DOPPIOZERO

Tra le nature vive di Wolfango

Matteo Marchesini

28 Gennaio 2017

La notte tra il 15 e il 16 gennaio, nella sua casa bolognese di via Santo Stefano, è morto il pittore Wolfango Peretti Poggi. Aveva novant'anni, e la prima mostra l'aveva allestita a sessanta. Non volendo staccare le tele e arrotolarle, per portare i suoi enormi quadri nella chiesa sconsacrata di Santa Lucia fu costretto a tagliare i muri di casa. Lo storico dell'arte Eugenio Riccòmini, che propiziò l'evento, da quando ha scoperto quelle opere non ha mai smesso di considerarlo «il più abile pittore d'Europa». Omaggi altrettanto impegnativi gli hanno tributato Federico Zeri, Vittorio Sgarbi, Guido Armellini, e prima ancora Momi Arcangeli, che purtroppo non fece in tempo a scriverne. Negli ultimi anni, poi, i lettori del Foglio vedono apparire ogni tanto qualche minuscola riproduzione di un Wolfango nel box della "Piccola posta", la rubrica di Adriano Sofri, che stava per girare una trasmissione televisiva su di lui quando scoppiò il caso Marino-Calabresi. Eppure il nome di questo pittore è quasi sconosciuto, persino tra gli intenditori d'arte; e la sua fama resta "municipale", per usare l'aggettivo che l'Espresso affibbiò a Roberto Roversi appena decise di ritirarsi dal mercato della grande editoria. Anche Wolfango ha lavorato fuori dal sistema commerciale dell'arte. Per decenni la sua opera è stata un puro dono ai suoi cari, ai figli, agli amici, e soprattutto alla moglie Chiara, eletta non solo a musa ma a coautrice, come testimonia la firma del pittore che ingloba il nome di lei nella prima "O" del proprio. Più tardi, quando sono stati investiti da una luce pubblica, ha sparso una manciata di capolavori in giro per Bologna, lasciandoli in comodato al comune.



Preservativo.

Del resto Wolfango produceva oggetti che ai più, nel crepuscolo del Novecento, apparivano abnormi e “impossibili”: non tanto per l’acribia figurativa, ma perché questa acribia non dipendeva da qualche ripresa più o meno capziosa, rivendicatoria o ironica di iperrealismi o illusionismi codificati, cioè in sostanza da quel gioco di riporto che riduce lo stile a stilizzazione, e lo rende quindi subito digeribile a chi ha l’urgenza di etichettare, vendere e museificare. Per dirla proustianamente, quest’arte non nasceva dalle reazioni dell’io sociale, ma dall’esperienza piena e autosufficiente di un io profondo che nella sua tranquilla, sventata caparbietà, sostenuta da un mestiere strabiliante, rifiutava di rinunciare alle massime aspirazioni della grande pittura d’Occidente.

Wolfango non risultava dunque incomprensibile solo dal punto di vista del “duchampismo finanziario” e delle sue appendici accademiche, ossia nella prospettiva di quell’economia estetico-museale planetaria nella quale si finge che

sia lecito riproporre di continuo le beffarde *mise eb abîme* del primo Novecento, insieme ai loro concetti e ai loro happening sottoposti a risibili lifting stagionali, come se fossero seriose e intimidatorie novità – quasi che la constatazione di morte della tradizione artistica possa divenire una poetica tra le altre, coi suoi bravi critici e storici di complemento. Si sa ormai che questo è un universo di ben altra autosufficienza, un'autosufficienza virtuale come un incubo e potente come una multinazionale. Davanti alla sua patetica necessità di resuscitare ogni giorno una Tradizione-Feticcio, all'unico scopo di poterla buttar giù come un inerte fantoccio di gomma, non si può fare altro che tacere o constatare moravianamente che "è quello che è".

Le burocrazie che trovano la sola ragion d'essere nel loro puro mantenimento sono oggi ovunque fatali come fenomeni geologici: e qui, all'ombra delle élite miliardarie e dei dipartimenti gestiti da una folta discendenza di Azzeccagarbugli e Don Ferrante, innumerevoli eserciti di laureati devono tirare quattro paghe per il lesso, garantirsi carriere da curatori, aggiudicarsi pascoli universitari o speculativi, e magari sognare startup dove il lavoro si divide tra gli schiavi incatenati alle galere grafico-ingegneristiche e i divi chiamati in extremis a firmare il logo. Disegnati i baffetti alla *Gioconda*, diceva Luigi Baldacci, non c'è niente di più scemo che farle anche la barba; e dopo avere dichiarato, magari con argomenti discutibili ma verosimili, che lo spazio per le arti belle s'è esaurito, non c'è niente di più furbescamente filisteo che pretendere di sistemare comunque in un unico museo Schiele e Koons: non tanto per una questione di valori, ma perché impongono due esperienze ricettive diverse e incomparabili, non importa se entrambe piacevoli o meno – perché la fruizione dell'uno non ha niente a che vedere con quella dell'altro, così come l'atto di contemplare una donna amata non ha niente a che vedere con l'atto d'immergersi in un mare di palloncini dentro gli angoli morbidi Ikea.

No, rispetto a questo universo il problema non s'è ovviamente mai posto: il nostro pittore navigava in una galassia distante anni luce, e contro la bolla estetico-finanziaria, salvo qualche commento consegnato agli ozi letterari (Wolfango ha scritto sull'arte un arguto dialogo-trattato di gusto rinascimentale), si scagliava solo se il caso lo metteva nella stessa stanza con un abitante di quei lontanissimi pianeti. E a questo proposito, se in futuro qualcuno vorrà imbastire una di quelle parabole critico-narrative che piacevano a Manlio Cancogni, potrà trovare uno spunto irresistibile nel fatto che il Peretti Poggi si sia ritrovato come cognato

nientemeno che Concetto Pozzati (nomina omina: Kosuth contro Goethe), prestigioso banditore del pop italiano con cui ha famigliarmente battibeccato per mezzo secolo.

Ma la pittura wolfanghiana, si diceva, non è rimasta estranea solo a chi pensa che si possa abitare il Rifiuto come si abita un loft. Lo era anche, in gran parte, alla storia dell'agonismo modernista, cioè all'estremo tentativo di vincere sul suo terreno il deserto tecnologico novecentesco, rispecchiandolo e insieme sublimandolo, deformando la tradizione classica per potere paradossalmente conservarla. Questa storia, che va dalle prime avanguardie parigine a Bacon, seppure a distanza Wolfango la rispettava, tributandole l'onore delle armi che merita un avversario valoroso, come testimonia tra l'altro l'interesse dimostrato persino per i suoi più giovani eredi, poniamo un Samorì; e rispettarla, naturalmente, significava ammettere che nelle aporie dalle quali sbucavano i mostri modernisti si era imbattuto anche lui.

Nel secolo che ci siamo lasciati alle spalle, e di cui pure continuiamo ad avvertire l'ombra minacciosa davanti ai nostri passi, molti degli artisti che più si sono arrovellati sul destino dell'uomo hanno sentito l'obbligo di sfigurarne i lineamenti o addirittura di escluderlo dal loro campo visivo, lasciando in primo piano monoliti misteriosi, oggetti decontestualizzati e magici, geometrie al limite del caos. È noto il dialogo tra Picasso e un ufficiale nazista su *Guernica*. «Lo avete fatto voi?», domanda l'ufficiale. «No, voi», risponde il pittore. E come la torsione teratologica, lo sfregio all'immagine umana o alla realtà *tout court* è l'orma dolorosa lasciata sui corpi dai plotoni della Storia, così l'ostinato rifiuto di dipingere l'essere fatto a somiglianza del Dio biblico rivendica l'ansia di ritrovarne un profilo autentico contro quello ormai adulterato. Per questo, nel ventesimo secolo, le nature morte non sono più nature morte e i paesaggi non sono più paesaggi: nella grande pittura, l'ex quadro di genere diventa un tentativo di trattenere sulle soglie dell'informe, con un ultimo sguardo sintetico, un intero universo in dissolvenza. Perciò le bottiglie del vecchio Morandi finiscono quasi per coincidere coi muri calcinati dei suoi cortili, in una ossessione del quadrato che è ricerca compulsiva di una rarefatta e non velleitaria impalcatura spaziale.

Chi è entrato nello studio di Wolfango sa che anche lui ha lottato per trovare una sintesi di forma e materia capace di sottrarle sia all’informe sia al fotografico, o all’accademia della deformità: voleva dare un senso al proprio mondo senza cadere nell'illustrazione museale, resistere in una sua testarda volontà di realismo senza ignorare i detriti che una modernità non amata ma coraggiosamente scontata rovesciava in onde altissime sulla sua tavolozza. Nelle prove che attribuiva alla propria preistoria di pittore, si vedono le tracce di un apprendistato tempestoso ma coerente in questa direzione: un Novecento casoratiano mosso da tensioni neorealistiche, un morandismo depurato dalle scorie più materiche subito recuperate in tele di lava fautrieriana... Poi, passando dalla preistoria alla storia, dal nomadismo all'identità stanziale, Wolfango ha tradotto questo lungo apprendistato nelle immense dilatazioni dei dettagli che occupano gli ultimi cinquant'anni della sua pittura. Qui un apparente, vertiginoso iperrealismo e una superficie quasi informale si fondono in sintesi di magnetica potenza. E a fissarle (a esserne fissati) non c’è dubbio: questo pittore che non ama le ipostatizzazioni del Moderno, e non crede nelle sue risposte, ha sperimentato su di sé l'ineludibilità delle sue domande più angosciose. Così la pittura ipnotica che ha riconosciuto come sua, al pari di molta arte moderna, fiorisce su una *hybris* che è insieme una scelta limitante fino alla brutalità: Wolfango cancella l'orizzonte, e scruta tutto il mondo dall'alto come un dio armato di lente; il suo sguardo impietoso sulla corruzione della materia è al tempo stesso uno sguardo redentore. Da questo punto di vista dell'ingrandimento smisurato, la figura umana, nella sua integrità, è esclusa *di fatto ma non di principio*: l'uomo non c'è ma *potrebbe sempre esserci*. Certo, in simili condizioni sarebbe ritratto non *ad altezza d'uomo*, ma sempre dall'alto (o se si vuole dal basso): cioè dal punto di vista di chi confida in un cielo di neoplatoniche Idee, e al tempo stesso in un materialismo assoluto e animale (in verità un esempio esiste, anche se non pittorico: la meravigliosa acquaforte in cui Wolfango ha ritratto il domenicano Michele Casali in posizione fetale e penitente).

Per questo maestro, sembra che il messia non sia mai venuto; o che la sua comparsa sia sempre riaffondata in un ciclo, senza creare l'orizzonte storico dell'individuo. Eppure, nel suo spaziotempo privo di orizzonte, è riuscito a ritrovare per così dire in extremis la *realtà*, il mondo visibile a occhio nudo e reinventato nel rapporto dell’occhio con la mano: quel mondo di cui, come ripeteva spesso, non ci si può disfare, da cui non ci si può astrarre se non commettendo un peccato imperdonabile di tradimento, perché bisogna sempre pagare il fio dovuto alle apparenze, bisogna sempre registrare l’attrito del nostro

visibile fango e dei suoi visibili contorni per potere poi trasfigurarli senza lenocini.

Le opere di Wolfango, compresi i regali carboncini, parlano appunto del caos, della corruzione di questo irrefutabile mondo quotidiano: si pensi all'«omaggio a Joyce», un *Cassetto di scrivania* stipato di chiavi, buste e rotoli di spago, appeso nella sala stampa di Palazzo d'Accursio (luogo perfetto, se i giornali sono il simbolo per eccellenza dell'effimero: come testimonia un episodio dell'*Ulisse*); si vedano la *Cassa di zinco* che espone i suoi intrichi di ossa umane tra le lapidi di un corridoio dietro San Giovanni in Monte, o la *Cassetta dei rifiuti* incombente sull'aula di Santa Lucia. Ma ritraendo organismi putrefatti in una germanica contemplazione della morte, Wolfango li salva. L'amore smisurato con cui indaga le microscopiche pieghe della carta o del cellophane, le fibre delle verdure o del legno, o l'ineffabile cerchio acquoso lasciato da un bicchiere su un tavolo scuro, è una forma di ascesi laica inventata per redimere la povera materia di cui siamo impastati.



Chi nel suo studio si è trovato a tu per tu col piatto degli acini d’uva assediati dalle mosche, che sembrò ad Arcangeli la canestra di Caravaggio esplosa, o con *Il quadro delle patate*, che in un suo libro Giorgio Soavi ha immaginato di portare in pellegrinaggio lungo la via Emilia, non ha dubbi sull’aura di indefinibile ma potente religiosità che si sprigiona da questa pittura. Una religiosità tradotta poi nel bisogno di assimilare il quadro a luoghi che riflettano e invochino una partecipazione collettiva, meticcia, multiforme all'esistenza. Wolfango invitava a palpare le grinze e le porosità, i grumi e i bitorzoli che emergono dalle sue tele come un alfabeto Braille. Dipingeva spesso opere grandi il doppio o il triplo di un uomo perché «devono cambiare gli spazi, non far da soprammobili» (straniando con acutezza sorniona gli stereotipi della sinistra, Zeri parlava di quadri «per le masse»). E tornando al tema della salvezza, si può notare che se il pittore estremizza fino alla vertigine il carattere transeunte degli oggetti (gusci marci, profilattici usati, limoni spremuti) è solo per poi eternarli in un’essenza. Con i suoi

broccoli ingigantiti a foreste e i suoi carciofi simili a strati geologici, Wolfango ricorda davvero l'unico scrittore moderno che ci abbia offerto, come l'amato Dante, un atlante allegorico in cui i minimi gesti della nostra esistenza vengono strappati al fluire infernale del tempo e restituiti al paradiso della rappresentazione: quel Marcel Proust che sa dilatare un biscotto fino a farne una città. Naturalmente è un paradiso che non può staccarsi dalle bolge: però può illuminarle dall'interno, mostrare che il rovescio del loro brulichio verminoso è la spuma di Venere Anadiomene, la placenta della vita, quel brodo primordiale in cui il pittore ha forse tradotto la misteriosa radiazione di fondo percepita mentre nel '68 cominciava la sua grande maniera (e mai il suo volto mi è sembrato appagato e luminoso come quando ricordava la giovane madre che nell'86, tra i banchi di Santa Lucia, veniva ogni giorno ad allattare il neonato davanti ai quadri, o la bambina che sfiorando la gigantesca tela col tagliere di farina e uova aveva detto «questa sono io prima di nascere»).

In effetti, di Wolfango non si può parlare come di un conservatore più di quanto lo si possa fare per Proust. Molti "rivoluzionari" moderni lo sono solo in quanto agiscono in forme meccanicamente unilaterali. I pittori e gli scrittori appartenenti alla sua famiglia, viceversa, sono dei lottatori e dei dialettici: se nell'arco complesso delle loro frasi o delle loro pennellate ripercorrono tutte le più recenti innovazioni stilistiche è per sorpassarle, per organarle in una nuova sintesi, insomma per usarle laicamente come attrezzi (con un talento per il virtuosismo e per il *pastiche* "*à la maniere de*" da far invidia a qualunque modernista). Anziché naufragare volontaristicamente nella palude della crisi, questi artisti vi cercano insomma il nutrimento necessario a ricostruire un mondo umano e una quotidianità trasportati giocoforza *in partibus infidelium*.

Nei quadri di Wolfango, un inesausto movimento dialettico corre sulla tela a tutti i livelli, dalla consistenza della materia alla forma al colore. Esempio: nell'ovale del *Granchio* affiorante come un Cerbero tra sabbia e spuma, il fondo brullo, ottenuto a siringa, si rimpalla lo sguardo dello spettatore con il corpo dell'animale, dove la pennellata è invece ben visibile e lucida di vernice. Oppure, per passare dalla pura materia alla forma, si veda come nella enigmatica serie di lastre *Reliquia cuiusque sacra* quegli ossi-meteoriti, sempre tentati da una curvatura fetale e poi di colpo riaperti e ritorti come germogli, configurino una geometria ossessiva almeno quanto il quadrato morandiano, e presuppongano fin nelle loro tonalità più interne un corpo a corpo con l'informale dove la vittoria non cancella il debito.

E si osservi ancora, nell’opera che rappresenta un preservativo spiaccicato, come sarebbe facile ritagliare dentro quel lattice dettagliatissimo un quadrettino astratto post-futurista della prima metà del secolo ventesimo; o come nella tela della lampadina e nella *Scatola dei giocattoli* la suggestione surrealista funzioni quasi da tono preparatorio, proprio nel senso in cui si parla di preparare il fondo di una tela.

Esattamente come avviene nella *Recherche*, anche in questo pittore saturo, stratificato e grumoso, i regni animale, vegetale e minerale alludono l'uno all'altro in una trama di corrispondenze e influssi che veramente evoca un clima neoplatonico. Tra i gusci e le ossa, tra gli esoscheletri e le frutta smangiate, tra le pellicole e i rifiuti attraverso cui Wolfango tende a restituire una integrale “anatomia della terra”, le fisionomie si scambiano di continuo le parti: e dove sembrava di dover attribuire la tale linea o il tale colore a un mero dettaglio realistico e ben delimitabile di un certo specifico oggetto, basta allontanarsi un po' dal quadro per sorprendervi invece un complesso disegno della natura, l'intento segreto nel quale convergono le più differenti evoluzioni o genealogie della vita universale, e insomma un groviglio di volute in cui tutto si tiene.

Era forse inevitabile che questo pittore dell'esistenza corrotta e metamorfica, questo osservatore implacabile degli organismi putrefatti eppure sempre pronti a riprodursi e a proliferare sui loro stessi scarti, ci offrisse alcuni dei risultati più straordinari, proprio come il proustiano Elstir, misurandosi con quella regione per eccellenza anfibia che è la regione delle marine e delle spiagge: dove relitto e germe, embrione e fossile si tengono la mano. Gli spray accartocciati, le valve, i granchi costituiscono una vera e propria serie nella pittura di Wolfango; serie coronata da quella recente riuscita dell'*Osso di seppia* che, anziché dirci unicamente «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo», recupera nel suo tessuto abraso e scistoso un intero micro o macrocosmo (ciò che fa appunto la differenza tra la famiglia dei Proust, o dei Saba, e quella dei Montale). In pittura, come altrove, gli emblemi statici del Negativo assoluto diventano troppo presto *griffes* del Positivo, involontarie apologie del presente. In Wolfango, invece, ogni quadro è una lotta: che *potrebbe sempre essere vinta, ma anche perduta*. I rischi altissimi di cui questo pittore si fa carico sono, se mai ce ne fosse bisogno, l'ultimo indizio necessario a confermarne l'ostinata tensione verso l'integrità.



Osso di seppia.

A questo punto viene quasi inevitabile avanzare un altro paragone, già suggerito se non sbaglio da Riccòmini: quello con Lucian Freud. Wolfango è un Freud della natura morta, che in realtà si mostra sempre brulicante di vita, agitata da cupe e feconde trasformazioni lucreziane. Entrambi i pittori restituiscono senso alla figuratività proprio perché in loro fa tutt'uno con la materia: una materia sorda e opaca, metafisica appunto in quanto fisicissima. Freud mostra la sua deperibilità oscena attraverso la carne umana, Wolfango attraverso gli oggetti inanimati o i frutti tentacolari staccati dalla pianta. Freud inquadra esseri storditi dalla loro stessa *pesanteur*, mostriciattoli vivi che si torcono per uscire da sé o che vi rinunciano in un'apatia ipnotica, senza mai fondersi del tutto prospetticamente con l'ambiente, ma emergendovi con quella sgradevole e veritiera innaturalezza che fa pensare alla pasta di certi racconti moraviani. Wolfango, viceversa, tratta le sue verdure bacate e i suoi rifiuti come corpi umani in decomposizione, mostruosamente ingranditi da uno sguardo che sprofonda nella feccia, ma al tempo stesso osservati dalla distanza siderale di un telescopio teologico. È davvero impossibile immaginare una mostra che accosti i due nomi? Sarebbe un buon modo per sottrarre quello del bolognese al cerchio municipale delle torri.

A babbo morto, è vero; ed è vero che un evento postumo del genere si trascinerebbe dietro la sua inevitabile coda di tristezza. Ma malgrado i mancati riconoscimenti nazionali e internazionali, non riesco a pensare alla parabola di Wolfango come a un destino incompiuto – se non nel senso che ogni esistenza umana lo è, a meno che a qualcuno, per miracolo, non riesca di realizzare tutto ciò che avrebbe voluto, e di chiudere gli occhi sazio di vita come un patriarca biblico. Molto restava da fare a questo pittore, e molte altre dimostrazioni avrebbe potuto darci del fatto che era possibile ciò che invece appariva impossibile o vietato; e Chiara, la sua musa implacabilmente amorosa, ha continuato a incalzarlo quasi fino all'ultimo, anche mentre lui ripeteva di essere morto e di voler andare «da un'altra parte», mentre i progetti svanivano davanti al Nulla, e intorno alle difese del sonno restavano solo la contemplazione del passato o il dialogo nudo, socratico, con chi gli aveva voluto bene. Ma anche questa reazione conferma che la sua opera ha coinciso con uno stato di autarchica pienezza. Quanto a posizione pubblica, infatti, Wolfango non ha mai avuto una autentica ansia di essere "da un'altra parte": cioè non ha mai brigato per realizzare davvero un desiderio simile, appunto perché il suo lavoro non si modellava su nessuna istanza polemico-pubblicitaria, non giocava di sponda né si lasciava sviare dagli equivoci suggerimenti di un io sociale. Se era scandaloso, lo era semplicemente perché concretizzava negli acrilici una necessità biologica non prevista dalla attuale chimica della cultura.

Quest'uomo cresciuto in un umanesimo ancora radicato nella belle époque, in una civiltà in cui i borghesi colti si dilettavano a scrivere sonetti e all'agnosticismo positivista mescolavano suggestioni spiritualistiche o perfino spiritistiche – quest'uomo mancava di ogni novecentesca malizia. Specie di quella che a partire dagli anni Sessanta, gli anni della sua maturità pittorica, si tradusse secondo Cesare Garboli nella rivelazione collettiva per cui l'intelligenza coincide con il male, per cui l'innocenza esclude dalla vita mentre la perversità e la simulazione ci rendono protagonisti. Nei suoi crucci, nelle impazienze e perfino nelle ire, Wolfango conservava un'ingenuità carducciana, una genuinità di quelle che bastano a se stesse. E se non si riesce a rimpiangere troppo la sua sorte critica, se davanti al silenzio pubblico che lo ha circondato non attecchisce una vera stizza è anche per questo. E perché senza il sostegno di mediazioni accademico-mercantili o di sponsor esosi, l'autore del *Cassetto* ha cambiato la vita di quasi tutti quelli che a qualunque età hanno visto i suoi quadri (e non sono pochi, anche se viene da nominarli a uno a uno: una comunità di individui, non una folla indistinta). La sua pittura ha espresso tutto il suo valore d'uso senza bisogno di

sottoporsi alle aleatorie equivalenze del valore di scambio. Si può chiedere di più, nell'autunno finanziario del capitalismo estetico?

Non ho mai visto le stanze dove sono nate le opere più tipiche di Wolfango, quelle della mitica casa di via dei Sabbioni che gli amici di allora descrivono come un eden: il vasto parco, le nudità estive, a pochi passi le feste della petulante vicina Laura Betti, e Wolf che dipinge su un frammento delle sue tele tre metri per cinque, in alto, mentre Alighiera e Davide bambini scarabocchiano su un lembo ai suoi piedi e Chiara sprona, vaga, domina lo spazio reinventando lì la sua adolescenza veneta di ragazzina aristocratica e selvaggia da Parise o Nievo, un'adolescenza trascorsa in una villa palladiana tra lo spleen del padre pittore e le vivide suggestioni dello zio Sepo, cartellonista celebre e impariginato. Ogni tanto il marito interrompe le fatiche maggiori e la prende a modella per qualche illustrazione evangelica, di madonna o seduttrice: e fissa così le uniche immagini esistenti di una squaw che da quasi un secolo riesce a sottrarsi all'obiettivo fotografico.

Perché Wolfango è stato tra l'altro uno straordinario illustratore. E anche sul secondo tavolo di lavoro ha operato con una sfacciata, serenissima inattualità. Si è trovato intorno un ambiente che enfatizza in modi sempre più grotteschi lo status di questa figura professionale, quasi che il mestiere non avesse in sé abbastanza dignità: un ambiente che trasforma gli illustratori in parodie di grandi artisti e che li invita a rendersi subito riconoscibili degradando gli stili della tradizione pittorica, riducendoli a marchi incongrui rispetto al loro ruolo. Contro questo disegno-design fintamente nobile e fintamente funzionale, Wolfango ha concepito le sue illustrazioni come oggetti del tutto estranei ai suoi quadri: tavole felicemente schiave del testo, destinate a servirlo e a dipenderne in pieno, ma perciò anche capaci di scatenare un eclettismo virtuosistico almeno quanto devoto. Ha deciso, insomma, di non avere uno "stile", di mostrarsi di volta in volta irriconoscibile, e ha confermato la scelta firmando quasi tutti i suoi libri con uno pseudonimo diverso: l'amatissimo reportage del *Gesù oggi* e gli avvolgenti tarocchi dell'*Alice*, il magnifico *Pinocchio* e l'intarsiato Parini, gli omaggi ai vecchi corrierini infilati nei romanzi per ragazzi e i perturbanti Perrault, le didascalie fumettistiche alla *Commedia* e la *Storia di Re Enzo*... E intanto, con lo stesso atteggiamento artigianale, recuperava la tradizione dei figurinai bolognesi alla Cleto Tomba, plasmando nei decenni un popoloso presepe di terrecotte dove figurano i parenti, gli amici e i personaggi che hanno segnato via via il costume,

l’arte, la politica: un papa Giovanni chioccia, un Fellini danzante con Giulietta, una Moana barocca inseguita dalla morte a cavallo…



C’è quindi il Wolfango delle ascesi proustiane, e c’è quello delle ascesi dedicate all’umile servizio, che si libera poi in un gioco sfrenato e tecnicamente impeccabile: due identità fatte apposte per apparire sospette a una cultura, estetica e non, che non sa essere seria perché non sa scherzare, che s’imbarazza a parlare dei massimi sistemi, come se fosse sconveniente, per la stessa ragione per cui evita la vera leggerezza; una cultura che irreggimenta tutto in una mediocrità scolastica e midcult, modaiola e pedante, lasciandosi sfuggire sia le

opere più complesse sia le immagini avventurose e non “intenzionate”, trascurate dalla Storia, in cui Benjamin vedeva giustamente una promessa intatta di felicità infantile.

D’altra parte, il gesto col quale Wolfango distingue il pittore e l’artigiano suppone una diversa unità, un *continuum* di sapienza manuale e di precisa traduzione delle esigenze espressive che è l’esatto contrario di quello che lega il divismo artistico, caricatura del romanticismo, e il concettualismo degradato, cioè le due facce di un circuito mediatico dove l’aura caduta dalle opere è surrogata dalla feticizzazione della Personalità e della Firma. I pittori «hanno da parlare con le mani», ripeteva carraccescamente Wolf, che pure non poteva sottrarsi a un’idea romantica di capolavoro. Nei tempi silenziosi e fecondi del suo apprendistato, nella sua attitudine a perdersi dentro il lavoro più minuto e certosino, si conserva la preziosa eredità premoderna su cui, dalla Francia degli ultimi decenni, hanno insistito Marc Fumaroli e Jean Clair (che però in Santa Lucia guardò a lungo la mostra, ed enigmaticamente tacque).

Quando distingueva la sorte tragica di Van Gogh dalla sua pittura, e ironizzava su ciò che si è voluto fare di quadri che a chi sappia guardarli da vicino appaiono invece grossolani, allegramente decorativi e quasi kitsch, Wolfango parlava dall’alto di un’abilità pittorica mostruosa ma mai “illustrativa”. Avrebbe potuto essere un Prix de Rome, questo «dipintore» che gestiva una scuola d’arte col figlio Davide, e che ha eseguito mirabili copie-restauri dai suoi eroi longhiani, Caravaggio e Piero della Francesca, della cui *Flagellazione* studiava negli ultimi anni il misterioso giovane in rosso, convinto che la sua incoerenza prospettica alludesse a una deformità anatomica; ma il viaggio d’istruzione se l’era fatto nel dopoguerra a sue spese, girando la Spagna in motorino per copiare i maestri barocchi, e mantenendosi con gli schizzi *on the road*. E per finire sul tema della tradizione, si potrebbe osservare ancora che la sua vocazione dialettica si esprimeva anche nella capacità di fondere in un equilibrio inedito quanto credibile i caratteri formali tra cui l’arte bolognese ha oscillato per secoli, ossia un classicismo al limite del calligrafico e un espressionismo livido, plebeo: da una parte Francia, Reni, Creti, dall’altra Vitale, Aspertini, Guercino, Crespi (e in mezzo, in lotta con se stessa, la bottega dei Carracci…).

Lo scatolone della spesa.

Ma è venuto il momento di dire davvero addio a Wolfango. Come Tolstoj, credo che per un lungo periodo si sia sentito immortale. L'energia traboccante, il senso di freschezza mattutina che respirava dappertutto gli sembrava un liquido amniotico da cui nessuno avrebbe potuto espellerlo. La sua creatività era un'esuberanza da atleta, un fatto cenestetico – il contrario di quella reazione alla e della malattia che è stata di solito nel Novecento. In lui, potremmo dire scherzando col suo De Sanctis, ci è il pittore e ci è l'uomo, entrambi interi, in una unione formidabile. Per questo lo irritava il degrado fisico che avvertiva negli altri, e che forse, nel suo vigore, gli deve essere apparso a volte l'effetto di un'inspiegabile incuria. Ma alla fine, Wolfango non è fuggito tolstoianamente come un Lear troppo vecchio e troppo bambino: il peso, l'attrito della *realtà* non ha mai voluto negarlo. Inclinato nella sua poltrona col pugno sotto lo zigomo, le clarks penzolanti dalle gambe accavallate, quando diceva di non avere più niente da fare qui, e di voler essere da un'altra parte, parlava con l'asciutta lucidità di un filosofo antico. «Beh, se non fossi qui io non potrei più chiacchierare con te», gli ha detto un suo amico. E lui subito, con un tono più che mai wolfanghesco da ragazzo imbronciato e fiero: «questa è una tautologia».

Così, diafano ma ancora bellissimo, si è spento a poco a poco tra il suo presepe e le sue tavole, tra i quadri finiti e quelli incompiuti, in mezzo alle persone che ha molto amato e da cui è stato amato moltissimo. E persino nella sua recente debolezza, comunicava una strana energia. Perché la promessa di felicità non veniva solo dalla bellezza delle sue opere: s'irradiava anche da lui, da quel singolare essere umano per cui vivere ed esprimersi facevano tutt'uno, fondendosi in un fenomeno che nessuno sguardo di sufficienza e nessun anatema culturale poteva cancellare, non più di quanto si potrebbe vietare a un albero di concepire i frutti che la natura gli ha assegnato. Frutti abnormi, nel caso, ma di innegabile polposità estetica. Comunque la si pensi sui quadri di questo pittore e sul loro posto nell'arte contemporanea, negarne l'esistenza è impossibile, difficilissimo rifiutarne la vitale organicità. In un senso primario, ciò che faceva Wolfango era *reale*: restituiva sé a se stessi, guariva l'alienazione. Bastava incontrarlo, seguirlo, per ricordarsi una verità fondamentale che il "mondo" ci invita a dimenticare di continuo. Quando in un certo ambiente ci si sente troppo deboli o incerti, si tende a sposare subito l'opinione di chi appare più forte e di chi impone questa forza provvisoria come se fosse l'unica, inevitabile realtà, fuori

dalla quale esisterebbe soltanto un gioco magari attraente ma velleitario e ingenuo; se però invece, malgrado lo stato vulnerabile, si accetta di maturare le proprie convinzioni come matura una pianta, senza ripari né fughe o trucchi frettolosi, senza lasciarsi ricattare dai balanzoni o dai dottori molieriani che fingono si possa delimitare l'arte come un settore specialistico della medicina, ecco allora che la presunta realtà "inevitabile" si rivela spesso una goffa difesa ideologica, un'intimidazione e un miraggio del potere. Solo grazie a una calma aderenza a sé ci si può spendere nel lavoro accurato e senza clamori che Wolfango ha svolto per tutta la vita, in ogni sua tela, in ogni sua tavola, con folle e saggissima gratuità. La stessa gratuità che dedicava agli amici e ai singoli essere umani (non a gruppi, poco importa se "maggioranze" o "minoranze"), creando subito quell'atmosfera di condivisione libera che è sconosciuta e incomprensibile ai politici dell'arte e della cultura, sempre troppo impegnati a stringere rapporti per averne davvero. Ecco: vedere incarnato questo modo di vivere, sentire che è possibile: anche da qui, a chi incontrava Wolfango, veniva l'energia – la gioia. Non c'è stata una sola volta che io sia uscito dal suo studio senza portarla con me.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

