



Spigolature roverbellesi *Arte, identità e territorio*

Aurelio Nordera

Cazzano di Tramigna, Verona, 1° febbraio 1933 – Mantova, 17 giugno 2012

Un artista padano tra secondo Novecento e nuovo millennio



Se penso ad Aurelio, mi tornano immediatamente alla mente il candore della sua dolcezza e la limpida sincerità, doti incubate nel talento di un artista vero, rigoroso, versatile, destinato a lasciare un vuoto nel variegato mondo degli artisti autentici.

Da quando Aurelio non c'è più, c'è un dolore aggiuntivo — per parafrasare Ungaretti — nel cuore di tutti noi che lo abbiamo conosciuto e stimato. E in questo cuore c'è però una voce che dice che la memoria può reagire alle perdite e ai dolori che s'accumulano con il procedere degli anni.

Si può così rievocare al meglio l'opera di Aurelio Nordera anche restando fuori dai circuiti più acclamati, troppo spesso dominati da logiche di appartenenza, da piccoli poteri che finiscono per soffocare la libertà dell'arte. A Mantova, come altrove, gli spazi pubblici dedicati alla cultura sembrano divenuti territorio di pochi: con ruoli affidati più alla rete delle conoscenze che al merito o alla passione.

Questa mostra nasce altrove — nel senso più nobile del termine. Nasce fuori da quei meccanismi, e proprio per questo ritrova autenticità. Roverbella, luogo piccolo ma legato alla vita di Aurelio, diventa il teatro di un'operazione semplice e necessaria: ricordare un artista vero attraverso la verità stessa del suo lavoro. Qui non c'è strategia, ma affetto; non ambizione, ma riconoscenza. È un atto civile e umano, un modo per restituire alla memoria di Aurelio e all'arte il respiro che meritano: quello di chi crea e opera per autentico sentimento, non per privilegio.

Sono certo perciò che a lui, se mai esiste un Eden dove sostano le *ruchot* di chi non è più tra noi, piacerà questo nostro fare essenziale.

Poche reminiscenze basteranno, dunque, a tracciare una microstoria: una delle molte che avrei potuto dedicargli prima e che, per congenita pigrizia, non ho scritto.

Avevo meno di trent'anni quando lo conobbi, in occasione di una bellissima mostra collettiva mantovana che s'intitolava *Auscultare la terra* (1988).

Eppure, benché da quel primo incontro sia trascorsa una distanza quasi siderale, ricordo con nitidezza la devozione con cui parlava del suo antico maestro, lo scultore modenese Marino Quartieri.

Rammento anche il modo in cui sottolineava l'importanza del *pensiero*, categoria appresa da Francesco Bartoli e da Gino Baratta. Sì, perché Aurelio apparteneva a quella stessa generazione di *ragazzi terribili* che, a Mantova, avevano dato vita a una vera *primavera culturale* — fatta di orizzonti non provinciali e di lungimiranza estetica. Era attento all'arte in ogni sua forma: s'interessava alla contemporaneità, alle avanguardie, credeva nella commistione tra pittura e poesia, tra letteratura e arti visive. Viveva intensamente la città capoluogo ma sapeva guardare oltre i suoi confini. Come i suoi amici Francesco Bartoli, Alberto Cappi, Nando Trebbi, Franco Piavoli e Umberto Artioli, era animato da un'idea alta della cultura: quella di un dialogo continuo tra linguaggi, esperienze e miti.

Aurelio mi spiegava, con il suo sorriso benevolo, che la scultura, agli occhi della gente, non possedeva più significato di quanto non ne avessero, per le orecchie dei fruttaroli, il Latino e il

Greco: lingue morte, destinate all'oblio. Eppure, proprio da quella consapevolezza nasceva il suo bisogno di recuperare, nell'esperienza plastica, una narratività arcaica e viva, quella che riconosceva nel genio di Arturo Martini e nella sua capacità di rivolgersi anche ai «primitivi» del Quattrocento come orizzonte per ritrovare la verità del fare scultura e l'eternità della forma.

Aurelio per anni aveva studiato i maestri del Quattrocento, ricercando in Donatello e in Antonio Rossellino il segreto del bassorilievo e l'essenza della creazione. Cercava la potenza originaria del gesto plastico, capace di coniugare semplicità e mistero. Da quella lezione degli *antichi* egli trasse l'idea che la scultura non dovesse più essere rappresentazione, ma incarnazione: corpo e spirito insieme, tempo e materia fusi in un solo atto creativo. Ne nacquero iniziali esercizi mirabili — alcuni dei quali (riferibili ai primi anni Sessanta) siamo riusciti a documentare a Roverbella e che rivelano la salda formazione giovanile. In quei saggi di bottega si percepisce la tensione di uno scultore in divenire, che cerca nella lezione di Donatello e Rossellino non la mera imitazione, ma la grammatica di un linguaggio plastico da reinventare: una lingua antica che Aurelio, con umiltà e tenacia, voleva riportare alla vita.

Ma il linguaggio vero della scultura di Aurelio lo compresi veramente (così credo) negli anni successivi. *Pondus et flatus*, corpo e respiro: era il 1989, l'anno in cui allestii, per l'opera di Aurelio, una mostra alla Casa di Rigoletto, a Mantova. Fu allora che capii fino in fondo con quali sussulti plastici e luministici riusciva a smaterializzare il *pondus*, mentre “il teatro delle vesti”, che in mostra evocava il confine di un *oltre*, della ricerca di un'*anima mundi* lieta e vitale, suggeriva nell'artista la forza di uno pneuma, una pura potenza attiva e dinamica. E a me che osservavo ammirato la materia raffinatissima e nobile della scultura, Aurelio, a sua volta immerso nella fascinazione dei miti, nella malia di una segreta ragione del mondo, spiegò che noi siamo come cipressi attaccati alla terra e che spesso ignoriamo che la nostra patria, in realtà, è *Ouranòs* il cielo: un luogo pervaso da una divinità generosa d'amore, che regala nascita e morte, estremi bellissimi e invalicabili della vita. Fu immediata rivelazione della poetica della sua scultura che inseguiva il soffio del vento per divenire perenne atto d'amore. E intanto, Aurelio continuava a percorrere la via della “conservazione dell'immagine”, trasformando la figura in mito e principio generativo della scultura. Il titolo scelto per questo nostro evento – *Aurelio Nordera: un artista padano tra secondo Novecento e nuovo millennio* – intende perciò cominciare con lo spiegare il dialogo tra forma e *pondus*, il peso materico della scultura, col *flatus*, il soffio vitale, in un ossimoro che bene esprime il nucleo poetico della sua opera. Scavare l'aria e non solo la materia, renderla evidente: è questo il paradosso costruttivo che caratterizza il suo linguaggio. Per questo la prima sezione narrativa della rassegna parla non solo di arcaico e mito, delle origini primitive della forma, della memoria classica, della scultura come lingua perduta da ritrovare.

Ci sono opere che ci dicono da subito di una ricerca che voleva continuare a fondarsi sul mestiere antico, su quel duro apprendistato fondato sulla disciplina tecnica. Dalla terracotta al marmo, dal bronzo agli ossidi ferrosi, Nordera indagava le energie vitali della forma, restituendole la dignità arcaica di linguaggio universale mentre la sua scultura diventava sempre più viaggio interiore e costruzione del tempo, dove la mano poteva carezzare il ritmo del respiro e della poesia. Nei momenti di pausa, il solido disegno custodiva l'idea della forma, preparando il ritorno alla materia. Questa mostra omaggio da parte dell'intera Comunità di Roverbella restituisce perciò quella lunga fedeltà all'immagine che in Nordera non è mai imitazione, ma metamorfosi della memoria. E parlando d'immagine, abbiamo cercato di esplorare, in questa piccola manifestazione, il tema della *maternità* che nell'autore non evoca, se non accidentalmente, la Madonna cristiana (nonostante la sua grande produzione d'arte sacra), quanto l'essenza universale della vita, il respiro originario che lega la massa all'idea generativa. Dalle Madonne di Antonio Rossellino, che pure ispirano la misura e la grazia del gesto, l'artista trae non il simbolo religioso, ma la verità interiore del soggetto: la dolce potenza del nascere. Nelle sue sculture successive la madre e il figlio diventano una sola energia, un unico battito che plasma la pietra o modella l'argilla. La maternità si trasforma in metafora della creazione, immagine di silenzio e germinazione, dove la forma si rinnova come atto d'amore. Dal peso arcaico della pietra alle trasparenze diafane del marmo, Nordera cercava la sorgente della vita nel corpo che si piega, protegge e genera. Così la maternità non è solo icona ma sostanza e tempo del fare.

Nel percorso dedicato alla maternità, siamo riusciti a inserire, a Villa Custoza, il magnifico *Torso di fanciulla* (1997), scultura che si pone come soglia, come annuncio del miracolo della vita. Il corpo giovanile, scavato nel granito sardo, parla di chi non è ancora madre ma che già è custode di una potenza vitale che prelude alla creazione. La forma, priva di volto e di gesti, concentra in sé, nel frammento, la promessa del perenne divenire, l'istante in cui la materia si prepara a fiorire. Nordera affida al granito — pietra feconda di luce — la visione primordiale del corpo come matrice cosmica. È una maternità in potenza, sospesa tra innocenza e destino, dove la scultura diventa allegoria dei miti generativi del mondo. Il *Torso di fanciulla* prefigura la sacralità della vita che si manifesterà esplicitamente nelle diverse *Maternità*. Opera speciale e unica, essa sembra dialogare con i primitivismi arcani di primo Novecento, con il frammento archeologico, con ciò che il tempo e il vento hanno corrosso e insieme reso eterno: la memoria della forma che lotta contro gli elementi che attentano alla sua stessa scomparsa. Da quella compatta energia del corpo germina la medesima dinamica leggerezza delle *Figure nel vento*, dove la forma si apre allo spazio, all'energia della natura e alla luce. È questo il percorso che porta Nordera dalla pietra al respiro: dalla densità della materia alla cattura dell'immateriale che l'attraversa, come un soffio di vento, come un alito di respiro.

Per Aurelio, la scultura restava disciplina dell'ideazione e atto di fede nella materia. Il mestiere era etica del fare: dedizione, umiltà e coraggio creativo. Il marmo, materia ardua e resistente, imponeva la misura e il rispetto. L'artista vi calava la propria interiorità, lasciando che la fatica del lavoro si trasformasse in testo elegiaco.

Ma Aurelio sapeva anche sorridere e le sue opere spesso scendevano dal piedistallo. Anche l'artista si diverte, diceva Palazzeschi. 'Om', ad esempio, è una scultura con una bocca rotonda da cui si diramano cerchi concentrici, come onde scatenate da un sasso nell'acqua. È un volto che medita e al tempo stesso parla, sospeso tra la vibrazione del mantra orientale e i capricci dei mascheroni manieristi di Giulio Romano. Nordera fonde spiritualità e ironia, trasformando il respiro in forma e la forma in eco. Il volto non urla: vibra. È una maschera cosmica, insieme etrusca e barocca, dove la materia risuona con un suono primordiale — il suo è forse il primo "Om" scolpito nella pietra.

Om... Om... Om: Il suono scolpito nella pietra si dissolve. Il silenzio vibra ancora. Poi qualcuno — forse la *ruach* dell'artista, forse l'idea del rispetto del lettore — rompe l'incantesimo: riprendiamo a essere seri. E ora la scena cambia: non più il mantra, ma la parola; non più la pietra che dice, ma l'uomo, il povero critico che cerca di interpretare. Ci si muove nel piccolo teatro della scultura, dove la voce dell'ironia si mescola alla riflessione. Come in un atto di consapevolezza, Nordera sembra dirci che l'arte nasce proprio da questa alternanza: il gioco e la disciplina, il respiro e la misura. Dopo il primo *Om*, tutto ricomincia. Sì, perché Aurelio non imitava la realtà, ma la reinventava nella bellezza delle superfici, in lastre di marmo, talvolta diafane, attraversate dalla luce e in cui la rivelazione dell'immagine e la levigatezza si facevano virtuosismo.

In ogni scultura si avverte l'eco di un momento felice: la lenta vittoria sulla pietra che restituisce all'occhio la grazia del movimento trattenuto. Nordera ascoltava il marmo come si ascolta un maestro severo, e da esso riceveva il dono della bellezza — frutto di una pura obbedienza alla libertà che si conquista solo nel lavoro. Ne è esempio la bella figura di *Baccante* (1989), impegnata in una danza. Le vesti si sollevano al vento, mentre il movimento del corpo e quello della testa, rovesciata all'indietro, si accentuano come in un bassorilievo classico. Si avverte l'eco di uno strumento che l'artista non rappresenta: forse un flauto, uno strumento a fiato il cui suono ci resta misterioso e interiore. Nordera aveva a disposizione soltanto una piccola soglia di marmo, e in essa seppe interpretare liberamente la bellezza del movimento — pensando, probabilmente, alle sue figlie, alla loro grazia vitale, al ritmo segreto della giovinezza che non si cancella. Questa scultura anticipa il secondo nucleo della mostra, *Il corpo e la leggerezza* aprono al ciclo *Controvento* che segna il momento in cui la materia si fa respiro. Le *Vesti scompigliate* a cominciare dagli anni Ottanta traducono sempre più la tensione del corpo in un moto d'aria, dove la figura perde il suo peso e diviene energia. Nordera abbandona ogni narrazione per affidarsi al ritmo della forma: le pieghe si sollevano come nuvole, la terracotta sembra ondeggiare come un albero scosso dal vento. Tra figure allegoriche e testimoni muti, le opere si agitano tra spiritualità e classicismo, tra memoria e dissolvenza. Il corpo, trasfigurato e perso nel velo che lo avvolge, si apre allo spazio come

presenza-assenza, fragile ed eterea. Le vesti diventano linguaggio e preghiera, segni di un teatro silenzioso dove la vita, ormai quasi libera dalla gravità, approda nella dimensione della grazia.

Con le opere intitolate *Controvento*, Aurelio Nordera trasformava la materia in respiro, la scultura in gesto sospeso. Non è più la figura a dominare lo spazio, ma l'aria che l'attraversa. Ogni panneggio si gonfia come vela, ogni curva traduce la vibrazione dell'aria in forma. In queste opere la pesantezza cede alla leggerezza, la scultura si apre al soffio, si lascia guidare dalle forze invisibili che muovono il mondo. Le "figure controvento" sono anime in bilico, testimoni di un equilibrio instabile e perfetto. Il corpo si dissolve, ma resta tutto ciò che esso trasporta: la memoria della forma resiste, come un vortice di materia che combatte. Così Nordera compie il suo passaggio dalla carne allo spirito, dal gesto terreno alla purezza della visione. C'è una terracotta finemente patinata a bronzo in mostra, una *Donna velata* (1999), un'opera che si colloca come esito alto della ricerca sul vento che attraversa tutta la stagione delle *Figure Controvento*: qui l'aria non lotta più con il corpo, ma lo scolpisce con delicatezza sensuale, trasformando il velo in una seconda pelle che vibra e respira. La forza aeriforme diventa principio generatore, rivelando l'anatomia senza esibirla, come un soffio che dà forma. È una *Donna velata* che segna il ritorno verso un linguaggio più raccolto e classico, dove il vento non è più lotta ma abbandono, non più resistenza ma epifania. È la maturità di Nordera: il corpo modellato dall'aria, la materia che diventa respiro. Ora la sua scultura approda a una nuova soglia mentre la forma primordiale s'allontana per un approdo ad altre declinazioni. Dopo il respiro dell'aria, la materia si raccoglie in sé, si curva, si chiude, come per proteggere il principio stesso della vita.

È qui che si apre l'ultima sezione, *L'anima e l'ombra*: la dimensione spirituale e cosmica della sua ricerca.

Le forme si fanno sferiche, si addensano come semi o pianeti, simboli del mondo e del nucleo originario della materia. Ogni scultura è una cellula di luce, un atomo che racchiude il segreto del cosmo. Nordera esplora la tensione metafisica tra il visibile e l'invisibile, tra la terra e lo spirito, fino a evocare epifanie di luce e di tenebra, frammenti che sbocciano dal silenzio e vi ritornano.

La sfera diventa così immagine totale dell'esistenza: seme e universo insieme, forma perfetta e insondabile, dove l'arte ritrova la sua ragione d'essere — quella di custodire, nella materia, il senso immenso del mondo secondo la visione dell'artista.

Resta, infine, in tutte le cinquanta opere proposte (e nei disegni) la fascinazione dei suoi miti, la malia d'una segreta ragione del comprendere mentre la sua scultura continua a parlare come un enigma. Riprendo così ancora un lontano dialogo: «Vedi quei due cipressi? Sono Filemone e Bauci. Hanno scelto di non separarsi mai, e così gli dèi li hanno mutati in alberi: due colonne che uniscono la terra al cielo». Guardavamo due cipressi altissimi, totem silenziosi che svettavano nella pianura come segni d'eternità. Perciò aggiunse: «Noi siamo come loro, radicati nella terra ma rivolti verso l'alto». In quella visione c'era la sua fede più profonda: l'idea che l'uomo, come la scultura, appartenga a due mondi — al peso della sostanza e al richiamo dell'infinito. Il cielo (o se volete l'aria o l'atmosfera in cui siamo immersi), per lui, non era un altrove, ma il fine della forma; la dimora del pensiero spogliato dalla sostanza organica. Così parlava Aurelio di quei due cipressi e le due presenze che tendevano verso l'alto, alla fine, si fecero ovviamente scultura.

In quell'immagine era racchiusa la sua filosofia spicciola: la certezza che l'uomo appartiene al mondo sensibile e insieme a una dimensione più alta, dove la materia muta e lo spirito si affida al vento. È con questo pensiero che la sua arte si materializzava: nella pietra, nella creta, nel vento che sale, nel silenzio che parla al cielo.

Con questi sentimenti la vita diventava scultura, e la scultura parlava della vita.

Dott. Gianfranco Ferlisi
Critico e curatore d'arte