replied that there were always symbolic prerogatives, referring to memories. All spoken, however, in a melodious antique Milanese mixed with subtle irony, so that even the most outlandish statements were softened by a cloud of lightness. I loved those moments stolen from Pierino's intolerant ways. Furthermore, you were one of the few that had a pleasant appearance, always clean shaven, with a necktie, and in the winter with a fine camel's hair overcoat, always with English shoes. Most of our friends – jeans were not in style

dei nostri amici, i jeans non erano ancora di moda, vestivano abiti di tipo militare, Pierino compreso.

Il fatto più disarmante, per me, era la tua studiata impostazione dei racconti che non prevedevano mai una fine: tutto si risolveva in una misteriosa sfumatura “libera dalle catene del presente”. Amerò sempre quella tua patafisica delicatezza e il coraggio che hai avuto nell’esprimere te stesso come opera. Certamente si possono leggere le decine di “dichiarazioni di lavoro” detti “manifesti”, come pure le tue poesie, e ritrovare un “senso non senso” ma l’opera è solo un “te stesso”, ectoplasma di sottile memoria.

Strategia delle nuvole, come diceva l’Alberto Lucia, del tuo lavoro Cernobita. Mi ci è voluto un bel pò prima che mi fosse chiaro perché quando tu e il Piero vi sussurravate a vicenda le vostre storie, sembravate così checcosi, in realtà erano storie vicendevoli e gemellari: avevate una vicendevole ammirazione su come perdere splendidamente il tempo ozioso, cravatte e merletti.

Direi, carissimo che ti è andata molto bene: Sei un raro esempio di qualcuno che nell’arco di tutta una vita sia riuscito a portare avanti una operatività basata sul “nulla”, talmente leggera da volare su una nuvola. Mi sembra giusto che tu abbia finalmente raccolto il tuo “bagaglio a mano” per ripartire verso territori “altri”. L’unica cosa che non ho capito, ma ultimamente ci eravamo un pò persi di vista, tu eri sempre a Roma o nelle Marche: non ho capito quella tua fissa sulle “fontane”. D’accordo che l’acqua è “leggera”, e poi? Ma sicuramente, la prossima volta che ti incontrerò, mi parlerai di una storia misteriosa che non avrà mai una fine: Neverendedstory. Ritengo anche che sia stata una grande fortuna vivere il meglio di un risveglio al quale hai attivamente partecipato: tu, come il Verga, il Pierino, il deliziosamente ingenuo Arturo Vermi, e quant’altri: periodo di chiusura di

yet – wore military garments, including Pierino.

The most disarming thing, for me, was your careful way of setting up stories that never called for an ending: everything wound up in a mysterious blur, “free from the chains of the present.” I will always love that pataphysical delicacy of yours, your courage in expressing yourself as a work of art. Of course one can read the dozens of “work statements” known as “manifestos,” or your poems, to rediscover a “sense of nonsense,” but the work is only “yourself,” an ectoplasm of subtle memory. A strategy of clouds, as Alberto Lucia, regarding your work in the Cenobio Group. It took me a while to understand why, when you and Piero whispered your stories to each other, you seemed so pansified... they were actually reciprocal, twin stories: you had a mutual admiration about how to splendidly waste idle moments, neckties and lace.

I would say, dearest, that things went rather well for you: you are a rare specimen of someone who across an entire lifetime was able to carry on with an industriousness based on “nothing,” so light it could float on a cloud. It seems right that you have finally gathered up your “hand luggage” to set off towards “other” territories. The only thing I haven’t understood – but lately we lost touch a bit, you were always in Rome or the Marches – is that obsession of yours with “fountains.” I agree, water is “light,” and then? But undoubtedly, the next time we meet, you will tell me a mysterious story that will never have an end: Neverendingstory.

I believe it was a stroke of luck to experience the best of a reawakening in which you played an active part: you, like Verga, like Pierino, the delightfully naive Arturo Vermi, and all the others: a period of conclusion of a vision of art that in any case provided you with material for rebuttal, valid above all for your “manifesto” statements.

una visione dell'arte che comunque vi ha fornito materiale da controbattere, valido soprattutto per le tue dichiarazioni "manifesti". La vostra tipologia di lavoro, oggi non avrebbe ragione di esistere: non avresti più la protezione di Padre Ubu, né la bici di Jarry per scappare, in effetti c'è un bel buco nero e globale.

Quindi evviva per te, per i vostri bighellamenti e per la vostra poetica.

Rimandiamo al prossimo numero il racconto delle "fontane"

To be continued.

Non ci siamo mai abbracciati, ora sì.

Ciao, ciao,
nanda

17/18 Febbraio 2018

You type of work would have no reason to exist today: you would no longer have the protection of Père Ubu, nor Jarry's bicycle on which to escape... in effect, there is a big, global black hole.

So hurray for you, for your dawdling around and your poetics. We can save the story of the "fountains" for the next issue.

To be continued.

We had never embraced... now we have.

Ciao, ciao,
nanda

17/18 February 2018

1957, Milano, gruppo di artisti al Bar Jenny





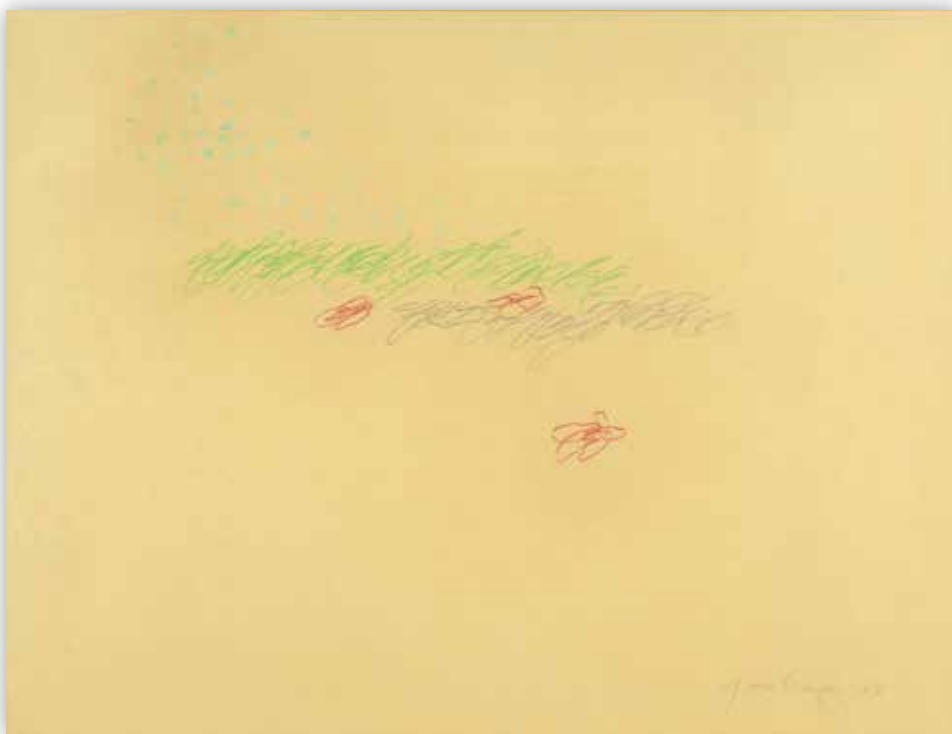
S.T. (Antropoide) 1957
monotipo e inchiostro su carta gialla intelata cm. 49 x 35



S.T. (Composizione nucleare) 1958
acquarello su carta cm. 30 x 48



Composizione (scrittura) 1961-62
grafite su carta cm. 70 x 100
(opera esposta alla XXXIII Biennale di Venezia 1966)
(Collezione privata, Milano)



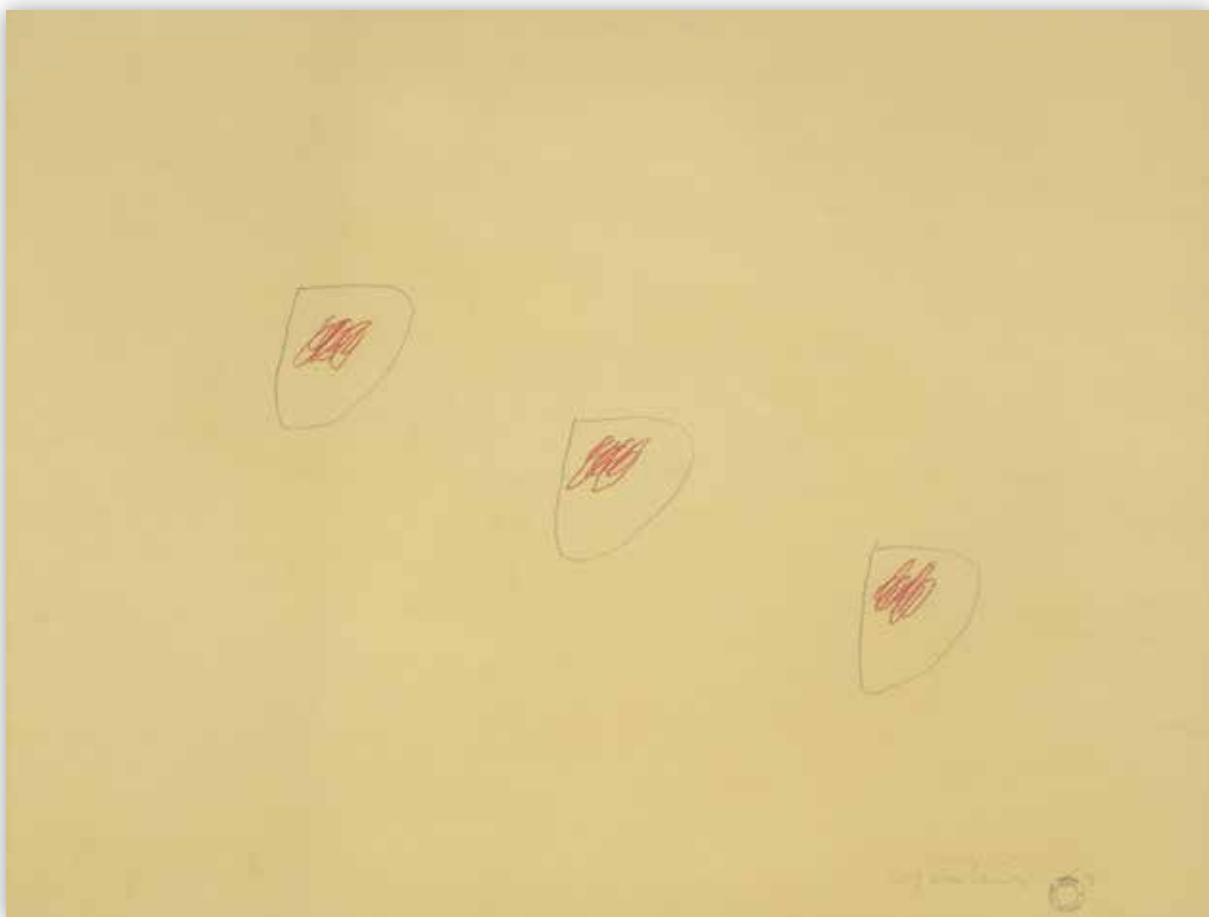
S.T. (*Paesaggio*) 1962
pastelli su carta intelata cm. 72 x 95



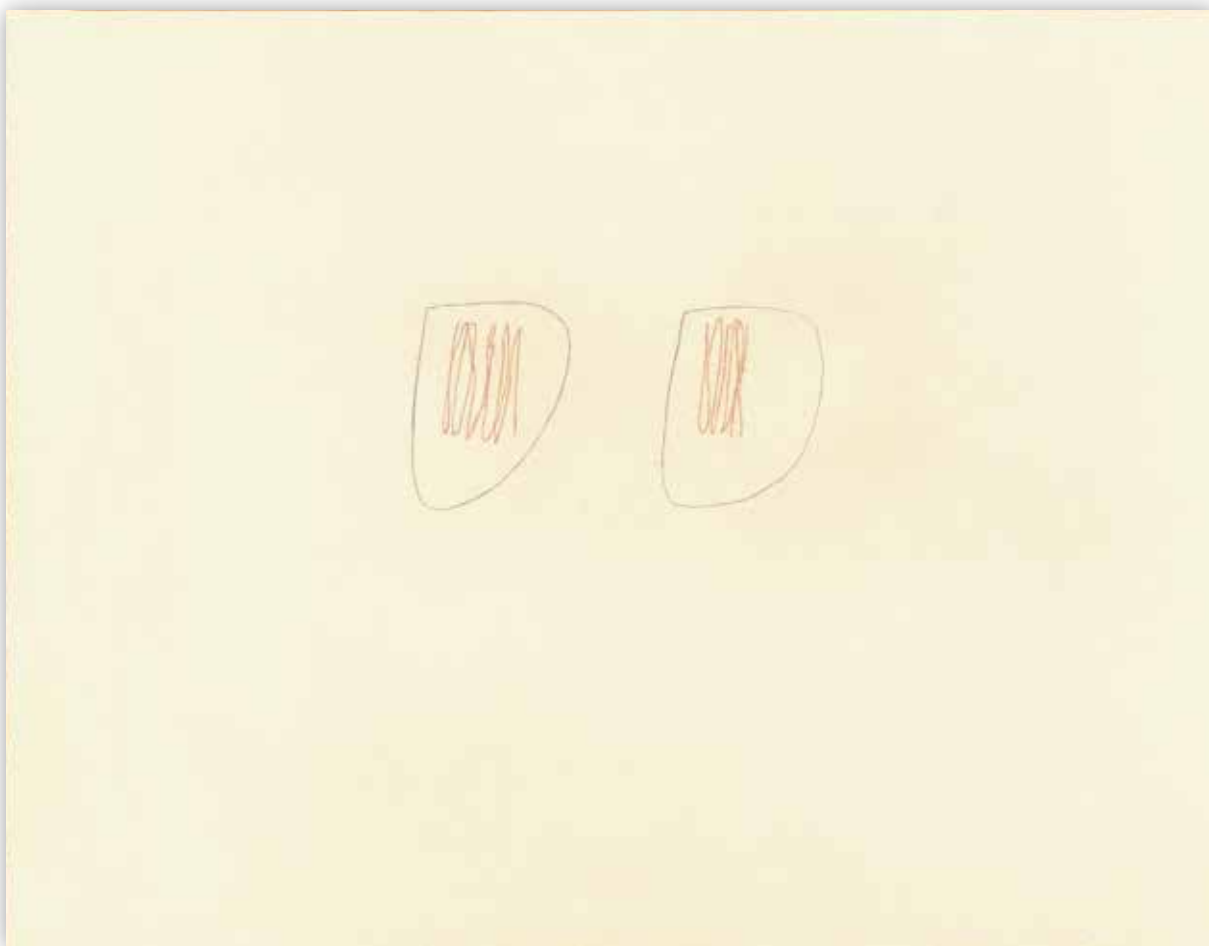
S.T. 1962
grafite e pastello su carta intelata cm. 72 x 95



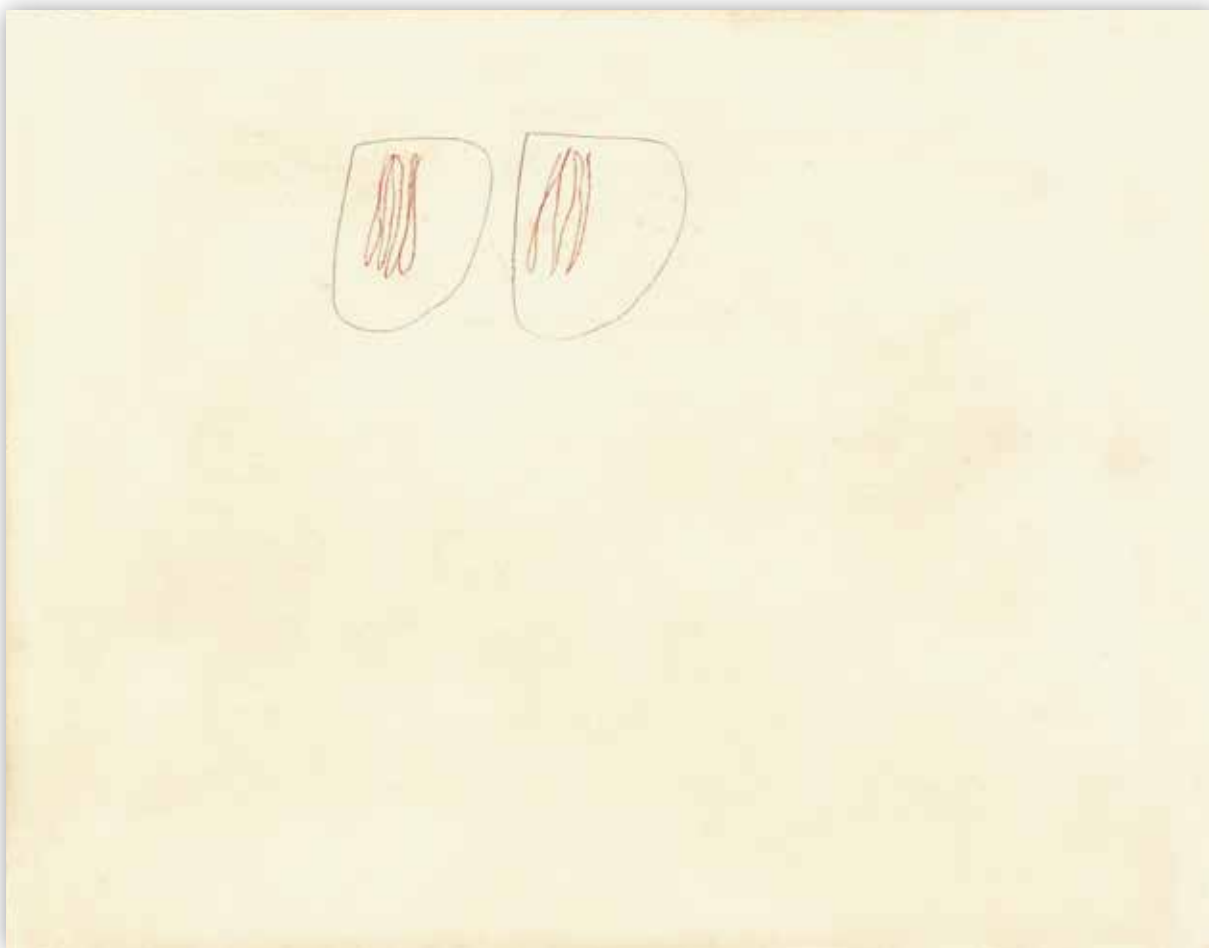
S.T. (Scrittura) s.d.
tecnica mista su tela cm. 90 x 70



S.T. (Almugavari 6) 1963
grafite e pastelli su carta intelata cm. 72 x 95



S.T. (Almugavari 7) 1963
tecnica mista su tela cm. 70 x 90



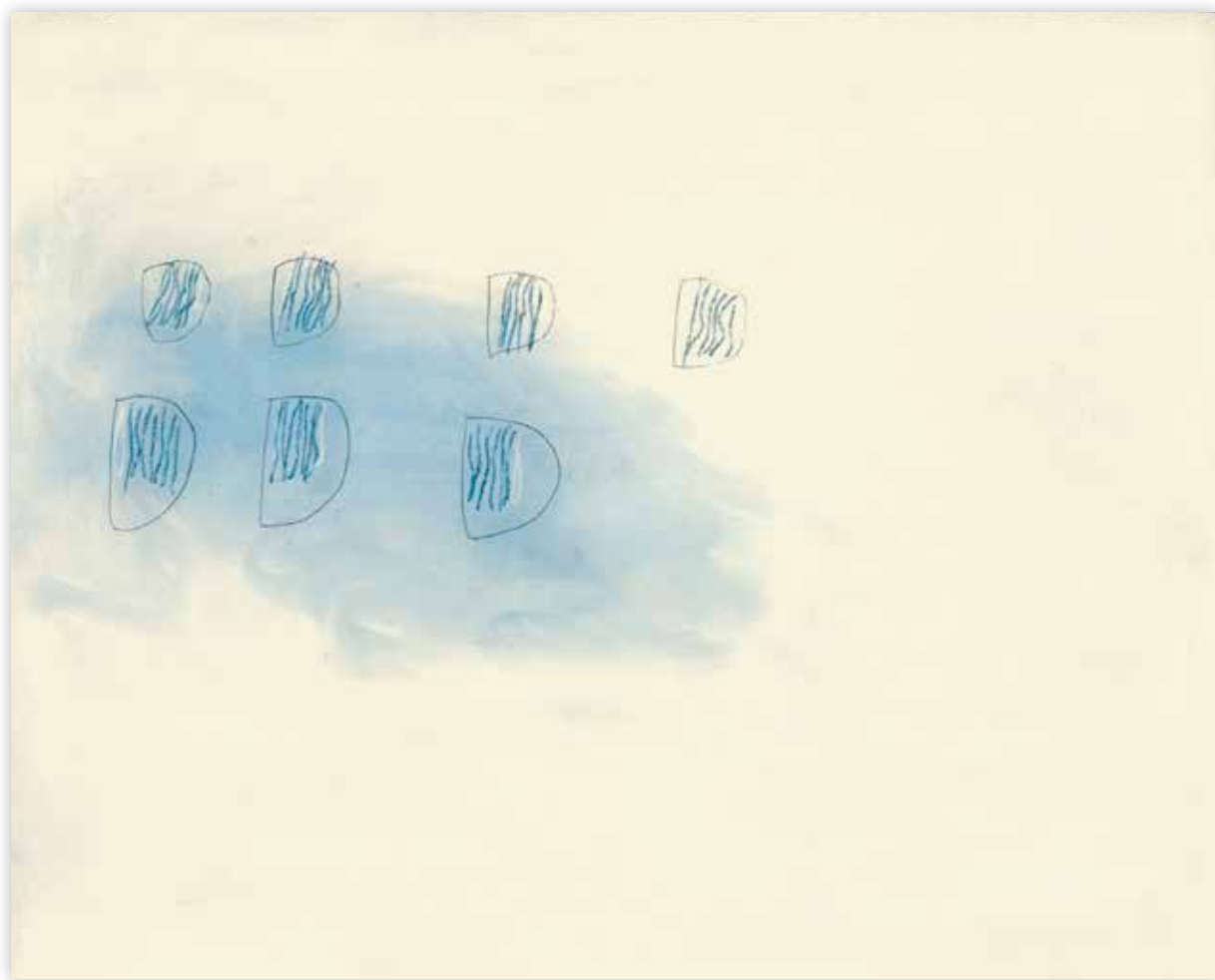
S.T. (Almugavari 8) 1963
tecnica mista su tela cm. 70 x 90
(Pubblicato su Catalogo Mostra Personale Galleria Peccolo, Livorno, Marzo 1996)



Senza Titolo 1963

tecnica mista su tela cm. 80 x 100

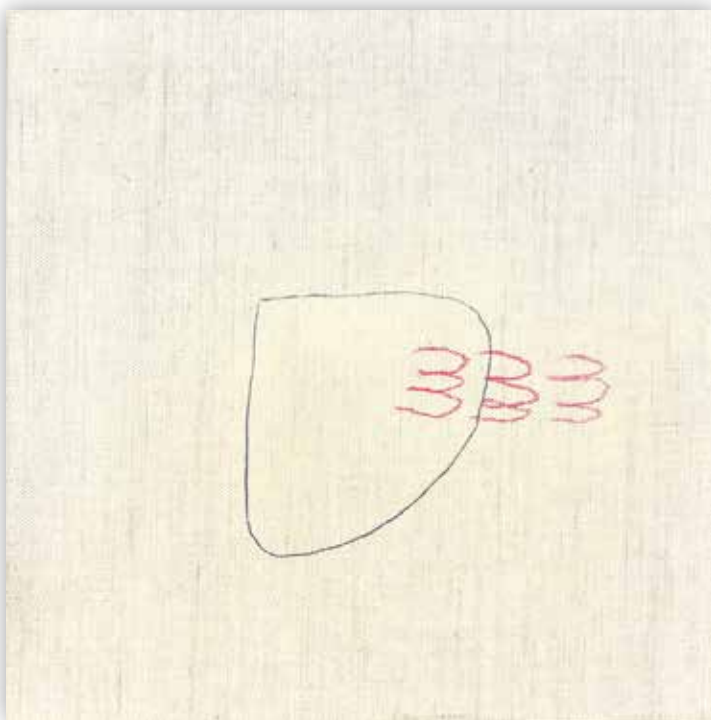
(Pubblicato su Catalogo Mostra Personale Galleria Peccolo, Livorno, Marzo 1996)



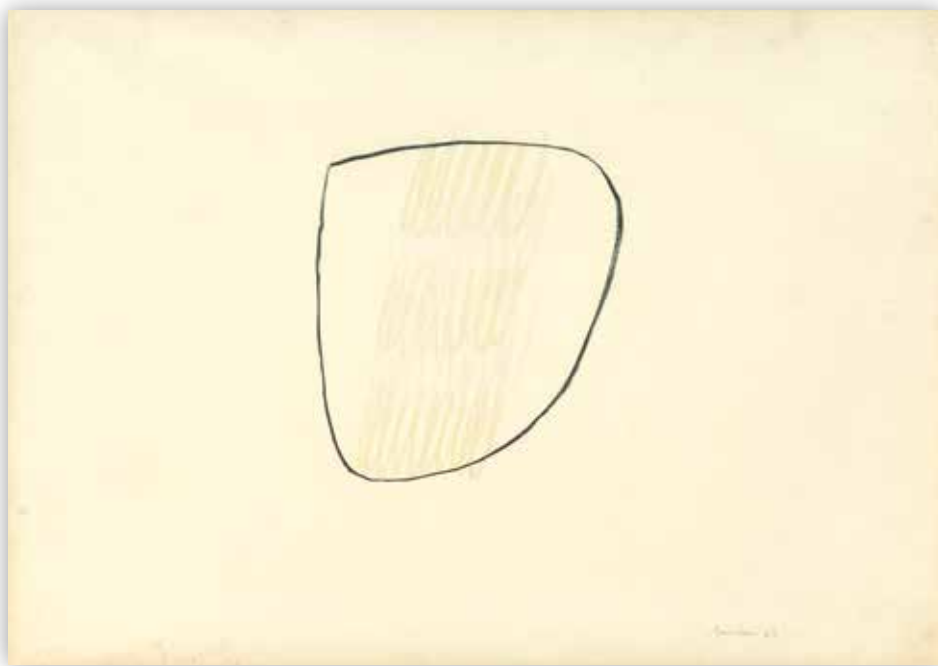
Senza Titolo 1963

tecnica mista su tela cm. 80 x 100

(Pubblicato su Catalogo Mostra Personale Galleria Peccolo, Livorno, Marzo 1996)



Senza Titolo 1963
grafite e pastello su tela di juta cm. 50 x 50



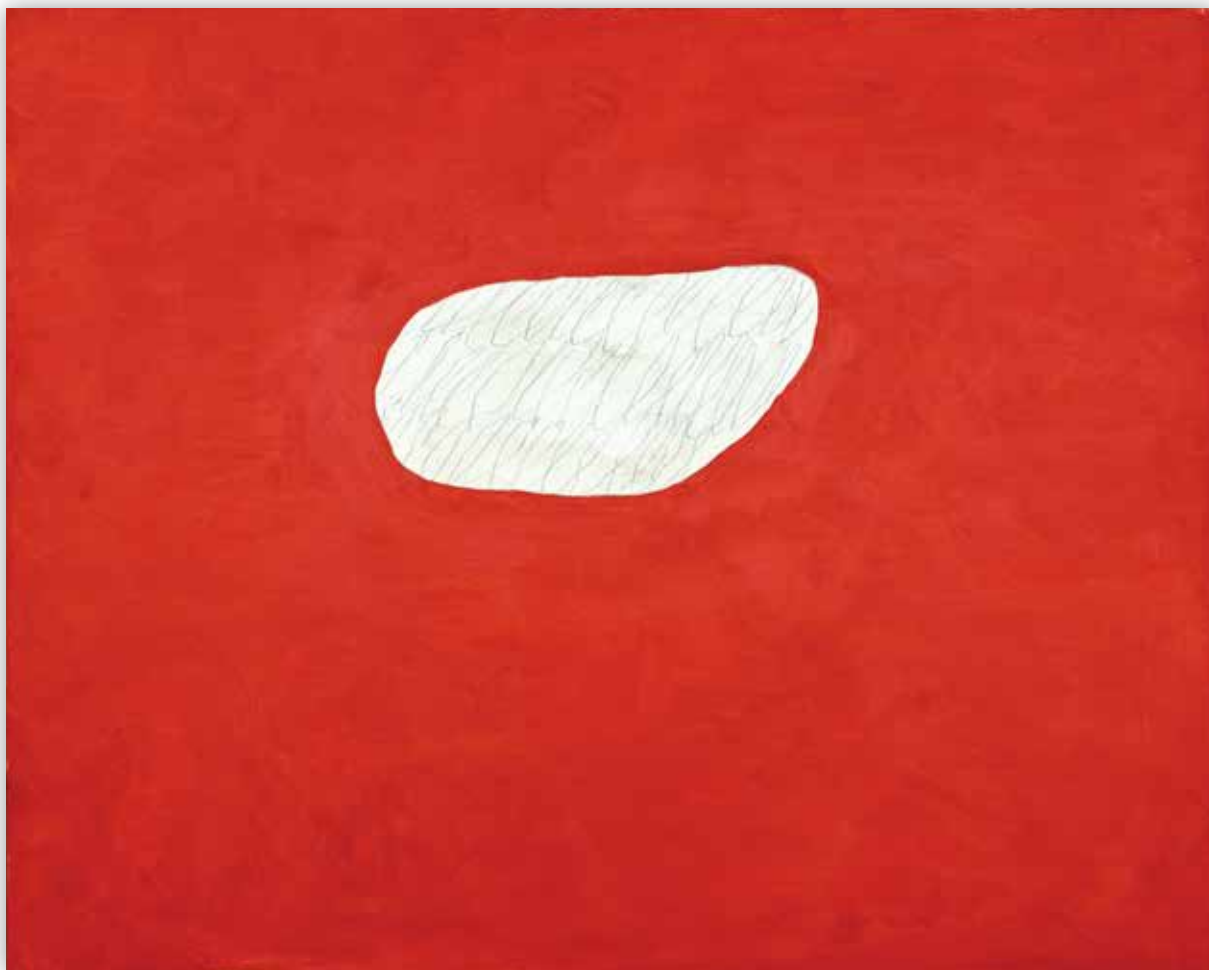
Senza Titolo 1963
grafite e gessetti su carta intelata cm. 50 x 70



S.T. 1964
olio e grafite su tela cm. 102 x 128
(Collezione privata, Milano)



Isola (fondo celeste) 1965
acrilico e grafite su tela cm. 81 x 100



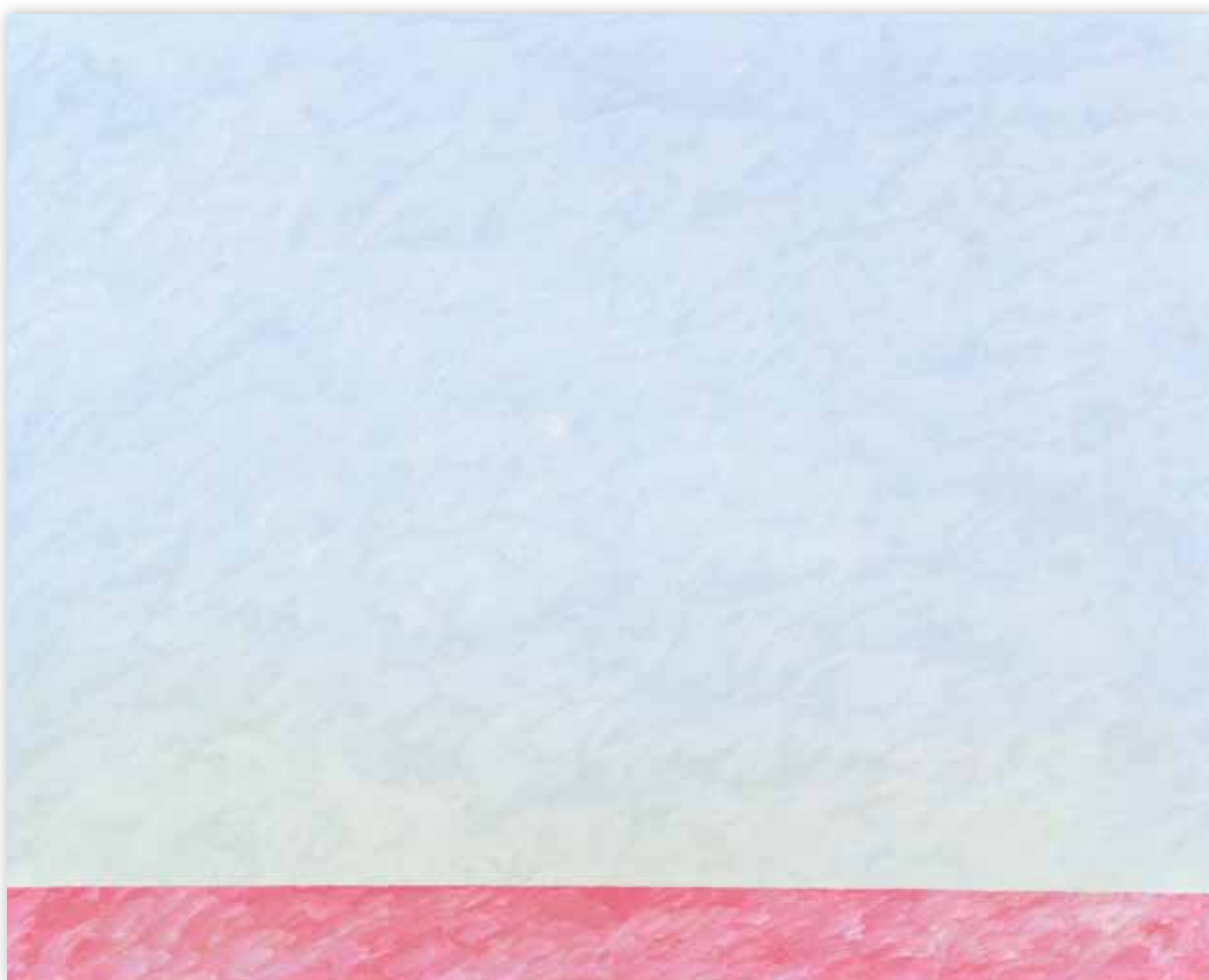
Isola (fondo rosso) 1965
acrilico e grafite su tela cm. 81 x 100



S.T. (Passeggiata) 1969
 acrilico e grafite su tela cm. 80 x 60



S.T. (Montagna) 1993
 acrilico e grafite su tela cm. 30 x 20
 (Pubblicato su Catalogo Mostra Personale Galleria Peccolo, Livorno, Marzo 1996)



Marina novecento (Compendio di fine Secolo) 1999
acrilico su tela cm. 80 x 100



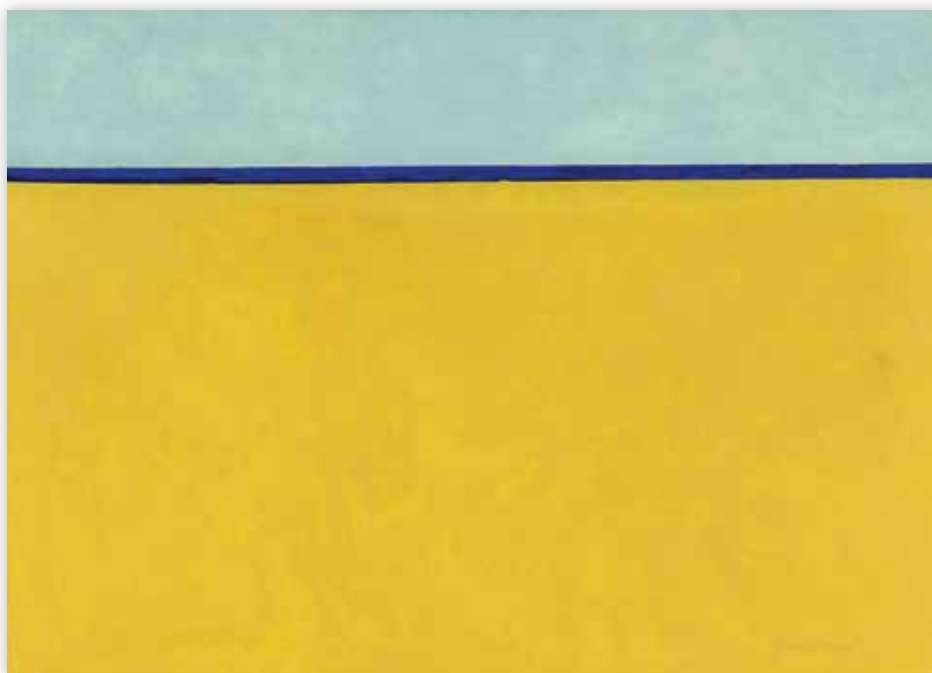
Marina novecento 1999
acrilico su tela cm. 81 x 100



S.T. (Marina '900)
acrilico su tela cm. 81 x 100



S.T. (Marina) 1999
 acrilico su tela cm. 60 x 80



Marina novecento 2000-2003
 acrilico su tela cm. 50 x 70



Passeggiata 2002
 acrilico e grafite su tela cm. 70 x 91

Nelle pagine seguenti:

S.T. (A-1 / A-2 / A-3 / A-4)
 acrilico e grafite su tela cm. 18 x 15

S.T. (B-1 / B-2 / B-3 / B-4 / B-5)
 acrilico su tela cm. 18 x 13

S.T. (C-1 / C-2 / C-3 / C-4)
 acrilico su tela cm. 13 x 18

S.T. (D-1 / D-2 / D-3)
 acrilico su tela cm. 13 x 18

S.T. E-1 / E-2 / E-3 / E-4 / E-5)
 acrilico e grafite su tela cm. 13 x 18

S.T. (E-6)
 acrilico e grafite su tela cm. 18 x 15
 (Coll. Privata, Livorno)

S.T. (F-1 / F-2 / F-3 / F-4 / F-5 / F-6 / F-7 / F-8)
 pastello su tela cm. 18 x 13

(A-1)



(B-1)



(C-1)



(F-1)



(C-2)



(A-2)



(E-1)



(B-2)



(F-2)



(D-1)



(A-3)



(E-2)



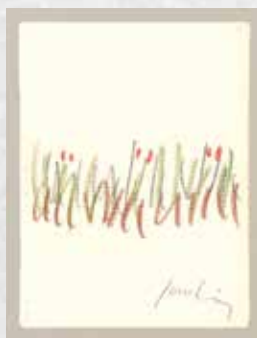
(F-3)



(D-2)



(F-4)



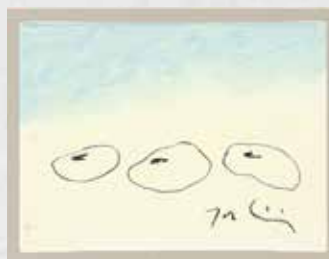
(A-4)



(B-3)



(E-3)



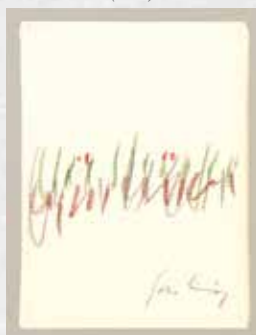
(F-5)



(C-3)



(F-6)



(C-4)



(E-4)



(B-4)



(F-7)



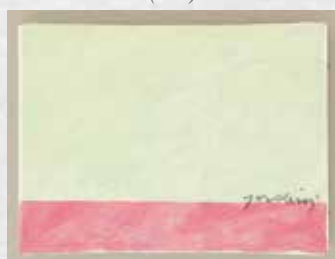
(E-5)



(E-6)



(D-3)



(B-5)



(F-8)





1975, Cagli (P.U.), al lavoro nello studio

Biografia

Ettore Sordini nasce a Milano nel 1934. Completa la sua preparazione frequentando l'Accademia di Brera, lavorando nello studio di Cesare Peverelli, vivendo intensamente l'ambiente artistico milanese in quegli anni "crocevia della cultura pittorica internazionale sotto il segno delle avanguardie".

Conosce Lucio Fontana e ne diviene amico e discepolo. Su invito di Fontana, partecipa alla Triennale di Milano del 1954.

Nel '56 aderisce al Movimento Nucleare insieme agli amici Piero Manzoni e Angelo Verga. Con loro e con Giuseppe Zecca e Corvi Mora redige il manifesto "Per la scoperta di una zona di immagini".

Tra il '57 e il '58 redige e firma i manifesti "Per una pittura organica", "Contro lo stile", il "Manifesto di Albissola" e di Napoli..

Nel '57 espone con Manzoni e Verga alla Galleria Pater di Milano, con presentazione di Lucio Fontana. Già nelle prime opere traspare una sensibilità matura attraverso un grafismo del tutto originale.

Biography

Ettore Sordini was born in Milan in 1934.

He completed his training at the Brera Academy of Fine Arts in Milan, then working in the studio of Cesare Peverelli, in an intense experience of the Milan art scene in those years, a "crossroads of international painting culture under the aegis of the avant-gardes."

He met Lucio Fontana, becoming his friend and disciple. Invited by Fontana, he took part in the Milan Triennale of 1954.

In 1956 he joined the Movimento Nucleare together with his friends Piero Manzoni and Angelo Verga. With them, and with Giuseppe Zecca and Corvi Mora, he wrote the manifesto "Per la scoperta di una zona di immagini" (For the discovery of a zone of images).

In 1957 and 1958 he prepared and signed the manifestos "Per una pittura organica" (For an organic painting) and "Contro lo stile" (Against style), the "Manifesto of Albissola" and of Naples.

In 1957 he showed work with Manzoni and Verga

Verso la fine degli anni '50 si interrompe il sodalizio con Piero Manzoni. "In Manzoni era già chiara la tendenza verso l'azzeramento dell'opera, verso l'accentuazione dadaista e di verso pre-concettuale. Sordini rifiuta invece di abbandonare la fiducia nella pittura e nei suoi mezzi tradizionali, tela, immagine, segno".¹

Le opere in mostra nel '58 alla Galleria San Fedele di Milano indicano la scelta definitiva di Sordini per una pittura libera da ogni residuo materico; sulla tela monocroma trasferisce, ridotti ai minimi termini, alcuni elementi segnici colti illusoriamente dalla natura.

Nel 1962, insieme ad Agostino Ferrari, Ugo La Pietra, Arturo Vermi e Angelo Verga, forma il Gruppo del Cenobio. Li unisce il comune interesse per una pittura dove il segno è come raffreddato, ridotto all'essenziale. Il gruppo organizzerà mostre personali e collettive nella Galleria il Cenobio a Milano e successivamente nella Saletta del Fiorino a Firenze, nella Galleria L'Indice di Milano, nella Galleria Cavallino di Venezia, nella Galleria dell'Aquilone a Firenze.

Nel 1966 Sordini partecipa alla Biennale di Venezia dove espone opere di preminente carattere grafico e monocromo. L'anno successivo si trasferisce a Roma, ritrovando un ambiente già conosciuto in occasione di mostre collettive e personali come quella allestita nel '63 alla Galleria La Salita dove espone le opere del ciclo "**Le battaglie per la fede**".

Non frequenta solo il mondo dei giovani pittori, ma diventa amico di Corrado Cagli, Giulio Turcato, Mario Schifano, Emilio Villa, che gli dedicherà "*L'Epigrafia maggiore*".

In questi anni approfondisce l'uso del colore e vincola il segno in più stringenti strutturazioni geometriche, ricerca che approfondirà nel decennio successivo.

Nel 1971 espone le sue prime "**Assonometrie**" dalle forti tonalità alla Galleria Regis di Calice Ligure, ambiente stimolante che ruota attorno all'atelier di Emilio Scanavino.

Negli anni successivi le sue giovanili esperienze plastiche e la naturale curiosità lo portano a interessarsi ai problemi connessi al rapporto tra pittura e architettura, discipline dotate di statuti diversi che si incontrano nell'area comune del monumento.

at Galleria Pater in Milan, with an introduction by Lucio Fontana. Already in the first works, a mature sensibility shines through thanks to a very original graphic approach.

Towards the end of the 1950s his comradeship with Piero Manzoni came to an end. "In Manzoni the tendency towards the zeroing out of the work was already clear, towards accentuation of the Dada and pre-conceptual aspects. Sordini, on the other hand, refused to abandon his faith in painting and its traditional means, the canvas, the image, the sign."¹ The works shown in 1958 at Galleria San Fedele in Milan indicate the definitive choice of Sordini for a painting free of any materic residue; on the monochrome canvas he placed certain semantic elements, reduced to minimum terms, gather in an illusory way from nature.

In 1962, together with Agostino Ferrari, Ugo La Pietra, Arturo Vermi and Angelo Verga, he formed the Cenobio Group. They shared an interest in a kind of painting where the sign has been cooled down, reduced to the essential. The group organized solo and group shows at Galleria il Cenobio in Milan, and later at the Saletta del Fiorino in Florence, Galleria L'Indice in Milan, Galleria Cavallino in Venice, and Galleria dell'Aquilone in Florence.

In 1966 Sordini took part in the Venice Biennale, showing works that were mostly of a graphic, monochrome character. The next year he moved to Rome, encountering a scene already familiar from group shows and solo shows, such as the one held in 1963 at Galleria La Salita, where he presented works from the cycle "**Le battaglie per la fede**" (The battles for the faith).

He spent time in the world of younger painters, but also became friends with Corrado Cagli, Giulio Turcato, Mario Schifano, Emilio Villa, who wrote "*L'Epigrafia maggiore*" for him.

In these years he explored the use of color and reduced the sign to stringent geometric structuring, a line of research he continued to pursue in the following decade.

In 1971 he showed his first "**Assonometrie**" (Axonometrics) with forceful colors at Galleria Regis of Calice Ligure, a stimulating environment that rotated around the studio of Emilio Scanavino. During the next years, his youthful experiences with sculpture and his natural curiosity led him to focus

Nel 1981, quando già da tempo il gruppo si era sciolto, viene allestita una mostra al Museo Laboratorio di Arti Visive, di Brescia, a cura di Bruno Passamani. Si apre una nuova fase che Passamani definisce “della emozione strutturata e del dialogo con la geometria”.²

Negli anni '80 in Italia inizia un'attività di revisione critica e di interesse per i movimenti artistici attivi negli anni '50 e '60. Vengono organizzate mostre e grandi rassegne in cui sono presenti le opere di Sordini: nel 1981 al Palazzo delle Esposizioni di Roma in “*Linea della ricerca italiana '60-'80*”; nel 1983 al Palazzo della Permanente di Milano in “*Il segno della pittura e della scultura*”; nel 1986 alla XI Esposizione Nazionale Quadriennale di Roma; nel 1987 al Centro Culturale Bellora di Milano in “*Pittura Scultura Pittura*”; nel 1988 alla Galleria d'Arte Moderna di Verona in “*Astratta, secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*”; nel 1998 alla Galleria Gruppo Credito Valtellinese in “*Arte a Milano 1946-1959. Il Movimento Nucleare*”.

Nel 1987 progetta un portale monumentale come ingresso all'Orto Botanico di Gibellina.

Nel 1988 progetta e realizza su incarico del Comune di Montone (Perugia) un monumento commemorativo dei Martiri della Resistenza.

Nel 1989 Angela Vettese riunirà di nuovo il gruppo del Cenobio nella mostra “*Milano et Mitologia*”, una mostra sugli anni cruciali della ricerca artistica milanese tra il 1958 e il 1964, organizzata dal Centro Bellora di Milano. Ancora alla Vettese si deve la mostra “*Percorso, ricerca e ipotesi 1959-1994: il Gruppo del Cenobio*” del dicembre 1995 a Palazzo Martinengo di Brescia, riproposta nel maggio 1995 alla Galleria Peccolo di Livorno e alla Galleria Artestudio di Milano.

Negli anni '90 la pittura di Sordini si riavvicina alla ricerca di “un segno immaginifico ad alto potenziale evocativo”. Il suo campo d'indagine torna a essere la natura e da questo “ritorno” ha inizio un nuovo ciclo di opere a cui continuerà a dedicarsi fino ai suoi ultimi anni: “*Marine finesecolo*”.

Nel 1990 realizza due fontane monumentali in collaborazione con AAM Arte Architettura Moderna per il Palazzo dello Sport e delle Arti di Ravenna. Nel 2002 collabora con l'Assessorato alle Politiche Culturali della Provincia di Perugia, realizzando, in collaborazione con Antonio Capaccio, un progetto

on the problems connected with the relationship between painting and architecture, disciplines with different statutes that meet in the shared territory of the monument.

In 1981, when the group had already split up for some time, an exhibition was held at the Museo Laboratorio di Arti Visive of Brescia, curated by Bruno Passamani. A new phase began, which Bruno Passamani defined as one “of structured emotion and dialogue with geometry”.²

During the 1980s, in Italy and activity of critical reassessment began regarding the art movements active in the 1950s and 1960s. Major events and exhibitions were organized, which included works by Sordini: in 1981 at Palazzo delle Esposizioni in Rome “*Linea della ricerca italiana '60-'80*”; in 1983 at Palazzo della Permanente in Milan “*Il segno della pittura e della scultura*”; in 1986 at the 9th Rome Quadriennale; in 1987 at Centro Culturale Bellora of Milan “*Pittura Scultura Pittura*”; in 1988 at the Galleria d'Arte Moderna of Verona “*Astratta, secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*”; in 1998 at Galleria Gruppo Credito Valtellinese “*Arte a Milano 1946-1959. Il Movimento Nucleare*”.

In 1987 he designed a monumental gate as the entrance to the Botanical Garden of Gibellina. In 1988, commissioned by the municipality of Montone (Perugia), he designed and installed a monument commemorating the Martyrs of the Resistance.

In 1989 Angela Vettese brought the Cenobio Group back together in the exhibition “*Milano et Mitologia*,” a show on the crucial years of artistic research in Milan, from 1958 to 1964, organized at Centro Bellora in Milan. Again through the initiative of Angela Vettese, the exhibition “*Percorso, ricerca e ipotesi 1959-1994: il Gruppo del Cenobio*” was held in December 1995 at Palazzo Martinengo in Brescia, and shown again in May 1995 at Galleria Peccolo in Livorno and Galleria Artestudio in Milan.

In the 1990s Sordini's painting returned to the pursuit of “an imaginative sign of highly evocative potential.” His field of study again became that of nature, and this “return” led to a new cycle of works on which he continued to work during his final years: “*Marine finesecolo*” (End-of-century seascapes).

In 1990 he made two monumental fountains in collaboration with AAM Arte Architettura Moderna

dal titolo “*Atlante Ragionato d’Arte Italiana*” con l’obiettivo di mostrare “gli aspetti più segreti della pittura italiana”. Le mostre vengono allestite nel Centro Espositivo Rocca Paolina, accompagnate da pubblicazioni e testi critici. L’iniziativa si conclude nel 2003 con una mostra antologica di Sordini. Nel 2004, su incarico del Comune di Cagli (Pesaro-Urbino), realizza una fontana rivestita di mattonelle policrome. Nello stesso anno presenta a Milano alla Galleria Milano, all’interno della mostra di disegni e pastelli, il libro d’artista “*Ettore Sordini, tempo perso*”, curato ed edito da Roberto Peccolo per la collana “Memorie d’Artista”. Un testo di Sordini, contenuto nel volume, guiderà le riprese del video-ritratto “*La bellezza non ha tempo*”, girato nel 2008 nell’atelier del maestro da Andrea Piccardo e Antonio Capaccio.

Nel 2010, ultimo anno di attività prima della malattia, riceve il Premio dell’Angelo – Città di Cagli (proprio a Cagli risiedeva ormai da diversi anni), con relazione di Francesco Moschini, amico e profondo conoscitore della sua opera. Allestisce la mostra “*Traiettorie 1960-2010*” nella Galleria Peccolo di Livorno; organizza la sua ultima mostra, nella Galleria Anna D’Ascanio di Roma, curata da Antonio Capaccio: “*Due: Ettore Sordini / Carlo Carrà*” nella quale sono esposte numerose opere dell’ultimo ciclo, ***Marine ‘900, Orizzonte, Mare profondo***, alternate ad alcune “marine” di Carrà. Muore a Cagli il 27 ottobre 2012.

Nel 2013, a pochi mesi dalla morte di Sordini, si inaugura una grande mostra dedicata agli artisti del gruppo del Cenobio allestita nella Galleria Gruppo Credito Valtellinese a Milano, “*Nel segno del segno, dopo l’informale*”, a cura di Luciano Caramel. Nello stesso anno le opere degli artisti del Cenobio sono presenti alle Gallerie d’Italia di Milano nella mostra “*1963 e dintorni - nuovi segni, nuove forme, nuove immagini*”.

for the Palazzo dello Sport e delle Arti of Ravenna. In 2002 he worked with the Department of Cultural Policies of the Province of Perugia, in collaboration with Antonio Capaccio, on a project entitled “*Atlante Ragionato d’Arte Italiana*” with the aim of demonstrating “the most secret aspects of Italian painting.” The exhibitions were set up in the Centro Espositivo Rocca Paolina, accompanied by publications and critical writings. The initiative came to an end in 2003 with a retrospective on Sordini. In 2004, commissioned by the municipality of Cagli (Pesaro-Urbino), he created a fountain clad in multicolored tiles. That same year, at Galleria Milano (Milan), in an exhibition of drawings and pastels, he presented the artist’s book “*Ettore Sordini, tempo perso*”, edited and published by Roberto Peccolo for the series “Memorie d’Artista.” A text by Sordini contained in the volume guided the making of the video-portrait “*La bellezza non ha tempo*”, shot in 2008 in Sordini’s studio by Andrea Piccardo and Antonio Capaccio.

In 2010, the last year of activity before the onset of an illness, he received the Premio dell’Angelo – Città di Cagli (he had resided in Cagli for a number of years), with a talk by Francesco Moschini, a friend with extensive knowledge of his work. The exhibition “*Traiettorie 1960-2010*” was held at Galleria Peccolo in Livorno; and his last exhibition was organized, at Galleria Anna D’Ascanio in Rome, curated by Antonio Capaccio: “*Due: Ettore Sordini / Carlo Carrà*”, featuring many works from the last cycle, ***Marine ‘900, Orizzonte (Horizon), Mare profondo (Deep Sea)***, alternating with several “marine” paintings by Carrà.

Sordini passed away in Cagli on 27 October 2012. In 2013, a few months after Sordini’s death, a major exhibition was opened on the artists of the Cenobio Group, at Galleria Gruppo Credito Valtellinese in Milan, entitled “*Nel segno del segno, dopo l’informale*”, curated by Luciano Caramel. That same year the works of the artists of the group were shown at Gallerie d’Italia in Milan, in the exhibition “*1963 e dintorni - nuovi segni, nuove forme, nuove immagini*”.

NOTE

⁽¹⁾ Angela Vettese, “Arte Italiana, segno e scrittura”ed. Banca Commerciale Italiana, Milano.1996

⁽²⁾ Bruno Passamani, cat. mostra “Dalla poetica del segno agli anni ‘80”, AAB, Brescia, 1981

NOTE

⁽¹⁾ Angela Vettese, “Arte Italiana, segno e scrittura”ed. Banca Commerciale Italiana, Milano, 1996

⁽²⁾ Bruno Passamani, cat. of the exhibition “Dalla poetica del segno agli anni ‘80,” AAB, Brescia, 1981

Mostre personali / Solo exhibitions

1956

Galleria delle Carrozze, Roma
con Gianni Novak, testo di Emilio Villa

1959

Galleria La Salita, Roma
Ettore Sordini
testo di Cesare Vivaldi

Galleria Il Ferro di Cavallo, Roma
Pizzi e Merletti
con Valeria Alberti, testo di Giulio Turcato

1963

Galleria Il Cenobio, Milano
Ettore Sordini

Galleria La Salita, Roma
Ettore Sordini

1966

Galleria Vismara, Milano
Ettore Sordini
testo di Guido Ballo

Galleria Zen, Brescia
Ettore Sordini
testo di R. Apicella

1969

Galleria Romero, Roma
Ettore Sordini
testo di Achille Perilli

Galleria Cadario, Milano
testo di G. Schonenberger

1971

Galleria Regis, Calice Ligure (SV)
Ettore Sordini

1973

Galleria dell'Oca, Roma
Ettore Sordini

1975

Galleria Nanni, Bologna
Ettore Sordini

1976

Galleria Gastaldelli, Milano
Ettore Sordini
testo di Guido Ballo

Galleria Il Salotto, Como
Ettore Sordini
testo di Michele Petrantoni

1977

Galleria Il Sole, Roma
Presentazione cartella litografie
testo Emilio Villa

1978

Loggia dei Mercanti, Palazzo Pubblico, Cagli (PU)
Ettore Sordini

1979

Galleria Santoro, Roma
Opere recenti di Ettore Sordini
testo-poesia "Finester" di Delio Tessa

1981

Galleria A.A.M. Arte Architettura Moderna, Roma
*Ut pictura architectura: la costruzione logica
dell'opera*

1984

Banco di Santo Spirito, Roma
La Banca per l'arte, artisti nella città:
Ettore Sordini

1986

Galleria Annunciata, Milano
Ettore Sordini

Galleria Bellosguardo, Cagli
Bagaglio a mano
testo di Fulvio Abbate

1987

Galleria Voltaire, Palermo
Ettore Sordini
testo di Fulvio Abbate

1988

Galleria San Carlo, Milano

Cicche e cartocci

testo di Fulvio Abbate

Chiostro di San Francesco, Montone (PG)

*Plastico e disegni preparatori del Monumento
in memoria dei Caduti per la Libertà*

a cura della Galleria Bellosguardo

1989

Comune di Montone (PG)

Inagurazione del Monumento ai Caduti per la Libertà

Galleria A.A.M: Arte Architettura Moderna, Roma

Monumentalia: geometria e paesaggio

Disegni e modelli

1990

Palazzo dello Sport e delle Arti, Ravenna

realizzazione delle fontane monumentali

1996

Galleria Peccolo, Livorno

Ettore Sordini

testi di Emilio Villa, Elisabetta Longari

1998

Galleria La Meridiana, Agrate Brianza (MB)

Ettore Sordini, opere recenti

Galleria Il Bulino, Roma

Opere su carta

presentazione di Cesare Vivaldi e Fulvio Abbate

2003

Galleria A.A.M.Arte Architettura Moderna, Roma

On paper, attraverso il disegno.

Antonio Capaccio/Ettore Sordini

CERP - Centro Espositivo Rocca Paolina, Perugia

Ettore Sordini

antologica a cura di Antonio Capaccio

2004

Galleria Milano, Milano

Disegni, pastelli

e presentazione del libro d'artista:

Ettore Sordini- Tempo perso

Comune di Cagli (PU)

Fontana sudante

inaugurazione

2008

Spazio Tadini, Milano

Galleria Mondow, Mondovì

Una parte della cerimonia

proiez.video *Ettore Sordini, La bellezza non ha tempo*

di A.Piccardo e A. Capaccio,

esposiz. fotografica *Ettore Sordini, una visita allo*

studio di L. Fabiani; a cura di A.Capaccio e C.Rozio

una produzione di Brecce per l'arte contemporanea

2010

Galleria Peccolo, Livorno

Traiettorie 1960 – 2010

testi, Fulvio Abbate, Elisabetta Longari,

Angela Madesani, intervista di Martina Cardelli.

Galleria Anna d'Ascanio, Roma

DUE: Ettore Sordini / Carlo Carrà

a cura di Antonio Capaccio

Vetrina di Brecce, Roma

Altomare

a cura di Antonio Capaccio

una produzione di Brecce per l'arte contemporanea

2016

Galleria Ca' di Frà, Milano

Ettore Sordini

orme dell'anima

2018

Galleria Peccolo, Livorno

Ettore Sordini

a cura di Bruno Corà

Finito di stampare
nel mese di aprile 2018
presso la Tipografia
Bandecchi & Vivaldi
Pontedera