

TRAFELI



Testo di Franco Russoli
Edizione Galleria delle Ore Milano

Trafeli è nato, vive e lavora in un Paese il cui solo nome può avere una pericolosa suggestione su chi si appresti a parlare della sua opera, a definirla: Volterra. Non che la quotidiana e amorosa frequentazione della scultura etrusca sia restata senza tracce sulla sua formazione e ispirazione, ma certo bisogna dir subito che egli ha sin dagli inizi compreso il rischio e la « chiusura » cui si sarebbe condannato abbandonandosi al facile invito di una ripresa, in chiave formalistica o contenutistica, del mondo e del linguaggio eternati nei sarcofagi volterrani. E seppe comprendere bene, con chiarezza, il senso delle esperienze già svolte in tale direzione, e consumate e risolte in nuove aperture attuali, da Martini e da Marini, mentre altri dignitosi scultori toscani ancora restavano incatenati e abbagliati da quegli esempi antichi, e ne riducevano la lezione ad un severo formulario naturalistico. Trafeli invece, giovanissimo e senza l'appoggio di conoscenza diretta della plastica contemporanea internazionale, senza neanche la spinta che può venire dalla consuetudine con ambienti culturali aggiornati, intuì che la via per fare veramente fruttare il fondo della sua ancestrale tradizione, per esprimerne la potenzialità sempre attuale di stile e di atteggiamento « realistico », era quella che partiva da indicazioni che dovevano essere cercate nella storia del linguaggio figurativo moderno. Parlo di anni tra il '45 e il '50, durante i quali i migliori giovani artisti italiani vissero un faticoso e confuso processo di presa di coscienza dell'effettivo valore della ricerca « formale » moderna, e del rapporto nuovo da istituire tra immagine e verità. Ma di quel travaglio e di quelle scoperte e polemiche, ben poco, e come deformato e attutito, arrivava tra le colline toscane: e ne parlo per esperienza personale. Stupisce ancor più, e dà immediata prova del suo valore, della sua lucidità di meditazione, che Trafeli sapesse allora individuare il punto di partenza adatto al percorso che intendeva seguire: quello cioè di una scultura che riuscisse a dar figura efficace e non retorica, scabra e ricca insieme di caratteri realistici, sin esistenziali, ad un *sentimento* dell'umanità amata nei suoi valori più semplici, schietti, primordiali, nei suoi istinti quanto nella sua dignità morale. Quel punto di partenza fu la ricerca della struttura delle forme e degli atteggiamenti di un corpo, anzi di un « personaggio », secondo una sintassi cubistica, come per comprendere a fondo il peso e il dinamismo bloccato di quell'organismo tanto complesso e deperibile che è l'uomo, per impadronirsi, una volta per sempre, dell'architettura mobile e equilibrata dei suoi elementi volumetrici. Penso a opere come « Donna seduta » (legno, 1947), o « Donna che si lava » (pietra, 1948), nelle quali la sfaccettatura ampia dei volumi in superfici taglienti, concatenate in un movimento fluido, richiama esperienze plastiche di Duchamp-Villon, di Picasso, di Boccioni: la ricerca cioè di una forma dinamica in funzione più *espressionistica* che costruttivistica.

Ed è proprio questa esigenza di contenuto drammatico e di affermazione del sentimento, questo bisogno di dare immagini che siano testimonianze di impegno morale, a portare Trafeli, intorno al '50, ad una definizione sempre più grandeggiante, sintetica, dei personaggi. I volumi si dilatano, lievitano in un'enfasi che sfiora l'esibizione di forza incatenata: ma il giovane scultore ha un occhio giusto, che si appunta sugli esempi più *sani* e più difficili, tra le tante figure che sfoglia e studia da lontano.

Sembra che già allora sia risalito a Rodin, anche a Bourdelle, ma ha evitato Mestrovitch e Rambaldi, guardando a suo modo l'ultimo Martini, Laurens, Lipchitz.

Nel pieno di una polemica e di una passione per il realismo socialista, Trafeli portò l'esempio di una ricerca stilistica controllata sulla cultura più affine al suo sentimento ispiratore, affrontando il rischio di immagini retoriche, ma trasferendo quell'impeto patetico e magniloquente negli elementi coerenti di un linguaggio plastico elaborato con chiara coscienza dell'autonomia formale. Questa specie di dura lotta con la figura suggestiva, patetica, con l'illustrazione accorata e nobilmente esasperata nei suoi dati realistici, durò alcuni anni. Durante i quali, pian piano, Trafeli scoprì quale unità di natura esista tra la materia che l'artista *forma* e la figura stilistica cui egli la conduce: seppe cioè vincere un atteggiamento, fabrile e culturalistico insieme, che ancora lo teneva legato, in fase accademica, alla ricerca di un accordo tra fedeltà alla immagine veristica e fedeltà all'impegno di un linguaggio formalmente coerente e *autonomo*, e seppe risolvere quel dualismo in opere la cui struttura stilistica appariva intimamente collegata tanto alla vitalità bruta della materia nella quale prendevano forma, quanto alla figura realistica che esse interpretavano.

Siamo al 1956, ormai, e Trafeli ha capito cosa poteva essere utile, anzi necessario, alla chiarificazione e all'arricchimento del suo linguaggio e del suo mondo poetico, tra le molte, troppe e confuse suggestioni delle poetiche « informali », neo-romantiche e neo-naturalistiche, di quegli anni.

Egli ne ha desunto, cioè, soltanto l'avvio per una possibile soluzione « realistica » del rapporto tra invenzione e rappresentazione. Avendo sempre come impegno e come credo del suo fare artistico il racconto e il giudizio sulla realtà, Trafeli aveva compreso che una più integrale e partecipe conoscenza e trasposizione poetica di essa esige il superamento di un'operazione puramente formalistica (un esercizio in fondo aprioristico e astratto di coerenza inventiva), quanto di una raffigurazione veristica in senso ottico e tattile delle diverse apparenze. Sentiva la materia non più in sé, come medium convenzionale, tecnico, da portare ad una data « illusione » figurale, ma come elemento organico della realtà stessa, della *cosa* da creare plasticamente.

Le sue ricerche si mossero allora in due direzioni dialetticamente complementari. Da un lato, egli dava alle sue sculture la mobilità di massa e di superficie, il fremito di organismi e corpi che non devono essere cristallizzati in sigle formali, ma colti nella loro immediata e mutevole apparenza esistenziale; mentre d'altra parte egli tentava di *rispettare* anche le norme di comportamento, direi, della materia impiegata, cioè riportava la forma organica ad una struttura propria al costituirsi in immagine delle materie inorganiche adoperate. Non si trattava più, per lui, di *imitare* o di *trasformare*, ma di far coincidere in una immagine la vitalità del *vero* prescelto per la raffigurazione e la vitalità delle forme desunte insieme da esso e dalla materia plasmata o scolpita (bronzo, ferro, legno, ce-

mento che fosse). Lo scultore procedeva per una strada difficilissima, sempre alle prese con il rischio di cadere nel fac-simile oppure di abbandonarsi alla suggestione indeterminata dell'effetto materico. Eppure, proprio l'impegno di non tradire, abbandonandola, la figura realistica, e di non snaturare la materia della scultura, dette, in quegli anni, alcuni dei risultati più felici dell'attività di Trafeli. Basti ricordare il « Gufo » in ferro del 1957, nel quale gli effetti delle saldature sono assunti in funzione mimetica delle diverse *materie* del corpo dell'animale, senza cadere nel trompe-l'oeil, anzi subordinando tali effetti alla struttura totale dell'immagine, rapinosa e bloccata. E un anno prima Trafeli aveva modellato in ferro la « Donna siciliana », che apparve subito come uno dei più notevoli esempi di vero realismo, solenne senza retorica, vibrante di sentimento quanto di semplice vigore plastico. Non era cosa da poco riportare nella figura di un personaggio popolare e non *di genere*, il peso di una cultura di immagine che, risalendo addirittura a Michelangelo, attraverso il naturalismo di Rodin e sino al linguaggio di Gonzalez, non rifiutava neanche le suggestioni di figurazioni desunte dal repertorio filmico di Luchino Visconti. La lamina di ferro era plasmata, battuta, saldata, in modo da adeguarsi al peso fisico, alla sostanza del corpo e dei panni, e tuttavia con effetto assai diverso da quello di una fusione: più scabro e immediato, e continuamente al limite tra impressione naturalistica e invenzione strutturale.

Da quel momento in poi, per anni, l'alternativa tra violenza appassionata di immagine realistica, e violenza spontanea, cieca, di materia in fermento, si fece sempre più evidente nell'opera di Trafeli. I suoi « Torsi » potevano prendere spunto dalla plastica alessandrina o dai « Prigionieri » michelangioleschi, ma quel ricordo *classico* era subito trasfigurato — violentato — nella resa drammatica e trepidante, acerba, di un corpo vero, affaticato, di lavoratore. Un eroismo umile, non più clamante, fatto di sudore, lividi e dolore, una anatomia ben diversamente simbolica. Così nelle « Madri », adipose e sfiancate, oppure tese nell'urlo del parto — e chi volesse potrebbe certo far citazioni di sarcofagi etruschi, o addirittura dei tragici « calchi » di Pompei — il peso della materia e la sua vitalità greve, quanto il gesto rappresentativo di un atteggiamento veristico, si fondevano e erano superati nella individuazione del « personaggio », e storicizzati, direi, nella ferma volontà espressa di fare di quelle donne *viste* in un determinato tempo e ambiente, la figura emblematica di una condizione umana, ma viva, vicina, quasi insoffribilmente reale, nella pena e nella foga del suo corpo organicamente ricreato.

A questo realismo di base naturalistica, Trafeli sostituì — o meglio, ad esso alternò — opere in certo senso più « intellettuali », cioè immise in quelle forme uno spirito di acra ironia, ne fece involucri, vesti lacerate di tragici spaventapasseri, corazze ammaccate e contorte: una specie di sdegnosa « art brut » carica di dolore e di rimproveri. Così almeno io ho inteso i « Torsi » e le « Madri » del 1961, immagini di una miseria che ha abolito la gloriosa dignità dell'uomo, ne ha lasciato soltanto gli stracci come bandiere di rivolta. Forse allora, da questa estrema e pietosa condanna, l'artista sentì l'esigenza di ritrovare la via di un fiducioso credo nella forza generatrice del

mondo, rivolgendosi al prorompere vitale della Natura, e tornando ad un indifferenziato panteismo. Una forza ottimistica, irriducibile, che tutto coinvolge e trasforma, attraverso i dolori e le difficoltà del nascere e del prendere forma: e modellò allora le « Radici ». Un vero ritorno alla Terra, non senza l'influsso di ricerche fatte da Morlotti, o diversamente da scultori come Etienne Martin, come Roszack, e delle appassionate tesi naturalistico-informali di Arcangeli. Dalle zone informi, appunto, spuntano le radici, attorte e tronche, minaccianti e trionfanti, da cui dovranno rinascere le forme individuali, gli organismi. Così dal caos della Città dovrà isolarsi ancora l'uomo. Era una discesa alle origini, anzi alla confusione, ma sempre con l'intento di ritrarne poi una immagine non più passiva e convenzionale, ma di nuovo primaria, fresca di forze vitali che conferiscono alle « figure » un inedito aspetto di violenza e di impaccio, da veri primi abitatori di una terra incandescente — come di una società che si è dovuto rivedere come giungla, per poterla ancora esaminare, e giudicare.

I metalli lievitano e si contorcono, in questo vulcanico crogiuolo, e dal loro spessore informe saettano fuori lingue laminate, rami di oscura allusione sessuale, abbozzi di membra e teste. Poi la materia ritroverà non più che la misteriosa somiglianza con « animali rampanti », con appena accennate immagini antropomorfe: proprio come le rocce, i detriti lavici, le radici, le foreste, agli occhi spaventati e avidi dell'uomo che ritrova se stesso nella « fantasia » della Natura. Ma saranno anche decisamente « uomini », lenti e pesanti, a muovere i « primi » passi già sicuri entro questa selva del divenire naturale. Ormai Trafeli poteva tornare persino ai richiami culturali, al « suo » Michelangelo, ad esempio, nel « Monumento ai caduti » di Lissone, moderna « Pietà » contro gli orrori della violenza. La sua materia non si cristallizzerà più nei calchi dello schema tradizionale dell'accademia, dell'apriorismo emblematico dei sentimenti da incarnare in repertori di figure già inventate. La libera esplosione della carica vitale della materia, l'adesione al vero più fenomenico e caduco, daranno sempre alle sue forme « umane » quel carattere di realtà sofferta e compresa secondo per secondo, analizzata e bloccata in un « corpo » vivente e imprevedibile, che fanno di una « anatomia » indeterminata e simbolica, il ritratto crudo e pietoso di un « individuo ». Dai nudi di « Benedetta » non ricaviamo una immagine compiaciuta di sofferenze che hanno piagato un corpo, ma solo l'umanissimo sentimento di una « persona » che è vista, con serena e fiduciosa obbiettività, mentre si muove per vincere il proprio destino, la sua prima condizione di inferiorità. Nella verità, Trafeli ha scoperto la radice della fantasia stilistica.

Franco Russoli



5. *Torso* 1955 - ferro cm. 111x59x54



12. *Madre gravida* 1960 - bronzo cm. 64x23x40



27/28. *Benedetta I* 1962 - bronzo cm. 190x74x83