



“La materia ha più immaginazione di noi”<sup>1</sup>.

“...tutto è materia in questo mondo [...] l'essere è la pietra”<sup>2</sup>.

- 1 Giorgio Kaiserlian, *Manifeste de la peinture nucléaire* (Bruxelles, 1 febbraio 1952), in T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, Schwarz, 1957, p. 287.
- 2 Jean-Paul Sartre, *L'essere e il nulla*, (1943), ed. it. Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 58.

# L'energia della materia. Note sull'arte di Bruno Pulga

MICHELA SCOLARO

Secondo Leonardo la pittura era “cosa mentale”, arte liberale al pari delle discipline del Trivio e del Quadrivio, una creazione di puro intelletto, più toccante della poesia, più convincente dell'oratoria e rigorosa quanto un perfetto sistema matematico. Affascinante, non meno della più armoniosa delle melodie. Nulla a che vedere con le arti “meccaniche”, anche pregevoli magari, come la scultura, che però stanca e sporca, imitative o aventi finalità pratiche. Tutt'altra cosa rispetto all'ineffabile espressione di cui parlava il maestro, per la quale rivendicava la piena dignità e la considerazione assoluta riservate all'invenzione. Il dono che rende l'uomo demiurgo, che lo rivela per essenza simile a un dio. Nel discorso del più sperimentale degli artisti mancava, tuttavia, almeno un cenno a una valutazione positiva per la materia, per il supporto fisico, concreto, nel quale, di necessità, si calano le idee e i sentimenti, si trasformano le immagini, rivestite di forme e di colori per farsi visibili e condivisibili. Ma in quei tempi di pregiudizio neoplatonico verso la *techné* e di sofisticate quanto astratte teorie sulle gerarchie dei generi era proprio la materia il problema da rimuovere. Troppo distante dalla perfezione compiuta dell'ideale, dall'aura dorata e vibrante dello spirito, posta all'ultimo gradino in basso sulla scala delle cose create, la materia, densità opaca e spenta, spessore amorfo ciecamente vocato a diventare altro, ad accogliere volontà e forme, non avrebbe, a lungo ancora, beneficiato di alcuna considerazione positiva.

- 3 Carlo Gentili,  
*Una concezione antimetafisica della natura*,  
in *L'informale in Italia*,  
cat. della mostra, Mazzotta,  
Milano, 1983, pp. 123-129.
- 4 H. Rosenberg,  
*La pittura-azione americana*,  
trad. it., in "Il Verri",  
n. 3, giugno 1961.
- 5 Franco Solmi,  
*L'insinuazione informale*,  
cat. cit. nota 3, p. 23.
- 6 Francesco Arcangeli,  
*Gli ultimi naturalisti*,  
in "Paragone",  
n. 59, novembre 1954;  
poi in Idem,  
*Dal Romanticismo all'informale*,  
Torino, Einaudi, 1977.
- 7 Per una buona conoscenza  
dell'artista e dell'opera  
si veda lo studio monografico  
di Andrea Tugnoli, *Bruno Pulga*,  
Bologna, Clueb, 1999.
- 8 Idem,  
*Pittori bolognesi presentati  
da Francesco Arcangeli*,  
cat. della mostra, "La Bussola",  
Torino, 1954;  
poi in Idem,  
*Arte e vita, pagine di galleria  
(1941-1973)*, Bologna.  
M. Boni editore, 2 voll., 1994.  
Nella stessa antologia  
è riportata la presentazione  
alla personale bolognese del 1955,  
cfr. pp. 137-138.

### L'ultimo naturalismo/L'informale

Nella storia dell'informale, che accostarsi all'arte di Bruna Pulga consente di ripercorrere, non si incontrano le belle pietre e i materiali preziosi evocati da Eupalino, il costruttore di Paul Valéry, quanto le sostanze magmatiche e ribollenti che, dalla notte dei tempi, sono inquietante preludio a ogni successiva evoluzione. All'origine di quell'espressione, notava Carlo Gentili nell'introduzione alla mostra riepilogativa dell'esperienza italiana del 1983<sup>3</sup>, "è un'entità che trascende le individualità soggettive – ed è dunque oggettiva – e nello stesso tempo è prima di esse – e viene posta pertanto prima del tempo stesso. Un'entità che quindi è azione sempre presente a se stessa". Nel corso di tale azione ciò che si realizza non è un semplice quadro o una scultura ma, sottolineava Harold Rosenberg<sup>4</sup>, "un evento", esito della crescita/evoluzione contemporanea dell'opera e dell'autore, vale a dire, dell'oggetto e del soggetto. Un processo dialettico di estrema complessità e tensione, spesso tragico, del quale proprio la materia diventa tangibile testimonianza.

Se ne fa specchio e riflesso, al di là della sua conaturata indifferenza. Interprete per eccellenza di quegli anni e di quei percorsi di vita, d'intelletto e di sensibilità, al pari sofferti e tortuosi, fu Francesco Arcangeli, voce di artisti dei quali condivideva pressoché l'età, le aspettative, le delusioni e lo smarrimento, la difficoltà a reperire significati, a orientarsi in un contesto che aveva bruscamente mutato identità. Aveva perso l'antica, familiare e contestabile fisionomia prima di aver potuto definire i contorni della nuova.

A lui e alla sua rara capacità di leggere la storia nel corso stesso del suo farsi, di capirla prima che diventi ineluttabile 'già stato', impossibile da cambiare, era dedicata l'esposizione menzionata con ragioni ben espresse da Franco Solmi: "in questi nostri giorni tante idee di Arcangeli, che non condividemmo pur restandone stranamente affascinati, ci si ergono davanti quasi a rimprovero per aver noi solo in parte compreso quanto di umanissima profezia vi fosse in quel suo stringersi all'individuo, o a pochi individui, per trovare un luogo estremo di resistenza, dell'arte e della vita, contro l'aggressione spietata di un presente assordante e sempre più deserto di voci"<sup>5</sup>. Gli individui ai quali il testo faceva riferimento erano i "pochi amici pittori" che lavoravano in solitudine, nelle lontane estati dei primi anni Cinquanta, rinnovando il senso di appartenenza comune a un territorio fisico e a un luogo preciso dello spirito, seguendo un'istanza creativa che li induceva a ritentare "la natura; ma la sua proporzione sfugge, ora, alla misura intellettuale. È la natura traboccante, inquieta, eppure ancora terribilmente amorosa...". Erano gli ultimi naturalisti<sup>6</sup>, i protagonisti di uno scritto arcangeliano mirabile per innumerevoli aspetti, letterari, poetici, critici ma, soprattutto, perchè ritratto di una personalità esemplare e di una stagione di irripetibile tensione esistenziale.

Allo stesso critico si devono le prime importanti indicazioni riguardo all'opera del giovane Bruno Pulga<sup>7</sup>, inserito nel 1954 in una rassegna collettiva proposta a Torino<sup>8</sup>, poi messo a fuoco con maggior precisione nella mostra personale allestita pochi mesi dopo presso il Circolo di Cultura di Bologna. Al di là di sperimentazioni linguistiche necessarie, delle quali sono traccia gli schemi postcubisti accolti e applicati si direbbe più per dovere di aggiornamento che per convinzione, nonostante i buoni risultati, nelle nature morte e, soprattutto, nei paesaggi di Pulga, Arcangeli ritrovava motivi di antica e ancora feconda tradizione, declinati secondo accenti di temperamento e di personalità stilistica originali. Nei suoi lavori scorgeva, infatti, elementi riconducibili a un particolare assetto di sensibilità che identificava come "ultimo naturalismo", ossia il senso di essere intimamente partecipi di vicende universali, anche oscure e sofferte, di nascita, crescita, morte e rigenerazione. Davanti ai soggetti prescelti, scorci dell'Appennino o vedute urbane, Pulga rivelava forza, carattere, una temperatura emotiva e finanche un'insofferenza,

impossibile da comprimere entro modelli prefissati, che si traducevano in 'obbligo' a prediligere la ripresa frontale, diretta, la materia densa, corposa, affidata a spessi pennelli carichi e alla spatola, i colori intensi e saturi, sempre sporcati l'uno dell'altro: i rossi cupi, i neri, i blu e i viola, i verdi profondi.

Solo talvolta, nelle opere di Pulga degli anni Cinquanta, appaiono rialzi di luce, piuttosto assorbita, come le forme che l'artista lotta per far emergere, nella sostanza cromatica. Che conosce tuttavia anche insospettite tenerezze di toni e di timbri, scaldati d'alba o di crepuscolo. Le componenti dei soggetti rievocati sono ridotte a allusioni, resistono i tratti dominanti, le linee orizzontali o verticali, che assumono allora il valore di emblemi, che ricapitolano quel che ancora si conserva dell'identità dei luoghi: quinte arboree, muri in infilata, strade.

A volte le opere di Pulga ricordano fotogrammi mossi, che del motivo sono appena tracce labili, vieppiù indistinte, che nel perdere in definizione acquistano in verità e valore condiviso e inducono a ripensare all'impossibilità dell'impresa di fissare i processi di vitalità organica dei quali parlava Arcangeli, teorico dell'ultimo naturalismo, inarrestabili e ineludibili. E per di più occultati da una contemporaneità che, da una parte, amplificava a dismisura le dimensioni restituendo profondità insondabili all'ignoto, dall'altra lo rivestiva di forme artificiali e inconsistenti, col solo risultato di sovrapporre all'inquietudine già nota del vivere, altre più perturbanti ipotesi. Ritentare la Natura – "la cosa immensa che non vi dà tregua, perché la sentite vivere tremando fuori, entro di voi: strato profondo di passioni e di sensi, felicità, tormento" – non suggeriva un repertorio inesauribile di temi ma significava, per Arcangeli e per gli artisti nei quali si riconosceva, scegliere di far parte di un tutto aderendovi integralmente, liberi da intellettualismi e da preconcetti, per cogliere l'insegnamento segreto, che presiede all'inesausta generazione spontanea, alla crescita, all'implacabile rincorrersi delle ore nel susseguirsi inarrestabile dei giorni e delle stagioni. Una modalità dell'essere, più ancora di una scelta, che consentiva altresì al pittore, a livello espressivo, un'immediatezza e un'autenticità di comunicazione dalla quale erano esclusi, secondo il critico, perfino i poeti, obbligati a definire emozioni e accadimenti attraverso codici verbali, costretti

“a frazionare il senso in minuscoli tratti mentali, suoni, sillabe, parole, periodi”. È evidente la tangenza tra la concezione arcangeliana dell'ultimo naturalismo e le poetiche informali<sup>9</sup> che proprio in quegli anni rinnovavano i termini del dibattito artistico, in Europa come negli Stati Uniti, respingendo gli inutili contrasti teorici per concentrarsi sui temi brucianti d'urgenza. Che erano quelli connessi all'esigenza di reperire ragioni, significati, finalità del proprio essere e agire, tanto aggravata dalla perdita di ogni fiducia negli assetti razionali, fragili sovrastrutture travolte senza fatica dagli eventi, tanto nei contesti civili quanto nell'ambito della creazione.

La storia recente aveva dimostrato quanto vano fosse cercare di opporsi al caos, all'ignoto, all'irrazionale. Appena controllabili, forse, nelle età più solide, pronti a riprendere il sopravvento al minimo sospetto d'incrinatura.

Meglio impiegare, allora, le residue energie per tentare, quanto meno, di adeguarsi, di riportarli a misura umana. Come spiegava Albert Camus nel *Mito di Sisifo*: “La rivolta è essa stessa misura: essa la ordina, la difende e la ricrea attraverso la storia e i suoi disordini. L'origine di questo valore ci garantisce che esso non può non essere intimamente lacerato. La misura, nata dalla rivolta, non può non può viverci se non mediante la rivolta.

È costante conflitto, perpetuamente suscitato e signoreggiato dall'intelligenza. Non trionfa dell'impossibile né dell'abisso. Si adegua ad essi. Qualunque cosa facciamo la dismisura serberà sempre il suo posto entro il cuore dell'uomo, nel luogo della solitudine. Tutti portiamo in noi il nostro ergastolo, i nostri delitti e le nostre devastazioni. Ma il nostro compito non è quello di scatenarli attraverso il mondo; sta nel combatterli in noi e negli altri”<sup>10</sup>.

### La dimensione dell'orizzonte

Sono l'urgenza del temperamento e la risentita interiorità che spinge alla ricerca e all'opera, ad apparire ancora, a oltre mezzo secolo di distanza, e forse meglio per la prospettiva oggettivante che consente la storia, i caratteri più originali e costanti di Bruna Pulga. Tratti d'identità dell'uomo e dell'artista, al quale non è lecito attribuire la piena consapevolezza del filosofo né la capacità di interpretare i segni del critico ma certo, ripercorrendone le vicende di vita e di lavoro, osservandone le opere, non si può non rilevare la presenza inconsapevole, oscura ma avvertita, di quei temi. Al passo in cui Francesco Arcangeli sottolineava in Pulga, esaminandone i paesaggi d'Appennino la volontà di “esprimere una certa universale forza di natura, con un'intensità che non va a scapito dell'equilibrio”, è importante aggiungere ora, per una migliore comprensione del contesto intellettuale e dell'epoca, un'altra riflessione che lo studioso avrebbe affidato alle parole più tardi ma che certo fu presente e condivisa dall'artista, lo attestano i fatti, fin dall'inizio della sua carriera: “l'arte, l'opera, quel pezzo di tela o di tavola, quella superficie piana e convenzionalmente rettangolare, è un *medium* cui è ancora possibile, tuttavia, affidare tutto: tutto ciò che si è, che si pensa, a cui si aspira. È un'azione indiretta, ma è ancora a disposizione dell'artista per cambiare il mondo. È una prefigurazione dell'unica politica moderna che l'uomo dovrebbe augurare a se stesso, quella del libero autogoverno; per sottrarre il mondo alla legge di una necessità apparentemente ineluttabile...”<sup>11</sup>.

Figura inconsueta soprattutto nell'ambito d'origine e di formazione, quel capoluogo emiliano dal quale, con salvifica e determinata intuizione, Pulga scelse ben presto di allontanarsi. Una decisione sofferta e fortunata che ne ha garantito la crescita, il respiro, così come ne ha confermato l'appartenenza alla selezionata e feconda “famiglia spirituale”, per usare un'altra delle categorie più significative di Arcangeli, degli artisti europei ‘irregolari’. Spiriti inquieti, artisti vaganti, mossi dalla necessità di definire per atto autonomo e volontario la propria dimensione esistenziale non solo nello spazio a statuto speciale dell'opera. Creatori che, per corrispondere a se stessi, dovevano innanzi tutto individuare la cornice adeguata al proprio vivere, il cielo da cui ripararsi, verso il quale levare lo sguardo.

Certo non a caso Bruno Pulga, nel 1961, decise che doveva essere Parigi la sua patria elettiva. Eppure, a quelle date, la *Ville Lumière* aveva ceduto già da tempo a New York lo scettro di capitale universale dell'arte contemporanea. Restava, tuttavia, un crocevia fondamentale, il cuore pulsante sia pur con un ritmo meno convulso della cultura europea. E ancora l'osservatorio privilegiato dal quale affrontare il mondo, svanita l'ansia dei riflettori puntati, con la garanzia di poter colloquiare direttamente, in ogni momento, con i maestri della civiltà figurativa di tutti i tempi. Forzandoli a rispondere, a costo di tornare tutti i giorni a interrogarli, come faceva Pulga, pittore risolutamente contemporaneo e partecipe alla costruzione del quotidiano, con Rembrandt, Van Gogh, Cézanne, Monet. Non più capitale, dunque, ma vitale museo del mondo. Parigi, negli anni Cinquanta e Sessanta era, inoltre, il luogo di resistenza dello spirito, la culla del pensiero esistenzialista, l'ultimo sistema razionale di tenuta, complessità, valore in grado di confrontarsi con le grandi concezioni alla base della civiltà occidentale. Tra quelle strade, infine, cresceva l'ansia di partecipare alla costruzione di una società nuova e diversa che sarebbe sfociata nella rivolta dell'“Immaginazione al potere” del Maggio del Sessantotto.

L'artista che trasferì in rue Bizet aspirazioni e cavalletto non era un giovane dai talenti da testare bensì un professionista quasi quarantenne riconosciuto in Italia e all'estero, che aveva viaggiato, ampliato i suoi orizzonti, esposto le sue opere, accolto il confronto. Era perfettamente consapevole di quanto si andava elaborando in quei più ampi contesti, ne avvertiva la gravità e l'importanza insieme alla necessità di prendervi parte, sia pur con i suoi modi di “presente a distanza”, di solitario, in disparte nel centro del mondo, concentrato in una ricerca di sintonie più profonde e segrete.

9 Si vedano, al proposito, Roberto Pasini, *L'Informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, Bologna, Clueb, 1995 e P. Segà Serra Zanetti, *Arte astratta e informale in Italia (1946-1963)*, Ibidem, 1995.

10 Albert Camus, *Il mito di Sisifo* (1942), ed. it., Milano, Bompiani, 1980, p. 7.

11 F. Arcangeli, *Opera o comportamento*, 1972, in *op. cit.*, Torino, 1977, p. 396.

### “Ogni dipintore dipinge sé”

I soggetti delle opere di Bruno Pulga si riassumono in fretta: la figura umana, il volto in particolare, e il paesaggio. L'uomo e il suo mondo. Nessuna metafisica. Ma l'indagine e il controllo di quanto è possibile esperire direttamente, distendendo la mano. A fronte dell'universo dilatato dalla scienza, nell'impossibilità persino di saggiarne le sconfinata e ignote dimensioni, l'artista contemporaneo si volge a quanto di più vicino e apparentemente accostabile sembra proporsi. Almeno finché, gettando uno sguardo sugli eventi più recenti, seguendo il pensiero dei filosofi dell'esistenza, non si accorge che dietro l'aspetto familiare che rimanda lo specchio si apre la stessa sconosciuta, insondabile e terrorizzante oscurità. A più riprese Bruno Pulga si è confrontato con la domanda più semplice e inquietante che l'individuo possa porsi: “Chi sono”? E del valore universale di tale interrogarsi rende ragione il titolo generico, oggettivante e privo di qualunque intenzione narrativa di *Teste* o *Figure*, attribuito dall'artista al gruppo forse più coinvolgente delle sue opere. Secondo i biografi, fu a seguito del trauma della scomparsa del padre, morto nel 1955, che Pulga rivolse la sua attenzione al tema della persona.

Le versioni più antiche dichiarano prima ancora della difficoltà di interpretazione del soggetto, l'impossibilità della messa a fuoco, a causa di una gestazione sofferta e travagliata.

L'identità, scopre l'artista, è lenta e faticosa costruzione, *work in progress* che non conosce felicità demiurgica. Il primo uomo di Pulga – *Le premier Homme* d'Albert Camus – è l'impasto di terra senza soffio divino della mistica ebraica, il *golem* servitore che ancora non conosce la parola magica capace di animarlo.

La critica ha ricordato, a proposito di queste pitture di spessori, di intensa emotività costretta nella materia, gli *Otages* di Jean Fautrier, emblematici della contemporaneità più tragica, presentati da Drouin, a Parigi, nel 1945.

In quell'occasione Malraux aveva parlato di una “geroglifica del dolore”, una definizione utile anche in relazione alle teste di Pulga, soprattutto se associata a una nota di Arcangeli che sottolineava come l'artista francese non fosse mai stato “veramente espressionista”, perché rifugiava “dal gesto, dall'estroversione inseparabili dell'espressionismo, dall'urlo”<sup>12</sup>.

Una considerazione che proprio l'introversione accertata del pittore bolognese rende particolarmente adeguata e significativa per capire una parte importante del lavoro.

Nelle più tarde riproposizioni del soggetto è come se Pulga, nel riannodare le fila del discorso, rendesse anche partecipi del percorso compiuto, della maturazione emotiva e formale conseguita.

Non si è sottratto alla domanda identitaria reiterata negli anni Settanta, poi, ancora alla fine degli anni Ottanta. L'artista ha tentato ogni volta di fornire risposte.

Col tempo però ha scoperto che, tutt'al più, potranno essere provvisorie, ma tale consapevolezza consente almeno di formularle nuovamente.

Il dolore si esorcizza anche mettendo insieme e rinnegando i connotati. Dagli impasti fatti più fluidi, Pulga sembra disposto a lasciare emergere tratti riconoscibili di fisionomie. Non sono ancora configurazioni stabili quelle che si rivelano sovrapponendo segno a segno, cancellandoli col colore per tornare a imprimerli, con maggior perentorietà o con più dolcezza. Ma indicazioni di una possibile apertura. La soluzione, poi, può arrivare improvvisa, da una direzione inattesa, dalla scoperta che i due temi di riflessione, l'uomo e il suo mondo, non comportano o non concedono alternativa e dispersione perché, di fatto, in fondo, sono solo manifestazioni variate in superficie di un unico multiforme e fondamentale soggetto. Ben lo sapevano i romantici che il paesaggio è uno specchio dell'anima. E già prima, il sommo Da Vinci, modello per angeli di squisita bellezza nella bottega del Verrocchio e per vegliardi di indiscussa autorevolezza negli affreschi vaticani di Raffaello, aveva avvertito che ogni volto cela il proprio e che il vero pittore, al di là dell'apparente diversità delle fisionomie, non dipinge che se stesso.

“Mi ha sempre colpito – confessava Pulga nel 1973 – la tragedia che c'è in un volto umano, e che si trova con la stessa intensità anche in uno scorcio di paesaggio”<sup>13</sup>.

“[...] alle spalle di questi ultimi miei lavori stanno quei “paesaggi” che vanno dal 1969 al 1973, nati dall'immagine di un volto umano dilatato e segnato, le cui pieghe si sono identificate con le pieghe di uno sconvolgimento geologico [...]”<sup>14</sup>.

Verso la fine degli anni Sessanta il tema della testa si complica ulteriormente, vi confluisce il ricordo di episodi drammatici, di corpi distesi in attesa di interventi chirurgici, corpi di adulti, di bambini. La sofferenza di questi ultimi, è stato scritto, è possibile solo in un universo senza dio. Si tratta di dipinti dalla materia ancora, se possibile, più spessa e sovrapposta, davvero cieca per assenza di luci. Anche il soggetto, noto solo attraverso il titolo apposto, *Tavolo operatorio*, è riassorbito all'interno di quel contesto di forme indistinte. Oscuramente antropomorfe e minacciose. Della figura vista dalla parte della testa, colpisce il grandeggiare. Come se l'artista si fosse volontariamente posto in una posizione ribassata. Quasi che, traducendosi in pittura, l'enormità della sfida – la lotta tra la vita e la morte, l'impresa irragionevole da parte di un mortale di obbligarlo a vivere –, l'enormità del mistero da scongiurare, si fosse trasferita, alterandone i parametri, alle proporzioni stesse della visione. Ai paesaggi dell'Appennino, alle atmosfere cariche di tensione e di colore delle tele dedicate a Londra e a Berlino, succede la serie di opere di quella che si può definire la stagione delle *Falaises*. Si tratta di una sequenza di immagini, su tela e su carta, di particolare intensità. In cui si fondono, portati al massimo livello di espressività, i motivi dominanti nelle età precedenti e si configurano, avvertibili *in nuce*, i tratti salienti di quella che sarà la prossima evoluzione dell'arte di Pulga.

Le biografie lo raccontano solitario esploratore dei paesaggi più aspri del nord della Francia. Alcune belle foto degli anni Sessanta lo ritraggono immerso nei pensieri, lungo spiagge sassose, davanti alle sagome scure delle alte coste normanne. Ma sono unicamente questi esterni gli elementi riconducibili a un impianto tradizionalmente naturalistico.

Quello ricreato da Pulga, infatti, è uno spazio puramente mentale, nel quale si staglia come un ricordo indelebile il tracciato irregolare della roccia.

12 F. Arcangeli, *Jean Fautrier*, in *op. cit.*, Torino, 1977, p. 402.

13 Bruno Pulga a Bergamo, intervista rilasciata al “Giornale di Bergamo”, il 9 maggio 1973. In quella occasione, presso la Galleria Lorenzelli, presentato da Marco Valsecchi, l'artista espose diciotto tele.

14 B. Pulga, *Notiziario n°13*, p. 9; cfr. A. Tugnoli, *op. cit.*, pp. 77-78.

A volte il segno della *falaise* ritorna su fondi spessi di colore disteso a spatola con i contorni smangiati da bruciature, altre è appena un profilo, ben definito e rilevato dalla materia raggrumata sulle superfici lisce. Ora la roccia non è ostacolo ma, forse, difesa, baluardo. Tutt'intorno l'ignoto ha ceduto alla nuova capacità dell'artista di fare argine al suo erompere. Si scopre perfino 'bella', con un che di perentorietà orientale, di pennellata con troppo inchiostro sull'avorio pallido della carta di riso, la dimensione informale delle grandi scogliere bianche. Tra poco quello spazio che Pulga ha imparato essere pieno e vuoto al contempo, potrà venire esaminato da più vicino, scendendo in profondità nelle viscere della materia, al cuore delle cose che, una volta apprese, smettono di far paura. A indicare la nuova linea di ricerca all'artista, secondo una direzione evoluta in estrema consequenzialità e coerenza con le esperienze compiute, si direbbe sia stato il ritorno, giunti infine a maturazione, di elementi di riflessione riconducibili addirittura agli anni di formazione bolognese, a quelle lezioni in cui Virgilio Guidi, gli occhi pieni dell'oro vibrante e del rosa animato di riflessi della Serenissima, parlava dell'energia che pervade il creato e che si manifesta nella luce.

- 15 Guido Armellini, *Bruno Pulga*, cat. della mostra, Galleria "La Loggia", Bologna, 1976.
- 16 Una campionatura della corrispondenza intrattenuta da Pulga con i familiari, gli amici e i critici, è riportata nel volume di A. Tugnoli, *op. cit.*. Le lettere a Serena citate sono alle pp. 166-167.
- 17 F. Arcangeli, Lettera inedita del 31 dicembre 1958, cfr. M. Scolaro, *L'eternità imperfetta dell'arte, in Dal Romanticismo all'informale. Omaggio a F. Arcangeli*, cat. della mostra, Milano, Electa, 2006, pp. 63-73.
- 18 Lettera a Serena Pulga, Parigi, 8 febbraio 1974.

Anche gli artisti nucleari parlavano di una materia che diventa energia e si riproduce all'infinito, intuibile al di là delle forme, come un flusso inarrestabile del quale entrare a far parte. Ma la concezione cromatico luministica che interessa Pulga, a partire già dai primi anni Settanta, non comprendeva quel senso di inevitabile catastrofe, di dissoluzione della natura e del creato sottesa al pensiero nucleare, alimentato dall'angosciante ipotesi atomica di quegli anni di guerra fredda. Il brivido di luce che filtrava appena dagli intrichi vegetali degli antichi paesaggi, si è rivelato una traccia finalmente recuperabile. Invitava ad addentrarsi per sciogliere ogni enigma, fugare ogni inquietudine nel reperire un ordine, una ragione, qualcosa di riconoscibile e comune tra l'uomo e il mondo, al di là del caos, dell'irrazionale e dell'ignoto. I quadri semplicemente intitolati *Pittura* o quelli più espliciti dedicati agli *Strati della memoria*, bene esemplificano questo processo di immersione nella materia, contro la quale parlava dell'energia che pervade il creato e che si manifesta nella luce.

L'artista che ha viaggiato nei grandi spazi delle capitali europee, che ha lasciato scorrere lo sguardo e il pensiero sul paesaggio, sulle vastità del mare dall'ombra delle *falaises*, si ritrova, infine, nella profondità, nell'estensione insospettabile del microcosmo. All'interno ciò che appariva denso e inestricabile si rivela essere un fitto reticolo di linee di forza colorate e intrise di luce. L'opera sorge dalla loro reiterata sovrapposizione. Guido Armellini, nel 1976, parlava del dispiegarsi "nel canto sfolgorante dei gialli, nel barbaglio elettrico dei verdi, in uno sciamare indefinito e febbrile di scintille arancio e rosse" delle nuove tele di Pulga, di dimensioni più vaste, per sollecitare anche nello spettatore quell'immersione a microscopio nella trama del vivente. Ancora, sottolineava come a quell'alleggerimento materico, a quel potenziarsi della luce, corrispondeva "una rinnovata, cordiale e pullulante gioia di dipingere"<sup>15</sup>. Di questa stagione più lieve sono testimonianza toccante le lettere<sup>16</sup> indirizzate dall'artista alla moglie Serena, l'interlocutore privilegiato, partecipe anche nell'assenza, nel sostenere il peso della distanza, delle alterne vicissitudini creative: "è passato un altro giorno con fatica ma senza incubi" – scriveva nell'aprile 1979 – "Ho lavorato tutt'oggi. Comincia a venir fuori qualcosa. Quasi mi vergogno ma è talmente autentico, pur nella trasfigurazione, che quasi mi fa paura. Colori, atmosfere, strutture, che abbiamo sempre visto e mai percepito fino in fondo. È natura? Sì e no. Espressionismo – no. Impressionismo – no di certo. Cos'è? Non so. Mi sembra comunque importante. I tre verdi che ti piacquero e mi piacquero ed oggi ancora mi piacciono, sono sorpassati. Sono in un certo senso intellettualistici. Sto vivendo momenti di grande intensità [...]".

Così, l'anno dopo. All'una e mezza di notte: "sono qui solo nella mia solitudine ben abitata – mi ci trovo bene e voglio riempirla abitandola ancora più di te. Niente va e tutto va. Ho attorno i miei quadri, è come se avessi attorno il riassunto della mia vita sino ad oggi. La mia vita affettiva – sia chiaro. Sono imperfetti – ma vanno bene. Tanto più imperfetti tanto più vivi. Non c'è trucco, non c'è aggiornamento, non c'è compiacenza. C'è l'umiltà della ricerca – il "non risultato". E allora val la pena di insistere, insistiamo? Forse ne val la pena. Ma val la pena, non c'è dubbio". Di alcuni antichi maestri Arcangeli<sup>17</sup>, l'amico, il primo e più sensibile interprete, amava soprattutto l'imperfezione, la 'qualità' che li rendeva tanto più autentici, tanto più umani e accostabili. Il carattere che glieli faceva preferire perfino rispetto ai migliori. L'imperfetto e perfettibile Bruno Pulga non era solo e perseguiva con tenacia e fatica la costruzione di sé e della sua opera: "C'è proprio qualcosa di cambiato dentro, mi sembra che il mio lavoro debba assolutamente essere fatto e tento costantemente di farlo, pietra su pietra come dovessi fare un edificio immenso. Le più belle ore della mia vita le ho passate qui in questi ultimissimi tempi attorno ai miei quadri. Mi sembra di aver capito più cose in quest'ultimo periodo che non su tutto il resto della mia vita. Ne ho quasi paura ogni tanto. Ho passato dei momenti di una tale intensità di una tale completezza che sono solo paragonabili a certi momenti magici passati insieme a te e a nessun altro momento. Penso di essere un uomo estremamente fortunato. Due periodi e due fonti in una vita sola..."<sup>18</sup>. Da trascorrere però, almeno, sotto due cieli conquistati tra Bologna e Parigi.